



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

IANICK TAKAES DE OLIVEIRA

ARTE E TRANSGRESSÃO EM EDGAR WIND
Um estudo sobre a armadura conceitual e a recepção
de *Art and Anarchy* (1963)

CAMPINAS

2017

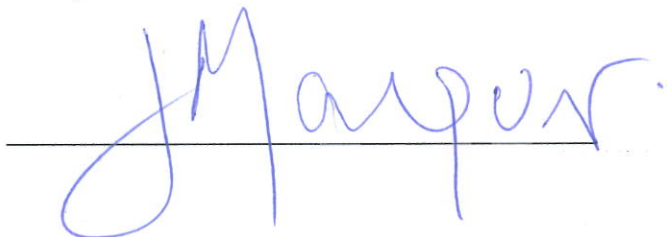
Ianick Takaes de Oliveira

**ARTE E TRANSGRESSÃO EM EDGAR WIND - UM
ESTUDO SOBRE A ARMADURA CONCEITUAL E
RECEPÇÃO DE ART AND ANARCHY (1963)**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de
Mestre em História, na área História da Arte.

Supervisor/Orientador: Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO IANICK TAKAES DE OLIVEIRA E
ORIENTADA PELO PROF. DR. LUIZ CESAR
MARQUES FILHO.



CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2014/21783-6; CNPq

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

T139a Takaes, Ianick, 1987-
Arte e transgressão em Edgar Wind : um estudo sobre a armadura conceitual e a recepção de *Art and anarchy* (1963) / Ianick Takaes de Oliveira.
– Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Luiz Cesar Marques Filho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Wind, Edgar, 1900-1971 - *Art and anarchy*. 2. Estética. 3. Arte moderna. 4. Crítica de arte. I. Marques Filho, Luiz Cesar, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Art and transgression in Edgar Wind : A study on the conceptual armature and reception of *Art and anarchy* (1963)

Palavras-chave em inglês:

Wind, Edgar, 1900-1971 - *Art and anarchy*

Aesthetics

Modern art

Art criticism

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora:

Luiz Cesar Marques Filho [Orientador]

Patricia Dalcanale Meneses

Cassio da Silva Fernandes

Data de defesa: 25-09-2017

Programa de Pós-Graduação: História



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 25/09/2017, considerou o candidato Ianick Takaes de Oliveira aprovado.

Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho

Profa. Dra. Patricia Dalcanale Meneses

Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

À minha mãe, Maria.

Agradecimentos

A Maria Takaes, *mater mea*, todos os meus méritos são teus, os defeitos, todos meus. Que filho, pergunto, poderia ter recebido mais de uma mãe?

A Cora Laszlo, como poderia a linha escrita ser vida, se a vida, a vida queria ser dança?

Ao Professor Luiz Marques, se o decoro acadêmico me impede a justa eloquência, que um simples “obrigado” revele, por paradoxo, a dimensão de meus agradecimentos.

Ao Professor Maurizio Ghelardi, pois se a Itália, a Itália dos afetos e do *umanismo*, a Itália de Anna Magnani e de “Bella Ciao”, se essa Itália para mim tivesse um rosto, seria o teu.

Ao Professor Jorge Coli, não apenas pelos ensinamentos (esses, legião), mas por um modo de olhar, por uma perspectiva que já fiz tão minha que não mais a diviso.

À Professora Patricia Dalcanale Meneses, quem me deu chances, ofereceu muitos conselhos, ensinou-me um bocado, aceitou participar das bancas. E pela indicação da melhor *focaccia* que *ho mangiato in Italia*.

Ao Professor Cássio Fernandes, ele também membro das bancas, pela elegância intelectual, pela ajuda constante, pelas oportunidades. E pelos *insights* sobre Warburg: “Warburg era um homem das planícies, rios, vales e montanhas.”

À Professora Jaynie Anderson, pelos comentários pacientes, pelo encorajamento, pelo desenho que Seznec deu para Wind que deu para você (que enviou para mim).

À Professora Lygia Eluf, que me tirou do eixo para me pôr nele de volta, o que aqui ergui se sustenta pela cariátide de seus esforços.

À família Miller Laszlo, Jussara, Christian e Elis, pois não exagero em dizer que foi seu apoio, presença e carinho que tornaram o que foi feito possível e, verdade seja dita, que dão valor a estas páginas.

A Luiz Ricardo Platinetti, por me incentivar, estimular e por ter me encorajado, com seu coração de leão, a sempre seguir em frente.

À família Platinetti-Mazzaro, Patrícia, Bruno e Bento, que acolheram a mim e a Cora com um carinho enorme no inverno londrino.

A Gabriela Paiva de Toledo, pois suas vitórias, sinto como se minhas, donde espero que as minhas, sinta como se tuas.

A Juliana Guide, que me ajudou a pôr o pé na porta e de lá pra cá tem caminhado ao meu lado.

Ao Pai Mário Fernandes Tonykã, quem me acordou na base da espadada.

A Maria Claudia Orlandi Magnani, Pisa não teria sido Pisa sem tua presença.

Aos meus professores de história da arte que estão, direta ou indiretamente, envolvidos nesse processo: Cláudia Mattos Valladão, Letícia Squeff, Maria de Fátima Morethy Couto, Zoë Strother, Roberto Conduru, Magnólia Costa, Paula Braga, Nelson Aguilar, Neville Rowley, Paula Vermeersch.

Aos outros tantos historiadores da arte que contatei e que me ajudaram, de uma forma ou de outra, durante o processo de mestrado: Gerardo de Simone, Caroline Elam, Georgios Binos, Francesca Tancini, Jas Elsner, Alexander Röstel, Pablo Schneider, Michele Dantini, Jon Whiteley, Geraldine Johnson, Craig Clunas, Jens Baumgarten, Colin Harrison, Christa Buschendorf, Elizabeth Sears, Rebecca Zorach, Adrian Rifkin, Hans Hönes, David Freedberg, Oliver O' Donnell, Ben Thomas, Timothy Wilson e Claudia Wedepohl.

Aos colegas da história da arte, com os quais vivi, cresci, estudei e conversei: Francisco Dias, Antônio “Toni” L. Barros, Letícia Badan, Martinho Alves da Costa Junior, Priscila Sacchetin, Renato Menezes, Aline Gomes, Felipe Martinez, Felipe Corrêa, Larissa Carvalho, Mateus Silva, Paula Cabral, Inácio Schiller, Samuel Vieira, Fernanda Marinho

Às outras tantas pessoas que me auxiliaram nesse percurso, o meu mais cordial agradecimento: Eleonora di Maria, João S. Davatz, Olga Santana, Emanuela Brustolon, Lucia Monacci, Peter K. Williams e Lynn, Franca Placco, David Tewodrose, Marina R. Bentocchio, Eleonora Fratti, Júlia S. Abdalla, Fernando de Tacca, Moa Ribeiro, Jairo Geronymo, Wolfgang Brag, John Drury, Peterson Costa, Luca da Pisa.

A outros tantos amigos, que estiveram presentes, de uma forma ou de outra, durante o mestrado: Marcelo Bonvicino e Benedicte, Camila Colombo, Daniel Pires, Paula Furtado, Fabio “Bunny” Lopes, Thiago “Thygor” Fernandes, João “Nakacima” Nakacima, William Pereira, Lucas

Delfino, Norberto Presta, Ana Rute Mendes, Virgílio Santos, Renato Salgado, Erica Martinelli, Claus von Behr, Leo Sardenberg,

À Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por financiar esta pesquisa e pela bolsa de estudos no exterior, que me possibilitou escarafunchar bibliografia e arquivos em Pisa, Florença, Oxford, Londres e Berlim.

Ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas e aos seus funcionários, muito obrigado pela ajuda e companheirismo todos esses anos. Um agradecimento em especial para Fábio Guzzo, Sueli Cypriano, Leandro Maciel.

*“For though no external power, neither
government nor institution, state or church, may
justly tell a poet WHAT he is to feel, his art itself
will tell him HOW he is to feel. He is to feel as a
man. And to feel as man is to accept the
consequences of feeling”*

Archibald MacLeish, “The Muses’ Sterner Laws”

*If he would leave the self alone,
Apollo’s welcome to the throne,
Fasces and falcons;
He loves to rule, has always done it;
The earth would soon, did Hermes run it,
Be like the Balkans.*

*But jealous of our god of dreams,
His common-sense in secret schemes
To rule the heart;
Unable to invent the lyre,
Creates with simulated fire
Official art.*

W. H. Auden, “Under Which Lyre”

Resumo

Esta dissertação tem por objeto a obra *Art and Anarchy*, publicada em 1963, da autoria de Edgar Wind (1900-1971), intelectual alemão radicado nos Estados Unidos e posteriormente no Reino Unido, cuja carreira intelectual trafegou entre as áreas da epistemologia, estética, história da arte e da cultura. O livro – resultado de um ciclo de seis conferências de trinta minutos realizadas para a rádio BBC em 1960 nas anuais Reith Lectures – trata da relação entre a arte e as forças anárquicas da imaginação humana em meados do século XX. Para este fim, avança-se uma crítica do pensamento artístico ocidental moderno a partir de uma análise das diversas forças históricas que o conformaram. Wind, que se notabilizou sobretudo por seus estudos sobre a arte do Renascimento italiano, retratística inglesa do Setecentos e filosofia da ciência, apresenta em *Art and Anarchy* uma visão multifacética da arte que lhe era contemporânea, cujo vigor crítico procede de seu ponto de vista heterodoxo: segundo ele, a experiência artística moderna resulta de um processo de marginalização em relação ao centro da vida humana que se origina no início do Oitocentos. Tal abordagem, inusual ou inexistente entre os estudiosos de sua geração que se ocuparam de questões atinentes à Tradição Clássica, é expressiva do amplo campo de interesses de Edgar Wind e de sua prática heurística essencialmente adisciplinar. A dissertação compõe-se dois eixos principais: (1) a tradução e notação de *Art and Anarchy*, objetivando tornar a obra acessível em português e explicitar para o leitor as numerosas referências implícitas do texto; (2) um estudo sobre a biografia intelectual de Edgar Wind, o contexto histórico da produção de suas Reith Lectures e a armadura conceitual de *Art and Anarchy*. Trata-se, portanto, de situar as análises da obra no âmbito das obras anteriores de Wind e de seu horizonte de erudição, de modo a avaliar em que medida essas conferências dialogam com as linhas mestras de seu pensamento ou oferecem, ao contrário, uma incursão tardia e relativamente isolada de seu discurso crítico.

Palavras Chave:

Edgar Wind, estética, crítica de arte moderna, historiografia da arte, Tradição Clássica

Abstract

This thesis has as its main object the book *Art and Anarchy*, published in 1963 by Edgar Wind (1900-1971), a German intellectual expatriated to the United States and later to the United Kingdom, whose intellectual career navigated through the fields of epistemology, aesthetics, history of art and culture. The book – the result of a cycle of six thirty minutes' conferences held for BBC radio in 1960 at the annual Reith Lectures – deals with the relationship between art and the anarchic forces of the human imagination in the mid-20th century. To this end, a critique of modern Western artistic thought is advanced based on an analysis of the various historical forces that have shaped it. Wind, renowned for his studies on the art of the Italian Renaissance, English portraiture of the 17th century and philosophy of science, presents in *Art and Anarchy* a multifaceted view of the art of his lifetime, whose critical vigour stems from his heterodox point of view: according to him, the modern artistic experience results from a process of marginalization in relation to the centre of human life, a process whose origins he traces back to the beginning of the 18th century. Such an approach, unusual or non-existent among the scholars of his generation who dealt with matters pertaining to Classical Tradition, is expressive of Edgar Wind's broad field of interests and his essentially adisciplinary heuristic practice. This dissertation consists of two main axes: (1) the translation of *Art and Anarchy* into Portuguese and its notation, thus aiming to make the work accessible to the Portuguese-speaking world and to explain to the reader the numerous implicit references of the text; (2) a study of Edgar Wind's intellectual biography, the historical context of his Reith Lectures production, and the conceptual armour of *Art and Anarchy*. It is, therefore, necessary to situate the book in the framework of Wind's previous writings and in his intellectual horizon in order to evaluate to what extent these conferences dialogue with the main lines of his thought or offer, on the contrary, a late foray of his critical discourse, relatively isolated.

Keywords:

Edgar Wind, aesthetics, modern art criticism, art historiography, Classical Tradition

SUMÁRIO

Apresentação	14
Introdução	18
Capítulo 1. Edgar Wind: Uma Biografia Intelectual (1900-1971)	37
1.1. A Escola de Hamburgo: da filosofia à história da arte (1900-39)	39
1.2. Jornada ao oeste (1939-44)	58
1.3. Ruptura com o Instituto Warburg (1944-45)	70
1.4. Os anos no Smith College (1944-55)	83
1.5. A cátedra de história da arte em Oxford (1955-1971)	111
Capítulo 2. “A Tract for the Times” – As Reith Lectures de 1960	156
2.1. British Broadcasting Corporation (1922-1967)	157
2.2. As Reith Lectures (1948-1960)	175
2.3. <i>Art and Anarchy</i> (1960)	192
Capítulo 3. Da arte e da anarquia	229
3.1. Os seis capítulos de <i>Art and Anarchy</i>	217
3.2. O nexo interno de <i>Art and Anarchy</i>	252
3.3. As ideias fortes de <i>Art and Anarchy</i> (1960)	274

Conclusão	306
Bibliografia	314
Apêndice	324
I. Carta de Edgar Wind para Jean Seznec (25 ago. 1954)	324
II. Carta de Edgar Wind para Kenneth Bruce McFarlane (1 nov. 1963)	328
III. <i>Arte e Anarquia</i>	332
III.a. História editorial de <i>Art and Anarchy</i>	332
III.b. Prefácio (1ª ed.), nota (3ª ed.), ilustrações, agradecimentos	344
III.c. Introdução por John Bayley	347
III.1. Arte e anarquia	356
III.2. Participação estética	392
III.3. Crítica da <i>connoisseurship</i>	454
III.4. O temor do conhecimento	515
III.5. A mecanização da arte	554
III.6. Arte e a Vontade	593

APRESENTAÇÃO

Eine Bildungsskizze

Em uma sala apertada por livros, que mais pareciam guerrear entre si do que se assentarem em uma boa-vizinhança; nessa sala que talvez não fosse assim tão pequena, mas que, abarrotada por pilhas de obras, revistas, panfletos e demais souvenirs do saber soerguendo-se caóticos como estalagmites, parecia realmente minúscula; nesse espaço de caos acadêmico criativo, onde Panofsky parecia discutir com Edward Tylor, que por sua vez se dirigia a Anaxágoras, este cercado pela coleção Loeb, a qual, na verdade, encontrava-se por todos os cantos, como os soldados de uma batalha esquecida; nesse gabinete, ele se virou para mim, algo enérgico, talvez delirante, e me lançou uma questão. Retórica, claro. “Sabe qual seria a minha acusação para esses caras?” A minha fisionomia se contorceu em ignorância. “O meu *j’accuse*?” Limitei-me a erguer a sobrancelha. “Jamais uma geração esteve tão bem preparada para defender o conhecimento. Pense na formação que esses caras tiveram, aprendendo grego e latim desde criança nos *humanistischen Gymnasien*, estudando depois com os mandarins oitocentistas ainda vivos, convivendo com uma nata intelectual inaudita...” Balancei a cabeça, afirmativamente. “Pois bem, eles tinham tudo isso e não fizeram nada, limitaram-se a brigas internas e não defenderam o valor do conhecimento. Isto é, não defenderam o porquê de, no final das contas, ser melhor saber do que não saber. Não produziram um grande discurso a esse respeito, não batalharam por isso, e aqui estamos, fodidos.”

“*And here we are, fucked*”. De fato, estávamos todos em choque nesses dias. As eleições estadunidenses tinham ocorrido há pouco e, com ela, um tsunami de vulgaridade parecia ter devastado as costas da psique coletiva. Trump e a pós-verdade, Putin e o *might makes right*, Temer e a histeria política brasileira. Oxford e suas pedras milenares pareciam especialmente melancólicas durante aquela semana. Talvez fosse o inverno, talvez fosse a constante garoa inglesa. Provavelmente era o meu próprio estado emocional, projetando

minha angústia interna sobre a paisagem ao redor. Era, pensei ironicamente, uma forma geograficamente adequada de falácia patética (a noção, afinal, foi cunhada por Ruskin, outrora professor da universidade). Fui visitá-la no dia em que essa projeção de *malasie* civilizacional parecia ter atingido seu auge. Irritado com a sofisticação dos ornamentos góticos dos *colleges*, questionando a necessidade das dezenas de bibliotecas da cidade, desesperado com o tradicionalismo inane daquela instituição medieval, tudo aquilo me parecia decadente. E decadente, por analogia, pareciam-me as minhas próprias tentativas de investigar os rastros da vida e do discurso de um oxoniano falecido há quase cinquenta anos, cujo nome excita admiração ou desprezo apenas em um grupo minúsculo de estudiosos. Comprei cookies como presente e me dirigi à sua casa, situada em frente à biblioteca de história da arte da Universidade.

Quem abriu a porta foi seu marido, capelão de um *college* famoso. Recebeu-me com um sorriso e com uma cortesia inglesa que eu jamais conseguiria superar. Ela me encontrou pouco depois e, após coar o chá, conversamos. Era agora uma pesquisadora renomada, editora importante, com passagem notável por muitos institutos de pesquisa e conhecida por seus rigorosos estudos filológicos sobre artistas do Renascimento italiano. Quando jovem, no entanto, graduanda em Oxford em meados da década de 1960, fora aluna dele, esteve presente em suas conferências abarrotadas, conheceu seu senso de humor e sua eloquência erudita. Falou-me, dentre tantas coisas, de impressões muito pessoais de seu professor, e fez uma imitação sua muito boa e inesperada, algo insurgente em relação ao rumo do diálogo e ao seu *status* egrégio. Surpresa alguma, pensei: ela é, afinal, contemporânea dos Montherlant. Disse-me, por fim, que foi por causa dele, daquela figura prometeica, que tinha decidido ser historiadora da arte. Finda a conversa, combinamos de nos encontrar uma segunda vez, quando eu tivesse avançado mais na minha pesquisa nos arquivos. Na saída, seu marido, sabendo que eu estudava uma obra última do falecido *Professor*, deu-me de presente a primeira edição do livro, publicada em 1963 pela Faber & Faber. Disse que a tinha comprado há poucos dias, em um sebo, mas que preferia que ela fosse minha. É a mais bonita das versões e eu não a tinha. Emocionado com o presente, limitei-me a dizer um “obrigado” claudicante frente a uma dádiva que, de espontânea, foi-me ofertada – a mim, um

desconhecido – de coração inteiro, sem parcelas, sem pré-condições. Enquanto caminhava de volta para os arquivos, uma frase do *Mercador de Veneza* me veio à mente: “*The quality of mercy is not strain’d*”.

O *Professor* oxoniano, o fantasma que eu perseguia em papéis, iniciou algumas de suas aulas na década de 1950 com esse verso. Queria saber de suas alunas o que “*to strain*” significava nesse contexto. O verbo, comumente associado na língua inglesa ao intenso esforço físico ou à distensão muscular, possui um sentido anterior, mais arcaico. Significa coar, filtrar, percolar. A frase, se vertida para o português, seria algo como “a qualidade da misericórdia não é parcelada”. Isto é, deve ser dada íntegra, sem receios, sem encargos. A questão posta pelo professor almejava incitar a curiosidade epistêmica de suas estudantes, que deveriam consultar o dicionário, cutucar a fibra da poesia, explorar o jogo entre as palavras e as coisas. Mas, mais que isso, era também uma defesa da relação intrínseca entre símbolo e realidade. Aquele, simples ou complexo, preciso ou difuso, impregna esta de sentido através de sua eloquência (mesmo que lacônica). Se a natureza adora se esconder, o símbolo nos serve de lanterna. À luz do conhecimento do que “*to strain*” pode conotar, o verso adquire uma nova luminosidade, pois referencia modos de ação, formas de existência, destinos somáticos: traz à mente pessoas servindo chá, separando o joio do trigo, garimpando ouro na beira de rios. E seu contraponto se torna também mais preciso: o dom da misericórdia não participa dessas operações sublunares, visto que é puro, indiviso, divino. E é nessas condições, e apenas assim, que deve ser oferecido. Como uma conversa entre gerações, como um presente na forma de um livro. “*The quality of mercy was not strain’d*”.

Meses depois, regresso a Pisa, o *umanista* me disse que, talvez, mais do que o conhecimento adquirido, valiam as sensações dos locais, a experiência de outras culturas, seus sabores e dissabores. Coisas que como que te impregnam e que serão, daqui para frente, você (penso que ele crescera lendo os *fumetti* de Hugo Pratt). O que era para mim um ideal de erudição, espécie de materialismo espiritual, tornou-se uma prática. Prática calcada na sensibilidade, determinada pelos afetos. Prática pela qual vale o esforço, a luta, o afínco, o conflito. Foi o que aprendi das pedras de Oxford, conversando com uma *scholar* inglesa enquanto tomava chá com cookies. Foi o que compreendi nas vielas de Pisa, bebendo café

com um *umanista*, observando-lhe as expressões enquanto falava. E pulando de trem em trem, lendo as palavras do *Professor*, cotejando-as com as de outros, medindo-as contra a realidade, tornando-as minhas, quando não tuas.

INTRODUÇÃO

Uma curiosa sugestão ressoou nas moradias inglesas em 13 de novembro de 1960. O homem no rádio advertia que, se o maior desejo de uma pessoa fosse viver em paz, talvez fosse melhor retirar os objetos de arte de sua casa. Bom, talvez fosse melhor jogar fora o rádio, ao invés de ter de ouvir esse tipo de idiotice sendo transmitida! Que mal faz um quadro na parede, uma estatueta em cima da cômoda, o bom Homero juntando poeira na estante? Tal bobagem arrivista, produzida pela institucional BBC (a *Auntie!*) e proferida em sotaque estrangeiro (de um *Fritz*, acima de tudo) ia de encontro a valores fundamentais. Arte e cultura, cultura e civilização, civilização e razão. Essas coisas estão articuladas, positivamente articuladas: isso é *common sense*.

O homem no rádio, o historiador alemão Edgar Wind, acreditava justamente o contrário. O *seu* senso comum diria que arte e civilização estão em conflito, que imaginação e razão estão nos antípodas, e que a civilização emerge apenas quando as forças em disputa encontram uma harmonia. Harmonia que, embora sempre precária, sempre em perigo, vale sempre a luta. No início dos anos 1960, Wind era uma espécie de *rock star* intelectual, célebre por suas conferências em Oxford, disputadíssimas, e por obras tão eruditas quanto heterodoxas, caso de *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958). Em sua própria área acadêmica, a história da arte, era figura celeberrima: um dos pioneiros da abordagem histórico-cultural vagamente definida como “iconologia”, que capitaneou junto a seus colegas *émigré* oriundos do círculo da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Nessa “era heroica” da história da arte, marcada por derrotas sociais e vitórias acadêmicas, Wind ombreava com Panofsky, Gombrich, Saxl, Wittkower, Clark, Blunt *et alii*. Eram historiadores não apenas dispostos, mas habilitados a enfrentar as “grandes questões” da área. Wind tinha relações de companheirismo e desafio com todos eles, embora, verdade seja dita, todos eles tinham uns com os outros. Figuras geniais, mas profundamente humanas, a prática histórico-artística contemporânea emergiu tanto de suas colaborações quanto de seus antagonismos.

Wind, no entanto, cujo *iter* intelectual atravessou estudos sobre estética, epistemologia, filosofia antiga, arte inglesa do Iluminismo e cultura da Itália renascentista, era uma espécie de *avis rara*, condição ressaltada por sua vida diaspórica e por sua defesa intransigente da atividade heurística como uma atividade multifacética. Suas convicções intelectuais tinham por base o fato do saber ser um só, essencialmente adisciplinar e

conectivo. Essa postura – em uma era de estímulo à especialização, classificação e dissociação do conhecimento – não poderia ser outra coisa senão marginal. Tal atitude, assomada à parca produção bibliográfica de Wind, tornou manco seu *status* acadêmico. Embora lembrado por algumas intervenções magistrais, suas interpretações foram, em parte, proscritas como demasiado especulativas. Para as gerações seguintes de historiadores da arte, Wind seria a personificação do provérbio “*se non è vero, è ben trovato*”, com ênfase no “*non è vero*”¹. Além disso, parcela significativa de seus estudos permaneceu como que enterrada em seu *Nachlass*, desconhecida porque jamais publicada; é o caso, por exemplo, de seus escritos sobre a concepção enciclopédica da Stanza della Segnatura de Rafael.

No início de 1960, a BBC convidou Edgar Wind para proferir as prestigiosas Reith Lectures, série de radioconferências transmitidas anualmente pela corporação nas quais um intelectual de destaque discorria sobre algum assunto contemporâneo de sua área. Wind concebeu sua edição sob o título de *Art and Anarchy*. O tema abordado, a posição social da arte contemporânea, servia a uma tese radical: as mais diversas experiências artísticas eram, à época, tão bem aceitas porque a arte tinha se marginalizado em relação à experiência humana. Tornara-se uma coisa efêmera, um passatempo burguês, celebrada por sua inanição. As seis conferências que proferiu atacaram aspectos diversos da questão, destacando-se as críticas à irreverência da modernidade artística, às diversas correntes do esteticismo, à prática do *connoisseur*, à cisão entre arte e epistemologia, aos abusos da mecanização e da tecnologia e ao isolamento social do artista após o Romantismo. As Reith Lectures de 1960, sucesso de crítica e público (embora altamente controversas), foram publicadas somente três anos depois, em um longo hiato editorial causado por sua reescrita parcial e pela adição de um longo capítulo de notas.

Essas conferências, contudo, não foram produzidas em abstrato, mas como uma resposta direta de seu autor à arte de seu tempo. Em meados do século XX, Wind viu a diversidade da produção artística, as exposições retrospectivas e suas grandes filas, o vai para lá e para cá das obras dos grandes museus, a abundância de *catalogues raisonnés* e julgou tudo aquilo interessante, decerto, mas insuficiente. Essencialmente insuficiente. O contexto de produção de *Art and Anarchy* assim se apresenta como um problema fundamental, inescapável. Essas conferências foram, afinal, produzidas considerando a produção e recepção artística contemporâneas, especificamente circunscritas à realidade europeia de

¹ Para uma elegante vindicação da abordagem heurística de Wind e um balanço da expressão “*se non è vero, è ben trovato*” no âmbito da especulação histórico-artística, ver M. Cole, “*Se Non è Vero è Ben Trovato*”, in *Intellectual History Review*, v. 24, n. 3, 2014, pp. 429-439.

circa 1960. As Reith Lectures, no entanto, requeriam que o intelectual convidado não apenas apresentasse aspectos inovadores de sua área de estudos à luz de certo grau de *insight* crítico, mas também que imiscuísse em seu discurso um amplo conhecimento histórico. Além disso, essas radioconferências deveriam ser ensaísticas: esperava-se que o conferencista avançasse uma opinião em relação à questão abordada e, se possível, também uma provocação ao público. *Art and Anarchy* atendeu às exigências altaneiras dos produtores da BBC: apresentou as considerações de um intelectual de destaque em sua área, o qual mobilizou uma vasta erudição transdisciplinar para abordar um tópico contemporâneo (a posição social da arte moderna), criticando-o e, nesse processo, gerando grande polêmica com suas ideias. Posto isso, o problema desta dissertação é triplo, pois requer a abordagem de *Art and Anarchy* como (1) uma questão histórica, reativa ao contexto de sua produção; (2) como uma obra histórico-artística cujo panorama é, sobretudo, filosófico; (3) como um discurso crítico, no qual a abordagem idiossincrática de Wind determina o agenciamento de ideias e argumentos.

Esta dissertação, portanto, pretende contextualizar *Art and Anarchy* à luz do *iter* acadêmico de Wind e do cenário intelectual e artístico inglês em meados do século XX e, ao mesmo tempo, prover uma análise crítica de sua armadura conceitual. Não se ambiciona, contudo, ajuizar sobre o valor de verdade dessa obra (tarefa que seria de cunho sobretudo filosófico), mas sim explicar os percursos do texto, seus objetos referendados, a construção de seus argumentos, seu objetivo crítico. Não se trata, portanto, de criticar o *valor*, *veracidade* ou *poder de instrução* do discurso de Wind, mas sim delinear sua *gênese*, *finalidade* e *efeito*. A tradução e notação da obra, objetivos suplementares a esta dissertação, foram fundamentais para essa introdução à *Art and Anarchy*; tais atividades proveram não apenas um conhecimento lexical e semântico aprofundado, como um contato com suas fontes que alargou a interpretação das partes em relação ao todo. Uma hipótese basilar, contudo, informou a atividade hermenêutica: *Art and Anarchy* é um testamento intelectual de Wind, ainda que involuntário: avança teses histórico-artísticas jamais publicadas, expõe críticas formuladas ao longo de sua carreira e enfeixa tramas de pesquisas diversas. Pode, além disso, ser lido como uma doxografia informal, visto que compila e comenta muito da filosofia da arte pregressa. Acima de tudo, *Art and Anarchy* apresenta o pensamento de Wind como uma questão em aberto. Foi um dos primeiros discursos histórico-artísticos a postular um fim da história da arte, questão capitaneada nos anos seguintes por luminares diversos como Argan, Belting e Danto. Mas o próprio autor ressalva, ele também virando Hegel de “cabeça para baixo”, que a filosofia da história hegeliana concedia que as fases pregressas do espírito

poderiam ressurgir no presente. Talvez a experiência artística pregressa não estivesse assim tão sepultada, tão pronta para o elogio fúnebre. A arte permaneceria, apesar dos pesares, algo *demoníaca*. Se for esse o caso, a problematização de Wind do estatuto contemporâneo da imagem seria para nós tão relevante quanto o foi para o público inglês de sessenta anos atrás.

O legado de Edgar Wind e a crítica à *Art and Anarchy*

Após a morte de Edgar Wind em setembro de 1971, seu legado intelectual foi mantido pelo cuidado vigoroso de sua viúva, Margaret. Foi ela a força motriz por trás da preservação e catalogação de seu *Nachlass*, por anos acessível em seu *flat*, mas hoje disponível na Weston Library, Oxford. Como executora literária do marido, Margaret também foi responsável pela publicação póstuma de parte de seus escritos, não apenas atuando muitas vezes como editora informal, mas fundamentalmente auxiliando e estimulando os acadêmicos interessados em sua obra. Foi o caso, por exemplo, de Jaynie Anderson, Elizabeth Sears, Bernard Buschendorf, Horst Bredekamp, Pascal Griener *et alii*. Margaret dedicou os trinta anos que viveu após a morte de Wind à defesa e propagação de seu trabalho histórico-artístico e filosófico. Foi sob sua vigília, por exemplo, que Hugh Lloyd-Jones escreveu o primeiro ensaio biográfico de Wind, doze anos após a morte deste. Tal escrito figurou não apenas como uma exposição da vida e obra do historiador *émigré*, mas também como uma espécie de vindicação, salvaguarda contra os mal-entendidos então correntes.

A crítica mais comumente feita aos estudos de Wind é que suas interpretações eram demasiado especulativas. Tenderiam ao *overreading*, isto é, a extrair mais do material sob análise do que esse *de fato* possui. Um tipo de projeção teórica. Segundo essa avaliação, a análise literária e visual de Wind era feita *ad lib*, com certo desdém ao rigor científico. Por conseguinte, as lacunas factuais e causais de seus argumentos eram, via de regra, preenchidas por sua vasta erudição. Truque intelectual que apenas seus pares seriam capazes de detectar. Escreveu Kemp em 1985, que “não há reconhecimento claro, no status de suas análises [de Wind], em relação à complexa rede de ‘causas’ – circunstanciais, materiais, eficientes, necessárias, contingentes, contextuais e remotas – subjacentes à qualquer episódio histórico”². Posição reiterada por Hope, que talvez na mais desabrida das resenhas já feitas

² “There is no clear acknowledgement of the status of his analyses with respect to the complex network of ‘causes’ — circumstantial, material, efficient, necessary, contingent, contextual and remote — which lie

aos escritos de Wind, notou que este “era um homem extraordinariamente erudito. Suas publicações estão cheias de passagens não traduzidas em latim e em grego, com longas notas de rodapé discursivas. Mas essas frequentemente servem para ocultar a extrema fragilidade de seus argumentos”³. Gaskell comentou a recorrência desse tipo de crítica, notando “que sua obra [de Wind] sempre possuiu críticos que o acusaram de empregar sua erudição formidável na tentativa de estabelecer correspondências entre materiais visuais e filosófico-literários baseadas em evidências insuficientes e pouco respeito pelas contingências históricas.”⁴ Um segundo juízo negativo, irmanado ao anterior, ataca a ausência de dados sociológicos na fábrica da argumentação de Wind. Segundo Wollheim, ele preferiria, ao invés, “buscar a evidência nos poetas, pintores e filósofos.”⁵ Iversen reitera tal crítica, observando que “Wind não faz referência alguma às realidades sociais e econômicas que afetam a esfera cultural.”⁶ Segundo essas críticas, portanto, Wind teria feito uso de critérios históricos e métodos de forma arbitrária, empregado sua erudição arcana para suprir lacunas documentais ou causais, e cedido a especulações imaginativas para penetrar na psicologia da obra e do artista sob escrutínio. Seu uso liberal das fontes históricas teria sido especialmente desobediente à probidade acadêmica, pois pouco atento ao seu sentido original e cronologia. A consequência lógica dessa linha de crítica é o juízo, explicitamente expresso por Hope (embora subjacente a muitos críticos da obra de Wind), de que o historiador alemão era uma espécie de magnífico charlatão da história da arte: “ele [Wind] abriu um novo mundo, e ninguém tinha como suspeitar de que era tudo, em larga medida, fantasia.”⁷

Muitos desses aspectos negativamente avaliados foram, sob outras perspectivas, considerados pontos fortes do pensamento de Wind. Sua imaginação especulativa não seria

behind any historical episode.” Cf. M. Kemp, resenha de *Eloquence of the Symbols*, in *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*, v. 3, n. 2, oct. 1985, p. 46.

³ “Edgar Wind himself was an exceedingly learned man. His publications are full of untranslated passages in Latin and Greek, with long discursive footnotes. But these often serve to obscure the extreme shakiness of his arguments, even to a scholar as acute as Hugh Lloyd-Jones.” Cf. C. Hope, “Naming the Graces”, in *London Review of Books*, v. 6, n. 5, 15 mar. 1984, p. 13.

⁴ “Yet his work [Wind] has never been without critics who have accused him of employing his formidable erudition in attempts to establish correspondences between visual and philosophical or literary material with insufficient evidence and scant regard for historical contingencies.” Cf. Ivan Gaskell, resenha de *Eloquence...*, in *British Journal of Aesthetics*, v. XXV, 1985, p. 79.

⁵ “For this stark, pessimistic thesis support might be elicited from historical or sociological fact: from descriptions of ancient life, or from our own insight into our own society. But this, significantly, is not how Wind proceeds. He prefers to go to poets, painters, philosophers, for evidence.” Cf. R. Wollheim, “What is art?”, in *The New York Review of Books*, v. 2, n. 6, 30 abril 1964, p. 7.

⁶ “By the end of the book [*Art and Anarchy*] we are left wondering what the connection, cause or meaning of these disparate phenomena might be. This is because Wind makes no reference to the social and economic realities impinging on the cultural sphere.” Cf. M. Iversen, resenha de *The Eloquence...*, in *The Oxford Art Journal*, v. 7, n. 1, 1984, p. 60.

⁷ “He opened up a new world, and no one was to know that it was largely fantasy.” Cf. C. Hope, op. cit., pp. 13 e s.

assim motivo de opróbrio, mas estaria bem articulada ao rigor filológico e à amplitude erudita, resultando em uma abordagem audaz e renovadora dos fenômenos sob escrutínio. Silvia Ferretti, importante exegeta italiana do pensamento warburguiano, notou que “nos *Mistérios pagãos do Renascimento*, Wind buscava fazer renascer aquela interação entre imaginação e pensamento que hoje parece perdida, e à qual estão ligadas as melhores produções da cultura.”⁸ Comentou-se também que sua remissão à conhecimento de áreas periféricas na investigação histórico-artística estava sempre positivamente conjugada à sua intuição dos elementos esteticamente significantes da obra sob análise. Desse modo, a abordagem de Wind não apenas salvaguardaria o objeto investigado dos excessos da erudição mal aplicada, como “restituiria vida nova aos pálidos fantasmas de uma crítica meramente formalista.”⁹ Seu domínio invulgar da filosofia e sua aplicação à história da arte foi também positivamente notado: não seria um estreitamento abusivo entre áreas pretensamente diversas (i.e., pensamento artístico e filosófico), mas antes um modo próprio de conceber *filosoficamente* o fenômeno artístico em seu percurso histórico. A esse respeito, Arthur Danto comentou que “Wind era praticamente único em sua especialidade como alguém que realmente pensava como um filósofo [...] isso o tornou sensível aos intercâmbios entre arte e filosofia do século XVIII que teriam de outro modo permanecido ocultos, em detrimento da arte e de nosso profundo empobrecimento de sua experiência.”¹⁰ O ponto fundamental da discórdia em relação ao mérito da abordagem histórico-artística de Wind está, portanto, profundamente articulado à posição metodológica de seus críticos. Depende, portanto, de como esses avaliam a relação entre especulação e filologia, o grau de permeabilidade entre as disciplinas do saber e os modos de uso do documento histórico.

O interesse pelo pensamento de Wind, dormente na década de sua morte, foi renovado pela publicação de uma coletânea de artigos seus intitulada *The Eloquence of Symbols* em 1983, projeto que ele próprio aventara antes de seu falecimento. Esse livro, no qual está a memória biográfica escrita por Lloyd-Jones, foi editada pela historiadora da arte Jaynie

⁸ “Nei *Misteri pagani nel Rinascimento* Wind tentava di far rinascere quel gioco scambievolmente tra immaginazione e pensiero che oggi sembra perduto e cui sono legate le migliori produzioni della cultura.” Cf. S. Ferretti, resenha de E. Wind, *Eloquence...*, in *La Cultura*, XXIII, n. 2, 1984, p. 380.

⁹ “Per cogliere il senso globale della ricerca windiana, è però opportuno rifarsi a quelle pagine in cui, nel fatto, l’approccio storico restituisce nuova vita ai pallidi fantasmi di una critica meramente formalistica.” Cf. R. V. Cristaldi, “I ‘selected papers’ di Edgar Wind”, in *Rivista di Studi Crociani*, Napoli, XXI, 1984, p. 63.

¹⁰ “Wind was almost unique in his speciality as one who really thought like a philosopher. This may not be perceived as a supreme compliment, but it certainly made him sensitive to interchanges between philosophy and art in the eighteenth century that would have remained hidden without him, to the detriment of the art and to the deep impoverishment of our experience of it.” Cf. A. Danto, “Face to face with the past”, in *Times Literary Supplement*, 17 out. 1986, p. 1166.

Anderson. Ela também editou, três anos depois, *Hume and the Heroic Portrait*, que compila os textos de Wind sobre arte inglesa do Iluminismo. Esses livros formam uma espécie de *tandem* e reapresentaram ao público textos ou de difícil acesso, ou até então não traduzidos para o inglês (caso de “Warburg Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik”, artigo seminal sobre o pensamento de Warburg publicado em 1931). Nos anos seguintes, Bernard Buschendorf, talvez o principal exegeta do pensamento de Wind, publicou uma série de artigos fundamentais sobre momentos do pensamento do historiador *émigré*. É o caso de “War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern: Edgar Wind und Aby Warburg” (1985), no qual se resgata a relação entre discípulo e mestre, pontuando a interação intelectual transcorrida em Hamburgo no final da década de 1920. Em língua italiana, Silvia Ferretti publicou em 1991 um importante ensaio sobre a transição de Wind da filosofia à história da arte nos anos de Hamburgo¹¹. Um simpósio sobre Wind realizado em fevereiro de 1996 no Einstein Forum em Potsdam, organizado por acadêmicos alemães como o próprio Buschendorf, mas também Bredekamp, Krois e Hartung, resultou em *Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*, publicado em 1998¹². Este livro é, até hoje, a principal obra de referência quanto ao pensamento de Wind, contendo artigos seminais sobre aspectos diversos desse. Pascal Griener, por exemplo, aqui discorre sobre a pouco conhecida interpretação da *Escola de Atenas* de Rafael (“Edgar Wind und das Problem der Schule von Athen”), enquanto Bredekamp avalia a relação de Wind com a fenomenologia de Heidegger e o existencialismo de Sartre (“Falsche Skischwünge”). Elizabeth Sears, que produziu para esta coletânea um artigo sobre a interpretação de Wind do teto da Capela Sistina (“Die Bildersprache Michelangelo”), editou e publicou dois anos depois os escritos inéditos de Wind sobre Michelangelo em *The Religious Symbolism of Michelangelo: The Sistine Ceiling*¹³. Esta publicação contribuiu para a revivescência do pensamento de Wind sobre a condição do símbolo religioso no Renascimento italiano, sobretudo em sua relação com a teologia romana no início do Quinhentos. Sears introduziu esta edição com um abrangente comentário sobre a evolução histórica da interpretação de Wind da arte de Michelangelo (a minúcia cronológica desse texto o torna praticamente um ensaio biográfico). Do mesmo modo, a publicação em 2001 da tradução inglesa da *Habilitation* de Wind (al. *Das Experiment und die Metaphysik*), originalmente publicada em 1934, colaborou para um

¹¹ S. Ferretti, “Edgar Wind. Dalla filosofia alla storia”, in *La Cultura*, XXIX, 1991, pp. 346-357.

¹² H. Bredekamp et al. (eds.), *Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin, Akademie Verlag, 1998.

¹³ E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo: The Sistine Ceiling*, E. Sears (ed.), Oxford Univ. Press, 2000.

reanimado interesse por seu trabalho filosófico de juventude¹⁴. Matthew Rampley introduz esta tradução com um penetrante artigo sobre a crítica de Wind da filosofia neo-kantiana e sua defesa do papel do experimento científico com base no empirismo estadunidense.

Concomitante à recente voga dos estudos warburguanos, os estudos epistemológicos do primeiro Wind – que interconectam neokantismo, filosofia da ciência, estética, teoria da arte, empirismo estadunidense e metodologia das humanidades – tem sido objeto de uma importante reavaliação contemporânea. De especial interesse para os estudos atuais é seu conceito de *Verkörperung* (port.: corporificação; incorporação), segundo o qual determinada classe de objetos concebidos pelo homem como instrumentos científicos, livros e obras de arte corporificam sistemas simbólicos. Essa guinada epistemológica nos estudos sobre Wind – que está realizada principalmente na Alemanha – foi estimulada pelos artigos seminais do falecido John M. Krois, que em meados da década passada investigou o entrecruzamento entre a filosofia dos símbolos de Cassirer, a semiótica de Peirce e a teoria da corporificação de Wind (e.g., “Kunst und Wissenschaft in Edgar Wind Philosophie der Verkörperung”, 1998). Nesse sentido, um artigo recente de Engel como “‘In einem sehr geläuterten Sinne sind Sie doch eigentlich ein Empirist!’: Ernst Cassirer und Edgar Wind im Streit um die Verkörperung von Symbolen” (2012) aborda a difícil relação entre ambos filósofos no final da década de 1920¹⁵. Ao passo que Viola, em 2014, abordou a importância da semiótica peircena importada por Wind para o incipiente método iconológico em “‘Ein geistvoller Amerikaner’. The relevance of Charles S. Peirce to Debates on the Iconological Method”¹⁶. Schneider, recentemente, retornou à investigação do traslado da KBW de Hamburgo para Londres, o papel de Wind no processo e sua relação com Warburg em “From Hamburg to London: Edgar Wind; images and ideas” (2015)¹⁷. Ben Thomas, que auxiliou Margaret Wind na catalogação do *Nachlass* do marido, publicou nesse mesmo ano um novo artigo biográfico sobre Wind, onde aborda aspectos negligenciados pela “Memória biográfica” de Lloyd-Jones

¹⁴ E. Wind, *Experiment and Metaphysics – Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, intro. Matthew Rampley, Oxford: Legenda, 2001.

¹⁵ Ver F. Engel, “‘In einem sehr geläuterten Sinne sind Sie doch eigentlich ein Empirist!’: Ernst Cassirer und Edgar Wind im Streit um die Verkörperung von Symbolen”, in *Et in imagine ego*, 2012, pp. 369-392, 2012. Mais recentemente, Engel publicou um artigo a respeito da relação de Wind com a tradição warburguiana e os motivos de sua ruptura com o Instituto Warburg em meados da década de 1940. Ver “Though this be Madness: Edgar Wind and the Warburg Tradition”, in: *Bildakt at the Warburg Institute*, Marienberg, Sabine; Trabant, Jürgen (eds.). Berlin: De Gruyter, 2014. pp. 87-116.

¹⁶ T. Viola, “‘Ein geistvoller Amerikaner’. The relevance of Charles S. Peirce to Debates on the Iconological Method”, in *Bildakt at the Warburg Institute*, Berlin, De Gruyter, 2014, pp. 117-137. O autor lidou com o mesmo corpo de questões em um artigo anterior: “Peirce and Iconology: Habitus, Embodiment, and the Analogy between Philosophy and Architecture”, in *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, v. 4, n. 1, 2012, pp. 6-31.

¹⁷ P. Schneider, “From Hamburg to London: Edgar Wind; images and ideas”, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, v. 12, 2015, pp. 117-130.

e comenta a fortuna crítica recente do historiador *émigré*¹⁸. Collenberg-Platnikov abordou em dois artigos recentes a relação entre teoria da arte e epistemologia de Wind¹⁹, enquanto Pinotti discorreu sobre o notório texto introdutório deste sobre o pensamento de Warburg em “Wind, Warburg, et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft” (2016)²⁰. A questão fundamental abordada pela maior parte dos estudos contemporâneos sobre Wind é, portanto, justamente aquela enunciada quase trinta anos atrás por Silvia Ferretti: sua aguda passagem do âmbito das investigações filosóficas para a análise concreta de obras de arte em seu contexto cultural.

A abordagem histórico-artística de Wind pode ser definida como fundamentalmente adisciplinar. É possível especular que essa postura propedêutica à investigação provém de sua formação inicial como filósofo (interessado em uma gama disciplinar abrangente), de sua intimidade com a semiótica de Peirce e com o empirismo de James, ou então, pela interlocução transformadora com Warburg nos últimos anos desse. De todo modo, o que se poderia definir como um “método” windiano é, sobretudo, um modo caleidoscópico de olhar para a obra de arte. Esta seria a corporificação paroxismal de um sistema simbólico tal qual configurado em um determinado indivíduo e em uma determinada época. Nesse sentido, cabe ao investigador a intimidade com a cultura do período em suas diversas facetas e, além disso, certo juízo crítico capaz de determinar quais dados são ou não relevantes na conformação de uma dada peça artística. Esta, no entanto, enquanto objeto concreto, particular e acessível aos sentidos, seria passível de degeneração material ou esquecimento de seus elementos contingentes. O investigador teria por função recuperar os modos de percepção passado, atentando sobretudo para a exploração da mensagem da pintura (evidente ou oculta), visto que a forma estética conforma uma mentalidade, que nela se expressa direta ou indiretamente. Nesse sentido, a produção artística estaria em pé de igualdade com a filosófica no que tange os modos de representação pregressos da realidade. E, no entanto, a finalidade própria da investigação histórico-artística, adverte Wind, deve ser catártica. Findo seu processo, o investigador (e, por consequência, o leitor) ampliaria sua sensibilidade em relação

¹⁸ B. Thomas, “Edgar Wind. A Short Biography”, in *Stan Rzeczy*, v. 8, 2015, pp. 117-137.

¹⁹ Ver “‘Das Auge liest anders, wenn der Gedanke es lenkt’: zur Bestimmung des Verhältnisses von Sehen und Wissen bei Edgar Wind.”, in *Kunst als Sprache - Sprachen der Kunst*, 2014, pp. 92-110, 2014; ver também “Forschung als Verkörperung. Zur Parallelisierung von Kunst und Wissenschaft bei Edgar Wind”, in Siegmund, Judith (ed.), *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Transcript Verlag, 2016, pp. 65-86.

²⁰ A. Pinotti, “Wind, Warburg, et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft”, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, V. 61, N. 2, 2016, pp. 267-279.

à obra sob escrutínio, consequentemente alargando sua compreensão das relações do passado com o presente.

O corolário desse *télos* metodológico é que o ato de investigação transforma o efeito da coisa investigada. Mesmo se o documento sob análise fosse desconhecido, seu reconhecimento após a ação do investigador teria uma certa efetividade, perturbaria um certo conjunto de verdades e, com ele, as possibilidades de ação. O resultado da atividade historiográfica sob esse prisma é necessariamente político e moral. Desse modo, considera Wind, o historiador precisa se considerar parte do fenômeno sob escrutínio, e não um olho abstrato, uma mosca na parede. Tal como um cientista que precisa ter em mente que sua presença no laboratório afeta os experimentos que realiza. Mas parte apenas, pois sua consciência crítica deve resguardar uma abstração entre si próprio e o processo investigado, distância que permite não apenas tratar a história como um objeto, mas também testar as hipóteses que sustentam o conjunto de regras da abordagem historiográfica.

Quando Wind se dedicava à análise de uma obra de arte, compreendia a si mesmo, isto é, sua própria realidade somática, tanto como um instrumento quanto como um local de teste da ação investigativa. Seu olhar minucioso buscava detalhes na obra que exigiam elucidação, e para tal, estudava os textos concernentes para buscar as ideias que esta poderia corporificar. De modo inverso, a relevância de um texto para uma obra deveria ser testada contra a visualidade desta, mas não em termos de ilustração literal, e sim de visualização de ideias. O *axis mundi* desse processo seria o próprio investigador, que testa na transformação de sua própria percepção as inferências e iluminações recíprocas entre imagem e texto. Esse ato de investigação não se acaba em si mesmo, pois o fascínio posto por um enigma visual ou literário não diminui após sua resolução, mas se amplia, irradiando-se para áreas irmanadas e dessas para outras, *ad infinitum*. O processo de inquirição estético e epistemológico era, para Wind, um processo mútuo de aperfeiçoamento da sensibilidade e da cognição.

Malgrado a importância coetânea e o relativo impacto de Reith Lectures de Wind no discurso da história e teoria da arte, não existe uma análise acadêmica rigorosa que oferecesse embasamento a esta dissertação. A fortuna crítica de *Art and Anarchy* é constituída majoritariamente por resenhas e por remissões em textos dedicados a seus próprios assuntos. Em relação as primeiras, aquelas de fato relevantes foram produzidas pouco após a publicação da primeira edição de *Art and Anarchy* em 1963. Em resenha publicada no *The Listener* em 18 de julho de 1963, Herbert Read predicou brilhante a definição de Wind de arte como um balanço entre ficção e participação, e elogiou em especial seu capítulo final de notas. Criticou, contudo, o aspecto generalista de suas conferências, comentando que o tema

principal se perdia em meio a variedade de argumentos e referências²¹. Além disso, argumentou que a finalidade da obra como um todo era confusa: “Mas o professor Wind em lugar algum deixa claro se a culpa [da marginalização da arte moderna] é dos artistas, ou do tipo de organização social que nós desenvolvemos, com sua ampla distribuição de riqueza e de educação. É sua atitude em relação à arte em si que considero ambígua.”²² Michael Podro, por sua vez, em 9 de agosto desse mesmo ano, foi mais incisivo. Questionou não apenas se a arte do passado era de fato perigosa, mas também os critérios empregados por Wind para avançar essa afirmação. Consequentemente, o resenhista defendeu a impossibilidade de se postular que a experiência artística moderna era de fato marginal: “À luz dos exemplos que o professor Wind produz e, em referência aos seus próprios critérios, não é certo que nós devemos considerar que a arte se marginalizou nos últimos cento e cinquenta anos.”²³ Podro, ele próprio um notável estudioso da história da história da arte, atacou também a crítica de Wind aos historiadores da arte pregressos, Wölfflin em especial. Uma resenha anônima no *The Times Literary Supplement* (12 mar. de 1964), embora tenha ressaltado o valor e importância das notas de *Art and Anarchy*, caracterizou-as arbitrarias em relação aos argumentos avançados no texto principal e julgou-as essencialmente autobiográficas (i.e., diziam respeito, sobretudo, a inquietações pessoais de Wind)²⁴. A mais notável e perspicaz resenha de *Art and Anarchy* foi publicada no mês seguinte. Seu autor, Richard Wollheim, também questionou o argumento centro-margem da experiência artística, criticou a incerteza da tese central e sua dispersão ao longos dos capítulos e pôs em xeque até mesmo a visão de arte de Wind, julgando-a falaciosa porque calcada na noção de forma e conteúdo (seria essa concepção, portanto, que teria permitido a Wind postular como nêmesis a concepção de arte pura, igualmente errônea segundo o resenhista). Não obstante, Wollheim concluiu sua resenha observando que se ele foi excessivamente crítico em relação à *Art and Anarchy*, é porque era a obra de um gênio, cuja retórica era fascinante e, consequentemente, perigosa²⁵.

²¹ “But what of Professor Wind’s main theme? That I still find a little difficult to snatch from the torrent of his referential eloquence. The six lectures do not seem to constitute a progressive argument, but are rather separate essays [...] distinct subjects” Cf. H. Read, resenha de E. Wind, *Art and Anarchy*, in *The Listener*, 18 jul. 1963.

²² “But Professor Wind nowhere makes it quite clear whether he puts the blame on the artists, or on the kind of social organization we have evolved, with its wide distribution of wealth and education. It is his attitude to the art itself that I find ambiguous.” Cf. *ibid.*, loc. cit.

²³ “In the light of the examples that Professor Wind adduces and by reference to his own criteria it is not clear that we can regard art as having become marginal in the last hundred and fifty years.” Cf. M. Podro, “The Creative Element” (resenha de E. Wind, *Art and Anarchy*), in *The Spectator*, 9 ago. 1963.

²⁴ “Their conjunction is, however, sometimes more arbitrary than inevitable, and one wonders whether the author is aware that they must strike an outsider as being in essential autobiographical.” “Art in the margin?”, *Times Literary Supplement*, 12 mar. 1964.

²⁵ Cf. R. Wollheim, *op. cit.*, p. 8.

Art and Anarchy jamais foi objeto de uma análise crítica propriamente dita. A introdução de John Bayley à terceira edição (1985) é, sobretudo, um ensaio sobre algumas das ideias apresentadas na obra, pontuando os momentos desta em que o autor concorda com Wind. *Art and Anarchy*, no entanto, fundamentou importantes textos posteriores a si. Agamben, por exemplo, iniciou o primeiro capítulo de *L'uomo senza contenuto* (1970), com as considerações de Wind sobre o temor sagrado platônico (expostas em “Art and Anarchy”). Anos depois, Carlo Ginzburg empregou os *insights* de Wind sobre o método morelliano (“Critique of Connoisseurship”) como base para a formulação de seu próprio método indiciário em “Spie. Radici di un paradigma indiziario” (1979). Donald Preziosi, por sua vez, fundamentou importantes textos seus na questão platônica aventada por Wind e as dificuldades por ela impostas à historiografia da arte, caso de “Coda, Plato’s Dilemma and the Tasks of the Art Historian Today” (1998). Bredekamp, cujo *Theorie des Bildakt* (2010) é, em larga medida, tributário da teoria de Wind sobre o poder das imagens artísticas, observa que sua “tentativa, em *Arte e Anarquia*, de elucidar a eficácia activa das imagens, pode considerar-se como modelar.”²⁶ Mais recentemente, o filósofo estadunidense O. B. Bassler comentou as críticas de *Art and Anarchy* à mecanização da arte em um longo excurso no primeiro capítulo de seu curioso livro, *Diagnosing Contemporary Philosophy with the Matrix Movies* (2016). O único texto diretamente engajado com *Art and Anarchy* (ao menos pretensamente) é “Drei Ebenen von Platons Höhle”, por Philipp Fehl. Originalmente proferido como uma das conferências do Einstein Forum de 1996, emprega o livro de Wind apenas como base para uma longa meditação do autor sobre os perigos do historicismo e a relação íntima da estética modernista com as ditaduras da primeira metade do século XX. Essa breve lista não é, contudo, exaustiva. Apenas pontua alguns dos momentos importantes da fortuna de *Art and Anarchy* e visa demonstrar a relativa escassez crítica concernente.

Tema e conteúdo da pesquisa

Art and Anarchy, cumpre reiterar, é um ensaio de conteúdo histórico-artístico imiscuído por especulações de cunho filosófico. De tal maneira, tematiza a posição social da experiência artística moderna em sua produção, difusão e recepção, propondo que sua ampla aceitação não sinaliza um maior engajamento do público, mas, pelo contrário, a

²⁶ Cf. H. Bredekamp, *Teoria do acto icónico*, trad. port. Artur Morão, Lisboa, KKYM, 2015, p. 35.

marginalização das artes em relação à experiência humana. Para tal efeito, são abordados, conferência a conferência, aspectos diversos de uma ampla problemática que, segundo o juízo de Wind, iniciou-se na estética do Romantismo no final do Setecentos e cujos efeitos eram plenamente visíveis em meados do Novecentos.

“Art and Anarchy”, a primeira conferência (homônima à obra), discorre sobre a tensão entre imaginação e razão (ou arte e civilização). Comparando a experiência artística pregressa com a moderna, considera que a liberalidade formal desta foi alcançada ao custo de sua irrelevância. “Aesthetic Participation”, a conferência seguinte, aborda o esteticismo como teoria da arte dominante a partir do século XIX, comentando sobre o processo de alienação visual promovido pela história da arte de cepa formalista. “Critique of Connoisseurship”, em seguida, discute a vida e obra do *connoisseur* italiano Giovanni Morelli, inferindo que seu revolucionário método atributivo, originário do culto romântico do fragmento, é uma manifestação rarefeita da dissociação artística promovida pelo Romantismo. “The Fear of Knowledge”, quarta conferência, dá prosseguimento a essas críticas, observando que à produção e recepção artísticas modernas subjaz um temor do conhecimento – que passou a ser considerado antitético à imaginação – oriundo da Estética do Romantismo. “The Mechanization of Art” aborda a relação entre arte e técnica, observando que a mecanização pode ser deletéria à experiência artística apenas quando a capacidade criativa é substituída pela automação, iteração e efetividade associadas ao processo maquinal. “Art and the Will” tem por tema a posição social do artista, comentando que sua reclusão, concomitante à ausência de atrito efetivo com a sociedade, resultou em uma atmosfera artística minorada, capaz de produzir menos obras significativas pois não se exerce mais pressão sobre a vontade do artista. As notas de *Art and Anarchy*, produzidas por Wind após a realização das conferências, torna seu já variegado discurso em um problema ainda maior. Raramente apenas remissivas, essas se apresentam no mais das vezes como comentários eruditos ou mesmo pequenos ensaios de *Problemsgeschichte*, agenciando um saber e uma estrutura muitas vezes mais complexa e hermética do que o texto em si.

Sendo *Art and Anarchy* uma espécie de testamento intelectual de Wind e dado que seu discurso crítico é uma resposta direta ao cenário artístico ocidental de meados da década de 1960, um comentário à obra se quer assomado de uma biografia intelectual de seu autor e de um estudo sobre o contexto de produção de suas Reith Lectures. Esta dissertação, portanto, se divide em cinco partes: (1) uma narrativa da vida e carreira acadêmica de Wind, pontuando os momentos mais relevantes em relação à *Art and Anarchy*; (2) a contextualização da produção das Reith Lectures de 1960; (3) análise da armadura conceitual de *Art and Anarchy*;

(4) tradução de *Art and Anarchy* para o português com base na 3ª edição publicada em 1985; (5) notação do texto principal e do capítulo final de notas. O plano da dissertação é assim definido por uma problemática tanto externa quanto interna. A primeira diz respeito essencialmente a trama contextual do objeto investigado, isto é, seu contexto de origem, a tradição literária engajada e o *corpus* literário de seu autor origem. A segunda, contudo, refere-se ao tema, tese e objetos que formam o problema posto em causa por Wind, que exige ser tratado *como se fosse* autônomo.

Metodologia e resultados alcançados

Dado o caráter diverso de cada uma das partes constituintes dessa pesquisa, diferentes métodos foram empregados. Iniciei pela tradução de *Art and Anarchy* pois julgamos, eu e Luiz, essa atividade fundamental às futuras. Para tal efeito, dediquei-me a um estudo criterioso do texto. Finda a tradução, iniciei a notação capítulo a capítulo, dividindo-as em (a) notas de tradução; (b) remissão interna à *Art and Anarchy*; (c) remissão externa ao *corpus* intelectual de Wind; (d) remissão a obras dos autores citados e/ou em diálogo; (e) comentário e tradução de trechos citados; (f) comentários conceituais; (g) referências históricas e/ou biográficas.

No que tange o primeiro e o segundo capítulo da dissertação (referentes à biografia de Wind e ao contexto das Reith Lectures), coligi os dados considerados relevantes da bibliografia e dos arquivos consultados em dois tipos diferentes de arquivo: (a) cronologia e (b) índice tópico. Ambos continham remissões ou citações que foram fartamente empregadas no processo de escrita. As transcrições de cartas e textos de difícil acesso ou inéditos foi fundamental e, quando efetivamente citadas, encontram-se fartamente transcritas nas notas de rodapé (decisão consciente de sacrificar a concisão em prol da acessibilidade).

O terceiro capítulo foi realizado a partir de uma leitura estrutural de *Art and Anarchy*, destacando-se inicialmente tema, tese, noções, argumentos, momentos e problemática de cada capítulo e, em seguida, da obra como um todo. Adotou-se, como princípio metodológico, a circunscrição ao texto e notas de *Art and Anarchy*, excluindo quase qualquer outro referencial bibliográfico que não a obra em si e os textos a que se refere. A noção orientadora dessa vasta exclusão de outros escritos potencialmente ancilares é que o sentido do livro deveria ser buscado no livro ele próprio e que, dada a quantidade ingente de referências nele contida, expandir esse já amplo leque remissivo seria o equivalente heurístico a se perder em uma

selva oscura. Em relação à feliz conclusão desse último capítulo, o conhecimento obtido do processo de notação, assomado dos *insights* oriundos da fatura do primeiro e segundo capítulos, foi crucial. A linguagem empregada foi objeto de dedicação intensa: o objetivo era apresentar um texto o mais simples e acessível possível (mas sem resvalar na vulgaridade semântica, tampouco evitar o uso de um léxico específico quando preciso).

Logrou-se, com esta dissertação, a tradução de um livro inédito em português da parte de um intelectual *grosso modo* pouco conhecido no Brasil, mas cuja importância passada e crescente relevância presente justificam o empreendimento. Do mesmo modo, a notação de *Art and Anarchy*, jamais feita internacionalmente, serve como comentário ancilar ao discurso, cujo significado muitas vezes se circunscreve à época de sua produção ou a uma erudição rarefeita e de difícil acesso. Quanto à dissertação propriamente dita, esta apresenta a mais munida biografia geral já produzida sobre Wind; contém informações e análises até então inéditas ou pouco exploradas de aspectos de sua vida (e.g., o processo de ruptura com o Inst. Warburg em 1945 ou a eleição de Wind para a cátedra de história da arte da Universidade de Oxford em 1955). Logrou-se, além disso, a primeira pesquisa de vulto sobre a criação das Reith Lectures da BBC, um dos mais importantes e longevos programas intelectuais radiofônicos de língua inglesa, mas praticamente inexplorado em termos acadêmicos. Por conseguinte, os motivos do convite da BBC para Wind em 1960 e a produção de *Art and Anarchy* (programa e livro), até então ignorados, são aqui narrados. Além disso, a primeira tentativa de análise sistemática de *Art and Anarchy* foi realizada nesta dissertação. Transcrições parciais ou totais de cartas e notas se encontram ao longo dos capítulos e nos apêndices, muitas das quais são inéditas.

Breve histórico da pesquisa

Esta dissertação surgiu da simples vontade – à época, em 2013, extremamente ingênua – de penetrar no campo da história da arte. Estimulado pelas aulas de Luiz Marques, que já vinha acompanhando há alguns semestres, abordei-o querendo iniciar uma pesquisa na área. Indicou-me, dado o meu vago interesse pelos *tarocchi* (em especial, o dito *tarocco di Mantegna*), a leitura de Wind. De início, li com dificuldades de neófito *A eloquência dos símbolos* e *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Essas obras me estimularam a dar prosseguimento às minhas intenções, apesar e por causa das dificuldades que impunham à compreensão. Decididos, eu e Luiz, a trabalhar com um texto do autor no âmbito do mestrado

e julgando que seus escritos propriamente histórico-artísticos exigiam uma musculatura intelectual que eu não possuía, optamos pelo ensaístico *Art and Anarchy*. O objetivo era traduzir, comentar e introduzir a obra. Essas atividades deveriam me proporcionar incursões não apenas ao cânone da história e teoria da arte, mas também à própria prática heurística em nível acadêmico. A pesquisa de *Art and Anarchy* não se originou de uma paixão. Foi quase um acaso: o livro como que me caiu nas mãos e seu estudo nos pareceu adequado naquela época. Mesmo hoje, transcorridos alguns anos de pesquisa, não posso dizer que seja uma paixão (talvez somente como Síndrome de Estocolmo). Mas foi uma escola: abriu-me vistas antes interditas, deu-me uma dimensão expandida da minha ignorância, fez-me entrar no saguão do grande debate e me despertou um senso de curiosidade voraz. Em suma, espantou-me.

Definido o objeto e a abordagem geral da pesquisa, decidiu-se estruturar a dissertação propriamente dita em três partes: (1) biografia intelectual de Wind; (2) contexto de produção das Reith Lectures de 1960; (3) análise da armadura conceitual de *Art and Anarchy*. O trabalho se bifurcava, portanto. Seria parte investigação histórica, parte exegese textual. Definido o plano da dissertação, dediquei-me à tradução da obra. Participava à época de um grupo de leitura do Prof. Jorge Coli, que decidiu que o primeiro texto a ser lido seria este livro de Wind. Para a comodidade de todos, traduzi *Art and Anarchy* conforme o líamos, de modo que, ao final do processo, tinha concluído a tradução. Seguiram-se três revisões, nas quais cotejei o texto original com as traduções italiana, francesa e espanhola²⁷. O Prof. Luiz Marques revisou a minha versão final e fez inúmeras sugestões lexicais e estilísticas.

Após essa etapa, iniciei a notação da obra, tanto do texto principal quanto do capítulo de notas finais. Essa foi a parte mais prolongada da pesquisa, visto que requereu uma adequação ao modo próprio de produção de notas; uma vasta pesquisa bibliográfica em áreas diversas e, muitas vezes, de obras de difícil acesso; a tradução para o português de trechos em uma pluralidade de línguas (principalmente francês, alemão, italiano e latim); a leitura extensa de textos não raro herméticos (e.g., Paul Valéry, “Poésie et pensée abstraite”, 1957).

Como o acesso a algumas das obras requeridas era impossível no Brasil, mas também devido ao fato que julgava imprescindível a pesquisa no *Nachlass* de Wind em Oxford, requeri à FAPESP em meados de 2016 uma Bolsa de Estágio Pesquisa no Exterior (BEPE), vinculada à Scuola Normale Superiore (Pisa, Itália) sob supervisão do Prof. Maurizio

²⁷ As versões usadas foram: *Art et Anarchie*, trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1988; *Arte y Anarquía*, trad. esp. Salustiano Masó, Madrid, Taurus, 1967; *Arte e Anarchia*, trad. it. Rodolfo Wilcock, Milão, Adelphi, 1968.

Ghelardi. Aprovada a bolsa de seis meses em julho desse ano, parti em início de setembro para a Itália, onde fiquei até final de agosto, quando parti para Oxford. Retornei de Oxford para Pisa no final de dezembro, e lá permaneci até final de fevereiro, quando retornei para o Brasil.

Durante essa estadia europeia, completei as lacunas bibliográficas – tanto para as notas quanto para a dissertação em si – em bibliotecas em Pisa (Scuola Normale, Università di Pisa), florentinas (Kunsthistorisches Institut, Villa i Tatti), Oxford (Bodleian Library, Sackler Library et al) e Berlim (Kunstabibliothek). Quanto à pesquisa em arquivo, esta consistiu basicamente da consulta aos Edgar Wind Papers (Weston Library, Oxford) e aos documentos relativos às Reith Lectures (BBC Written Archives' Centre, Reading). O material encontrado foi fundamental para a feliz continuidade da dissertação, pois me permitiu resolver todas as minhas perguntas iniciais, tais quais aspectos da vida de Wind até então obscuros (e.g., a ruptura com o Instituto Warburg em 1945), os motivos para o convite feito pela BBC e certos aspectos da produção textual de *Art and Anarchy* (e.g., história editorial da obra). Em relação aos Wind Papers, pude, contudo, averiguar apenas pouco menos de metade das 269 caixas disponíveis. O tempo era relativamente escasso e o *Nachlass* muito maior do que pressupus inicialmente. Concentrei-me, portanto, nos arquivos referentes à *Art and Anarchy* (MS. Wind 95-109), à vida e carreira intelectual de Wind (MS. Wind 1-35), à relação de Wind com o Inst. Warburg (MS. Wind 240-6) e em outros que julguei relevantes para minha pesquisa. Os arquivos foram fotografados e lidos *in loco*, mas propriamente analisados apenas após o meu retorno ao Brasil.

Também aproveitei a estadia europeia para entrar em contato direto com muitos acadêmicos relacionados, direta ou indiretamente, com Wind. Foi o caso, por exemplo, de Caroline Elam e Jas Elsner em Oxford, e Pablo Schneider em Berlim. Decerto, o principal e mais constante diálogo foi com o Prof. Maurizio Ghelardi, que me apontou textos importantes, facilitou-me dificuldades burocráticas e, sempre muito generosamente, discutiu comigo os caminhos da minha pesquisa. O que devo a essas conversas, seja em termos acadêmicos, seja em termos pessoais, é impossível de sumariar. Contatei muitos outros historiadores da arte no período (a maioria apenas virtualmente), devidamente citados nos agradecimentos. Devo, contudo, mencionar em especial a Profa. Jaynie Anderson. Sua extrema atenção e solicitude foi essencial para a feliz conclusão desse trabalho, transmitindo-me um conhecimento pessoal de outro modo inapreensível.

Regresso ao Brasil no início de março de 2017, dediquei-me à fatura da dissertação propriamente dita. Para tal efeito, estruturei a informação obtida dos arquivos e bibliografia, e, em sequência, redigi os capítulos “1. Edgar Wind (1900-1971)”; “2. ‘A Tract for the Times’ – As Reith Lectures de 1960”; “3. Da arte e da anarquia”. Minha qualificação também ocorreu nesse período, quando pude contar com a avaliação criteriosa e atenta da Profa. Dra. Patricia Dalcanale Meneses (Unicamp) e do Prof. Dr. Cássio Fernandes (Unifesp), docentes que foram importantíssimos em diversas outras etapas do mestrado. É preciso mencionar que, durante o processo de pesquisa, como atividade ancilar, traduzi para o português o manuscrito inacabado e inédito de Wind sobre a *Escola de Atenas* de Rafael, que será publicado em breve pela Editora da Unicamp. Essa tradução foi essencial para uma maior compreensão de aspectos de seu pensamento e mesmo de *Art and Anarchy*, visto que o afresco rafaelita figura na quarta conferência, “The Fear of Knowledge”, como um exemplo central do feliz casamento do intelecto com a imaginação.

O objetivo maior desta dissertação, discutido quando do início do projeto com o Prof. Luiz Marques, era oferecer algo de concreto ao contexto da história da arte brasileiro, tendo em vista não apenas minhas capacidades, mas, principalmente, minhas limitações. Julguei naquela época que essa era uma finalidade digna por razões auto-evidentes. Hoje creio compreender melhor aquilo que meu orientador de fato queria dizer. Espero, portanto, que meu percurso heurístico tenha algum valor social, que meus esforços de compreensão facilitem as compreensões futuras, que estas páginas sejam construtivas. E que minha luta pelo bom estilo tenha sido a luta por um estilo acessível.

Mapa da Dissertação

O *primeiro capítulo* desta dissertação aborda a vida e carreira intelectual de Edgar Wind, dividindo-a em cinco etapas: (1) sua formação primeira e os anos de interação com a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (posteriormente Warburg Institute); (2) a ida aos Estados Unidos em 1939 e a atividade acadêmica de Wind durante a Segunda Guerra Mundial; (3) a ruptura com o Warburg Institute entre 1944 e 1945; (4) o período no Smith College de 1944 a 1955; (5) os anos em Oxford de 1955 a 1971, compreendendo a fundação da cátedra de história da arte da universidade, a aposentadoria de Wind e sua morte. Objetivou-se entrelaçar intimamente o percurso biográfico de Wind com sua produção

intelectual, focando nas passagens mais relevantes em relação aos argumentos de *Art and Anarchy*.

O *segundo capítulo* discorre primeiramente sobre a história da British Broadcasting Corporation (BBC), desde sua fundação até meados dos anos 1960. Analisa-se em seguida a criação das Reith Lectures no final dos anos 1940, descrevendo suas edições até meados dos anos 1960. O capítulo se conclui com uma investigação do contexto de produção e recepção das radioconferências de Wind, incluindo os motivos do convite da BBC, o processo de elaboração do programa e a crítica imediata à *Art and Anarchy*.

O *terceiro capítulo* analisa a armadura conceitual de *Art and Anarchy*. Inicia com uma explicação conferência a conferência, tratando cada um dessas como um discurso autônomo provido de um tema, tese, argumentos e objetos próprios. Aborda, em seguida, o nexo entre as conferências, postulando um discurso contínuo subjacente às diversas problemáticas abordadas. Conclui-se o capítulo com um comentário sobre as ideias fortes da obra: a fratura gerada pelo Romantismo, a marginalização da arte moderna, o prisco perigo das artes e a relação entre imaginação e conhecimento. Expande-se aqui o diálogo com as remissões de *Art and Anarchy*, abordando mais diretamente figuras ancilares ao seu discurso como Platão, W. B. Yeats e Paul Valéry.

A *conclusão* alinhava aspectos biográficos de Wind, textos precedentes (especialmente “Θεῖος Φόβος” de 1932) e as considerações oriundas da análise de *Art and Anarchy*. Apresenta-se aqui uma hipótese geral, segundo a qual a concepção de Wind de humanidade e, conseqüentemente, de humanismo, são o verdadeiro objeto abordado na obra. Sua crítica das expressões artísticas modernas seria, assim, um diagnóstico da condição humana em meados do século XX.

Os *apêndices* contêm a tradução e notas de *Art and Anarchy*, sua história editorial e a transcrição de duas cartas de Wind: a primeira para Jean Seznec, datada de 1954, a respeito de sua ruptura com o Inst. Warburg; a segunda, de 1963, para K. B. McFarlane, onde Wind rebate as críticas do colega quanto a *Art and Anarchy*.

CAPÍTULO 1

EDGAR WIND – UMA BIOGRAFIA INTELECTUAL (1900-1971)

A morte de Edgar Wind em 12 de setembro de 1971 em Londres¹ concluía um percurso heteróclito, marcado pela sua plurivalência como pensador e pela diversidade dos ambientes intelectuais que as circunstâncias levaram-no a viver. A prestigiosa posição com a qual terminou sua carreira – vale dizer, professor *emeritus* da Universidade de Oxford e fundador da cátedra de história da arte dessa instituição – tanto coroa sua excelência acadêmica quanto mascara suas intempéries diaspóricas. “Pobre Wind. De um certo modo, a sua foi uma vida terrivelmente desperdiçada”, disse o egrégio *Sir* Isaiah Berlin pouco após sua morte². O ar algo condescendente da frase ganha sua real dimensão quando contrastadas

¹ Edgar Wind faleceu em decorrência de uma pneumonia facilitada pela debilidade decorrente do tratamento para leucemia linfóide crônica, doença que enfrentava desde 1965 e que se agravou em 1971. Wind teve ao longo da vida cinco casos de pneumonia, sendo o mais severo em 1943 (marcado por um embolismo pulmonar) quando lecionava na Universidade de Chicago (Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 20, file 3). Sua primeira internação se deu no final de 1933 em Hamburgo, fato que atrasou sua viagem para Londres junto ao traslado da Biblioteca Warburg. Wind informou a poucos de sua doença ao longo dos anos: um colega próximo como Isaiah Berlin comentou, pouco após o óbito, que desconhecia a *causa mortis* (Cf. *infra*).

² “Meanwhile death is stalking our world. Did you know that Edgar Wind had died. It is not clear how: officially as a result of pneumonia, but there is some suspicion that he had been suffering from something graver – leukaemia, for some years before. There was no obituary in the Times or anywhere else until steps were taken and a brief, not excessively appreciative statement occurred pointing out e.g. that beneath his suave exterior he was a very belligerent character – it cautiously refrained from paying any homage to his kunsthistorische talents, so it must have been written by a colleague. His poor wife is much upset, letters to be sent to the Times etc., so we shall all have to rally round. [...] Poor Wind. In a way it was a terribly wasted life” (I. Berlin [Carta] 21 set. 1971, 2 f., in MS. Berlin 271, fol. 76). *Sir* Isaiah Berlin (1909-1907), filósofo político judeu russo-britânico, conhecia Wind desde o início da década de 1930 – em decorrência das negociações na Inglaterra para o traslado da KBW – e mantiveram ao longo dos anos uma correspondência afável e, quando se tornaram colegas em Oxford em 1955, uma relação amistosa (apesar de nunca terem trabalhado juntos em projeto algum). As dificuldades com os obituários mencionada por Berlin diz respeito a uma ausência inicial dos mesmos: o *Oxford Times* publicou o primeiro em 17 de setembro, seguido pelo *The Times* e pelo *New York Times* em 18 de setembro. Seguiram-se menções na *Art News* e na *Oxford University Gazette* e um tributo fúnebre no relatório de 1971 do Trinity College (Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 1). O obituário do *The Times*, de caráter sucinto e linguagem ambígua, produziu certa angústia entre os colegas de Wind. Assim atestam as cartas entre Berlin e Colin Hardie (1906-1998), professor de estudos clássicos em Oxford: “What about Edgar? I feel the obituary in the Times although just enough in most ways, does not tell a tenth part of the story: could you bring yourself to send them something? I am sure that Margaret would be very pleased and grateful. I don’t feel that I have anything I can say. I know nothing about History of Art – I have never collaborated with Edgar in any way, all I could say is that he was a highly civilised and very fascinating man, but that is more or less I could also add that he was exceptionally kind to me [...] I feel there ought to be a letter or two since his obituary was so very short about a man of such extraordinary parts.” (I. Berlin, [Carta] 21 set. 1971, 3 f., in MS. Berlin 195, fols. 98-99). “I am glad you have raised the question of supplementing the obituary of Edgar Wind in the Times. It was something that *Sir* Haus Krebs prodded the Times into producing a notice at all, belated but before the strike. Unfortunately we haven’t got the *Oxford Mag* any longer to bring out what EW did for the study of art history here, the library, archive of slides [and] photographs, liberation of the assistant Keepers as lecturers in the department.” [C. Hardie, [Carta], 24 set. 1971, in MS. Berlin 195, fols. 122). O jesuíta oxoniano Vincent Turner (Oxford, Campion Hall) escreveu uma carta suplementar ao obituário do *The Times* que não foi

as opiniões altaneiras sobre as capacidades intelectuais de Wind – ditas “geniais” por muitos – com a sua relativamente exígua produção literária e um legado controverso na área da história da arte. Se as agrestes contendias acadêmicas que permeiam sua vida informam, em certa medida, o segundo fato, o primeiro reside sobretudo num hiato entre a fala e a escrita que marca seu *iter* intelectual: os livros que lhe granjearam grande reconhecimento – caso de obras tardias como *Pagan Mysteries in the Renaissance* e *Art and Anarchy* – são o resultado de conferências que enfeixam tramas de pesquisa e de especulação diversas realizadas ao longo dos anos, e muitas de suas interpretações e análises pertencem unicamente à memória oral de sua plateia³.

Seu óbito, ademais, deixou inconclusas obras importantes, as quais Wind esperava finalmente levar a termo após sua aposentadoria em 1967. Dentre essas, destaca-se seu livro sobre as fontes teológicas de Michelangelo, o qual, iniciado por Wind em meados da década de 1930, traria a público uma análise de amplo escopo do contexto cultural e intelectual do escultor florentino. Sua interpretação, cujas expansões tentaculares tinham por ponto focal o teto da Capela Sistina, figurou parcialmente em artigos, conferências e aulas ao longo dos anos⁴. Nesses, Wind demonstrou não só sua renomada capacidade de inter-relacionar “imagem e texto”⁵ como seu usual livre tráfego entre searas diversas do

publicada; Hardie redigiu um texto igualmente não-publicado sobre Wind para o *The Times Literary Supplement*. Cf. MS. Wind 21, file 3.

³ Em uma nota póstuma sobre as diferenças entre a eloquência oratória e a vagariedade de escrita de Wind, sua viúva, Margaret, comentou: “Despite his gifts as a lecturer who spoke freely without notes to elucidate visual images, or perhaps for that very reason, it was the *written* word that engrossed him, and his wish to express his ideas with subtlety and precision in his adopted language was a preoccupation and constant challenge to the very end of his life. Style and purpose were inexorably different: the spoken word is vivid, direct, and transient, whereas the written word – LITTERA SCRIPTA MANET – is a matter of long reflection.” Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 1, file 3. Wind ele próprio observou essa dificuldade, principalmente em seus anos finais, quando passou a recusar todos os convites para conferências alegando dedicação plena à escrita: “Although I speak easily, I write slowly, and in my case, over many years, it has always seemed to me that the spoken word interferes with the written. Since my retirement here in 1967 I have not lectured at all so that I might write without interruption. Temptation often looms very large, as in the case of your invitation, but my demon says I must keep on writing – at least for the time being.” Cf. E. Wind, [Carta] 19 nov. 1970, [S.l.] [para] P. Lasko, Norwich. 1 f., In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 20, file 1.

⁴ Para uma edição póstuma dos textos de Wind sobre Michelangelo, ver E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo: The Sistine Ceiling*, ed. e intro. E. Sears, Oxford, Oxford University Press, 2000. Essa edição não contém, contudo, o primeiro manuscrito de 1936 sobre o teto da Capela Sistina, recentemente publicado em Edgar Wind, *Die Bildsprache Michelangelos*, ed. Pablo Schneider, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2017.

⁵ “Picture and Text” é o título do esboço inicial da introdução de *Pagan Mysteries in the Renaissance*, posteriormente abandonado em favor de “An Observation on Method”. Foi publicado em Cf. Wind, op. cit., 2000, pp. 191-193.

conhecimento (filosofia, artes visuais, música, literatura, história etc.). Essa inclinação à “transgressão de barreiras”⁶ – que lhe valeu as denominações de filósofo, historiador da arte e historiador da cultura – associada a uma ousadia especulativa sempre *pari passu* com o rigor filológico era, em certa medida, tributária da atmosfera da Escola de Hamburgo e do contato de Wind em 1927 com Aby Warburg, do qual também se originou seu interesse pela cultura artística do Renascimento. No entanto, definir Wind meramente como um “warburguiano” – i.e., como um efluente cuja abordagem e temática derivam do “mestre” – mascara, por simplificação, tanto sua relação atribulada com a *Kulturwissenschaft Bibliothek Warburg* (KBW) quanto sua complexa formação como pensador e indivíduo⁷.

1.1. A Escola de Hamburgo: Da Filosofia à História da Arte (1900-1939)

A infância e juventude de Edgar Wind foi marcada por um ambiente familiar e social intensamente multicultural⁸, e por uma vigorosa propedêutica aos estudos clássicos,

⁶ Afirmar que a atuação de Wind enquanto estudioso era “interdisciplinar” é, em dada medida, forçar a quadratura do círculo no que tange o próprio paradigma intelectual do qual este se origina: uma disciplina humanística não seria senão uma formalização *post factum*, sem base empírica, das miríades de ações humanas – *grosso modo* tentativas – que visam a interpretação do real.

⁷ Para demais relatos gerais sobre a vida e carreira intelectual de Wind, ver H. Lloyd-Jones, “A Biographical Memoir”, in Wind, *The Eloquence of Symbols*, ed. J. Anderson, Oxford Univ. Press, 1993, pp. xiii-xxxvi; B. Thomas, “Edgar Wind. A Short Biography”, in *Stan Rzeczy*, v. 8, n. 1, 2015, pp. 117-137; E. Sears, “Edgar Wind on Michelangelo”, in Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo – The Sistine Ceiling*, ed. E. Sears, Oxford Univ. Press, 2000, pp. xvii-xl; C. Balavoine, “Edgar Wind: Itinéraire d’un philosophe historien de l’art. Entretien avec Raymond Klibansky”, in *Préfaces*, jun. 1992, pp. 28-32; J. Anderson, *The Dictionary of Art*, 1996, s. v. “Wind, Edgar”. Ver também os estudos especializados de Bernhard Buschendorf, “War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern: Edgar Wind und Aby Warburg”, in *Idea (Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle)*, IV, 1985, pp. 165-209; “Einige Motive im Denken Edgar Winds”, in Wind, *Heidnischen Mythen in der Renaissance*, Frankfurt, 1984, pp. 396-415; “Auf dem Weg nach England: Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg”, in *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute. Hamburg — 1933 — London*, Michael Dies (ed.), Hamburg, 1993, pp. 85-128; “Enthusiasmus und Erinnerung in der Kunsttheorie Edgar Winds”, in *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt, 1991, p. 319-334. Ver em especial *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, ed. H. Bredekamp et al. (eds.), Berlin, Akademie Verlag, 1998.

⁸ Nascido Edgar Marcel Wind em Berlim em 14 de maio de 1900 era filho de Maurice Delmar Wind, um bem-sucedido comerciante judeu argentino de ascendência russa, com a romena Laura Szilard Wind; precedia-o uma irmã dois anos mais velha, Felicie. Embora Wind tenha nascido em Passauerstraße, Charlottenburg, a família habitou por muito tempo um apartamento na Bismarckstraße. O pai exportava instrumentos óticos da Europa para a América do Sul (Buenos Aires, em especial) e as viagens para o exterior eram frequentes, em especial Paris e Londres, locais onde a família possuía conexões familiares (além de Viena, Nova York e América do Sul). As complexas conexões familiares foram de importância fulcral na vida de Wind: por parte de um primo paterno nova-iorquino tinha laços com a influente Mrs. Franklin, enquanto era aparentado a Henri Focillon por parte da mãe. Em uma conversa com Eric Warburg, Wind se declarou aparentado, pelo lado paterno, ao mártir nacionalista alemão Karl L. Sand: “Eric Warburg had an autograph by Sand in his collection: this hung on wall

garantida pelo ingresso no *humanistisches Gymnasium* Kaiser-Friedrich-Schule aos seis anos de idade. Ao domínio do francês e do inglês, iniciado em casa com governantas estrangeiras, adicionou-se o estudo do latim e do grego⁹ e uma assídua frequência da literatura clássica. Desse modo, quando de sua graduação colegial, Wind detinha as competências humanísticas fundamentais para o ingresso na Universidade de Berlim na páscoa de 1918.

A formação universitária de Wind determina-se tanto pelos estudos concomitantes entre filosofia e história da arte quanto pelas universidades teutófonas que frequentou, em um constante traslado comum à formação de um jovem universitário alemão do período. A latitude de seus interesses é melhor expressa pelas aulas e seminários que frequentou. Em Berlim, foi aluno do teólogo protestante Ernst Troeltsch, do neokantiano Ernst Cassirer e do filólogo Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf; além disso, participou por três semestres dos seminários do influente historiador da arte e medievalista Adolf

in his room. He pointed to it rather proudly to E, who said Sand was of the family — to the consternation of Eric Warburg.” Cf. Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 1, file 13.

Destarte, pode-se afirmar no jovem Wind um contexto de origem determinado pelo cosmopolitismo liberal burguês, ao qual atestam o estímulo ao cultivo cultural da parte de seu pai, o qual, dono de uma biblioteca razoável, desejava que o jovem Edgar fosse estudar em Cambridge ou Oxford. A morte de Maurice de ataque do coração em 1914 quando a família passava férias na Hungria e a indiferença materna quanto à formação superior do filho abortaram o desejo paterno. A mãe e a irmã de Wind, contrárias às suas ambições acadêmicas em detrimento da mercantil, antagonizaram-lhe pela escolha: “The fact is that from the age of eighteen onwards (having lost my father when I was fourteen) I was treated by my worldly and opulent family as an outcast because I had chosen to pursue an unlucrative profession. I decided to accept that lot and go my own way, turning my back to the very peculiar financial manoeuvres in which my mother and sister engaged to my disadvantage”. Cf. E. Wind [*Carta*], 06 nov. 1965, in Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 1, file 3.

Não obstante, Laura Wind foi a responsável pelo interesse de juvenil de Wind pelas artes plásticas e lhe garantiu uma sólida educação no piano até os dezessete anos (Wind teve aulas particulares com Wilhelm Müller, instrutor do conservatório Stern na época em que Claudio Arrau e Edwin Fischer eram discípulos (Cf. Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 1, file 3). Sobre a prática pianista de Wind relembra Margaret Wind: “E. [Edgar Wind] took piano lessons from an eminent teacher and played the piano for the rest of his life, that is, until Oxford, when he was too busy, and where he was also inhibited by the thought that neighbors might be disturbed by the music. It was the one art that he ‘practiced.’” (Cf. Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 22, file 4).

⁹ Em um *curriculum vitae* redigido para o serviço de inteligência britânico, Wind comenta a respeito de suas capacidades linguísticas: “I speak German, French, and English with equal ease and can translate ‘at sight’ or ‘on hearing’ from and into any one of these three languages. My knowledge of Italian is less perfect. I read it in that clumsy and scholastic fashion which makes it easier for me to work out a translation of Pico della Mirandola than to understand spontaneously the exclamations of a Neapolitan peasant. I may say, however, that I have inherited from both my parents (my father being Argentine and my mother Rumanian) a certain quickness in the acquisition of languages so that I might prove adaptable in a very short time to a large variety of foreign idioms, specially if they are derivative from ancient Latin or Greek, in which I have been trained from childhood.” (Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 1, file 1). A primeira língua estrangeira aprendida por Wind ainda garoto foi o francês (o estudioso de Mallarmé Austin Gill diria, anos depois que ele “spoke French not simply well and fluently, but as one who learned the language as a child and never ceased to like using it”; cf. Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 21, file 3) por parte de sua primeira governanta; com a segunda, a Sra. Greenway, iniciou o aprendizado do inglês (Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 1, file 3), valendo-lhe uma facilidade de intermediário que se provaria instrumental nos traslados e aclimação da KBW em Londres..

Goldschmidt. Nesse mesmo período, viajou brevemente a Munique para ouvir Wölfflin versar sobre o estilo inicial e tardio de Rembrandt (desapontado, retornou a Berlim, reconciliando-se com os interesses de Goldschmidt) e também a Marburg, meca neokantiana onde ficou por apenas três dias¹⁰. No inverno de 1919, Wind foi a Friburgo, na Alemanha, para travar contato com a fenomenologia de Husserl e de seu discípulo, Heidegger¹¹. No verão de 1920, Wind partiu para Viena, onde frequentou as aulas de Julius von Schlosser e os seminários antagonistas de Dvořák e Strzygowski. No inverno desse mesmo ano, dirigiu-se à recém-fundada Universidade de Hamburgo, com o manifesto propósito de se graduar sob a orientação do jovem Panofsky, à época ainda um *Privatdozent*¹². Nesse período, retomou seus estudos com Cassirer, professor *ordinarius* de

¹⁰ Wind desejava estudar história da arte sob a tutela de Richard Hamann, um dos pioneiros da história social da arte. Wind desistiu desse plano desmotivado pelo clima belicoso da cidade, acentuado pela forte presença de *Korpsstudenten*. Cf. Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 01, file 3.

¹¹ Wind não se atraiu pela fenomenologia de Husserl e Heidegger, embora tenha participado das excursões de esqui do segundo na Floresta Negra. Em 1946, Wind publicou um virulento ataque a Heidegger e a Sartre na revista do Smith College, artigo que foi republicado sem sua permissão em *Polemic*. A esse respeito, ver H. Bredekamp, “Falsche Skichwünge. Winds Kritik an Heidegger und Sartre”, in Bredekamp (ed.), op. cit., 1998, pp. 207-226. A ida a Friburgo, no entanto, foi determinante: a mulher do fenomenólogo húngaro Wilhelm Szilasi, então professor da universidade, convenceu Wind a ir para Hamburgo se doutorar sob a tutela do jovem Panofsky. Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 1, file 4.

¹² Wind, em uma carta de resposta a William S. Heckscher (que lhe tinha perguntado se ele fora o primeiro doutorando sob Panofsky), responde-lhe: “In the summer of 1920, after three terms in Berlin with Adolph Goldschmidt, one semester in Freiburg with Husserl and Heidegger, and a fifth in Vienna with Dvořák, Schlosser and Strzygowski, I decided that I had enough of the reigning sovereigns and that I wanted to spend my three last semesters under the direction of the man, then 28 years old, who had written *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*. I had heard by chance that he was about to become a Privatdozent at the new university of Hamburg which [...] was a post-war creation, founded in 1919. I had not yet met Panofsky at that time. When I wrote him my first letter, to enquire whether I could study with him, he was not yet ‘habilitated’, but he took me on – at the advice of the university – in a private capacity, to await consummation after his inaugural lecture. So I had the rare privilege of listening to the *Probevorlesung* of my instructor. It was a highly dialectical exercise, a comparison of Leonardo da Vinci and Michelangelo as artistic types, in which the antitheses exploded like fire crackers. (I do not think that he published it, but it probably is among his papers.)” Cf. WIND, E. [Carta] 3 nov. 1968, [S.l.] [para] HECKSCHER, W. [S.l.]. 3 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 1, file 5. A respeito da relação entre Panofsky e Wind nos anos de Hamburgo, Heckscher comenta: “He and Panofsky were good friends, and they went hand in hand to the Hamburg University for Wind's oral Ph.D. examination. They said good-bye to each other at the door and went in separately, to symbolize that they had absolutely no contact with each other. Wind was very paranoid. He possessed a persecution mania to the extreme, but he was brilliant, and an incredibly wonderful man . . . these towering giants. As a student, it was very interesting to see them confronting each other. To get an impression of young Panofsky, in his forties I would say, you would have to see him against Wind, against Charles de Tolnay, and [Werner] Burmeister. He was extremely sensitive of his rank and his position. He wanted to be on the mount of Olympus, you know, looking down on everyone. Wind puzzled him throughout his life. I worshipped Wind and I made no secret of it.” Cf. W. S. Heckscher, *Gratia Dei sum qui sum*, J. Paul Getty Trust, 1995, pp. 75 e s. A relação entre ambos não foi apenas de mentor e discípulo, sendo possível conjecturar em que medida as ideias e estilo do jovem Wind influenciaram Panofsky. Heckscher, por exemplo, observa: “Panofsky's public university lectures attracted audiences of several hundred. They were profound, eloquent, and of a cogency that remarkably anticipated his American style of writing and speaking. One wonders what part the rhetorician and philosopher Edgar Wind may have played in the shaping of Panofsky at this time.” Cf. W. Heckscher, “Erwin

filosofia da Universidade desde 1919¹³, e conheceu os filólogos Bruno Snell e Karl Reinhardt.

A primeira formação universitária de Wind, heterogênea e itinerante, informa-nos não apenas sobre seu desassossego e interesse intelectual eclético, mas também a respeito de um período de excelência da academia alemã, onde um jovem de vinte anos podia ter contato com mandarins intelectuais de searas diversas: a fenomenologia, a metafísica neo-kantiana, a filologia e a arqueologia clássica, a história da religião, a *Geistesgeschichte* e a *Kunstgeschichte* formalista, tanto de cepa wölffliniana quanto vienense. No entanto, sua recusa aos soberanos reinantes e sua ida à filistina Hamburgo marcam um *détour* significativo em seu *iter*, exemplar da disposição do jovem Wind à transgressão acadêmica. Essa formação estelar e sua prematura independência intelectual explicam a possibilidade de sua vultosa tese doutoral de julho de 1922, intitulada “Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstwissenschaft”, na qual confrontou questões de método de análise: em oposição à intuição direta oriunda do romantismo, Wind propôs categorias objetivas ao juízo artístico, postulando uma teoria da arte de bases epistemológicas *au-delà* da sensibilidade estética (em sua opinião, ancorada na apreensão imediata e, portanto, incapaz de formular um juízo objetivo) que se pretende mesmo propedêutica à análise histórico-artística. Dada a inflação alemã que grassava no período, somente uma parte pouco importante da tese foi publicada e Wind se viu forçado a retornar a Berlim¹⁴.

Panofsky, a curriculum vitae” in *Record of the Art Museum*, Princeton University, v. 28, n. 1, Erwin Panofsky: In Memoriam, 1969, p. 12. Margaret Wind, em nota sobre a relação entre ambos na década de 1920, comenta que o pensamento metodológico de Panofsky teria sido profundamente influenciado por Wind: “When EW was in America someone told him Panofsky has written (in a newspaper??) such an interesting article on method. On his return E asked Panofsky about this: ‘Oh, its all stolen from you any how.’ When EW looked up the article he found verbatim passages from his unpublished dissertation.” Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 49, file 2.

¹³ Entre 1920 e 1921, Cassirer abordou em seus cursos a teoria da relatividade, a filosofia de Kant, Schiller e a tradição filosófica platônica. Cf. Sears, op. cit., n. 9, p. xx.

¹⁴ Um excerto da dissertação foi publicado em 1925 como “Zur Systematik der künstlerischen Probleme”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 438-486. Nesse mesmo ano, também publicou em inglês o artigo “Theory of Art versus Aesthetics”, *The Philosophical Review*, XXXIV, 350-359, no qual aborda questões oriundas de seu doutoramento.

Wind habitou o apartamento da família de março de 1922 até março de 1924¹⁵, quando, descontente com as perspectivas econômicas e políticas da Alemanha, partiu para os Estados Unidos pela primeira vez a convite de um primo, em direção a Nova York¹⁶. Trabalhou inicialmente como professor de francês e matemática em colégios da cidade, mas em 1925 conquistou uma bolsa de filosofia da University of North Carolina, Chapel Hill, onde atuou em seguida como professor assistente¹⁷. Após um breve período novamente em Nova York em meados de 1927 realizando pequenos empregos, Wind retornou à Alemanha¹⁸. As redes de contatos e a familiarização com o cenário acadêmico estadunidense seriam de importância capital para os desenvolvimentos futuros de sua carreira. Antes de ser apenas uma primeira experiência profissional internacional, que lhe permitiu ingressar no circuito filosófico daquele país, a viagem estadunidense impôs às suas perspectivas intelectuais uma profunda inflexão: seu encontro com a jovem filosofia pragmática norte-americana – em especial a leitura de C. S. Peirce e de William James – faria Wind não só desafiar a metafísica neo-kantiana – contrapondo-lhe a noção de experimento – como incorporar um paradigma filosófico estranho ao pátrio, cuja “lucidez e enganosa simplicidade preenchiam os alemães academicamente treinados com um notável *Unbehagen*.”¹⁹ Suas produções acadêmicas do

¹⁵ Wind escrevia então a sua *Habilitation*. Nesse período, atuou como tutor de latim e alemão para um estudante japonês e trabalhou meio-período na Polyphonwerke realizando tarefas de escritório, emprego que sua mãe lhe arranjava através de contatos. Amigos da família ficaram chocados com a situação, observando que Wind deveria perseguir uma carreira acadêmica e não comercial. Nesse período, Wind também conheceu a gravurista expressionista Käthe Kollwitz após entrar em contato com ela por carta. Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 1, file 6.

¹⁶ Henry Moskowitz, primo de Wind por parte do pai, era um advogado trabalhista em nova-iorquino, reconhecido por sua capacidade de intermediar os conflitos entre sindicatos e corporações. Henry convidou Wind para uma visita aos Estados Unidos como uma forma de escapar da atmosfera politicamente opressiva de Berlim, severamente agravada pelo assassinato de Walter Rathenau em junho de 1922 (evento que deixara Wind profundamente consternado). A mulher de seu primo, Belle, tinha uma filha de um casamento anterior, que se casara primeiro com Cyril Franklin e depois com Naum Gabo. A mãe de Cyril, a influente Sra. Ernest Franklin, daria guarida a Wind em sua casa em Londres em 1933 e lhe apresentaria a muitas figuras inglesas de destaque, assim prestando um grande auxílio no traslado da KBW. Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 1, file 7.

¹⁷ Wind foi co-beneficiário da bolsa pós-doutoral Graham Kennon de filosofia da University of North Carolina de setembro de 1925 a junho de 1926. Atuou em seguida como instrutor do Departamento de Filosofia da universidade, onde ministrou cursos sobre filosofia grega, filosofia moderna, filosofia da ciência, ética e estética. Desapontado com as condições que lhe foram oferecidas para o exercício do cargo – o salário era menor que o prometido, e as condições gerais eram piores –, Wind abandonou a instituição em 1927. Cf. *ibid*.

¹⁸ Wind permaneceu por três meses em Nova York antes de retornar para a Hamburgo no verão. Durante esse período, trabalhou pintando filmes, deu aulas de pianos e palestras, e até mesmo foi utilizado como um engodo de contrabandistas. Cf. *ibid*.

¹⁹ “Wind, who had spent some time in America, brought to his work and to his ravishing style of lecturing a lucidity and a deceptive simplicity that filled academically trained Germans with noticeable *Unbehagen*.” Cf. W. Heckscher, *op. cit.*, 1969, p. 12. Wind participou de encontros filosóficos estadunidenses, nos quais apresentou comunicações que foram bem recebidas pela *intelligentsia* nativa: em dezembro de 1924 proferiu a

período atestam a transformação: se em 1925 Wind publicou em uma revista estadunidense um panorama perscrutador da filosofia alemã contemporânea²⁰, segue, no ano seguinte, com uma comunicação crítica à metafísica kantiana de evidente fundamentação pragmatista, base de sua futura *Habilitationsschrift*²¹. A crise intelectual instaurada por essa virada empirista se acentuaria com o encontro de Wind com Aby Warburg em Hamburgo no verão de 1927.

Wind conheceu Warburg em seu período tardio, há pouco regresso do sanatório onde ficara internado por uma década. O período de contato entre ambos foi curto, cerca de um ano e meio, pois o historiador hamburguês morreu em outubro de 1929. Não obstante, a profícua relação intelectual e pessoal transcorrida fez Wind – então um jovem filósofo interessado sobretudo em metodologia e teoria da arte, assim como em aspectos da filosofia da ciência e epistemologia – dedicar-se à análise de fenômenos históricos concretos e à continuidade das fórmulas expressivas oriundas da Antiguidade clássica²². Não apenas seu horizonte mental se alargou como o próprio ponto focal de seus interesse se deslocou para uma crescente exploração de amplos contextos culturais com base na análise de obras de arte específicas, afirmando em sua prática heurística a *universalia in re*, moto que imputava a Warburg. É o caso, por exemplo, de seu pioneiro estudo sobre a retratística inglesa²³. A respeito do *savant* hamburguês, Wind diria que esse o “fez enxergar e compreender

comunicação “Philosophy of Art versus Aesthetics” no 24º encontro da American Philosophical Association (Swarthmore Coll.), publicada como artigo no ano seguinte; em novembro de 1926, conferenciou sobre as antinomias cosmológicas kantianas no 6º congresso internacional de filosofia em Harvard, comunicação que seria a base de sua *Habilitationsschrift* e que foi publicada em 1927 como “Experiment and Metaphysics”, in *Proceedings of the Sixth International Congress of Philosophy, Harvard University ... 1926*, org. E. S. Brightman. New York, Longmans, pp. 217-224. Data desse período o contato com importantes intelectuais da Costa Leste, como Sydney Hook, Richard McKeon, George Boas, Herbert Schneider e Scott Buchanan e Morris Raphael Cohen. A respeito da influência transformadora do pragmatismo estadunidense no jovem Wind, Klibansky comenta: “Mais surtout, aux États-Unis, il rencontre la philosophie américaine, guère connue en Allemagne, en particulier William James et Charles Peirce, créateur du *pragmatism* (adopté plus tard sous le nom de ‘pragmatism’), pensée opposée à la philosophie idéaliste. Cette pensée ne tardera pas à l’influencer.” Cf. C. Balavoine, op. cit., 1992, p. 29. Peirce e James são de fato filósofos aos quais Wind fará remissão constante em sua carreira intelectual, sendo que o segundo é particularmente importante para o argumento final de *Art and Anarchy* (Cf. Wind, *Art and Anarchy*, Northwestern Univ. Press, 1985, pp. 75-89).

²⁰ E. Wind, “Contemporary German Philosophy”, *The Journal of Philosophy*, 1925, XXII, 477-493, 516-530.

²¹ Cf. supra, n. 20.

²² Para uma análise da relação entre Wind e Warburg, ver B. Buschendorf, “War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern: Edgar Wind und Aby Warburg”, in *Idea (Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle)*, IV, 1985, pp. 165-209; ver também P. Schneider, “From Hamburg to London: Edgar Wind ; images and ideas”, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, v. 12, 2015, pp. 117-130.

²³ Cf. infra, n. 43.

fenômenos estranhos sobre os quais nenhum de meus professores jamais tinha falado”²⁴, e que teria possuído apenas dois mestres: Peirce e Warburg²⁵. Warburg, por sua vez, parecia ter uma grande estima por Wind: “Esqueço-me sempre que você é um historiador da arte formado. Seu modo de pensar é de fato tão elegante.”²⁶ Em dezembro de 1927, a convite de Warburg, Wind iniciou seus trabalhos como assistente de pesquisa e bibliotecário da KBW²⁷. Continuará a ocupar o cargo após a morte de Warburg até o traslado inglês da biblioteca em 1933.

Simbiótico com a nova direção de seus estudos sob Warburg, Wind se engajou nesse segundo momento em Hamburgo com questões epistemológicas oriundas do período estadunidense. Produziu sob a orientação de Cassirer sua *Habilitationsschrift*, concluída em 1929 e intitulada “Das Experiment und die Metaphysik: Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien”²⁸. O próprio título – “O experimento e a metafísica” – é, senão uma tese, uma provocação: expressa potencialmente a postura da filosofia empirista em relação à investigação do real, que embora não se submeta ao ceticismo, recusa a possibilidade de certeza de uma verdade típica do dogmatismo idealista (ou, como escreveu James, “saber é uma coisa, mas saber com certeza que o sabemos é outra”²⁹). Questionando o caráter

²⁴ “Dans nos conversations régulières et très étendues il m'a fait voir et comprendre des phénomènes étranges dont aucun autre de mes maîtres n'a jamais parlé.” Esboço de carta de Wind para Jean Seznec, 1954, in Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 7, file 5.

²⁵ “Insofar as Edgar’s own method is concerned he always said that he had two masters: Warburg and Peirce. [...] it was Edgar who introduced Warburg to Peirce, and there were conversations between them on this very subject before Warburg died.” WIND, M. [Carta] 10 maio 1984, [S.l.] [para] ANDERSON, J. [S.l.]. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 4, file 2.

²⁶ “Ich vergesse immer dass Sie ein geschulter Kunsthistoriker sind. Sie haben es ja so nett mit dem Denken.” Cf. Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 3, file 4. Os elogios de Warburg a Wind são constantes no *Tagebuch* da KBW; ver, por exemplo, Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Berlim, 2001, p. 546, onde comenta: “sehr intensiv die anknüpfenden Probleme der Philosophie besprochen, wobei sich Edgar Wind immer mehr als Vordenker und Zurechtordner ausweist.”

²⁷ Ver Warburg, op. cit., pp. 104 e ss.; ver também Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 3, file 1.

²⁸ A *Habilitation* de Wind foi publicada em 1934 como *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der Kosmologischen Antinomien*, Tübingen, J. C. B. Mohr. Uma recente tradução pro inglês, com introdução de Matthew Rampley, foi publicada como *Experiment and Metaphysics. Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, Oxford, European Humanities Research Centre, 2001. O livro, observou Wind vinte anos depois, “fell deadborn from the press.” Cf. Cf. E. Wind, “Microcosm and Memory. Letter to the Editor”, in *The Times Literary Supplement*, 30 maio 1958, p. 297. A respeito da relação entre Wind e Cassirer durante esse período, ver F. Engel, “In einem sehr geläuterten Sinne sind Sie doch eigentlich ein Empirist!”, in *Ernst Cassirer und Edgar Wind im Streit um die Verkörperung von Symbolen*, in *Et in imagine ego*, 2012, pp. 369-392.

²⁹ “the empiricists think that although we may attain it, we cannot infallibly know when. To know is one thing, and to know for certain that we know is another. One may hold to the first being possible without the second [...] If we look at the history of opinions, we see that the empiricist tendency has largely prevailed in science” Cf. W. James, “The Will to Believe”, in *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*, New York, Dover, 1956, p. 12.

aporético das antinomias cosmológicas kantianas e estimulado pela teoria da relatividade einsteiniana, que compreendia como fatalmente renovadora do paradigma metafísico anterior, Wind buscou demonstrar que o experimento científico era capaz de determinar o grau de veracidade de premissas filosóficas, até mesmo das categorias *a priori* (i.e., anteriores à investigação científica propriamente dita). Desse modo, empreende uma crítica a dois dos pilares do kantianismo – a dialética transcendental e as antinomias da razão – postulando que testes no mundo físico seriam capazes de determinar a veracidade entre duas proposições distintas consideradas antinômicas. As questões metafísicas seriam passíveis de resolução, dissolvendo assim a cisão kantiana entre investigação fenomênica e especulação numenal.

A chave desse *experimentum crucis*, contudo, seria a função intermediadora do instrumento, compreendido por Wind como um objeto simbólico que, corporificando leis ideais, é capaz de testá-las empiricamente. Desse modo, rompe-se o círculo de imanência postulado pelos positivistas e se pode afirmar um progresso epistemológico não apenas em termos de conteúdo, mas de paradigma: os testes feitos pelo experimento seriam capazes de determinar a veracidade ou falsidade do próprio sistema que o pressupõe, e se isso implica por fim em uma função metalógica do instrumento, isto ocorre porque este deve “confirmar ou contradizer o sistema pressuposto”³⁰, donde a falha – e sua indução a um determinado grau de crise do sistema – é possivelmente mais significativa que o acerto. As implicações dessa noção de “corporificação” (*Verkörperung*) não se limitariam, segundo Wind, às ciências naturais, mas se estenderiam mesmo às humanidades: um documento histórico corporifica ele próprio um determinado conjunto de conceitos e pressupostos, e assim como um instrumento participa do universo físico que ele mensura, o documento “participa da vida histórica que ele ajuda a investigar.”³¹ No entanto, assim como as leis da física só são cognoscíveis a partir do experimento, essa “vida histórica” é conhecível e pressuposta apenas com base na interpretação desses documentos, da sistematização do conhecimento deles

³⁰ “If now, on the basis of such a system, we construct an instrument, or interpret a source, the outcome of the experiment (or the information derived from the source) can either confirm or contradict the system presupposed.” Cf. E. Wind, *Experiment and Metaphysics*, 2001, p. 20.

³¹ “Just as the physical instrument is a physical object and therefore subject to laws which it intends to test, the historical document is itself an object of historical enquiry; for it participates in the historical life which it helps to investigate.” Cf. *Ibid.*, p. 19.

extraídos, donde sua constante perturbação através da investigação histórica, capaz de refinar e alterar o sistema e, em algum grau, a *Weltanschauung* que o admite (donde se pode pressupor implicações políticas para a ação do historiador). Não existe assim um fato auto-evidente, puro, e o arrogo newtoniano *hypotheses non fingo* é falso em termos metodológicos: “ao recorreremos aos fatos, recorreremos inconscientemente, quer o admitamos ou não, aos sistemas responsáveis por sua formulação [...] Recorreremos àquelas ocorrência que testaram o sistema”.³² Segundo Wind, sua tese “antikantiana” e sua virada empirista deixaram Cassirer, um “homem amável, extremamente irritado.”³³

Wind conquistou sua *venia legendi für Philosophie* em 1930, um dos *anni mirabiles* de sua carreira³⁴: além da requerida aula inaugural como *Privatdozent* da Universidade de Hamburgo, em que discorreu sobre “Das Historische und das Überhistorische in Platons Kunstphilosophie”, proferiu as comunicações “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik” e “Humanitätsidee und heroisiertes porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts”, todas as quais se tornaram posteriormente artigos influentes. A produção multifacética desse período – metafísica neokantiana e filosofia da ciência, teoria da arte platônica e romântica, concepção do símbolo e da cultura em Warburg, filosofia e retratística inglesa setecentista – atesta a consagração da formação eclética audaz de Wind e a franca expansão de seu universo intelectual, doravante infenso às fronteiras disciplinares. Vale notar, contudo, que embora a dimensão quantitativa dos assuntos tratados seja invulgar, o que se apresenta como de fato extraordinário é o âmbito qualitativo: a capacidade de coligar assuntos diversos ou aparentemente apartados – unindo rigor filológico e especulação imaginativa – visando a emergência de conexões e sentidos inexplorados em objetos consagrados.

³² “And in appealing to facts, we unconsciously appeal, whether er admit it or not, to the systems which are responsible for their formulation. But, at the same time, we appeal to something more than that. We appeal to those occurrences which have tested the system”. Cf. *ibid.*, p. 21.

³³ “One of the very few persons who read it was the late Ernst Cassirer; and I am sorry to say it made that amiable man extremely anger.” Cf. E. Wind, “Microcosm and Memory”. O filósofo delongou a defesa da *Habilitation* e, quando essa ocorreu, permaneceu em silêncio. Segundo Wind, foi Panofsky quem lhe salvou como presidente da banca, ao sugerir “they were meeting as a university committee, and not as a ‘neukantianisches Inquisitionsgericht’.” Cf. carta de Wind a Heckscher, *supra*.

³⁴ Wind conquistou a sua *venia legendi für Philosophie* em 29 de novembro de 1930, após defender a sua *Habilitation* e proferir a sua *Probevorlesung* de vinte minutos intitulada “Die experimentelle und die hermeneutische Methode”.

Sua abordagem da censura platônica aos artistas em “Das Historische und das Überhistorische in Platons Kunstphilosophie” torna esse ponto manifesto³⁵. Ao recusar as interpretações tradicionais baseadas no Livro X da *República* – que enfatizam o aspecto metafísico de uma possível doutrina das ideias e que imputam a Platão uma rarefeita filistinia altaneira – Wind afirmou o temor desesperado do filósofo grego frente ao fenômeno artístico, que o teria feito optar por uma infeliz censura à sua liberalização. Evitando o fogo cerrado em torno do terceiro e décimo livro da *República* e ignorando os diálogos mais comumente associados à teoria da arte – caso de *Íon* e *Fedro* – Wind fundamenta sua justificativa em uma passagem obscura do segundo livro de *Leis*, a última e mais obscura das obras platônicas³⁶. A censura, acredita, seria melhor compreendida se situada no plano histórico – a falência política e a efervescência artística da Atenas de IV a.C. –, donde se pode inferir que a questão

³⁵ “Das Historische und das Überhistorische in Platons Kunstphilosophie” foi publicado como artigo em 1932 como “Θεῖος Φόβος. Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI, pp. 349-373. O texto foi postumamente traduzido para o inglês e publicado como “Θεῖος Φόβος. (Laws II, 671D). On Plato’s Philosophy of Art”, in Wind, op. cit., 1993, pp. 1-20.

³⁶ Cf. *Leis*, 671D. Wind fez constantes remissões em sua carreira à questão do “temor sagrado” platônico. Ver “Some Points of Contact between History and Natural Science”, in *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, org. R. Klibansky e H. J. Paton, The Clarendon Press, 1936, pp. 255-264; “The Critical Nature of a Work of Art”, in *Music and Criticism. A Symposium*, ed. R. F. French, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1948, pp. 53-72; *Art and Anarchy*, 1985. Essa interpretação do termo *theios phobos* em relação à experiência artística não ficou restrita a Wind. No primeiro capítulo de *L'uomo senza contenuto* (1970), intitulado “A coisa mais inquietante”, Agamben faz menção ao “temor divino” e cita Wind. Argumenta a propósito da querela de Nietzsche para com Kant sobre estética e tem como ponto central a experiência do terror da arte e sua relação sobretudo com o interesse do artista em relação à obra (e menos com o interessante no sentido de algo belo). Afirma que a experiência da arte do mundo antigo era muito diversa da atual, e que os antigos tinham consciência de seu perigo: Platão mesmo teria usado a expressão *theios phobos* para “definir os efeitos da imaginação inspirada”. Cf. G. Agamben, *O homem sem conteúdo*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013, p. 23. Há uma leve diferença da leitura de Wind (tanto em *Art and Anarchy* quanto em *Sobre a filosofia da arte de Platão*), pois esse entende o temor sagrado como algo que o artista sente quando confrontado pela força da imaginação, e não como definição dessa própria força (“[Goethe, Baudelaire] both felt — and felt with the same intensity — a sacred fear of the imagination that animated their poetry”; E. Wind, op. cit., 1985, p. 2). Há decerto uma grande diferença em relação ao termo em *Leis* 671d, onde o ateniense faz uso da expressão para designar uma certa medida de modéstia e vergonha que o corifeu do simpósio deve introduzir quando se excedem os limites da embriaguez. O historiador da arte Donald Preziosi também faz menção a essa expressão em escritos e entrevistas. Tem-na como base para postular uma questão central ao ofício do historiador da arte: o questionamento da medida na qual a arte tanto fabrica quanto problematiza a realidade. Afirma que na Antiguidade, a arte era um dos “most powerful, dangerous, and terrifying of human phenomena, evoking ‘divine terror’ or sacred fear (*theios phobos*).”, pois é capaz de produzir e dirimir uma determinada essência política e/ou religiosa corporificada numa forma ou prática social (Cf. D. Preziosi, “Coda, Plato’s Dilemma and the Tasks of the Art Historian Today”, in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 504). Se essa interpretação não foge por completo da leitura tanto de Wind quanto da de Agamben (Preziosi, aliás, não cita Wind, mas utiliza uma passagem de *L'uomo senza contenuto* para abrir seu texto), não parece se ater a uma conexão filológica, tampouco com uma leitura criteriosa do texto platônico. De todo modo, faz uso da expressão como ponto de partida para sua discussão das conexões entre arte e religiosidade, suas conexões e diferenças.

da arte em Platão não é um problema técnico e interno à filosofia, cuja resolução deveria aguardar a estética iluminista, mas decorria da profunda rotura do paradigma social coetâneo e respondia, em última instância, às inquietações sobre o “bom viver” (*εὖδαιμονία*), o conflito entre imaginação e razão, e sua relação com a saúde política de uma sociedade. O debate técnico sobre a mimese seria, portanto, apenas uma das frentes argumentativas frente a uma questão primeira, da finalidade dos símbolos expressivos na ordenação de uma *pólis*.

Wind, contudo, imputa à questão uma validade supra-histórica, donde confronta a recusa platônica às artes com seu estímulo proteico durante o romantismo alemão, que vê confluir na *art pour l'art* francesa do século XIX e, doravante, na produção das vanguardas modernas. A conclusão geral de seu ensaio, aporética, aponta para uma constante irresolução do espírito humano ao longo da história: deve-se ou sacrificar a liberdade artística, ou a estabilidade político-cultural. No ambiente sócio-político da frágil República de Weimar, onde Rainer M. Rilke e Stefan George adquiriam estatura messiânica, sua análise era sobretudo uma advertência. Embora Wind tenha retornado ao assunto apenas pontualmente, a ambivalência platônica informará substancialmente sua abordagem do fenômeno artístico: diagnosticando o perigo congênito da arte, resgata a prisca concepção de “remédio-veneno” e a visão do artista antes como um ser demoníaco (*δαίμων*) do que genial (*genius*)³⁷, concepções antitéticas à ortodoxia modernista. Stuart Hampshire, rememorando uma *disputa* amistosa sua com Wind sobre a concepção artística platônica perante uma audiência oxoniana no final dos anos 1950, informa-nos que seu oponente proferiu uma exposição sobre o “charlatanismo, a boemia e a corrupção do intelecto que sempre circunda o culto às artes; da disposição ao ‘l’amor de l’apparenza’ que culmina na perda de qualquer sentido do verdadeiro e do falso, pois o exibicionismo adquire um papel enorme”; e conclui que “foi a performance mais brilhante que jamais escutei em Oxford; sentia-se no final que ele [Wind] *de fato* concordava com Platão.”³⁸ Do ponto de vista do *iter* intelectual de Wind, esse ensaio

³⁷ Cf. E. Wind, “The Critical Nature of a Work of Art”, 1948, p. 66.

³⁸ “after dinner one evening [...] we chose to speak for and against Plato’s proposition about the expulsion of the poets, he for and I against Plato. A very large room was absolutely full [...], and Edgar launched into the most brilliant disposition that I have heard him give, about the charlatanism and bohemianism and corruption of intellect which always surrounds the cultivation of the arts; of how one leans to ‘l’amor de l’apparenza’ and loses all sense of what is true and false, because showmanship plays such a large part: the drop of a pin could have been heard, and I think it was the most brilliant performance that I have heard in Oxford; one felt at the end

demarca um momento importante, onde se evidencia não somente seu entrelaçamento entre filosofia e arte (embora ainda concebida apenas conceitualmente) como o subsumir da estética na história da cultura.

A noção de que há uma polaridade entre forças conflitantes, de cuja harmonia não resulta senão um solução momentânea e jamais consolidada, apresenta-se igualmente na leitura que Wind faz da *Kulturwissenschaft* warburguiana e sua correlata teoria dos símbolos, que o Warburg *apud* Wind extrai das teorias da empatia oitocentistas (tal qual formulada pelos Vischer, em especial o filho, Robert)³⁹. Em sua sistematização das ideias de Warburg, Wind enfatizou não somente as divergências de seu mestre com o paradigma formalista vigente de Wölfflin e Riegl, como expôs sua concepção pendular do símbolo, que oscilaria entre dois polos antitéticos: poderia ser mágico-aglutinativo, onde signo e significante seriam percebidos iguais, ou racional-abstrato, onde essa associação seria convencional e passível de análise. O meio-termo seria o símbolo enquanto imagem artística, ambivalente e coocorrente em sua capacidade de atração e repulsão: seu aspecto ficcional compelia o indivíduo a si, ao passo que sua artificialidade formal o distanciaria (o poeta, assim, está em um estágio intermediário entre o sacerdote e o cientista). O símbolo, contudo, não se trata de um ente idealmente concebido, de significação estanque, sendo antes o resultado de processos culturais; apresenta assim variações de significado e de expressão resultantes das forças em conflito em uma determinada sociedade. Essa transmutabilidade do símbolo é mesmo a fonte de sua vitalidade histórica, e os impulsos conflitantes que o formam podem variar historicamente de intensidade e perfazer dois caminhos: o “civilizado”, transmutando-se de um símbolo supersticioso e ritualístico em um próprio a inteligência iluminista, e o

that he *did* agree with Plato.” Cf. S. Hampshire, [Carta] 20 jan. 1972, Oxford [para] Colin Hardie, [S.l.], 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

³⁹ “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik” foi publicada em 1931 no *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV, pp. 163-179; recentemente republicado em Wind, *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2009, pp. 83-111. Para a trad. ing., ver “Warburg’s Concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics”, in Wind, op. cit., 1993, pp. 21-35. A interpretação de Wind de seu mentor foi alvo de críticas diversas ao longo dos anos. Para a mais recente, ver A. Pinotti, “Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft”, in *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 61, n. 2, pp. 267-279.

“primitivo”, assim passando do racional ao mágico, satisfazendo a “ânsia religiosa por encarnação”⁴⁰.

Ainda que as explorações windianas da *Kulturwissenschaft* warburguiana e da censura platônica se vinculem à teoria da arte e, *in extremis*, a uma discussão do objeto artístico do ponto de vista histórico, é somente em sua conferência sobre a retratística inglesa do iluminismo que Wind se dedicou à análise concreta de obras⁴¹. A abordagem dos temas tratados – os retratos de Reynolds e Gainsborough e o pensamento filosófico inglês coetâneo – é tanto hipotética e tentativa quanto intelectualmente audaz. A tese de Wind afirma a existência de analogias culturais na oposição entre a retratística desses dois pintores – expoentes máximos da arte inglesa de seu tempo – e as filosofias antitéticas do cético Hume e dos idealistas Samuel Johnson e James Beattie. Desse modo, Gainsborough, cuja atenção se voltava ao detalhe fenomênico (e.g., os delicados *sfumatti* das paisagens de seus retratos), seria um pintor voltado ao mundano, à “vida como ela é”, enquanto Reynolds, fundador da Academia Real inglesa e hierofante da *grand manner*, manifestaria em seu retrato uma concepção heroica e idealista. Se o objetivo evidente era o de contextualizar os elementos conflitantes e bipolares do espírito inglês setecentista postulando uma contiguidade entre sua expressão filosófica e artística, trata-se, de fato, de um momento transicional para Wind: sua produção ulterior seria informada pela premissa fundamental da iluminação recíproca entre texto e imagem.

O pressuposto metodológico, visivelmente oriundo de suas discussões com Warburg, recusa de princípio a hipóstase das divisões disciplinares *post factum*, a partir da qual é possível investigar a integração das diversas esferas culturais. Essa transição da abordagem filosófica para a histórico-artística levanta questões que, no entanto, ultrapassam

⁴⁰ “Denn auch der harmonische Ausgleich ist Produkt einer Auseinandersetzung, in der ganze Mensch mit seinem religiösen Verleibungsdrang und seinem intellektuellen Aufklärungsstreben, seinem Aneignungstrieb und Enternungswillen beteiligt ist.” Cf. Wind, op. cit., 2009, pp. 97 e s.

⁴¹ “Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts” foi publicado em 1932 em *England und die Antike*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1930-1931, Leipzig e Berlin, Teubner, pp. 156-229, est. XIII-XXX. A trad. ing. foi postumamente publicada como “Hume and the Heroic Portrait”, in Wind, *Hume and the Heroic Portrait*, Jaynie Anderson (ed.). Oxford: The Clarendon Press, 1986, pp. 1-52. *Hume and the Heroic Portrait* é uma coletânea de artigos Wind sobre a arte inglesa do Setecentos. A respeito da produção de Wind a respeito do tema, John Pope-Hennessy comentou que “Wind was responsible for the only intelligent articles that had ever been written on English eighteenth-century portraiture” por ocasião de uma exposição intitulada *The Age of Neo-Classicism*. Cf. John Pope-Hennessy, *Learning to Look*, 1991, p. 192.

uma mera virada metodológica para uma dilatação da posição epistemológica de Wind: o vasto problema da significação humana (i.e., a miríade de formas com a qual a humanidade compreendeu e expressou o real circundante) é passível de investigação via Kant e via Reynolds, donde resultados mais felizes para a autocompreensão contemporânea surgem da reunião entre filamentos factuais de esferas diversas e especulação imaginativa, capaz de evocar um mundo hipotético que se conecta coerentemente com o conhecimento sistemático do passado. Essa postura intelectual fronteira, contudo, não era senão marginal, posicionamento do qual Wind tinha plena consciência e convicção⁴². O próprio interesse por Wind sobre a retratística inglesa era inusitado – os europeus continentais consideravam a arte do país inferior e grosseira – e sua abordagem, pioneira, seria doravante fundamental nos estudos sobre o assunto. Essa sua comunicação possuía, no entanto, uma dimensão estratégica. Oriunda das pesquisas realizadas por Wind em Londres em 1929, em especial na sala de gravuras do British Museum, foi pronunciada em uma conferência na KBW intitulada *England und die Antike*, que estreitou os laços entre os acadêmicos hamburgueses e ingleses. Essa aproximação seria de suma importância em 1933.

Uma interpretação crítica do pensamento de Wind nesse período permite constatar a medida em que a estrutura de forças antagônicas fundamenta a interpretação e análise de seus objetos de investigação. Essa metodologia antitética, contudo, não era apenas parte do paradigma intelectual do qual Wind era herdeiro (e.g., a concepção warburgiana de renascimento ou a dialética Apolo-Dionísio nietzschiana) como parecia mesmo orientar a *forma mentis* da república de Weimar. O duelo dialético do iluminista liberal Settembrini com o mistagogo marxista Naphta – cujo espólio seria o espírito do jovem Hans Castorp, herói do *Bildungsroman* de Thomas Mann, *A Montanha Mágica* (1924) – é representativo dessas forças conflitantes. De igual modo, o debate de Davos entre Cassirer e Heidegger em 1929, percebido à época como uma vitória da insurgente fenomenologia frente ao tradicional neokantismo, augura em retrospecto a emergência de valores que colocavam em xeque a

⁴² Em uma longa carta a Gertrud Bing em meados dos anos 1940 onde critica um projeto enciclopédico de Saxl, Wind comenta: “There is a tendency in all of this toward the conventional – and away from the discomfort of being an intellectual outcast (which, I hope you will agree with me, is today the only honourable position).” Cf. E. Wind, [Carta] 16 jun. 1945, [S.l.] [para] G. Bing, [S.l.], 6 f, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

frágil república de Weimar. A polarização que percorria a sociedade alemã – radicalizada por eventos como o *Altonaer Blutsonntag* de 1932⁴³ – foi compreendida com presciência pelo círculo de estudiosos da KBW – dedicados ao estudo da transmissão das formas expressivas e das correntes sub-reptícias que informam o devir civilizacional –, que enxergaram com seriedade a emergência da simbólica nazista e suas possibilidades ominosas.

A posição de Wind no período se manifestou tanto em ações ocasionais – caso do seu apoio ao protesto estudantil contra a prisão do editor esquerdista Ossietzky⁴⁴ – quanto em seus escritos, que afirmavam a indissociabilidade entre produção acadêmica e ação política. Afirmou, na conclusão de “Θεῖος Φόβος”, que a suspeita platônica das artes visa ensinar a medida de exposição ao perigo do fenômeno artístico, sublinhando a atualidade da questão: “Como descobrir essa medida e, com ela, uma forma de humanidade, esse é o problema com o qual temos de lutar.”⁴⁵. Em sua introdução à *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike* (1934), escrita em 1932⁴⁶, atacou as correntes intelectuais anti-humanistas europeias, observando que “a pergunta aparentemente ‘acadêmica’ sobre o significado da sobrevivência dos elementos clássicos conduz ao centro da guerra cultural de

⁴³ O *Altonaer Blutsonntag* foi um conflito violento ocorrido em 17 de julho de 1932 em Altona, Hamburgo, entre forças de direita – a *Sturmabteilung* (SA) e a *Schutzstaffel* (SS) –, forças de esquerda – o Partido Comunista alemão (KPD) –, e a polícia de Hamburgo. Dezoito pessoas morreram vitimadas pelo confronto, um dos resultados da controversa suspensão de banimento da SA e da SS em 28 de junho de 1932 pelo governo von Papen.

⁴⁴ Margaret Wind, em nota especulativa sobre os motivos de Wind ter sido posto na *Sonderfahndungsliste GB* da Gestapo, comenta: “He [Wind] signed the protest against the imprisonment without trial of Ossietzky, the left-wing editor of the much read weekly paper *Die Weltbühne*. Under Hindenburg Ossietzky published an article saying that Germany was violating the Versailles Treaty by re-arming secretly on a vast scale. He was jailed for treason without trial. Students in Hamburg sent a petition to Hindenburg protesting against imprisonment without trial. They sought signatures o [sic] from the faculty of the university. They came to Edgar [Wind], who signed. Many were refusing. He suggested Snell and Panofsky (also others whom they had already approached and who had refused). Panofsky, seeing s name and being told they had been sent by him, signed – what could he do, he said jokingly? Snell refused: he did not know all the circumstances of the case. The students were only objecting to imprisonment without trial. This was in 1932, and typical of the disintegration before the actual event.” Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 6, file 2.

⁴⁵ “Dieses Maß und damit eine Form des Menschen zu finden, das ist das Problem, mit dem wir zu ringen haben.” Cf. E. Wind, “Untersuchungen über...”, p. 373.

⁴⁶ *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike* foi um projeto editorial da KBW dedicado à resenha bibliográfica concernente à sobrevivência das formas expressivas da Antiguidade. Wind escreveu a introdução e cerca de quarenta resenhas, e foi também um dos editores responsáveis (junto a Hans Meier e Richard Newald). Para a introdução de Wind – duramente crítica pelo periódico nazista *Völkischer Beobachter* –, cf. *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Erster Band: Die Erscheinungen des Jahres 1931*, Leipzig, Berlín: Teubner, 1934, pp. v-xvii. A obra também foi publicada na Inglaterra no mesmo ano (1934), mas Wind alterou a sua introdução, excluindo passagens críticas à política alemã e referenciando intelectuais do universo anglo-saxão. Cf. *A Bibliography on the Survival of the Classics. First Volume: The Publications of 1931*, London, Cassell, pp. v-xii.

nossos dias, ao centro da disputa entre historiadores e higienistas pela posse e direito das leis que governam a preservação e crescimentos das formas históricas”⁴⁷. Nesse mesmo sentido, criticou duramente a atitude dos liberais iluministas alemães em uma passagem não publicada de seu prefácio à *Das Experiment und die Metaphysik* (1934), sugerindo-lhes uma atitude covarde frente aos avanços intelectuais do inimigo: “Possuindo e desfrutando de uma filosofia que julgavam adequadamente ancorada em uma tradição gloriosa, demonstraram-se indispostos e incapazes de cumprir com suas obrigações lógicas.”⁴⁸.

A abordagem histórico-cultural da Escola de Warburg, na concepção de Wind, implicaria necessariamente em uma ação política e possuía uma dimensão ética, constringendo o teórico a tomar partido no momento do perigo. Essa sua consciência da correlação entre o agir e o pensar remete aos imperativos da filosofia pragmática estadunidense, remissão de fato assumida por Wind em 1953 em um congresso em Hamburgo. Em sua fala avançou um elogio do pragmatismo peirceano, comentando que, para Peirce, “não há separação entre ação e pensamento [...] ele afirmava que, caso se queira examinar a posição de uma pessoa em relação a uma determinada proposição, não há melhor maneira de fazê-lo do que observar suas ações”⁴⁹.

O ano de 1933 pôs em xeque as pretensões daqueles inclinados à liberalidade intelectual: com a ascensão de Hitler em janeiro, impôs-se em abril um decreto governamental que possibilitava a demissão de indesejáveis (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*)⁵⁰; em maio, deflagraram-se livros tidos contrários à ideologia nazista por toda a Alemanha, uma higienização (*Säuberung*) pelo fogo. A desgraça social se tornou pessoal quando, em 7 de julho, a Universidade de Hamburgo retirou de Wind a

⁴⁷ “So führt denn die scheinbar „akademische“ Frage nach der Bedeutung des Nachlebens antiker Elemente mitten hinein in den Kulturkampf unserer Tage, mitten hinein in den Streit um die Erhaltungs- und Wachstumsgesetze geschichtlicher Formen, in deren Bestimmung sich Historiker und Hygieniker den Rang ablaufen”; cf. E. Wind, “Einleitung”, in op. cit., 1934, p. xvi.

⁴⁸ “Possessing and enjoying a philosophy which they thought to be adequately anchored in a glorious tradition, at the critical moment they proved neither willing nor able to fulfil their logical obligations” Cf. E. Wind, op. cit., 2001, p. 2.

⁴⁹ “Für Peirce gibt es keine Trennung zwischen Gedanke und Handlung; er war ein hervorragender Pragmatiker und Logistiker, und er wußte sehr genau, daß es Gedankengänge gibt, die nicht in einer eindeutigen Beziehung zur Handlung stehen.” Cf. *Wissenschaft und Freiheit*, Berlin, Grunewald Verlag, 1954, pp. 280 e s.

⁵⁰ *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* (port.: “Lei para o restauro do funcionalismo público profissional”) foi uma lei aprovada em 7 de abril de 1933 que proibia o emprego de não-arianos como funcionários públicos.

permissão de ensino, seguindo com sua demissão em 31 do mesmo mês⁵¹. Prescientes da degradação de sua situação profissional na Alemanha, Saxl e Wind viajaram ainda na primavera para negociar um abrigo estrangeiro para a KBW, ignorando os conselhos reconfortadores de colegas e da própria família Warburg para que “permanecessem no lugar”⁵². Saxl foi para Leiden instigado por Huizinga, mas a negociação se mostrou infrutífera pois a Holanda não podia oferecer recursos financeiros⁵³ – uma “providência divina” dado os desenvolvimentos ulteriores⁵⁴ – e Wind partiu para a Inglaterra em abril com recursos próprios, hospedando-se na casa de uma parente sua, a Sra. Franklin. Dado esse aporte familiar – sua anfitriã era uma figura de proeminência na sociedade inglesa – e uma incipiente rede de importantes contatos (caso de acadêmicos oxonianos importantes que conhecera por causa de suas investigações sobre arte inglesa⁵⁵), Wind deu início às negociações que resultaram no traslado da KBW em dezembro de 1933. A biblioteca se acomodou então na Thames House em Millbank, Londres. Em um almoço onde se inquiriu

⁵¹ E. Sears, op. cit., 2000, p. xxiii.

⁵² Ver Fritz Saxl, “The History of Warburg’s Library”, in E.H. Gombrich *Aby Warburg, an intellectual Biography*, 1970, pp. 336 s. Wind, em carta, sugere que a busca por um abrigo estrangeiro se deu à revelia da família Warburg e, em especial, do irmão de Aby, Max: “Neither the amiable Mary Warburg (Aby’s widow) nor the detestable Eric Warburg (Max’s son) had any share whatsoever in initiating the very precarious negotiations for the transfer of the Warburg Institute from Hamburg to London in 1933. As I was rather deeply involved in this affair, I know the facts. Unquestionably Max Warburg, whom I disliked profoundly (almost as profoundly as I respected Aby) was foolish and vain and misjudged the German situation completely, but to claim that he tried to become Hitler’s personal Jew is coarse defamation” Cf. E. Wind, [Carta], 23 mar. 1969, [S.I.] [para] G. Grange, [S.I.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 3, file 2. Em carta a Seznec, observa que a família Warburg julgava, provida de informações especiais, que a situação não passaria de um breve “pesadelo de quatro meses”: “Néanmoins, l’arrivée de Hitler, en 1933, m’a forcé de m’occuper de leur avenir d’une façon très active. Il était clair à tout le monde (excepté à la famille des Warburg, qui, étant banquiers, avaient des informations spéciales que <...> cauchemar que de quatre mois) qu’il fallait sauver la bibliothèque en l’exportant.” Cf. Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 7, file 5.

⁵³ Cf. Saxl, op. cit., loc. cit.

⁵⁴ “Saxl fit un voyage en Hollande, pour parler à Huizinga et voir si on pourrait trouver une place pour la bibliothèque là-bas. Moi, j’avais des amis en Angleterre, et j’y mis allé (à mes propres frais, sans aide de la part de la bibliothèque ou de la famille Warburg en avril 1933. Puisque personne ne savait d’avance que les Allemands <...> un jour envahir l’Hollande, je le considère comme une providence du ciel que Saxl a mal réussi en Hollande, et que j’ai bien réussi en Angleterre.” Cf. Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 7, file 5.

⁵⁵ “Yet it was his philosophical interest in Hume that drew him to London in 1929, resulting in his first detailed analysis of particular works of art: *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts*. In the light of later events, the scholars whom he met at that time are of particular interest: Sir Richard Livingstone, Professor Ernest Jacob, and K.T. Parker. Sir Richard and Jacob with other English and German scholars took part in a series of lectures on *England und die Antike* at the Bibliothek Warburg in Hamburg the following year, where they were struck by the originality of the library, its emphasis on the interdisciplinary nature of knowledge, and the cultural approach to art history which the arrangement of the books implied. Soon afterwards, in the crisis of 1933 when EW went privately to London on his own initiative (he had useful family connections) and started the crucial negotiations that led to the safe transfer of the Library, it was Sir Richard and Jacob who welcomed him to Oxford for extensive discussions.” Cf. M. Wind, [Carta], 10 abril 1954 [para] Oxford, Barbara Harvey, Oxford, 4 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 23, file 1.

quanto tempo os expatriados ficariam na Inglaterra, a resposta de Wind foi de um laconismo eloquente: “Penso que todos ficaremos aqui por muito tempo”⁵⁶.

Da perspectiva do *iter* intelectual de Wind, esse primeiro período na Inglaterra é determinado tanto por uma profusão de artigos –que ratificaram seu *détournement* em direção ao estudo de obras de arte – quanto pelo seu interesse pela cultura artística renascentista, que ocuparia doravante o centro de seus empreendimentos heurísticos. Nessa época, realizou suas primeiras viagens à Itália, em especial a Roma, cidade que lhe era especialmente cara. Seu contato com o teto da Capela Sistina e com a Stanza della Segnatura, doravante objetos de interesse vitalício, resultou em conferências influentes: em maio de 1936, palestrou sobre “Michelangelo’s Religious Symbolism” e, em março de 1939, sobre ‘The Renaissance Encyclopaedia in Raphael’s Frescoes’⁵⁷. Esses dois assuntos, assomados à contínua produção sobre arte inglesa – que então se distendia ao estudo de personalidades como Shaftesbury, Hogarth e Benjamin West –, compreendiam os principais eixos heurísticos de Wind na década de 1930. Nesse período, assumiu a vice-diretoria da KBW – que, junto ao vizinho Courtauld Institute, consolidava a história da arte como uma atividade acadêmica na Inglaterra – e atuou como docente honorário de filosofia da University College London entre 1934-1939⁵⁸.

⁵⁶ “[...] the Honorable Mrs. Franklin, invited me to one of those extraordinary London lunches that become the main business of the day. This was on a midweek and presumably a business day, but people here don’t take business nearly as seriously as lunches. Twenty of them were present, including a dozen refugees from Hitler. [...] I spoke to a charming young German girl at the table, asking her by way of conversation if she intended to stay long in this I country. ‘I think so’, she said smiling sadly at the young Jew beside her, an impressive, large, black-haired person, Professor Edgar Wind. ‘I think we’ll all be here quite some time,’ he said. Cf. Agnes de Mille, *Speak to me, dance with me*, Boston, Little Brown & Co., 1973, pp. 65 e s. O evento relatado por de Mille ocorreu em 26 de maio de 1933. A memória de de Mille, que teve um relacionamento amoroso com Wind na década de 1930, é igualmente importante no que tange a percepção deste dos eventos políticos europeus do período: “I asked him about Germany. He had handed in his resignation to the University of Hamburg on the day the first student had been disqualified on grounds of race. He and his colleagues had salvaged the only complete cultural institution from Hitler. It was now located and functioning in Thames House. Many of his friends and intimates had been left behind. Beyond this he would not speak. He understood European politics and prayed that some nation, France or Great Britain, would call Hitler’s bluff. It was a bluff, he said. The longer the delay, the worse the reckoning. He was very emphatic about this. The taking over of the Ruhr had been the time for immediate action. He asked me, “Have you read *Mein Kampf*?” Of course, I hadn’t. Wind knew the philosophers and writers who had influenced Hitler and he was alarmed.” Cf. *ibid.*, pp. 313 e s.

⁵⁷ A respeito das viagens de Wind à Itália e o seu interesse pela cultura artística do Alto Renascimento romano, cf. Sears, *op. cit.*, 2000, pp. xxiii e ss.

⁵⁸ Wind atuou como Conferencista Honorário de Filosofia da UCL de 1934 a 1939. O estipêndio de Wind nesse período provinha do financiamento do Academic Assistant Council (A.A.C.; hoje Council for Assisting Refugee Academics) e desse emprego parcial na UCL. A universidade, contudo, era incapaz de lhe oferecer um posto

A Thames House se tornou o centro de conferências prolíficas e interdisciplinares – muitas dessas organizadas por Wind – proferidas por acadêmicos nacionais e internacionais, caso de Niels Bohr sobre “Some Humanistic Aspects of Natural Science”, o ciclo de conferências “The Cultural Function of Play” – no qual Huizinga versou sobre “The Play Element in Culture” e Focillon a respeito de “La règle et le jeu dans les arts plastiques” – e uma palestra de Jacques Maritain com a presença de T. S. Eliot. Wind também fundou em 1937, junto a Rudolf Wittkower (encarregado do acervo fotográfico) o *Journal of the Warburg Institute*, inicialmente um periódico trimestral, para o qual contribuiu dezoito notas e sete artigos em seus dois primeiros volumes e do qual seria editor até 1942⁵⁹. A KBW trasladada se converteu rapidamente em um vibrante e criativo centro de pesquisa, ensino e difusão, e essas atividades tinham por fim o dos laços acadêmicos e a divulgação da produção dos warburgianos. A situação política e econômica do instituto era, afinal, instável e precária, dependente da renovação de acordos e do aporte financeiro do governo inglês e de patrocinadores como Samuel Courtauld e a família Warburg.

Se a produção acadêmica de Wind (e dos warburgianos em geral) nesse período só se pode prediar fantástica frente às turbulências políticas – ainda mais se levado em conta o grau de engajamento internacional que requeriam – e sua posição profissional fosse relativamente estável, é possível que o *émigré* conservasse uma certa circunspeção continental. Em 1935, uma resenha no periódico nazista *Völkischer Beobachter* – intitulada “Juden und Emigranten machen deutsche Wissenschaft” – criticou com virulência a coletânea bibliográfica *Kulturwissenschaft Bibliographie zum Nachleben der Antike*; comentava, em especial, a introdução escrita por Wind e o fato do Warburg Insitute ter se tornado um refúgio para acadêmicos judeus exilados⁶⁰. Wind, portanto, fora incluso em maio de 1940 na *Sonderfahndungsliste GB*, a lista persecutória da SS que arrolava os residentes na Inglaterra a serem imediatamente postos sob inquérito caso o país fosse invadida pela operação Leão

permanente; ver carta de de J. MacMurray a Walter Adams no qual o primeiro afirma que tal situação não iria mudar. Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 6, file 2.

⁵⁹ Para a lista dos artigos e notas publicados por Wind no *Journal of the Warburg Institute*, ver Wind, op. cit., 1993, pp. 119-121.

⁶⁰ “Herr Edgar Wind in seiner Einleitung fühlt sich selbst dabei etwas ungemütlich und ergeht sich in langatmigen und fremdwortgespickten Ausführungen über die Berechtigung dieser neuer Bibliographie.” Cf. Martin Rasch, “Juden und Emigranten machen deutsche Wissenschaft”, in *Völkischer Beobachter*, 5 jan. 1935, p. 5.

Marinho (al.: *Unternehmen Seelöwe*)⁶¹. Em 1939, Wind foi convidado pelos antigos colegas Scott Buchanan e Stringfellow Barr (que conhecera nos Estados Unidos nos anos 1920) para lecionar no St. John's College a respeito de arte italiana do Renascimento. Wind embarcou para os Estados Unidos em 28 de agosto no famoso *SS Normandie*, naquela que seria a última viagem do navio antes da erupção dos conflitos europeus com a invasão nazista à Polônia em 1º de setembro. “Ao zarpar em agosto daquele ano, pretendia ficar por cinco meses. Dada a rebentação da guerra, esse período se prolongou por seis anos”, afirmou Wind⁶².

1.2. Jornada ao Oeste (1939-1944)

Adentrando sua quarta década, Wind fez jus ao acme helenístico com uma vertiginosa atuação conferencista nos Estados Unidos. Sua fama estadunidense, que o precedia em grande parte por causa de seus artigos no *Journal of the Warburg Institute*, ampliou-se radicalmente devido a uma vasta turnê acadêmica por ele empreendida de 1939 a 1942. Afiliando-se a instituições em caráter temporário apenas – foi professor visitante do Institute of Fine Arts de Nova York de 1940 a 1942 – Wind viajou incessantemente pelo país durante esse período, palestrando da Costa Leste à Costa Oeste e do Centro-Oeste ao Sul do país. Conferenciou em centros importantes – Harvard, Yale, Columbia, Univ. of North Carolina, Univ. of Chicago, Berkeley, Mills College –, mas sem negligenciar “as instituições mais provincianas”, caso de museus em Worcester, Hartford e Providence⁶³. Ao termo dessa

⁶¹ Em nota, Margaret Wind especula três motivos para a inclusão de seu marido na lista persecutória da SS: (1) a assinatura do protesto contra a prisão do editor esquerdista Carl von Ossietzky em 1931; (2) o papel de Wind no traslado da KBW em 1933; (3) a introdução que Wind escreveu para a *Kulturwissenschaft Bibliographie zum Nachleben der Antike* e o seu excursus crítico aos *Hygieniker* (i.e., nazistas). Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 6, file 2.

⁶² “In 1939 Mr Barr and Mr Buchanan invited me to return to America as a guest of St. John's. When I sailed in August of that year, I intended to stay for five months. By the outbreak of the war, this period was prolonged to six years.” Cf. “Report 1939-1945”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

⁶³ “When it became evident that I would have to remain longer than I had planned, it was my intention to travel as much as possible and, therefore, avoid becoming affiliated with an institution. As lectures which I had delivered had met with a response that went far beyond my expectations, and as these lectures were regarded as expositions of the method to which the Warburg Institute in London was committed, I inferred that it would be in the interest of the Warburg Institute if I made this method known in as many parts of the United States as possible. I lectured at Harvard, Yale, Columbia, Princeton, New York University, the Metropolitan Museum of Art, the Museum of Modern Art, the Museum of Fine Arts in Boston, Dumbarton Oaks, the National Gallery of Art in Washington, the Carnegie Corporation in New York, the Fritz Collection, the Morgan Library, and the Medieval Academy. I also spoke at the universities in the South: the University of Virginia, the University of North

peregrinação peripatética, Wind tinha realizado setenta e três conferências, geralmente dedicadas a “uma obra de arte de interesse universal” ou a “objetos artísticos conservados na região”⁶⁴. Notáveis foram as palestras em 1940 na Pierpont Morgan Library em 1940 sobre “The Iconography of the Renaissance” (em que abordou a filosofia neoplatônica de Ficino e Pico della Mirandola, a Stanza della Segnatura e o teto da Sistina) e em Yale (*Trowbridge Lectures*) sobre Rafael, Leonardo e Michelangelo, assim como as *Ryerson Lectures* em 1942 – também em Yale –, em que abordou a imagética pagã no Renascimento italiano, dedicando-se a uma análise das pinturas mitológicas da coleção Jarvis concomitantemente expostas⁶⁵.

Sob convite do heterodoxo Monroe Wheeler, à época diretor de exposições do MoMA, Wind foi ao museu nova-iorquino na primavera de 1942 para proferir cinco conferências sobre “The Tradition of Symbols in Modern Art”, momento pioneiro e experimental da abordagem iconológica em relação à arte contemporânea. Abordando assuntos diversos – iniciou com “The Heritage of Baudelaire” e concluiu com “Scientific and Religious Fallacies – ‘Our Present Discontents’” – Wind gerou polêmica ao criticar a marginalidade da experiência artística moderna e seu caráter inapelavelmente centrífugo. Para tal efeito, tomou como exemplo a *Crucificação* de Picasso (baseada no retábulo de Isenheim de Grünewald) e comparou um Cristo de Rouault com os Cristos mortos de Mantegna e Holbein⁶⁶. A efervescente sociedade artística de Nova York da década de 1940,

Carolina, and Duke University; in the Midwestern States, at the University of Chicago, the University of Iowa, and the Cleveland Museum Art; and in the Far West at the University of California at Berkeley, Mills College, the San Francisco Museum, the Seattle Art Museum, and the Huntington Library. I made a particular point of visiting the more provincial institutions, the Museums in Worcester, Hartford, Providence, and Buffalo; the colleges of the Connecticut Valley; and of recent years I have been occasionally a guest at Groton School” Cf. *ibid.*

⁶⁴ “In planning the lectures, it was my aim to discuss either a work of art of universal interest (for example, Raphael’s School of Athens), or to adjust the theme of the lecture to the objects of art preserved in the region where I was speaking. The appended list which comprises series of lectures only, will show that in several instances the lectures were accompanied by specially arranged exhibitions. I have not listed single lectures because, to my horror they number seventy-three and their subjects, with only a few exceptions, were either variants or parts of the larger series.” Cf. *ibid.*

⁶⁵ Cf. Sears, *op. cit.*, 2000, p. xxix.

⁶⁶ Sobre o sucesso das atividades de Wind em Nova York no início dos anos 1940, Creighton Gilbert comenta: “Coming to America to lecture in 1939, Wind was preceded by the excitement his magazine and articles had aroused. He was invited to speak at colleges everywhere and even to give six lectures at the Museum of Modern Art, certainly the only historian of older art to do so. These lectures fall between the essay on Plato and the later BBC series. They deplore art’s departure from the central place it once had in human concerns, especially in ritual, and they cite Picasso’s *Crucifixion* as an example of the failure of modern efforts to get back to the traditional center. When Wind lectured at the Morgan Library soon after, on Michelangelo, the Surrealist painter Tchelitchew came, brought by Agnes Rindge Claflin, the Vassar professor of modern art history. Clearly, Wind

composta por “artistas, estudiosos, escritores, músicos e produtores, reunidos pelas circunstâncias caóticas do período”⁶⁷, aclamou as preleções de Wind. Essas, embora controversas – Meyer Schapiro certa vez proferiu uma contra-conferência *impromptu* em um café próximo⁶⁸ –, suscitaram reações positivas exaltadas, expressivas do assombro da *intelligentsia* nova-iorquina com aquele híbrido insólito de erudição e especulação provocadora: um conhecido caracterizou Wind como “um oceanógrafo nos mares da arte”, cuja percepção dos assuntos seria infável para o comum das gentes⁶⁹, enquanto outro mesmo insinuou um certo deleite seu ao provocar as sensibilidades contemporâneas de seu público: “[não pude] deixar de imaginar se o brilho no olho do palestrante não era igualmente significativo de uma outra coisa; nomeadamente, da sua consciência da incapacidade da audiência moderna de confrontar ou de aceitar todas as implicações inerentes ao assunto.”⁷⁰

Um artigo da época, elogioso dessas conferências no MoMA, foi perspicaz ao notar a tensão implícita entre as abordagens ditas iconológicas e formalistas, e o papel de Wind em defesa da primeira. Segundo sua crítica, a estética contemporânea requeria um reequilíbrio entre conteúdo e forma em pintura, visto que nos últimos anos a oferta constante de uma “uma dieta monótona de maçãs, quando não de geometria não diluída” tinha provocado uma atrofia da percepção artística dos leigos; de tal modo que Wind estava oferecendo “uma verdadeira contribuição à restauração da fé do espectador em sua própria

was in fashion. But some people had their doubts. After one of these talks, Meyer Schapiro gave a spontaneous counter-lecture, complete with bibliography, in a nearby coffee shop. Others asked whether what Wind said could be relied upon.” Cf. C. Gilbert, “Edgar Wind as man and thinker”, in H. Kramer (ed.), *The New Criterion Reader: The First Five Years*, Simon and Schuster, 1988, p. 242.

⁶⁷ “New York was ebullient with artists, scholars, writers, musicians, producers brought together by the hazardous circumstances of the time. He was quickly invited, for example, by an imaginative director of the Museum of Modern Art to apply the iconographical method of his Renaissance interpretations to modern art, and the effect of the lectures was not dissimilar to those on modern art at Oxford in 1957 (or his Reith Lectures in 1960).” Cf. M. Wind, [Carta] 10 abril 1995, Oxford [para] Barbara Harvey, [S.l.], 4 f., in Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 23, file 1.

⁶⁸ Cf. *supra*.

⁶⁹ “To return to my image of you as an oceanographer of the ocean of art: – During No 1, people like Kirstein stood on the sand (and what landlubbers they are anyway) and watched you there off-shore in your rowboat with your dip-net, and cried, ‘What in the world is that man doing? He’s not fishing for anything, that’s not the way to fish, he must be mad?’” Glenway Wescott, [Carta] 9 abril 1942, Nova York [para] E. Wind, [S.l.], 4 f., in Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 162, file 1.

⁷⁰ “In listening last Wednesday to your immensely diverting exposition on the significance of the monster in modern art, the writer could not help wondering whether the twinkle in the lecturer’s eye was not equally significant of something else; to wit, his awareness of the inability of the modern audience to face or accept all the implications inherent in the subject.” Cf. Leo Liberthsen, [Carta] 10 abril 1942, Nova York [para] E. Wind, Nova York, 2 f., in Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 162, file 1.

visão, cujas implicações se estendem muito além do campo algo estreito da arte moderna” e que abrisse “os olhos de suas audiências a um grau de percepção extraordinário quanto à relação entre a arte e outras formas avançadas de vida contemporânea.”⁷¹ Esse conflito de abordagens metodológicas – quando não de correntes a informar a dialética paradigmática da teoria da arte – é conscientemente explorado no artigo de Wind sobre Warburg, onde o opõe a Riegl e Wölfflin, salientando assim os limites do formalismo. As críticas feitas a uma suposta simplificação de Wind entre as posições dos formalistas e a dos warburgianos engendram, contudo, uma ingenuidade reversa ao não se atentar aos seus constantes elogios a Riegl e Wölfflin, que revelam sua valorização da abordagem de ambos⁷². Sua postura crítica compreende que o formalismo foi levado a um extremo tal que sua perspectiva metodológica se converteu em paradigma à exclusão, voluntariamente apartado dos outros elementos da conformação artística como se esses fossem impuros. Essa abstração, no entanto, necessita ser historicizada, atentando-se para o fato de que a consciência estética autônoma que pressupõe o paradigma formal é apenas uma avaliação recente na vasta história do juízo sobre o fenômeno da arte. O estilo, afinal, não detém a predicação absoluta da substância artística, mas precisa ser ele próprio compreendido como um símbolo historicamente formado.

Wind se casou em 14 de maio de 1942 com Margaret Kellner, que conhecera em 1940 e que foi inicialmente sua assistente em Nova York, auxiliando-o na preparação de um livro sobre arte italiana (após a morte do marido, Margaret se tornaria sua executora literária

⁷¹ “Unique among the activities of the season just drawing to a close, the series of five lectures on ‘Symbolism in Modern Art’ by Edgar Wind, during April at the Museum of Modern Art [...] If any one contribution to contemporary aesthetics is wanted today, it is an intelligent restoration of balance to subject-matter in painting. The layman has been fed so long on monotonous diet of apples when not on undiluted geometry that his sense for the meaning of what he sees has begun to atrophy. To the restoration of faith in the spectator’s own vision, therefore, Dr. Wind has been making a real contribution, whose imputation stretch far beyond the rather narrow field of modern art which his first series covered. [...] this eminent scholar, whose magnificent expositions of the Renaissance ways of thinking and seeing have already become classics [...] Even thus far, however, he has opened the eyes of his audience to an extraordinary degree of perception for the relationship between art and other advanced forms of contemporary life. Which simply proves that toward the understanding of art by the intelligent man who is neither art critic nor art historian nor artist. The rescue from the long, tortuous dead-end down which art has estranged itself from the ken of the otherwise literate man, can only come through the guidance of the brave outsider who is willing to play the role of Stanley.” Cf. “Vernissage”, in *Art News*, Vol. XLI, N° 7, 15-31 maio 1942, p. 7.

⁷² Ver, em especial, “Aesthetic Participation”, o segundo capítulo de *Art and Anarchy* (cf. op. cit., 1985, pp. 17-29). Em uma carta a um aluno oxoniano em 1961, Wind comenta: “Worringer and Hauser are rather secondary figures, and should not perhaps be treated on the same level as Riegl and Wölfflin.” Cf. Wind, [*Carta*] 20 mar. 1961, in Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 154, file 1.

e a principal fomentadora da organização de seus arquivos e da manutenção de sua memória). A partir de janeiro de 1942, Wind participou da comissão editorial da incipiente Bollingen Foundation, que se notabilizaria pela editoração das obras completas de C. G. Jung e Paul Valéry, mas também pela publicação de autores associados à investigação da tradição simbólica, como Jean Seznec e Joseph Campbell⁷³. Wind mesmo cogitou em publicar pela Bollingen sua obra sobre o simbolismo religioso de Michelangelo, que à época se dividiria em três volumes⁷⁴.

O reconhecimento perante a *intelligentsia* local não foi, contudo, a causa maior de seu peripatetismo conferencista pela paisagem estadunidense, mas antes a propagação das práticas e princípios acadêmicos do Instituto Warburg e a conscientização da posição instável da instituição na Inglaterra. Após a invasão da França em 10 de maio de 1940, Wind recebeu um telegrama de Saxl, Wittkower e Bing o aconselhando a permanecer nos Estados Unidos e “aguardar novos desenvolvimentos”⁷⁵. Segundo o relatório do Instituto de junho de 1940, o “Dr. Wind, que estava na América quando a guerra estourou, continua sua turnê de conferências no país em benefício do Instituto Warburg. Seu objetivo é formar uma Sociedade dos Amigos Americanos do Instituto Warburg em Londres.”⁷⁶ Suas conferências foram “consideradas exposições do método em relação ao qual o Instituto Warburg se dedicava” e Wind inferiu “que seria do interesse do Instituto Warburg que esse método se tornasse conhecido em quantas regiões dos Estados Unidos fosse possível.”⁷⁷

⁷³ Wind conheceu pessoalmente Joseph Campbell. Ver W. McGuire, *Bollingen: An Adventure in Collecting the Past*, Princeton University Press, 1989, p. 65. O seu juízo quanto às capacidades intelectuais do mitólogo era, no entanto, baixo: “Joseph Campbell, whom I also interviewed, is far more experienced and a very charming man; but I had the impression that nine years teaching at Sarah Lawrence College had not exactly increased his intellectual capacities, and this suspicion was confirmed by the enclosed piece of writing which he sent me and which seems to me strangely amateurish in content and surprisingly clumsy in form. I doubt whether he would do for an editor.” E. Wind, [Carta] 6 un. 1942, Nova York, [para] S. Barr, [Annapolis], 3 f., in Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 38, file 1.

⁷⁴ Cf. W. McGuire, op. cit., pp. 45-48.

⁷⁵ “In the common interest advise you to stay in the states awaiting further developments if necessary also next winter. Saxl Wittkower Bing. 1010AM.” F. Saxl, R. Wittkower, G. Bing. [Telegrama] 21 maio 1940, Londres, [para] E. Wind, Nova York, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 1.

⁷⁶ “Dr. Wind who was in America when war broke out continues his lecture tour there on behalf of the Warburg Institute. His aim is to form a Society of the American Friends of the Warburg”; Cf. Fritz Saxl, “Warburg Institute Report: September 1939 – June 1940”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

⁷⁷ “I inferred that it would be in the interest of the Warburg Institute if I made this method known in as many parts of the United States as possible.” Cf. Edgar Wind, “Report 1939-1945”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

O resultado das atividades de Wind foi uma proposta conjunta da Biblioteca do Congresso, da National Gallery of Art e da Dumbarton Oaks Research Library (Bliss Collection)⁷⁸, no verão de 1940, para sediar e financiar o Instituto Warburg durante a guerra⁷⁹. Essa oferta foi recusada pelo presidente do conselho consultivo do Instituto, lorde Lee of Fareham, que em sua negativa a Wind, contudo, reconheceu que o convite só fora feito devido à “solicitude deste para com o Instituto” e pela fama que granjeara nos Estados Unidos⁸⁰. Saxl reiterou esse juízo, afirmando que isso não teria ocorrido se “as pesquisas e ensinamentos de seu representante na América não fossem tidas em tão alta estima.”⁸¹ Wind,

⁷⁸ Wind conferiu três palestras sobre misticismo em Dumbarton Oaks em janeiro de 1940 a convite do casal Bliss: “The Tradition of Christian Mysticism,” “The Survival of Pagan Mysticism,” and “Mysticism in El Greco.” Cf. James N. Carder, “The Edgar Wind Lectures at Dumbarton Oaks, January 1940”, 13 mar. 2017, disponível em: <<http://www.doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/historical-records/from-the-archives/the-edgar-wind-lectures-at-dumbarton-oaks-january-1940>>, acesso em: 14 ago. 2017.

⁷⁹ Segundo Margaret Wind, Mildred B. Bliss, esposa de Robert Woods Bliss, foi fundamental para a oferta de traslado do Instituto Warburg para os E.U.A.: “In 1940 Mrs Bliss sent Edgar to the British Embassy in Washington where he was seen by one John Foster, who drew up a brilliant statement describing the precarious situation and uncertain future of the Warburg Institute. This resulted in a invitation being sent by the British Ambassador to Lord Lee, the Chairman of the Committee of Management, on behalf of the American institutions Edgar had persuaded to support the Institute, offering hospitality in the States.” M. Wind, [Carta] 12 fev. 1986, Oxford [para] J. S. G. Simmons, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 1.

⁸⁰ “As Chairman or the Advisory Board of the Warburg Institute I wish to thank you most sincerely for your efforts in the United States on behalf of the Institute. The Board have asked me to express their special appreciation of the part which you played in connection with the invitation to the Institute which reached us from Washington. They realise that it is largely due to your solicitude for the Institute that the offer was made, and to the reputation which you have achieved for yourself that American interest in the Institute’s work found expression in the invitation. [...] You will understand that we cannot shoulder the risk involved in sending our valuable collections across the ocean at the present time, [...] not be advisable to compromise the future, which we all hope the Institute will have in this country, by sending them abroad while the legal implications are not at all clear.” Cf. Lee of Fareham, [Carta] 24 dez. 1940, Avening [para] E. Wind, Nova York, 2 f., In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 1. A respeito da recusa de Lee of Fareham, Max Warburg escreveu uma carta para Wind, na qual criticou o lorde inglês e onde aproveitou para ironizar a situação londrina do Instituto Warburg à mercê dos canhões alemães: “Mein lieber Dr. Wind, es gibt Leute, die sind nur glücklich, wenn sie sich querlegen können, und andere zum Stolpern bringen, zu diesen gehört Lord Lee. Ich wage nicht, auch nur mit Ratschlägen einzugreifen. Es war ja ein sehr kühner Versuch, der nur in Kriegszeiten von begeisterungsfähigen Menschen, wie Sie, gewagt werden konnte. Ich bin Anfang September wieder in New York. Sobald Sie da sind, setzen Sie sich mit mir in Verbindung, der Plan ist noch nicht aufgegeben. Auf jeden Fall haben Sie sich als Jongleur sehr bewährt und dem Institut hüben wie drüben das Standing verbessert. Vielen Dank im Namen der Familie. Ihr Max Warburg. Im übrigen hängt das Institut von der dicken Bertha ab!” Cf. Max Warburg, [Carta], 25 ago. 1940, [S.l.] [para] E. Wind, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 1.

⁸¹ “Dr. Wind has done eminent service to the Institute in America, which resulted in an invitation being addressed to Lord Lee, through the late Lord Lothian, by the National Gallery of Art in Washington (former Mellon Collection), the Library of Congress, and other distinguished Americans, to send the Warburg Library to Washington for the duration of the war. A guarantee of an annual income was added to this invitation, which for various reasons it was decided to decline. But it would not have been extended to the Warburg Institute if the researches and teaching of its representative [Wind] in America were not so highly appreciated. Dr. Wind appeared at a Philosophical Congress as main speaker together with M. J. Maritain, and he gave two full courses of 15 sessions each at the Institute of Fine Arts of New York University, A general course dealt with English Art of the 18th century, the advanced seminar course with English Art Theories of the same period. He has also established excellent relations with American scholars. The forthcoming issue of the Journal of the Warburg and

contudo, manteve os canais estadunidenses abertos e, em 1943, escreveu a Edward Warburg que “caso a Inglaterra caia, poderemos escolher entre algumas instituições neste país [caso do Metropolitan Museum, da National Gallery e da Univ. of Chicago], todas as quais expressaram o desejo de transferir o Instituto Warburg para os Estados Unidos e aqui conservá-lo.”⁸² Um resultado colateral das ações de Wind foi a posição reforçada de Saxl nas negociações para a incorporação do Instituto Warburg pela Universidade de Londres em 1944, data em que cessaria o financiamento de uma década de *Sir Courtauld*. Wind também trabalhou em prol do *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* nessa época, organizando uma edição com artigos de acadêmicos estadunidenses e buscando fundos para o periódico junto à Fundação Rockefeller⁸³.

Após três anos “de viagens incessantes e de propagação da fé [warburguiana]”, Wind se julgou cansado e, embora desejasse “retornar ao Instituto que, na [sua] opinião jamais deixara”⁸⁴, assumiu em outubro de 1942 um cargo no Departamento de Arte da

Courtauld Institutes will contain American contributions only, which Hr. Wind has succeeded in soliciting for this purpose. As a further sign of recognition of his scholarship in the United States, he was able to obtain a contribution of £150 to our Journal Fund. We had informed Mr. Wind that our Publication Fund was almost exhausted.” Cf. Fritz Saxl, “Warburg Institute Report, June 1940 - September 1941”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 1.

⁸² “In the first place, let me repeat that by the end of the year 1943 all commitments of the Warburg Family toward the Institute are concluded. It will be then for the English sponsor to show whether they are willing and able to take over the support of the Institute in its entirety. In case they do (and I personally believe they will make every effort), I shall try to persuade institutions in this country to establish a sister Institute on the same model so that the type of research initiated by your uncle will be as fully represented in America as in England. In case the English fail, we shall have the choice between a number of institutions in this country, all of whom have expressed the desire to transfer the Warburg Institute to the United States and support it here. You will remember that Francis Taylor outlined a plan of this sort in your presence; but when we left him, I took the occasion to tell you that, in addition to the Metropolitan Museum, the National Gallery in Washington and the University of Chicago each independently of the other, had expressed a similar interest. In fact, the National Gallery, in conjunction with the Library of Congress and the Bliss Collection at Dumbarton Oaks, had already issued a formal invitation to the Warburg Institute[...] My own appointment in Chicago was also attended by very specific expressions of interest in this direction, since Richard McKeon, the dean of the Division of Humanities, who watched the development of the Institute for many years” Cf. E. Wind, [Carta] 13 jun. 1942, Nova York [para] Edward M. M. Warburg, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 1.

⁸³ “We had informed Mr. Wind that our Publication Fund was almost exhausted. (In 1939 a friend of the Institute promised a substantial contribution towards this fund but was later obliged to withdraw his offer for reasons connected with the war. Mr. Wind therefore approached the Rockefeller Foundation in New York with a view to obtaining the funds necessary to carry on our publishing activities. The discussion was continued here with the Rockefeller representative, Dr. O’Brien. [...] the Rockefeller Foundation has meanwhile declared itself unable to enter into new commitments at present.” Cf. Fritz Saxl, “Warburg Institute Report: June 1940 – August 1941”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

⁸⁴ “The words you [Saxl] said about me I can reciprocate in every line. That you know, and I do not need to stress it. *I would like nothing better than to come back to the Institute which, in my personal opinion, I have never left.* My entire work here has been done for the Institute and with the Institute in mind, even so obviously that some of our good friends (I need not mention them) periodically accused me of being a fool and jeopardizing my own

Universidade de Chicago por tempo indeterminado. Nesse período, negociou também com o Departamento de Filosofia da Universidade Columbia – que recusou – e com o Departamento de Belas Artes da Universidade de Harvard⁸⁵. Essa decisão, contudo, deu início a uma série de desentendimentos que culminaram no seu afastamento do Instituto Warburg em 1945: os warburguanos passaram a insinuar que a nova posição professoral de Wind ratificava seu apartamento da instituição, e que este ignorava suas dificuldades enquanto vivia confortavelmente nos Estados Unidos, ao passo que este se ressentiu da forma como era referido em cartas – como se fosse um desertor –, acusando-os de ignorar o trabalho que fazia em prol do Instituto no país⁸⁶.

A indicação para a Universidade de Chicago proveio de um antigo conhecido, o filósofo Richard McKeon, a quem Wind escrevera um ano antes indagando sobre a possibilidade de uma posição professoral⁸⁷. Wind se viu ingresso em um ambiente universitário de clima bélico: uma aguerrida guerra intestina do corpo docente tinha sido há

chances.” Cf. E. Wind, [Carta] 10 abril 1943, [S.l.] [para] F. Saxl, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2, grifo nosso.

⁸⁵ “At the time when I accepted the appointment in Chicago, two other Institutions had approached me with tentative suggestion that I Join them. The Chairman of the Department of Philosophy at Columbia University inquired whether I would join in order to conduct general undergraduate courses in the humanities and an advanced seminar of Renaissance Studies in which several members of the faculty would take part. The program appealed to me very much, but when we began to discuss details, it became apparent that the amount of teaching would be so large as to prevent me from continuing my research. Also, Professor Sachs, the Chairman of the Department of Fine Arts at Harvard University, and Mr John Thacher, acting director of the Dumbarton Oaks Research Institute, which had become part of Harvard University in the autumn of 1940, discussed with me informally whether I would consider joining [...] both Mr Sachs and Mr Thacher fought for the inclusion of what they generously called a ‘humanist’ in the research staff the new Institute. It was certainly not due to any reticence or omission on their part that the ‘departmental mind’ won out on that occasion.” [E. Wind, “Report 1939-1945”, p.3 s., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2. Segundo Wind, esse relatório para o Instituto Warburg enviado em 1945 foi censurado por Saxl e não foi circulado.

⁸⁶ Em uma carta a Wind de abril de 1942, Gertrud Bing expressou os seus sentimentos de pesar pela sua ausência: “I feel very very sorry that we shall have to forgo the constant and steady collaboration with you to which Saxl and I had been looking forward, and I may even say for which we had been longing to be re-established after the war. I cannot imagine the future of the Institute to be quite as satisfactory as we had all hoped, without your presence.” Cf. G. Bing, [Carta] 27 abril 1942, Denham [para] E. Wind, [S.l.], 4 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 1. As insinuações, reais ou imaginárias, de deserção e covardia se encontram abertamente reconhecidas em uma carta de Wind a Saxl de abril de 1943, onde afirma: “[...] it was very painful – when after three years of incessant travelling and propagating the faith, I felt it beyond my strength to continue in this particular form and found it also against the interests of the Institute to repeat the same pattern for too long – it was very painful when I changed the position and associated myself with an institution from where I could continue in work in safety, to receive letters from you, from Bing, and from Wittkower which gloomily suggested that this was an act of desertion, and to be sent at the same time letters from the Warburgs in which both you and Bing bemoan ‘the loss of Wind’.” Cf. E. Wind, [Carta] 10 abril 1943, [S.l.] [para] F. Saxl, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

⁸⁷ R. Zorach, “Love, truth, orthodoxy, reticence; or, what Edgar Wind didn't see on Botticelli's *Primavera*”, in *Critical Inquiry*, v. 34, n. 1, 2007, p. 198.

pouco deflagrada pelas propostas de reforma educacional de seu então jovem presidente, Robert M. Hutchins. Essa reestruturação incorporava uma reação crítica à hiperdepartamentalização, especialização e abordagem pragmatista (voltada à análise de dados) que Hutchins considerava dominantes nas universidades estadunidenses, resultando na correlata minoração da densidade crítica na formação universitária. Wind chegou pouco após uma apertada decisão no senado da universidade, em que se decidiu pela instituição de uma graduação em “educação geral” que provocou mudanças estruturais nos currículos das disciplinas de humanidades. Wind se pretendeu inicialmente neutro quanto a essa disputa; sua cooptação, no entanto, para o comitê executivo do Committee on Social Thought capitaneado pelo historiador John U. Nef (doravante seu principal aliado na universidade)⁸⁸ e sua postura pedagógica de uma hostilidade congênita às divisões disciplinares lhe valeram a inimizade do campo oposto. Aderiu, portanto, a um dos lados da disputa. As animosidades se elevaram a um tal ponto que se tentou impedir que Wind lecionasse, enquanto representante do Committee, sobre temas como o teto da Sistina ou as pinturas de Tiziano⁸⁹. Devido à sua formação filosófica alemã, era visto por seus opositores como um adepto da *Geistesgeschichte* (da qual era intensamente crítico)⁹⁰, e o fato de ter sido declarado um estrangeiro inimigo (*enemy alien*) após o ataque a Pearl Harbor em dezembro de 1941 decerto não ajudou em sua reputação⁹¹. O partidarismo de Wind, contudo, era marcado por ceticismo: era não apenas tributário da filosofia pragmática como desfavorável ao projeto Great Books,

⁸⁸ O *Committee on Social Thought* é um comitê doutoral da University of Chicago de caráter interdisciplinar e interdepartamental; foi fundado em 1941 por John U. Nef, Frank Knight, Robert Redfield e Robert M. Hutchins. Wind apreciou sua participação no comitê, notando: “Mr Hutchins invited me to serve on a special committee which he had formed for the fostering of inter-departmental studies and of which he himself was a member. [...] I remember the regular meetings of this committee as my most pleasant experience in Chicago. Discussion was as sharp, and division of opinion as relentless, within this committee as without.” E. Wind, “Report 1939-1945”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

⁸⁹ § Cit. de Wind

⁹⁰ “My only regret was that a series of public lectures that I gave under the auspices of the committee on such inoffensive subjects as Michelangelo’s Sistine Ceiling and Titian’s Sacred and Profane Love, aroused such violent resentment on the part of ‘the enemy’, that the latter made an organized attempt, under the cover of a ‘committee on policy’, to prohibit me from speaking in public on subjects relating to the humanities.” Cf. *ibid*.

⁹¹ “Also (there was so much to talk about), I forgot to say that Edgar became an enemy alien only after Pearl Harbor – that was when the Immigration Office wanted to deport him while the Department of Justice said he must not move and report constantly to the police! It all seems a long time ago.” Cf. M. Wind, [Carta] 19 set. 1995, Oxford [para] B. Redford, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 50, file 1.

que fundamentava as agitações de Hutchins e que era capitaneado por muitos colegas estadunidenses de Wind, como Scott Buchanan, Stringfellow Barr e o próprio McKeon.

O Great Books, em resumo, previa o acesso às fontes clássicas do saber ocidental julgadas exemplares do pensamento humano, cuja transdisciplinaridade congênita era compreendida como um corretivo à hiperespecialização. Essa *exemplaridade*, contudo, não era senão correlata à sua *perfeição*, sonda as ideias contidas em uma determinada obra mantinham relações supra-históricas com outras ideias, à exclusão de seus aspectos contingenciais e do conhecimento periférico de obras ditas inferiores. Enfatizava-se, portanto, o acesso crítico aos métodos do pensamento em detrimento do conhecimento de conteúdos específicos. Wind, embora concorde à proposta pedagógica de acesso às fontes, era leitor de William James e discípulo de Aby Warburg, e, portanto, teoricamente avesso a programas intelectuais hostis às conexões históricas e que pressupusessem, ainda que sub-repticiamente, um apelo à tradição do cânone literário⁹². Sua posição, crítica a ambos os lados do conflito, é melhor expressa por uma proposta de “estudos enciclopédicos” que encaminhou para o Committee on Social Thought em julho de 1943. Nesta, Wind critica o campo oposto a Hutchins, afirmando que é “somente com o crescimento do departamentalismo nos estudos acadêmicos que a coragem de perseguir o ideal enciclopédico diminui e que o ideal se tornou ele próprio suspeito e, finalmente, ‘não-científico’”, e que “o efeito mortificador dessa automutilação intelectual é cada vez mais sentido e lamentado”⁹³. O ideal enciclopédico de Wind – de cepa clássico-renascentista e não iluminista – pressupõe o acesso à *unidade* do saber apenas através de sua *circularidade* e da iluminação recíproca entre suas áreas, de modo que as disciplinas, orbitando ao redor de um núcleo de conhecimento, deveriam se referenciar reciprocamente e utilizar umas às outras. Esse revigoramento epistemológico pela multiplicidade e pelas conexões retomaria igualmente a concepção peirceana de “feixe do saber”, frequentemente citada por Wind. A enciclopédia proposta, portanto, não deveria ser

⁹² Cf. R. Zorach, op. cit., p. 197.

⁹³ “It is only with the excessive growth of departmentalism in scholarship that the courage to pursue the encyclopaedic ideal abated and the ideal itself became suspect and was finally discarded as ‘unscientific.’ There are, however, strong signs in all the departments of scholarship today that the deadening effect of this intellectual self-mutilation is increasingly felt and regretted.” Cf. E. Wind, “Memorandum on *Encyclopedic Studies* to be edited by the Committee on Social Thought”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 136, file 2.

um mero tomo remissivo alfabeticamente organizado, mas sim um empreendimento heurístico transversal e criativo, que promove uma forma de pensar circular que não descuida do acesso ao conteúdo. Destarte, dentre as propostas de Wind para esses “estudos enciclopédicos”, encontram-se títulos como “Uma história da ilustração científica (de Leonardo da Vinci a Darwin)” e “Iconografia das Sete Artes Liberais”⁹⁴

As verdadeiras tensões com os pressupostos do *Great Books* surgiram na relação com McKeon e a rígida ementa da disciplina *Humanidades 2* que este havia criado e que desejava que Wind ensinasse. McKeon acumulava então cargos e responsabilidades, e a estrutura hierárquica e doutrinária da Divisão de Humanidades por ele comandada logo provocou a insatisfação de Wind, que julgou sua direção autocrática e, pior ainda, inepta. A tensão entre ambos escalou, e Wind ameaçou se resignar da universidade em outubro de 1943, mas foi dissuadido por Hutchins⁹⁵. Seguiu-se uma malograda ação legal movida por Wind e por outros dois professores em 1944, que visava limitar os poderes de McKeon. Wind pediu licença da Universidade de Chicago em meados de 1944, à qual não mais retornaria (com certo alívio). As posições expressas por Wind em uma carta a McKeon em outubro de 1942, na qual objeta contra *Humanidades 2*, revelam as diferenças entre os dois intelectuais, criticando-se: uma concepção de estudo humanístico esquivada à pressuposição de teorias sobre a natureza das mesmas (i.e., uma espécie de *hypotheses non fingo* humanístico); a recusa à história pela categorização de conteúdos paradoxalmente concomitante à imposição de sua autoridade, imposta pela memorização de dados (e.g., datas de eventos); uma metodologia pedagógica focada em interpretações generalistas de textos, impervia aos diferentes universos conotativos e às necessidades específicas de cada leitura⁹⁶. Wind também se recusou a

⁹⁴ Cf. *ibid.*

⁹⁵ “I enclose, with much regret, two letters which have just been forwarded to me from Chicago, one from McKeon, the other from his Committee on Policy, in answer to my own statement, of which John Nef has a copy. I should be very grateful if you would read that statement in connection with these two letters; for unless McKeon and his Committee can be made to understand that they have to retract their accusations, collaboration between McKeon and myself will be out of the question and I shall resign from the University. I feel sure you will understand that I cannot work in a Division in which such dishonest practices are fostered and tolerated.” Cf. E. Wind, [Carta] 2 out. 1943, [S.l.] [para] R. Hutchins (?), [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 8, file 2. Hutchins, sete dias depois, responde em telegrama que a situação era passível de resolução e que deveriam conversar em privado; cf. R. Hutchins, [Telegrama] 9 out. 1943, Chicago [para] E. Wind, Chicago, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 8, file 2.

⁹⁶ Cf. E. Wind, [Carta] 12 out. 1942, Chicago [para] R. McKeon, [S.l.], 5 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 8, file 2.

ministrar um curso chamado “Introduction Into the Literary and Philosophical Interpretation of Art”, sequência de uma disciplina intitulada “Introduction into the Formal Interpretation of Art”, por sua profunda aversão à cisão conceitual entre forma e conteúdo⁹⁷.

Em 1944, Wind escreveu um penetrante relatório escrito por Wind para o *Committee on Social Thought* em 1944, no qual sugeriu tópicos que julgava interessantes, como a “Relação das ‘Belas-Artes’ com o folclore e a magia” e “O medo e a veneração tradicionais em relação ao artista” e discorreu sobre universais estéticos. Sua caracterização do Renascimento italiano como um entre os vários períodos de *revivalismo cultural* parece também conter uma crítica às posições de McKeon, ao comentar que o ponto comum “desses revivalismos é que a revolta contra uma dada tradição se conecta à tentativa de restabelecer uma tradição anterior, supostamente mais genuína, de modo que revolução e restituição seguem juntas. Traçar como as características tradicionais e inovadoras se interpenetram e se reforçam é o problema central dos estudos do Renascimento”⁹⁸. Essa concepção híbrida e transversal do Renascimento enquanto revivalismo retirava dos partidários do *Great Books* a adoção exemplar do período, onde se teria superado as superstições medievais e se resgatado uma tradição literária e filosófica mais “genuína”⁹⁹. Além disso, alfineta: “No entanto, o estudante dessa área deverá compreender a importância do problema não apenas em termos filosóficos gerais, mas também em sua manifestação histórica particular.”¹⁰⁰

Wind ripostaria continuamente aos partidários adstringentes do método e do racionalismo historiográficos que o *hypotheses non fingo* é uma falácia do abstracionismo científico, e que as correntes do irracional permeiam em tal grau as manifestações culturais humanas que as metodologias racionais e/ou estruturais não fazem senão lhes escumar a superfície, pois o conteúdo das formas expressivas atende em sua formação a polaridade

⁹⁷ Cf. E. Wind, “Supplementary Report”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 8, file 2.

⁹⁸ “The common characteristic of these revivals is that the revolt against a given tradition is coupled with the attempt to re-instate an older, supposedly more ‘genuine’ tradition, so that revolution and restitution go hand in hand. To trace the manner in which the traditional and novel features interpenetrate and reinforce each other, is the central problem of Renaissance studies.” Cf. E. Wind, “Renaissance Studies”, in in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 8, file 2.

⁹⁹ Cf. R. Zorach, op. cit., p. 202.

¹⁰⁰ “However, the student of this field will be expected to understand the import of this problem not only in general philosophical terms but to study it in a particular historical manifestation.” “Renaissance Studies”, in in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 8, file 2.

simbólica atentada por Wind em seu artigo sobre Warburg¹⁰¹. “No centro de um bom símbolo qualquer um núcleo opaco que não cede à análise racional”, escreveria em 1950, “embora ao redor desse núcleo imagens translúcidas possam se agrupar que dele extraem sua força e densidade.”¹⁰² Essa compreensão de uma aporia perene na interpretação dos símbolos, da qual provém uma parcela invulgar de sua vitalidade heurística, pode quando mesmo solapar os próprios pressupostos racionais das metodologias abstratas, pois se dogmáticas, devem se fundar em um princípio axiomático que exige, em última instância, uma fé, consciente ou inconsciente. O olho material de Wind parece falar de uma posição superior quando contrapõe à segurança purista do observador distanciado e “científico” a noção da atividade heurística como instável e insegura, onde as verdades tentativas se encontram na chegada e não na partida; do mesmo modo, parece compreender que não é a cultura que se subsume ao conhecimento, mas o conhecimento que se subsume à cultura. Em uma carta a McKeon, onde critica as linhas pedagógicas de *Humanidades 2* e a pressuposição de um desapego teórico nos estudos humanísticos, Wind afirma: “No entanto, uma das lições mais essenciais a ser ensinada aos jovens nas humanidades é que eles não podem proceder sem assumir o risco de certos compromissos [teóricos], e a parte aventureira do estudo é descobrir que riscos são esses.”¹⁰³

1.3. Ruptura com o Instituto Warburg

A deterioração das relações de Wind com a universidade, assomada por uma profunda crise de pneumonia que o hospitalizou por meses em 1943 (período em que, segundo Wind, McKeon agiu de modo extremamente antiético), fizeram-no requerer uma licença temporária de Chicago no início de 1944. Aceitou então o convite feito pelo

¹⁰¹ Cf. R. Zorach, op. cit., p. 221.

¹⁰² “In the centre of any good symbol there is an opaque core which will not yield to rational analysis, although around this core translucent images may be grouped which draw from it their strength and denseness.” Cf. E. Wind, “The Eloquence of Symbols”, in *The Burlington Magazine*, XCII, 1950, p. 349.

¹⁰³ “Yet one of the most essential lessons to be taught to young people in the humanities is that they cannot proceed without taking the risk of certain commitments, and the adventurous part of the study is to discover what these risks are.” Cf. E. Wind, [Carta] 12 out. 1942, Chicago [para] R. McKeon, [S.I.], 5 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 8, file 2.

presidente do Smith College (Massachussets), Herbert Davis, para que assumisse pelo termo de outono a *William Allan Neilson Research Professorship*. O cargo exigia pouca dedicação de seu titular em uma faculdade de artes liberais exclusivamente feminina. As notícias enviadas pelos warburguanos em Londres informavam-no da incorporação final do Instituto pela Universidade de Londres¹⁰⁴, implicando em suficiente estabilidade política e financeira para que Wind abandonasse o *front* estadunidense e retornasse às suas funções na Inglaterra. Wind recebeu do Smith College uma extensão de um ano da vaga professoral para que pudesse preparar seu retorno à Inglaterra, onde resumiria suas funções como Vice-Diretor com a promessa de se tornar Diretor após aposentadoria de Saxl. Sob essa perspectiva, desligou-se oficialmente da Universidade de Chicago em outubro de 1944¹⁰⁵. A respeito dessa sua experiência, afirmaria posteriormente que “não estava triste em deixar Chicago, embora um número limitado de meus colegas tenha se lamentado.”¹⁰⁶ Após uma constante troca epistolar durante o primeiro semestre de 1945, Wind finalmente reencontrou Saxl em meados de junho, uma primeira vez em Nova York e outra em Northampton (cidade-sede do Smith College). Nessas reuniões, discutiram quatro assuntos: a posição professoral e salário de Wind em Londres, a proposta de uma enciclopédia a ser organizada por eles com apoio estadunidense, as publicações de Wind e o futuro do Instituto¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Em 16 de dezembro de 1944, Saxl enviou para Wind um telegrama comentando: “Incorporation Institute in London University completed and published in The Times Love and Season wishes from us all” Cf. F. Saxl, [Telegrama] 16 dez. 1954, Londres [para] E. Wind, Northampton, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

¹⁰⁵ “Dear Mr Hutchins [...] A letter from the Warburg Institute in London informs me that their continued existence has been secured by a Joined action of the British Board of Education, the British Treasury, and the governors of the University of London. The Warburg Instiute, while retaining its independent character as an Institute of research, will become part of London University, and I am urgently asked to return to London at the earliest possible moment in order to resume my old post as their Deputy-Director. Since I owe to them my entire training and since my association with them has lasted steadily for over twenty years, I feel that I cannot refuse, particularly as they have expressly stated that they do need me, I am sure you will agree. I have written to John and expressed the hope that some form might be found by which I could remain on your Committee and serve as your ‘liaison’ officer in London. You know how much I liked working with you and John, and It would be a pity if it were to stop. The Warburg Institute, I am sure, would be delighted to serve as your ‘pied à terre’ in Europe. [...] If it seems reasonable to you, I would suggest, therefore, that my present contract with the University of Chicago be terminated with the beginning of the Winter Quarter.” Cf. E. Wind, [Carta] 19 out. 1944, Northampton [para] R. Hutchins, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 8, file 2.

¹⁰⁶ “I was not displeased to leave Chicago, though a limited number of my colleagues regretted it.” Cf. “Report 1939-1945”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

¹⁰⁷ Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 241, file 4.

Pouco após o encontro, Wind expressou longamente seu desagrado em carta a Bing. Assombrado pelas atitudes de Saxl, diz-se perplexo: “Ele mudou muito pouco [...] Não consigo compreender isso muito bem, pois esses anos devem ter nos transformado a ambos incomensuravelmente. Sei que me transformaram e que envelheci muito. Mas ele não me parece sequer um dia mais velho de quando o vi pela última vez”; a esse respeito, acrescentou – com perfídia – que Saxl parecia “apenas um pouco surdo em relação a argumentos que não se adequavam aos seus planos pré-concebidos, e mudava de assunto sempre que esses surgiam”¹⁰⁸. Profundamente insatisfeito com o encontro, Wind enviou uma carta a Saxl em 9 de julho informando-o que não retornaria a Londres e que existiam diferenças fundamentais entre ambos que impediam futuras colaborações¹⁰⁹. Desse modo, desligou-se oficialmente do Instituto Warburg no final de 1945. Alegou como razão sua discordância com o projeto de Saxl de uma enciclopédia da Idade-Média e do Renascimento nos moldes da *Pauly-Wissowa* (razão pela qual foi para os Estados Unidos, pois pretendia uma colaboração transatlântica e o financiamento estadunidense), que supostamente caberia a Wind capitanear após a aposentadoria do colega¹¹⁰.

¹⁰⁸ “He has changed remarkably little . I went to New York to meet him, and we spent a number of pleasant days together before he went off to Harvard, Washington, etc. etc. It seemed as if the intervening six years had not existed. I can’t quite understand it, for these years must have changed both him and me immeasurably. I know that they have changed me and that I have grown very much older. But he looks to me not a day older than when I saw him last. It must be a delusion, what with all that has happened. The only trace that I could detect – and this in its turn may be a delusion – is that he seemed a tiny little bit deaf toward arguments which did not quite suit his preconceived plans, and changed the subject whenever they occurred; but this will not deter me from presenting them to him.” E. Wind, [Carta] 15 jun. 1945, [S.l.] [para] G. Bing, [S.l.], 6 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

¹⁰⁹ Cf. E. Wind, [Carta] 9 jul. 1945, Northampton [para] F. Saxl, [S.l.], 4 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 241, file 4.

¹¹⁰ “Dear Professor Wind, The Committee of Management of the Warburg Institute have learned with deep regret of your decision to sever your connection with the Institute. My Committee wish me to express to you their sense of the great loss which the Institute has suffered, and their grateful appreciation of the services which you have rendered to the Institute in Germany, in this country, and in America. We realize that it is largely due to your efforts that the Institute is now in England and a part of this University; what you achieved while on the staff of the Institute will remain as a permanent influence on its future development. Yours sincerely, Edna Purdie, Chairman” Cf. E. Purdie, [Carta] 5 nov. 1945, Londres [para] E. Wind, Northampton, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2. Wind respondeu cerca de um mês depois: “Dear Professor Purdie, I was very much touched by your letter of November 5th and should be grateful if you would convey to your Committee my sense of their kindness and generosity. The decision to give up my connection with the Warburg Institute, and relinquish my hope of returning to England, was extremely painful for me to reach. Very much against Mr. Saxl’s and my own will, it became apparent during his recent visit to the United States that our views concerning the function of the Institute could no longer be reconciled. We found that we held opposite opinions on such important questions as whether or not the Warburg Institute should be primarily a charitable institution, and whether it should become an agency for the kind of cumulative research that results in encyclopaedias, manuals, etc. I felt that if I returned to London I would either have to obstruct Mr. Saxl’s plans, which in fairness I could not do, or assist him in carrying out a program in which I personally disbelieve. Under

O próprio Wind, contudo, tinha proposto uma série de estudos enciclopédicos para o Committee on Social Thought. É preciso considerar – assim ignorando uma possível jacobice sua – que seus temores eram de raiz mais profunda, oriundos de divergências epistemológicas suas com o diretor do Instituto Warburg. A respeito das enciclopédias propostas por Saxl, afirmou que essas, “ao invés de conduzir às fontes, tendem a suplantá-las” e que a “Pauly-Wissowa deveria ser antes uma advertência do que um modelo. Desde que esse maravilhoso instrumento se tornou disponível, os estudos clássicos declinaram.”¹¹¹ O que Wind temia era sobretudo a enciclopédia enquanto lexicografia, isto é, a catalogação de fatos e fontes que coibiria, em última instância, o acesso criativo aos documentos originais ao impor uma autoridade catalográfica, meramente remissiva. A esse anjo às portas do jardim opunha o ideal clássico-renascentista da “educação em círculo” (gr.: ἐγκύκλιος παιδεία), fundamento de sua investigação sobre o programa iconográfico da *Escola de Atenas*.

Sua interpretação da estrutura tipológica do afresco rafaelita pressupunha a orientação do programa por um humanista próximo ao artista, que Wind julgava ser Celio Calcagnini. Herdeiro da filosofia do *princeps concordiae*, Pico della Mirandola, Calcagnini propôs uma composição que expressasse tanto a *Concordia Platonis et Aristotelis* quanto o

these circumstances, it seemed to me that I had no choice but to step aside. I shall continue to take the greatest interest in the progress of the Institute which, I feel could not possibly have found a better place for its work than within the liberal setting of London University; and I should be happy if your Committee would not regard me as a stranger but make use of my services whenever they think I might be of assistance. Yours sincerely, Edgar Wind” Cf. E. Wind, [Carta] 11 dez. 1945, Northampton [para] E. Purdie, Londres, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2. Em carta a Wind no início de 1944, Saxl comenta sua esperança de que Wind capitaneasse o projeto após sua aposentadoria: “My old idea is that a common work should be started on both sides, and the subject which I had in mind is a Pauly-Wissowa for the Middle Ages and the Renaissance. You may remember that I tried this two or three years before the war, and that Paul Sachs and others were very enthusiastic. With the Institute officially established it should not be too difficult to under take something of this kind. Of course I must first know what you think about it because *the main work will be done when you are in power, not me*. I am sure you will have many more ideas, and ideas which are probably more practical as far as the American side is concerned. I am firmly convinced, however, that it will be rather difficult to establish collaboration of whatever kind.” Cf. F. Saxl, [Carta] 8 mar. 1944, Londres [para] E. Wind, [S.l.], 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

¹¹¹ “The ‘Encyclopaedia’ frightens me. There are too many encyclopaedias already. Instead of leading to the sources, they have a tendency to supplant them; and I dislike the idea that we should add to their number. Moreover, Pauly-Wissowa should be a warning rather than a model. Ever since this wonderful instrument became available, classical studies have been on the decline. I have no authority to speak on medieval studies. Maybe they have reached the Alexandrian stage and are ready for a great funerary monument in the style of Pauly-Wissowa. I know that this is not the case with Renaissance studies. They are not yet ready for the embalmer.” Cf. E. Wind, [Carta] 15 jun. 1945, [S.l.] [para] G. Bing, [S.l.], 6 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2. Isso não quer dizer que Wind se recusasse a recorrer à Pauly-Wissowa; ver Wind, *Pagan Mysteries*, 1968, p. 1, n. 1.

ideal enciclopédico como concebido pelos humanistas do Renascimento. Wind compreendeu o enciclopedismo do período como uma suplementação do formalismo hierárquico escolástico em prol de uma reorganização inovadora das ciências, na qual a expansão das atividades do conhecimento oriundas do frenesi renascentista seguia coligada à prisca pressuposição de uma unidade esférica do saber. As diversas ciências, pontos interligados em uma mesma esfera, confrontariam nesse diálogo seus próprios princípios e se iluminariam mutuamente, de tal modo que o historiador da religião, que investiga a natureza da trindade, requer o auxílio do teólogo, que por sua vez vai ao encontro do geômetra, que consulta o algebrista etc. O estudante, portanto, que iniciou seus estudos em uma província relativamente circunscrita do conhecimento, vê-se obrigado a incorporar saberes diversos e, devido à natureza interconectada do procedimento, ilumina-os reciprocamente em seu percurso. A partir dessa perspectiva, a disposição dialética dos grupos da *Escola de Atenas* deve ser compreendida em sua articulação circular última, sob pena de se incorrer em uma falha de análise formal da obra¹¹²: seu conflito de base, a unidade especular platônica em oposição à multiplicidade cognoscível aristotélica, irradia-se pelos debatedores periféricos e garante, quando da intuição de sua globalidade, sua resolução harmônica. As diversas correntes filosóficas mantêm assim seu valor autônomo concomitantemente à sua subsunção em uma harmonia “mestiça”, na qual o entusiasta sob a égide de Apolo se percebe um racionalista, e o racionalista, presidido por Atenas, um exaltado.

A indissociabilidade entre forma e conteúdo, contudo, remete-nos uma vez mais às divergências enciclopédica de Wind e Saxl, pois se a *Escola de Atenas* é considerada uma grande obra, não o é unicamente sob a base de uma “grande ideia”¹¹³. Sua fatura exigiu um gênio pictórico como o de Rafael, capaz de assentar a plethora de significados propostos em uma harmonia composicional que não aterra a vivacidade enérgica dos debatedores, que percorre a imagem como um cabo de alta tensão. Wind considerou essa articulação entre ordem e variação, entre figuração e sentido, de um grau tão elevado que sugeriu aos estudiosos da filosofia renascentista a *Escola de Atenas* como um guia aos seus meandros

¹¹² Ver E. Wind. *Art and Anarchy*, 1985, n. 115, pp. 132 e s.

¹¹³ Ibid., pp. 49 e ss.

labirínticos¹¹⁴. Entretanto, se Rafael distingue-se de outros pintores pedagógicos por sua capacidade de integração harmônica de elementos múltiplos, essa estaria antes fundamentada em sua tendência transgressora do que em sua estrita adesão à regra. A respeito da filiação parcial do *urbinate* à abstração idealizante dos ciceronianos, Wind afirmou que “seu purismo congênito (se a frase for admissível) fora seduzido pelo culto da perfeição abstrata desses. Mas sua curiosidade foi um antídoto de nomadismo e aventura intelectual, que o fez explorar o compósito” e que, “em certos momentos do desenvolvimento de Rafael, seu estilo oscilou entre o acadêmico e o caprichoso [...] Mas em 1509, quando começou a pintar a *Seus della Segnatura*, Rafael manteve essas forças em perfeito equilíbrio”¹¹⁵. Wind compreendia que essa atenção à transgressão (i.e., às faculdades criativas) era igualmente necessária nos empreendimentos acadêmicos: em sua visão, esses sempre requerem risco intelectual para se revelarem dignos e fecundos. Ao questionar o projeto de Saxl, criticou sua necessidade de “mobilizar todas as forças disponíveis, de modo que as energias, em especial da geração mais jovem, que deveria estar livre para a pesquisa construtiva e para a produção de novos resultados, seriam canalizadas no trabalho infértil da compilação por pelo menos duas décadas”. De tal maneira, “uma geração inteira de estudiosos seria reduzida a compiladores.”¹¹⁶

¹¹⁴ Ibid., pp. 59 e s.

¹¹⁵ “Raphael not merely enjoyed the company of these aesthetes, but it is evident that he felt in their debt. His innate purism (if the phrase be permitted) was attracted to their cult of abstract perfection. But his curiosity supplied an antidote of intellectual vagrancy and adventure, which led him to explore the composite and the scholastic, and impart his own grace to so-called barbarisms. There were moments in Raphael’s development when his style wavered between the academic and the capricious, and in the work of his disciple Giulio Romano the two extremes are joined in a curious compound of ponderous classicism and bizarrerie. But in 1509, when Raphael began painting the Stanza della Segnatura, he held these forces in perfect balance.” Cf. E. Wind, *Art and Scholarship under Julius II*, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 216, file 4.

¹¹⁶ “I was very much touched by what you wrote about the Warburg Institute and wish I could have heard your broadcast. Your anxieties correspond very closely to mine: I also see the writing on the wall – ‘an ordinary learned body’. Attempts on my part to resist this development proved so unsuccessful and Quixotic that in the end it became impossible for me to return, although I longed to be in England again and had, in fact, made all preparations for coming back. I left the University of Chicago with that intention. But when I saw Saxl here it became apparent that our views about the Institute’s function had become quite incompatible. He was then full of plans for an ‘Encyclopedia of the Middle Ages and the Renaissance’, and seemed unfrightened by the prospect that, if the plan were to succeed, it would reduce a whole generation of scholars into compilers. As other projects have revealed the same tendency, I sometimes fear the Institute has never quite rid itself of certain vestiges of the German Inflation – the period in which it was born.” Cf. E. Wind, [Carta] 28 ago. 1948, [S.l.] [para] K. Clark, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 3.

Pode-se objetar, contudo, que as divergências epistemológicas entre Wind e Saxl eram passíveis de resolução e expressam apenas a razão “oficial” de um antagonismo mais arraigado. Embora a dissensão teórico-metodológica desses dois indivíduos – que se dedicaram às investigações intelectuais mesmo em face a graves turbulências políticas que teriam acanhado personalidades menos obstinadas – não possa ser descartada como uma justificativa superficial, o fato é que Wind também se opunha às políticas financeiras do Instituto e à sua própria posição futura. Sua crítica antecede a tensão emergente em 1945 e remonta ao estado da instituição após a crise financeira alemã da década de 1920, momento em que, segundo Wind, o Instituto mesclou de forma confusa as funções de um centro de pesquisa humanístico com as de uma instituição de caridade acadêmica (auxiliando pesquisadores com financeiramente instáveis). Julgando que as exigências do Instituto para com seus associados eram muito superiores aos seus retornos financeiros, Wind acusou Saxl e Bing de estelionato intelectual: “Por sua política ambígua e enganosa nesses assuntos, tanto você quanto Saxl contribuíram substancialmente para o crescimento do proletariado intelectual. Isso, na minha opinião, é um crime.”¹¹⁷

Outra questão fundamental para Wind era sua posição futura no Instituto. Embora fosse anteriormente seu vice-diretor – com promessas constantes de Saxl de que o sucederia após sua aposentadoria –, deparou-se em 1945 com a possibilidade de se tornar um mero estudioso agregado de nomenclatura ainda indefinida¹¹⁸. Em sua opinião, a estrutura hierárquica proposta por Saxl e Bing – e esta, segundo Wittkower, tratava o Instituto como uma espécie de sinecura¹¹⁹ – infringia o caráter colegiado do Instituto, e o colocava em uma

¹¹⁷ “By your ambiguous and self-deceptive policy in these matters, both you and Saxl have substantially contributed to the increase of the intellectual proletariat. And in my opinion this is a crime.” Wind queria, *grosso modo*, um grupo compacto e extremamente proficiente – fundamentado, por exemplo, na tríade Wind-Seznec-Wittkower – ao invés de uma oscilação de acadêmicos variados, uma “população flutuante”. Os problemas desse modelo foram descritos por Wind a Bing como: “The old policy of minimum salaries for those who work, little pittances here and there for those who suffer, and lucrative gifts for those who visit, is to be continued in the old style.” Cf. E. Wind, [Carta] 15 jun. 1945, [S.l.] [para] G. Bing, [S.l.], 6 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

¹¹⁸ “I must also confess that I was shocked by the disclosure, as unexpected as the academic pidgeon-holes, that the post of Deputy-Director has been abolished without tell ing me a word, and that you have resumed your old role under a new name. This proves to me that you are both incorrigible. I shall not waste another word on this matter, but you might as well know that you have substantially contributed to my decision not to return.” Cf. *ibid*.

¹¹⁹ “However, I will drop Saxl for a moment and turn to Bing who seems to me the real crux. It begins with that she regards the Institute as a nice sinecure. Unless she is pushed by Saxl or me she does not do a stroke of work.

situação de inferioridade hierárquica da qual discordava e que julgava indigna. O salário de Wind era também um ponto de contenda: receberia menos da metade do seu estipêndio no Smith College (US\$ 8.000 anuais)¹²⁰. Considerou esse sacrifício irrazoável e comparou Saxl a um “vendedor de brechó que tenta descobrir o preço mais baixo pelo qual lhe venderei meu terno.”¹²¹ Os termos inurbanos empregados por Wind em uma longa carta a Wittkower em junho de 1945¹²², onde afirma categoricamente que não mais retornará a Londres¹²³, fizeram-no imputar a Saxl e Bing “instintos apodrecidos” e afirmar que, no caso de seu retorno, “existiria uma fricção constante; e uma vez que não tenho sua paciência [de Wittkower], isso resultaria em uma confusão tão grande que todos sairiam prejudicados. Não desejo nem uma confusão, nem ser um cúmplice.”¹²⁴

Add to this laziness a highly developed egoism and the jealousy for Saxl which makes discussion or criticism in her presence almost impossible – and you have the perfect deputy director.” Cf. R. Wittkower, [Carta] 27 jul. 1945, Dunham [para] E. Wind, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

¹²⁰ “Now Saxl knew that I have held in short succession two professorships in this country, the one in Chicago, which was a full professorship in the Art Department, and the other that I am now holding here, which is the William Allan Neilson Professorship, formerly held by G. E. Moore, Carl Becker, D. Wilson, etc., and happens to be the high paid in the College. It carries an annual stipend of \$8000. I know that the Warburg Institute cannot pay me the equivalent, and I think I have always made it clear that I do not expect it. But the financial sacrifice should be reasonable. A reduction by one-half or more, which Saxl seems to regard as equitable, will not be so regarded by any impartial judge. Moreover, if academic classifications have to be made, which I would regret, I must remain in the same class in which I am here. Anything else would be interpreted as a public disavowal on your part of the recognition I have received here. Moreover, I have no intention of playing the role of an ungrateful fool; and I would deserve this appellation and offend the sensibilities of those to whom I am indebted here, if I rewarded their generosity by preferring an inadequate appointment in London.” Cf. E. Wind, [Carta] 15 jun. 1945, [S.l.] [para] G. Bing, [S.l.], 6 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

¹²¹ “His negotiations with me concerning my personal settlement in London were incredible; and I shudder at the thought of them. Although he has known me for twenty-five years and claims to be my friend, *he proceeded like an old-clothes dealer who tries to find out what is the cheapest price at which I will sell him my suit*. I have therefore forced him to make the one decent offer which he should have made from the beginning, and then told him that I was too disgusted to accept it.” Cf. E. Wind, [Carta] 30 jun. 1945, [S.l.] [para] R. Wittkower, [S.l.], 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2, grifo nosso.

¹²² Cf. supra.

¹²³ “The major part of the letter was written a few days after I met Saxl in New York, and you will see that I expressed my apprehensions in as conciliatory a form as possible. The postscript was added after Saxl had visited us in Northampton. I saw no reason to veil the severity of my conclusions. *Contrary to all the plans I had made before Saxl’s arrival, I have decided not to return to London*. What this means to me – and to Margaret also, who has a sister in London and to whom I had described the prospect in the most glowing terms – you and Margot will best judge by yourselves. If you are shocked and hurt and saddened, I assure you that you could not be more so than we. But nobody will understand the reasons better than you, particularly if you read them in full. False reports about my reasons for staying here are certain to be circulated, for example, that I was not willing to renounce the comforts of so-called good living. These are sly and very dangerous lies, and I know that you will protect me against them. Perhaps it will be useful for you to know that our furniture has been stored in Chicago for a year, that we have been living in a single furnished room in the anticipation of leaving, and that I accepted the appointment at Smith College with the understanding that I would leave as soon as we could get to England. All this has now to be changed.” Cf. *ibid.*, grifo nosso.

¹²⁴ “You will see in the letter to Bing the more detailed reasons why I refuse to come. *I will not play governess of policeman to two people whose instincts are rotten. If I were to return, there would be incessant friction and since I do not have your patience, it would lead to a row of such proportions that it would be damaging to all of*

Wind acusou Saxl e a Bing de desonestidade intelectual e moral, tornando suas relações com o Instituto terra arrasada. Esse juízo provinha de certas reprovações suas em relação aos dois que remontavam de duas décadas, quando Warburg ainda vivia. Não obstante as reprovações de Wind – e que se pese sua tendência paranoica e às críticas excessivas – Saxl de fato julgava ser ele o indivíduo melhor habilitado para sucedê-lo como diretor. “Ninguém além de você (e talvez Gombrich) foi tocado pela personalidade de Warburg e compreendeu o que ele queria quando fundou o instituto”, escreveu Saxl a Wind no início de 1943, “mas o Instituto como um centro de Kulturwissenschaft como Warburg a compreendia colapsará sem você. Dificilmente preciso dizer essas coisas; você tem tanta consciência delas quanto eu.”¹²⁵ Em um esboço de uma carta para Max Warburg de agosto de 1943, Saxl comenta a questão salarial de Wind e sugere que poderia buscar um outro estipêndio para si mesmo, pois o orçamento de Instituto (£10.000) não poderia custear dois grandes salários (dele e de Wind). Embora Saxl tenha omitido essa passagem na versão enviada, afirmou-se, não obstante, cansado da direção, observando que “Wind, que teve experiências na Alemanha, na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos é o diretor ideal para uma instituição internacional como a nossa sempre foi, e eu sei que ele considera o Instituto sua casa espiritual. O que quer que aconteça, devemos tê-lo.”¹²⁶ Em sua resposta em

us. I want neither a row, nor do I want to be an accomplice. So there is no choice but to stay out; which is the only decent form of protest that I happen to have at my disposal.” Cf. E. Wind, [Carta] 30 jun. 1945, [S.l.] [para] R. Wittkower, [S.l.], 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2, grifo nosso.

¹²⁵ “I have of course from the beginning made it clear that you are an essential part of the Institute [...] And you know from all the talks which we have had in the past how I personally feel about this [...] There is nobody except you (and perhaps Gombrich) who has ever been touched by Warburg’s personality and understood what he meant by saying things like ‘dass der primitive Mensch den inneren Masstab beibringt für das was in der sog. hohen Kultur als scheinbar aesthetischer Vorgang dargestellt zu werden pflegt.’ [...] *the Institute as a center of Kulturwissenschaft in Warburg’s sense will collapse without you.* I think I need hardly say these things; you are as much aware of them as I am. But the form which your collaboration will take depends, of course, on you. I have also often told you in the past that I am burning to retire. I have been with the Institute for thirty years, and this is an unhealthy state of affairs. I am wearing out, and at the moment I am inclined to produce more and more outside activities; but I want to be able to concentrate on my old astrological stuff. In a few years’ time I shall try to get a small pension for Bing and myself so that finance should not force us to retain our present positions very much longer – this is of course as little settled as the whole future of the Institute. But I felt I had to tell you all these things, and I hope I shall hear from you what you think about them.” Cf. F. Saxl, [Carta] 19 mar. 1943, Londres [para] E. Wind, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2, grifo nosso.

¹²⁶ “*There is no provision for Wind’s salary. Our £10,000 budget could not carry two big salaries*, but if my salary could be found from an outside source for the next seven years Wind could have my regular salary as soon as he arrives. I mention seven years because a charitable gift made over a period of seven years receives special consideration from the Government. This seems to me a smooth way of removing myself within a limited period and leaving the Institute to younger forces. I think it is very unhealthy that the same worn-out brain should go on directing the Institute for nearly forty years. *Wind who has had experience in Germany, in France, in England,*

final de novembro, Max Warburg recusou-se a conceber a aposentadoria de Saxl, notando que “essa sua ideia de trabalhar menos do que você tem trabalhado até agora para o Instituto é impossível, e jamais ocorrerá enquanto eu estiver vivo.”¹²⁷ Max desconfiava de Wind, e um ano depois escreveu novamente para Saxl, afirmando: “Wind não é confiável. Ele é o que eu chamo de um lebréu (*windhund*)”¹²⁸ Nesse mesmo período, escreveu também para seu filho, Eric Warburg, denegrindo Wind e aconselhando-o a “não dar a esse homem uma posição de influência no Instituto Warburg. Seus modos são realmente péssimos e você não pode confiar nele.”¹²⁹ Eric compartilhava a opinião do pai, e em carta a Bing em janeiro de 1946, comentando sobre a recusa de Wind em pagar supostos débitos ao Instituto, caracterizou-o como egocêntrico e insensível às dificuldades da instituição¹³⁰. Wind ele próprio abominava esse ramo da família de seu mentor, qualificando Eric como “detestável” e Max, de quem “desgostava profundamente”, como um sujeito “tolo e arrogante”, notando em especial seu péssimo juízo político¹³¹.

and in the United States is the ideal director for an international Institution as ours has always been.” Cf. F. Saxl, [Carta] 1 out. 1943, [S.l.] [para] Max M. Warburg, Nova York, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 241, file 4, grifo nosso.

¹²⁷ “I write too, to tell you that your Idea to work less for the Institute than up to now is impossible and can never be carried out as long as I am living.” Cf. Max M. Warburg, [Carta] 27 out. 1943, Nova York [para] F. Saxl, Londres, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 241, file 4, grifo nosso.

¹²⁸ “There are some men like Panofsky whom I really do not want to consider. Panofsky is egotistical and thinks only of his own interests and Wind is not reliable. He is what I call a windhund. I do not say that they should be totally ignored, but anyhow they do not merit special consideration.” Cf. Max M. Warburg, [Carta] 11 dez. 1944, Nova York [para] F. Saxl, Londres, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 241, file 5, grifo nosso.

¹²⁹ “I do not know whether you know that Edgar Wind is no longer at the University of Chicago but at Smith College since September. I hear by chance that he has told others that he will go back to the Warburg Institute. Wind has miserable manners, we know that. Of course he ought to have told us about any change in activities and also when he thinks to pay back his debt. I know you have other things in mind, but *I write you this only to be very careful that we do not give this man a position of influence in the Warburg Institute. His manners are really too bad and you cannot rely on him.*” Eric Warburg escreveu à mão na mesma carta para Saxl: “About Wind Father is – I am afraid – right and I am sending it to you so that you know how the ‘wind’ is blowing.” Cf. Max M. Warburg, [Carta] 11 dez. 1944, Nova York [para] Eric M. Warburg, Nova York, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 241, file 5, grifo nosso.

¹³⁰ “It shows how very egocentric his whole attitude is and the unwillingness to understand and appreciate the tremendous difficulties and obstacles we had to face.” Cf. Eric M. Warburg, [Carta] 10 jan. 1946, Nova York [para] G. Bing, Londres, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 241, file 5.

¹³¹ “Neither the amiable Mary Warburg (Aby's widow) nor the detestable Eric Warburg (Max's son) had any share whatsoever in initiating the very precarious negotiations for the transfer of the Warburg Institute from Hamburg to London in 1933. As I was rather deeply involved in this affair, I know the facts. Unquestionably Max Warburg, whom I disliked profoundly (almost as profoundly as I respected Aby) was foolish and vain and misjudged the German situation completely, but to claim that he tried to become Hitler's personal Jew is coarse defamation” Cf. E. Wind, [Carta] 22 mar. 1969, [S.l.] [para] E. Grange, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 3, file 2.

Os dois planos da dissensão de Wind possuem motivos ao mesmo tempo superficiais e profundos. Em relação à enciclopédia, as divergências em torno do projeto incidiam em uma crítica sua quanto à simplificação de questões filosóficas inerentes aos empreendimentos acadêmicos¹³². No caso da sua posição profissional, um conflito quanto à remuneração resvalava na divergência quanto à postura financeira do Instituto e sua ingerência pela dupla Saxl e Bing, que Wind julgava quase criminosa. As cartas de Wind, no entanto, revelam ainda uma outra questão, mais abrangente. Criticando o projeto de Saxl, Wind imputa-lhe a convencionalidade e a recusa “ao desconforto de ser um pária intelectual [...] hoje a única posição honrada”, asseverando que se a concepção de Saxl prevalecesse, “surgirá o momento em que o Instituto Warburg deixará de ser o lugar mais adequado para o desenvolvimento dos métodos e das ideias de Warburg.”¹³³ O espírito do mentor era uma preocupação constante para Wind, e seu *Nachlass* lhe assombrava como uma autêntica *Nachleben*. Avaliar em que medida o Wind maduro é tributário de Warburg a partir de seus escritos requer um juízo subjetivo, visto que este é raras vezes citado¹³⁴. No entanto, se avaliarmos a dimensão de seu pupilado pela ótica da incorporação e transgressão dos ensinamentos (e não da mera emulação conceitual), é possível que o silêncio de Wind revele, por paradoxo, a presença¹³⁵. O título da obra que lhe assegurou a reputação, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, além de ser já uma tese em si, foi passível de formulação graças à abertura de horizonte intelectual promovida por Warburg.

São os documentos pessoais de Wind, contudo, que informam explicitamente seu “imenso débito intelectual para com” Warburg¹³⁶. Em uma pungente carta a Seznek escrita

¹³² Ver o comentário de M. Rampley em “Introduction”, in E. Wind, *Experiment and Metaphysics*, Oxford, Legenda, 2001, pp. xxv e ss.

¹³³ There is a tendency in all of this toward the conventional – and away from the discomfort of being an intellectual outcast (which, I hope you will agree with me, is today the only honourable position). If this tendency of Saxl’s prevails, the moment may come when the Warburg Institute is no longer the most suitable place for developing Warburg’s methods and ideas.” Cf. E. Wind, [Carta] 16 jun. 1945, [S.l.] [para] G. Bing, [S.l.], 6 f, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

¹³⁴ Mesmo em uma obra prolífica em referências e remissões como *Art and Anarchy*, Warburg é citado apenas em uma nota passageira (cf. op. cit., 1985, n. 103, p. 129). Em *Pagan Mysteries*, livro caracterizável como integralmente “warburgiano”, o hamburguês não é jamais mencionado.

¹³⁵ Devo essas considerações a conversas pessoais com Maurizio Ghelardi. Foi ele quem me fez compreender que o “feliz discípulo” incorpora o mestre, de modo que, curiosamente, o trabalho daquele é ele próprio a referência a este.

¹³⁶ “It is with some amusement (in retrospect) that I recall that in April 1933 – when, after five years of service at the Warburg Institute, I received a monthly salary of 300 marks – I went at my own expense to London to

em agosto de 1954, Wind descreve a relação entre ambos nos termos os mais íntimos (em trecho riscado, comenta que Warburg o tratava “não apenas como aluno, mas como filho”), comentando que, “em nossas conversas, regulares e muito extensas, ele me fez ver e compreender estranhos fenômenos dos quais nenhum mestre jamais tinha me falado”. Recorda, inclusive, que fora uma tarde chamado ao escritório de Warburg e, encontrando-o de bom humor e disposto a tagarelar, inquiriu-o sobre o que realmente queria conversar, ao que ele respondeu: “É simples. Eu sempre tive medo de morrer, e você sabe o porquê. Mas depois que você ingressou nessa biblioteca eu não temo mais; sei que tudo correrá bem após a minha partida.”¹³⁷ Warburg faleceu um mês depois, no final de novembro de 1929. Em uma entrada sua no *Tagebuch* da KBW poucos dias antes de morrer afirma: “tive uma conversa homem a homem com Wind sobre questões abrangentes”¹³⁸.

As opiniões de Warburg sobre Wind são frequentemente altaneiras. Lê-se, em algumas entradas do *Tagebuch* da KBW, referências como “Wind é um tipo de pensador da melhor variedade”¹³⁹ ou “Wind se apresenta mais e mais como um pré-pensador e um correto-ordenador”¹⁴⁰. Essa relação de herança intelectual é reforçada pela avaliação de estudiosos próximos: Saxl julgava Wind o melhor intérprete de Warburg e Panofsky definiu-o em 1939 como “certamente o único sujeito que desenvolveu as ideias do falecido Professor Warburg de modo inteiramente independente e é capaz de lhes dar continuidade da forma o mais estimulante possível”¹⁴¹. O fato de Wind se julgar o “príncipe herdeiro”, conjugado à sua fácil disposição à crítica avassaladora, concorreriam às disposições teóricas que geraram aquele que seria seu texto último, uma resenha da biografia intelectual de Warburg escrita por Gombrich. Considerada um ataque feroz e desabrido, Wind lhe imputa incompreensões

negotiate the transfer of the Institute. This seemed a natural thing for me to do, considering the immense intellectual debt that I owed to your uncle” Cf. E. Wind, [Carta] 9 jan. 1946, [S.l.] [para] E. M. Warburg, [S.l.], 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2.

¹³⁷ Ver apêndice.

¹³⁸ “mit Wind weithin blickende Männerworte geredet” A. Warburg, op. cit., 2001, p. 553.

¹³⁹ “Herr Wind ist eine Denktpe bester Sorte.” Cf. ibid. p. 104.

¹⁴⁰ “sehr intensiv die anknüpfenden Probleme der Philosophie besprochen, wobei sich Edgar Wind immer mehr als Vordenker und Zurechtordner ausweist” Cf. ibid., p. 546.

¹⁴¹ “He [Wind] is certainly the one man who has developed the ideas of the late Professor Warburg in an entirely independent spirit and is able to carry them on in a most stimulating form” Carta de Panofsky para George Boas, 5 out. 1939, in E. Panofsky, *Korrespondenz 1910 bis 1968*, vol. 2, Wiesbaden, Harassowitz Verlag, 2001–2011, p. 219.

basais da vida e do estilo de Warburg e, do ponto de vista técnico, vitupera contra a ignorância do autor frente a questões teóricas fundamentais. Esse texto, no entanto, é em última instância um testamento crítico de Wind que ultrapassa a análise acadêmica e seus próprios dissabores pessoais com Gombrich. Trata-se, sobretudo, de uma crítica ao Instituto Warburg como um todo, retomando querelas anteriores ao mesmo tempo em que expõe as possibilidades inexploradas. O falecimento de Wind pouco tempo depois fez desse escrito um tiro parto, irresponsável¹⁴².

Rompido os laços entre Wind e o Instituto Warburg, seguiram-se uma série de atritos menores. Wind acusou alguns de seus membros de plágio intelectual (um dos efeitos problemáticos da não publicação de suas investigações), contestou supostos débitos financeiros seus junto à família Warburg e reivindicou o traslado de seus livros e documentos – que deixara a cuidado do Instituto quando partiu para os Estados Unidos –, requisição que evoluiu para o plano jurídico. Após a morte do arqueólogo Henri Frankfort em 1954, sucessor de Saxl como diretor após a morte desse em 1948, Wind fez uma última e malograda tentativa de reinserção: escreveu a Bing perguntando se seria cabível sua postulação ao cargo. Recebeu uma resposta neutra, mas cuja conclusão irônica era desanimadora: “fico-me perguntando se existem ou não processos irreversíveis.”¹⁴³ A decisão feita por Wind em 1945

¹⁴² A resenha foi publicada anônima como “On a recent Biography of Warburg” in *The Times Litt. Supp.*, 25 jun. 1971, pp. 735-6; foi republicada mais de dez anos depois em *Eloquence of the Symbols* (cf. ed. 1993, pp. 106-13).

¹⁴³ “Dear Gertrud, I heard, from a stranger, that Frankfort died, and am so appalled by his death, and by this series of calamities which have been assailing the Warburg Institute, that I am afraid my letter will make little sense. Yet at this particular moment, sense is perhaps more in need than sympathy (of which mine is not lessened by the fact that I have deliberately made myself a stranger). My first impulse after momentarily being numbed by the shock, was a feeling that I ought to put my name on the list of candidates; and perhaps one should trust these impulses. At any rate, on cooler reflexion, I think that this may be right, and that I ought to do it. As you know, I do not covet this office; but my name might possibly help (I say this without conceit) to drive the list upward; that is, to find a man who is better than I, or at least no worse and with more palatable failings, and to exclude the kind of makeshift solution which sheer tiredness might otherwise impose. Please let me know in case I should do anything ”formal about this matter. I do not know whether the University invites applications, whether there are Boards, Committees, etc. to decide, or whether you possibly have already found a director to tide you over, or to take over for good. In that case, you must take this letter as a sign that the ghost of Warburg still rumours in me, and I know you will take this as a good sign. Yours,” Cf. E. Wind, [Carta] 12 ago. 1954, [S.l.] [para] G. Bing, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 3. A resposta de Bing foi essencialmente técnica (e, portanto, ferina): “Dear Edgar, [...] As to your wishing to be considered a candidate for the succession, there is no reason why you should not write to Professor Purdie (Bedford College) who is still the Chairman of our Committee of Management. The vacations have given us a breathing space, but at the beginning of October the machinery will be set in motion with, I presume, the establishment of a sub committee appointed to survey the field. I do take your letter, as you suggest, as a good sign; but I am wondering whether or not there are such things as irreversible processes.” Cf. G. Bing, [Carta] 24 ago. 1954, Londres [para] E. Wind, Northampton, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 3.

de não regressar à Inglaterra e romper laços com o Instituto envolvia uma profunda abdicação. Recusava assim o pedido de seu mentor para que cuidasse da instituição e se afastava dos acervos bibliográficos e artísticos ingleses, assim como o fácil acesso à Europa continental. Desse modo, Wind teve de se sustentar academicamente com os recursos menores das bibliotecas locais – com a notável exceção da biblioteca de Harvard – e com seus próprios livros¹⁴⁴. Em termos práticos, o vínculo de um ano com o Smith College tinha sido programado para que Wind tivesse tempo hábil de programar o retorno para a Inglaterra.

1.4. Smith College (1944-1955)

A insegurança profissional de Wind foi solucionada por meio de uma extensão de quatro anos de sua *professorship*. Concluído esse período em 1948, Wind foi designado *Professor of Philosophy and of Art*, um estável cargo bi-departamental. Durante sua estadia no Smith College, Wind proferiu para o Dep. de Filosofia cursos sobre os diálogos de Platão e a tradição neoplatônica, sobre as *Críticas* de Kant, mas também a respeito de Hegel e o hegelianismo; para o Dep. de Arte, lecionou sobre a iconografia do Renascimento e da Reforma, pintura setentrional do Alto Renascimento e arte inglesa do Iluminismo¹⁴⁵. Ofereceu para os segundantistas entre 1952-3 um curso experimental interdepartamental particularmente notável sob a sigla *Humanities 292a*. Intitulava-se “The Traditional Conflict between Reason and Myth”. Nessas aulas, Wind buscou não apenas inter-relacionar áreas diversas do conhecimento à luz da controvérsia entre ciência, poesia e magia, como buscou expor essas questões e conteúdos através de um método que caracterizou como desorientador: “um curso [...] cujo propósito é romper preconceitos. E quando surgem novas ideias, essas,

¹⁴⁴ “His research was based on primary sources and without a great library near at hand – the B.M., Bibliothèque Nationale, Vatican, Widener-Houghton – he could not work at all. This made the decision not to return to London very difficult. And few people who attributed his decision to stay at Smith as a preference for a more comfortable life can have any notion what this decision implied for his work. Without Widener and Houghton a few hours away, life would have been impossible. He went frequently to Cambridge for a week or ten days, occasionally even a fortnight, to study. The Houghton Library was rich in fifteenth- and sixteenth-century source books – for example he was able to examine one of the few extant copies of the Malermi Bible there.” Nota de Margaret Wind, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 8, file 1.

¹⁴⁵ Para uma lista dos cursos oferecidos no Smith College, ver J. M. Krois, “Kunst u. Wissenschaft in E. Winds Philosophie der Verkörperung”, in Bredekamp et al. (eds.), 1998, pp. 202-5.

por sua vez, geram novos preconceitos, os quais eu me apresso em romper novamente. É um processo ligeiramente explosivo.”¹⁴⁶

A descrição de Wind dos pressupostos de seu curso – publicada em uma edição do jornal do Smith College – expõe com clareza sua postura epistemológica, pedagógica e teórica. Defendeu, nesse artigo, o caráter experimental do curso, retomando sua concepção do experimento como uma atividade de risco controlado, cujas condições devem ser rigorosamente definidas para que se alcance um resultado fidedigno; a presunção de inteligência do corpo discente, avaliando que a incompreensibilidade momentânea é um ponto de partida para um processo de inquirição que conduz a um saber robusto; o acesso às fontes originais, em geral mais compreensíveis que o texto de seus comentaristas; a oscilação perene entre superstição e razão (i.e., entre *mythos* e *logos*), característica das culturas humanas *mesmo* no período contemporâneo¹⁴⁷. A julgar pelo relato de uma das participantes da disciplina, segundo o qual “o curso foi uma das experiências mais importantes de nossas vidas universitárias”, Wind as ensinou a “questionar, a investigar e a pensar sobre ideias que pareciam, a princípio, óbvias, ordinárias e, sim, até mesmo monótonas e entediantes. Percebemos que aprendemos a pensar; aprendemos a aprender – esse ensinamento estava no coração de sua aula.”¹⁴⁸ Um comentário conclusivo dessa ex-aluna nos informa sobre a anarquia heurística de seu professor: “Quando penso em Edgar Wind e na variedade de assuntos que me ensinou, acredito que ele desejava que permanecêssemos curiosas sobre todo o tipo de coisa, que buscássemos as respostas para todos os tipos questões. Peneiras de cozinha ou dragões de Komodo – quem sabe aonde nos levarão?”¹⁴⁹

Wind concluiu o curso com o seminal ensaio “The Will to Believe”¹⁵⁰, de William James. Neste, o filósofo se define como “um empirista por completo no que tange a minha teoria do conhecimento humano. Vivo, decerto, segundo a fé prática de que devemos

¹⁴⁶ “[...] the whole, as I see it, is not an orientation course but a disorientation course whose purpose is to break up prejudices. And when new ideas are bred, these in turn create new prejudices which I hastily try to break up again. It is a slightly explosive process.” Cf. E. Wind, “Humanities 292a – Experimental”, in *Smith Alumnae Quarterly*, v. XLIV, n. 3, maio 1953, p. 136.

¹⁴⁷ Cf. *ibid.*, loc. cit.

¹⁴⁸ C. R. Goldfarb, “Edgar Wind and the World Famous Komodo Dragon”, *The Centennial Review*, v. 43, n. 1, 1999, p. 126.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵⁰ E. Wind, ““Humanities 292a...”, 1953, p. 136.

continuar experienciando e pensando sobre a nossa experiência, pois apenas assim as nossas opiniões se tornam mais verdadeiras”. Afirmar, contudo, que essas são impassíveis “de reinterpretação ou correção, seria, creio, uma atitude imensamente equivocada.”¹⁵¹ Esse estímulo ao questionamento constante sobrevive no relato de uma outra aluna, que contrastou o efeito das aulas de Wind sobre as demais disciplinas ensinadas no Smith College: “A história intelectual *tinha* de expandir quando garotinhas maliciosas faziam questões embaraçosas”¹⁵². Em contraste com a fratricida Universidade de Chicago, o Smith College era um ambiente mais acolhedor, e Wind gozou de uma boa reputação frente ao corpo discente, tanto pela abordagem investigava e erudita de suas aulas quanto por sua inusual mistura de urbanidade e carisma (muitas vezes notada a seu respeito).

O clima de uma faculdade menor exclusivamente feminina parece ter evocado pouco da disposição de Wind à disputa acadêmica. Wind, no entanto, contrapôs à vida pacífica possibilitada pelo Smith College uma enérgica e proteica atividade intelectual. Durante esse período (1944 a 1955), dedicou-se à continuidade de seus estudos sobre Rafael e Michelangelo (empreendendo três viagens a Roma), organizou e participou de simpósios nos quais defendeu suas visões polêmicas sobre a natureza das artes, conferenciou a respeito de assuntos diversos do âmbito artístico e publicou textos importantes, muitos desses originários dessas mesmas preleções, incluindo artigos sobre arte inglesa e exposições parciais de suas investigações sobre Michelangelo. O polemista Wind, no entanto, aproveitou uma visita de Sartre ao Smith College em 1946 para publicar em seguida no periódico da faculdade um ataque frontal à filosofia existencialista do francês, intitulado “Jean-Paul Sarte: A French Heidegger”. O texto, marcado por uma linguagem desabrida, inicia afirmando que a “melhor maneira de combater uma doença é estudá-la. [...] o Dep. de Francês prestou ao College um grande serviço ao nos expor à personalidade de Jean-Paul Sartre, cuja fama como

¹⁵¹ “I am, therefore, myself a complete empiricist so far as my theory of human knowledge goes. I live, to be sure, by the practical faith that we must go on experiencing and thinking over our experience, for only thus can our opinions grow more true; but to hold any one of them – I absolutely do not care which – as if it never could be reinterpretable or corrigible, I believe to be a tremendously mistaken attitude, and I think that the whole history of philosophy will bear me out.” Cf. W. James, op. cit., 1956, p. 14.

¹⁵² Ver o relato de Daryl Hafer em C. Eisler, “*Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration*”, in *The Intellectual Migration: Europe and America: 1930-1960*, ed. Donald Fleming e Bernard Bailyn, Cambridge, Harvard, 1969, p. 618.

conselheiro do desespero filosófico possui algumas das desagradáveis características de uma epidemia em voga.”¹⁵³

Assim como a influente resenha de Merleau-Ponty de 1952 sobre Malraux – “Le langage indirect et les voix du silence” – criticava o então ministro francês para atacar Sartre, Wind criticou Sartre mirando Heidegger. Ao caracterizar o existencialismo francês como uma mera derivação da fenomenologia heideggeriana, Wind a correlacionou diretamente ao nazismo; observou que, ao descobrir que “Heidegger tinha se tornado um fascista convicto, isso me pareceu um desenvolvimento natural [...] estava predestinado [ao partido nazista].”¹⁵⁴ Do ponto de vista conceitual, imputava uma afinidade congênere entre a mistificação fenomenológica e os pressupostos fundamentais do Ur-nazismo. Afirmando o conhecimento pessoal da filosofia e da pessoa de Heidegger (com quem tinha esquiado em 1919 em Friburgo)¹⁵⁵, caracterizou-a como “completamente maligna”¹⁵⁶. As turbulências sócio-políticas das guerras mundiais europeias não haviam só determinado as circunstâncias externas da vida de Wind – sua ida aos Estados Unidos em 1924, o traslado da KBW em 1933, a estadia prolongada estadunidense após 1939 – como o seu próprio posicionamento intelectual, marca indelével de sua geração de intelectuais. Ao empregar Platão em seu artigo de 1932 “Θεῖος Φόβος”, Wind coloca-se em um paralelismo histórico com o filósofo grego: nascido em 1900, compartilha ainda jovem daquela imensa fratura cultural europeia tão bem exposta por Valéry em “La crise de l’esprit” de 1919 e por Thomas Mann em sua *Montanha Mágica* de 1924, e o Wind plenamente formado de 1932 se encontra na antessala das profundas irrupções irracionais de 1933; o Platão nascido em 427 a.C., pouco após a morte de Péricles, amadurece sob os estertores da guerra do Peloponeso e observa, em 399 a.C., os

¹⁵³ “The best way to combat a disease is to study it. With characteristic clarity of mind, the French department has done the College a great service by exposing it to the personality of Jean-Paul Sartre, whose notoriety as a counsellor of philosophic despair has some of the ugly traits of a fashionable epidemic.” O texto foi originalmente publicado como “Jean-Paul Sartre: a French Heidegger”, SCAN (Smith College Associated News), v. XL, n. 31, 5 mar. 1946, pp. 2-4. Foi republicado com adendo de cartas entre Wind e editores que publicaram o artigo em Bredekamp et al., op. cit., 1998, pp. 219-26.

¹⁵⁴ “When I heard, some fifteen years later, that Heidegger had become a convicted fascist, it seemed to me a natural development. Contrary to many who ‘joined the party’, he was predestined to it.” Cf. ibid., p. 219.

¹⁵⁵ Ibid., loc. cit.

¹⁵⁶ “I fail to understand how a philosophy which is thoroughly evil in German can become any better if translated into French”. Cf. ibid., 223.

democratas atenienses assassinares seu herói sob o encanto da poesia. Destarte, é possível que a assertiva final de Wind em seu artigo possua um sentido que ultrapassa, ou ao menos tencione, os limites da linguagem acadêmica: “Platão nos ensinou a suspeitar da arte – não porque ela é má em si mesma, mas porque põe o homem em perigo [...] devemos lembrar do aviso platônico, segundo o qual nós estamos preparados para a loucura divina apenas enquanto nos mantivermos atentos ao temor sagrado.”¹⁵⁷

Esse balanço ótimo entre expansão maníaca e recolhimento temeroso – fundamental à experiência artística segundo Wind –, assim como entre a consciência liberal e a autocrática encontrará sua máxima expressão no laconismo titular e plurissêmico de *Art and Anarchy*. Nesta, as questões do jovem Wind são expostas à luz de sua reflexão tardia. No entanto, se essa obra apresenta uma vigorosa defesa das energias anárquicas da imaginação humana, esse liberalismo fantasioso é nela mesma contraposto pela consciência dos valores positivos das limitações artísticas, incluso a censura política¹⁵⁸. Em passagens que celebram o engajamento concreto e urgente dos artistas em relação à sociedade – e.g., o elogio a Hogarth em seu ataque aos “poetas que habitam mansardas”¹⁵⁹ – Wind ecoa o juízo negativo das extrapolações românticas. Seria o caso, por exemplo, do *maître* Frenhofer de Balzac. No campo da filosofia, uma crítica similar ao desengajamento secular já havia sido dirigida por Wind na introdução de *Das Experiment und die Metaphysik* em 1934 aos liberais iluministas e, em específico, ao “olímpico” Cassirer¹⁶⁰: “Convocados à luta, a escolha de armas era deles. Preferiram, contudo, abster-se e observar de sua elevada eminência os desenvolvimentos contra os quais deveriam estar intervindo [...] entregando-se a ilusão de que poderiam fazer as pazes com o inimigo.”¹⁶¹ A placidez de Cassirer frente à agressividade de Heidegger no

¹⁵⁷ “Die Kunst zu verdächtigen hat Plato gelehrt: – nicht weil sie an sich etwas Schlechtes wäre, sondern weil sie den Menschen gefährdet [...] müssen wir der Platonischen Warnung gedenken, daß nur sofern wir die göttliche Furcht in uns wachhalten, wir bereit sein können für den göttlichen Wahn.” Cf. E. Wind, “Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie”, in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI, p. 373.

¹⁵⁸ E. Wind, op. cit., 1985, p. 3.

¹⁵⁹ “Hogarth laughed at poets who lived in garrets and pursued their fancies; he ridiculed musicians enraged by the popular music of the streets. The true artist was in contact with his public.” Cf. *ibid.*, p. 79.

¹⁶⁰ Wind caracteriza Cassirer como “impecavelmente olímpico” frente à “intensidade demoníaca” de Warburg em sua resenha do livro de Gombrich. Cf. E. Wind, op. cit., 1993, p. 110.

¹⁶¹ “It is not here – in the philosophy itself – that the guilt of those most prominent representatives of that ‘Idealism’ which is today condemned as ‘liberal’ lies? Possessing and enjoying a philosophy which they thought to be adequately anchored in a glorious tradition, at the critical moment they proved neither willing nor able to fulfil their logical obligations. Challenged to battle, they had the choice of weapons, but they preferred to behold from

debate de 1929 e sua evasão da Universidade de Hamburgo em março de 1933 calaram fundo na consciência de Wind, mais disposta ao engajamento direto. Em sua introdução à *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, publicada em 1934, situa a importância dos estudos sobre a antiguidade no centro das disputas culturais contemporâneas, opondo de um lado historiadores e, do outro, “higienistas” (i.e., nazi-fascistas)¹⁶².

A indisposição de Wind com Cassirer, os demais neokantianos e com a própria família Warburg conformou-se na sua censura ao “judeu liberal”. Em uma carta a Meyer Schapiro de 1941, Wind escreveu que “embora deteste qualquer ortodoxia que gere intolerância, vi-me capaz de viver em perfeita harmonia com judeus ortodoxos e com ateístas. O único tipo de judeu do qual eu desconfio, e até mesmo desprezo, é o dito judeu liberal que busca uma política conciliatória.”¹⁶³ É possível discutir o grau de autoconsciência ou auto-identificação de Wind como judeu e também da própria da diáspora intelectual judaica alemã (cujos membros possuíam graus diversos de engajamento com sua ascendência religiosa), assim como uma possível formulação *post factum* dessa identidade a partir da política persecutória nazista¹⁶⁴. Mas o fato é que o nível do discurso crítico dirigido aos intelectuais “inimigos” (i.e., associados de um algum modo ao nazifascismo) era de outra ordem àquele

on high the development in which they ought to have intervened, to woo the enemy through tokens of their favour, and, despite all their wisdom, to pin their hopes on the illusion that they might be able to make their peace even with this enemy. Thus they were conquered without entering battle, and even the fruits of their defeat were lost; as no intellectual debate whatever took place, the victor absorbed absolutely *nothing* of that critical mentality which was the best that the vanquished might have bequeathed to him.” Cf. E. Wind, op. cit., 2001, p. 2.

¹⁶² Ver E. Wind, “Einleitung” in E. Wind et al. (eds.), *Kulturwissenschaft Bibliographie zum Nachleben der Antike*, Leipzig, Berlin, Teubner, 1934, pp. xv-xvii.

¹⁶³ “Dear Meyer, I am afraid you will be angry with me; for I have changed my mind regarding the proposal of the Jewish Seminary. I had thought we were to lecture for a distinctly Jewish cause on a distinctly Jewish subject, but I find that the Jewish Seminary is the type of institution which tries to ho Jewish and non-Jewish In one. Though I detest any orthodoxy which breeds intolerance, I have found that I can live In perfect peace with orthodox Jews as well as with atheists. The only type of Jew whom I have come to distrust and sometimes even to despise, is the so-called liberal Jew who pursues a conciliatory policy which, as I now find, is also that of the Jewish Seminary. A Jewish institutio n which, no matter under what pretext, admits Mortimer Adler among Its lecturers and entertains friendly relations with Rabbi Wise, is for me taboo. So you must excuse me. Again, please do not be angry.” Cf. E. Wind, [Carta] 3 jan. 1941, [S.l.] [para] M. Schapiro, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 52, file 1.

¹⁶⁴ Quanto a esse questionamento, ver em especial T. DaCosta Kaufmann, “American Voices. Remarks on the Earlier History of Art History in the United States and the Reception of Germanic Art Historians”, in *Journal of Art Historiography*, n. 2, 2010, pp. 29 ss. Wind, embora não-praticante, tinha orgulho de sua ascendência judaica. Seu colega Colin Hardie, em nota memorial, comenta uma visita que ambos fizeram ao capitão Edward Spencer-Churchill: “At lunch the Captain, looking across obliquely at Wind, said to me ‘a touch of the Jew perhaps?’. Wind was not displeased when I reported my reply, ‘100%’.” Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

endereçado a meros rivais. É a consciência judaica de seis milhões de mortos que permite a Wind falar de forma tão desabrida do existencialismo como uma “doença social”, ou da fenomenologia como “completamente maligna”. Caracterizando Husserl como a chocadeira involuntária do ovo da serpente de Heidegger, Wind comenta como até mesmo as rarefações bizantinas dos intelectuais ensejam um risco: “A história do ‘velho desapontado’ [Husserl] ilustra bem como os assuntos acadêmicos não são inofensivos.”¹⁶⁵

Essa consciência de Wind dos perigos latentes de atividades supostamente inofensivas se manifestou também nesses anos em um simpósio organizado em Harvard em maio de 1948, intitulado “Music and Criticism”, onde retomou alguns dos argumentos de seu artigo sobre a censura platônica. Estimulado por sua oposição à fala anterior de E. M. Forster sobre “The *Raison d’Être* of Criticism in the Arts”, em que o romancista inglês argumentou em prol de uma “diferença fundamental entre os estados mentais criativo e crítico”¹⁶⁶, Wind lhe inverteu o argumento em sua comunicação – intitulada “The Critical Nature of a Work of Art” – ao afirmar que aquilo que Forster via como uma cisão externa e irreparável entre duas categorias de indivíduo (o crítico e o artista) não era senão o espelhamento social de uma dialética interna e fundamental ao fazer artístico (“um reflexo exterior de um diálogo perene que ocorre na mente do próprio artista”¹⁶⁷). Esse argumento parte de um postulado fundamental à *Kunstwissenschaft* de Wind, a saber, que o fenômeno artístico é linguagem expressiva. O objeto artístico é um objeto simbólico: determina-se, portanto, como um ente que, agenciado pela imaginação, orienta e corporifica os dados do sentido, dotando-os de valor imaginativo. No entanto, a diferença entre uma obra artística e um “signo convencional” é a mesma que entre *L’homme qui marche* de Rodin e o *Ampelmann* berlinense. Embora ambos tenham o mesmo significado – um sujeito que caminha – e

¹⁶⁵ “Husserl was distressed by the apostasy of his pupil, but he had no excuse for being surprised. One kind of obscurantism breeds another. The apparently harmless vagaries of Husserl’s *phenomenology*, to all intents a purely academic affair, created an atmosphere of mystification in which Heidegger could thoroughly exercise his metaphysical talents. The history of the ‘disappointed old man’ is a good illustration that academic affairs are not harmless. Husserl had laid the eggs which were hatched by Heidegger.” Cf. Wind, op. cit., 1998, p. 220.

¹⁶⁶ “[...] there is a basic difference between the critical and the creative state of mind, and to the consideration of that difference I would now invite your attention.” Cf. E. M. Forster, “The *Raison d’Être* of Criticism in the Arts” on R. D. French (ed.), *Music and Criticism: A Symposium*, Cambridge, Harvard University Press, 1948, p. 20.

¹⁶⁷ “These age-old enmities between artist and critic, their historic quarrels and recriminations, are perhaps but an outward re flex of a perennial dialogue within the mind of the artist himself.” Cf. E. Wind, “The Critical Nature of a Work of Art”, in *ibid.*, p. 56.

possuem, quando mesmo, um sentido social e histórico, este, ainda que dotado de certo valor lúdico, é um signo convencional que deve atender à função básica de sinalização de tráfego, enquanto aquele foi produzido pelo fazer artístico de Rodin, que explorou seus valores expressivos (i.e., o modo e intensidade com o qual o objeto artístico é capaz de excitar a sensibilidade estética e, por conseguinte, de estimular a imaginação) através de seus poderes formais de produção, visando a expressão subjetiva e multifacetada de um fenômeno humano de vasta significação. A dualidade indicial do *Ampelmann* se encontra nos antípodas da polivalência do *L'Homme qui Marche*. É esse desencarceramento das constrações denotativas, próprias ao símbolo artístico, que permite a Wind falar de sua “eloquência” e fazer o elogio de sua polissemia, de sua irredutibilidade a interpretações únicas, fonte própria de sua sobrevida histórica. Os objetos simbólicos de tipo artístico seriam, em última instância, impervios a análise racional, pois “nenhuma demonstração estritamente lógica poderá jamais provar a presença ou ausência no símbolo ou na metáfora daquelas qualidades que os tornam artisticamente válidos ou deficientes.”¹⁶⁸

Não obstante, do mesmo modo que a apreciação artística requer uma introdução histórica aos valores culturais que o produziram e será, portanto, sempre contingente, o ato de existência da expressão artística exige uma formação, uma formulação, isto é, exige ser linguagem. Eis aonde, na compreensão de Wind, valores racionais passam a se imiscuir na apreciação e criação artística. Em “The Critical Nature of a Work of Art”, afirma que “os cadernos de Leonardo abundam de desenhos em que permitiu que sua mão ‘rabiscasse’, realizando movimento sobre os quais sua mente não exerceu controle consciente. Há uma concordância geral de que as figuras produzidas nessa maneira instintiva são muito inferiores às aquelas que se demorou com atenção analítica.”¹⁶⁹ Essa compreensão do papel matricial que a consciência tem no processo de criação artística, julgando e analisando os valores

¹⁶⁸ “It follows that no strictly logical demonstration can ever prove the presence or absence in a symbol or metaphor of those qualities which make it artistically valid or deficient.” Cf. E. Wind, “Memorandum on *Encyclopedic Studies* to be edited by the Committee on Social Thought”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 136, file 2.

¹⁶⁹ “Leonardo’s notebooks abound in drawings in which he allowed his hand to ‘doodle’, performing motions over which his mind did not exercise a conscious control. There is general agreement that the figures produced in this instinctive manner are far inferior to those over which he watched with analytical care.” Cf. E. Wind, op. cit., 1948, pp. 56 e s.

expressivos em formação, fez Wind afirmar que “a obra acabada corporifica um cânone crítico.”¹⁷⁰ A obra de arte, no entanto, incorporaria não apenas uma pura autocrítica do sujeito artístico autônomo, mas por este participar em um tipo social inserido em um percurso histórico de técnicas e teorizações a respeito de seu *métier* (de onde se pode falar de uma esfera formal da arte), incorpora também uma crítica à urdidura artística como um todo e quando mesmo define seu modo de apreciação. No limite, é essa ampla corporificação crítica da obra – o modo consciente com o qual se buscou dotar o mundo de sentido através da expressão – transcorrida em um percurso ocasionalmente consonante, mas no mais das vezes conflituoso¹⁷¹, é que permite mesmo uma história da arte.

Não obstante, Wind defende que, na medida em que esses elementos críticos (quando não gramaticais) se tornam o objeto primeiro de investigação, a obra corre o risco de se tornar um espécime de laboratório, passível de excisões intelectuais. Introduce-se *post factum* uma análise que segmenta um processo em sua origem fluido e que hipostasia um determinado momento do processo de produção artística como realidade última da obra, a qual se encontra mesmo como uma noiva finalmente despida por seus celibatários¹⁷². Desse modo, toda imposição excessiva de valores racionais na apreciação artística tende a esterilizá-la de seus elementos sensuais, subjetivos e imaginativos, fundamentais à sua existência. Afirma Wind que a obra artística não é produzida em prol do artista – que pode tender à elaboração excessiva dos dispositivos artísticos (i.e., “conversa de ateliê”) – tampouco para o historiador da arte – que lhe impõe categorias e relações causais no mais das vezes artificiosas – mas sim para o público, sobre o qual tem “um efeito imediato, ocasionalmente profundo e, por vezes, radicalmente perturbador.”¹⁷³ Essa capacidade da arte de perturbar a “ordem do dia”, no entanto, oscila entre a transfiguração das sensações (i.e., catarse) e a

¹⁷⁰ “If then it is true, as these examples seem to suggest, that criticism can be a creative force in the very making of a work of art, it is not surprising to find that the finished work embodies a critical canon.” Cf. *ibid.*, p. 57.

¹⁷¹ “There is thus a persistent contention in progress, a ‘battle of the books’, as Swift so happily put it, or in Hogarth’s words a ‘battle of pictures,’ a great *paragone* which in the field of music as well divides composers into camps and factions.” Cf. *ibid.*, loc. cit.

¹⁷² Arthur Danto, em resenha à *The Eloquence of the Symbols*, compara a crítica de Wind ao esteticismo à instalação de Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23): “Wind is always wrestling with aestheticians and theoreticians who have, in his view, like Duchamp’s *célibataires*, stripped the bride of art bare, through interminable grinding, not only of her vestments but of her flesh.” Cf. Danto, “Face to face with the past”, in *Times Litt. Supp.*, 17 out. 1986, p. 1166.

¹⁷³ E. Wind, *op. cit.*, 1948, p. 58.

intensificação dessas; é inclusive capaz de determinar um juízo histórico contra o qual análise documental alguma pode se contrapor¹⁷⁴.

Como um contrapeso a essa potência demiúrgica do artista – especialmente do grande artista – Wind avança a figura do crítico. Sua função, exercida em sociedade de orientação democrática, deve ser julgar (mas não prescrever¹⁷⁵) as produções artísticas, oferecendo resistência tanto ao efeito desimpedido de sua apreciação quanto à sua degenerescência na liberalidade desenfreada subjetivista¹⁷⁶, que “estreitaria fatalmente o escopo da arte, reduzindo-a ao nível de um passatempo irrelevante, um capricho agradável alheio a qualquer impulso básico [...] rapidamente esquecido quando nos sentamos para trabalhar a sério.”¹⁷⁷ Desse modo, Wind retoma sua interpretação da censura platônica não como uma recusa total às artes, mas como uma tentativa (ainda que fútil) de instilar o “temor divino” (Θεῖος Φόβος) quanto à divina loucura (θεία μανία) da arte (cuja experiência é, não obstante, fundamental, pois afasta o espírito da “virtude claudicante” (χωλή ανδρία), a falsa virtuosidade característica do moralista filisteu¹⁷⁸). É nessa capacidade última da arte de determinar a conduta dos indivíduos que Wind compreende seu entrelaçamento profundo com a esfera da política e da ética.

Os questionamentos de Wind sobre a relação entre a arte e o Estado não se processavam em um vácuo acadêmico. A atmosfera política estadunidense entre as décadas de 1940 e 1960 migrava da oposição à ameaça nazifascista ao clima de terror anticomunista. Após a morte de Roosevelt em 1945, suas políticas liberais declinaram, movimento agravado pelas ações de Truman e, em seguida, pelo governo do republicano Eisenhower. A guinada à direita estadunidense foi marcada pelas políticas persecutórias do *Committee of Un-American Activities*. Esse comitê, atuando em diversas esferas da sociedade (as universidades,

¹⁷⁴ Ver o comentário de Wind sobre as representações históricas de Lucrezia Bórgia em *ibid.*, p. 62.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 69 e s.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 70 e s.

¹⁷⁷ “But even at its best, as a brief of freedom, an absolute grant of poetic license would fatally narrow the scope of art. It would reduce art to the level of an irrelevant pastime, a pleasant caprice unrelated to any basic impulse, suited perhaps for embellishing our leisure, but quickly forgotten when we settle down to serious business.” Cf. *ibid.*, p. 64.

¹⁷⁸ “[...] Plato proposes reforms not exactly in keeping with the character of an abstemious moralist. While he aims at arousing in us a ‘divine fear’ (Θεῖος Φόβος) so that we may not be unduly swayed by a poetic incantation, he is scornful of what he calls a ‘limping virtue’ (χωλή ανδρία), a state of mind so hardened against the influence of art that it is no longer exposed to its dangers.” Cf. *ibid.*, p. 68.

inclusive) perseguiu toda sorte de indivíduo exótico à norma política nacionalista, produzindo uma atmosfera de repressão e conformismo social anátema à consciência liberal dos intelectuais emigrados da Alemanha nazista. Eventos como o juramento de lealdade nacional imposto pelo presidente Truman ao corpo docente da Universidade de Berkeley em 1947, que fez Ernst Kantorowicz renunciar ao seu posto¹⁷⁹, agravaram a situação na esfera universitária. Em 1953, tanto Panofsky quanto Wind reagiram ao problema, e embora a resposta de ambos tenha sido de natureza estritamente acadêmica, ilustra, não obstante, as suas divergências, amplificadas no exílio¹⁸⁰: Panofsky fez um discurso aos alunos de Princeton (“In Defense of the Ivory Tower”) onde defendeu o distanciamento do intelectual em relação à ação política direta em benefício de sua função histórica de alertar a sociedade, melhor exercida quando abstraída dos conflitos. Wind, por sua vez, organizou um simpósio no Smith College intitulado “Arte e Moralidade”, no qual debateu a relação entre as artes e a conduta política, mas também as tendências opostas das expressões artísticas, oscilantes entre os polos antitéticos do engajamento político e da pura autonomia¹⁸¹.

Wind, afirmou Berlin à época, tinha se tornado o “formidável líder da oposição” no Smith College às políticas persecutórias do governo¹⁸². O ambiente na instituição estava marcado por uma profunda cisão entre aqueles que apoiavam a postura governamental e aqueles que lhe eram contrários. Essa oposição colegial se agravou quando, em 25 de fevereiro de 1953, um professor de inglês do Smith College, Robert G. Davis, denunciou ao Committee of Un-American Activities onze colegas de Harvard que teriam feito parte de uma célula comunista entre os anos 1930 e 1940¹⁸³. A ação de Davis polarizou o ambiente da faculdade, iniciando uma “terrível controvérsia entre aqueles que acharam que ele deveria ter

¹⁷⁹ K. Michels, “Art History, German Jewish Identity, and the Emigration of Iconology”, in C. M. Soussloff (ed.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Univ. of California Press, 1999, p. 172.

¹⁸⁰ Ver *ibid.*, p. 173. Ver também Zorach, *op. cit.*, p. 221, que argumenta que enquanto Panofsky “pôs sua fé no método” e, portanto, na razão, ind se dedicou a “demonstrar o lugar irredutível do irracional na cultura”.

¹⁸¹ O simpósio ocorreu entre 23 e 24 de abril de 1953. A seu respeito, ver C. Buschendorf, “Kunst als Kritik. Edgar Wind und das Symposium *Art and Morals*”, in Bredekamp et al. (eds.), *op. cit.*, 1998, pp. 117-33.

¹⁸² Ver carta de Isaiah Berlin para Anna Kallin, 15 October 1953, em I. Berlin, *Enlightening: Letters, 1946-1960*, Chatto & Windus, 2009.

¹⁸³ B. W. Heineman, “The University in the McCarthy Era”, in *The Harvard Crimson*, 22 set. 1965, disponível em: <<http://www.thecrimson.com/article/1965/9/22/the-university-in-the-mccarthy-era/>>, acesso em 29 ago. 2017.

falado, aqueles que acharam que ele não deveria, e o que se deve fazer ou não, etc.”¹⁸⁴ Em 1953, ano auge do período macarthysta, marcado pela ascensão do general Eisenhower à Casa Branca e pela execução do casal Rosenberg, o simpósio organizado por Wind – no qual figuraram figuras renomadas da esfera artístico¹⁸⁵ – iniciou com a fala inaugural do poeta *engagé* Archibald MacLeish. Em seu discurso inaugural – “The Muses’ Sterner Laws” –, MacLeish vituperou contra a complacência ensimesmada das artes contemporâneas frente aos eventos políticos, postulando a responsabilidade social e política dos poetas. Em vista disso, afirmou que era da própria essência da prática poética a reflexão e ação frente ao mundo: “Ou estavam certos Dante, Tu Fu e Shakespeare, para quem a lealdade à arte poética não era apenas lealdade à experiência interior do ser no íntimo do ser mas também à experiência exterior do ser no tempo?”¹⁸⁶ Antecipando a réplica estética que a expressão artística não pode ser prescrita por externalidades, MacLeish afirmou a íntima conexão entre experiência mundana e sentimento estético, “pois ainda que poder externo algum [...] possa dizer com justiça a um poeta O QUE ele deve sentir, sua própria arte dirá COMO ele deve sentir. Deve sentir como sente um ser humano. E sentir como um ser humano é aceitar as consequências do sentimento.”¹⁸⁷

¹⁸⁴ “There was much agitation at Smith about a Professor of English, named Gorham Davis, who was apparently once a Communist – he looks like a neurotic casualty of some kind – he testified before McCarthy, and got various people into trouble – you could imagine that his horrible conduct caused a terrific controversy between those who thought he should have talked, and those who thought he shouldn’t, and what one should and shouldn’t do, etc., etc.” Cf. Berlin, op. cit., 2009. Em carta a Kallin, Wind por sua vez se refere a um “*usual traitor*”, provavelmente Gorham: “Isaiah, no doubt, reported to you that I became too much involved in the local political scene; but given the dimension of the danger, there was no choice; and although he did not say so here, I think Isaiah knew it best. We have had, in our own midst, the usual traitor, the usual cowards, and the usual fools, but also (I am happy to say) a solid resistance that distinguishes some of the American professors from their German counterparts: for the situation became unpleasantly similar.” Cf. E. Wind, [Carta] 17 jul. 1954, Northampton [para] A. Kallin, [S.I.], 8 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 46, file 2.

¹⁸⁵ Estiveram presentes o crítico literário Lionel Trilling (Columbia University), o historiador George Boas (John Hopkins), o historiador da arte Jacques Barzun (Columbia) e W. G. Constable (Curador do Museu de Belas Artes de Boston), o arquiteto Philip Johnson, o pintor Ben Shan, o escritor Allen Tate assim como os poetas Archibald MacLeish e W. H. Auden. Ver C. Buschendorf, op. cit., p. 117.

¹⁸⁶ “Or was Dante right, and Tu Fu and Shakespeare, to whom loyalty to the art of poetry was loyalty not only to the inward experience of the self within the self but to the outward experience of the self within the time?” Cf. A. MacLeish, “The Muses’ Sterner Laws”, in R. Richman (ed.), *The Arts at Mid-Century*, New York, Horizon Press, 1954, p. 29.

¹⁸⁷ “For though no external power, neither government nor institution, state or church, may justly tell a poet WHAT he is to feel, his art itself will tell him HOW he is to feel. He is to feel as a man. And to feel as man is to accept the consequences of feeling.” Cf. *ibid.*, p. 33

A réplica foi imediata. Na fala seguinte, o irônico W. H. Auden asseverou, em oposição a MacLeish, a frivolidade da arte e enfatizou que a imaginação poética requeria sobretudo de liberdade para se exercer, de onde todo engajamento não seria senão um tipo de comprometimento enfadonho (quando não anátema à poesia). Acrescentou que, do ponto de vista político, a própria expressão artística – independente de seu conteúdo – constituía já uma ação contestatória, pois afirmava a presença do *homo ludens* em oposição ao *homo faber*, a livre vontade do indivíduo em oposição às determinações da sociedade e do Estado. Como mediador do debate seguinte às comunicações, Wind ironizou a fala de Auden, afirmando que este, no papel de “comediante didático”, estava “rodeando a sarça ardente”¹⁸⁸. Não obstante, postulou uma concórdia profunda entre os discursos superficialmente conflitantes de MacLeish e Auden, pois sobreviveria, no primeiro, uma noção arraigada do valor formativo da ficção estética, enquanto, no segundo, do conflito existencial da produção artística. Suas posições aparentemente antitéticas não seriam senão diferenças de ênfase em relação aos polos formadores da arte, posteriormente formulados em *Art and Anarchy* como participação e experiência vicária: “a arte é um exercício da imaginação, que nos engaja e nos afasta ao mesmo tempo: faz-nos participantes daquilo que apresenta, e, no entanto, apresenta-o como ficção estética.”¹⁸⁹ A compreensão de Wind da interação entre arte política recusava tanto a militância quanto o esteticismo, enfatizando ora o valor essencialmente oblíquo das expressões imaginativas (i.e., sua eloquência alusiva), ora a íntima e profunda conexão entre o ser humano que vive seu tempo histórico e o ser humano que se expressa artisticamente. Em relação à potência poética de ditar o mundo, o Wind leitor de Yeats talvez se lembrasse de uma passagem na qual o poeta disse ter perguntado a uma sibila (possivelmente mme. Blavatsky) o que sucederia com a obra de um amigo, supostamente trivial. Ela lhe respondeu: “a devastação de povos e a ruína de cidades”¹⁹⁰. Ou como preferia o cético Wind, citando

¹⁸⁸ “[...] beating about the burning bush” Cf. C. Buschendorf, op. cit., p. 122.

¹⁸⁹ “[...] art is an exercise of the imagination, engaging and detaching us at the same time: it makes us participate in what it presents, and yet presents it as an aesthetic fiction.” Cf. E. Wind, op. cit., 1985, p. 24.

¹⁹⁰ “I remember once telling a seeress to ask one among the gods who, as she believed, were standing about her in their symbolic bodies, what would come of a charming but seeming trivial labour of a friend, and the form answering, ‘the devastation of peoples and the overwhelming of cities.’” Cf. W. B. Yeats, *Essays and Introductions*, 1961, p. 159.

Platão: “sempre que os modos da música mudam, as leis fundamentais do Estado também se modificam.”¹⁹¹

Auden, em uma carta a Wind em que questionou se a inter-relação vital entre arte e Estado não passava de uma fenômeno histórico da Antiguidade, gracejou com essa frase ao afirmar que nas megalópoles contemporâneas era possível dizer apenas que “quando as tiras de quadrinhos e os anúncios cosméticos mudam, as paredes dão uma tremida.”¹⁹² A verdadeira tréplica de Auden, no entanto, veio em anexo, através de um poema intitulado “The Truest Poetry Is the Most Feigning”, que dedicou a Wind. Neste, Auden comenta sobre a natureza ilusória do fazer poético e a importância da fabulação para a experiência humana através de um hipotético poema lírico¹⁹³, mas também afirma a natureza ambígua da poesia, expressando a facilidade com a qual versos de início amorosos facilmente se transformam numa ode a um “Generalissimo”¹⁹⁴ conforme a necessidade política. Se a conclusão do poema parece indicar o fato de que o ser humano – “a única criatura a produzir falsos”¹⁹⁵ – é capaz de dizer a verdade apenas através da mentira¹⁹⁶, a crítica de Auden à subserviência poética aos ditames políticos de ocasião é desenvolvida na supracitada carta a Wind, em que reafirma sua crença de que a própria existência da arte na “polis moderna” era uma forma de

¹⁹¹ *República*, 424c. Ver E. Wind, op. cit., 1985, n. 5, p. 94.

¹⁹² “I think there certainly have been periods – perhaps all periods up to the middle of the last century – when art had a *direct* effect upon the polis. Even as late as Dickens. I am equally, certain, though that our age is *radically* different. Megalopolis plus technology is a new historical phenomenon. In such a polis it is only possible to say ‘When the comic strips and the cosmetic ads change, the walls are shaken’,. If I were its philosopher-king, for Instance, it is not poets whom I should banish, but all photographers.” Cf. W. H. Auden, [*Carta*] 30 nov. 1953, Forio d’Ischia [para] E. Wind, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 11, file 1.

¹⁹³ “Suppose your Beatrice be, as usual, late. / And you would tell us how it feels to wait. / You’re free to think, what may be strictly true. / You’re so in love that one hour seems like two. / But say; *As I sat listening for her call. Each second longer, darker, seemed than all.* / (Something like this but more elaborate still) / *Those raining centuries it took to fill / That quarry whence ^indymion’s love was torn:* / From such ingenious fibs are poems born. / And should she leave you for some other guy. / Or ruin you with debts, or go and die, / No metaphor, remember, can express / A real historical unhappiness: / Your tears have value if they make us gay; / *O happy grief!*, is all sad verse can say.” W. H. Auden, “The Truest Poetry Is the Most Feigning,” in *Collected Poetry*, E. Mendelson (ed.), London, 1976, pp. 470–71.

¹⁹⁴ “If half-way through such praises of your dear. / Riot and shooting fill the streets with fear. / And overnight, as in some terror dream. / Poets are suspect with the New Regime, / Stick at your desk and hold your panic in; / What you are writing may still save your skin: / Re-sex the pronouns, add a few details, / And, lo, a panegyric ode which hails / (How is the Censor, bless his heart, to know?) / The new pot-bellied Generalissimo. / Some epithets, of course, like *lily-breasted* / Need modifying to, say, lion-chested, / A title *Goddess of wry-necks and wrens* / To *Great Reticulator of the fens*, / But in an hour your poem qualifies / For a State pension or His annual prize, / And you will die in bed (which He will not: / That silly sausage will be hanged or shot).” Cf. *ibid.*, loc. cit.

¹⁹⁵ “The self-made creature who himself unmakes, / The only creature ever made who fakes,” Cf. *ibid.*, loc. cit.

¹⁹⁶ “What but tall tales, the luck of verbal playing, / Can trick his lying nature into saying / That love, or truth in any serious sense, / Like orthodoxy, is a reticence.” Cf. *ibid.*, loc. cit.

protesto: “Uma vez que toda boa obra de arte pressupõe o valor da liberdade pessoal, sua condenação de uma sociedade é proporcional ao grau de exclusão da liberdade e ao grau em que essa exclusão é deliberada.”¹⁹⁷

Era inescapável ao pós-guerra que o debate histórico entre liberdade e autoritarismo pautasse – quando não determinasse – as discussões rarefeitas da teoria poética. A cultura política estadunidense talvez tenha prestado um dos maiores elogios à potência da expressões artísticas em seu mecenato cultural, compreendido como uma forma de controle social sutil, mas efetiva (i.e., “soft power”). Em 1952, um ano antes do simpósio “Arte e Moralidade”, tanto Wind quanto Auden participaram de um festival artístico em Paris intitulado “L’œuvre du XXe Siècle”, que visava congregar intelectuais e artistas para debater e apresentar a produção artística moderna em seus diversos suportes. O evento possuía um objetivo manifestamente político: visava expor, em oposição às nações socialistas (“regimes que submetem a arte e a ciência ao serviço do Estado”), a produção artística e intelectual das nações liberais democratas, onde se preservava a liberdade criativa¹⁹⁸. Dessa forma, o festival deveria servir de ponta de lança da contra-ofensiva cultural do Ocidente, seara até então dominada pela URSS, que se servia das hostes de artistas e intelectuais filiados ou simpatizantes do partido comunista. Sua realização na França possuía um caráter estratégico, pois o país era o principal *front* da guerra da cultura e o lado ocidental estava perdendo: o governo soviético injetava mais recursos apenas ali que os Estados Unidos no resto do mundo inteiro¹⁹⁹. “L’œuvre du XXe Siècle” foi organizado pelo *Congress for Cultural Freedom*

¹⁹⁷ “Since any good work of art implies the value of personal freedom, its condemnation of a society is in proportion to the degree to which freedom is excluded and the degree to which that <...> exclusion is deliberate. Would you agree that, in history, while the *immediate* effect of the establishment of tyranny (eg Augustus) is often accompanied by a flowering of the arts – probably because the preceding conditions have been anarchic – this flowering is extremely brief? What is there between Vergil and Augustine in those centuries which Gibbon admired so much? Not very much.” Cf. *supra*, carta de Auden a Wind. É importante notar, no contexto de um comentário sobre *Art and Anarchy*, o emprego de Auden da palavra “anarchic”. Esta adjetiva as condições de florescimento das artes (concorde, portanto, à ideia de Wind) que florescem, mesmo que brevemente, quando lhes é imposta uma censura política (i.e., regra, fórmula). Esse “breve florescimento” comentado por Auden era, para Wind, a condição mesma da excelência artística. Ver, por exemplo, E. Wind., op. cit., 1985, pp. 2 e ss.

¹⁹⁸ “Those in favor of regimes which put art and science at the service of the State charge Western civilization of being decadent and only capable of producing an art which is corrupt, the product of a decomposing society. The Congress for Cultural Freedom wishes to answer these accusations in some other way than by polemics and empty affirmations.” N. Nabokov, [Carta] maio 1952, Paris [para] E. Wind, [S.l.], 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 10, file 2.

¹⁹⁹ P. Coleman, *The Liberal Conspiracy*, New York, The Free Press, 1989, p. 55.

(CCF), organização fundada em 1950 em Berlim com o propósito de contrapor os ideais liberais democráticos à massiva propaganda soviética.

O CCF era composto por um largo e notável contingente composto de intelectuais esquerdistas contrários à URSS, de apóstatas do comunismo – caso de um antigo amigo de Wind, o filósofo pragmatista Sidney Hook – e demais desiludidos com o colapso da utopia socialista sob a ditadura stalinista. Dispostos à ação intelectual engajada e “apoiados e subvencionados por poderosas instituições, esse grupo não-comunista se tornou um cartel da vida intelectual ocidental similar àquele comunista de alguns anos antes (e incluía muitas das mesmas pessoas).”²⁰⁰ A CIA era a principal dessas “poderosas instituições”, tendo financiado o CCF extensa e incognitamente por quase vinte anos, tornando muitos de seus membros e simpatizante em combatentes, voluntários ou não, da Guerra Fria ideológica. Ainda que o então senador John F. Kennedy tenha afirmado em 1960 que essa era uma “batalha pela mente das pessoas”²⁰¹ (a qual opunha campos ideológicos divergentes e, por conseguinte, éticas distintas), a realidade do envolvimento intelectual com a CIA compreendia uma convivência – consciente ou inconsciente, justificada ou não – com as disputas geopolíticas da central de inteligência e suas operações, muitas dessas na contramão dos valores liberais democratas em seu incitamento a ditaduras favoráveis ao governo estadunidense.

Nessa atmosfera pantanosa de contradições ideológicas e políticas, muitos dos intelectuais engajados optaram por um comodismo utilitarista, capaz de louvar o envolvimento da CIA como um “mal necessário” frente ao mal maior do comunismo. Outros se enveredaram pelo ceticismo, corolário do desespero espiritual. Muitos, como Auden, preferiram um retraimento às liberdades individuais e aos valores subjetivos, posição limite e marginal. A extensão dessa “conspiração liberal”, no entanto, só se tornou pública em 1966, quando uma série de artigos do *New York Times* no ano anterior expôs muitas das operações e

²⁰⁰ “Endorsed and subsidized by powerful institutions, this non-Communist group became as much a cartel in the intellectual life of the West as Communism had been a few years earlier (and it included many of the same people).” Cf. F. Saunders, *The Cultural Cold War*, New York, The New Press, 2013, p. 2.

²⁰¹ John F. Kennedy Speeches, Remarks of Senator John F. Kennedy at Municipal Auditorium, Sioux City, Iowa, September 21, 1960.

métodos da CIA, inclusive o financiamento de grupos anticomunistas como o CCF, que foi citado e, por consequência do escândalo, renomeado e, em seguida, encerrado²⁰².

No entanto, à época de “L’œuvre du XXe Siècle”, a ironia de um festival artístico financiado pela CIA dedicado à liberdade e contrário à ingerência estatal era largamente ignorada, e o aporte financeiro estadunidense possibilitou um evento de vulto²⁰³: “L’œuvre du XXe Siècle” durou um mês (30 de abril - 1º de junho) e entre seus presidentes honorários figuravam luminares como Benedetto Croce, John Dewey, Jacques Maritain, Karl Jaspers e Bertrand Russell. O festival apresentou centenas de apresentações musicais notáveis (caso da performance de *Oedipus Rex* sob a regência de Stravinsky e cenografia de Jean Cocteau²⁰⁴), reuniu intelectuais eminentes em suas conferências literárias (como Raymond Aron, E. R. Curtius, William Faulkner e André Malraux) e expôs cento e cinquenta obras de arte de mestres da vanguarda moderna como Matisse, Cézanne e Seurat²⁰⁵. Muitas das apresentações e dos convidados tinham sido de alguma forma afetados pelas ditaduras da primeira metade do século XX (e.g., Schoenberg, cuja obra foi considerada degenerada pelos nazistas) e os organizadores não se inibiram em afirmar o caráter manifestamente político dessas apresentações e exposições artísticas: “A exposição abrangerá o período do impressionismo tardio até os dias de hoje, e incluirá obras de pintores exilados ou proibidos de países atualmente sob regime totalitário.”²⁰⁶ O discurso subjacente era duplo, pois visava de um lado asseverar a pujança da produção da arte ocidental (acusada de degenerescência burguesa pelo bloco comunista) e, do outro, afirmar o valor intrínseco da liberdade artística, segundo o qual toda forma de constrição social ao artista lhe seria contraproducente²⁰⁷. Sendo ele mesmo um exilado de regimes totalitaristas e cidadão estadunidense desde 1948, Wind foi convidado

²⁰² P. Coleman, op. cit., pp. 219 e ss. Em 1967, o Congress for Cultural Freedom mudou de nome para Association for Cultural Freedom e encerrou suas atividades em 1977 (cf. *ibid.*, pp. 235 e ss.).

²⁰³ F. Saunders, op. cit., pp. 95 e ss.

²⁰⁴ Outras peças importantes apresentadas foram *Wozzeck* de Alban Berg, *Die Erwartung* de Schoenberg e *The Rite of Spring* de Stravinsky.

²⁰⁵ Ver F. Saunders, op. cit., p. 100.

²⁰⁶ “The exhibit will cover the period from the late impressionists to the present day and will include works of exiled or forbidden painters of countries now under totalitarian rule.” Cf. “Masterpieces of the XXth Century”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 10, file 2.

²⁰⁷ O festival recebeu críticas mistas da imprensa francesa. Muitas dessas denunciaram a finalidade descaradamente política do evento como uma ofensa à independência intelectual da França. Cf. Saunders, op. cit., pp. 100 ss.

pelo organizador do evento, o compositor Nicolas Nabokov (também ele um *émigré*), a participar de um dos debates das conferências literárias sobre pintura contemporânea²⁰⁸.

Em 26 de maio, em uma mesa com notáveis da área como Herbert Read e Lionello Venturi, Wind expôs uma breve e polemista comunicação em francês, postulando uma marginalização da arte moderna: “Un art de caprice, de recherches, un art marginal”²⁰⁹. Iniciou com uma provocação, asseverando que a produção e crítica da arte moderna carecia de humor na mesma medida em que, paradoxalmente, o humor era de sua própria essência; tratava-se, pois, de uma arte do *capriccio*. Afirmado essa sua concepção da arte moderna como a primeira de três teses, Wind avançou outras duas: a natureza “caprichosa” da arte moderna era mascarada por um verniz de solenidade pedante e por uma concepção do fazer artístico que macaqueava a pesquisa científica (tornando o artista em pretenso pesquisador e o ateliê em símile de laboratório). O signo da produção artística na modernidade seria sua posição marginal. Suplantada pelo paradigma científico, ela não seria mais a nervura central da experiência humana. Wind não compreendia a marginalidade como um problema em si, pois a percepção marginal possui no mais das vezes uma clareza maior. Denunciava, contudo, a efemeridade artística (congênere à sua estetização), fenômeno que compreendia intimamente associado à sua centrifugação. Destarte, a crítica de Wind não se dirigia ao papel e posição que as produções artísticas possuíam na economia cultural contemporânea, mas antes ao modo de sua atuação. Incapazes de tirar proveito de sua radical posição periférica a fim de transformar as estruturas subjetivas, as artes vagavam inanes à margem, celebradas por sua frivolidade ao invés de censuradas por sua potência.

Concluindo sua comunicação com uma parábola oriunda das terapias artísticas, Wind comenta que esses tratamentos, em alguns casos, são catárticos (i.e., auxiliam no tratamento de suas obsessões), mas em outros produzem o efeito oposto, reiterando visualmente as obsessões do paciente e assim reforçando sua psicopatia. Essa condenação de Wind da incapacidade da arte moderna de fruir suas potências lúdicas e sua consequente

²⁰⁸ Ver os diversos documentos relativos em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 10, file 2.

²⁰⁹ Wind pretendia falar sobre as ilustrações de Klee para o *Candide* de Voltaire (ilustrações), mas Nabokov pediu-lhe para comentar sobre estética ou simbolismo do séc. XX. Cf. N. Nabokov, [Carta] 19 mar. 1952, Paris [para] E. Wind, Northampton, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 10, file 2. A fala de Wind foi publicada em *Problèmes de l'art contemporain – Supplément de la revue “Preuves”*, n° 29, jul.1953, pp. 16 e s.

“mania de seriedade” parece, contudo, conter um juízo e um alerta de raízes mais profunda: aos partidários liberais da arte moderna – presentes ao encontro – que compreendiam a suposta liberdade formal advogada pelas vanguardas como análoga à liberdade política, Wind expressou sua crítica quanto às premissas desse silogismo, de onde se pode depreender uma conclusão oposta: essa suposta liberdade formal era falaciosa e superficial, e uma vez escumada, revelaria o profundo autoritarismo teleológico da concepção artística na era moderna, expressa, por exemplo, no manifesto de vanguarda, o mais solene dos documentos artísticos e estandarte da modernidade artística (redigidos, no mais das vezes, por tipos de perfil psicótico como Marinetti). Na mesa de debates sucessiva às falas individuais, Wind causticou uma vez mais a posição liberal ao comentar que “os russos têm medo da pintura e da música, e eles tem razão. É possível que o espírito burguês renascesse caso se tocasse muita valsa vienense na Rússia. A arte tem um poder enorme”²¹⁰.

Wind formulou ideias semelhantes em um outro evento do CCF ocorrido em julho do ano seguinte. A conferência “Wissenschaft und Freiheit”, organizada pelo físico húngaro Michael Polanyi – ele próprio um cientista engajado, ativo na disputa intelectual contra o nazismo e o comunismo – e por Alex Weissberg, Bruno Snell e Nicolas Nabokov, aconteceu em Hamburgo de 21 a 23 de julho de 1953. O evento congregou 120 estudiosos de áreas diversas – cientistas, em sua maioria – e ambicionava discutir e promover a liberdade de pesquisa científica ocidental, especialmente a estadunidense. Opunha-se, evidentemente, à ciência soviética, compreendida como coercitiva do espírito de autonomia e independência necessário às investigações científicas²¹¹. Wind, que estava em Roma desde o início de junho

²¹⁰ “Les Russes ont peur de la peinture et de la musique, et ils ont raison. Si l'on jouait, par exemple, trop de valses viennoises en Russie, l'esprit bourgeois pourrait renaître. L'art a un pouvoir énorme” Wind faz esse comentário em uma mesa de debate do congresso em Paris, em resposta à fala precedente de von Ripper. Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 10, file 3.

²¹¹ A conferência foi financiada pela Rockefeller Foundation (€10,000) e da Farfield Foundation (\$35,000). Cf. Saunders, op. cit., p. 199. A Farfield Foundation foi estabelecida durante o festival em Paris como uma fundação de fachada para que a CIA financiasse os eventos do CCF. O seu presidente era o milionário Julius Fleischmann. Wind foi novamente convidado por Nabokov: “I have one more proposal for you besides the Alpbach Seminar, and I hope that you will accept both. The other proposal is connected with meeting your two friends (Snell and Nabokov) in Hamburg at the end of July. I am enclosing an official letter of invitation to a Conference of Scientists which we are organizing in conjunction with the University of Hamburg, and which will take place in Hamburg from the 23rd. to the 26th. of July. It is going to be a curious Conference and in a way a novel approach to the problem of scientific conferences in general, for we are trying to bring together representatives of the various scientific disciplines both of the exact and humane sciences. [...] As a matter of fact what I had in

estudando na Biblioteca do Vaticano, foi convidado uma vez mais por Nabokov a participar. Na sessão final da conferência, após a fala do prefeito de Berlim, Ernst Reuter, Wind iniciou seu discurso elogiando a atuação de Bruno Snell na Universidade de Hamburgo em 1933, quando o helenista se opôs à imposição das políticas nazistas no âmbito universitário²¹². Partindo desse comentário laudatório ao seu antigo colega – e nesses anos reitor dessa mesma universidade – Wind avançou uma breve defesa do pragmatismo norte-americano e, em especial, do conceito de liberdade segundo Peirce, segundo o qual “um hábito de ação está associado a um determinado tipo de crença. Quando estamos acostumados a pensar de uma determinada maneira, por que nela acreditamos, os mesmos modos de ação se repetem regularmente, e nós desenvolvemos um hábito.” Mas, diz Wind, a “sua definição de liberdade era a [...] ocorrência de rupturas desses hábitos e a tendência ao *breaking up of habitus*; esse romper o hábito é para Peirce o sinônimo de liberdade”. E em uma conclusão que aludia tanto aos costumes intelectuais da Alemanha da década de 1930 quanto ao contemporâneo contexto de Guerra Fria, asseverou que “quem não consegue romper com seu hábito está escravizado, emudece-se, estupidifica-se. E é também um certo tipo de loucura pensar sempre na mesma temática e dela não ser capaz de se libertar.”²¹³ Essa foi única vez que Wind retornou para a Alemanha após o exílio em 1933, donde suas frementes palavras finais: “essa abertura à ruptura de nossos hábitos eu aprendi em Berlim e em Hamburgo, e espero que me perdoem ser eu tiver falado tão *pro domo*; pois ainda que involuntariamente – mesmo após vinte anos

mind to ask you on behalf of our Organizational Committee (composed of Michael Polanyi, Professor Snell, Alex Weissberg and myself) was to speak at the concluding session of our Conference at which among other speakers will be Salvador de Madariaga, Ernst Reuter, Burgmeister of Berlin, James Frank and yourself.” Cf. N. Nabokov, [Carta] 18 maio 1953, Paris [para] E. Wind, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 11, file 2.

²¹² *Wissenschaft und Freiheit: International Tagung Hamburg, 23.-26. Juli 1953*, Berlin, Grunewald Verlag, 1954, p. 280.

²¹³ “Peirce glaubt, daß auch eine Gewohnheit der Handlung sich mit einer bestimmten Art des Glaubens ver bindet. Wenn wir gewohnt sind, in einer bestimmten Weise zu denken, weil wir daran glauben, so wiederholt sich diese selbe Handlungsweise regelmäßig, und wir entwickeln einen Habitus [...] Und seine entscheidende Definition der Freiheit war die, daß, wenn sich ein Habitus, eine Gewohnheit, in uns entwickelt hat – und es ist gut, daß sie sich entwickelt, denn dadurch werden wir alle etwas berechenbar, und ohne sie würden wir unberechenbar sein –, Durchbrüche durch diese Gewohnheiten Vorkommen, und die Tendenz zum *breaking up of habitus*, dieses Durchbrechen der Gewohnheit, ist für Peirce das Zeichen der Freiheit. Wer seine Gewohnheit nicht durchbrechen kann, ist versklavt, er verstummt, er verdummt. Und es ist auch eine gewisse Form des Wahnsinns, daß man immer in derselben Thematik denkt und sich nicht von ihr lösen kann.” Cf. *ibid.*, pp. 280 e s.

de ausência –, um sujeito ainda se considera um membro da Escola de Hamburgo.”²¹⁴ A conferência “Wissenschaft und Freiheit” concluiu com um discurso de solidariedade aos colegas cientistas do outro lado da Cortina de Ferro, lamentando sua situação completamente anátoma à natureza da ciência. Em seguida, Wind lecionou de 21 de agosto a 12 de setembro em um seminário de verão em Alpbach, Áustria, também financiado pelo CCF, último dos eventos da organização em que participou.

Wind também proferiu uma série de importantes conferências nos anos do Smith College. A lista do período é abrangente de seus interesses, caso de palestras sobre tópicos do Renascimento: “Hypnerotomachia Poliphili” (1945), “Chaos and Melancholy in Renaissance Iconography” (1946), uma preleção sobre Pietro Aretino, Marcolini e Tiziano (1947) e “The Humanism of Raphael” (1948), “The Studio of Alfonso d’Este” (1950), “Leonardo da Vinci’s ‘Last Supper’” (1952); pintura inglesa do Iluminismo: “Grandeur & Wit in Reynolds’s Portraiture” (1947), “Painters of Romantic Disillusion” e “The Imagery of Hogarth” (1948); e arte moderna: palestras sobre Paul Klee no Smith College (1949) e no MoMA (1950), e “The Heritage of Baudelaire” (1953). Algumas conferências, no entanto, se destacam pela sua importância na carreira de Wind. Palestrou em 1944 sobre o *Festim dos Deuses* de Bellini em 1944 (base de um opúsculo sobre a pintura e as cortes de Mântua e Ferrara), proferiu a série de conferências “Classical Influences in Renaissance Art” em 1948 (base de sua obra mais famosa, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, publicada uma década depois)²¹⁵, discorreu sobre três aspectos de Leonardo da Vinci para o Third Programme da BBC em 1954 e avançou suas polêmicas ideias sobre arte moderna religiosa no MoMA em 1953.

A convite da National Gallery of Art (Washington), Wind conferenciou sobre umas das principais pinturas do museu, a enigmática *O Festim dos Deuses* de Bellini. A comunicação foi posteriormente publicada em 1948 pela Harvard University Press sob o

²¹⁴ “Und diese Offenheit gegenüber dem Durchbrechen unserer Gewohnheit habe ich in Berlin und in Hamburg gelernt, und ich hoffe, Sie verzeihen mir, wenn ich derartig pro domo gesprochen habe; denn unwillkürlich – selbst nach zwanzigjähriger Abwesenheit – betrachtet man sich als ein Mitglied der Hamburger Schule.” Cf. *ibid.*, p. 281.

²¹⁵ “Classical Influences in Renaissance Art”, 8-9 dez. 1948, Martin Classical Lectures, Oberlin College, Ohio. Wind escreveu as palestras de fato apenas posteriormente, em Massachussets.

título de *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*²¹⁶. Segundo a tese de Wind, a obra tematizava a tentativa de estupro da ninfa Lotis por Priapo e tinha como principal fonte literária duas passagens dos *Fasti* de Ovídio. A pintura, argumenta Wind, servia de elo entre a *Grotta* de Isabella d'Este em Mântua e o *Camerino* de seu irmão, Alfonso, em Ferrara. Com base nessa hipótese, Wind avançou uma complexa interpretação dos programas iconográficos de ambos os espaços, compreendendo que as pinturas individuais aludiriam em conjunto à doutrinal renascentista da *concordia discors*. Sua interpretação do *Festim dos Deuses*, no entanto, não foi bem acolhida pela crítica acadêmica, que reprovou a tendência à hiper-interpretação e ao avanço de hipóteses sob bases frágeis ou demasiadamente especulativas²¹⁷. O longo e ferino riposte de Wind a E. Tietze-Conrat – uma de suas resenhistas – é notável na exposição deste de sua compreensão dos meandros da cultura artística e filosófica do humanismo veneziano do Renascimento²¹⁸. Demonstra-se igualmente relevante por evidenciar certas divergências metodológicas fundamentais entre paradigmas historiográficos. Em oposição à reticência de Tietze-Conrat “em avançar hipóteses”²¹⁹, Wind assevera o valor fundamental e apriorístico das hipóteses em qualquer investigação, contra-argumentando que a concepção pusilânime – e aparentemente anti-hipotética – de um avanço linear dos fatos até uma conclusão se assenta ela mesma sob a hipótese de uma evolução simples dos eventos. Opõe-lhe o argumento peirceano da variedade e interconexão dos argumentos: “É essencial para uma ciência madura, segundo a lógica de Charles Peirce, ‘confiar antes na diversidade e variedade dos argumentos do que na coerência de qualquer um deles.’”²²⁰ Wind, ademais, argumenta que há uma falha de compreensão de Tietze-Conrat sobre a natureza dos símbolos, que seriam antes oblíquos e eloquentes do que

²¹⁶ E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1948.

²¹⁷ Ver a esse respeito as resenhas de W. G. Constable, *American Journal of Archaeology*, v. 53, n° 2, 1949, pp. 234-235; G. Robertson, in *The Burlington Magazine*, v. 91, n° 559, 1949, pp. 295-296; E. Tietze-Conrat, “Mantegna's Parnassus: A Discussion of a Recent Interpretation” in *The Art Bulletin*, Vol. 31, n° 2, 1949, pp. 126-130; C. Dionisotti, in *The Art Bulletin*, v. 32, n° 3, 1950, pp. 237-239; ver também a discussão entre Wind, Dionisotti e Tietze-Conrat em “Letters to the Editor”, in *The Art Bulletin*, v. 33, n° 1, 1951, pp. 70-72.

²¹⁸ Wind, “Mantegna's Parnassus. A Reply to some Recent Reflections”, in *The Art Bulletin*, XXXI, n° 3, 1949, p. 224-231.

²¹⁹ § *op. cit.*, p. 130

²²⁰ It is essential to a mature science, according to the logic of Charles Peirce, ‘to trust rather to the multitude and variety of its arguments than to the conclusiveness of any one.’” Cf. *ibid.*, p. 231.

diretos e denotativos – e assim impérvios a explicações unívocas –, pois “se um símbolo continua a sobreviver, é porque existem experiências autênticas para as quais a única expressão adequada é a indireta.”²²¹ Wind planejava dar sequência a esse livro com outros dois sobre humanismo veneziano (um sobre a *Hypnerotomachia Poliphili* e outro sobre Tiziano, ambos a partir de palestras). Pretendia, além disso, publicar nesse período seus estudos sobre Rafael e Michelangelo, programando para tal viagens à capital italiana²²².

Em 1952, em homenagem ao quicentenário de Leonardo da Vinci e a convite da produtora de BBC, a russo-britânica Anna Kallin, Wind gravou *impromptu* para o Third Programme três conferências sobre o artista: “Mathematics and Sensibility”, “The Last Supper” e “Leonardo as a Physiognomist”²²³. Nessas preleções, cujas transcrições foram posteriormente publicadas no *The Listener* (sem revisão e sequer aprovação²²⁴), Wind avançou uma sofisticada interpretação do processo artístico de Leonardo. Comentando sua curiosidade intelectual, defendeu que seu interesse pela precisão matemática – evidente, por exemplo, nos desenhos dos sólidos platônicos feitos em colaboração com Luca Pacioli – aperfeiçoou sua sensibilidade artística ao refinar sua imaginação geométrica, donde se poderia falar de um *lyrisme exact* do artista. Essa acentuada inter-relação entre conhecimento e expressão, basal às considerações de Wind sobre a arte do Renascimento, apresenta-se em Leonardo não apenas no desenhos de poliedros abstratos ou de intrincados nós, mas também em suas homologias entre feixes de cabelo e as correntezas de rios. Desse interesse do artista pelo universo fenomênico, Wind avança uma inferência mais abrangente, mencionando a

²²¹ “If symbols continue to survive, it is because there are authentic expressions or which the only just expression is indirect.” Cf. *ibid.*, loc. cit.

²²² Cf. Sears, op. cit., 2000, p. XXX, n. 55.

²²³ As radioconferências foram transmitidas em 15, 17 e 30 de abril, e foram gravadas cerca de um mês antes. Nesse ciclo de homenagens a Leonardo da Vinci, Kenneth Clark também transmitiu uma fala para o Home Service.

²²⁴ “Mathematics and Sensibility”, in *The Listener*, 1 maio 1952, pp. 705–706; “The Last Supper”, in *The Listener*, 8 maio 1952, p. 748; “Leonardo as a Physiognomist”, in *The Listener*, 15 maio 1952, p. 788. Wind não se preocupou em corrigir pois pensava em publicar suas interpretações de Leonardo em um livro a ser publicado pela Alfred A. Knopf (jamais escrito). Esse se intitularia *Leonardo da Vinci. New Observations on Method* (referência ao ensaio de Valéry, que julgava ser o melhor estudo já feito sobre Leonardo), teria cerca de 80.000 palavras e os seguintes capítulos estavam planejados: 1. Mathematics and Sensibility; 2. A Theory of Natural Magic; 3. Leonardo's Religion; 4. The Last Supper; 5. Engineer of Fantasies - Leda and the Swan - Myth and Allegory; 6. The Battle of Anghiari; 7. Leonardo as Physiognomist; 8. The Philosophies of Laughter and Gloom - Democritus and Heraclitus - The Caricatures; 9. The Mona Lisa. Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 76, file 6.

atenção de Leonardo às forças naturais – violentas, rompantes, vivificantes – e sua tendência, extenuado seu arrebatamento primevo, ao repouso e à finitude.

Comenta, portanto, que embora a *Santa Ceia* possibilite diversos níveis de leitura, deve-se sobretudo notar a harmonização da diversidade patética dos apóstolos no Cristo ao centro, que, através de sua placidez transcendental, concilia as forças discordantes que irradiam pelo afresco. Atentando às caracterizações fisionômicas e gestuais das figuras de Leonardo como expressões corpóreas de paixões, e as relacionando à metempsicose pitagórica e à mutabilidade do homem de Pico della Mirandola (pré-darwinistas em seu entender), Wind infere que a atenção do artista à mutabilidade fenomênica e à desordem natural (i.e., à natureza essencialmente agonística dos entes) aproxima-o fundamentalmente da doutrina heraclíteia. Nesse sentido, cita a frase de Leonardo de que “toda força se origina em violência e termina em liberdade” como uma reminiscência literária concreta do filósofo pré-socrático. Explica-se, portanto, o interesse aparentemente dissonante do artista por máquinas de vôo fantásticas e sólidos platônicos, pela gargalhada grotesca e pelo sorriso de Monalisa, pois toda força anárquica e geratriz se encerra em unidade harmônica, assim como e as paixões extremadas tendem à perfeição canônica. Integram-se, sob à luz dessa interpretação, o pintor da ordem e da desordem, pois o “Leonardo que estuda a perfeição é também aquele que estuda a violência, pois a violência vive para resolver a si mesma; a força vive somente sua própria morte, em paz.”²²⁵

As transcrições publicadas dessas radioconferências permitem um acesso raro ao estilo conferencista de Wind – que com a exceção das Reith Lectures de 1960 jamais redigiu previamente suas comunicações –, capaz de se articular ideais precisas conjugadas a um vasto campo de remissões em um tempo delimitado. A repercussão dessas comunicações sobre Leonardo foi extremamente positiva²²⁶. Anna Kallin, que desejava que essas falas

²²⁵ “Leonardo, who studies perfection, is also the one who studies violence, because violence lives in order to resolve itself; force only lives its own death, in peace.” Cf. “Leonardo as a Physiognomist”, supra.

²²⁶ Cf. M. Strong, “The Spoken Word – Leonardo da Vinci”, in *The Listener*, 24 abril 1952. Ver também cartas em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 76, file 6. A respeito da primeira conferência, Noel Annan disse: “15 April: Edgar Wind giving the first of three talks to mark the quincentenary of Leonardo da Vinci's birth: Miraculous talk of great beauty and ingenuity. Clever diction – interest sustained – very hard subject and great fascination.” (Cf. Humphrey Carpenter, *The Envy of the World: Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3, 1946-1996*, Phoenix Giant, 1994, p. 122.

“eliminasse todas as comunicações e escritos jamais feitos sobre Leonardo”²²⁷, congratulou Wind, comentando que “as falas foram absolutamente excelentes!”²²⁸ Esse sucesso radioconferencista de Wind firmou sua reputação frente à BBC e Kallin iria nos anos seguintes assediá-lo constantemente por novas conferências²²⁹.

A curiosa relação de Wind com o Museu de Arte Moderna de Nova York, iniciada no início dos anos quarenta, renovou-se dez anos depois com a conferência “Traditional Religion and Contemporary Art”, proferida em 8 de abril de 1953. Concomitante a uma importante retrospectiva sobre Rouault no museu²³⁰, fazia parte de uma série de preleções intitulada “The Related Arts of Today”. Em uma fala antecessora à *Art and Anarchy*, Wind comparou as obras religiosas de Rouault e Matisse a partir de um postulado central: a incapacidade da arte religiosa moderna de impor ao espectador a participação ritual, refugiando-se em um efeito de distanciamento estético. Esta ilustraria cabalmente a tese hegeliana de que mesmo os mais belos quadros religiosos não mais forçariam seu espectador à genuflexão²³¹. Com base nessa premissa, Wind examinou como Matisse e Rouault (entre outros modernos que lidaram com temática religiosa, como Gauguin, Sutherland, Moore e Léger), artistas de poéticas e sensibilidades diversas, criaram obras “religiosas” e como eles se relacionaram com a simbólica doutrinal estabelecida pela tradição pictórica. A tese esposada é que esses o fizeram a partir de uma redução dos elementos formais e iconográficos, opondo-se assim ao dogma católico e impondo uma visão abstrata antes afim ao primitivismo cristão. Embora, na opinião de Wind, essa seja em alguma medida via seja feliz e tenha gerado boas produções – caso da capela de Matisse em Vence –, permanecerá sempre subjetiva e periférica, mais adequada à mística privada do que ao arrebatamento

²²⁷ “Cela va sans dire that this talk should kill all talks and writings on Leonardi [sic] ever done, and we are all looking forward to it very much.” Cf. A. Kallin, [Carta] 23 jan. 1952, Londres [para] E. Wind, Norhampton, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 76, file 6.

²²⁸ “The talks are absolutely superb! We’ve listened entranced and even the Programme Engineer, who did not know much about Leonardo, said that they were the first visual art talks which he not only wholly enjoyed but got something out of. Thank you so very much indeed.” Cf. A. Kallin, [Carta] 31 mar. 1952, Londres [para] E. Wind, Norhampton, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 76, file 6.

²²⁹ Ver, sobretudo, o segundo capítulo desta dissertação.

²³⁰ A exposição aconteceu de 1º de abril a 31 de maio de 1953. Tratou-se da segunda retrospectiva de Rouault no museu (a primeira ocorrera em 1945). A fala de foi posteriormente publicado como um artigo intitulado “Traditional Religion and Modern Art”, in *Art News*, v. 52, N. 3, maio 1953, pp. 18-23 e pp. 58-63 (reed. em *Eloquence of the Symbols*, pp. 95-102).

²³¹ Cf. Wind, *ibid.*, p. 96.

popular. Não seria uma conformação da experiência espiritual capaz de irradiar por toda a urdidura social; esse fenômeno, constata Wind, é não obstante próprio à toda expressão artístico-religiosa moderna: o catolicismo de poetas contemporâneos como Auden e Eliot – e Wind poderia muito bem ter sem lembrado de um oblato como Huysmans uma geração antes – não indicaria uma revivescência religiosa, pautada em “um entusiasmo comunitário que transfigura até as expressões seculares da vida”, mas sim conversões individuais, fulgurantemente marginais frente à ciência, centro de poder da crença contemporânea²³².

Wind viajou três vezes para a Itália entre 1949 e 1953, residindo em Roma a fim de concluir seu grande projeto sobre a cultura artística romana do Alto Renascimento. Na primeira dessas viagens, no verão de 1949, Wind frequentou a American Academy em Roma e estudou os manuscritos de Egídio da Viterbo na Biblioteca Vaticana e na Biblioteca Angelica. Estimulado pelos resultados alcançados – conferenciaria em dezembro desse ano no Oberlin College sobre as influências clássicas da arte do Renascimento – candidatou-se, no final de 1949, para uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim, que deveria financiar um ano de pesquisa em Roma com o exposto propósito de concluir seu livro sobre a *Escola de Atenas*. Conforme detalhado no projeto apresentado à Fundação, Wind planejava fundamentar seu estudo sobre a Stanza della Segnatura, iniciado em 1938²³³, com fontes documentais disponíveis somente na capital italiana. A bolsa foi aprovada em 31 de março de

²³² “Conversions, however central to the persons who experience them, are peripheral events in a religious community but revivals, when they do occur, produce a wide communal enthusiasm which transfigures even the secular expressions of life.” Cf. *ibid.*, p. 95. Em uma entrevista publicada no *New York Times*, Wind articula de forma mais livre suas opiniões: “Mr. Wind speculated first on neo-religiousness, the conversion of such intellectuals as T. S. Eliot and Auden. One might, he opined, perhaps compare this revival to the situation after Napoleonic wars. It is not something like that period, where in Germany the Nazarene movement flourished with similar impetus? And might it not turn out to be like that movement – simply a marginal affair for intellectuals? [...] the center of belief seems to have shifted today. The convert receives a unique revelation, but most modern men are more interested in a multiple revelation: they are more drawn to mythology – to a comparative study of those myths which are ‘lies figuring the truth’ – than to dogma. Moreover, modern man seems now to accept science in the way he once accepted religion: he believes in it without understanding it. [...] Did Mr. Wind have any hopes that within the existing churches of different denominations there might evolve a valid modern religious art? No – partly because of his feelings of the shift of the center of belief; partly because he felt today that even the truest devotional art was private rather than public; and partly because he felt that, with very few exceptions, the organized churches were indifferent to good art. He was especially struck by this in Italy.” Cf. A. B. Louchheim, “Religion and Art in our Time”, *New York Times*, 5 Abril 1953, p. 12.

²³³ Em março de 1939 na KBW, Wind ofereceu três palestras sobre “The Renaissance Encyclopaedia in Raphael’s Frescoes”: “The School of Athens” (14/03); “The ‘Parnassus’ and the ‘Disputa’” (21/03); “The Concordance of Justice and Peace” (28/03).

1950e Wind, após assegurar um período sabático, partiu para a Europa em agosto. Foi primeiro para Paris e para Roma no final do mês²³⁴.

Wind julgava que a estrutura iconográfica da *Escola de Atenas* tinha por base a *concordia Platonis et Aristotelis* formulada por Pico della Mirandola e seu sobrinhos. Com base nesse postulado, o historiador *émigré* defendia que tanto esse afresco como todos os demais da Stanza della Segnatura eram informados pela concepção renascentista de enciclopedismo. Julgava, ademais, que tal interpretação da *Escola de Atenas* “poderia assim iluminar toda uma área da filosofia do Renascimento, praticamente inexplorada”²³⁵. Esse ambicioso projeto validaria textualmente uma postura heurística quase que militante em seu antirromantismo, que objetivava “demonstrar que na produção de algumas das maiores obras de arte o intelecto não prejudicou, mas sim ajudou a imaginação”²³⁶; para esse fim, Wind buscou “desenvolver um método de interpretação imagética que demonstra como as ideias se traduzem em imagens e as imagens são amparadas por ideias.”²³⁷ No relatório à Fundação Guggenheim, no qual requereu uma renovação da bolsa de estudos (que foi negada), descreve sucintamente os resultados alcançados, dentre os quais a documentação e formulação do argumento completo da *Escola de Atenas* e da *Disputa*, assim como um estudo do *Parnaso* (como argumento para a concessão do financiamento, observou que a *Jurisprudência* requeria ainda mais trabalho). A tematização da influência Orígenes na filosofia e teologia renascentista foi a principal conquista desses estudos: segundo Wind, ao revivalismo

²³⁴ A bolsa aprovada abrangia o período de 1º de setembro de 1950 a 31 de agosto de 1951, financiando US\$ 3,000/mês. Wind se tornou um fellow da American Academy em 9 de maio de 1951. Ver os documentos relativos Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 9, file 5.

²³⁵ “A whole region of Renaissance Philosophy, practically unexplored can thus be illuminated with the aid of Raphael's painting; and conversely the painting itself becomes more articulate as we are struck with the precision and force of its presentation. An encyclopaedic scheme emerges from these studies, which shows that Philosophy was regarded as ‘translatable’ into Theology, Poetry, and Jurisprudence; with the result that the plan of the School of Athens, if once understood, supplies the key for interpreting also the Disputa, and the other frescoes of the *Stanza della Segnatura*.” E. Wind, “Plan for Work”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 216, file 1.

²³⁶ “My aim has been to demonstrate that in the production of some of the greatest works of art the intellect has not thwarted but aided the imagination”. Cf. *ibid.*, loc. cit.

²³⁷ “I have tried to develop a method of interpreting pictures which shows how ideas are translated into images and images sustained by ideas.” Cf. *ibid.*, loc. cit.

platônico quatrocentista concorreu o revivalismo origenista. Por conseguinte, Orígenes figuraria na *Disputa* como contrafigura do Platão da *Escola de Atenas*²³⁸.

Wind realizou uma série de excursões nessa segunda estadia na Itália: partiu para Parma, Modena (para pesquisar os arquivos d'Este), Bolonha, Carpi, Ravena e Ferrara (onde se desesperou com os restauros dos afrescos do Palazzo Schifanoia²³⁹). Entre abril e maio de 1951, Wind foi pela primeira vez para a Grécia “atravessando o Peloponeso em meio aos pastores árcades ou indo às Cíclades em um barco que, apropriadamente, abandonou-nos em Naxos”²⁴⁰. Após seu retorno aos Estados Unidos em agosto de 1951, Wind regressaria a Roma uma vez mais, de 23 de junho a 21 de agosto de 1953, residindo na sede da American Academy e pesquisando na Biblioteca Vaticana. Um jantar decisivo para a carreira de Wind ocorreu na capital italiana, no *rione* de Trastevere, em agosto de 1951. Durante a refeição, o efusivo helenista Maurice Bowra, à época vice-chanceler da Universidade de Oxford, dirigiu-se a Wind, que estava do outro lado de uma mesa que contava também com sua esposa e o casal Annan, e bradou que “se um dia for criada uma cátedra de história da arte em Oxford, você vai ouvir de mim.” Embora Wind tenha se mantido cético frente ao *bravado* do amigo

²³⁸ “I was able to establish the following points: (1) that the philosophical revival of Plato was attended, in Renaissance theology, by a revival of Origen, revered as the most radical Platonists [sic] among the early Fathers; (2) that Origen actually appears, in the *Disputa*, as the counter-figure to Plato in the School of Athens; (3) that the *Disputa* represents a concordance between mystical and practical theology, in which Origen leads the choir of the mystical doctors, whereas the practical party is led by Gregory Nazianzen; (4) that, on the basis of this theology, certain other iconographical problems of the *Disputa* can be resolved satisfactorily.” Cf. E. Wind, [Carta] 28 jan. 1952, [S.I.] [para] Fundação Guggenheim, [S.I.], 4 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 216, file 1. A concepção de Wind a respeito da revivescência de Orígenes informaria muito de sua produção posterior sobre o Renascimento. Seria elaborada em maiores detalhes em um artigo seu de 1954, “The Revival of Origen”, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, org. Dorothy Miner, Princeton, Princeton University Press, pp. 412-4 (reed. com acréscimo de notas em *Eloquence of the Symbols*).

²³⁹ “In Ferrara there will soon be nothing to see, they are so active ‘redoing’ the few decent remainders. We saw a young woman scraping and repainting the frescoes of the Palazzo Schifanoia in the best manner of Gimbel’s bargain basement - here called *stilo soprintendenza* [...]” Cf. E. Wind, [Carta] 28 ago. 1951, Roma [para] J. B. Crane, [S.I.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 10, file 4.

²⁴⁰ “[...] We are sailing in about five weeks, and we greatly long (however marvellous it was here) to be again in your drawing-room, having tea, and being induced by you – in Diotima fashion – to tell you about things you know infinitely better yourself. So we shall learn from you what ‘we’ have seen in Greece, travelling across the Peloponnesus among Arcadian shepherds, or going to the Cyclades in a boat which appropriately abandoned us on Naxos. You will have to tell us why it is that Easter is still a reality with the Greeks, but apparently only a business with the Romans, and why patriarchal ideas about generosity to strangers, which are no longer known to many Italians, have survived among the poorest of the Greeks. But please do not think we are becoming unfaithful to Italy. This would be difficult, even if one ‘discovers’ that there is a Greece lying beyond. But perhaps you will extract from me the unwilling confession that I thank the gods that they did not let me go to Greece any sooner: for I surely would have remained there, with the Sirens, – whom Schliemann, incidentally, seems to have confused with the *Rheintöchter*, to judge by the horrible Wagnerian palace he built for himself in Athens . . .” Cf. *ibid.*

(inclusive pedindo a Margaret que esquecesse o assunto), o “rompante exuberante” de Bowra teria consequências concretas²⁴¹.

1.5. Universidade de Oxford (1954-1971)

Durante os primeiros anos da década de 1950, Wind explorava suas possibilidades de retorno à Europa, sondando as posições disponíveis em instituições inglesas²⁴². Estava, nas palavras de Berlin, “ansioso para retornar ao velho mundo, mesmo com todos seus horrores e misérias”²⁴³. Após tentar sem sucesso um cargo de pesquisador no King’s College de Cambridge, para o qual foi convidado para uma visita em 1952²⁴⁴, Wind

²⁴¹ “In August at dinner in Trastevere with Maurice Bowra (then Vice-Chancellor), Noel Annan and his wife, Maurice called across the table to Edgar: ‘If we ever get a Chair of the History of Art in Oxford you will hear from me.’ As we walked up the Gianicolo afterwards Edgar said we must absolutely forget this, it was an exuberant outburst occasioned by the setting.” Nota memorial de Margaret Wind, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 10, file 4. Colin Hardie, em nota, comenta o mesmo episódio: “at a dinner party in Trastevere in 1951 (and Wind felt himself much more *romano* than *toscano*) Bowra mentioned that at last next year Oxford was to have its first chair in the history of art, indicating that he had Wind in mind for it. Wind dismissed the idea” Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

²⁴² Wind estava cansado da atmosfera agradável, mas enfadonha do Smith College, como é possível inferir de uma carta resposta de Berlin em 1950: “How well I understand your feelings and desire for escape from that cage of weak and malleable gold which discredits that noble metal. Here the situation is peculiar; there was at the time when I left Oxford to have been a Professorship of Fine Arts but it was for some reason stopped and has not been heard of for some time; doubtless because of the panic about expense which broke out in 1949. But there is also the Slade Professorship (forgive me for being so very concrete, but my wishes, if I may say so, regarding yourself are very concrete too) held by Kenneth Clark, who has resigned it for the surprisingly reputable reason that he has no more to say and does not wish to go on giving lectures for no particular reason. It is not properly paid of course – and entails only weekly or fortnightly visits to Oxford – but is very full of prestige. It has to be applied for like all normal appointments and the committee of electors is really rather terrible – I think it is the President of Magdalen (the not unfamiliar Boase, of whom it is originally said that it was difficult or even impossible to keep a second-rate man down) plus various nonentities who originally kept Roger Fry out of this University. Nevertheless I think it would be an excellent thing if you could hold this post during your sabbatical year, while Seznec is here; this would create not merely the appearance but the reality of a Renaissance, and perhaps lead to something very good.” Cf. I. Berlin, [Carta] 15 mar. 1950, Oxford [para] E. Wind, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 38, file 2.

²⁴³ “By this time you should have had a letter from the Warden of my college whom you have met. Needless to say I think this an excellent plan. The sum of money is of course miserable and you could not come for that alone, but it may very well lead to further consequences and as I know that you are anxious to return to the old world with all its horrors and miseries (quite rightly, I cannot conceive of life in any other) I do urge you most strongly and most warmly and for ulterior reasons, to contrive to be in Europe and in England next autumn and to deliver this particular course of lectures. I expect the B.B.C. will come through too and will be able to pay you some fairly decent sum of money for talking to them; and surely there will be other things. Anyway, if need be do take leave from Smith (if you are still there) for October-November-December. Perhaps some more money can be produced for you here. Only say that you will come and I will see what can be done. I am sure Oxford is nicer, better, wiser, freer and more hopeful than Cambridge. Do reply.” Cf. I. Berlin, [Carta] 20 fev. 1954, Oxford [para] E. Wind, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 38, file 2.

²⁴⁴ Wind, apesar de contar com o apoio do diretor do King’s College, Noel Annan, foi preterido. Segundo Berlin, isso ocorreu porque Blunt e Boase influíram no processo: “On the subject of Wind, I shall write to Kahn saying how nice I think him, how sweet and delightful as a human being quite apart from his genius, but I am informed

dirigiu suas atenções a Oxford, parte encorajado pelas cartas de Berlin, parte pela presença de influentes amigos em posição de poder na universidade (todos *dons* oxonianos). Entre esses, os mais antigos eram o medievalista Ernest F. Jacob (à época Professor Chichele de História Moderna em All Souls College) e o helenista *Sir* Richard Livingstone (então professor *emeritus* do Corpus Christi College, do qual foi presidente, e vice-chanceler da universidade de 1944-7). Conheceram-no no início da década de 1930, quando ambos foram para Hamburgo por ocasião da conferência *England und die Antike*, na qual Wind conferenciou pela primeira vez sobre retratística inglesa. A ida de Wind a Oxford em 1933 por causa das negociações do traslado da KBW reforçou as afinidades e, em um almoço com ambos no Corpus Christi College, Wind conheceu Maurice Bowra, então um jovem helenista e *fellow* do Wadham College de Oxford. Em seu primeiro período inglês, Wind também entrou em contato com dois *fellows* do All Souls College, o notório Berlin e o filósofo e crítico literário Stuart Hampshire²⁴⁵. Nos anos cinquenta, Wind estabeleceu boas relações com John Foster (All Souls College), político e jurista²⁴⁶ e Charles Monteith (All Souls College), editor-chefe da Faber & Faber, com quem estava em contato desde 1953 para a publicação de *Pagan*

that Rylands and the Provost will have been influenced decisively against him by Blunt and possibly Boase. Is this so? I shall also write to Noel. Is there anything else I can do? I really feel passionate on the subject. Kings will cover themselves with shame if they give it to anyone else of those mentioned so far.” Cf. carta de Berlin a Anna Kallin, 11 dez. 1951, in Berlin, op. cit., 2009. Berlin estava de fato muito interessado na ida de Wind a Cambridge, como afirma em nova carta a Kallin no ano seguinte: “I stayed a splendid week with the divine, never-enough-to-be-thanked, Edgar Wind, who gave me his own study for eight days and protected me beautifully and sweetly while I worked on the first two lectures. There is nothing I would not do to get him his Cambridge job. I have written to [Richard] Kahn and I know he is to stay with Noel in the summer – what else can I do?” Cf. Carta de Berlin a Anna Kallin, 3 fev. 1952, *ibid.* Nesse mesmo período, Berlin escreveu a Wind: “I had a letter from Noel Annan in which among other things he is worried about the fact that you have not replied to his letter of last December. He also wants to know whether you have published books which he can flaunt; he wonders whether he has not perhaps offended you in some way, so do not have heard from me but do reply to him spontaneously and all will be well. What was Noel’s letter about? I gather asking whether you can come and stay in Cambridge next summer; do write him. A few lines and allay his easily stirred sense of guilt.” Cf. I. Berlin, [Carta] 13 fev. 1952, Bryn Mawr [para] E. Wind, Northampton, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 38, file 2. Em carta a Bowra no ano seguinte, Berlin comenta: “Wind is most anxious to leave America, and has applied formally to King’s, giving Sez nec and two Art Historians as his referees. I wish they would take him, but I doubt if they will – he is an absolutely charming man outside, and no bother at all, and I have written Noel so if you see him, or write to him, do please quote me to that effect. If and when Pares becomes incapable All Souls might well do worse than to take him.” Cf. carta de Berlin a Bowra, 16 out. 1953, in Berlin, op. cit., 2009.

²⁴⁵ Sir Richard Livingstone era à época presidente do Corpus Christi Coll. Segundo Margaret Wind, Livingstone foi uma força ativa na transferência da KBW para Londres. Wind conheceu Bowra na mesma ocasião em que conheceu Livingstone, em um almoço no Corpus Christi College, Oxford. Wind conheceu Berlin e Hampshire, em Londres, pouco após o contato com Bowra e Livingstone. Cf. E. Wind, [Carta] 12 fev. 1986, Oxford [para] J. S. G. Simmons, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 1.

²⁴⁶ Wind conheceu Foster quando negociava o possível traslado do Instituto Warburg para os Estados Unidos no início dos anos 1940.

Mysteries in the Renaissance. Jean Seznec (All Souls College), então Professor Marshal Foch de Literatura Francesa, era um dos principais amigos de Wind e o estudioso oxoniano cuja área de pesquisa era a mais congênere à sua própria.

A Universidade de Oxford, contudo, além de não possuir uma cátedra de história da arte, professava um sutil despreço institucional pelas expressões artísticas. Sentimento paradoxal, decerto, para uma instituição que podia ostentar o museu mais antigo do país, galerias de pinturas notórias e impressionantes monumentos arquitetônicos (e.g., a Duke Humfrey's Library). O corpo docente da universidade, reticente mesmo à concepção de uma história da cultura e das ideias, era cético quanto à história da arte como uma disciplina acadêmica²⁴⁷. Acostumados à tradição da *connoisseurship* – esse estranho híbrido britânico de um mister francês com um sufixo condicional inglês –, compreendia-se que as investigações acerca de pinturas e esculturas eram apenas da seara de colecionadores e curadores²⁴⁸. Ou seja, a história da arte era parte saber técnico, parte cultura do gosto, fundamental à pátina do homem cultivado, mas trivial frente às atividades mais rigorosas do intelecto humano. Historiografia, em Oxford, significava o estudo do medievo inglês e das instituições nacionais (i.e., parlamento e igreja anglicana). Na seara da filosofia, a tradição impérvia do empirismo de Hume e Locke tinha sido há pouco reforçada por Wittgenstein e seu desafio ao idealismo, resultando numa vigorosa rejeição à *Geisteswissenschaft* germânica²⁴⁹. O empirismo inglês podia degenerar em uma visão utilitarista da arte (quando não filistina), donde um membro da universidade afirmou que “é trinta vezes mais provável que um graduando de Oxford se torne ele próprio o assunto de uma pintura do que venha a olhar seriamente para uma obra de arte.”²⁵⁰ Wind, que era não apenas especialista em uma área de estudos alienígena à Oxford como provinha da suspeita tradição germânica pós-hegeliana, reconfigurada pelo intelecto da Escola de Hamburgo em uma heterodoxa investigação sobre as transmissões simbólicas no âmbito da cultura, era uma figura algo

²⁴⁷ Cf. J. McConica, “Edgar Wind Oxford Order Jahre”, in Bredekamp et al. (eds), op. cit., pp. 3 e ss.

²⁴⁸ E. H. Gombrich, “Monuments to Deception”, resenha de F. Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past* (Yale University Press, 1993), in *Financial Times*, 3 jul. 1993.

²⁴⁹ Cf. McConica, op. cit., p. 4.

²⁵⁰ “‘Your Oxford undergraduate,’ he said, and he said it with the air of a man who has checked his references, ‘is thirty times more likely to become the subject of a painting himself than he is ever to look seriously at a work of art.’” Cf. J. Hale, “Art in Oxford”, in *The Spectator*, 23 jan. 1959, p. 101.

monstruosa. “Você sabe, sem dúvida, como Wind se parece”, escreveu Hugh Trevor-Roper a Berenson em 1957, “um rosto lúbrico, lascivo e presunçoso, com feições horrorosas, mas talvez – quem sabe? – horrendamente fascinantes e olhos grandes, lascivos”²⁵¹. Em suas cartas viperinas, Trevor-Roper caracterizou a história da arte acadêmica como uma atividade pouco viril (atrativa especialmente ao “*beau-monde* feminino”, que gosta de ostentar seus chapéus²⁵²) e expressou o ceticismo de parte dos oxonianos em relação a Wind: “e assim o Professor Wind, fugindo do Smith College, chegou em Oxford, para o júbilo de alguns – os festivos e frívolos, temo eu – e o desgosto de outros, os estudiosos solenes que sabem que ele é uma fraude convincente. Temo que ele de fato seja uma fraude.”²⁵³

Maurice Bowra tinha pleno conhecimento dessa resistência de sua *alma mater* às questões artísticas. Ingresso na universidade em 1919, tornou-se um estudioso da literatura clássica, especializando-se em Homero – a cuja obra dedicou muitos de seus escritos – e de Oxford jamais se retirou. Notabilizando-se em seu meio acadêmico por sua personalidade enérgica e pela celeridade fulgurante de seus *witticisms*, Bowra tornou-se ao longo dos anos o mais influente *don* da universidade e um de seus mais notórios vice-chanceleres, uma vez descrito como “Voltaire e o Rei Sol combinados em um só”²⁵⁴. Constantemente engajado em disputas políticas intestinas que promovessem sua visão ideal de Oxford, as “nomeações mais criativas e influentes nos anos imediatamente subsequentes à Segunda Guerra Mundial foram de sua responsabilidade”²⁵⁵. Frequentemente descrito como um pensador dotado de *eros* – e, portanto, profundamente interessado na “experiência grega” –, Bowra encontrou em Wind não apenas um estudioso que representava uma abordagem radicalmente inovadora em uma

²⁵¹ “You know, no doubt, what Wind looks like – a leering, lecherous, gloating face, with hideous, but perhaps – who knows? – hideously fascinating features and large, lecherous eyes.” Cf. R. Davenport-Hines (ed.), *Letters from Oxford – Hugh Trevor-Roper to Bernard Berenson*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2015, p. 218.

²⁵² “I fear that Art, as a subject, is becoming very fashionable: there is no function (as it seems to me) at which the feminine *beau-monde* is so eager to show off its headgear as a Lecture on Art (with slides, of course) by a Fashionable Connoisseur.” Cf. *ibid.*, p. 196.

²⁵³ “[...] and so Professor Wind, fleeing from the Smith College, arrived at Oxford, to the delight of some – the gay and frivolous, I fear – and the chagrin of others, the grave scholars who know that he is a plausible humbug. I fear he is a humbug.” Cf. *ibid.*, p. 192.

²⁵⁴ “To me Maurice Bowra at thirty was Voltaire and the Sun King rolled into one.” E. Longford, *The pebbled shore : the memoirs of Elizabeth Longford*, Sceptre, 1988, p. 63.

²⁵⁵ “Damals machte er eine weitere entscheidende Bekanntschaft in der Person von Maurice Bowra vom Wadham College, einem Altphilologen mit beträchtlichem politischem Einfluß in der Universität, auf den viele der innovativen und folgenreichen Berufungen aus der Zeit unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg zurückgingen.” Cf. McConica, *op. cit.*, p. 5.

área inédita em Oxford, mas também uma personalidade estimulante, dotado ele próprio de um imenso furor intelectual, evidente em suas conferências “mágicas”. O plano de Bowra para trazer Wind para Oxford – projeto aventado já na década de 1930 – continha, contudo, dois empecilhos: era preciso, por um lado, provar para o corpo docente oxoniano o valor epistemológico e heurístico da história da arte e, por outro, assegurar que Wind era o estudioso adequado para esse trabalho. A estratégia adotada por Bowra foi convidar Wind para proferir as Chichele Lectures de 1954²⁵⁶.

Oficialmente convidado em fevereiro²⁵⁷, Wind concordou em proferi-las em novembro. Intituladas “Art and Scholarship under Julius II”, abordaram os principais objetos de estudo de Wind sobre a cultura artística do Alto Renascimento romano: o programa iconográfico da Stanza della Segnatura e do teto da Capela Sistina²⁵⁸. As quatro preleções que compuseram esse ciclo, acompanhadas de projeções de imagens em um auditório do Ashmolean Museum, permitiram que Wind expusesse, para uma cética audiência oxoniana, o cruzamento entre especulação visual e erudição que marca sua abordagem heurística. Se as conferências Chichele eram um tipo “teste público quanto à sua aceitabilidade”²⁵⁹, Wind foi imediatamente aprovado: “Na primeira conferência, muitos assentos estavam vazios; na segunda conferência, a sala estava cheia; na terceira, as pessoas tinham de se encostar nas paredes; na quarta, amontoavam-se pelos corredores. ‘Apenas lugares em pé’, foi a frase de

²⁵⁶ As Chichele Lectures são um importante ciclo de conferências promovido anualmente pelo All Souls College em honra de seu fundador, Henry Chichele. Em 1933, Cassirer foi o conferencista convidado, conferenciando sobre “Philosophie des Rechts”.

²⁵⁷ A carta convite do Prefeito de All Souls College, John Sparrow, para proferir as Chichele Lectures data de 12 de fev. de 1954. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 1.

²⁵⁸ Wind proferiu no final de novembro de 1954 as seguintes palestras: “Raphael's *School of Athens*”; “Raphael's *Disputa* and *Parnassus*”; “The Programme of the Sistine Ceiling”; “Michelangelo's Prophets and Sibyls”. Cf. J. Sparrow, [Carta] 19 out. 1954, Oxford [para] E. Wind, Norhampton, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 1. A respeito da importância das conferências sobre Rafael e Michelangelo proferidas por Wind ao longo de sua carreira, Margaret comentou: “his [Wind] London lectures on Raphael and Michelangelo. They were the reason for his success in America and then led specifically to the founding of the Chair at Oxford and his appointment to it. They were a kind of leitmotiv.” M. Wind, [Carta] 4 jan. 1994, Oxford [para] J. Anderson, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 1, file 2.

²⁵⁹ “Sie waren offenbar ein öffentlicher Test seiner Eignung für die Berufung an eine Universität [...]” Cf. McConica, op. cit., p. 5. A respeito dessa aceitabilidade e, consequentemente, respeitabilidade, Margaret comentou (em uma carta não enviada para Simon Mason): “[...] it was due to Edgar Wind that Art History was accepted as a respectable academic discipline in Oxford University.” Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 59, file 5.

Woodward”²⁶⁰. O *wit* de Bowra cunhou um *bon mot* que logo se popularizou (“Sua vinda [de Wind] não vale a pena sua vinda. Ele é bom demais para este lugar.”²⁶¹) e Seznec escreveu a Margaret que as conferências de seu marido “tiveram o sucesso enorme que lhes era de direito: delas se fala e delas se falará por muito tempo. Ele conquistou todo mundo no interior do monastério – e todos os *fellows* repetem: *Why can't we keep him?*”²⁶². Poucos dias após a última conferência, a Clarendon Press entrou em contato com Wind propondo uma publicação das conferências, projeto que não se concretizou (embora o autor tenha concordado)²⁶³.

Contando com o sucesso de suas conferências, o processo de instituição da *professorship* de história da arte e a subsequente nomeação de Wind foi extremamente rápido: “a cátedra foi criada em janeiro e divulgada em março, ele [Wind] foi nomeado em junho e chegou [em Oxford] em agosto.”²⁶⁴ Sua eleição, contudo, não foi isenta de dificuldades: por uma questão de precedência burocrática, a cátedra seria associada ao Trinity e não ao All Souls – o que desagradou os *fellows* deste prestigiado *college*, entusiasmados com as conferências de Wind²⁶⁵ – e a oposição, liderada por T. R. S. Boase, tentou nomear Otto Pächt. Wind, no entanto, contava com a aprovação da maioria dos eleitores e, como afirmou Bowra, “a campanha foi em larga medida uma questão de logística, baseada no fato

²⁶⁰ “The grape vine, incidentally, works rather rapidly here. In the first lecture, there were quite a number of empty seats; in the second lecture the hall was full; in the third, people had to stand along the walls; in the fourth they crowded into the aisles. ‘Standing room only’ was Woodward’s phrase.” Cf. E. Wind, [Carta] 27 nov. 1954, Oxford [para] M. Wind, [S.l.], 7 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 1.

²⁶¹ §> “So far, so good. Bowra is bubbling with delight, and after the first lecture at once coined the witticism which of course is now running the town: ‘No use his coming here. Is too good.’” Cf. E. Wind, [Carta] 20 nov. 1954, Oxford [para] M. Wind, [S.l.], 13 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 1.

²⁶² “Chère Margaret, Edgar nous a quitté – mais il nous a laissé sous le charme. Ses conférences ont eu l’immense succès qu’elles devaient avoir: on en parle, et on en parlera longtemps. A l’intérieure de monastère, il a conquis tous le monde – et tous les fellows répétaient: *Why can't we keep him?*” Cf. J. Seznec, [Carta] 3 dez. 1954, Oxford [para] M. Wind, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 1.

²⁶³ Ver as cartas de C. H. Roberts para Wind em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 7, file 2. Wind planejava um livro de 90.000 a 100.000 palavras dividido em cinco seções. As quatro primeiras seriam versões expandidas das conferências Chichele e a última traria uma análise das fontes documentais. O livro teria o mesmo nome das conferências. Cf. E. Wind, [Carta] 28 mar. 1955, Northampton [para] C. H. Roberts, [S.l.], 4 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 1.

²⁶⁴ §> The Chair was established in January and advertised in March, he was appointed in June and arrived in August. It was all extraordinary.” M. Wind, [Carta] 21 abril 1991, Oxford [para] Jim (?), [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 2, file 1. Margaret, no entanto, engana-se quanto à data de divulgação da cátedra. Esta foi divulgada pela primeira vez em 21 de abril de 1955 na *Oxford University Gazette* (Cf. vol. 85, 1954-1955).

²⁶⁵ Cf. J. Seznec, [Carta] 7 mar. 1955, [S.l.] [para] E. Wind, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 2.

de que eleição são decididas por votos – fato que, folgo em notar, não foi suficientemente percebido pelos meus inimigos. É um conforto pensar que finalmente se permitirá que os jovens daqui saibam que existe uma coisa chamada arte. Viveram por tempo demais sem isso.”²⁶⁶ Trevor-Roper, que soube da eleição tanto por Bowra quanto por Berlin, comentou que a oposição não tinha chance alguma, pois Pächt, “que pesquisa fastidiosamente em algum recesso do Instituto Warburg”²⁶⁷ era incapaz de se contrapor “àquele personagem esplêndido, àquela figura proteica, uma mistura do Velho Marinheiro, do Bruxo Galês, do Rei Arthur, de Santo Atanásio *contra mundum* e do Demônio Impuro Flibbertigibbet, e cujas artes provem alternadamente de Winchester College, Tammany Hall e dos priscos rochedos nos quais cantavam as sereias?”²⁶⁸ Aprovado em 2 de junho de 1955²⁶⁹, Wind se tornou um *fellow* do Trinity College²⁷⁰ e o primeiro ocupante da cátedra de história da arte. Esta foi associada à faculdade de história moderna – distanciando-a de associações com a tradicional *connoisseurship*²⁷¹ – e concebida de forma interdisciplinar. Deveria, idealmente, dialogar com outros departamentos e atender às necessidades desses²⁷².

²⁶⁶ “The campaign was largely a matter of logistics and based on my principle that elections are decided by votes – fact not sufficiently realised, I am glad to see, by my enemies. It is a comfort to think that at last the young people here will be allowed to know that there is such a thing as art. They have lived too long without it.” Cf. M. Bowra, [Carta] 14 jun. 1955, Oxford [para] E. Wind, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 1.

²⁶⁷ “[...] they could think of no-one except a very boring old hack called Pächt who delves laboriously in some recess of the Warburg Institute.” Cf. Davenport-Hines, op. cit., p. 192.

²⁶⁸ “[...] that splendid character, that Protean figure, compounded as he is of the Ancient Mariner, the Welsh Wizard, King Arthur, St Athanasius *contra mundum*, and the Foul Fiend Flibbertigibbet, and drawing his various arts alternately from Winchester College, Tammany Hall, and those ancient rocks on which the sirens sang?” Cf. *ibid.*, loc. cit.

²⁶⁹ Douglas Veale (Registrar of the University), [Carta] 2 jun. 1955, Oxford [para] E. Wind, Northampton, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 2.

²⁷⁰ A respeito dessa troca de All Souls pelo Trinity, John David comentou: “It came out officially in the Gazette only yesterday but I was at a meeting with Bowra, who spoke of it with great satisfaction, and evidently enjoyed himself at the time of your election. It is not at all difficult to think of you as the occupant of this new Chair, and to have something new in Oxford is an unusual distinction, but I must get used to the idea of thinking of you also as a Fellow of Trinity. But there again you have an advantage, in that Trinity has just got a new President and I think you will find Norrington pleasant and intelligent. There may be some hope now that the old Library will be saved - I can tell you something about that. But it is perhaps better for you than All Souls, where you might have become altogether too Olympian, and we should have lost sight of you.” J. David, [Carta] 18 jun. 1955, [S.l.] [para] E. Wind, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 2.

²⁷¹ “[...] in describing his Oxford appointment it would be useful to include in brackets (*assigned to the Faculty of Modern History*). The Chair was supposed to divorce Art History from conventional *connoisseurship*.” Cf. M. Wind, [Carta] 4 jan. 1994, Oxford [para] J. Anderson, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 1, file 2.

²⁷² “The Chair was conceived in an interdisciplinary context, as a Professorship in the Faculty of Modern History that would allow for the enriching influence of related subjects upon each other. It was not conceived as an art-historical professorship in the narrow sense. Without Maurice Bowra's determination, it seems doubtful whether the University would ever have conceded (as I dare say some members still do not) that Art History is a

O prestígio associado à cátedra, no entanto, contrastava com a realidade institucional. Quando Wind chegou em Oxford em 25 de agosto de 1955²⁷³, a estrutura da universidade para o ensino e pesquisa de história da arte era mínima, financeira e academicamente. Não existia uma equipe professoral e tampouco tutores, não existiam funcionários, não existiam os livros necessários e não existia em absoluto um acervo de fotografias e de *slides* da história da arte²⁷⁴. E mesmo se esses últimos existissem, seriam inúteis, pois não havia nem mesmo projetor e lentes. A tarefa, segundo os comentários dos colegas de Wind, era “absolutamente fantástica”²⁷⁵. Sua penúria institucional foi celebrada por um detrator regular como Trevor-Roper; observou que, assim, não haveria “uma *graduação* de história da arte na Universidade que ele [Wind] poderia induzir ao erro pela sua ignorância: será um professor palestrando no vazio para as suscetíveis *femmes du monde*; pelo menos seus erros podem estimular interesse.”²⁷⁶

Bem humorado diante desse caos primevo, o “demiurgo” Wind observou em carta ao vice-reitor da universidade um mês após sua chegada, na qual requereu recursos financeiros: “Devo também afirmar, à guisa de conclusão, que a soma me parece muito alta; mas, em minha defesa, creio recordar da Bíblia que a criação de um aparato *ex nihilo* requer

respectable academic discipline. The years of EW's tenure show historians, linguists, and philosophers collaborating with art historians in joint classes (and other ventures which are sadly absent today. On the very positive side, however, it was hoped that the relationship between the University and the Ashmolean Museum would become closer – as indeed it has – and that the Ruskin School would raise its standards to proper University level, and that, too, has happened in an excellent way.” Cf. Cf. M. Wind, [Carta] 27 mar. 1991, Oxford [para] Christopher White, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 3. Ver o capítulo sobre museus e galerias de arte oxonianos escrito por White: “Museums and Art Galleries”, in *The History of the University of Oxford – Vol. VIII – The Twentieth Century*, Brian Harrison (ed.), Oxford, Oxford Univ. Press, 1993.

²⁷³ Ver notas de Margaret em Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 10, file 4.

²⁷⁴ “I think it should be stated that I was asked in 1955 to build up a collection of photographs and slides and an iconographic reference library *out of nothing*, because not a single photograph or slide was at that time available at the Ashmolean Museum and its own library was deficient. The task was regarded by some of my colleagues as absolutely fantastic, particularly since some of the reference books were no longer on the market. I undertook it on the assumption that the University would understand that the assignment was extraordinary, and would justify at times extraordinary measures. [...] It would be impossible for me to buy at auctions at all if in every case I were to make a special application for additional funds, since it is well-known that auctioneers do not wait for such decisions.” Cf. E. Wind, [Carta] 2 maio 1961, [S.l.] [para] H. H. Keen, Oxford, 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 2.

²⁷⁵ Cf. Ibid.

²⁷⁶ “there is no school of Art-History in the University which he can lead into error by is ignorance: he will be but a professor lecturing in the void to susceptible *femmes du monde*, at least his errors may stimulate interest.” Cf. R. Davenport-Hines, op. cit., p. 192.

um gasto incomum – ‘no princípio’.”²⁷⁷ Requeria então um estipêndio anual de £1.650 referente a necessidades técnicas para o exercício da cátedra, e o valor aprovado foi de £1.490²⁷⁸. Margaret, em comentário à amiga e mecenas de Wind, Josephine Crane, comentou sobre essa insólita combinação entre penúria profissional e boa vontade do marido, observando que, em Oxford, a “informalidade é encantadora, a afabilidade é ótima e a velocidade de ação por vezes velocíssima, exceto que a essa velocidade se seguem longos períodos em que nada acontece. Isso deixa Edgar em alguma medida entretido, pois a cátedra é nova.” Acrescentou, contudo, que “não existe equipamento algum para o ensino da história da arte. Não há (sequer!) um *slide* da Mona Lisa em toda Oxford, e nem mesmo uma fotografia da qual se poderia produzir um.”²⁷⁹ Em respeito aos livros necessários, embora a universidade possuísse o acervo da biblioteca do museu Ashmolean, esta era à época essencialmente dedicada ao ofício do *connoisseur* e do museólogo, pouco adequada, portanto, à empresa histórico-cultural pretendida por Wind como objetivo de sua cátedra. Desse modo, deu-se início à formação de um acervo literário que, junto à literatura sobre a Antiguidade, formaria a base da Sackler Library.

Não só a vacuidade financeira, bibliográfica ou visual dificultavam a atividade do novo catedrático, mas também a lentidão burocrática, donde um exasperado Wind observou: “perdi a paciência com o inspetor da universidade, pois ele demorou três meses e meios para me dizer que demoraria outros três meses e meio para produzir uma caixa de *slides*. Sendo essa a velocidade normal nos menores afazeres práticos, é necessário conduzir o barquinho

²⁷⁷ “May I add in conclusion that the sum strikes me as very large; but I would plead in excuse, as I seem to remember from the Bible, that the creation of an apparatus *ex nihilo* involves an unusual expenditure – ‘in the beginning’.” Cf. E. Wind, [Carta] 15 set. 1955, Oxford [para] A. S. Smith, [S.I.], 4 f., in Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 13, file 2.

²⁷⁸ O valor total requerido foi de £1.870, sendo que £90 eram destinadas à compra de projetor e lente (não recorrente). Os gastos recorrentes diziam respeito à aquisição de slides, fotografias, livros, pagamento de funcionário e viagens. Os referidos £1.490, manuscritos na carta datilografada informando a resposta do *Secretary of Faculties* em 21 . out. 1955, não informa se o valor contempla ou não o gasto com projetor e slides. Cf. *ibid.*

²⁷⁹ “The informality is enchanting, the friendliness great and the speed of action sometimes very quick, except that this speed is followed by long periods in which nothing happens. For Edgar this has some amusement, because his Chair is new. [...] there is no equipment whatsoever for the teaching of the history of art. Not a lantern slide of the Mona Lisa (even!) in the whole of Oxford, and not a photograph from which a slide could conceivably be made.” Cf. M. Wind, [Carta] 13 out. 1955, Oxford [para] J. B. Crane, [S.I.], 2 f., in Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 12, file 4.

através desses rochedos imóveis sem demonstrar esforço algum.”²⁸⁰ Embora Wind fosse notório pela ausência de tato na lida profissional – ou, ao menos, de desprezo pelas genuflexões tradicionais²⁸¹ – a estrutura acadêmica de Oxford, instituição de raízes medievais, compreendia uma quantidade de tradições e meandros administrativos cuja complexidade impedia o ímpeto dos neófitos. Concorrente a essa vagareza oxoniana, existiam a resistência de parte do corpo docente às investidas da história da arte e uma complexa maquinaria burocrática a ser erigida, que definisse, por exemplo, as relações da nova cátedra com instituições pré-existentes, como a Ruskin School of Drawing ou o museu Ashmolean.

A existência dessas duas instituições pode dar uma falsa impressão quanto ao estado das artes em Oxford no período, especialmente em relação à formação universitária. Embora a School of Drawing tenha sido fundada por John Ruskin em 1871 – que também fora o primeiro Slade Professor da universidade em 1870 –, instituiu-se um *honours degree* em Belas Artes apenas em 1992. A faculdade de música de Oxford, por sua vez, foi fundada somente em 1944 e seu *honours* instituído seis anos depois. Os principais historiadores da arte ingleses ativos no segundo quarto do século XX fossem quase todos oxonianos (com a notória exceção de Blunt, *alumnus* de Cambridge). Era o caso de Kenneth Clark, Ellis Waterhouse e John Pope-Hennessy²⁸². A ausência de um programa formal em história da arte, contudo, fazia com que os estudantes interessados no assunto tivessem de se dedicar a áreas correlatas (e.g., literatura, história moderna, antropologia ou PPE). O historiador da arte inglês da época foi caracterizado por Pevsner, feliz ou infelizmente, como um diletante²⁸³.

²⁸⁰ “If you infer from these remarks that I have already adopted the best Oxford manner of affecting a superior form of imbecility, Margaret will assure you that this is not the case, because I just lost my temper with the University Surveyor because it took him three and a half months to tell me that it would take him another three and a half months to produce a slide box. This being the normal tempo in minor practical affairs, one must steer ones little ship through all these immobile cliffs without suggesting that it requires an effort.” Cf. E. Wind, [Carta] 16 dez. 1955, Oxford [para] J. B. Crane, [S.l.], 1 f, In Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 12, file 4.

²⁸¹ Colin Hardie comenta em nota memorial: “If Wind lacked tact in dealing with his professional institutions and colleagues, he could get on splendidly with unexpected people.” Cf. “Edgar Wind – A personal impression”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3. Outro colega oxoniano, Vincent Turner, debate a questão em carta: “irreverence and an endless amusement at antics of solemnity were distinctive qualities of this so powerful mind. That names or reputations were well established meant nothing at all to him.” Cf. V. Turner, [Carta], 27 set. 1971, Oxford, [S.rem.te], 2. f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

²⁸² Games, p. 235.

²⁸³ S. Games, *Pevsner: The BBC Years – Listening to the Visual Arts*, Ashgate, 2015, p. 236.

Essa vacuidade institucional – e o corolário diletantismo – que definiu a história da arte inglesa durante o oitocentos e início do novecentos foi parcialmente preenchida em 1932 com a criação do nativo Instituto Courtauld e, após a ascensão hitlerista em 1933, com a chegada dos intelectuais *émigrés* da Europa central. Era uma geração notável – Wind, Saxl, Wittkower, Pevsner, Pächt, Antal, Gombrich et al – e sua contribuição transformou não apenas a pesquisa como o ensino acadêmico: esses exilados formaram ou influenciaram significativamente a geração seguinte de historiadores da arte britânicos. Um artigo do *The Times* da época, contudo, ao celebrar a contribuição seminal desses *émigrés*, faz igualmente menção à reação ressentida a esses “barbarismos”: “Existem alguns que lamentam essa invasão ‘estrangeira’. Fariam bem em se lembrar que nossa imagem da arte italiana deriva de fontes não-italianas: Kugler, Burckhardt, Pater, Wölfflin, Berenson, Dvorák.”²⁸⁴ Entrechocavam-se, portanto, duas tradições: a estrangeira, profundamente filosófica e assumidamente “científica” (i.e., a *Wissenschaft* alemã), e a outra, nativa, associada à prática do *connoisseur* e ao conhecimento museográfico das obras de arte. A fim de provar o mérito acadêmico de seu tema e abordagem, os historiadores da arte emigrados enfrentaram a resistência de um paradigma historiográfico concentrado sobretudo na análise de documentos textuais. Tal modelo estava muito pouco preparado para aceitar e trabalhar com imagens no mesmo patamar da linguagem escrita. Wind, defendendo o caráter transdisciplinar e ancilar de sua disciplina, comentou em 1959 que, durante “os quatro anos em que estive aqui, penso ter convencido um número razoavelmente grande dos membros dessa universidade, eminentemente preocupados com o estudo de documentos verbais, que uma combinação de documentos verbais e visuais é vantajosa para a interpretação de ambos.”²⁸⁵ Segundo o comentário retrospectivo de Gombrich décadas depois, em 1993, essa foi “uma opinião que ganhou terreno muito vagarosamente.”²⁸⁶

²⁸⁴ “English Art”, *The Times*, 28 nov. 1955, p. 9.

²⁸⁵ “During the four years that I have been here I think I have succeeded in convincing a fairly large number of those members of the University who are chiefly concerned with the study of verbal documents, that a combination of verbal and visual documents is advantageous to the interpretation of both. I do not conceive of the History of Art as an independent subject, but regard it as an auxiliary to the existing curriculum; and it is in that direction that I would like to see our position slightly strengthened.” Cf. E. Wind, [Carta] 28 abril 1959, Oxford [para] C. H. Paterson, Oxford, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 5.

²⁸⁶ “[...] the conviction dear to many art historians, that visual evidence surviving from the past in the form of monuments and images must be accorded equal status to written testimonials presented in chronicles, charters or

O Wind oxoniano não se dedicou apenas às disputas teóricas. Em seus primeiros anos nessa universidade, devotou parte significativa de seu tempo e energia a estabelecer institucionalmente os parâmetros de sua cátedra. As condições espaciais eram precárias: em sua chegada a Oxford, Wind recebeu um escritório adjacente ao Ashmolean, constituído apenas por um “assoalho em ruínas em um espaço vazio.”²⁸⁷ A relação institucional com o próprio museu (acervo e biblioteca) era indefinida. Disso resultava uma série de problemas, como a dificuldade de acesso às obras ou os horários irregulares de consulta aos livros. Esses problemas, oriundos das definições estatutárias imprecisas dessa instituição, afetavam também os professores de arqueologia²⁸⁸. Associados a Wind, passaram a requerer em 1956 uma atuação mais ativa do museu em relação à vida acadêmica da universidade. Solicitavam, portanto, que o Ashmolean assomasse às suas funções curatoriais encargos pedagógicos: sua equipe de funcionários deveria prestar auxílio às áreas acadêmicas correlatas e seus recursos precisariam abranger uma gama maior de assuntos (e.g., livros sobre iconografia). Wind e os professores de arqueologia publicaram nesse ano o “Memorando dos Quatro Professores”, no qual requisitaram um aprimoramento dos recursos técnicos do museu (e.g., a compra de um novo projetor) e das relações entre equipe curatorial e corpo docente²⁸⁹. Embora os resultados pretendidos não tenham sido plenamente alcançados naqueles anos, a questão da indefinição estatutária do museu e seu caráter ainda diletante foi levantada. Uma década depois, o Brunt

archival documents. It is well known that, in this country at least, this opinion gained ground very slowly. Shortly before the Chair of Art History was established at Oxford University which is held by Francis Haskell with such distinction, I attended a meeting at that University in my temporary role as Slade Professor of Fine Art at which historians were asked whether they would favour such an innovation. Most of them were distinctly lukewarm. One of them suggested that military architecture – the fortifications of mediaeval castles – might present a welcome addition to the history syllabus, but most of them considered the cultivation of art history the job of museum curators and collectors who, of course, counted outstanding specialists among their ranks.” Cf. Gombrich, op. cit., 1993.

²⁸⁷ “He came into a void; in 1955 there were only torn-up floorboards in an empty room.” Ver nota memorial de Margaret Wind sobre o dpt. na Beaumont St. in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 32, file 2.

²⁸⁸ Os professores de arqueologia nesse período eram Bernard Ashmole (Lincoln Professor of Archaeology), Christopher Hawkes (arqueologia europeia), Ian Richmond (arqueologia do Império Romano). Cf. Donna Kurtz (ed.), *Bernard Ashmole. an Autobiography 1894-1988*, Oxford, 1994, pp. 137-8.

²⁸⁹ O memorando fez os seguintes requerimentos: (1) melhoria das salas de conferência; (2) compra de novo projetor; (3) melhoria da coleção de fotografias e slides, e sua acomodação na Beaumont St. 35.; (4) melhoria da relação entre equipe do museu e corpo docente, caso do acesso a Library of Fine Arts, à coleção de fotografias e à coleção de obras do museu (e.g., coleção de antiguidades). Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 17, file 1.

Committee, designado em 1968, reformulou a legislação do Ashmolean e estabeleceu diretrizes específicas para as atividades da instituição²⁹⁰.

Outra importante e conflituosa atividade institucional de Wind foi sua participação no Committee of Fine Arts da Ruskin School, no qual atuou de 1956 a 1961. Esse órgão era responsável por supervisionar o ensino da instituição (cuidando da admissão e diplomação dos estudantes) e por definir suas diretrizes administrativas. Wind, em concordância com a política transdisciplinar de sua cátedra (e de sua própria filosofia pedagógica), fez com que o comitê passasse a publicar a partir de março de 1956 uma lista de conferências que arrolava as palestras de áreas diversas relacionadas às artes visuais oferecidas em cada termo. A lista era elaborado pelo próprio Wind em colaboração com o escritório de registros da universidade. Wind também convenceu a diretoria geral da universidade a reavivar o extinto *Diploma in Medieval and Modern Art*²⁹¹, efetivo a partir de outubro de 1958 sob o nome de *Diploma in the History of Art*. Este contava com a colaboração interdepartamental de diversos professores. Com o retorno da gerência da Ruskin School aos seus *trustees* no início de 1961, o Committee of Fine Arts passou a se chamar Committee of History of Art. Suas responsabilidades se reduziram ao diploma, ao prêmio Laurence Binyon e à supervisão da pesquisa de alunos interessados designados pelo Committee of Advanced Studies²⁹².

A preocupação fundamental de Wind em relação à sua cátedra, do ponto de vista institucional, era seu profissionalismo (i.e., que a investigação histórico-cultural dos objetos artísticos fosse rigorosa e compreendida como tal). Desse modo, quando convidado a participar do Whitaker Committee entre 1957 e 1958, Wind rapidamente se exonerou da função. A função desse comitê era selecionar graduandos para um estágio de férias em uma *villa* florentina, onde deveriam estudar os valores espirituais da arte italiana sob orientação de um professor emérito de Oxford (Whitaker). Wind, que inicialmente entendeu “espiritual” na acepção do *Geist* alemão, logo descobriu que os interesses de Whitaker deveriam ser

²⁹⁰ C. White, op. cit., p. 486 s.

²⁹¹ O diploma tinha sido extinto por decreto da universidade em 12 de junho de 1934. Um diploma, no contexto oxoniano, corresponde, na academia brasileira, a uma especialização.

²⁹² Ver *Oxford University Gazette*, 9 mar. 1961, p. 813.

entendidos em seu sentido mais técnico: era um kardecista. Ao se resignar do comitê, comentou que o estudo da arte “sob o seu [de Whitaker] tipo particular de orientação espiritual me parece muito confuso, para dizer o mínimo. A história da arte é uma jovem disciplina em Oxford e, para que cresça de forma saudável, precisa ser cultivada com algum cuidado.”²⁹³ Apesar de seu interesse pelas fontes teológicas e mitopoéticas da arte renascentista, Wind era, ao menos quanto às ditas ciências ocultas, um cético: “Deixe-me dizer de início que eu, pessoalmente, sou muito tolerante em relação às extravagâncias e superstições de todos os tipos, desde que sejam claramente compreendidas como tais.”²⁹⁴ Em meados da década de 1930, Wind questionara C. G. Jung sobre seu uso terapêutico da astrologia, inquirindo se o psicólogo empregava os mapas astrais apenas como um “substrato esquemático” ou se de fato acreditava em suas faculdades vaticinais. Apesar do psicanalista ter afirmado a primeira opção, isso não impediu o juízo depreciativo de Wind décadas depois: “Sua [de Jung] fala e escritos não são críticos [...] são as efusões de um curandeiro, que descobriu por experimento, em si mesmo e em outros, que os cálculos de um horóscopo podem ter um efeito catártico.”²⁹⁵

Quando da instituição do Committee of History of Art em 1961, a cátedra de História da Arte se tornou um departamento da universidade de Oxford – identificado como uma unidade administrativa, embora desprovido de reconhecimento estatutário – e o Hebdomadal Council lhe conferiu todo o andar térreo de um prédio na rua Beaumont, compartilhado com o Instituto de Arqueologia. O local, que continha o crescente acervo imagético e bibliográfico, deveria ser utilizado como um espaço de pesquisa e ensino interdisciplinar relativo à história da arte. Durante o mandato de Wind, o departamento

²⁹³ “But to offer invitation to undergraduates interested in art to visit Mr. Whitaker in Florence for the purpose of studying art under his particular kind of spiritual guidance seems to me very confusing, to say the least. The History of Art is a young discipline in Oxford, and if it is to grow healthy, it has to be tended with some care.” E. Wind, [Carta] 10 jan. 1958, Oxford [para] D. Veale, Oxford, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 1.

²⁹⁴ “Let me say at once that I am personally quite tolerant of vagaries and superstitions of any kind, so long as they are clearly understood for what they are.” Cf. *ibid.*

²⁹⁵ “His talk and his writings are not critical, in the sense in which you and I would expect a scientist to be critical. They are the effusion of a medicine-man, who has found by experiment, on himself and others, that the calculations of a horoscope can have a cathartic effect. Therefore he recommends horoscopes, and that is all.” Cf. E. Wind, [Carta] 12 jan. 1970, [S.I.] [para] J. Good, [S.I.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 66, file 3.

cresceu também em termos professorais: contava, em 1963, com um *Professor* (Wind), com um *Reader* em história da arquitetura medieval (Howard M. Colvin) e com um *Research Fellow* associado ao All Souls College (Robert Delaissé), posteriormente promovido a *Lecturer*. Em termos curriculares, a história da arte era ensinada para a graduação como disciplinas eletivas para as faculdades de história moderna e línguas modernas e, os estudantes de pós-graduação poderiam se qualificar *Bachelors of Philosophy* (linha de pesquisa do Renascimento, com ênfase no período de Sisto IV), *Bachelors of Letters* e *Doctors of Philosophy*. Wind, contudo, notoriamente recusou orientandos. Até sua aposentadoria, todos os pós-graduandos eram supervisionados pelos demais professores associados²⁹⁶.

Além das resoluções curriculares e burocráticas, existiam as dificuldades financeiras e espaciais a serem resolvidas. Durante todo seu mandato, Wind se esforçou constantemente para angariar fundos, internos e externos, para a aquisição e ampliação do acervo de slides, fotografias e livros, assim como para as demais necessidades institucionais. Nesse sentido, não só requereu recursos da própria administração da universidade, notando meticulosamente os gastos necessários, como de instituições estadunidenses, caso das fundações Carnegie e Ford²⁹⁷. Embora muitos de seus pedidos não tenham sido atendidos, alguns de seus contatos transatlânticos foram profícuos. Em 1958, por exemplo, Monroe Wheeler, então diretor do MoMA, doou para Oxford a coleção de livros sobre arte moderna publicada pela instituição. Ao final do mandato de Wind, o acervo bibliográfico do

²⁹⁶ “Supervision of graduate students in the History of Art is, like lecturing, a statutory duty of the Professor, and is also mentioned as such in the Advertisement. This means that if a student is technically qualified according to the Statutes to work for an advanced degree in the History of Art, you are obliged to supervise him; but this burden can be eased by ‘farming out’ some of the students, if their subject permits it, to other supervisors in the University. As a rule, the Committee for the History of Art assists in this process. You will find that of the 14 graduate students registered for next year (I thought that there were 12, but Miss Nicholson tells me that there are 14) eight have already been distributed between Boase, Colvin, Harle, Labowsky, Seznec and Stern as supervisors.” Cf. E. Wind, [Carta] 13 set. 1967, [S.l.] [para] F. Haskell, [S.l.], 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 6. Um desses orientandos recusados por Wind foi Jon Whiteley, atualmente um dos curadores do Ashmolean.

²⁹⁷ Ver os documentos relativos in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 1. Em 1958, Wind idealizava um gasto de £10.000 por ano para a aquisição desses três itens: “[...] if possible, I should like to raise an annual sum for the next ten years in order to build up an iconographical library, a library of photographs and a collection of slides. Horrible though it sounds, we could easily spend £10,000 a year, since we start from practically nothing in all the three fields.” Cf. E. Wind, [Carta] 1 jul. 1958, [S.l.] [para] H. A. Moe, Nova York, 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 1.

departamento, “uma biblioteca de referência iconográfica”, possuía cerca de “dois mil volumes, no qual a história da arte está relacionada à mitografia, teologia, literatura e vida social, em sua maioria fontes originais, e algumas de raridade considerável”.²⁹⁸ Cético em relação às reproduções visuais bibliográficas e entusiasta da inter-relação entre imagem e texto, Wind julgava a presença de um acervo visual condição basal para a atuação de seu departamento, sem a qual a atividade pedagógica seria propriamente impossível²⁹⁹, ressalvada uma diferença: “Enquanto os *slides* são instrumentos de ensino, as fotografias são instrumentos indispensáveis de pesquisa”.³⁰⁰ Desse modo, a coleção de slides e fotografias se ampliou significativamente durante esse período: em 1960 o departamento possuía 7.000 slides e 8.000 fotografias³⁰¹, número que um ano depois era, respectivamente, de 8.437 e 12.394³⁰², e, em 1967, de 20,580 e 33,160³⁰³. Wind pretendia a aquisição de cinquenta slides por semana, o que totalizaria um número ideal de 2.600 slides por ano³⁰⁴.

O acervo se especializava nas áreas de interesse de Wind e foi constituído sobretudo com base nas necessidades *ad hoc* das conferências oferecidas pelo departamento. Desse modo, embora majoritariamente focado em obras do Renascimento italiano, continha também “arte inglesa do setecentos, [...] pintura pós-impressionista etc.” Wind queria que a coleção fosse abrangente ao ponto de ser útil aos interesses de faculdades diversas, notando a

²⁹⁸ “[...] an iconographic reference library comprising roughly two thousand volumes, in which the history of art is related to mythography, theology, literature and social life, chiefly original sources, and some of them of considerable rarity” Cf. E. Wind, [Carta] 30 jan. 1968, [S.l.] [para] Miss Nicholson, Oxford, 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 6.

²⁹⁹ “The great difficulty is that without building up a proper collection of photographs and slides, the regular teaching of the History of Art, for which there is at the moment a rather large demand, would be so seriously hampered that courses might have to be repeated, not because it would be desirable, but because the material for new courses could not be acquired. I should regret this very much indeed.” Cf. E. Wind, [Carta] 26 nov. 1957, [S.l.] [para] D. Veale, Oxford, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 2.

³⁰⁰ “While slides are instruments for teaching, photographs are indispensable instruments of research”. Cf. E. Wind, [Carta] 30 maio 1961, [S.l.] [para] H. H. Keen, Oxford, 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 2.

³⁰¹ Cf. E. Wind, [Carta] 27 jan. 1960, [S.l.] [para] B. Ashmole, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 1.

³⁰² “To give you a picture of how our collection stands at present, these are the exact figures: 12,394 - Photographs / 8,437 - Slides / 1,708 - Books. Anyone acquainted with *modest* collections of slides and photographs in other institutions would confirm that we are still far from having acquired our basic necessities.” Cf. E. Wind, [Carta] 30 maio 1961, [S.l.] [para] H. H. Keen, Oxford, 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 2.

³⁰³ “Abstract for Minutes of Committee for the History of Art [Memorandum for the new Professor, 1967]”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 6.

³⁰⁴ “Our regular needs for slides will be 50 pieces a week, which means approximately 2,600 slides a year.” Cf. E. Wind, [Carta] 28 jun. 1961, [S.l.] [para] C. P. Dorey, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 2.

ausência, por exemplo, de arte flamenga ou francesa: “Se eu continuasse a atender apenas às necessidades de minhas conferências, a coleção representaria apenas os caprichos de um único sujeito, enquanto que a universidade requer uma coleção útil a todos.”³⁰⁵ Esperava que seus sucessores o ampliassem de acordo com seus interesses (caso de Francis Haskell, que fomentou a aquisição de material relacionado à arte francesa do oitocentos). Wind, além disso, foi de uma notória circunspeção em relação à qualidade das fotografias e slides, demorando-se nas transações comerciais com diferentes firmas e instituições, mas também devotando energia e interesse nos aspectos técnicos das reproduções³⁰⁶. “A qualidade da coleção foi mantida pela atenção a fotografias originais (negando fontes secundárias) e pela recusa em considerar a fatura de *slides* como um processo mecânico”, disse Wind, “por esse motivo, opus-me pessoalmente [...] à cisão entre a produção de *slides* e o trabalho fotográfico primário em respeito aos objetos de arte: um técnico reduzido à produção *de nada além de slides* ao longo de todas suas horas de trabalho certamente produzirá *slides* ruins porque perde gama e sensibilidade de seu olhar.”³⁰⁷

³⁰⁵ “Our collection is quite strong on all those subjects on which I have lectured during the past five years; in particular, Italian Renaissance Painting, 18th Century English Art, Renaissance Medals, Post-Impressionist Painting, etc. I did not give any lectures on Dutch Painting; as a result you will not find in our collection a single photograph of Vermeer, and no more than four slides that have reached us accidentally. My plans for the next years was to expand beyond the needs of my personal lectures so that the collection would become generally useful. Demands are made on us from various quarters by senior members of the University, and we are doing our best to meet them. Thus, we have begun to acquire substantial parts towards a collection of Flemish Art, and of French Art, in which we are extremely weak. To put it plainly: If I continued to meet only the needs of my own lectures, the collection would represent just one man’s folly, whereas what the University wants is a representative collection useful to all.” Cf. E. Wind, [Carta] 30 maio 1961, [S.l.] [para] H. H. Keen, Oxford, 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 2.

³⁰⁶ Essa dedicação de Wind à qualidade técnica das reproduções é visível em abundantes cartas sobre o assunto com fabricantes, técnicos e afins; ver os documentos relativos Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 6. Margaret Wind, em nota memorial, comentou o assunto: “He was extremely meticulous about the quality of lantern slides, and in the Department built up a collection made only from good original photographs of works of art, never from books. This involved time and trouble: he often went to the Museum especially to explain to the photographer exactly what was required. Although it may seem unfashionable to spend time in this way, he had a particular concern in mind: to respect the work of art he was discussing. For this reason he continued to use 3 1/4 x 3 1/4 inch slides because they give an incomparably better image (see enclosed letters). He refused to show colour slides (‘les belles infidèles’, as he called them), which by their inevitable falsification interfere with the fresh (and unique) impression a work of art first gives. A colour print or slide can also contaminate a recollection, whereas a first-rate black and white photograph is an unambiguous abstraction, which the real work then fills in.” Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 3.

³⁰⁷ “The quality of the collection has been maintained by concentration on original photographs (secondary sources being excluded) and by the refusal to regard slide-making as a mechanical process. For that reason I have been personally opposed (and that is the only personal bias I shall admit here) to separating the making of slides from primary photographic work concerned with objects of art: a technician reduced to making *nothing but slides* during all his working hours is bound to make bad slides because his eye loses its range and sensibility.” Cf. E. Wind, [Carta] 30 jan. 1968, [S.l.] [para] Miss Nicholson, Oxford, 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 6.

Recusava-se, além disso, em empregar *slides* coloridos, que denominava *belles infidèles*; a restrição técnica se devia a sua curta vida útil e ao rápido processo de descoloração do produto (empecilhos da tecnologia química da época)³⁰⁸. Confluíam às restrições impostas por seu espírito criterioso e profissional uma perspectiva estética, pedagógica e histórica. As reproduções coloridas, em sua concepção, faziam crer que a obra tinha sido “vista” e dificultariam uma percepção direta posterior, pois sua “falsificação” se interporia à visão “fresca” do original. Já uma reprodução em preto e branco não apenas preveniria esse falseamento da percepção (devido à sua evidente abstração), como preservaria melhor os valores tonais da obra, que Wind julgava sempre desarmônicos quando reproduzidos em cor. Além disso, reconhecia a influência histórica da reprodução a cores no desenvolvimento do gosto e da sensibilidade no século XX: “Wind nunca os usou [*slides* coloridos] em Oxford na década de 1950”, lembrou John Gage, ex-aluno de Wind, “não cabe aqui discutir os prós e os contras das reproduções fotográficas a cores, cujas limitações são bem conhecidas tanto pelos tecnólogos quanto pelos seus clientes, mas se deve apenas recordar que, assim como notou Wind, essas limitações são elas próprias parte da história da cor em arte.”³⁰⁹ Essa extrema preocupação com a qualidade de suas reproduções respondia, contudo, a uma única finalidade metodológica: a consciência propedêutica de que o discurso do historiador era auxiliar ao sentido corporificado na obra de arte, cuja visualidade deveria ser objeto de respeito basal. “Ele [Wind] falava livremente. Não haviam textos escritos”, recordou Margaret, “eram as imagens que deveriam ‘falar’.”³¹⁰

³⁰⁸ “Incidentally, are you aware that the optimal life of a colour slide, as manufactured today, is about ten to twelve years, and that discolouration sets in long before they expire? Apart from the fact that I distrust these ‘belles infidèles’ on other grounds, we cannot afford to replace our stock at such short intervals. Should you hear of any person or institution who wishes to dispose of ‘old-fashioned’ slides of impeccable quality, do please let them know that I am a buyer, particularly if they offer them at a reduced rate.” Cf. E. Wind, [*Carta*] 27 jan. 1958, [S.l.] [para] Peter C. Swann, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 6.

³⁰⁹ “The case of colour-slides is somewhat different [...] Edgar Wind never used them at Oxford in the 1950s [...] This is not the place to argue the pros and cons of photographic colour-reproductions, whose limitations are as well known to technologists as to their clients, it is only necessary to point out that, as Wind recognized, these limitations are themselves part of the history of colour in art.” Cf. J. Gage, *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*, Univ. of Calif. Press, 1999, pp. 65 e s.

³¹⁰ “One of the most tantalizing aspects of the Wind Papers are the lists of slides with which he illustrated his lectures. He spoke freely. There were no written texts. It was the images that were to ‘speak’. Afterwards he listed the slides in sequence, often with notes and references.” Cf. M. Wind, [*Carta*] 30 dez. 1997, Oxford [para] N. Mann, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 155, file 1.

Wind se aposentou em 30 de setembro de 1967, tendo ocupado por doze anos a cátedra que fundara. Quando de sua aposentadoria, o departamento estava estabelecido como um centro de ensino e pesquisa em história da arte, reconhecido pela universidade em estatuto, detentor de um crescente acervo próprio e dotado de recursos para sua administração e ampliação. Possuía também uma pequena equipe de docentes e funcionários. Wind fez notar esses dados quando sua vaga foi divulgada em 1965. Almejava assim dispersar o “equívoco comum de que, em Oxford, o professor de história da arte é obrigado a flutuar em um vácuo.”³¹¹ Em carta ao seu sucessor, Francis Haskell, pouco antes de se aposentar, Wind detalha o volume de trabalho que a cátedra exigia: trinta e seis conferência por ano; supervisão dos pós-graduandos; reuniões diversas, em geral semestrais (Trinity College, Ashmolean, Faculdade de História Moderna e Congregação, comitê da biblioteca, comitê de ligação, comitê de história da arte, comitê para a decisão do professor Slade e comitê do departamento); conversas semanais com alunos; arrolamento das conferências de cada termo. Era, segundo Wind, “um trabalho de tempo integral que, durante os termos, deixa pouco tempo para qualquer outra coisa.”³¹²

³¹¹ “This would remove the widespread misapprehension that in Oxford the Professor of the History of Art is obliged to float in a vacuum.” Cf. E. Wind, [Carta] 10 ago. 1965, [S.L.] [para] Sir F. Stanford, Oxford, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 6. Embora a aposentadoria de Wind estivesse programada apenas para 1967, o anúncio foi divulgado em 1965 porque, em reunião do comitê de história da arte, decidiu-se que seria melhor um apontamento adiantado do sucessor na cátedra. Este, assim, teria tempo hábil para requisição de fundos para o próximo quinquênio. Ver documentos relativos em in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 3, e em MS. Wind 13, file 6.

³¹² “You will see that of the 36 lectures which you are obliged to give in a year, eight may be arranged as classes. [...] Supervision of graduate students in the History of Art is, like lecturing, a statutory duty of the Professor, and is also mentioned as such in the Advertisement. This means that if a student is technically qualified according to the Statutes to work for an advanced degree in the History of Art, you are obliged to supervise him [...] Since you wanted to know about incidental administrative duties, here are a few: 1. Trinity College: (a) two formal (‘stated’) meetings, for which you have to wear your gown [...] (b) eight weekly meetings during the Full Term [...] 2. Ashmolean Visitors: (a) two formal (‘stated’) meetings for which you have to wear your gown [...] (b) The Library and the Liaison Committees are obliged by Statute to meet once a term. [...] 3. Committee for the History of Art: one or two meetings during Full Term [...] 4. Slade Election Committee [...] 5. Faculty Meetings, called in by the Faculty of Modern History [...] 6. Meetings of Congregation [...] It is often of crucial importance to attend and vote. Business is announced in the Gazette, which it is essential to read regularly and with care. Time and again Decrees or revisions of Statutes are announced which may affect your work vitally and even change the whole nature of your Department without your receiving any personal notice. To get information on impending developments, and incidental advice on the best procedure to follow, it is useful to lunch regularly at Trinity during Term. 7. House Committee of 35 Beaumont Street [...] 8. Interviews with students (apart from Official Supervision): at least once a week during Full Term [...] 9. The complete Lecture List of the Committee for the History of Art must be ready on Friday of the Eighth Week of the Full Term. [...] This is all that comes to my mind at the moment, but it may suffice to illustrate the point that this is a full time job which, during Term, leaves little time for anything else. [...] Since there are only eight weeks to a Term, and only three Terms to a year, all this work is concentrated in twenty-four weeks, which is less than half a year. This is not an ungenerous arrangement, even though the work is arduous and much more time-consuming than

Haskell dirigiu as atenções do departamento ao estudo da arte acadêmica francesa do oitocentos – com a concomitante aquisição de uma vasta bibliografia concernente – e às relações entre artista e sociedade (mecenas, colecionismo e desenvolvimento histórico do gosto)³¹³. Em termos institucionais, o departamento teve um crescimento limitado durante o mandato de Haskell, que permaneceu o único historiador da arte da universidade até sua aposentadoria em 1995 (os cargos *ad hoc* de Colvin e Delaissé não foram renovados). Isso ocorreu por causa da crise financeira que assolou Oxford após o ingresso de Haskell e pela constante resistência de certos setores da universidade às investidas em relação à história da arte. Wind, contudo, em seus últimos anos, criticou a atuação institucional de seu sucessor, notando que este “detesta profundamente seu trabalho aqui [em Oxford] e usa de muito engenho para reduzi-lo ao mínimo”³¹⁴. Margaret exacerbou as ressalvas do marido, afirmando que Haskell “destruiu seu [de Wind] departamento”³¹⁵. O sucessor de Haskell por sua vez foi Martin Kemp – notório especialista na obra de Leonardo da Vinci e interessado na inter-relação entre arte e ciência – que atuou de 1995 a 2007 e foi por sua vez sucedido por Craig Clunas, atual ocupante da cátedra e perito na história da arte e da cultura chinesa. Aposentado como professor *emeritus*, Wind foi eleito *Honorary Fellow* do Trinity College. Além disso, foi condecorado em junho de 1966 com a *Bundesverdienstkreuz* (ordem de mérito federal da Alemanha) e, em julho de 1967, com a *Serena Medal*, honraria concedida

the comfortable schedule of a Tutorial Fellow.” Cf. E. Wind, [Carta] 13 set. 1967, [S.l.] [para] F. Haskell, [S.l.], 4 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 6.

³¹³ Ver J. Whiteley, “Francis and the Dpt. of the History of Art in Oxford”, in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, n. 25, 2001, p. 361.

³¹⁴ “Dear Maurice, No doubt you know that the History of Art in the University is in a critical state [...] Haskell (who is away a great deal) has not been able to shake off an atavistic aversion to Oxford: he dislikes his work here profoundly and spends much ingenuity in reducing it to a minimum. That is the root of the matter. Students complain (of all people, to me) that he is stingy with his time and with his courtesy; that he continues to give less than that statutory number of courses [...] that his sole interest seems to be to create a vacuum which would leave him free to pursue his interest elsewhere. He has now suspended also the Diploma course, although it is on the Statute [...] As for the departmental library, last year in the midst of rising prices he left more than five hundred pounds unspent.” Cf. E. Wind, [Carta] 4 maio 1969, [S.l.] [para] M. Bowra, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 32, file 1.

³¹⁵ “Edgar was denied by his mother (Fely an extension of her mother), by his teacher, Panofsky by his successor, Haskell [who destroyed his Dept.] By his creation in England – The Warburg Institute. All third-rate people, all JEALOUS, the worst of the deadly SINS.” Nota memorial de Margaret Wind em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 23, file 2.

pela British Academy em reconhecimento dos estudos referentes à história e cultura italiana³¹⁶.

Não obstante, o maior legado oxoniano de Wind foi sua biblioteca, cuja concepção é tributária daquela de seu mentor, Aby Warburg. Embora diminuta se comparada com outros acervos do mesmo tipo, atende tanto à concepção de uma biblioteca universal – alheia à hiperespecialização esperada de um acervo departamental – quanto ao rigor bibliográfico, contendo muitas obras de fonte primária e/ou raras (possui, à guisa de exemplo, a edição de 1574 do *Dialogo dell'imprese militari e amorose* de Paolo Giovio e a *Legenda Sanctorum* de Jacobus de Voragine de 1516³¹⁷). É, além disso, representativa da concepção histórico-artística de Wind, cujo estudo deve ser compreendido como uma investigação dos esforços da percepção, compreensão e expressão da humanidade diante do real. Essa compreensão unitária da atividade humana deveria, em termos acadêmicos, atender à adisciplinarietà, isto é, a consubstanciação das diversas disciplinas frente à compreensão de que seu entrincheiramento não é senão a reificação de abstrações metodológicas. Wind, pouco antes de se aposentar, manifestou a esperança de que essas divisões disciplinares se extinguissem no futuro “com a criação de uma abrangente faculdade de humanidades”. Ampliar-se-ia assim a função ancilar da história da arte³¹⁸. A recusa adstringente de Wind em tornar sua disciplina uma Honours School (i.e., uma graduação)³¹⁹, provém dessa consciência integrada dos estudos, donde se pode perceber o legado da Escola de Hamburgo.

Após sua aposentadoria, Wind recusou todos os convites referentes a atividades acadêmicas. Importava-lhe somente a escrita de seus livros, principalmente sua análise sobre Michelangelo. Continuou a trabalhar assiduamente em seus manuscritos até seus dias finais.

³¹⁶ Ver os documentos relativos em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 7.

³¹⁷ As aquisições da biblioteca continuaram após a morte de Wind, financiadas pelo Wind Benefaction Committee. Uma exposição dos livros ocorreu em 1994 e foi intitulada *The Vitruvian Path*.

³¹⁸ “To judge by the Franks Report at this stage, I would assume that the stress on postgraduate studies will increase, but it is possible that, with the creation of a comprehensive Humanities Faculty, the ancillary role of the History of Art will also be augmented. This would of course require a substantial increase in staff and, given the Oxford system, the creation of a completely new class of beings, namely Tutors in the History of Art. Among the postgraduate degrees we offer at present, I should have mentioned also the Diploma, but this plays a very subordinate role, although we have a large number of (unsuitable) applicants for it.” Cf. E. Wind, [Carta] 28 maio 1966, Oxford [para] A. Blunt, Londres, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 3.

³¹⁹ A história da arte se tornou uma Honours School apenas em 2004, época em que Martin Kemp ocupava a cátedra.

“Ele [Wind] está fazendo um trabalho extraordinariamente bom nesse momento, tentando terminar seus livros”, escreveu Margaret, pouco antes de sua morte, “todas essas palestras às quais todo mundo foi podem muito bem terem sido escritas na água se ele não concluir suas publicações. Ele pode ter setenta anos, mas está mentalmente no auge de suas faculdades.”³²⁰ De fato, a última produção acadêmica de vulto de Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, tinha sido publicada em 1958, ainda que reeditada com generosos acréscimos em 1968³²¹. A obra, atestando ao vagar das publicações de Wind, originava-se das conferências “Classical Influences in Renaissance Art” proferidas no Oberlin College, Ohio em dezembro de 1949, e seu contato editorial com a Faber & Faber, editora que publicaria a obra, datava de 1953³²². Embora o manuscrito já estivesse pronto quando da chegada de Wind em Oxford em 1955, foram ainda necessários três anos até sua publicação. *Pagan Mysteries* sacramentou a reputação de Wind e se tornou mesmo um livro *cult* na década de 1960 (possivelmente concorde aos valores contraculturais, ao revivalismo espiritual e à ressurgência dos cultos neopagãos do período), e um crítico da época, comentando sua importância, afirmou: “ele [Wind] mudou as nossas ideias sobre muitas coisas, é hoje impossível ficar diante de, digamos, a *Primavera* ou *O nascimento de Vênus* de Botticelli, sem esse homem atrás de você, por assim dizer.”³²³

Pagan Mysteries in the Renaissance analisa a possível continuidade ou revivescência da metafísica pagã na Itália meridional do Quatrocentos. Toma, como ponto de partida, a noção de mistério – tal qual desenvolvida na Antiguidade tardia e posteriormente retomada por eruditos renascentistas como Ficino, Pico della Mirandola e Nicolau de Cusa – segundo a qual subjaz às expressões mitopoéticas, absurdas e/ou contraditórias, um sentido

³²⁰ “He is doing extraordinarily good work at the moment trying to finish his work. All these lectures everyone went to might as well be WRIT in WATER if he doesn’t finish his publications. He may be 70, but he is mentally at the height of his powers.” Ver nota manuscrita de M. Wind in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 20, file 3.

³²¹ Cf. E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber & Faber, 1958 [=1968].

³²² Cf. McConica, op. cit., p. 6.

³²³ “I don’t care if this man speaks out of his nose or the hair of his head or if he speaks like Donald Duck, this is a great man and in fact he has changed our ideas about so many things, it’s impossible now to stand in front of – of say Botticelli’s *Primavera* or *The Birth of Venus* without this man behind you as it were. You’re blind if you think you can see these paintings without him. and his book is – is a great book.” H. A. L. Craig, *The Critics*, Londres, BBC, 11 dez. 1960, programa de rádio. Ver transcrição in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 3.

profundo. Desse modo, o flagelo de Mársias seria apenas superficialmente um mito pagão; escumada sua brutalidade, descobre-se a expressão de uma verdade metafísica, concorde à doutrina sacrificial cristã: o expurgo necessário dos aspectos terrestres antes do encontro com o Divino. Segundo a tese de Wind, subjaz à cultura visual do período uma teologia poética fundada na harmonização das temáticas pagãs e cristãs, integradas à luz da tradição neoplatônica revivescida pelos círculos humanistas. Desse modo, os humanistas e artistas italianos quatrocentistas teriam uma compreensão alargada da relação entre significado e significante, de modo que uma mesma verdade metafísica poderia ser exposta por meio de signos diversos: “*Una religio in rituum varietate*”, isto é, a unidade transcendente se manifesta na pletora simbólica que, no mais das vezes contraditória, compreende-se por doutrinas como a *discordia concors* e se expressa em motos como *festina lente*. Concorde a essa visão da pulsão alegórica da poética visual do Renascimento italiano, o denominador comum de sua arte seria, segundo Wind, “o tratamento figurativo, e não literal” de seus temas mítico-religiosos³²⁴

Pagan Mysteries in the Renaissance, livro muito criticado por historiadores da arte, é, afinal, menos um discurso sobre a produção artística do período do que sobre o universo cultural que a produziu. As obras tratadas (e.g., a *Primavera* de Botticelli) não são o fim de sua investigação, mas antes as vias de acesso a um complexo meandro de argumentos filosóficos que, segundo Wind, perpassava um voluminoso e tentacular debate envolvendo teologia, ocultismo, hieroglífica, codicologia, ritualística, astrologia, teurgia etc. A “linguagem dos mistérios”, contudo, seria expressa – visual ou literariamente – de modo necessariamente alusivo e tortuoso, expressando-se enigmaticamente, como que em silêncio; sua compreensão requeria, portanto, uma mistagogia. Se essa existia à época na forma de conversações eruditas – donde um pintor curioso como Rafael teria sido instruído diretamente

³²⁴ “My entire view on Renaissance art in its symbolic aspects, which I intended to develop in these lectures, centers in the theory that pagan as well as Christian subjects are treated figuratively, not literally; which makes it possible to harmonize them. Since this is, in my opinion, the common denominator between such varied expressions of Renaissance art as are to be found in the works of Botticelli, Mantegna, Raphael, Michelangelo, Titian, Tintoretto and even El Greco, it seemed to me a suitable subject for a general course of public lectures.” Cf. E. Wind, “Statement by Wind on the McKeon trouble, possibly to be submitted to the Committee on Policy [Univ. of Chicago]”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 8, file 2. Wind elabora essa posição ao longo da introdução de *Pagan Mysteries* (Cf. “The Language of Mysteries”, in *Pagan Mysteries...*, Norton Library, 1968, pp. 1-16).

por humanistas como Calcagnini³²⁵ – caberia ao historiador moderno o papel de mistagogo na interpretação das obras do Quatrocentos. Desse modo, as remissões ecléticas e transversais de Wind não lhe são apenas idiossincráticas, mas antes responderiam às exigências do assunto tratado. Atendem, ademais, a um fim metodológico preciso, isto é, manifestar, na padronagem exposta por sua urdidura, a divindade abscondita dos neoplatônicos quatrocentistas.

Uma frase célebre de Wind, que sumariza sua abordagem investigativa na história da arte, está na introdução de *Pagan Mysteries*: “a iconografia é sempre, como lamentou Focillon, *un détour*, uma abordagem inevitavelmente ziguezagueante da arte.”³²⁶ Uma imagem propriamente artística – isto é, uma imagem que não simplesmente ilustra um argumento, mas corporifica esteticamente uma ideia – proviria antes de um paradigma cultural do que de fontes precisas. Desse modo, a inter-relação entre obra e texto não deveria ser buscada na superfície formal de um quadro e em certas passagens desta ou daquela fonte literária, mas na apreensão profunda do argumento de ambos: “A não ser que a nossa leitura nos leve para muito além das imagens, não nos levará realmente de volta a elas.”³²⁷ Essa postura heurística propedêutica se irradia para todos seus estudos sobre a arte do Renascimento, assomada de duas outras: a recusa à lógica linear em favor de “uma lógica configuracional na qual argumentos contingentes se encontram entrelaçados”³²⁸ e uma dedicação – quando não uma obsessão – pelo desenvolvimento total de uma hipótese, atitude que elogiara nas formulações de Gauss³²⁹. Essa segunda postura talvez tenha sido a causa do atraso e, finalmente, da incompletude de seu livro sobre Michelangelo, que deveria ser sua *magnum opus*.

Se a complexa, erudita e imaginativa interpretação total de um programa afrescoado tinha sua origem no artigo seminal de Warburg sobre os murais astrológicos do Palazzo Schifanoia, Wind daria sequência a esse tipo de abordagem de modo ambicioso. Seu

³²⁵ Cf. *ibid.*, p. 14.

³²⁶ “Iconography is always, as Focillon observed with regret, *un détour*, an unavoidably round-about approach to art.” Cf. *ibid.*, p. 15.

³²⁷ “Unless our reading takes us far away from the pictures, it will not lead us properly back to them.” Cf. Wind, *op. cit.*, 2000, p. 192.

³²⁸ “[...] a configurational logic by which contingent arguments are interlocked.” Cf. *ibid.*, p. 193.

³²⁹ Cf. Wind, *op. cit.*, 1985, pp. 76 e s.

vasto pensamento sobre a arte de Michelangelo, cuja longa maturação teve início em meados da década de 1930 e perdurou até sua morte, expôs-se ao longo da vida de Wind em quatro artigos³³⁰ e em diversas conferências ao longo dos anos. Embora a afirmação de Margaret sobre o fato destas serem “escritas na água” seja em certa medida histriônico – e descredite a influência informal dessas preleções – resta o fato de que essa é uma obra *non finita*. *The Theological Sources of Michelangelo* – firmado em contrato com a Clarendon Press em 1968 – deveria ser um estudo compreensivo da obra de Michelangelo e seu entrelaçamento com as doutrinas teológicas dos humanistas do Renascimento, centrado no programa iconográfico do teto da Capela Sistina. Segundo a interpretação de Wind, todas as partes do afresco, inclusive seus mínimos detalhes – das lunetas aos medalhões –, diziam respeito a uma única ideia: a prefiguração da salvação através de uma tipologia derivada do Antigo Testamento (i.e., sibilas, profetas, os ancestrais de Cristo, o Gênese, Noé). Embora essa concepção, concebida pela primeira vez em *Die Bildersprache Michelangelos: Die Sixtinische Decke* de 1935-6, tenha se transformado ao longo dos anos à luz de sua crescente erudição sobre o assunto, permaneceu doravante o eixo central de sua interpretação e sua fortuna crítica atesta seu vigor conceitual³³¹.

Apesar não ter concluído *The Theological Sources of Michelangelo*, Wind publicou pela Clarendon Press em 1969 um opúsculo sobre a *Tempestade* de Giorgione. O livro era mais um riposte do autor à perspectiva esteticista, visto que essa pintura era o emblema de uma tradição formalista calcada na apreensão sensível da atmosfera pictórica do *Giorgionismo* e, portanto, considerada impervia à abordagem histórico-cultural favorecida por Wind. Sua tese é de uma simplicidade desarmante: Giorgione teria “ilustrado uma tema ético para o qual não requereu narrativa alguma, apenas alguns símbolos renascentistas

³³⁰ Cf. Sears, op. cit., p. xxxi. Os estudos sobre Michelangelo publicados por Wind são: “The Crucifixion of Haman” (1938); “Sante Pagnini and Michelangelo: A Study of the Succession of Savonarola” (1947); “The Ark of Noah: A Study in the Symbolism of Michelangelo” (1950); “Maccabean Histories in the Sistine Ceiling: A Note on Michelangelo’s Use of the Malermi Bible” (1960); “Michelangelo’s Prophets and Sibyls” (1966). Entre 1935-6, Wind trabalhou em um livro intitulado “Die Bildersprache Michelangelos: Die Sixtinische Decke”, último texto que produziu em alemão e que não publicou em vida. Este foi recentemente publicado, editado e anotado por Pablo Schneider. Cf. *Die Bildsprache Michelangelos*, Berlin, De Gruyter, 2017.

³³¹ Para o longo percurso de interpretação de Wind a respeito da obra de Michelangelo, ver Sears, op. cit., 2000, pp. xxvii-xl; Sears, “Die Bildersprache Michelangelos. Edgar Winds Auslegung der Sixtinischen Decke”, in Bredekamp et al. (eds.), op. cit., 1998, pp. 19-75.

tarimbados, justapostos de forma evocativa.”³³² Segundo sua interpretação, tratava-se de uma alegoria pastoral, na qual as duas colunas quebradas à esquerda e o soldado apoiado no cajado representavam a *Fortezza*, ao passo que a mulher amamentando à direita seria uma cigana, simbolizando a *Carità*. A tempestade no horizonte representaria as mudanças imprevisíveis do acaso, visto que os termos *Fortuna* e *Tempesta* eram à época sinônimos. Desse modo, o soldado e a cigana, personagens que por seu próprio estilo de vida estão acostumados à instabilidade, encontram-se perfeitamente integrados à paisagem turbulenta e representam, assim, os dois polos opostos-complementares com os quais o espírito deve enfrentar as vicissitudes do destino. A obra é representativa do estilo tardio de Wind: suas notas de rodapé são quase pequenos ensaios e uma profusão de imagens auxiliares concorrem ao seu argumento central.

Além da *Tempesta*, Wind também analisou a enigmática *Tre Filosofi* e *Il Bravo*, que atribui a Giorgione e não a Tiziano (vide Longhi). Em 1971, Wind editou e publicou também pela Clarendon Press a obra póstuma do medievalista K. B. McFarlane sobre Hans Memling, onde se propõe uma nova datação para o *Tríptico Donne* a partir de uma descoberta sua sobre a data da morte de *Sir John Donne* (comitente da obra), que teria morrido de velhice em 1503 e não em batalha em 1469. Sugere-se, portanto, que o retábulo de Memling tenha sido pintado *circa* 1480. Foi Wind quem persuadiu McFarlane a conferenciar sobre o assunto em 1963, providenciando-o com as fotografias e *slides* necessários, encorajando-o e, após sua morte, trabalhando na edição de seu manuscrito inconcluso³³³.

A última publicação de Wind em vida foi o virulento artigo sobre livro de Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (1970), publicada no *The Times Literary Supplement* em 25 de junho de 1971. Gombrich tinha ele próprio enviado a Wind uma cópia³³⁴, uma de suas tentativas de “fumar o cachimbo da paz” com o rival³³⁵. A convite de

³³² “[...] the possibility that Giorgione had illustrated an ethical theme for which no narrative was wanted, only a few well-tested Renaissance symbols, juxtaposed in an evocative way.” Cf. E. Wind, *Giorgione's Tempesta with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Oxford, The Clarendon Press, 1969, p. vii.

³³³ Ver Lloyd-Jones, op. cit., p. xxx; ver também McConica, op. cit., p. 7.

³³⁴ “Dear Gombrich, On returning home from an exquisite month in Florence (a real *primavera di San Martino*), I find your book on Warburg, which I shall read while the freshness of Florence is still with me. Thank you very

Arthur Crook, editor do periódico³³⁶, Wind avançou duras críticas à obra, condenando-a tanto em termos gerais por sua representação errônea de Warburg – como indivíduo e pensador – quanto em suas minúcias, exasperando-se com as imprecisões bibliográficas, a descaracterização das parcerias intelectuais e por sua compreensão irregular dos fundamentos teóricos de Warburg. Em carta, vitupera inclusive com o uso de Aby ao invés de Abraham, notando que o primeiro era um apelido familiar empregado apenas pelo seu círculo íntimo³³⁷. O artigo de Wind, que Berlin definira como “uma verdadeira operação de terra arrasada”³³⁸, provocaria uma vasta reação acadêmica cujos efeitos se manifestam ainda hoje em termos de fortuna crítica³³⁹. O tiro partido de Wind, contudo, produziu ao menos uma vítima: seu antigo

much indeed.” Cf. E. Wind, [Carta] 26 nov. 1970, Oxford [para] E. H. Gombrich, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 118, file 1.

³³⁵ “In the B.M. I ran, while traversing the corridor to the North Library, into Gombrich who, believing that he saw a ghost, addressed me with the words: ‘Thank you, I m very well.’ (I believe, I did say ‘How do you do.’) He looked heavy, settled, and forlorn – like an overloaded freightship adrift without pilot. I tried to make him feel as comfortable as I could and he retaliated by telling me that he had just thought of me because a little 16th century book, entitled *Peplus Italiae*, had fallen into his hands, which contained a eulogy of Pagnini. He even took me to his seat to show it to me. In *Hiawatha*, if I remember correctly, this is called ‘smoking the peace pipe.’” Cf. E. Wind, [Carta] 6 dez. 1954, Londres [para] M. Wind, [S.l.], 10 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 1.

³³⁶ Cf. A. Crook, [Carta] 10 dez. 1970, Londres [para] E. Wind, Oxford, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 118, file 1. O periódico *Renaissance Quarterly* também convidou Wind, em 1971, para resenhar o livro de Gombrich, que recusou a oferta notando o compromisso anterior com o *Times Litt. Supp.* Cf. E. Wind, [Carta] 15 maio 1971, [S.l.] [para] James V. Mirollo, New York, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 118, file 1.

³³⁷ EW retorna a resenha apenas em 9 de maio de 1971. Cf. E. Wind, [Carta], 9 maio 1971, [S.l.] [para] J. Wrightson, Londres, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 118, file 1. Nesta carta, Wind reclama especialmente do uso titular de Aby na biografia de Gombrich. Observa que esse era um apelido familiar e que o próprio Warburg sempre assinava A. Warburg e que seu nome, Abraham, deveria ser mantido.

³³⁸ “Dear Colin, I have read Edgar on Gombrich, and must say it is remorseless. A real scorched earth operation. What a terrible hater he was. Reminiscent in some ways of Trevor Roper’s relentless polemics.” Cf. I. Berlin, [Carta] 5 abril 1973, [S.l.] [para] C. Hardie, Oxford, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Berlin 202, fol. 16.

³³⁹ Segundo Margaret, em uma carta não enviada, a resenha de Wind sobre o livro de Gombrich “suscitou paixões diversas”, descrevendo as reações de alguns que tinham “horror” em relação ao texto e de outros que achavam que este deveria ser reeditado. Cf. M. Wind, [Carta] primavera 1981, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 118, file 1. Segundo o editor italiano Roberto Calasso (em carta para Wind em 1971), a resenha foi “a real act of justice”. Cf. R. Calasso, [Carta] 6 set. 1971, [S.l.] [para] E. Wind, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 118, file 1. Sir John Pope Hennessy, por sua vez, comentou em nota curta: “Your review has been greeted here with ecstasy.” Cf. J. p. Hennessy, [Carta] 25 jul. 1971, Florença [para] E. Wind, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 118, file 1. Em nota memorial sobre Wind, Colin Hardie comentou a questão: “Wind’s last a review, on Aby Warburg, who had inspired him in Hamburg, illustrates his uncompromising determination where he felt that truth and principle were at stake. The relentless almost ruthless, but humorous demolition, supported by evidence at each point, was a duty he felt towards Warburg, the man and his library and the institute that Wind had helped to make of it in London. The review has something of the ‘Olympian’ that he ascribed to Cassirer as well of the ‘daemonic intensity’ of Warburg.” Cf. “Edgar Wind – A personal impression”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3. A resenha de Charles Hope à *The Eloquence of the Symbols* na *London Review of Books* em 1984 (cf. supra), suscitou uma discussão que envolveu Gombrich, Margaret Wind, Jaynie Anderson, Bernard Buschendorf e o próprio Hope. Tanto Margaret, quanto Anderson e Buschendorf apontaram erros grosseiros na resenha de Hope (e que, curiosamente, refletem muitas das mesmas acusações de descuido com as fontes e extrapolações intelectuais que o resenhista fez a

colega Wittkower, quando questionado sobre quem teria escrito o “venenoso” artigo, respondeu que não tinha dúvidas, “só pode ser Edgar Wind”, ao que caiu morto de um ataque fulminante do coração³⁴⁰.

O ataque a Gombrich foi muito possivelmente motivado por questões pessoais. Pode se especular, por exemplo, o grau de rancor de Wind quanto ao fato de um vienense da tradição formalista ser o diretor do Instituto que, por herança intelectual e dedicação política, deveria ser seu por direito. E, no entanto, apesar do viés interessado de sua crítica, Wind era uma das últimas testemunhas íntimas do pensamento tardio de Warburg. Era, além disso, uma das poucas pessoas na qual o historiador hamburguês confiava no final de sua vida, pessoal ou intelectualmente. Talvez seja inútil, em última instância, inquirir sobre a herança na forma de expansão ou traição da abordagem histórico-cultural de Warburg *apud* Wind. É do feitio do bom discípulo a antropofagia, mas não a necropsia. O impacto de Wind sobre o círculo associado à KBW foi profundo, e contemporâneos se lembram dele com destaque entre seus pares *émigrés*, eminências do campo como Saxl, Kurz, Klibansky, Panofsky, Wittkower e Buchtal. “Ele [Wind] me parecia a maior de todas aquelas estrelas: suas conferências sobre os meandros da Capela Sistina, proferidas sem anotações como era de seu estilo, com um sorriso búdico de sabedoria em seu rosto, abriram uma nova dimensão de erudição e compreensão para todos nós”, disse Albi Rosenthal, sobre as palestras de Wind em Londres nos anos

Wind). Em sua carta ao editor do periódico (cf. v. 6, n. 6, 5 abril 1984), Gombrich, por sua vez, fez uma acusação sub-reptícia a Wind, sugerindo que este fora dissimulado em sua resenha da biografia de Warburg. Para esse fim, transcreve uma carta de Wind onde este o elogia pelo discurso que proferira em Hamburgo em homenagem ao centenário do nascimento de Warburg. Margaret responde comentando que: “I am at a loss to understand the relevance of this letter. Is it suggested that it committed the author to an equal approval of all Sir Ernst’s subsequent writings on Warburg? My husband greatly admired the address (13 pp.); he was gravely disappointed by the biography (375 pp.), finding the impression conveyed there very different: in each case he spoke as he found.” Ver C. Hope, ‘Naming the Graces’, in *London Rev. of Books*, disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2009/oct/17/eric-gill-exhibition-fiona-maccarthy>>, acesso em 30 ago. 2017. Em nota escrita por Wind em seu *Nachlass*, lê-se “Gombrich’s Hamburg speech (essay?) quite respectable. It is a pity he did not simply reproduce this and add Aby’s unpublished notes to it, instead of making pretentious ‘intellectual biographies’ to which he is quite unfitted.” Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 23, file 2. Para uma análise recente da questão, ver F. Engel, “Though this be Madness: Edgar Wind and the Warburg Tradition” in *Bildakt at the Warburg Institute*, Berlin: De Gruyter, 2014, p. 94.

³⁴⁰ “He [Wittkower] was having lunch with a German, and somebody mentioned a nasty article in the *Times Literary Supplement*. At that time, articles in the *Supplement* were not signed, and this was an art-historical review of a book, which was poisonous. The German said, ‘Who could have written it?’ Wittkower said, ‘I have absolutely no doubt. It can only be Edgar Wind.’ And then he had a heart attack and fell down and was dead at the restaurant. Interesting isn’t it? That was the end of Wittkower. This art historian, whose name I forget, told me the death scene, which was gruesome of course.” Cf. W. Heckscher, op. cit., 1995, p. 170.

1930, “ficamos todos fascinados por aquela virtuosidade intelectual.”³⁴¹ Em relação aos anos de Hamburgo, William Heckscher, discípulo de Panofsky, afirmou em memória que “idolatrava Wind e que não fazia segredo disso”³⁴², notando em especial a admiração sua e de seus colegas por suas conferências: “Edgar Wind, ‘um mago da palavra falada’, era uma presença significativa.”³⁴³

Wind tinha perfeita consciência de sua habilidade oral, paradoxalmente oposta à lentidão de sua escrita. Quando de sua aposentadoria, recusou-se terminantemente a conferenciar³⁴⁴, atividade que, segundo Margaret, nunca apreciou muito³⁴⁵. Não obstante, foram suas conferências oxonianas que não apenas lhe valeram a cátedra como uma reputação que ultrapassaria as fronteiras paroquiais dessa universidade. Seu estilo de conferencista era especialmente notório pelo fato de jamais se servir de anotações, e as descrições dos ouvintes de seus repetidos *tour de force* são repletas de epítetos quase místicos. Ao especular sobre essa sua potência comunicativa, pode-se rememorar seu berço plurilinguístico, as pontes culturais que construiu em vida ou sua posição acadêmica constantemente marginal, donde um discurso efetivo ao público é garantia de sobrevivência. A resposta de Wind à questão, no entanto, talvez fosse mais prosaica: afirmou certa vez que

³⁴¹ “I had just become an assistant of Professor Rudolf Wittkower in those early heady days of the Warburg Institute, freshly arrived from Hamburg. The place was bristling with the most eminent art historians: Saxl, Gertrud Bing, Otto Kurz, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Hugo Buchthal and others, and Edgar Wind. He seemed to me the greatest star of all: his series of lectures on the iconographic intricacies of the Sistine Chapel, delivered entirely without notes in his characteristic style, with a Buddha-like smile of wisdom on his face, opened up a new dimension of scholarship and insight for us all – we were fascinated by such intellectual virtuosity.” Cf. A. Rosenthal, [Carta] 15 maio 1990, Londres [para] M. Wind, [S.l.], 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 25, file 6.

³⁴² “To get an impression of young Panofsky, in his forties I would say, you would have to see him against Wind, against Charles de Tolnay, and [Werner] Burmeister. He was extremely sensitive of his rank and his position. He wanted to be on the mount of Olympus, you know, looking down on everyone. Wind puzzled him throughout his life. I worshipped Wind and I made no secret of it.” Cf. Heckscher, op. cit., 1995, pp. 75 e s.

³⁴³ “Edgar Wind, ‘a magician of the spoken word,’ was a significant presence.” Cf. E. Sears, “The Life and Work of William S. Heckscher”, in Zeitschrift für Kunstgeschichte, v. 53, n. 1, 1990, p. 118.

³⁴⁴ “Since writing comes slowly to me, and is particularly impeded by my ease in speaking, I feel I must finish these books first before turning once again to the lighter world of the spoken word. I very much hope that you will understand this human predicament” Cf. E. Wind, [Carta] 25 nov. 1970, [S.l.] [para] M. Barasch, Jerusalem, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 20, file 1.

³⁴⁵ “He never much enjoyed lecturing, was always glad when he did not have to, and never did so after his retirement. He preferred the small classes held in the original library room at 35 Beaumont Street.” Nota de Margaret Wind in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 3.

aprendera a falar em público quando professor de francês e matemática em uma escola pública em Manhattan nos anos 1920 – “a melhor maneira de superar o medo do palco”³⁴⁶.

Em Oxford, instituição na qual a valorização hipertrófica da cognição literária impelia muitos, estudantes e docentes, à amusia, a fama meteórica das conferências de Wind deixou muitos perplexos, inclusive ele próprio³⁴⁷. Seu estilo de conferencista – então totalmente maduro e dedicado quase que exclusivamente à análise concreta de obras de arte –, caracterizava-se como a performance de um *virtuoso*. À eloquência ininterrupta se imiscuíam copiosas remissões eruditas e alusões culturais que desconcertavam sua audiência, sobretudo pelo fato da linha discursiva – rigorosamente coerente – honrar à perfeição as exigências saturninas do horário. “Após adentrar o palco da direita, sacava seu relógio de bolso e o depositava no atril à frente. Iniciava exatamente cinco minutos atrasado, falava sem anotações, e ilustrava sua conferência com *slides*. Concluía sua última sentença, perfeitamente elaborada, na badalada da hora seguinte, exatos cinquenta e cinco minutos depois”, lembrou-se um de seus ouvintes, Michael Bawtree, “ele sempre recebia uma gigantesca ovação [...] abriu uma porta para a história da arte que, para mim, jamais se fechou.”³⁴⁸

Existia, quando não uma intuição da arte da cena, uma atenção aos aspectos formais de sua oratória, à sua *actio*. Os cinco minutos de atraso supracitados eram calculados para gerar tensão e expectativa na sala, assim como a maneira de se sentar e confrontar a audiência era programada para lhe dominar a atenção³⁴⁹. Na sala escura do auditório,

³⁴⁶ “Edgar Wind was a magician with words; he had spent a long period in America where he earned much-needed money by hand-colouring black and white films; he also taught at a Manhattan high school – the best way to learn to overcome stage-fright.” Cf. W. Heckscher, “Ist Das Alles?”, in *Art Bulletin of Victoria*, 1987, n. 28, p. 9.

³⁴⁷ “You will laugh when I tell you that his Oxford appointment pleased him because lectures have never been taken seriously here. He thought he wouldn't have to bother much.... Lectures are ‘writ in water’.” Cf. M. Wind, [Carta] [S.d.], [S.l.] [para] Dolly Frisch, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 9, file 3.

³⁴⁸ “When he entered from stage right, he took out his pocket watch and laid it on the lectern in front of him. He started at exactly five past the hour, spoke without notes, and illustrated his lecture with slides. He finished his last perfectly-formed sentence at the stroke of the next hour exactly fifty-five minutes later. He always received mighty applause. I must have attended two or three of his courses of lectures, though I remember only one of them, on the drawings of Leonardo da Vinci. But he opened a door into the history of art which for me has never closed.” Cf. M. Bawtree, *As Far as I Remember: Coming of age in Post-War England*, Memoirs Publishing, 2015, p. 308.

³⁴⁹ “[...] a characteristic anecdote about Edgar and our joint seminars [...] is the occasion where Edgar insisted that I should enter the seminar room (with him) rather late to read my paper, so as to raise the tension in room, and when at the same time instructed me on how I should sit so as best to dominate the audience: a histrionic

enxergavam-se apenas Wind, as imagens que se alternavam uma a uma – raras vezes projetava duas ao mesmo tempo³⁵⁰ – e a luz de sua lanterna, que incidia sobre o detalhe significativo das obras³⁵¹. “Nesse canto da pintura...” era uma expressão usual em seu linguajar expositivo³⁵². Em seu atril, existia um botão oculto que mudava o *slide* sem que o movimento da mão atraísse os olhares³⁵³. O inglês erudito proferido pelo sotaque alemão lhe dava um certo grau de exotismo. Essa aura era, em parte, programada. Wind não apenas imputava aos objetos de sua análise oposições dramáticas como reagia às reações de seu público; tinha, decerto, uma consciência expandida dos efeitos de sua inteligência e de sua habilidade oratória. Não de outro modo, Berlin caracterizou a performance conferencista de Wind como “*Cagliostro-like*”³⁵⁴. Tal caracterização, no entanto, é ambivalente, visto que diz respeito tanto aos elogios de “mágico do palco” quanto às acusações de charlatanismo, proferidas contra Wind devido à sua suposta desatenção com a probidade acadêmica.

O cálculo precedia o ato da fala. Segundo Berlin, Wind costumava se fechar por um ou dois dias antes de uma palestra e assimilar profundamente o conteúdo a ser proferido³⁵⁵, de tal modo que suas conferências eram, segundo um de seus colegas, “espontâneas e desimpedidas (como um bardo homérico de oralidade extemporânea [...]).”³⁵⁶ Um outro ouvinte desses anos, recorreu ao repertório bíblico para caracterizar o Wind conferencista: “[...] naqueles anos, Edgar Wind parecia uma figura profética [...] seu tipo

technique that amazed me.” Cf. S. Hampshire, [Carta] 20 jan. 1972, Oxford [para] C. Hardie, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

³⁵⁰ “He showed one slide at a time, except when he had a particular reason for comparing two slides with each other.” Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 3.

³⁵¹ Ver McConica, op. cit., p. 7.

³⁵² “I think of Edgar Wind who seemingly knew the meaning of every detail in the language of Renaissance painters. (‘In this corner of the picture’ – a memorable line from those lectures that used to pack the Playhouse on Wednesday mornings – ‘In this corner of the picture, a satyr is pursuing a nymph, for reasons we shall have to discuss later’.)” Cf. T. J. Reed, “Among Languages”, in *Oxford Magazine*, n. 74, 1991, p. 1; cf. MSW14.F2.P138]

³⁵³ [John Pope-Hennessy, *Learning to Look*, 1991: 126]

³⁵⁴ “Intellectual excitement has been great here this term; Wind has lectured in a most splendid manner, eclipsing everyone else [...] nothing like as fascinating as the Cagliostro-like performances of the great magician Wind.” Ver carta de Berlin para Rowland Burdon-Miller de 13 de dezembro de 1953 em Berlin, *Enlightening*

³⁵⁵ Cf. I. Berlin, *Building: Letters 1960-1975*, Random House, 2013 p. 21.

³⁵⁶ “It was widely believed that in his famous lectures in the Playhouse here he had written out every word of his text and memorized it. This was not so: he had deeply pondered his matter and manner, in absolute quietude during the whole day before; [...] arrived at the lectern without a single note to be spontaneous and un hampered (like a Homeric oral-extemporizing bard – and Homer certainly prepared and premeditated his recitations, though not word by word)” Memória de C. Hardie, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

deveria ser o do Moisés cornudo, intransigente e imperativo, seu cenho radiante da *Shekinah* de sua visão pessoal”³⁵⁷. Tal parafernália locutora e mnemônica de Wind, no entanto, tinha uma finalidade pedagógica: deveria “sobrepujar o ouvinte e excitar tanto a imaginação quanto a curiosidade intelectual”³⁵⁸. A exposição verbal deveria ser contígua à visual. A relativa autonomia discursiva desta está preservada nos arquivos de Wind em Oxford na forma de sequência de fotografias: há uma sutil inteligência de sentido na ordem e ritmo de seus *slides*, sua alternância manifestando uma narrativa que persegue – apesar de suas referências diversas – uma mesma ideia de modo quase que monomaniaco. Eram, afinal, as “imagens que deveriam ‘falar’.”³⁵⁹.

Wind se tornou o conferencista mais popular de Oxford de sua geração – alguns afirmam da história dessa universidade – e suas conferências se tornaram um evento social obrigatório, de tal modo que os alunos regulares tinham de disputar assento com o público em geral³⁶⁰, composto de outros professores, de suas mulheres e da sociedade civil oxoniana em geral³⁶¹. O sucesso de Wind pode ser medido em termos da sucessão dos locais em que teve

³⁵⁷ “Ich habe bei anderer Gelegenheit gesagt, daß Edgar Wind in jenen Jahren als eine prophetische Figur erschien, deren besonderes Genie uns ein intellektuelles Land der Verheißung wies, das er selbst nicht mehr erleben würde. Und ich wage zu behaupten, daß er der Typus der gehörnten Moses sei, unbeugsam und gebieterisch, seine Stirn strahlend von der *Schekina* der eigenen Vision, und jederzeit bereit, mit den Zaudernden und Verstockten anzubinden.” Cf. McConica, op. cit., p. 8.

³⁵⁸ “Die souveräne Beredsamkeit, das breite Spektrum von Gelehrsamkeit, die skrupulöse Beachtung des Details, die Fülle kultureller Anspielungen, der nie stockende Redefluß bei zuweilen langen und komplizierten Zitaten, all das kam zusammen, um die Zuhörer zu überwältigen und ihre Einbildungskraft und intellektuelle Neugierde zu erregen.” Cf. ibid., pp. 7 e s., grifo nosso.

³⁵⁹ Cf. supra, n. 310.

³⁶⁰ Cf. Noël Annan, *The Dons: Mentors, Eccentrics and Geniuses*, University of Chicago Press, 1999, p. 26.

³⁶¹ Trevor-Roper, em uma de suas cartas mexeriqueiras a Berenson, narra a reação de sua mulher, Alexandra, às conferências de Wind: “Well, you can imagine him standing there in the artificial twilight (for of course there were lantern-slides), slowly moving his fat, Germanic hands round imaginary aerial replicas of some naked breasts by Rubens, at that moment represented on the screen above him; and as he fondled and re-fondled these globular but insubstantial objects, he uttered, in thick, German accents, sexual words which, says Xandra, she had previously thought, and in fact still thinks, are normally excluded from educated conversation. Altogether, she says, it was disgusting. And yet, she insists, the substance of it was also - whether right or wrong - interesting. But her predominant emotion was disgust. All the same, I think I now see why those elderly ladies from perhaps prim or repressed homes in America so love to listen to him.” Cf. Davenport-Hines, op. cit., p. 218. É possível inferir pelo tom das cartas que tanto Hugh Trevor-Roper quanto Kenneth Clark enviaram para Berenson que este gostava de ficar a par das intrigas em torno de Wind. O *connoisseur*, contudo, jamais o conheceu pessoalmente. Em nota, Margaret comenta: “Niouta Kallin went to call on BB at I Tatti in the late summer or early September 1951. BB asked her where she was going next, to which she replied ‘Lucca’. He said this was an absolute splendid idea, but how did *she* come upon it. So she said that she was going to see EW and me, whereupon he was much disconcerted. Mariane tried to smooth things down by saying that if he had met Edgar he would have found him an absolute charmer and they would fit in beautifully, to which BB retorted: ‘But how should I know. He never comes to see me.’ Josephine Crane also said that BB was very jealous of Edgar” Cf. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 46, file 2.

de lecionar por conta do crescimento do público: quando de sua chegada em 1955, conferenciou inicialmente em uma sala pequena do museu Ashmolean (a Randolph Lecture Room); no outono do ano seguinte, após ter de repetir suas palestras devido à hiperlotação, Wind as transferiu para o Taylor Institute, capaz de acomodar 350 pessoas³⁶². O excesso de público continuou, no entanto, e cerca de 150 a 200 pessoas ficavam para fora de suas conferências³⁶³, inclusive John Sparrow, *Warden* do All Souls College, que teve sua entrada barrada após esperar meia hora na fila³⁶⁴. O desagrado do Taylor Institute com a situação fez com que Wind se mudasse para o Playhouse Theatre após assegurar os fundos necessários para sua locação³⁶⁵. O Playhouse era o único espaço grande o suficiente na cidade que permitia o uso de *slides* e foi definitivamente comprado pela universidade em 1961. Wind continuou a palestrar no local até sua aposentadoria.

O enorme sucesso de público, contudo, continuou a produzir situações embaraçosas, e Wind adotou algumas medidas para tentar reduzir a audiência. Recusou permissões oficiais a todos os não-alunos (o que não lhes impediu a presença) e passou a conferenciar ao meio-dia, julgando que esse horário coibiria o interesse (sem sucesso). Mesmo no teatro, onde cabiam abarrotadas cerca de 800 pessoas, “em pé até mesmo no balcão e transbordando das naves até o *foyer*”³⁶⁶, Wind foi forçado a repetir suas preleções no dia seguinte. Rememorando anos depois as longas filas que se formavam ao longo da larga rua Beaumont, o historiador medieval James McConica – um dos ouvintes de Wind à época –

³⁶² Cf. A. Sillery, [Carta] 11 mar. 1957, Oxford [para] Parker (?), Oxford, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 14, file 1.

³⁶³ Cf. A. Sillery, [Carta] 10 jul. 1957, Oxford [para] E. Wind, Oxford, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 14, file 1.

³⁶⁴ Cf. Davenport-Hines, p. 225.

³⁶⁵ “Despite our casual indifference to lectures, this has been what the French would call a vintage year in some vineyards. The two greatest professorial successes have been made by an American and a German (who came to Oxford by way of America), Professors George Kennan and Edgar Wind. [...] Edgar Wind assumed the Professorship of Art last Trinity Term with four —lectures on Picasso, Klee, Gauguin, and Matisse that required the presence of the proctors to keep the crowds in order; queues would form an hour in advance, and once two hundred were turned away (including several dons who protested to the Oxford Magazine). Since then, with courses on Botticelli and Raphael, he has been forced to lecture in the Playhouse, where his following exceeds in number and devotion that of the resident troop of players. It has been a deserved success. Seldom have controversial views been aired with such quiet dignity and respect for dissent; and the course of his logic is perilous and breathtaking, quickening one's eyes to beauty and one's mind to the milieu in which it is born.” Cf. V. A. Kolve, “Oxford Letter”, in *The American Oxonian*, julho de 1958.

³⁶⁶ “There must have been fully 800 undergraduates there, standing even in the circle and overflowing from the aisles into the foyer.” Cf. “Standing only...”, *Oxford Mail*, 29 nov. 1959.

encontrou um paralelo possível apenas nos concertos de um *rock star*³⁶⁷. Com efeito, muitos iam às conferências não por causa do assunto em si, mas por causa do palestrante: “Vim porque soube que ele [Wind] é um conferencista maravilhoso”, disse uma espectadora³⁶⁸ e outro mesmo afirmou que Wind vivia no Olimpo, pois “qualquer professor de Oxford capaz preencher um auditório às 8 horas da manhã habita entre os deuses.”³⁶⁹

A comoção em torno desses eventos chegou a tal ponto que Wind teve de fazer um acordo com os inspetores da universidade e com a polícia de Oxford. Desse modo, aqueles deveriam restringir o acesso de não-estudantes, enquanto estes deveriam não apenas manter a ordem pública mas também evitar o congestionamento de bicicletas estacionadas (verdadeiro problema urbano nos dias de palestra). Wind passou a considerá-las uma “unidade de medida” do sucesso de cada conferência³⁷⁰. Os jornais da cidade, interessados na voga em torno das conferências de Wind³⁷¹, constantemente fotografavam e comentavam a respeito do congestionamento de bicicletas. Wind, contudo, encarava a situação com certo pesar, considerando-a “algo exaustiva”³⁷²; segundo Margaret, estava “muito mais interessado em escrever seus livros.”³⁷³ A disputa epistolar entre Wind, a polícia de Oxford e a administração da universidade a respeito do problema das bicicletas revela não apenas o grau

³⁶⁷ Cf. McConica, op. cit., p. 7.

³⁶⁸ ‘I came because I heard he was a wonderful lecturer’, said one girl.” Cf. “Standing only...”, op. cit.

³⁶⁹ “You might be amused by an encounter I had in the 60’s with an Oxford student. I asked him if he knew Dr. Wind. The answer came back that of course he knew Dr. Wind, that Dr. Wind dwelt on Olympus. Because I looked puzzled he explained that any Oxford professor who can fill an auditorium at 8 a.m. dwells among the gods.” Cf. D. Frisch, [Carta] 5 jul. 1984, New York [para] M. Wind, Oxford, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 9, file 3.

³⁷⁰ “But Edgar himself caused another kind of explosion with some lectures on ‘Modern Art’ – the ‘Old Masters’ as someone put it: Picasso, Matisse, Rouault, Klee. We can’t quite explain it. No one is supposed to go to lectures in Oxford. But perhaps there has been a kind of starvation here for these subjects – art in general, and for some enlightenment on modern art in particular. In any case, unwittingly, Edgar touched something off. No one can remember anything like it. There was no hall large enough, and faced with an overflow of several hundred people, he had to give all the lectures twice. As a result of this, he has an interesting new emblem: bicycles. It is a new unit of measurement. Those bicycles heaped up outside the Museum were counted every week and photographed and commented upon.” Cf. M. Wind, [Carta] 22 ago. 1957, Oxford [para] J. B. Crane, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 14, file 1.

³⁷¹ As manchetes das reportagens sobre as conferências de Wind são expressivas da voga em torno das mesmas: “500 Crowd Lecture on Picasso” (14 fev. 1957); “Capacity Audience for Prof. Wind Again” (21 fev. 1957); “The Gate-Crashers at Popular Lectures are Turned Away” (30 jun. 1958); “Bulldogs Guard Top Lecture” (28 fev. 1959).

³⁷² “Prof. Wind, who has rapidly won himself a reputation in Oxford as a lecturer not to be missed, said this week that he has found the enthusiasm for his talks ‘rather overwhelming.’” [Oxford Mail, 01/03/1957; cf. MSW14.F2.P100]

³⁷³ “Edgar takes the notoriety with some melancholy: he is much more interested in writing his books. *The book is coming out soon. He hopes so much that it will please you.*” Carta de M. Wind a J. B. Crane, cf. supra, n. 370.

kafkiano atingido pelos encargos burocráticos de seu cargo, mas também um certo entusiasmo rebelde do corpo discente. Os motivos dessa comoção pública eram aparentemente inexplicáveis, donde se pode especular a novidade do assunto ou o aspecto transgressor da abordagem adisciplinar de Wind, quando não um certo encanto cinematográfico de suas conferências, que ocorriam, afinal, em um teatro. Não obstante a consciência de sua habilidade de conferencista, Wind ele próprio acreditava que o fenômeno não era local, mas antes o resultado de uma profunda inflexão do horizonte de interesse e sensibilidade da população britânica, em especial de sua parcela mais jovem: “O problema não é exclusivo a Oxford. O mesmo fenômeno está ocorrendo em toda a Inglaterra: conferências sobre história da arte estão lotadas [...] estamos diante de um interesse pelas artes visuais que possui causas mais profundas, e que será muito mais permanente do que a influência de qualquer conferencista em particular.”³⁷⁴ Em sua percepção, “os estudantes estavam famintos por educação visual.”³⁷⁵

Não obstante sua modéstia, existiam em Wind qualidades que tornavam suas conferências um sucesso ímpar. Haskell, quando assumiu a cátedra, decidiu em abandonar o Playhouse, consciente de que não atrairia o mesmo público de Wind e que, portanto, seria melhor evitar uma “comparação humilhante.”³⁷⁶ As conferências de Wind, contudo, não foram apenas uma voga passageira, e quando Margaret as depreciou notando que eram “escritas em água”³⁷⁷ talvez não se desse conta do estímulo que essas produziram em sua jovem audiência. Foi pelo estímulo das conferências de Wind que Caroline Elam – à época uma graduanda de Oxford, hoje uma historiadora da arte egrégia – decidiu se dedicar ao

³⁷⁴ “The problem is not peculiar to Oxford. The same phenomenon is occurring all over England: lectures on the history of art are crowded, because (for good or for ill) the subject has become of predominant interest. In Oxford the large attendances at the eight annual Slade lectures, no matter which Slade professor has lectured (there have been four diverse professors since 1956), show that we are faced with an interest in the visual arts which has deeper causes, and which will be more permanent, than the personal influence of any individual lecturer.” E. Wind, [Carta] 14 nov. 1959, [S.l.] [para] C. H. Paterson, Oxford, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 5.”

³⁷⁵ “I am not affecting a false kind of modesty in saying that the cause for this is not in myself but in the fact that the students are starved for visual instruction.” Cf. E. Wind, [Carta] 17 jul. 1958, [S.l.] [para] W. M. Lowry, New York, 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 1.

³⁷⁶ “I am totally convinced that I cannot carry such an audience myself, and that the prospect of comparative humiliation is now actively hindering me.” Cf. F. Haskell, [Carta] 12 jun. 1967, Cambridge [para] E. Wind, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 13, file 6.

³⁷⁷ Cf. *supra*, n. 320.

estudo da cultura artística do Renascimento italiano, destacando-se por sua pesquisa filológica. O mesmo aconteceu com o transgressor Adrian Rifkin, com o museólogo Jon Whiteley (hoje um dos curadores do museu Ashmolean) e com John Gage. Jaynie Anderson, embora tenha conhecido Wind já aposentado, dedicou-se ao estudo da arte italiana por causa de *Art and Anarchy*. Outros importantes pesquisadores de áreas correlatas – como Peter Burke – recordam-se do aspecto formador das conferências de Wind. O literato V. A. Kolve, por exemplo, afirmou em *Chaucer and the Imagery of Narrative* (1984) que, “em retrospecto, parece-me que este livro teve seu início em uma série de conferências magistrais proferidas por Edgar Wind [...] em Oxford no final dos anos 1950 [...] foi ali que aprendi pela primeira vez que as imagens possuem, com frequência, um sentido que está além da pura representação.”³⁷⁸ As conferências de Wind foram igualmente importantes para muitos artistas. O mais conhecido desses, Ronald B. Kitaj, foi seu discípulo informal: foi o historiador *émigré* quem apresentou o pensamento de Warburg ao pintor que foi, posteriormente, muitas vezes descrito como um “artista warburgiano”³⁷⁹. Segundo Margaret, “artistas e músicos se afeiçoavam por ele [Wind] [...] pensavam que ele compreendia o que *eles* estavam buscando.”³⁸⁰

A temática das conferências proferidas por Wind em Oxford é expressiva de seus principais vetores de estudo. Conferenciou sobre a arte do Renascimento italiano (e.g.: “The Tombs of Julius II” em 1957), pintura inglesa do Iluminismo (e.g.: “The Discourses of Sir Joshua Reynolds” em 1960), arte moderna (e.g.: “Manet and Mallarmé” em 1963) e estética (e.g.: “Hegel’s Aesthetics” em 1962). De acordo com o perfil interdisciplinar de sua cátedra, Wind também realizou conferências conjuntas: com John Sparrow em 1958 (“Some Renaissance Poems and their Visual Counterparts”), com o filósofo antirracionalista Stuart Hampshire (“Kant’s Critique of Judgement” em 1957 e “Problems in Aesthetics” em 1958),

³⁷⁸ “In retrospect, it seems to me this book had its beginning in a series of masterly lectures delivered by Edgar Wind as Professor of Art History at Oxford in the late 1950’s. Though none of them concerned medieval art in particular, it was there I first learned that pictures often carry meaning other than the purely representational. A seminar in pictures and texts, taught jointly by Wind and John Sparrow, deepened that interest” Cf. V. A. Kolve, *Chaucer and the Imagery of Narrative: The First Five Canterbury Tales*, Stanford University Press, 1984, p. vii.

³⁷⁹ Cf. Edward Chaney, “R.B. Kitaj (1932-2007): Warburgian Artist”, in *emaj*, v. 7.1., 2013, p. 7..

³⁸⁰ “Something about Edgar’s intensely visual approach? Artists and musicians, by the way, took to him: they did not find his learning formidable, but thought he understood what *they* were after.” Ver comentário de M. Wind à memória biográfica de Lloyd-Jones in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 23, file 2.

com o numismata Humphrey Sutherland (“Renaissance Medals” em 1958) e com Austin Gill, especialista em literatura francesa (“Manet and Mallarmé” em 1963). Suas três conferências sobre arte moderna em 1957 (“Modern Art”), pioneiras do assunto em Oxford, abordaram a obra de Matisse, Rouault, Picasso e Klee (referências constantes em *Art and Anarchy*)³⁸¹. Nessas preleções, Wind avançou uma série de críticas controversas aos pintores modernos (que ofenderam a sensibilidade de alguns de seus partidários³⁸²). A respeito de Picasso, o historiador julgou que o período azul – marcado pelo lirismo melancólico do jovem pintor – seria o mais representativo do artista, e que a proteica plasticidade posterior seria apenas uma máscara, disfarçando “uma banalidade de visão inata”³⁸³. Apesar dessas avaliações negativas, Wind era fascinado por arte moderna: “Onde quer que estivesse, ele [Wind] ia a exposições de arte moderna”, escreveu Margaret, “comprou há muito tempo atrás dois desenhos do primeiro Klee, três maravilhosas gravuras de Braque e um Soulages, todos aqui em casa. Teria comprado mais se pudesse.” Quando Meyer Schapiro, *Slade Professor* entre 1967-68, organizou a exposição “Cubism and Abstract Painting” para acompanhar suas conferências, Wind emprestou-lhe seu Soulages³⁸⁴.

Sua crítica mais profunda à arte moderna em Oxford, contudo, foi articulada em sua aula inaugural – “The Fallacy of Pure Art” – proferida sem imagens em 29 de outubro de 1957 na Examination School para uma grande e variada audiência, “um séquito composto pela maioria das faculdades” e que colocava “em uma mesma órbita o erudito e o frívolo.”³⁸⁵. A conferência (gravada pela BBC, que planejava transmiti-la no Third Programme) foi concebida como uma vindicação da história da arte como um estudo acadêmico e formou a

³⁸¹ “Here at Oxford in 1957 he gave three lectures on *Modern Art* in the Taylorian, which I am told were the first lectures on modern art in the University”. Cf. M. Wind, [Carta] 24 set. 1981, [S.I.] [para] B. Rundle, [S.I.], 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 14, file 2.

³⁸² “a series of lectures on 20th century painters [at the Oxford Playhouse]. To the more solemn among art critics reports of them gave some offence. It was whispered that the Professor had been lacking in a proper respect, even to Picasso.” Cf. V. Turner, [Carta], 27 set. 1971, Oxford, [S.rem.te], 2. f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

³⁸³ “A very different contribution to our understanding, or misunderstanding, of the Blue period was made by the late Edgar Wind who, if my memory is correct, suggested in a lecture given some twenty-five years ago that the sentimental images of the artist’s early years represent the true Picasso. Subsequent changes of style, Wind claimed, are simply a succession of freakish masks contrived by the artist to conceal an innate banality of vision” Cf. John Richardson, “The Show of Shows”, in *The New York Review*, 17 jul. 1980, p. 18.

³⁸⁴ SOULAGES, Pierre (b. 1919) *Composition: terre cuite, noire Aquatint and etching*; 12/100.

³⁸⁵ “Professor Wind has built up a following that appears to cut across most faculties and which brings the pundit and the fliberty-gibbet momentarily into the same orbit.” Cf. *The Oxford Magazine*, 07 nov. 1957, p. 82.

base do que viria a ser *Art and Anarchy*. A defesa apresentada por Wind tinha por base sua visão do caráter enciclopédico do conhecimento (i.e., a consciência propedêutica de que as relações epistemológicas são sempre recíprocas e não unilaterais). Essa reivindicação, contudo, requeria um ataque ao paradigma esteticista, pois, segundo Wind, este pressupõe uma relação meramente analógica entre arte e vida, cujo paralelismo seria o único intercâmbio possível; de acordo com essa concepção, os elementos cognitivos seriam todos eles infra-estéticos e o estudo das expressões artísticas em nível acadêmico seria inviável. Wind se opõe radicalmente a essa perspectiva (embora elogie sua função histórica): arte e vida estão diretamente relacionadas e é no seu ponto de encontro que o historiador da arte deve atuar.

A falácia da arte pura seria, em sua opinião, a pressuposição de uma “sensibilidade infinita”; essa, mesmo se possível, implicaria na irrelevância da obra de arte, um ente finito que precisa ser sentido e, portanto, está suscetível à decadência temporal. Determinada por contingências, uma obra é atravessada por elementos históricos que, embora não sejam propriamente artísticos, são artisticamente relevantes. Desse modo, cabe ao historiador da arte a sensibilidade de determinar e expor os dados que afetam a apreensão estética presente, teste final de sua relevância (donde não se deveria submeter à fácil verborragia dos estudos iconográficos). Nesse inquérito dos documentos, o agenciamento de outras esferas do saber faz-se necessária. Devido ao fato de que todo instrumento empregado para se realizar uma investigação é ele próprio sujeito a um inquérito, existe um movimento recíproco de iluminação: desse modo, argumenta Wind, uma compreensão alargada da pintura de Piero exige o conhecimento da literatura italiana do Renascimento, mas esse conhecimento também se transforma pela apreensão da obra de Piero, pelos valores nela contidos e por ela expressos.

Uma pintura, além disso, fornece um guia e comentário para um aparente labirinto de documentos acadêmicos, assegurando o foco heurístico e permitindo uma penetração mais precisa dos eventos passados; recorrendo um exemplo pessoal, Wind afirmou que seu fio de Ariadne na trama labiríntica dos textos de Ficino e Pico della Mirandola foi a *Escola de Atenas* de Rafael, salvaguarda dessa empreitada. Wind concluiu

sua conferência, contudo, com a proposição ainda mais radical de que há uma conexão profunda entre arte e política, e que a primeira costuma prenunciar a segunda; observou, à guisa de exemplo, que “o completo colapso político que ocorreu em 1914 se deu nas artes sete anos antes” (i.e., o desespero fraturado da *Demoiselles d’Avignon* teria prenunciado o colapso militar europeu). Notando essa função sismógrafa da experiência artística, citou *Sir Joshua Reynolds*, que afirmou ser “mais fácil descobrir para onde o vento sopra jogando uma pluma no ar do que qualquer outra substância mais pesada.”³⁸⁶ A conferência teve o efeito pretendido, e um jornal da época comentou que “mesmo aqueles que não foram convencidos pela tese do professor tem mais certeza do que antes da necessidade de sua cátedra.”³⁸⁷

A apoteose de Wind como conferencista, contudo, ocorreu em 1960. Proferiu, em 29 de janeiro, uma conferência para os cientistas da Royal Institution sobre “The Academy of Leonardo da Vinci”, onde defendeu a existência de uma academia platônica que portava o nome do artista com base nas suas gravuras de nós. A partir dessa ideia, analisou os sólidos de Leonardo, sua definição de força e a relação dessa com outros campos do saber científico. Nessa preleção, Wind caracterizou Leonardo não como um precursor da ciência moderna, mas como seu antípoda, pois sua concepção da natureza se baseava no princípio das analogias, de modo que, em seu pensamento pictórico, o movimento dos pulmões seria análogo ao fluxo das marés oceânicas e as rochas das montanhas sustentariam a terra do mesmo modo que os ossos dão suporte à carne³⁸⁸. Em 2 de março, conferenciou na British Academy sobre “Michelangelo’s Prophets and Sybils”, avançando uma minuciosa análise da função dos profetas e sibilas no teto da Capela Sistina – interpretados como prenunciadores da salvação – e a importância das doutrinas mânticas na conformação de seu programa

³⁸⁶ “The character of a nation is, perhaps, more strongly marked by their taste in painting than in any other pursuit, although more considerable; as you may easier find which way the wind sits, by throwing up a straw in the air than any heavier substance.” Cf. *Sir Joshua Reynolds, The literary works of Sir Joshua Reynolds*, v. 1, ed. Henry W. Beechy, Londres, G. Bell and Sons, 1876, p. 294. Para a transcrição da conferência de Wind, ver Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 152, file 1.

³⁸⁷ “And even those who were unconvinced by the Professor’s thesis were more sure than ever of the need for his Chair.” Cf. *The Oxford Magazine*, 07 nov. 1957, p. 82.

³⁸⁸ Ver os documentos relativo à conferência de Wind sobre Leonardo para a Royal Institution in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 155, file 1.

iconológico, tanto em seu caráter erudito e hebraico (profetas) ou intuitivo e pagão (sibilas). A conferência foi publicada em 1965³⁸⁹.

Em 5 de maio, Wind proferiu as Rede Lectures de Cambridge sob o título de “Classicism”. Era então o primeiro conferencista Rede a abordar história da arte (embora tenha sido obrigado a falar sem projeção de imagens). Procedia assim a *Sir Charles Snow*, que, em 1959, tinha proferido sua seminal palestra *The Two Cultures*. Rejeitando a noção de classicismo como um paradigma estético frio e racional, Wind contrapôs uma visão oposta: o idioma clássico seria antes o resultado de uma pulsão emulativa irracional de uma forma prisca ideal e, devido à impossibilidade de uma imitação perfeita, deveria permanecer sempre impuro, isto é, contaminado pelas contingências do tempo do artista. Um exemplo forte dessa pulsão passional em direção ao idioma clássico seria o fato dos revolucionários setecentistas serem eles próprios fervorosos classicistas; nesse sentido, a harmonia formal almejada seria antes a resultante precária de conflitos espirituais artisticamente conformados do que um ideal estético abstrato (como o quer von Hildebrand), de modo que em períodos de grande tumulto político, os artistas teriam buscado o idioma clássico como uma espécie de salvaguarda. Refutando a oposição romântica entre criação e imitação, Wind criticou a pobreza conceitual pressuposta por essa visão, que postulava uma unidade formal essencial do ser (segundo a qual toda emulação seria uma concessão frágil às aparências e, em última medida, infensa ao projeto de vontade expressiva do sujeito). O riposte de Wind ao que considerava uma falácia romântica se deu através de um mito: resgatou a oposição Eros-Anteros, defendendo uma visão de formação humana calcada tanto no embate com os contemporâneos (nossos semelhantes) quanto com os antigos (nossos dessemelhantes), donde sua imitação e mímica engendra uma formação do ser que deve conduzir à sua superação. Wind recusou, em seu variegado percurso de vida, muitos dos fundamentos da tradição acadêmica alemã (e.g., a *Geistesgeschichte*). No entanto, sua denúncia estética e política da concepção de humanidade dos *Hygieniker* e o ideal humboldtiano de *Bildung* eram ainda ativos no Wind tardio, celebrado intra- e extramuros de sua fortaleza oxoniana.

³⁸⁹ Cf. “Michelangelo’s Prophets and Sybils. Aspects of Art Lecture”, 1960, em *Proceedings of the British Academy*, LI, 1965. Reimpresso em *Art and Politics in Renaissance Italy*, British Academy Lectures, Oxford, Oxford Univ. Press, 1993 e 1995, pp. 263-300. A conferência também foi reimpressa em Wind, op. cit., 2000.

Convidado pela BBC no início de 1960 ano para ser o conferencista de suas prestigiosas Reith Lectures, Wind as proferiria entre novembro e dezembro desse mesmo ano sob o título de *Art and Anarchy*, gerando um grau de debate público elevadíssimo. Publicadas como livro em 1963, essas conferências figurariam doravante como sua obra mais conhecida (ao lado de *Pagan Mysteries in the Renaissance*). Tornava-se então uma figura conhecida pelo público britânico, um tipo raro de intelectual capaz dizer algo a vida comum das gentes.

“Foi em Oxford, suspeito,” disse Vincent Turner, “excetuando-se talvez seus primeiros anos no Warburg, que ele [Wind] foi o mais feliz.”³⁹⁰ Salvo algumas contendas burocráticas e certos desafetos oriundos de sua personalidade enérgica e missionária (algumas vezes considerada autoritária e desleal)³⁹¹, a terceira parte da vida de Wind foi certamente mais alegre e serena do que as precedentes. “Parecia muito mais feliz em Oxford do que no Smith College,” lembrou Berlin, pouco após sua morte, “certamente jamais veremos alguém como ele novamente. Penso isso com pesar, outros, suspeito, com alívio.”³⁹² Passados os traslados forçados pelas crises econômicas e políticas da Alemanha e a situação instável e nômade dos Estados Unidos, Wind pôde, por exemplo, jogar *croquet* com os demais *fellows* do Trinity após o almoço e frequentar “festas de jardim e bailes, corridas no rio, passeios de barco [...] e toda uma série de espetáculos teatrais nos jardins do *college*.”³⁹³

³⁹⁰ “this assembly of [Wind’s] qualities deeply endeared him to his Oxford friends, and in Oxford, I suspect, apart perhaps from early years at the Warburg, he was at his happiest.” Cf. V. Turner, [*Carta*], 27 set. 1971, Oxford, [S.rem.te], 2. f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

³⁹¹ Colin Hardie, em nota memorial, observa: “His determination, once he had decided on a principle or course of action, was relentless and could seem ruthless, as in the affair of the Ruskin School, its original purpose and present irrelevance. Officers and Visitors of the Ashmolean Museum often failed to understand this single-mindedness and scented devious motives and a desire to divide and rule.” Ver nota memorial de C. Hardie in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

³⁹² “[...] he seemed much happier at Oxford than at Smith College, where he was involved in deep divisions with his colleagues’. [...] We shall certainly never see his like again. I think this with regret, others with relief, I suspect.” Cf. I. Berlin, [*Carta*] 5 abril 1973, [S.I.] [para] C. Hardie, Oxford, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Berlin 202, fol. 16.

³⁹³ “Everyone seems to have leisure except ourselves, and in these marvellous spring afternoons, in the gardens with their old blooms, there is the most extraordinary peace and stillness. Edgar, you will be pleased to know, now plays croquet after lunch with the Fellows of Trinity who have devised their own rules to make the game go *quicker*. But all in all, this is quite an amusing time of year in which the busiest and flightiest activities are mixed up with examinations all in one basket. There are garden parties and balls, the races on the river, punting for pleasure (but I should think the punter himself would be much fatigued) and a whole series of theatrical performances in the College gardens.” Cf. M. Wind, [*Carta*] 16 dez. 1957, Oxford [para] J. B. Crane, [S.I.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 12, file 4.

Wind se descobriu leucêmico em 1965. Decidiram, ele e Margaret, por ocultar a doença da sociedade oxoniana. Colegas próximos a Wind desconheciam o motivo de sua evasão social em seus anos derradeiros, nos quais a decadência física viu-se oposta por um vigoroso estoicismo intelectual. “Uma imagem sua que a minha memória retém é de uma figura alta e corpulenta de preto com um sólido guarda-chuva, esperando em frente ao portão do Trinity”, lembrou-se Colin Hardie, “ele tomava seu interlocutor pelo braço com atenção e inquiria ‘como você está?’, e eu pouco compreendia à época o quão precária estava sua saúde”.³⁹⁴ Wind pertenceu a uma geração notável de intelectuais – uma vez descritos como “membros de uma mesma raça: os retrospectivamente desejados”³⁹⁵ – e, em Oxford, foi membro de uma das eras douradas e crepusculares da união do intelecto com a imaginação. Foi sua, afinal, a época de J. R. R. Tolkien, Iris Murdoch, Hugh Lloyd-Jones, E. R. Dodds, Jean Seznec, Nicholas Kurti, Ronald Syme, R. W. Southern, W. H. Auden, Isaiah Berlin e Maurice Bowra. Embora a admissão da história da arte na universidade tenha sido penosa, “a liberdade de Oxford e sua predileção especial por uma vigorosa originalidade, de mente ou de caráter, ou então, ainda melhor, de ambos, eram-lhe congeniais de modo inato.”³⁹⁶

Wind realizou suas últimas viagens para a Europa central nos anos seguintes à sua aposentadoria. No final de 1967, passou um mês em Bordeaux e, depois, uma semana em Paris. No outono do ano seguinte, esteve em Roma por um mês, onde adoeceu de uma gripe forte³⁹⁷, fato preocupante devido à sua baixa imunidade oriunda do tratamento contra a leucemia (que piorara em agosto³⁹⁸). A doença infecciosa retornaria em dezembro do ano seguinte, incapacitando-o por meses. Em 1970, apesar da piora geral de sua saúde no início

³⁹⁴ “A picture of him that remains with me is of a tall massive figure in black with his solid umbrella, waiting at the front gate of Trinity (if I were invite to lunch or dinner with him and he was immensely hospitable); he took one's arm with solicitude and enquired 'how are you?' when I little understood how precarious his health had become in later years.” Ver nota memorial de C. Hardie in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

³⁹⁵ “He [Toby Ryland] and Ellmann, Wind and Gombrich, Berlin and Haskell, are or were all destined to end up as members of the same race: the retrospectively desired.” Cf. J. Mariás, *All Souls*, Harper Collins Publishing, 1992, p. 128.

³⁹⁶ “There were difficulties (not of his choosing) in Edgar Wind's first pioneering years in a new Oxford chair, but Oxford's freedom and its special predilections for strong originality, of mind or character or, better still, of both, were innately congenial to him.” Cf. V. Turner, [Carta], 27 set. 1971, Oxford, [S.rem.te], 2. f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

³⁹⁷ Ver nota de Margaret Wind in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 20, file 1.

³⁹⁸ Ver relatório da doença de Wind in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 20, file 3.

do ano³⁹⁹, Wind fez uma última visita à Itália no outono, permanecendo em Florença para o estudo das primeiras obras de Michelangelo em uma revigorante estadia. “Estávamos em Florença,” comentou após a viagem, “onde mesmo em novembro havia uma verdadeira *Primavera di San Martino*.”⁴⁰⁰ Em fevereiro de 1971 fez sua derradeira viagem ao continente, indo a Paris estudar na Bibliothèque Nationale. Pretendia retornar uma última vez a Alemanha, país ao qual retornara uma única vez após o exílio (para o seminário em Hamburgo em 1953); tampouco regressou aos Estados Unidos. “Ele [Wind] jamais retornou à América, mas não porque não o quisesse”, comentou Margaret, “ele simplesmente não tinha tempo. As complexidades de sua vida não são compreendidas.”⁴⁰¹ A leucemia progredia então rapidamente. Em maio de 1971, a saúde de Wind era precária. Em agosto, Wind adoeceu de uma severa pneumonia e, apesar de uma breve recuperação, faleceu no mês seguinte no Hammersmith Hospital (instituição notória por sua pesquisa clínica e detentora de uma ala para o tratamento de leucemia). Sua esposa o acompanhou até seu último suspiro.

Seis anos após sua morte, Margaret escreveu a Lorenzo Paluello (historiador da filosofia italiano e *fellow* do Oriel College), inquirindo-o sobre o valor da interpretação histórico-artística de seu marido. “Decerto, a interpretação dada por Edgar, historiador inspirado [...] de poetas e pintores visionários, baseia-se na evidência recolhida do que resta de suas obras e das obras de outros poetas, pintores, escultores e filósofos”, respondeu Paluello, “ele colige fatos concretos, ideias e o produto de reflexões, para assim construir um mundo provável no qual novas interpretações se encaixam coerentemente com o passado.” Tratava-se, afinal, de alguém dotado de “uma intuição poética única”. Se a leitura de Paluello prima pela pungência do retrato intelectual de Wind, é ainda mais notável por sua perspicácia e consonância. Julgando a audácia especulativa de Wind, caracterizou-a como a “ousadia de reunir um conhecimento muito mais vasto da variegada natureza humana; a audácia de

³⁹⁹ Cf. *ibid.*

⁴⁰⁰ “we were in Florence, where even in November there was a veritable *Primavera di San Martino*.” Cf. E. Wind, [Carta] 25 nov. 1970, [S.l.] [para] Fr. Dominic, [S.l.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 20, file 1.

⁴⁰¹ “He never returned to America after 1955, not because he did not wish to do so: he simply did not have the time. The complexities of his life are not understood.” Cf. M. Wind, [Carta] 6 set. 1995, Oxford [para] V. Breidecker, Berlin, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 46, file 7.

alguém que é capaz de abarcar em sua própria experiência de vida algo da experiência de vida dos poetas e pintores e escultores e filósofos.”⁴⁰²

“É provável que uma certa medida de tumulto e confusão desencadeie energias criativas”, disse Wind em 1960⁴⁰³. Nascido no raiar do século XX, a sua foi uma biografia marcada pela brutalidade de seu período histórico, que o impeliu na direção oposta: à apreciação de livros e da produção artística, frágeis em sua existência concreta, mas vigorosos em sua sobrevivência espiritual. Expatriado, *émigré*, judeu diaspórico, pensador constantemente à margem das vogas. Wind conjugava em sua experiência a vida em países diversos. Habitado a certo nomadismo frente às intempéries da *Fortuna*, era hábil naquela sutil aclimação ao estrangeiro que não abdica de crenças e valores fundamentais. Se seu tempo foi de violência e crise, e seu caráter infenso às tréguas superficiais e implacável em suas críticas, há em Wind uma vontade, quando não uma urgência, pela harmonia que emerge apenas quando findo o conflito. Comentando a obra de Leonardo, impôs uma condição à sua interpretação: “somente aquele que compreende que as rochas são formadas pela violência da força, mas que, tendo sido produzidas, permitem a serenidade dos prados, poderá compreender como o fluxo das paixões humanas produz figuras distorcidas, que serão resolvidas na harmonia do rosto perfeito [de Cristo]”. A violência, pois, “vive para resolver a si mesma; a força vive somente sua própria morte, na paz.”⁴⁰⁴

⁴⁰² “Well, Margaret, you ask me to produce a verdict on the ‘validity’ of Edgar’s interpretation. Certainly the interpretation given by Edgar, inspired historian [...] of visionary poets and painters, is based on evidence gathered from what remains of all their works, and from the works of much that remains of other poets, painters, sculptors, philosophers; and he collates hard facts and ideas and products of meditation, to construct a probable world in which new interpretations fit coherently with the past. He adds a unique poetical insight, and brings the reader in that world which is much more valid in its mental reality than a stingy collection of fragmentary information, unable in itself to help one to see the threads that connects the fragments, and unable to lead to the more vital evidence which is only accessible to the perceptive mind of those who can throw on to the balance a much vaster experience of “documents”. And if there is audacity in Edgar’s reconstructions, it is the audacity of bringing together that much vaster acquaintance with the manyfold human nature; the audacity of one who can embrace with his own experience of life something of the experience of life of poets and painters and sculptors and philosophers. All this documentation, gathered from outside and from inside has no validity only for those who cannot see the world in which is the ‘true’ reality of poets like Dante. It has validity for those who are prepared to follow Edgar into this other world, not visible to the sleepers who have not even dreams, let alone open eyes, those who can say ‘Dante si limita’ because *their* world has very narrow limits.” Cf. L. M. Paluella, [Carta] 15 mar. 1977, [S.l.] [para] M. Wind, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 22, file 2.

⁴⁰³ “A certain amount of turmoil and confusion is likely to call forth creative energies.” Cf. E. Wind, op. cit., 1985, p. 1.

⁴⁰⁴ “In this form, unity and harmony is the clement of peace, understandable in terms of the powers of conflict, and those who really understand how rocks are formed by the violence of force, and yet, having been produced, allow for the serenity of meadows, will also understand how the flux of human passion can produce distorted

figures, which then are resolved in the harmony of a perfect face It is that harmony which is embodied in Christ, in the perfect man, and Leonardo, who studies perfection, is also the one who studies violence, because violence lives in order to resolve itself; force only lives its own death, in peace.” Cf. E. Wind, “Leonardo as a Physiognomist”, in *The Listener*, 15 maio 1952, p. 788.

CAPÍTULO 2

“A TRACT FOR THE TIMES” – AS REITH LECTURES DE 1960

Entre dezembro de 1948 a janeiro de 1949, Bertrand Russell, à época o mais notório dos intelectuais públicos ingleses, discorreu sobre a relação conflituosa entre autoridade e indivíduo ao longo de seis radioconferências transmitidas pela BBC para o Reino Unido e para o mundo¹. Russell, filósofo racionalista e *scion* da tradição liberal inglesa, inaugurava assim as Reith Lectures, um programa ambicioso através do qual a BBC tencionava a radiodifusão de um discurso original proferido por um pensador notório em sua área, o qual deveria discorrer sobre algum tópico relevante para a sociedade britânica do pós-guerra. À sombra de um novo mundo dividido entre dois polos expansionistas de poder – um vulgar, outro totalitário – e de um império colonial inexoravelmente decadente, ameaçado pelo *dies irae* atômico, marcado pela vitória do partido trabalhista, com as velhas estruturas em ruínas e a tradição desrespeitada pelas convulsões sociais e pelo otimismo tecnológico, à sombra desse *Brave New World* – talvez não tão novo e certamente não tão admirável – as Reith Lectures deveriam oferecer um discurso intelectual altaneiro, um discurso que deveria não só abarcar um vasto panorama epistêmico como oferecer saídas e gerar ideias, mesmo que essas fossem provocadoras e idiossincráticas. Os mandarins da BBC, igualmente ciosos de prestígio acadêmico, tomaram por modelo as notórias Gifford Lectures², que produziram, por exemplo, as seminais conferências de William James sobre *As variedades da experiência religiosa* entre 1901 e 1902. E assim como essas preleções haviam pretendido honrar o caráter do jurista vitoriano Adam Gifford (1820-1887) e seu interesse pela visão teológica de Spinoza, as *Reith Lectures* homenageavam o “patriarca fundador” da BBC, lorde John Reith, empresário escocês que fora o primeiro diretor geral da corporação entre 1922 e 1939. Homenageava-se, contudo, não apenas o indivíduo, mas o conjunto de princípios e valores

¹ As Reith Lectures de Russell, intituladas *Authority and the Individual*, foram publicadas pela primeira vez em 1949 pela editora George Allen & Unwin e o livro foi subsequentemente traduzido para vinte e duas línguas. Cf. K. Blackwell, H. Ruja, *A Bibliography of Bertrand Russell*, 1994, p. 188.

² A. Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom. Volume IV: Sound and Vision*, Londres, Oxford University Press, 1995 [1979], v. 4, p. 520.

éticos compreendido como *reithianismo*, pedra basilar da corporação em suas primeiras décadas.

2.1. British Broadcasting Corporation (1922-1967)

A BBC, no entanto, não surgiu *ex nihilo* da mente de Reith, tampouco foi uma imposição do governo britânico, cioso de um “Ministério da Verdade” *à la* Orwell. Sua criação resulta tanto da necessidade e da postura do *Establishment* inglês frente ao crescente interesse pela radiodifusão quanto pelo acaso do enérgico e visionário John Reith – então um militar de reserva e administrador de uma firma em Glasgow – ter sido eleito como gerente geral em 1922 da recém-fundada British Broadcasting Company. Os direitos de transmissão de dados telegráficos no Reino Unido, desde o Telegraphy Act de 1869, eram da responsabilidade do Postmaster General, posição ministerial (hoje extinta) até então encarregada apenas do correio. Os poderes garantidos por essa lei foram posteriormente estendidos de modo a englobar toda transmissão e recepção das telecomunicações britânicas. Devido ao crescimento vertiginoso da quantidade de fabricantes de rádio no início da década de 1920 – destacando-se a British Marconi Co. – e do interesse público por transmissões radiofônicas, o escritório do *Postmaster* recebera em 1922 cerca de cem requerimentos para a criação de estações emissoras³. Temendo a situação caótica da radiofrequência estadunidense, cenário em que a livre concorrência permitiu uma proliferação imoderada dos canais de rádio, o governo britânico decidiu aprovar apenas uma licença, obrigando os fabricantes de rádio a formarem uma única companhia, que seria a detentora do monopólio da radiodifusão. Registrada em 15 de dezembro de 1922 como British Broadcasting Company, a BBC receberia sua licença de operação apenas em 18 de janeiro de 1923 (embora transmitisse desde 15 de novembro do ano anterior⁴).

A companhia era regida por um conselho de diretores formado por executivos das fabricantes e por um gerente geral, Reith, que foi eleito para o cargo após ter respondido a um

³ “B.B.C. – The Old Regime”, *BBC Yearbook 1928*. Londres, BBC, 1928. p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

anúncio no *The Morning Post*. À sua formação como militar e empresário se somava uma severa educação calvinista, provinda do pai, um reverendo escocês. A enérgica e autoritária personalidade de Reith pautaria a incipiente companhia desde seu princípio como um serviço privado de radiotransmissão alheio a considerações de ordem comercial e império, devido à sua constituição legal, à preocupação com a concorrência. Essa autonomia inicial em relação ao mercado, originalmente assegurada pelo financiamento das fabricantes associadas, foi ulteriormente respaldada pelo relatório do comitê Sykes. Este defendeu, em agosto de 1923, a instituição de uma taxa de serviço a ser paga pelo público receptor. A criação dessa tarifa, aprovada pelo Parlamento inglês, tanto possibilitou a independência da BBC frente a necessidades comerciais quanto a atrelou inapelavelmente aos interesses do governo, doravante o regulador do fluxo de financiamento da companhia. O monopólio da BBC se fortificou ainda mais com as resoluções do comitê Crawford de 1925, que reiterou a rejeição ao modelo das telecomunicações estadunidense e a então corrente proposição de um serviço diretamente controlado pelo Estado. Defendeu, contudo, a reorganização da BBC como uma corporação pública que, relativamente autônoma às vontades imediatas do Parlamento e dos contribuintes, deveria fornecer um serviço de interesse nacional⁵. Em reação às resoluções desse comitê, a companhia, cuja licença de operação se expirava no final de 1926, tornou-se em 1º de janeiro de 1927 uma corporação – a British Broadcasting Corporation – com base em uma Carta Régia emitida pelo rei George V⁶.

As mudanças legais fundaram a BBC como um serviço público de fato. O conselho de diretores foi substituído por um conselho de governadores (ing.: Board of Governors) apontado pelo governo⁷. A Carta Régia delimitava os objetivos e deveres da corporação, assim como sua estrutura e financiamento (i.e., a tarifa pública), ao passo que um acordo geral da com o *Postmaster* detalhava as condições técnicas de transmissão, o conteúdo a ser transmitido e o montante da tarifa pública a ser repassado para a BBC. A corporação também

⁵ P. Scannell, D. Cardiff, “Serving the Nation: Public Service Broadcasting Before the War”, in *Popular Culture: Past and Present*, Abingdon, Nova York, Routledge, 2003, pp. 162.

⁶ “B.B.C. – The New Regime”. In BBC, op. cit., 1928, p. 43.

⁷ O conselho não tinha por função qualquer atividade administrativa relacionada à programação da BBC. Era de sua alçada o apontamento do diretor-geral e do demais cargos superiores, a criação e aprovação dos objetivos e diretrizes gerais da corporação, e a produção dos relatórios anuais.

deveria continuar alheia a interesses comerciais e, portanto, não lhe cabia a transmissão de anúncios ou de material patrocinado. O grau de autonomia e de subserviência para com o governo passaria a ser ditado pela atmosfera política de cada época, pois a BBC dependia dos interesses parlamentares para a renovação do decreto real (válido por um período de dez anos), para a determinação de seu orçamento anual e para a designação da sua própria estrutura administrativa superior. O governo, além disso, detinha o poder de veto – raramente exercido – sobre qualquer programa considerado contrário ao interesse nacional⁸. Não obstante essas limitações, a BBC – e John Reith em particular – passou a ser considerada uma importante força política. Reith foi nobilitado *Sir* já em 1927, um reconhecimento público da crescente importância de sua liderança. O monopólio da corporação e sua corolária capacidade de pautar a opinião pública *pari passu* ao ideal civilizatório de seus idealizadores e a alta qualidade de sua programação a tornaram uma potência midiática, e, portanto, fonte de admiração, fascínio e inveja do jogo político. A atuação pública da BBC e de seu diretor seria doravante marcada por uma disputa constante com as esferas governamental e civil. Reith julgava o âmbito da política vulgar e degenerado: tributário tanto dos valores iluministas da classe média inglesa vitoriana quanto das práticas de eficiência administrativa que aprendera nos Estados Unidos, Reith julgava que o Estado deveria ser governado como uma empresa, i.e., de forma totalitária e hierárquica, visando competência e produtividade em detrimento do dissenso e da disputa. Nesse sentido, ainda na década de 1930, Reith demonstrou simpatia pelo insurgente partido nazista e foi até mesmo capaz de elogiar a Noite das Facas Longas de 1934 como um exemplo de ação política enérgica e eficaz, ainda que drástica. Em sua resistência às vontades extensivas do partido Conservador inglês, Reith atraiu o rancor de Winston Churchill, inimizado que dificultaria, em alguns momentos, sua atuação pública posterior à BBC, da qual se exonerou em meados de 1938 por julgar que tinha cumprido suas metas⁹. Seu impacto sobre a corporação e sobre a história das telecomunicações seria duradouro, cunhando assim o termo *reithianismo*.

⁸ P. Scannell, D. Cardiff, op. cit., pp. 162 e ss.

⁹ Reith se exonerou do cargo de diretor geral da BBC para assumir o cargo de presidente da Imperial Airways a convite do primeiro-ministro Neville Chamberlain. A esse respeito, o relatório anual de 1939 da BBC afirmou que “No one seems to doubt that his outstanding qualities of vision and energy will ensure for him in civil aviation a second opportunity for successful public service. What the ether has lost, the air has gained!” Cf.

De modo geral, esse conceito exprime uma visão ideal dos meios de comunicação como um serviço público imparcial e atento à pluralidade sob o domínio de um único órgão difusor que, protegido das pressões comerciais e mesmo dos interesses da audiência devido ao seu monopólio da telecomunicação, produz conteúdo de elevado padrão cujo objetivo final é informar e educar a sociedade (mesmo que, para isso, seja preciso entretê-la no meio do caminho). A essas características ideais se soma uma prática administrativa enérgica e totalitária, infensa ao descentralismo e às iniciativas individuais, cuja rígida hierarquia impõe um alto grau de conformidade aos interesses da estrutura superior de comando (no caso da BBC, chefes de departamento, diretor geral e conselho de governadores). Uma concepção ética autoritária pautava as relações internas da corporação, e a rígida moral calvinista de Reith o fez demitir funcionários cujo comportamento público julgasse inapropriado (e.g., divorciados¹⁰). Esse rigoroso controle interno era análogo ao monopólio da BBC sobre as telecomunicações e ao centralismo de suas operações, uma vez que a parte majoritária da programação era decidida em Londres e procedia da capital, cabendo às filiais em larga medida a sua repercussão. Permitia-se, portanto, pouca variação regional, univocidade alcançada através de uma política declarada de supressão das rádios locais em prol de uma programação padrão e de uma política geral que favorecia a uniformidade, a *expertise* e a unidade ortodoxa. Contribuía, assim, com a erosão novecentista da autonomia cultural das regiões inglesas, uma das marcas da era vitoriana¹¹. A voz da corporação, cuidadosamente calibrada para que soasse abstrata, confiável e inteligível, irradiava-se de Londres para as demais partes do Reino Unido e, após a criação dos serviços ultramarinos da BBC, para o mundo. Essa expansão totalizante das telecomunicações tinha um propósito expreso: objetivava-se um serviço público de caráter paternalista – herdeiro dos compromissos civis vitorianos – que deveria se dedicar a elevação moral e epistêmica da sociedade inglesa,

“Notes of the year 1938”, *BBC Yearbook 1939*, Londres, BBC, 1939, p. 9. Reith se tornou ocuparia posteriormente diversos cargos no ministério na década de 1940 (quando foi elevado a lorde) e, posteriormente, na marinha britânica e em diretorias de companhias privadas. Atuou em seus últimos anos como reitor da universidade de Glasgow e faleceu em 1971 como alto comissário da Assembleia Geral da Igreja da Escócia.

¹⁰ Em 1929, Reith demitiu o seu engenheiro-chefe, Peter Eckerseley, quando este foi citado em um caso de divórcio. Cf. A. Crisell, *An Introductory History of British Broadcasting*, Londres, Routledge, 1997, p. 38.

¹¹ K. Kumar, “Public service broadcasting and the public interest”, in *The BBC and Public Service Broadcasting*. Manchester: Manchester University Press, 1986, p. 53.

missão de necessidade considerada premente conforme o avanço das práticas democráticas britânicas exigia que o cidadão médio fosse melhor informado e educado. Nesse sentido, é possível julgar a atuação da BBC *reithiana* sob duas perspectivas: a visão *negativa* tende a criticar seu caráter autoritário, totalizante e elitista, ao passo que a *positiva* valoriza o serviço público realizado pela corporação de difusão da informação e conhecimento, indiferente às demandas comerciais¹². Esses dois vieses críticos implicam duas modalidades de apreensão frente à questão da coesão social, anteriormente vista como da outorga da autoridade religiosa, erodida conforme o ritmo de secularização se acentuou na Inglaterra na passagem do século XIX para o XX.

Existe um componente religioso na BBC da década de 1930, que subsiste na visão de que a corporação, através da difusão de certos valores, poderia (e deveria) atuar como uma “igreja nacional”¹³, capaz de fornecer unidade social e integração política a uma sociedade progressivamente multicultural¹⁴. A corporação deveria não apenas promover as inovações secularistas de sua época mas também lhes oferecer uma medida de resistência, ocupando o crescente vácuo aberto pelas insatisfações religiosas¹⁵. Nesse sentido, a BBC Broadcasting House, sede da rádio BBC inaugurada em Londres em 1932, abriga em seu pórtico de entrada um grupo escultórico com a personagem shakespeariana de Próspero abarcando o infante Ariel. Ainda que essa representação visasse simbolizar a multisciente esfera da alta cultura sendo transmitida pelas aéreas ondas de rádio, a escultura possui uma evidente conotação cristã (e essa associação se intensifica pelo fato do artista, o escultor inglês Eric Gill, ser ele próprio um missionário de um catolicismo perverso, ainda que não necessariamente heterodoxo¹⁶). A inclinação religiosa da BBC se apresentava igualmente em sua

¹² Essas perspectivas antagônicas se altercaram ao longo da história da BBC, tanto no âmbito público quanto no acadêmico. Para uma leitura paradigmática desse debate, confrontar os artigos de Anthony Smith (“Licences and liberty: public service broadcasting in Britain”, pp. 1-21) e William Maley (“Centralisation and censorship”, pp. 32-45) in *ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ A. Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom: The Birth of Broadcasting*, Londres, Oxford University Press, 1961, v. 1, p. 273.

¹⁶ Uma polêmica biografia do artista, publicada em 1989 por Fiona MacCarthy, expôs aspectos perturbadores da vida sexual de Eric Gill, incluindo interações com bestialismo e o contínuo abuso pedofílico de suas filhas. Segundo a autora, esses aspectos permaneceram silentes pois os estudiosos anteriores do escultor eram eles próprios católicos e, portanto, interessados em preservar-lhe a imagem histórica. Cf. F. MacCarthy, *Eric Gill*. Londres: Faber & Faber, 2011 [1989], p. xi. Para um debate recente a respeito da questão, ver *id.*, “Mad about

programação: durante os domingos, por exemplo, a rádio transmitia músicas mais solenes e seu horário de transmissão era reduzido para não interferir com o expediente dos ritos. O próprio Reith ocuparia no final de sua vida, a partir 1967, o cargo de Alto Comissário da Assembleia Geral da Igreja da Escócia, dignidade que almejava por muito tempo.

O paternalismo cultural da BBC – e de seu diretor, em particular – expressava-se também no desdém da corporação, em seus anos iniciais, em relação às pesquisas de audiência e aos variados interesses do público. O próprio Reith afirmou que este em geral não sabia o que queria e muito menos do que precisava, inferindo que seria melhor superestimar sua mentalidade do que subestimá-la¹⁷. Segundo Jean Seaton (historiadora oficial da BBC), “a política de programação de Reith dependia da presunção de homogeneidade cultural: não que todos fossem iguais, mas que a cultura era uma coisa só e indiferenciada. [Reith] Estava determinado em evitar a mediocridade que acreditava que acompanharia a liberdade de escolha.”¹⁸ Esse aparente desprezo pelo público não apenas exprime a *liberdade positiva* de Isaiah Berlin¹⁹ – própria à atmosfera ditatorial em voga na primeira metade do século XX – como talvez revele um sentido paradoxal, i.e., uma opinião elevada das potencialidades culturais do cidadão médio inglês. A concepção de cultura da instituição – pautada por Reith e concorde a de seus comandados, muitos desses *alumni* de Oxbridge – era ao mesmo tempo elitista e democrática. Expunha um ideal de aculturação como o acesso àquilo que há de

sex”, in *The Guardian*, Londres, 17 out. 2009, disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2009/oct/17/eric-gill-exhibition-fiona-maccarthy>>, acesso em: 25 maio 2017.

¹⁷ P. Scannell, D. Cardiff, op. cit. p. 163.

¹⁸ J. Seaton, “Broadcasting History”, in *Power without Responsibility: The press, broadcasting, and new media in Britain*, Londres, Routledge, 2003 [1981], p. 149.

¹⁹ Berlin formulou pela primeira vez a sua seminal cisão entre os dois conceitos de liberdade em sua aula inaugural na universidade de Oxford em 31 de outubro de 1958. Defende, em princípio, que a liberdade *negativa* se caracteriza pela ausência de barreiras e constrangimentos à vontade de ação de um sujeito, ao passo que a *positiva* pressupõe uma ação baseada no autocontrole e em um sentido de propósito. Esta, contudo, é passível de ser imposta por um agente externo cuja sapiência da autorealização e autodeterminação de um indivíduo seria superior à dele próprio. Berlin argumenta que essas duas conceituações de liberdade, passíveis de atribuição às esferas do indivíduo e do coletivo, mostram-se historicamente antagônicas, quando não conceitualmente antitéticas. No âmbito da política, idealizam a divisão marcada entre os liberais, contrários à ação ostensiva do Estado e a sua possível opressão aos direitos individuais, e os seus críticos, defensores de um determinado grau de intervenção estatal como garantia das liberdades civis. Em meio à atmosfera fremente da Guerra Fria do final dos anos 1950, essa divisão conceitual era possivelmente análoga à cisão geopolítica entre dois mundos; desse modo, Berlin não só expôs e elucidou os dois conceitos como, na conclusão de sua conferência, argumentou em prol da liberdade *negativa* (ainda que de modo claudicante, quando não cético). Cf. I. Berlin, *Liberty*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 166-217.

melhor em todos os campos do conhecimento e atividade humanos, através do qual o público poderia superar suas fronteiras ordinárias de gosto e interesse ao se ver confrontado com um conteúdo elevado através de uma mídia que não compreendia como contradição a justaposição entre popularização e sofisticação²⁰. Isso significava, em termos práticos, a escuta de intelectuais egrégios, de fundamentais obras literárias, de grandes peças musicais etc. Essa acessibilidade universal à nata da produção histórica humana tinha um propósito primaz: elevar o caráter da nação britânica. O acesso comum ao rádio abria possibilidades transcendentais de classe e origem social²¹, perfazendo a missão auto-imposta da BBC como um serviço público e cumprindo sua responsabilidade social e midiática.

O *reithianismo*, cujo lema condescendente e altaneiro “inform, educate and entertain” determinou a atuação histórica da BBC, é diretamente tributário de tendências intelectuais inglesas tardo-oitocentistas. Era, em termos específicos, a aplicação na era do rádio da visão de educação tal qual formulada pelo pedagogo, poeta e crítico social vitoriano, Matthew Arnold²². Sua filosofia pedagógica consistia na ênfase em um currículo elementar liberal de caráter universal e em uma maior intervenção estatal na educação através de importantes reformas da política pública. Arnold era um defensor dos valores iluministas e da social democracia²³, ainda que essencialmente confinado ao paradigma vitoriano²⁴. Parte significativa das reformas de Arnold foi posta em prática após sua morte. Essas reformas foram basilares para a educação estatal inglesa no início do século XX e embasavam a concepção educacional de Reith. Em seu seminal *Culture and Anarchy* de 1863, Arnold defendeu o fomento à cultura como uma panaceia para os crescentes conflitos sócio-políticos da era vitoriana inglesa, em especial o espectro da “anarquia” corporificado pelos levantes da classe trabalhadora (que Arnold definia como o “Populacho”). Definindo “cultura” a partir de

²⁰ P. Scannell; D. Cardiff, op. cit. p. 163. Ver também P. Scannell, “Public Service Broadcasting: The History of a Concept”, in *Understanding Television*, Londres, Routledge, 2005, p. 32. Ver, na mesma coletânea, BULLOCKS, John. “Television and Black Britons”. pp. 145 e s.

²¹ J. Seaton, op. cit., p. 148.

²² Matthew Arnold (1822-1888) exerceu um campo notável de atividades em vida, em geral associadas à educação. Foi um inspetor nacional de ensino na Inglaterra, professor de poesia em Oxford, poeta, romancista e crítico literário e social, notório pelo caráter de exortação e repreensão moral de seus escritos.

²³ J. McGuigan, *Culture and the Public Sphere*. Londres, Nova York: Routledge, 2002 [1996], p. 55.

²⁴ P. Nash. “Matthew Arnold”. In: *Philosophy of Education: an encyclopedia*. Ed. J. J. Chambliss. Londres, Nova York: Garland Publishing, 1996.

Jonathan Swift como “sweetness and light”, i.e., como um ideal estético e epistemológico expresso pelo melhor da atividade subjetiva humana acumulada ao longo da história²⁵, Arnold postulou o acesso a uma educação liberal universal como salvaguarda da coesão sócio-política. Deveria assim assumir a função anteriormente exercida pelas instituições religiosas, que Arnold compreendia em franco processo de degradação de sua influência moral e cívica²⁶. Em sua concepção, o acesso à cultura engendraria a superação das disputas políticas ao suprimir as identidades conflitantes das classes sociais ao afirmar o “melhor de si” de cada indivíduo; o “melhor de nós”, portanto, guardar-nos-ia frente ao conflito dos desejos individuais (ou de classe) em detrimento da vontade coletiva, que conduzem uma sociedade à anarquia²⁷. A visão de Arnold de sublimação das tensões sociais pela difusão da

²⁵ Swift empregou a expressão pela primeira vez em *The Battle of the Books* (1704), uma sátira da *querelle* francesa na qual os livros antigos e modernos da biblioteca do rei (King’s Library, palácio de St. James) batalham pela supremacia. Em meio à narrativa, Swift introduz uma parábola na qual uma abelha (os antigos) debate com uma aranha (modernos), onde escreve: “For, any thing else of genuine that the moderns may pretend to, I cannot recollect; unless it be a large vein of wrangling and satire, much of a nature and substance with the spider’s poison ; which, however they pretend to spit wholly out of themselves, is improved by the same arts, by feeding upon the insects and vermin of the age. As for us the ancients, we are content, with the bee, to pretend to nothing of our own, beyond our wings and our voice : that is to say, our flights and our language. For the rest, whatever we have got, has been by infinite labour and search, and ranging through every corner of nature ; the difference is, that instead of dirt and poison, we have rather chosen to fill our hives with honey and wax; thus furnishing mankind with the two noblest of things, which are *sweetness and light*.” Cf. J. Swift, *The works of the Rev. Jonathan Swift*, Londres, Nichols and Son, 1801, v. 2, p. 226, grifo nosso. O termo, que exprime a junção entre prazer e instrução, remonta a *De rerum natura* de Lucrécio, onde a linguagem poética é empregada para a instrução da doutrina epicurista, em especial o seu símile da taça de vinho melíflua: “assim como os médicos, quando tentam dar às crianças o repugnante absinto, primeiro põem, no bordo da taça, loiro, fluido e doce mel, de modo que, pela idade imprevidente e pelo engano dos lábios, tomem a amarga infusão do absinto e, não significando este engano prejuízo, possam deste modo readquirir a saúde” (Cf. trad. port. Agostinho da Silva, in Lucrécio, *Da Natureza*. 1ª ed., Os pensadores, São Paulo: Abril, 1973, p. 50 s.). A expressão é citada diversas vezes ao longo de *Culture and Anarchy* como um ideal de perfeição que congrega beleza e inteligência; uma referência paradigmática à expressão ocorre já no primeiro capítulo do livro, onde Arnold afirma que “the notion of perfection as culture brings us to conceive of it: a perfection in which the characters of beauty and intelligence are both present, which unites ‘the two noblest of things,’—as Swift, who of one of the two, at any rate, had himself all too little, most happily calls them in his *Battle of the Books*,—‘the two noblest of things, sweetness and light.’” (Cf. M. Arnold, *Culture and Anarchy*, intro. e notas de J. Garnett, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 40).

²⁶ A crítica é especialmente pungente no prefácio e no quarto capítulo de *Culture and Anarchy*. Neste capítulo, Matthew Arnold conceitua a sua diferença entre o *hebraísmo* e o *helenismo*, na sua visão modos opostos complementares na vida do espírito ocidental (Arnold, contudo, devido ao seu juízo das questões de sua época, dá uma maior ênfase ao *helenismo*. Cf. M. Arnold, op. cit., pp. 3-29, 95-106).

²⁷ A concepção do “melhor de si” (*best self*) percorre todo o segundo capítulo de *Culture and Anarchy*. Quanto à sua relação com a harmonia política e a ideia de Estado, Arnold afirma, por exemplo, que “hardly any one of us has the idea of *the State*, as a working power. And why? Because we habitually live in our ordinary selves, which do not carry us beyond the ideas and wishes of the class to which we happen to belong. [...] By our everyday selves, however, we are separate, personal, at war; we are only safe from one another’s tyranny when no one has any power, and this safety, in its turn, cannot save us from anarchy. [...] But by our *best self* we are united, impersonal, at harmony. [...] when anarchy is a danger to us, to this authority we may turn with sure trust. Well, and this is the very self which culture, or the study of perfection, seeks to develop in us; at the expense of our old untransformed self, taking pleasure only in doing what it likes or is used to do, and exposing

cultura e da informação se encontra expressa mesmo no moto de inspiração bíblica da BBC, “Nation Shall Speak Peace unto Nation”, presente no brasão da corporação criado em 1927.

Essa determinação pacificante da BBC se manifestaria como uma tendência extrema (ao menos no plano discursivo) à imparcialidade, à sobriedade e à autonomia partidária, recusando em suas transmissões o extremismo político (*i.e.*, pronunciamentos julgados por demais antagônicos à atmosfera média do *Establishment*) e o sensacionalismo da grande imprensa. Deveria, portanto, resguardar-se de “furos” jornalísticos e de expressar opiniões sobre os fatos. Essa tendência ao centro principiava, em partes, do projeto *reithiano* da BBC como um “sinaleiro moral” para a sociedade e demais instituições midiáticas, de tal modo que a estrutura hierárquica estabelecida por Reith estimulava a conformação aos padrões ditados pelos escalões superiores da corporação. Como a BBC, no entanto, era dependente para sua própria sobrevivência e financiamento da boa vontade das forças políticas dominantes em cada época, sua programação deveria atentar particularmente aos humores do parlamento. Um episódio formador em sua história foi a greve geral de 1926, convocada pelo Conselho Geral do Congresso dos Sindicatos do Reino Unido e motivada pelas condições miseráveis dos mineiros de carvão. A BBC precisou manter no período um delicado equilíbrio entre subserviência estatal e autonomia jornalística, e Reith se engajou em uma “queda de braço” com Churchill, à época Ministro das Finanças (Chancellor of the Exchequer), que desejava que a rádio transmitisse apenas o que o governo exigia. Embora a atuação da companhia tenha sido decididamente pró-*Establishment*, cedendo assim à pressão governamental em momentos críticos (a contragosto de seu diretor geral) e recusado o acesso ao microfone a partidários dos grevistas (caso de membros do Labour Party), a BBC adquiriu após a greve uma firme reputação de imparcialidade (malgrado o apelido cunhado pelos grevistas de “British Falsehood Company”²⁸). Considerou-se, além disso, que a BBC exerceu influência na resolução da crise²⁹. A construção programada dessa imagem de isenção e sua

us to the risk of clashing with every one else who is doing the same! So that our poor culture, which is flouted as so unpractical, leads us to the very ideas capable of meeting the great want of our present embarrassed times! We want an authority, and we find nothing but jealous classes, checks, and a dead-lock; culture suggests the idea of *the State*. We find no basis for a firm State-power in our ordinary selves; culture suggests one to us in our *best self*.” Cf. M. Arnold, *op. cit.*, pp. 70-71.

²⁸ J. Seaton, *op. cit.*, p. 119.

²⁹ A. Briggs, *op. cit.*, 1961, p. 360.

utilidade futura no pautar da opinião pública foi caracterizada por Seaton como a invenção da “propaganda moderna ao modo britânico”³⁰. A crise, contudo, consolidou a audiência da nascente rádio e sua atuação publicamente imparcial e privadamente pró-governo assegurou tanto o decreto real de 1927 quanto sua relativa autonomia nos anos seguintes³¹.

A BBC se estabeleceu como uma potência midiática onipresente de fato durante a década de 1930. Data desse período a dissolução das rádios locais e o estabelecimento de uma bipartição da programação da BBC entre National e Regional Programmes (onde o primeiro, londrino, sobrepunha-se e pautava a atividade do segundo, dividido em seis regiões do Reino Unido); desse modo, as rádios regionais não reverberavam as necessidades reais de suas comunidades, mas obedeciam às diretivas da central, que lhes permitia variação e autonomia limitadas. Nesse mesmo período, após negociação com a Reuters, a BBC adquiriu o direito de produzir suas próprias notícias (era até então dependente de outras agências por imposição legal). Iniciava-se assim sua prática jornalística, doravante reconhecida pelo rigor da informação e comunicação dos acontecimentos; esses deveriam ser transmitidos de forma independente e imparcial em detrimento da sua interpretação e análise, atividade considerada própria ao intelectual e não ao jornalista (existia na corporação um despreço difuso pelo jornalismo, então considerado um mero difusor de fatos ocorridos)³². Durante esse período o aspecto de entretenimento da BBC ganhou maior destaque com a fundação de sua orquestra sinfônica e a criação de um departamento dedicado aos programas de variedade. A programação durante esse período consistia de uma variação entre programas “ligeiros” e “elevados”, o primeiro tipo atendendo ao propósito de *entertain* enquanto o segundo ao *inform* e ao *educate* (não obstante o fato do aspecto de entretenimento ser considerado sobretudo um atrativo, foi este quem garantiu a popularidade massiva da corporação no período). Também foi durante a década de 1930, em 1936, que a BBC iniciou suas transmissões televisivas, interrompidas em 1939. Em 1932, a corporação deu início ao Empire Service, que transmitiria em onda curta sua programação para os os rincões do

³⁰ J. Seaton, op. cit., 2003, p. 117.

³¹ Para uma narrativa compreensiva dos eventos da greve geral de 1926 e o papel da BBC, cf. A. Briggs, op. cit., 1961, pp. 360-384.

³² GAMES, Stephen. *Pevsner: the BBC years: listening to the visual arts*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2015, pp. 241 e s.

império britânico, fomentando um sentimento de nacionalidade à comunidade britânica diaspórica que irradiava da Broadcasting House em Londres. A partir de 1938 iniciaram-se as primeiras transmissões em árabe e, em seguida, em francês, alemão e italiano; desse modo, o Empire Service se tornou o Overseas Service em novembro de 1939. Durante a 2ª Guerra Mundial, a BBC passou a transmitir em todas as principais línguas europeias com a criação do European Service em 1941 (canal dedicado à transmissão de notícias do ponto de vista dos aliados e, portanto, elemento importante na guerra de informações). A eclosão do conflito mundial em setembro de 1939 provocou mudanças na estrutura da programação: o National e os Regional Programmes foram extintos por questão de segurança e foram sucedidos pelo Home Service, canal que exerceria um importante papel referente à informação geral e publicitação de políticas durante os anos de guerra. O Home Service seria, até sua extinção em 1967, a estação central e modelar da BBC, o “rosto público” da emissora, “nem exclusivamente alegre [...] nem exclusivamente sério”³³

Em resposta à necessidade de entretenimento dos soldados ingleses no *front*, a BBC estabeleceu em janeiro de 1940 o Forces Programme, estação que deveria transmitir uma programação mais “ligeira” visando elevar a moral das tropas³⁴. Este seria substituído após o final da 2ª Guerra Mundial na Europa, em julho de 1945, pelo Light Programme, canal dedicado à transmissão de música dita popular, programas de variedades e esportes. Com a criação do Third Programme em 29 de setembro do ano seguinte, estação voltada à música clássica, ao drama e às comunicações de teor acadêmico, a BBC efetivamente tripartia sua programação. A introdução dessas duas vertentes em adição à programação tradicional do Home Service é sintomática de profundas transformações na corporação pós-Reith. O Light Programme era, em certa medida, uma concessão da BBC aos interesses divergentes da audiência, que em sua vasta maioria tinha preferência pela programação dita mais “ligeira”. Ao mesmo tempo, o Third Programme foi pensado como o pináculo das ambições epistêmicas e estéticas da corporação, e sua estrutura de programação inicialmente laxa foi assim projetada para que se fornecesse aos seus programas o tempo que fosse necessário, de

³³ “Review of the year’s Broadcasting”, in *BBC Year Book 1946*. Londres: BBC, 1946, p. 51.

³⁴ J. Seaton, op. cit., 2003, p. 154.

modo que poderiam se estender para além do inicialmente programado³⁵. A criação do Third Programme figurou como a supremacia do pensamento oxoniano na BBC e a manifestação máxima de seu despreço elitista e acadêmico por questões contemporâneas e pelos interesses populares³⁶. Afirmava-se que “desnecessário dizer que os programas buscam atingir os mais altos padrões da performance profissional, e o critério de juízo de seu sucesso ou falha não é o tamanho de sua audiência.”³⁷ O Home Service, comprimido entre o Light e o Third, deveria despontar como a BBC “autêntica”, i.e., como a faixa de programação que cumpriria à excelência as funções de informação e educação previstas no decreto real e postuladas pelo *reithianismo*, servindo assim “à larga seção média da população”³⁸. Sacrificava-se desse modo o universalismo total da programação *reithiana* em prol de uma tripartição que se acomodava à divisão social inglesa entre *lowbrow*, *middlebrow* e *highbrow*, ironicamente antecipada por Matthew Arnold como “populacho”, “filistinos” e “bárbaros”³⁹. No entanto,

³⁵ S. Games, op. cit., pp. 52 e s.

³⁶ A nomeação de Sir William Haley como diretor geral da corporação em 1944, defensor de um ramo da programação dedicado às elites intelectuais, foi decisiva para a criação do Third Programme. A ideia, no entanto, é anterior a Haley: ainda em 1943, o *controller* do Home Service, Sir Richard Machonachie, propôs uma reformulação das estações da rádio BBC calcadas na divisão de classes do *Admirável Mundo Novo* (1931) de Aldous Huxley. Dessa forma, sugeriu programações diferentes para alphas, betas, gamas, deltas e epsilons. A sua concepção do programa A (alphas) estruturou a concepção do Third Programme. Cf. Ibid., p. 51. O *BBC Year Book* de 1946 apesar de louvar o conteúdo erudito e experimental da programação do estreante canal, buscou mitigar o seu caráter nitidamente elitista afirmando que este era “designed not for the few but for any who are in the mood for serious listening”; cita, ademais, como prova da aceitação crítica e popular, um comentário feito em um jornal da época, o *Picture Post*: “The Third Programme may well become the greatest educative and civilizing force England has known since the secularization of the theatre in the sixteenth century. But all who want this to happen must join the campaign against indifference, sneers, and the sabotage of Philistines.” (Cf. “Review of the Year’s Broadcasting”. In: *BBC Year Book 1947*, Londres, BBC, 1947, pp. 37 e s.) A menção no jornal do termo *Philistine* revela a disseminação dos conceitos de Arnold: a sua divisão social em *Culture and Anarchy* se tripartia entre nobreza (*Barbarians*), burguesia (*Philistines*) e classe trabalhadora (*Populace*). Arnold defende o “si mesmo ordinário” dos filistinos como completamente absorto em externalidades (i.e., na posse de coisas e em ações mecânicas) e desinteressado pelo aperfeiçoamento interior (Cf. M. Arnold, op. cit., pp. 78). O crítico social vitoriano também atribui aos estadunidenses uma ascendência majoritariamente filistina, um comentário curioso à luz dos acontecimentos políticos contemporâneos (Cf. *ibid.*, p. 15 e s.).

³⁷ “It goes without saying that the programmes seek to fulfil the highest standards of professional performance, and that the criterion of judgment of their success or failure is not the size of the audience they command.” Cf. “Sound Broadcasting Services”. In: *BBC Handbook 1961*. Londres: BBC, 1961, p. 40.

³⁸ “The Home Service, which serves the broad middle section of the community, necessarily overlaps to a certain extent with the Light on one side and the Third on the other. But it has its own special character. It carries out many of the functions of information and education enjoined by the Royal Charter. For example, it is the main vehicle for the BBC’s service of news, for daily reports on Parliamentary proceedings, and for Ministerial and Party Political broadcasts.” Cf. *ibid.*, p. 38.

³⁹ O termo *highbrow* se origina na frenologia. Originalmente compreendido como uma correspondência fisiológica entre testas protuberantes e capacidade cognitiva, transformou-se, concorrente ao descrédito da frenologia como uma pseudociência no tardo-oitocentos, em sinônimo de intelectual. A expressão, contudo, possui um sentido geralmente pejorativo: caracteriza indivíduos que, por razão de seu acesso aos códigos e valores da alta cultura, arrogam-se condescendentes em relação àqueles cultural e intelectualmente inferiores. O termo *lowbrow* surgiu

segundo a concepção do então diretor-geral da corporação, Haley, essa tripartição deveria ainda assim atender aos ditames de evolução cultural promulgados por Reith. Desse modo, ao invés da simples oscilação entre programas “leves” e “elevados” numa mesma faixa de programação, a ideia era que existisse uma gradual ascensão piramidal do gosto e interesse do público, que deveria migrar da programação ligeira e vulgar do Light Programme em direção ao empíreo cultural do Third Programme⁴⁰.

A atuação da BBC durante a guerra, período em que se tornou parte vital do cotidiano de sua audiência, fortaleceu sua posição pública e política; nesse sentido, a corporação foi capaz, por exemplo, de se contrapor à política de Anthony Eden em relação ao canal de Suez⁴¹. Os anos 1950, contudo, auge da influência da BBC, também foi o momento de ocaso do paradigma *reithiano* “puro”, especialmente conforme a década chegava ao seu final. Nesse sentido, a formação de uma audiência consolidada e a onipresença do rádio nos ambientes domésticos contrastam durante esse período com a competição midiática internacional e com o caráter crescentemente ortodoxo e rígido da BBC, cuja imagem pública progressista e

por oposição a *highbrow* e foi criado em 1902 pelo *New York Sun*; denota o indivíduo de características opostas: o anti-intelectual interessado apenas nos produtos da cultura de massa. Cf. R. Hendrickson, *The Facts On File Encyclopedia of Word and Phrase Origins*, Nova York, Facts on File, 2008, p. 415, 520. Em seu antagonismo, os termos abarcaram, no léxico anglo-saxão, as esferas conflitantes da cultura erudita e popular. O termo *middlebrow* foi aparentemente cunhado pela primeira vez em resposta à própria criação da BBC em 1922; um artigo do seminal periódico satírico *Punch* afirmava que a recém-criada companhia tinha aberto um novo filão (os *middlebrow*), compostos por um público que busca acesso aos conteúdos da alta cultura. A disputa entre as facções e as diversas conceituações divergentes propostas para os termos estimulou uma quantidade ingente de artigos e ensaios principalmente durante a primeira metade do século XX; mesmo escritores notórios como D. H. Lawrence e Virginia Woolf se engajaram no debate (cf. M. Clements, “Crème de la Crème: Highbrows, Lowbrows, Voracious Omnivores, High, Low, and High-Lo”, in M. McGee (ed.), *Yaddo: Making American Culture*, Nova York, Columbia University Press, 2008, p. 106). A hipostasiação dessa tripartição conceitual é evidente nos memorandos internos da própria BBC, e pautou as discussões sobre a sua programação na transição para o modelo Light Programme, Home Service e Third Programme. Reverberações da polêmica se encontram mesmo presentes na escrita de *Art and Anarchy*: Wind se vê compelido no livro a refutar as críticas feitas às suas *Reith Lectures* de que a sua análise negativa da reprodução mecânica expressaria uma visão *highbrow* da apreciação artística. Cf. R. Gerhard, “Thoughts on ‘Art and Anarchy’”, in *The Listener*, Londres, v. 65, n. 1669, pp. 519 e s., 23 mar. 1961; E. Wind, op. cit., 1985, p. 88. A divisão entre *lowbrow*, *middlebrow* e *highbrow* não diz respeito somente a tipos individuais, mas se refere igualmente à divisão social. Dessa forma, é possível compreender em Arnold uma antecipação da tripartição em *Culture and Anarchy*. Arnold dedica o terceiro capítulo desse livro à definição e crítica das classes sociais inglesas, divididas entre nobreza, burguesia e classe trabalhadora. Arnold enaltece aspectos da contribuição de cada classe à sociedade. Elogia, no caso dos bárbaros (nobreza), a defesa dos valores morais, do individualismo e da alta cultura; em relação à burguesia (filistinos) – da qual ele próprio se via como um membro, ainda que heterodoxo – a diligência empresarial; quanto à classe trabalhadora (populacho), cujas reivindicações classistas Arnold compreendia como perigosas e desordeiras, encomia a capacidade de ação. Cf. M. Arnold, op. cit., pp. 73-95.

⁴⁰ J. Seaton, op. cit., pp. 154-157.

⁴¹ A. Webb, *London Calling: Britain, the BBC World Service, and the Cold War*, Londres, Nova York, Bloomsbury, 2004, pp. 8 e s., 157-184.

confiável seria sucedia pela visão de uma instituição tradicional e autoritária, alheia aos “ventos da mudança”. Durante esse período, a televisão adquiriu uma crescente proeminência e passaria a eclipsar o rádio em certos períodos do dia, introduzindo uma crise da radiotransmissão que se acentuaria durante a década seguinte; eventos notáveis televisionadas propulsionaram o interesse público pela nova mídia como efeito colateral, caso da coroação televisionada da rainha Elizabeth II em 1953. Foi também em relação a esse meio que o monopólio das telecomunicações da BBC se viu de fato ameaçado pela primeira vez: em 30 de julho de 1954 foi instituído o Independent Television Authority e, em 22 de setembro de 1955, a ITV, uma segunda rede televisiva britânica de caráter comercial, iniciou suas operações em Londres. Embora o monopólio da rádio tenha se mantido até 1972, o duopólio televisivo entre a BBC e a ITV seria mais uma rachadura nas fundações do *reithianismo*. O evento foi considerado desastroso por muitos, Reith incluso, que associavam o livre mercado midiático à ominosa vulgaridade materialista estadunidense⁴². Crescia interna e externamente à BBC a consciência de que o padrão cultural *reithiano* não podia mais ser mantido em uma sociedade crescentemente multicultural e progressivamente infensa à tradição e à autoridade. Essa percepção era igualmente concorrente à noção de decadência do império britânico, que progredia durante essa década conforme o poder político e econômico do Commonwealth se contraía.

A ascensão do liberal e progressista *Sir* Hugh C. Greene ao cargo de diretor-geral da BBC em 1º de janeiro de 1960 demarca uma segunda era da corporação, embora tenha permanecido no cargo por nove anos⁴³. O paradigma Greene da BBC, que durou de 1960 até

⁴² Para uma análise sucinta da crise do monopólio da BBC nos anos 1950, cf. J. Seaton, op. cit., 2003, pp. 159 e ss. O historiador oficial da BBC anterior a Seaton, Briggs, dedicou o quinto e último volume de seu monumental *The History of Broadcasting in the United Kingdom* à crise instaurada pelo fim do monopólio da corporação, que, na sua leitura, estende-se de 1955 ao final da década de 1970. Cf. A. Briggs, *The History of Broadcasting in the United Kingdom, Volume V: Competition*, Londres, Oxford University Press, 1995 [1979].

⁴³ *Sir* Hugh Carleton Greene (1910-1987), jornalista e executivo midiático inglês, conhecido principalmente por sua atuação como diretor geral da BBC na década de 1960. É também irmão do espião e romancista católico Graham Greene. À época de sua eleição ao cargo, Greene já era um membro experiente da corporação, à qual se associara em 1940 como chefe do *German Service*, passando para a chefia do *Overseas Service* e, posteriormente, o controle das notícias e das atualidades. Após a sua exoneração do cargo de diretor geral, permaneceu associado à BBC como membro do conselho de governadores.

o início dos anos 1980⁴⁴, opôs-se à “instituição total” *reithiana* por compreender que a corporação não podia ser mais autossuficiente e impervia às pressões e mutações sociais. Em termos práticos, a BBC passou a estimular o acesso de diferentes grupos e interesses culturais à sua programação, estabelecendo vetores ambivalentes entre a corporação e a sociedade. Na era Reith, ao contrário, concebia-se uma produção interna e absoluta a ser difundida para o público, que era sobretudo tratado como um receptor (e.g., a criação da BBC Symphony Orchestra em 1930). Greene também atenuou o controle anteriormente estrito sobre os programadores, permitindo-lhes um grau maior de liberdade, criatividade e risco na decisão de seus programas; também permitiu e fomentou o confronto de diferentes opiniões e paradigmas sociais, depreendendo que uma sociedade multicultural requer o confronto de seus paradigmas para que haja compreensão⁴⁵. Briggs, em resumo à era Greene, afirmou que “a principal diferença desse período em relação aos outros na história das telecomunicações era que a BBC ela própria, enquanto instituição, [...] julgou ser necessário seu alinhamento com a mudança, assim como dar destaque a essa sua preocupação.”⁴⁶ Greene nutria um profundo respeito por Reith e buscou estabelecer uma relação com o patriarca durante os anos 1950 e 1960. No entanto, a profunda dissidência entre ambos no que tangia valores fundamentais morais e de perspectiva social, assim como o contraste entre a “velha” e a “nova” BBC, provocaram a ruptura desse relacionamento. Greene tinha passado a juventude na Alemanha de Weimar e adquirido uma atitude avessa a todo autoritarismo em defesa das liberdades individuais; possuía, ademais, uma espirtuosidade folgazã completamente alienígena para o ortodoxo Reith⁴⁷. A BBC durante os anos 1960 – e possivelmente por causa da atmosfera desses anos – passou a ser uma corporação comandada por liberais e “boêmios

⁴⁴ A. Smith, op. cit., pp. 13-16. Smith argumenta que existem três grandes eras na BBC: a era Reith (1922-1959), a era Greene (1960-c.1979) e uma terceira, posterior ao Annan Committee de 1974 e à implementação do Channel 4 em 1980.

⁴⁵ D. Hendy, *Life on Air: A History of Radio Four*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 19.

⁴⁶ “What mainly distinguished this time from others in the history of broadcasting was that the BBC itself as an institution—with Greene as its Director-General—considered it necessary to align itself with change and to spotlight its own preoccupations with it.” Cf. A. Briggs, op. cit., 1995, pp. 338 e s.

⁴⁷ Ibid., pp. 316-318. Ver também D. Hendy, pp. cit., loc. cit., que nota a ambiguidade entre continuidade e ruptura do *ethos* do *Reithianismo* em Greene: “He [Greene] was perfectly familiar with the old ethos—he had even declared his pride in being ‘one of Reith’s successors’. [...] He talked the *Reithian* talk. But his experiences had shaped him into a very different creature from Reith. Before the War, he had soaked up the atmosphere of Germany’s decadent nightlife; after it, he had seen the damaging effects of totalitarianism. He carried with him a sceptical attitude to authority and a deep regard for individual liberties.”

disfarçados de funcionários públicos”⁴⁸, a faceta moderna e “cool” do *establishment* britânico. Iniciou-se a transmissão de programas satíricos e de crítica social, e a corporação adotou uma postura relativamente menos sóbria e austera (visível, por exemplo, nas capas de seus relatórios anuais, compostas segundo o design inovador do período em contraste com os brasões heráldicos anteriormente vigentes⁴⁹). O advento de uma tendência progressista e liberal em instituições oficiais – como a BBC – era igualmente característica do período: os membros do *Establishment* não apenas reagiam à emergência política de novos atores sociais e às suas reivindicações ditas radicais como eram eles próprios, caso de Greene, influenciados e estimulados pelas transformações dos paradigmas socioculturais⁵⁰.

A atuação de Greene frente à BBC, no entanto, provocou uma reação igualmente vigorosa dos setores conservadores, do que se pode afirmar que a década de 1960 talvez tenha sido antes determinada pelos conflitos extremos entre campos antagônicos – progressistas e reacionários, direitos civis e repressão política, liberdades individuais e ditaduras militares – do que pela liberação de costumes e pela fragmentação multicultural. Em 1964, ano em que o vate Bob Dylan predizia à ortodoxia de que “*the times they are a-changing*”, iniciou-se na Inglaterra uma vigorosa onda de protestos contra a atuação de Greene capitaneada pela Sra. Whitehouse. Professora de educação sexual e uma austera defensora dos valores morais de matriz cristã-anglicana, Whitehouse afirmava que a BBC era então comandada pelo “diabo encarnado”⁵¹. Sua campanha “Clean Up TV”, que galvanizaria muitas mentes igualmente ultrajadas com o suposto declínio moral britânico, compreendia que a BBC – e sua rede de televisão em particular – tinha um papel preponderante na corrupção do caráter nacional. Declarando Greene seu nêmesis, o protesto da professora duraria por toda sua direção e além, empregando táticas de militância que exerceriam grande influência doravante, e que foram até mesmo adotadas pelo campo ideologicamente oposto.

⁴⁸ Ibid., p. 35.

⁴⁹ A tendência inicia com o relatório publicado em 1962 (referente ao ano de 1961) e continua até 1972, quando reassume um caráter sóbrio e puramente tipográfico.

⁵⁰ A. Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999, p. 19.

⁵¹ P. Lewis, “Crusader was dubbed Britain's ‘Queen of Clean’”, *Pittsburgh-Post Gazette*, 20 dez. 2001. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=soVIAAAAIBAJ&sjid=MXADAAAAIBAJ&pg=6209%2C7091403>. Acesso em: 27 maio 2017.

A resposta do então diretor geral da BBC foi patricia: ignorou-a ou ocasionalmente a ironizou⁵². Não obstante, a posse em 1967 do conservador lorde Hill of Luton como o novo presidente do conselho dos governadores – e que se encontrou com Whitehouse para escutar suas demandas – fez com que o diretor geral se demitisse em outubro de 1968 por julgar a situação insustentável⁵³. Sua demissão permitiu que o campo conservador se julgasse vitorioso (embora a oposição a Greene tenha antes surgido do desconforto do governo trabalhista com o excesso de autonomia da BBC do que propriamente de um retraimento frente à pressão do movimento liderado por Whitehouse). Essa disputa não era apenas geracional, mas regional: o caráter progressista da *Swinging London* não era conforme ao conservadorismo regional da Inglaterra profunda, disjunção sócio-política que se preservaria ao longo do século XX. Críticas esquerdistas à BBC também emergiram com vigor nesse período, denunciando a estrutura patriarcal e autoritária da corporação enquanto instituição dominada pela elite acadêmica masculina do império britânico, fundada pelo monopólio midiático e garantida pelo financiamento público. Nesse sentido, um importante desafio à BBC durante o mandato de Greene foi a emergência das rádios piratas em 1964. Em reação ao Pilkington Committee, que em 13 de julho de 1960 reiterou o monopólio da corporação ao concluir que as telecomunicações de cunho comercial eram indesejáveis, as rádios piratas passaram a atuar de águas internacionais próximas à costa britânica, transmitindo para o território inglês uma programação musical até então ignorada pelo Light Programme: música pop, e, em específico, do insurgente *rock and roll*. A primeira e a mais popular dessas rádios piratas era a *Radio Caroline North*, que iniciou suas operações em março de 1964. Seu fundador, o jovem empresário irlandês Ronan O’Rahilly, batizou a rádio em homenagem a uma foto de Caroline Kennedy dançando com seu irmão no Salão Oval publicada pela revista *Life* em 1962⁵⁴. Para Ronan, a imagem expressava uma interferência festiva na conduta austera do governo, atitude que deveria pautar a atividade de sua rádio⁵⁵. A tensão entre

⁵² O espirituoso e lúdico Greene também teria adquirido um retrato de Whitehouse com cinco seios – pintado por James L. Isherwood – no qual, assim disse à imprensa, costumava arremessar dardos. Cf. *ibid*.

⁵³ D. Hendy, *op. cit.*, p. 34 e s.

⁵⁴ S. Garfield, When pop pirates ruled Britannia's airwaves, in *The Guardian*, Londres, 8 mar. 2009, disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2009/mar/08/pirate-radio-johnnie-walker>>, acesso em: 28/05/2017.

⁵⁵ Don’t Get Mad, Get Even, disponível em: <http://www.radiocaroline.co.uk/#history/history_part_2.html>, acesso em: 28/05/2017.

desmesura artística e continência política, assim como a contestação a toda autoridade, apresentava-se de fato como um dos principais vetores de força do período.

Devido à competição da cultura pop, do *rock and roll* nativo e estadunidense, e das rádios piratas (que foram legalmente banidas em 1967, mas que em 1965 possuíam uma audiência estimada entre 10 a 15 milhões⁵⁶), a BBC optou por uma reestruturação completa de suas estações. Desse modo, em 30 de setembro de 1967, o Light Programme foi substituído pela Radio One (dedicada à música pop) e pela Radio Two (música “adulta”), ao passo que o Third Programme se tornou a Radio Three e, em uma notável inversão hierárquica, o Home Service, até então a estação modelar da BBC, tornou-se a última das estações, a Radio Four⁵⁷. Esse nivelamento horizontal da programação e a emergência de duas estações musicais simbolizava o rebaixamento do discurso (jornalístico, acadêmico, crítico ou artístico) como elemento proeminente e quintessencial da corporação. A ascensão da música enfatizava, portanto, o aspecto de “entertain” em detrimento do “inform” e “educate”. Esse horizontalismo democrático da estrutura de estações também indicava o declínio de elementos importantes do *reithianismo*, isto é, o princípio de evolução do caráter da audiência britânica através do acesso progressivo às esferas superiores da produção cultural da nação. A cultura como ideal estético-epistêmico – tal qual formulada um século antes por Matthew Arnold – transformava-se então em um conceito social múltiplo e histórico, não mais uma ideia, mas sim uma prática⁵⁸. No entanto, ainda que muitas das

⁵⁶ A. Crisell, op. cit., p. 139. A *Radio Caroline* chegou a atingir uma audiência equivalente a um terço daquela do Light Programme; o fato da audiência deste não ter diminuído, assomado ao fato de que 70 por cento do público da *Radio Caroline* possuía menos de trinta anos, demonstra que havia uma larga seção de ouvintes que ignoravam a rádio da BBC. Cf. ibid., p. 140. Tratava-se de fato da emergência de uma cultura jovem, até então ignorada pelo *Establishment*, que encontrava a sua representação em espaços marginais em relação às instituições oficiais.

⁵⁷ D. Hendy, op. cit., pp. 14 e ss.

⁵⁸ O escritor e filósofo anglo-ganês, Kwame Anthony Appiah, segundo conferencista das *Reith Lectures* em 2016 (sucendo Stephen Hawking), apontou para essa antagônica conceituação de cultura já na época de *Culture and Anarchy*: o antropólogo Edward B. Tylor teria escrito o seu seminal *Primitive Culture* (1871) em parte como uma resposta a Arnold. Também oxoniano e a partir de 1883 diretor do museu de história natural da universidade, Tylor notoriamente definiu cultura como “complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.” (Cf. E. B. Tylor, *Primitive Culture*, Londres, Murray, 1920 [1871], v. 1, p. 1). Julgando as noções opostas e complementares, Appiah comentou que “Nowadays, when people speak about culture, it’s usually either Tylor’s or Arnold’s notion that they have in mind. The two concepts of culture are, in some respects, antagonistic: Arnold’s ideal was ‘the man of culture’ and he would have considered ‘primitive culture’ an oxymoron; Tylor thought it absurd to propose that a person could lack culture. Yet, in ways we’ll explore, these contrasting notions of culture are locked together in our concept of Western culture, which many people think defines the

características fundamentais do *reithianismo* tenham se erodido ou sido radicalmente desafiadas durante a crise de paradigmas da década de 1960, a ideia de serviço público e sua rejeição – talvez soberba, talvez altaneira – às práticas das grandes mídias comerciais seria de longa duração na história da BBC.

2.2. As Reith Lectures (1948-1960)

Quando o saturnino John Reith, então barão, escutou as Reith Lectures de Bertrand Russell, reclamou de sua voz ruim e de sua pronúncia apressada. Afirmou, não obstante, que lhe enviaria uma nota educada como agradecimento⁵⁹. A opinião de Reith em relação a Russell, que ainda era lembrado por alguns no final dos anos 1940 como o intelectual radical pacifista das décadas anteriores, certamente não tinha melhorado o suficiente para que se abstinhasse de uma crítica negativa, mesmo que de caráter técnico. A questão da voz no rádio, contudo, era central à telecomunicação da BBC. Existia, decerto, um aspecto técnico e não meramente estético ou político: era preciso transmitir informação de forma clara e compreensível, para regiões próximas ou longínquas, através de uma tecnologia radiofônica que nem sempre garantia uma qualidade cristalina. A “voz da BBC”, no entanto, assim como a questão da pronúncia e do sotaque na sociedade britânica em geral, vincula-se não apenas a dificuldades de sonoplastia, mas está embrenhada por uma vontade política e por um ideal cultural. Nesse sentido, a fala magistral emitida de Londres produz ela própria uma identidade nacional e impõe uma unidade formal à variedade do território britânico – nativo ou ultramarino – ao mesmo tempo em que expõe para o mundo um ideal de britanismo, calcado na verdade e na autoridade (de onde as chamadas em caso de emergência “This is the BBC from London” ou, no caso de sua transmissão internacional, “London said this

identity of modern Western people.” Cf. K. A. Appiah, *Mistaken Identities: Creed, Country, Color, Culture – Lecture IV: Culture*, disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/radio4/transcripts/2016_reith4_Appiah_Mistaken_Identities_Culture.pdf>, acesso em: 28/05/2017.

⁵⁹ K. Willis, “Introduction”, in B. Russell, *Authority and the Individual*, Londres, Routledge, 2005 [1949], p. 8. Consultar também L. Taylor, *Reith at 60: Episode 1* [Audio podcast], 24 maio 2008, disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/b00brvnnv>>, acesso em: 29/05/2017.

morning”⁶⁰). Esse “discurso da razão” da BBC⁶¹ produz por obverso uma xenofobia vocálica, acentuada em períodos de conflitos nacionais (e.g. 2ª Guerra Mundial), no qual se espera que a voz escutada dentro dos lares e em situações de exaspero social seja “inglesa”, i.e., clara, racional, abstrata.

Essa linguagem transparente, no entanto, não surgiu autóctone, mas foi criada para a BBC em seus primórdios. A corporação recrutou – ao menos em seus anos iniciais, quando a formação acadêmica em mídias era inexistente – seu escalão gerencial da elite da academia britânica, em especial de Oxford. Esse quadro de funcionários superiores, parcialmente concorde ao caráter de seu diretor-geral John Reith, teria uma larga influência em aspectos fundamentais da conduta geral da BBC, em especial seu pensamento elitista, o pendor ao debate intelectual, a estrutura linguística empregada e a superioridade do texto escrito em relação ao discurso oral. Em relação à linguagem, parte dos princípios da fala radiofônica da BBC foram estabelecidos entre 1926 e 1939 pelo Spoken English Advisory Committee (SEAC), que tinha profundos laços com a Oxford University Press e com as autoridades acadêmicas – linguísticas e filosóficas – oxonianas⁶². Não só o léxico, a semântica e a dicção da BBC foram profundamente influenciados pela universidade de Oxford, como, em certa medida, sua própria programação. Esses mandarins da telecomunicação britânica, *alumni* de Oxford homens, brancos e senhoris, dominaram o Talks Department e posteriormente, o Third Programme; além disso, geraram uma cultura comum que prezava sobretudo o rigor e originalidade intelectual, a erudição e o status acadêmico⁶³. Concorriam, apesar de seu antipopulismo desabrido⁶⁴, ao ideal *reithiano* de elevação cultural. Uma vez que a universidade de Oxford do segundo quarto do século XX se encontrava sob a égide de seu *don* mais popular e influente, Maurice Bowra, a quem os alunos convergiam como a um Stefan George libertino e jocoso, muitos dos oxonianos empregados pela BBC durante esse

⁶⁰ A respeito da percepção pública da honestidade da voz da BBC, o conferencista Reith de 1993, Edward Said, comenta: “as a boy growing up in the Arab world, where the BBC was a very important part of our life; even today phrases like ‘London said this morning’ are a common refrain in the Middle East. They are always used with the assumption that ‘London’ tells the truth.” Cf. E. Said, *Representations of the Intellectual: the Reith Lectures*. Vintage Books, 1996 [1994], p. ix.

⁶¹ W. Maley, op. cit., p. 36.

⁶² S. Games, Op. cit., p. 248.

⁶³ Ibid., p. 241.

⁶⁴ Ibid., p. 244

período tinham sido profundamente influenciados por sua personalidade, que comportava uma certa medida de rebeldia em relação à ortodoxia acadêmica *pari passu* à espirituosidade intelectual e ao engenho erudito⁶⁵. O paradigma Oxford, no entanto, começou a declinar após a 2ª Guerra Mundial: conceituando-o muito antiquado e recôndito, a BBC passou a empregar um número crescente de *alumni* de Cambridge, considerados mais conformes à tendência modernizante requerida pelo pós-guerra⁶⁶. Um desses novos ingressos da BBC foi John Green, ex-presidente do clube de debates de Cambridge (Cambridge Union Society)⁶⁷: inicialmente um produtor do Talks Department, atuaria entre os anos 1950 e 1960 como o *controller* do departamento; Green, ainda que conservador no âmbito da política, mostrou-se um produtor inovador capaz de proposições heterodoxas para os programas com os quais trabalhou⁶⁸. Não obstante essa transição do perfil oxoniano para o de Cambridge, o rigor em relação à palavra e a superioridade da linguagem escrita à falada permaneceu o mesmo, senão superior⁶⁹.

Essa “tirania do *script*” sobre a linguagem oral, que no caso das Reith Lectures impunha a submissão de textos prévios, era tanto ideológica quanto técnica. Regia o primeiro aspecto uma tradicional valorização de caráter acadêmico do saber literário em relação ao oral que, ao menos no caso de Oxford, se manifestava através de um certo desdém pela prática conferencista⁷⁰; em relação ao segundo aspecto, a tecnologia de gravação e edição que permitiria o controle de um material *impromptu* alcançaria um desenvolvimento adequado apenas em meados da década de 1950⁷¹, período em que o discurso livre passou a ser mais usual no rádio⁷². Nos primórdios da BBC, por exemplo, o diretor de falas era conhecido como o Director of the Spoken Word (port.: Diretor da Palavra Falada), ou D.S.W., segundo a

⁶⁵ Ibid., p. 236 e s.

⁶⁶ Ibid., pp. 242, 257.

⁶⁷ Ibid., p. 234.

⁶⁸ Ibid., p. 244.

⁶⁹ Ibid., p. 257.

⁷⁰ Margaret Wind comenta esse desdém oxoniano pelas práticas conferencistas em uma carta a uma ex-aluna de Wind: “You will laugh when I tell you that his Oxford appointment pleased him because lectures have never been taken seriously here. He thought he wouldn't have to bother much.... Lectures are ‘writ in water’.” M. Wind, [Carta] [S.d], [S.l.] [para] D. Frisch, [S.l.]. 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 9, file 3.

⁷¹ H. Carpenter, *The Envy of the World: Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3, 1946-1996*, Londres, Phoenix Giant, 1994, p. 122.

⁷² A. Briggs, op. cit., v. 4, p. p. 519 e s.

cultura do acrônimo da corporação, de onde se pode inferir esse predomínio do texto proferido, que em sua própria dicção deveria observar o ritmo desacelerado da palavra escrita⁷³.

O discurso radiofônico, não obstante, era considerado de grande valor para a vida cultural da nação, de tal modo que um dos principais periódicos britânicos era o *The Listener* da própria BBC. A revista, editada de 1929 a 1991, publicava a transcrição dos principais programas da corporação acompanhados de imagens. Os textos de importantes intelectuais figuravam semanalmente em suas páginas, e é possível depreender do valor das cartas de seus leitores não só um elevado nível de instrução e erudição como um debate fulgurante de ideias. A respeito da qualidade desse semanário, um comentador estadunidense chegou mesmo a afirmar nos anos 1950 que seu país teria dificuldades em produzir uma publicação equivalente anual⁷⁴. Devido a essa centralidade da fala na BBC, o Talks Department detinha a posição primaz entre os departamentos nas primeiras décadas da corporação. Julgava-se que a fala – ponderada, reflexiva, remissiva – era superior à mera transmissão de dados por sua capacidade de transmitir conhecimento verdadeiro; era, ademais, uma atividade fundamental da tradição epistêmica ocidental⁷⁵. Compreendido à época como a quintessência da BBC, uma posição no Talks Department era considerada prestigiosa em termos de evolução de carreira na corporação⁷⁶. Após a 2ª Guerra Mundial, o número de produtores emigrados da Europa central cresceu drasticamente, caso de Anna Kallin, personalidade fundamental para a produção das Reith Lectures de Wind.

A ambição da BBC de transmitir conhecimento original de nível acadêmico é, contudo, anterior às Reith Lectures: remonta a 28 de fevereiro de 1929, quando o poeta laureado Robert Bridges produziu uma fala transmitida do Magdalen College, Oxford, naquela que seria a primeira das National Lectures. Essa comunicação, concorde aos ditames literários da BBC, foi publicada no *The Listener* e, posteriormente, como um livro de tipo

⁷³ Ibid., p. 522.

⁷⁴ S. Games, op. cit., p. 23.

⁷⁵ A. Briggs, op. cit., v. 4, p. 530.

⁷⁶ S. Games, op. cit., loc. cit.

panfleto⁷⁷. Conforme à tradição das *lectures* anglo-saxãs de apresentar uma contribuição ao conhecimento por um intelectual de prestígio, as National Lectures tinham por modelo as Romanes Lectures de Oxford e as Rede Lectures de Cambridge⁷⁸. Foram inicialmente concebidas pela BBC em 1928 e ambicionavam afirmar a capacidade das telecomunicações (e da corporação em particular) de produzir um conteúdo de alto calibre intelectual, assim como convencer os intelectuais a considerar com seriedade a nova mídia radiofônica. As National Lectures, transmitidas de duas a três vezes ao ano, deveriam exceder o limite comum de vinte minutos das falas regulares e abordar tópicos diversos das ciências, humanidades e artes. Inicialmente definidas por uma comissão consultiva, passaram ao encargo do General Advisory Council da BBC quando da fundação desse órgão em 1935. Em meados de 1938, a existência dessas radioconferências foi posta em questão por membros da própria BBC, pois julgavam que o interesse público era relativamente baixo, que seu padrão de qualidade oscilava e que elas não eram suficientemente distintas das falas intelectuais regulares⁷⁹. Em dezembro desse mesmo ano, sugeriu-se que as National Lectures, ao invés de serem extintas, deveriam ser restritas a apenas uma edição por ano⁸⁰. A última dessas radioconferências ocorreu, no entanto, em outubro de 1938⁸¹, sendo possível presumir que sua descontinuidade no ano seguinte tenha ocorrido em decorrência da irrupção dos conflitos europeus em setembro. Não obstante as críticas a essas conferências e seu ocaso em 1938, a vontade de reavivar seu propósito no pós-guerra fundamentou a criação das Reith Lectures⁸².

Em uma reunião do Talks Department no final de janeiro de 1945, onde se discutiu a possibilidade de uma série de falas sobre a biografia de indivíduos notáveis, conversou-se também sobre “as velhas National Lectures, que todos na reunião concordaram que eram

⁷⁷ “The National Lectures”, in *The B.B.C. Year-Book 1930*, Londres, BBC, 1930, pp. 229 e s. Uma segunda National Lecture foi proferida no mesmo ano pelo professor de astrofísica de Cambridge, A. S. Eddington.

⁷⁸ “It was intended that the National Lectures should be of such a standard as to bring within the reach of every British household pronouncements of a quality not inferior to the Romanes and Reid [sic] lectures at Oxford and Cambridge respectively.” Cf. *ibid.*, p. 229.

⁷⁹ Programme Board (Talks Dpt.), BBC Broadcasting House, *Minutes of a Meeting held in the Council Chamber*, 9 jun. 1938, in BBC Written Archives Centre (WAC), National Lectures, 1934-45.

⁸⁰ Director of Talks (D.T.), [Memorando] 12 dez. 1938, Londres [para] Controller of Programmes (C.(P.)), Londres. 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), National Lectures, 1934-45.

⁸¹ A última *National Lecture* foi proferida pelo arquiteto inglês Harry S. Goodhart-Rendel em 4 de outubro de 1938. Intitulava-se “Architecture in a Changing World”.

⁸² D. L. Steinberg, *Genes and the bioimaginary : science, spectacle, culture*, Farnham, Ashgate Publishing, 2015, p. 53.

populares e que deveriam ser reestabelecidas”⁸³. Esse desejo, no entanto, concretizar-se-ia apenas dois anos depois, quando o *controller* do Talks, R. A. Rendall, propôs ao diretor-geral da BBC, *Sir* William Haley, a reelaboração das National Lectures. Crítico dessas radioconferências anteriores, Rendall notou que seu sucesso mediano resultava do pouco investimento e do pouco tempo ofertado para os conferencistas se prepararem, resultando em programas de qualidade intelectual mediana que não “se estabeleceram como equivalentes das Romanes ou das Rede Lectures” e tampouco “produziram contribuições originais ao conhecimento”; comentou, além disso, que “com pouquíssimas exceções, não eram transmissões notavelmente boas [...] é duvidoso que tenham atraído audiências em massa”⁸⁴. Em relação a este segundo ponto, Rendall argumentou que os desenvolvimentos técnicos, a recente familiaridade de muitos intelectuais com a fala radiofônica e o prestígio pós-guerra da BBC teriam resolvido a questão, o que facilitaria o convite de figuras notórias para a produção de radioconferências⁸⁵. Notou, além disso, que o ideal seria uma série de conferências e não apenas uma. Estava convencido que se fosse oferecido tempo e dinheiro o suficiente, “algumas das melhores mentes” devotariam “uma parte significativa de seu tempo em prol de um trabalho original, cujo resultado seria comunicado ao mundo pela primeira vez em uma série de falas radiofônicas e, posteriormente, reeditado para a publicação em formato de livro”⁸⁶. Sugeriu, finalmente, que “‘National Lectures’ era um título absolutamente ruim em ambas suas partes [...] O resultado poderia vir a ser conhecido como ‘The Reith Broadcasts’”⁸⁷. Dois meses depois, em 22 de abril de 1947, Haley concordou com a proposta

⁸³ “Another thing discussed was the old National lectures, which everybody at the meeting maintained had been popular, and wanted to see re-established.” G. Grigson, (Talks Department), [*Memorando*] 31 jan. 1945, [S.l.] [para] Director of Talks, [S.l.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), National Lectures, 1934-45.

⁸⁴ “(a) they did not succeed in establishing themselves as equivalents of the Romanes or the Rede Lectures; (b) they did not produce any original contributions to learning (for instance, few of the published lectures are likely to have any permanent value, though some may appear amongst the collected papers of their authors); (c) with few exceptions they were not notably good broadcasts (d) it is doubtful if they gained mass audiences.” Cf. R. A. Rendall, (Controller of Talks), [*Memorando*], 26 fev. 1947, [S.l.] [para] W. Haley, (Director-General), [S.l.], 2 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), National Lectures, 1947.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ “It can only be done, I suggest, if we offer enough space and enough reward to make it worth while for some of the best minds to devote a substantial part of their time to original work, the product of which will in the first instance be communicated to the world in a series of broadcast talks and thereafter re-edited for publication in book form.” Cf. *ibid.*

⁸⁷ Ibid. Embora o nome finalmente adotado tenha sido ligeiramente diferente, a sugestão de Rendall de homenagear John Reith foi posteriormente aceita: “We have decided to call these the Reith Lectures, as a tribute, in this the Silver Jubilee year of the BBC, to the great work that Lord Reith did for broadcasting during the

de Rendall, afirmando que o conferencista e o tema deveria ser decididos entre eles e G. R. Barnes (o Director of the Spoken Words de então)⁸⁸.

Conforme a esse caráter mais ambicioso das Reith Lectures em relação às suas antecessoras, seu modelo seriam as Gifford Lectures escocesas, que se diferenciavam das Rede e das Romanes por serem seriadas e exigirem um cometimento de tempo e esforço maior do conferencista encarregado. Desse modo, as Reith Lectures foram inicialmente concebidas como uma série de seis a oito conferências de 45 minutos; englobariam, portanto, um período de cerca de dois meses⁸⁹. Deveriam ser a epítome das ambições epistêmicas radiofônicas da BBC, que visavam o “alargamento e enriquecimento da vida privada, conectando-a com a esfera público e seus discursos, ampliando horizontes, estendendo informalmente a educação dos membros da família e providenciando-os com novos tópicos de conversação”⁹⁰. Em suma, o indivíduo privado, no conforto de seu lar, deveria se ver confrontado com um discurso ao mesmo tempo compreensível, mas inquietante, que o instigasse a confrontar suas concepções familiares *vis-à-vis* à sua função pública como cidadão. Nesse sentido, as Reith Lectures seriam de fato uma das principais homenagens da BBC a Reith (não que tenham necessariamente agradado ao seu saturnino patriarca⁹¹). Uma Reith Lecture ideal deveria, portanto, (1) ser provocadora no conteúdo e na forma, (2) resultar de uma pesquisa original ou da vivência pessoal de uma figura de destaque em sua área, (3) ser capaz de se engajar com o discurso público, tanto informando quanto gerando ideias; (4) tratar de um assunto contemporâneo – científico, político, econômico, humanista ou artístico – a partir de um ponto de vista abrangente, mas não genérico. Essa questão da contemporaneidade das Reith Lectures exige, quando da análise de suas edições, uma contextualização de seu discurso. Esse deve ser compreendido à luz de sua época, uma vez que sua formulação era essencialmente uma resposta a questões que lhe eram coetâneas (e

sixteen years of his charge of it.” Cf. W. Haley (Director-General), [Carta] 5 dez. 1947, [S.l.] [para] R. Robinson, Oxford, 3 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel.

⁸⁸ THORP, L. [Nota] 23 abril 1947, [S.l.] [para] BARNES, G. R. [S.l.]. 1 f. In BBC Written Archives Centre (WAC), National Lectures, 1947.

⁸⁹ Cf. W. Haley (Director-General), [Carta] 5 dez. 1947, [S.l.] [para] R. Robinson, Oxford, 3 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel.

⁹⁰ P. Scannell; D. Cardiff, op. cit., p. 168.

⁹¹ M. Leishamnn, *Reith of the BBC – My Father*, Edimburgo, Saint Andrew Press, 2008 [2006], pp. 266 e s.

não se pretendia, portanto, como uma análise de cunho memorial e analítico de temas supra-históricos ou em relação aos quais o período era relativamente indiferente). Esse conjunto de exigência dificultava sobremaneira o processo de escolha dos palestrantes, figuras que deveriam se destacar pela capacidade de análise crítica do estado presente de suas áreas cotejando-a com a situação presente da sociedade em suas diversas esferas.

Embora *Sir* William Haley tenha inicialmente afirmado que a escolha do tema e do conferencista das Reith Lectures seria feita por ele, Rendall e Barnes, decidiu-se entre setembro e outubro de 1947 pela formação de um conselho consultivo *ex officio*⁹². Este era constituído pelos presidentes da Royal Society e da British Academy, pelo mestre do Trinity College de Cambridge, pelo prefeito do All Souls College de Oxford e pelo presidente do conselho de governadores da BBC⁹³. Esse comitê, formado por acadêmicos egrégios reconhecidos tanto por suas contribuições ao conhecimento quanto pelo seu status profissional, deveria aconselhar a escolha do tema e conferencista de cada Reith Lecture; para tal efeito, encontros anuais foram planejados. Coube-lhes a decisão dos conferencistas de 1948 a 1951, uma vez que comitê fora concebido por um período probatório de quatro anos. Findo esse quadriênio, a BBC julgou o modelo insatisfatório, pois seus membros não necessariamente possuíam um bom juízo sobre quem tinha uma capacidade radiofônica satisfatória e, além disso, devido à sua natureza *ex officio*, era possível que houvesse um desequilíbrio de representatividade⁹⁴. Alguns dos próprios membros do conselho consideravam-no pouco adequado para sua função⁹⁵. Adotou-se doravante um modelo interno à corporação, que iniciava com as sugestões dos programadores do Talks Department com o

⁹² Ver, por exemplo, B. E. Nicolls, (Senior Controller), [Memorando] 10 set. 1947 [S.I.] [para] W. Haley, William (Director-General), [S.I.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel. Os documentos seguintes no mesmo arquivo continuam a discussão.

⁹³ Estes eram à época *Sir* Robert Robinson (químico inglês, ganhador do prêmio Nobel, presidente da Royal Society), G. M. Trevelyan (historiador inglês, *Master of Trinity Coll., Cambridge*), *Sir* Harold Idris Bell (papirologista inglês especializado no Egito romano, ex-guardião (*Keeper*) do British Museum, presidente da British Academy), B.H. Sumner (historiador inglês, *Warden of All Souls College, Oxford*) e Ernest Emil Darwin Simon, presidente do conselho de governadores da BBC.

⁹⁴ “I note that *Sir* Charles Webster is your successor at the British Academy. The period of appointment of the original members of the Panel comes to an end next year, and the Governors will then wish to consider whether future appointments should be on an *ex officio* basis, the disadvantages of this method for such a small panel being that a majority of members may belong to one subject.” G. Barnes (D.S.W.), [Carta], 5 set. 1950 [para] H. I. Bell, Aberystwyth, 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel.

⁹⁵ C. Webster [Carta] 14 mar. 1952, Londres [para] W. Haley, (Director-General), Londres, 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel.

conselho esporádico de outros consultores, ascendendo para os *controllers* e para alguns diretores de área, passando para o crivo do diretor-geral da BBC até a decisão final do conselho de governadores e, em particular, de seu presidente.

Em ambos os modelos existiram queixas quanto à escolha dos conferencistas – processo considerado extremamente difícil tanto pelos acadêmicos do conselho consultivo quanto pelos produtores do *Talks* – devido ao conjunto de qualidades exigidas, que tornavam o sujeito ideal uma *avis rara*⁹⁶. O conferencista Reith ideal era quase um oxímoro: deveria possuir uma mente madura e ter o tempo ocioso necessário para produzir um pensamento original, *mas* deveria ser jovem o suficiente para que suas ideias fossem desafiadoras e ainda pouco conhecidas; seu pensamento deveria ser inovador, *mas* não ao ponto de ser incompreensível para o público; deveria ser um bom locutor radiofônico capaz de tornar seu tema acessível (e se possível ter tido experiências anteriores nessa atividade), *mas* suas reflexões deveriam ser suficientemente profundas ao ponto de serem provocadores; deveria possuir status profissional em sua área, *mas* estar disposto a assumir o oneroso encargo de um intelectual público e midiático. Esse conjunto de oposições limitava a gama de opções para um número razoavelmente limitado de estudiosos eminentes entre 45 a 60 anos, bem adaptados à estrutura de um programa radiofônico e com uma tendência à originalidade e à provocação intelectual (nem sempre fácil de se achar em meio aos acadêmicos britânicos). Essa dificuldade de escolha, no entanto, era também sintomática do grande interesse da

⁹⁶ Nota o economista Carr-Saunders, um dos consultores externos consultados pela BBC em 1947: “The choice of the first Reith Lecturer is, I fully realise, a most important matter. It is also clearly very difficult, far more difficult than in the case of the Forte Lectureship at Oxford, for that or any similar lectureship it is necessary only to select an eminent scholar in a well-defined field. For the Reith Lectureship the field is not so well demarcated, and furthermore, though scholarship in one sense is very important, it is not all that is needed. As you indicate, the lecturer must make a contribution to current thought and he must be someone who can broadcast, whereas in the case of other established lectureships it is the appearance of a worthy book in the series, rather than the capacity to draw and keep an audience, that is uppermost in the minds of those making the choice. In thinking about this matter I found myself saying to myself that I should prefer someone with historical training or historical interests and thus with an interest in and understanding of motivation over a wide field of human activity.” Cf. A. Saunders-Carr, [Carta] 10 dez. 1947, Londres [para] W. Haley, (Director-General), Londres, 2 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel. Em carta ao juiz da suprema corte estadunidense, Barnes observa questões similares: “We do not want to invite anyone who is not at the top of his form for it is not an easy Job to give the results of research or study through broadcasting to a wide nubile. No one should do it who has not got a gift for popular exposition, for subject, speaker and presentation must be of sufficient appeal to attract and retain Listeners in competition with lighter fare on alternative programmes.” Cf. G. Barnes, (D.S.W.), [Carta] 5 jan. 1960, [S.L.] [para] F. Frankfurter, Felix. Washington. 2 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel.

corporação em relação às Reith Lectures; tanto o diretor geral quando o conselho de governadores dispensavam uma generosa atenção à escolha de tema e conferencista⁹⁷.

A importância das Reith Lectures lhes garantia não só o zelo dos mandarins da BBC como uma posição de prestígio na estrutura de programação da corporação. Sua transmissão inicial ocorria no Home Service – entre os anos 1940 e 1960 a principal estação da rádio BBC – aos domingos às 21 horas (i.e., o horário nobre). A escolha do Home Service ao invés do elitista Third Programme significava não apenas um público alvo mais abrangente, *middlebrow*, como também a necessidade de controlar a linguagem e a complexidade do discurso. Este, embora não devesse ser simplista, exigia um grau de simplificação “ao menos igual a de conferências para faculdades mistas em uma universidade”⁹⁸. O Home Service também permitia uma estabilidade de programação e anúncios prévios que era impossível no Third Programme. Não obstante, as Reith Lectures eram retransmitidas tanto nessa terceira estação quanto no Overseas Service da BBC, e sua transcrição era posteriormente disponibilizada, inicialmente no *The Listener* e depois como livro⁹⁹. Essa publicitação das Reith Lectures, concorrente à sua orientação polemista, possuía dois gumes. O escrutínio da imprensa, que anunciava, resumia e criticava essas radioconferências foi descrito pelo historiador oficial da BBC, Asa Briggs, como “uma das poucas desvantagens das Reith Lectures: enquanto ninguém se lembrava das Gifford ou das Romanes Lectures em ‘anos ruins’, qualquer ‘falha’ no conteúdo ou atratividade das Reith Lectures em qualquer ano ‘virava notícia’.”¹⁰⁰

Essa qualidade “provocadora” das Reith Lectures, em especial no âmbito da esfera pública, exigia, no entanto, uma fina sintonia da parte dos programadores e dos conferencistas entre originalidade das ideias a serem apresentadas e aclimação do público

⁹⁷ A. Briggs, op. cit., v. 5, p. 340.

⁹⁸ “[...] a degree of simplification at least equal to an inter-faculty lecture in a university.” G. Barnes, (D.S.W.). [Carta] 13 mar. 1950, [S.l.] para J. Z. Young, Oxford, 2 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel.

⁹⁹ “The lectures are to be regarded as the Corporation’s peak of effort in the field of serious talk. They may be broadcast in any programme : hitherto they have been placed in Home Service on Sundays at 9.15 p.m. and have been rebroadcast in Third Programme and General Overseas and Transcription.” Cf. G. Barnes, [Nota] 28 abril 1950, [S.l.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel.

¹⁰⁰ “Press publicity was felt to be one of the few disadvantages of the Reith Lectures: while no one remembered who gave the Gifford or Romanes Lectures ‘in bad years’, any ‘failure’ in the content or appeal of the Reith Lectures during any particular year ‘was news’.” Cf. A. Briggs, op. cit., v. 4, p. 520.

ao seu contexto referencial. Tomando sempre o cuidado de não ofender a sensibilidade média, tratava-se de conceber assuntos e conferencistas cuja provocação pudesse ser compreendida como tal, e para isso era necessário que houvesse uma razoável compreensão geral do assunto tratado. A personalidade convocada ao microfone da BBC deveria de fato se adequar à concepção de um intelectual público. Nesse sentido, o *engagé* Edward Saïd proferiu em 1993 uma Reith Lecture quase metalinguística sob o título de *Representations of the Intellectual*. Saïd defendeu o caráter essencialmente oposicionista do intelectual, sua recusa à subserviência política e ao conformismo das ideias, seu exílio mesmo em terra pátria, a lançar das margens as bombas que sacudirão o centro; o intelectual não como o burocrata de universidade, mas aquele cuja pena escreve *j'accuse*. Disse Saïd em 1993: “Não existiu nenhuma grande revolução na história moderna sem intelectuais; por outro lado, jamais existiu um grande movimento contrarrevolucionário sem intelectuais. Intelectuais foram os pais e as mães dos movimentos e, decerto, também seus filhos e filhas e até mesmo seus sobrinhos e sobrinhas.”¹⁰¹

A atuação dos intelectuais diante do microfone da BBC durante a Guerra Fria expressa tanto o anverso quanto o obverso da concepção de Saïd. A corporação durante esse período foi ela própria uma agente e fomentadora das disputas cultural e ideológica corolárias ao conflito geopolítico em impasse. Quando a decisão do conferencista Reith de 1960 pairou sobre Edgar Wind e o físico Franz von Weizsäcker, ambos alemães, o *controller* do Talks Department, John Green, assinalou um possível problema: “Um aspecto dessa sugestão que os governadores terão de considerar é a conveniência de se convidar um alemão para falar na atual conjuntura da situação europeia”, disse Green, notando que seria “possível argumentar que uma irrupção de isolamento alemão ou qualquer dificuldade em manter uma atitude responsável em relação ao Ocidente fará dessa uma escolha embaraçosa”¹⁰². Existia uma

¹⁰¹ “There has been no major revolution in modern history without intellectuals; conversely there has been no major counterrevolutionary movement without intellectuals. Intellectuals have been the fathers and mothers of movements, and of course sons and daughters, even nephews and nieces.” Cf. E. Saïd, op. cit., pp. 10 e s.

¹⁰² “While we have had two American Reith lecturers, an aspect of this suggestion which the Governors will wish to consider is the advisability of inviting a German to speak at the present juncture in European affairs. It could be argued that an outbreak of German isolationism or any failure to sustain a responsible attitude towards the West would make this an embarrassing choice. On the other hand a near oecumenical pronouncement by a Prussian mind of von Weizsäcker’s calibre could well appear as inspired casting. There is little doubt that our casting and timing in the case of Kennan did have an influence on the international situation.” Cf. J. Green,

clara consciência do papel ativo das telecomunicações nas dissensões geopolíticas, percepção agravada pela batalha radiofônica entre a Inglaterra e a Alemanha durante a 2ª Guerra Mundial¹⁰³. A hostilidade do impasse em termos militares entre o primeiro e o segundo mundo escoava para a esfera cultural, cujos ataques e ripostes eram também transmitidos via rádio, e, no “caso do External Service da BBC, o planejamento e a execução dessa batalha das ondas sonoras pode ser encontrado nos relatórios e memorandos que tramitavam dentro e entre a BBC e Whitehall.”¹⁰⁴ O MI5 exerceu durante esses anos uma estrita vigília sobre os funcionários da BBC, investigando secretamente possíveis novos contratados e ocasionalmente exercendo seu poder de veto em relação àqueles considerados subversivos. Durante os anos 1960, essa atividade foi até mesmo estimulada por seu diretor-geral, o liberal anticomunista Hugh Greene, que desejava ampliar o veto para aqueles que considerava “radicais”, capazes de prejudicar a imagem de imparcialidade da corporação (fato curioso, uma vez que o irmão de Greene, Graham, notabilizou-se por entregar cobertores para os revolucionários de Fidel em Sierra Maestra).

Muitos dos conferencistas Reith em seus anos iniciais eram eles próprios combatentes intelectuais do lado ocidental da Guerra Fria, entre os quais se pode incluir Bertrand Russell, Robert Oppenheimer, George F. Kennan, J. Kenneth Galbraith, Arnold Toynbee e Edward Appleton. Muitos desses, como Wind, tinham sido entusiastas, colaboradores ou membros ativos do Congress for Cultural Freedom¹⁰⁵. Possuíam, além disso, eminência internacional: Oppenheimer era o nome mais visível do fascínio e temor contemporâneo pela energia nuclear e Kennan um influente diplomata, notório por sua atuação em ambos os lados da Cortina de Ferro. Esse convite a personalidades renomadas foi parte da política inicial dos administradores da BBC, que ambicionavam atrair a atenção do público e da crítica,

(C.(T.)), [Carta] 12 fev. 1960, [S.l.] [para] R. E. L. Wellington, (D.S.B.), [S.l.], 5 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹⁰³ A. Webb, op. cit., p. 7.

¹⁰⁴ “Radio was one such method that occupied the minds and activities of an army of policy and programme-makers on both sides of the Iron Curtain. In the case of the BBC External Services, the planning for and execution of this battle of the airwaves can be found in the reports and memoranda that passed within and between the BBC and Whitehall.” Cf. *ibid.*, p. 4.

¹⁰⁵ Cf. E. Pullin, “The Culture of Funding Culture: The CIA and the Congress for Cultural Freedom”, in C. R. Moran, (ed.) *Intelligence Studies in Britain and the US: Historiography since 1945*, Edinburgo: Edinburgh University Press, 2013, p. 48.

conferindo assim prestígio às Reith Lectures. O referido interesse dos mandarins da corporação pelos conferencistas era igualmente o resultado da percepção do possível impacto de suas transmissões. Essa consciência se agravou quando a União Soviética avançou críticas as conferências de Russell, caracterizando-as infensas aos valores comunistas¹⁰⁶, e a partir das conferências de George Kennan, que defendeu uma retirada das tropas estadunidenses e soviéticas da Alemanha, gerando uma grande polêmica diplomática¹⁰⁷; ao apresentar as dificuldades referentes aos nomes alemães em 1960, Green alertou: “não há dúvidas de que a nossa seleção e *timing* no caso de Kennan teve alguma influência na situação internacional”. É sintomático, portanto, que duas grandes questões permeiam as Reith Lectures do final dos anos 1940 até o início da década de 1960: de um lado, a situação geopolítica da Grã-Bretanha e da Europa e, do outro, a tensão nuclear e o temor científico.

Russell foi convocado a proferir a primeira Reith Lecture após o crítico literário E. M. Forster, convidado a conferenciar sobre figuras de destaque da era edwardiana, declinar o convite em março de 1948, alegando que a quantidade de trabalho seria equivalente a de um livro e que, talvez, fosse melhor convidar alguém mais jovem¹⁰⁸. Desse modo, a direção da BBC se apressou em encontrar um outro nome de prestígio que estivesse disposto a realizar o trabalho necessário em um curto período de tempo, uma vez que a estreia das séries de conferências estava agendada para dezembro¹⁰⁹. Russell, academicamente consagrado após seu retorno à Inglaterra em 1944 com uma cátedra no Trinity College de Cambridge, era igualmente notório na esfera pública pelo sucesso de seu livro, *History of Western Philosophy* (1945). Permanecia, no entanto, controverso: auto-exilado da Inglaterra durante a década de 1930, publicou nos anos 1920 inflamatórias defesas do secularismo como *Why I Am not a Christian* (1927), militou contra o ingresso inglês na 1ª Guerra Mundial na década de 1910 e ainda no início do século participou do movimento das sufragistas. Russell era o ponto de

¹⁰⁶ L. Taylor, *Reith at 60: Episode 1* [Audio podcast], 24 maio 2008, disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/b00brvny>>, acesso em: 29/05/2017.

¹⁰⁷ W. D. Mischam, *George F. Kennan and the Making of American Foreign Policy, 1947-1950*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1992, pp. 341 e s.

¹⁰⁸ E. M. Forster, [Carta] 29 mar. 1948, Cambridge [para] W. Haley (Director-General), [S.l.], 2 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel.

¹⁰⁹ G. Barnes, [Carta] 11 jun. 1948, [S.l.] [para] G. M. Trevelyan, Cambridge. 1 f. In BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel.

chegada novecentista da vigorosa tradição liberal e iluminista inglesa: seu pai, o heterodoxo lorde John Russell tinha escolhido como seu padrinho J. S. Mill, de quem Bertrand seria leitor e tributário intelectual. Russell era também herdeiro do poder político inglês, pois descendia de membros notórios do *Establishment*, caso do seu avô, 1º Conde Russell, primeiro-ministro sob a rainha Vitória durante as décadas de 1940 e 1960.

Quando de seu retorno à Inglaterra em 1944, Russell foi convidado a falar no programa Brain Trust da BBC. Rompia assim com a desconfiança de anos anteriores da corporação que, sob Reith, julgava Russell radical demais para o rádio¹¹⁰. Sua fala provou-se popular e Russell passou a ser considerado um locutor modelar. Seguiram-se reiterados convites que o fizeram amigavelmente reclamar da quantidade de trabalho que a BBC lhe dava¹¹¹. Sua popularidade e sua adequação à mídia do rádio tornavam-no, portanto, uma escolha ideal para a primeira das Reith Lectures. O tema de Russell, a relação entre o indivíduo e a autoridade estatal, era a reflexão serôdia de um liberal que, confrontado com o mundo bipolar do pós-guerra – em que o Labour Party surgira vitorioso em 1945 e, com ele, um maior intervencionismo estatal, e no qual a U.R.S.S. emergia como a grande potência oriental – indagava a respeito da tensão entre liberdade individual, garantia de progresso, e a coesão social, baliza da estabilidade social. As Reith Lectures de Russell eram parte do grande debate que marcou a primeira metade do século XX e que informa obras diversas como as de George Orwell, Isaiah Berlin, Karl Popper, Ernst Cassirer e Edgar Wind.

As Reith Lectures posteriores a de Russell foram tradicionais em suas escolhas de conferencistas, e seus temas oscilaram entre geopolítica e ciência. Em 1949, o diretor do Eton College, Robert Birley conferenciou sobre as relações da Grã-Bretanha com os demais países europeus em *Britain in Europe* e, no ano seguinte, o primeiro cientista das séries, o biólogo John Z. Young, falou sobre tópicos da neurologia e da comunicação humana em relação com o método científico em *Doubt and Certainty in Science*. Em 1951, o jurista Cyril Radcliffe, o diplomata responsável pela divisão da Índia e do Paquistão, discorreu sobre questões de constituição política em *Power and the State*, ao passo que Arnold J. Toynbee, notável tanto

¹¹⁰ K. Willis, op. cit., p. 6.

¹¹¹ Ibid., p. 6.

como historiador quanto como agente político especialista em assuntos internacionais, avançou suas então populares ideias de história comparada em *The World and the West*. Em 1953, a BBC tomou a polêmica decisão de designar como conferencista Reith daquele ano o físico Robert Oppenheimer, que comentou o impacto das teorias quânticas e atômicas sobre as sociedades contemporâneas em *Science and the Common Understanding*; Oppenheimer era o primeiro estrangeiro da série e, por conta da vigilância estadunidense que lhe era imposta, o programa sofreu severos entraves burocráticos¹¹². Além disso, Oppenheimer decepcionou tanto os programadores da BBC quanto o público ao proferir uma série pouco insigne, gerando uma maior pressão futura em relação à produção das Reith Lectures¹¹³. No ano seguinte, Sir Oliver Franks, filósofo político e funcionário público inglês, conferenciou sobre *Britain and the Tide of World Affairs*, discorrendo sobre as relações políticas e econômicas da Grã-Bretanha com os demais países – com ênfase na Europa central e nos Estados Unidos – do ponto de vista da tradição parlamentar e conservadora inglesa.

As Reith Lectures de 1955 foram pioneiras em diversos aspectos. Era a primeira vez que um alemão era designado como conferencista – apenas dez anos após o final da 2ª Guerra Mundial – e, além disso, um historiador da arte de ascendência judaica. O tema, no entanto, era especialmente calibrado para agradar a audiência britânica, pois tratava de expor as qualidades artísticas que Pevsner julgava essencialmente inglesas e sua relação com um suposto caráter nacional. O título, quiçá pouco imaginativo, mas algo provocador por partir de um estrangeiro, era *The Englishness of English Art*¹¹⁴. Não era a primeira vez que Pevsner tinha contato com a rádio BBC: era à época um radioconferencista costumaz, notório como um dos historiadores da arte mais conhecidos do público e figura comum do Third Programme, onde falara dezenas de vezes sobre assuntos diversos relacionados a questões artísticas¹¹⁵. Essa atuação radiofônica era apenas mais uma em meio a uma proteica, febril e hiperativa atividade acadêmica: Pevsner atuou como pesquisador, escritor, editor,

¹¹² L. Taylor, op. cit.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ S. Games, op. cit., p. 104.

¹¹⁵ Ibid., p. ix. A primeira fala de Pevsner para a BBC, transmitida em 9 de fevereiro de 1945, foi sobre Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Pevsner era então conhecido do público inglês como um especialista em arquitetura moderna, tendo publicado em 1936 *Pioneers of the Modern Movement*; cf. ibid., p. 31.

restaurador, funcionário público, professor, comentarista e conferencista. Publicou duas seminais séries de livros sobre a arte e arquitetura inglesas¹¹⁶ e seu incansável volume de trabalho foi de tal ordem que uma espécie de formiga foi batizada em sua homenagem¹¹⁷. Essa atividade incessante correspondia em parte à necessidade de se acomodar à cultura inglesa: compelido a deixar a Alemanha em 1933 pela censura acadêmica à sua ascendência – ainda que tivesse se convertido ao luteranismo – Pevsner, junto a tantos outros *émigrés* e exilados, sentiu-se constrangido, por necessidades financeiras e sociais, a acomodar seu discurso e intenções a uma atmosfera alienígena. Não apenas seus hábitos se tornaram mais *English-like*¹¹⁸ como sua produção acadêmica abandonaria as preocupações anteriores com a arquitetura moderna continental e se voltaria, por exemplo, à análise do estilo edwardiano. Pevsner, além disso, professara admiração pelo partido nazista durante a década de 1930 – o que provavelmente o alienou de outros grupos de *Kunsthistoriker* exilados, caso do círculo da KBW¹¹⁹ – e, assim como Reith, elogiara a Noite das Facas Longas como a expressão política de um espírito moderno, decisivo¹²⁰; era também conhecido como discípulo de Wilhelm Pinder, que durante a década de 1930 se tornou um notório apoiador do partido social-nacionalista¹²¹. Pevsner, contudo, distanciou-se da ideologia nazista conforme a ojeriza à Alemanha hitlerista crescia no Reino Unido – impedindo as entradas profissionais a um alemão que a professasse – e, ao longo das décadas de 1930 e 1950, engajou-se ativamente com a cultura local. Devido a esse esforço e ao valor seminal de sua vasta obra, Pevsner se tornou ao longo de sua vida um dos patriarcas da *Kunstgeschichte* à inglesa, a tal ponto que foi comparado com Ruskin após o sucesso público de suas Reith Lectures¹²².

Sua concepção do fenômeno artístico era, contudo, profundamente tributária do pensamento alemão oitocentista, em especial de conceitos fortes como *Zeitgeist* e *Ortsgeist*.

¹¹⁶ A partir do final da década de 1940, Pevsner foi o editor responsável pelas séries *Buildings of England* e *Pelican History of Art* (sendo que escreveu ele próprio a maior parte da primeira).

¹¹⁷ Ibid., p. 7.

¹¹⁸ Na década de 1920, Pevsner buscou inicialmente se tornar alemão (os pais judeus vinham da Rússia) e se converteu ao luteranismo. Quando na Inglaterra nos anos 1930, Pevsner mudou suas vestimentas e hábitos, e se esforçou para que a sua pronúncia do inglês perdesse o sotaque alemão. Cf. *ibid.*, p. 104.

¹¹⁹ Ibid., p. 14.

¹²⁰ Ibid., pp. 13 e s., 29 e s.

¹²¹ Ibid., p. 14.

¹²² Ibid., p. 130.

Essa dupla raiz do espírito artístico – o tempo e o espaço – faziam-no compreender os estilos como grandes desenvolvimentos culturais originários de uma dada sociedade em uma dada época¹²³. Era igualmente tributário da ideia de uma inter-relação entre arte e progresso cultural – antiga concepção de cepa romântica visível, por exemplo, nas *Briefe* de Schiller – e compreendia que uma sociedade deveria evoluir *pari passu* às suas manifestações artísticas, de onde a arte não era apenas reflexo de transformações sócio-políticas mas ela própria uma ferramenta¹²⁴. Desse modo, o historiador da arte era tanto um curador da memória visual quanto um mediador cultural. O tema de suas Reith Lectures – a “anglicidade da arte inglesa” – produzida em meados dos anos 1950, período de reconstrução da identidade nacional britânica do pós-guerra, reiterava a excepcionalidade dos ilhéus, vitoriosos frente à Alemanha. Essa tática empregada por Pevsner se provou acertada em termos de sucesso público, enorme¹²⁵. No entanto, alguns críticos e os produtores da BBC julgaram negativamente suas Reith Lectures: embora ao menos um crítico as tenha afirmado xenófobas¹²⁶, foram consideradas não só conservadoras, mas ruins. Se é da marca do apóstata o extremismo de opiniões em relação à ideologia adotada, Pevsner seria criticado justamente por ter se excedido em *The Englishness of English Art*, expressando valores históricos e artísticos antitéticos ao paradigma insurgente, multicultural e pan-europeu, refugio a concepções nacionalistas. Pevsner caiu progressivamente em descrédito na BBC após suas Reith Lectures, apesar sua boa reputação anterior¹²⁷. Não obstante, foi uma personalidade importante ao produzir uma linguagem radiofônica sobre as artes visuais, tipo de programação especialmente criticada em um país onde a tradição crítica do esteticismo e da *connoisseurship* julgavam inconcebível o discurso artístico sem imagens¹²⁸. Programas sobre

¹²³ Ibid., p. 117, 276.

¹²⁴ Ibid., p. 42.

¹²⁵ As *Reith Lectures* de Pevsner produziram uma vasta reação do público. Foram igualmente controversas, e dividiram a opinião da audiência e de especialistas (cf. *ibid.*, pp. 125 e ss.).

¹²⁶ Alguns críticos, atacando a pressuposição de “valores plásticos nacionais”, acusaram Pevsner de xenofobia; cf. *ibid.*, pp. 128 e s.

¹²⁷ A concepção histórico-artística de Pevsner passou a ser considerada conservadora pela inteligência da corporação, crescentemente progressista e liberal; cf. *ibid.*, pp. 245 e s. Quando da escolha do conferencista Reith de 1960, uma das produtoras do Talks Department, Prudence Smith, critica o método apressado de escolha de tema e palestrante, afirmando que essa foi a causa de *The Englishness of English Art* ter sido produzida em 1955. Cf. P. Smith [Carta] 27 out. 1959, Egton [para] J. Quigley (Chief Assitant, Talks), [S.I.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹²⁸ S. Games, op. cit., pp. 105-109.

artes visuais seriam doravante regulares à rádio BBC, caso de *Art-Anti-Art* (1959-60), uma longa série do Third Programme sobre a relação do artista de vanguarda com a sociedade¹²⁹. O sucesso efetivo de crítica e público, contudo, viria apenas com o surgimento dos programas televisivos da corporação, marcos históricos da produção audiovisual sobre a questão artística, caso de *Civilisation* de Kenneth Clark (1969), *Ways of Seeing* de John Berger (1972), *Power of Art* de Simon Schama (2006) e *A History of Art in Three Colours* de James Fox (2016).

Após o breve interlúdio da *Kunstgeschichte* à inglesa de Pevsner, as Reith Lectures foram uma vez mais determinadas pelo binômio “política e ciência”, ainda que a segunda metade da década de 1950 tenha dado maior ênfase ao segundo elemento. Desse modo, o Nobel de física Edward V. Appleton comentou o estado do estudo científico na Grã-Bretanha em *Science and the Nation* e em 1957, o estadunidense George F. Kennan, historiador e diplomata especialista nas relações entre Estados Unidos e a União Soviética, explorou as possibilidades de relação entre os soviéticos e o mundo ocidental em *Russia, the Atom and the West*. Em parte como resposta ao escândalo midiático em relação a Kennan – difamado pela imprensa como um antiquado – a pressão por mentes arrojadas e ativamente engajadas em pesquisa aumentou, concomitantemente aos comentários sobre as dificuldades de se encontrar bons jovens conferencistas¹³⁰. Em 1958, Sir Bernard Lovell, físico inglês notório por sua atuação no campo da radioastronomia expôs o estado atual dos estudos astronômicos em *The Individual and the Universe*, ao passo que em 1959, o espirituoso biólogo inglês nascido no Brasil, Peter Medawar, tido como “o pai dos transplantes” e conhecido como um notório popularizador científico, discorreu sobre a continuidade do processo evolutivo da humanidade em *The Future of Man*.

2.3. *Art and Anarchy*: As Reith Lectures de 1960

¹²⁹ *Art-Anti-Art* foi produzida por Leonie Cohn e introduzida por Basil Taylor. A série foi transmitida de 2 de novembro de 1959 a 13 de março de 1960 ao longo de dezoito episódios. *Art-Anti-Art* se notabilizaria por transmitir entrevistas com expoentes da produção artística de vanguarda, caso de Marcel Duchamp em 13 de novembro de 1959 (*Art-Anti-Art: Marcel Duchamp Speaks*) e Allen Ginsberg em 6 de fevereiro de 1960 (*Art-Anti-Art: The Shape of my Mind*).

¹³⁰ L. Taylor, op. cit.

Quando o conselho editorial do Talks Department se reuniu em 14 de outubro de 1959 para discutir as Reith Lectures de 1960, existia o desejo, motivado por uma sensação de estafa, de evitar questões científicas no futuro próximo, não obstante terem sugerido como tema – entre o lugar da mulher na mundo contemporâneo e o conceito de pecado – o impacto da ciência na sociedade¹³¹. A lista de sugestões no final desse mês apresentava ideias diversas, como o Estado de direito, as responsabilidades do Ocidente, mudanças na estrutura social britânica, os problemas de crescimento das instituições, estrutura democrática e vontade popular, educação e sociedade, literatura contemporânea e sociedade, arte abstrata, livre-arbítrio e responsabilidade e a função do filósofo na sociedade moderna¹³². O *controller* do Third Programme, o romancista, administrador e futuro vencedor do Booker Prize, Percy H. Newby, em resposta a uma consulta de John Green, sugeriu que o tema das artes não “fosse tratado de maneira muito estreita”, pois deveria se ver sujeito às questões fundamentais: “Qual é a relação entre o artista e a sociedade na qual ele vive? Porque a pintura e a música moderna são tão desconcertantes a não ser para um círculo íntimo de iniciados? Estamos no final de uma era em que o artista era considerado um rebelde?” Desse modo, propondo que o tema das Reith Lectures de 1960 fosse a conturbada relação entre arte e sociedade, Newby indagou: “Existe algum conflito fundamental entre a arte e a democracia total? Pode existir arte sem religião?”¹³³

No mesmo dia resposta de Newby, Kallin criticou muitas das sugestões propostas ao ser consultada por John Green a esse respeito um dia antes¹³⁴. Em relação à arte abstrata, por

¹³¹ D. Stewart (Assistant Head of Religious Broadcasting (A.H.R.B.)) [*Memorando*] 19 out. 1959, [S.I.] [para] C. R. McKay (Head of Religious Broadcasting (H.R.B.)), [S.I.], 2 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹³² J. Soupham (Head of Educational Broadcasting (H.E.B.)), [*Memorando*] 28 out. 1959, [S.I.] [para] J. Green, (Controller, Talks (C.T.)). [S.I.], 3 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹³³ “I suggest that it is important that the subject should not be treated too narrowly. If it is to have the general appeal that we require of the Reith Lecture series literature and music, as well as the visual arts, ought to be subjected to the fundamental questions – What is the relationship between the artist and the society he lives in? Why is modern painting and music so baffling except to an inner circle of initiates? Are we at the end of an age when the artist was thought of as a rebel? And are we now entering a period when official art - in the sense that Virgil's poetry is official art – is once again possible? Is there some fundamental conflict between the fullest democracy and art? Can there be art without religion?” Cf. P.H. Newby, (Controller, Third Programme (C.T.P.)). [*Memorando*], 19 nov. 1959, [S.I.] [para] J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))), 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹³⁴ J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))), [*Memorando*] 18 nov. 1959, [S.I.] [para] Anna Kallin; L. Cohn [S.I.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

exemplo, Kallin afirmou “céus, já não tivemos o *suficiente* disso? Um assunto empolado e ultrapassado?” Sugeriu amigos seus como conferencistas: o biógrafo de Marx, Isaiah Berlin, para discorrer sobre a compreensão contemporânea do marxismo, e Edgar Wind, notando que “nos últimos dois anos ele tem atraído para suas palestras audiências maiores do que as de qualquer outro palestrante nas – dizem-me da história das – mas, digamos, últimas décadas das duas grandes universidades [Cambridge e Oxford]”¹³⁵. Embora Wind não fosse um radioconferencista experiente como Russell e Pevsner, possuía em seu currículo alguns programas para o Third Programme, quase todos sob a produção de Anna Kallin: as três falas sobre “Observations on Renaissance Imagery” em julho de 1950, outras três comunicações sobre Leonardo da Vinci em março de 1952, uma discussão entre Wind e seu colega oxoniano Stewart Hampshire sobre o juízo estético em abril de 1957 e, em 21 de novembro desse mesmo ano, uma fala sobre as posições contrastantes de Blake e Reynolds. Kallin também gravou a aula inaugural de Wind em Oxford de 1957, embora sua transmissão tenha sido posteriormente abortada.

A sugestão de Newby foi acatada por Green, que em 1º de dezembro enviou uma renovada lista de sugestões das Reith Lectures para seu superior, Sir Reginald Wellington (*Director of Sound Broadcasting*, ou D.S.B.). A proposta constava na lista como *The Artist in Society*; argumentava-se que “uma consideração do lugar do Artista na Sociedade seria oportuna. Embora o ecletismo e a dificuldade do público em apreciar novas ideias não sejam novidades, a pintura e a música raramente foram tão desconcertantes a não ser para um círculo íntimo de iniciados.”¹³⁶ *The Artist in the Society* e *Personal Responsibilities* se

¹³⁵ “Heavens, haven’t we *had* it? an inflated subject and passé? I’ve got two speakers to suggest: Again Sir Isaiah Berlin ‘Coming to Terms with Marxism’. And Edgar Wind, who for the last two years has drawn greater audiences to his lectures than any other lecturer in – I am told in the history of – but let us say in the last decades in the two great universities.” Cf. A. Kallin [*Memorando*] 19 nov. 1959, [S.l.] [para] J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))), [S.l.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹³⁶ A descrição de *The Artist in the Society* enviada por Green para Wellington era, basicamente, o texto que Newby lhe tinha escrito: “A consideration of the place of the Artist in Society would be opportune. Although eclecticism and the failure of the public to appreciate new ideas is not new to the arts seldom have painting and music been so baffling except to the inner circle of initiates. Could the period of the artist as rebel give way to one of official art in the Virgilian sense? Is there a fundamental conflict between democracy and art and can there be art without religion?” Cf. J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))). [*Memorando*] 1 dez. 1959, [S.l.] [para] R. E. L. Wellington (Director of Sounds Broadcasting (D.S.B.)), [S.l.], 2 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6. A lista continha outras sugestões como: (1) Rule of Law; (2) The Practice of Democracy; (3) Education and Society; (4) Personal Responsibility; (5) China; (6) The Responsibilities of the West.

tornaram, devido à preferência de Wellington, as finalistas¹³⁷; acreditava-se, não obstante, que o conferencista era mais importante para o sucesso de uma *Reith Lecture* do que o tema em si¹³⁸. No início de janeiro de 1960, a decisão pairou entre Edgar Wind e o filósofo Franz von Weizsäcker, o primeiro em relação às artes e o segundo em relação à moral. A única preocupação corrente em relação a Wind dizia respeito à sua adequação ao foro público. Em resposta a essa inquietação, Green comentou que a “Srta. Kallin o conhece bem e acha que ele é capaz”¹³⁹ e que “Wind falou no Third Programme em oito ocasiões. Pronunciou-se em geral sobre o Renascimento mas também se engajou em discussões teóricas sobre estética. É atualmente o líder de audiência como palestrante da graduação em Oxford, tendo, pelo que compreendemos, tomado essa posição de *Sir* Isaiah Berlin.”¹⁴⁰ Uma reunião do Sound Broadcasting Committee em 26 de janeiro reiterou a opção por *The Artist in Society*, pois havia “uma concordância geral de que seria aconselhável um tema artístico para as Reith Lectures”¹⁴¹. Nessa ocasião, Newby defendeu Edgar Wind, lembrando de radioconferências anteriores nas quais sua personalidade radiofônica e seu amplo domínio do assunto o tornavam perfeitamente adequado para a situação¹⁴².

Um dos problemas, contudo, era seu sotaque estrangeiro: “ele [Newby] não soube dizer com certeza, sem novas consultas, se o sotaque estrangeiro de Wind seria inteiramente aceitável para as circunstâncias especiais das Reith Lectures”¹⁴³. O sotaque era uma questão recorrente nas decisões da BBC e apontava para um problema de ordem tanto técnica quanto cultural: existia tanto uma preocupação com a compreensibilidade de um locutor estrangeiro

¹³⁷ Cf. J. Green, (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))), [Memorando] 19 jan. 1960, [S.I.] [para] R. E. L. Wellington (Director of Sounds Broadcasting (D.S.B.)), [S.I.], 3 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹³⁸ “Two subjects were being considered for the Reith Lectures in 1960: ‘The artist in society’ and ‘Personal relationships’. The success of lectures on either depended largely upon the right selection of the speaker”. Cf. P. M. Ferguson (Secretary to Controller, Talks (Sounds)), [Memorando] 1 jan. 1960, [S.I.] [para] H.E.B.; H.S.B.(S); H.R.B; Chief Assistant, General Talks; H.C.A.T.(S); A.O.T.(S)., [S.I.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹³⁹ J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))), [Memorando] 19 jan. 1960, [S.I.] [para] R. E. L. Wellington (Director of Sounds Broadcasting (D.S.B.)), [S.I.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹⁴⁰ J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))), [Memorando] 12 fev. 1960, [S.I.] [para] R. E. L. Wellington (Director of Sounds Broadcasting (D.S.B.)), [S.I.], 5 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹⁴¹ “It was generally agreed that it would be advisable to have an arts subject for the Reith Lectures and that ‘The Artist in Society’ would be a good subject”. Cf. Sound Broadcasting Committee, BBC Broadcasting House, *Sound Broadcasting Committee: 26. 1. 1960 (Minutes)*, 26 jan. 1960, 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹⁴² “C.T.P., recalling a broadcast given by Wind in about 1955 believed that his broadcasting personality and his command of his subject as an aesthetician and moral philosopher would make him eminently suitable”. Cf. *ibid.*

¹⁴³ “[...] he [Newby] was not able to say definitely, without further reference, that Wind's foreign accent would be entirely acceptable in the special circumstances of the Reith Lectures.” Cf. *ibid.*

em relação às audiências nativas quanto uma difusa xenofobia, de onde se pode lembrar a importância capital da pronúncia para a vida social inglesa. Desse modo, uma das críticas feitas às conferências de Wind era que “se sua audição é inglesa você tem o direito de não ter alguém [no ar] cujo sotaque é exótico [...] não acredito que o ouvinte inglês comum é capaz de entendê-las [as conferências]”¹⁴⁴. Com a exceção de Pevsner – que, não obstante, se esforçou imensamente para superar as tonalidades germânicas de sua pronúncia¹⁴⁵ – todos os conferencistas anteriores eram anglófonos e, salvo Oppenheimer e Kennan, ingleses formados em Oxbridge (formados no linguajar *toff*). Essa questão do sotaque, por exemplo, impediu a Panofsky e Gombrich o acesso ao microfone da BBC¹⁴⁶. A corporação tinha ela própria cultivada o “inglês da BBC”, alheio mesmo ao inglês falado em muitas regiões da Inglaterra¹⁴⁷; que uma língua ferina descreveria como a voz de um morto falando, presumindo que o defunto fosse homem, branco, inglês e *upper class*¹⁴⁸. Além da crítica ao sotaque de Wind, julgou-se que a audiência do Home Service poderia não apreciar Wind, talvez excessivamente recôndito, e que existia a “sugestão menos original de Sir Kenneth Clark”; pesava contra este, no entanto, o fato “de ter dado uma série de conferências ilustradas muito ordinárias para a ATV em março de 1958 sob o título ‘Is Art Necessary?’”, e de ser “primariamente um administrador e *connoisseur* somente das artes visuais, e não um esteta de amplo escopo. Sua abordagem pode ser considerada excessivamente prosaica e prática, e também se voltar demais para as artes como uma questão pública.”¹⁴⁹

¹⁴⁴ The Critics, Londres, BBC, 11 dez. 1960. Programa de rádio. A transcrição está disponível em: Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 3. O programa The Critics teve início em 1947 e reunia críticos de áreas diversas (literatura, teatro, artes visuais, cinema e rádio) que discorreriam cada um sobre um determinado tópico, seguido por uma discussão geral. Cf. S. Games, op. cit., p. 59.

¹⁴⁵ Ibid, pp. 104, 204.

¹⁴⁶ “As for asking Panofsky himself, I was worried about his accent. I thought I heard somebody say that it was pretty ‘thick’ but I should be grateful for your own impressions. I can’t think of anything we should like him to do just at the moment, but it would be nice to know that he can be counted amongst ‘potential speakers’. You understand that it is not the accent itself the Third Programme minds, but the difficulties of listening it can create. Thus we should *love* to put Gombrich on – but can’t, he agrees himself. Pevsner and Edgar Windt [sic] on the other hand do beautifully.” Cf. L. Cohn [Carta] 18 mar. 1954, [S.I.] [para] R. Walzer, Cambridge, 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), RCont. 1. Talks. Wind, Edgar (Prof.). 1949-1958.

¹⁴⁷ S. Games, op. cit., p. 66.

¹⁴⁸ L. Taylor, op. cit.

¹⁴⁹ “If there should be any doubt about Wind coming down into the market place sufficiently for the Home Service audience, there is the less original suggestion of Sir Kenneth Clark. While I find no body of support for him I do know that Clark values highly invitations from the *Third Programme* and that he would be likely to work on the subject. He has formidable public qualifications. Against him is the fact that he gave a fairly ordinary series of illustrated lectures on ATV in March, 1958, under the title ‘Is Art Necessary?’ Moreover he is primarily an administrator and a *connoisseur* of the visual arts alone rather than a general aesthete. He might be considered to have too prosaic and practical an approach and to veer too much to the arts as a public issue.” Cf. J. Green, (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))). [Memorando] 12 fev. 1960, [S.I.] [para] R. E. L. Wellington (Director of Sounds Broadcasting (D.S.B.)). [S.I.]. 5 f. In BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

O próprio John Green, contudo, notara em uma carta a Wellington de 12 de fevereiro de 1960, que havia “um grande interesse pelas artes visuais e pela música no momento presente, com paralelos também na poesia e na literatura” e, refletindo sobre o contexto desse interesse, comentou que o “impacto da nova mídia da televisão, do rádio e do gramofone sobre os padrões cambiantes da sociedade e do patronato; mudanças no sentimento nacional e local; e os vários movimentos antiartísticos [...] criaram um novo desnorteamento”¹⁵⁰. Abordar essas questões exigia considerações “tanto à luz da história da arte quanto em termos de novidades na teoria estética. Trata-se, em suma, de chamar um Ruskin contemporâneo, mas tal figura não surge de maneira óbvia em horizonte algum.”¹⁵¹ Embora esse Ruskin redivivo não estivesse às vistas (feliz ou infelizmente), Green notou que “existe, contudo, um forte candidato caso a abordagem seja ligeiramente modificada e se o tratamento exaustivo que se tornou tradicional das Reith Lectures puder ser relaxado”¹⁵². Esse candidato era Edgar Wind, que “embora prioritariamente um especialista do Renascimento [...] possui interesses católicos, que incluem música e poesia, e uma formação filosófica.”¹⁵³ Comentando sobre o sucesso de Wind como conferencista em Oxford, Green observou que as “suas palestras avançaram comentários engenhosos, demolidores e construtivos sobre o estado de todas as artes, da avaliação de Picasso ao elogio de Auden e Tippett.”¹⁵⁴ Convencido dos argumentos de Green, Wellington, em 17 de fevereiro, decidiu submeter à decisão do diretor-geral e do conselho de governadores da BBC apenas o nome de Wind e o tema do artista na sociedade (ao invés das três ou quatro sugestões usuais). Comentou que, em sua visão “a única possibilidade realmente excitante é o professor Edgar Wind [...] algumas pessoas me disseram que ele possui uma mente interessante e vivaz. Parece-me que ele poderia nos dar algo diferenciado e incomum caso possa ser persuadido a assumir o trabalho”¹⁵⁵.

¹⁵⁰ “We recognise that there is excessive interest in the visual arts and in music at the present time with a certain parallel interest in poetry and literature. The impact of new media such as television, radio and the gramophone\$ the changing pattern of society and patronage; changes in national and local sentiment; the various anti-art movements which have been protesting against society since the first World War, create a new bewilderment.” Cf. *ibid.*

¹⁵¹ “This requires consideration both in the light of art history and in terms of what is new in aesthetic theory. It really adds up to a call for a latter day Ruskin but such a figure does not appear obviously on any horizon.” Cf. *ibid.*

¹⁵² “There is, however, one very strong candidate if the approach was slightly modified and likewise if the exhaustive treatment which Ims become something of a tradition with the Reith Lectures could be relaxed.” Cf. *ibid.*

¹⁵³ “While primarily an authority on the Renaissance [...] Wind also has catholic tastes which include music and poetry and a philosophic background.” Cf. *ibid.*

¹⁵⁴ “I am told that his lectures have contained witty, demolishing and constructive comments on the state of all the arts from assessing Picasso to praise of Auden and Tippett.” Cf. *ibid.*

¹⁵⁵ “In my view the one really exciting possibility is Professor Edgar Wind [...] I hear from a number of people that he has an interesting and vivid mind. It seems to me that he might give us something distinguished and unusual if he could be persuaded to tackle the job.” Cf. R. E. L. Wellington (Director of Sounds Broadcasting (D.S.B.)).

Devido ao conjunto de suas características, pode-se presumir que a sugestão de Wind agradou tanto a “velha” BBC – oxoniana, acadêmica, erudita – quanto a “nova” BBC – liberal, progressista, multicultural – que emergia sob a diretoria de Greene. Wind detinha status acadêmico como primeiro professor de história da arte de Oxford e sua atuação docente era comentada por colegas, alunos e professores. Uma prova cabal desse prestígio foi o convite para proferir as Rede Lectures de Cambridge em abril de 1960. Essa relação entre o sucesso como conferencista acadêmico e o convite da BBC foi observada por um periódico após a primeira Reith Lecture. Em um artigo intitulado “Maestro do Playhouse”, observou-se que o “professor Wind, que deu a primeira das Reith Lectures da BBC deste ano sobre ‘Arte e Anarquia’ no domingo – um tópico típico de Wind – é um maestro da sala de palestras. O primeiro ocupante da cátedra de História da Arte recém-criada em Oxford, ele é sem dúvida o homem certo para o trabalho.”¹⁵⁶ O artigo também notou que Wind “pertencia claramente à tradição de erudição alemã impecável e abrangente, pois combina um conhecimento de arte, psicologia e filosofia” e que, “muito consciente do efeito de sua inteligência, ele não se opõe a velhacarias, e seu rosto bicudo se alarga em um sorriso diante da perspectiva de uma reviravolta”¹⁵⁷. Wind, pois, combinava prestígio em Oxbridge, filologia alemã e especulação polemista, folgazã na performance oratória; personificava, portanto, atributos que agradavam os mandarins da BBC e atendiam ao ideal das Reith Lectures.

Em 10 de março, Wellington informou a Green que o conselho de governadores tinha aprovado o nome de Wind, notando que o número de conferências não deveria ser menor que quatro e que Kallin deveria contatar Wind urgentemente para convencê-lo em aceitar a tarefa¹⁵⁸. Seis dias depois, Kallin informou a Green que Wind, após uma “relutância inicial, ficou muito entusiasmado com a ideia”, afirmando que o assunto proposto – a relação entre o artista e a sociedade – era o mesmo de sua aula inaugural em Oxford que ele pretendia transformar em livro, notando, além disso, que o tema seria “muito relevante para os nossos

[Memorando] 17 fev. 1960, [S.l.] [para] H. C. Greene (Director-General (D.G.)), [S.l.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹⁵⁶ “Professor Wind, who gave the first of this year's BBC Reith Lectures on ‘Art and Anarchy’ on Sunday—a typical Wind topic—is a lecture hall maestro. The first holder of the newly created Oxford chair of the History of Art, he has certainly proved the right man for the job.” Cf. Maestro from the Playhouse. *Time and Tide*, [S.l.], 19 nov. 1960.

¹⁵⁷ “he is clearly within the tradition of impeccable and comprehensive German scholarship, for he combines a knowledge of art, psychology and philosophy [...] Well aware of the effect of his intelligence, he is not averse to back stairs manoeuvring, and his beaky face wreathes with smiles at the prospect of a *coup*.” Cf. *ibid*.

¹⁵⁸ R. E. L. Wellington (Director of Sounds Broadcasting (D.S.B.)). [Memorando] 10 mar. 1960, [S.l.] [para] J. Green (Controller, Talks (C.(T.))). [S.l.] 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

dias atuais”; o título seria, *a priori*, “Our Aesthetic Discontents”¹⁵⁹. Greene enviou um convite formal a Wind em 18 de março, notando que o pagamento seriam custeiras £1.000¹⁶⁰. Wind respondeu seis dias depois, comentando que a “honra de ser convidado a proferir as Reith Lectures é de uma magnitude tal que eu aceito seu gentil convite com um grande prazer e com considerável apreensão. Espero apenas que eu seja capaz de cumprir este importante dever a contento”¹⁶¹. Em um comentário manuscrito na carta de Wind, Wellington pergunta a Green se “ele tomará a ação necessária. Presumo que a Srta. Kallin produzirá?”¹⁶². Uma reunião entre Green, Kallin e Wind foi marcada em Oxford em 12 de abril¹⁶³, e nesse encontro decidiu-se produzir seis radioconferências “sob o título geral de ‘Art and Anarchy’” a serem proferidas de “domingo, 13 de novembro, a domingo, 18 de dezembro”¹⁶⁴. Os títulos individuais das conferências seriam “Our Present Discontents”, “Specialisation in art”, “Critique of connoisseurship”, “Fear of knowledge”, “Mechanisation of art” e “Art and the Will”¹⁶⁵. O gerente contábil do Talks Department, Clyde Logan, enviou o contrato em 27 de abril, com as estipulações sobre os direitos de transmissão e publicação das Reith Lectures. Exigia-se também não só a originalidade do trabalho como a aprovação prévia dos manuscritos das conferências a serem entregues “não menos que dez dias antes das datas das

¹⁵⁹ “Edgar Wind has agreed to do the Reith Lectures. As it happens the subject which I suggested to him, i.e. vaguely The Artist and Society is the one which he is working on, expanding his Inaugural Lecture ‘The Fallacy of Pure Art’ into a book. It will be very ‘relevant to our own times’ and will deal with the general bewilderment of both artists and society nowadays, the public’s occasional too great acquiescence or total rejection of the arts today, etc., etc. I will be able to give you more details in about ten days’ time about the exact, or more or less exact, subject matter of each lecture. The title, if it is not too allusive for Home Service would be ‘Our Aesthetic Discontents’. And may I suggest that in the invitation letter one should not dwell too much on the possibility of having less than six lectures, as after initial reluctance Wind got very excited about the whole idea and thought that no less than four could do justice to the theme. I think probably in the end he will want to do six.” Cf. A. Kallin [*Memorando*] 16 mar. 1960, [S.l.] [para] J. Green (Controller, Talks (C.T.)), [S.l.] 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

¹⁶⁰ H. C. Greene [*Carta*] 18 mar. 1960, [S.l.] [para] E. Wind, Oxford, 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

¹⁶¹ “The honour of being asked to deliver the Reith Lectures is so very great that I accept your kind invitation with much delight and considerable apprehension. I only hope I may be able to discharge this important duty to your satisfaction.” Cf. E. Wind [*Carta*] 24 mar. 1960, [Oxford] [para] Hugh C. Greene, Londres, 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

¹⁶² “Will you now take the necessary action. I presume miss Kallin will produce?” Cf. *ibid*.

¹⁶³ E. Wind [*Carta*] 5 abril 1960, [Oxford] [para] J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))), [S.l.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

¹⁶⁴ “[...] this year’s Reith Lectures will be given by Professor Edgar Wind, under the overall title of ‘Art and Anarchy’. There will be six 30-minute lectures in the Home Service from Sunday, November 13th to Sunday, December 18th”. Cf. J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))). [*Memorando*] 13 abril 1960, [S.l.] [para] C. Logan (Talks Booking Manager), [S.l.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

¹⁶⁵ J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))), [*Memorando*] 13 abril 1960, [S.l.] [para] H.P.H.S., [S.l.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

gravações.”¹⁶⁶ Wind aceitou os termos do contrato dois dias depois¹⁶⁷. O anúncio público das Reith Lectures estava planejado para 26 de abril, de modo a coincidir com o início do termo de primavera (Trinity Term) de Oxford¹⁶⁸; desse modo, tanto o *Times* quanto o *Guardian* anunciaram em 28 de abril as Reith Lectures de Wind. Em relação à divulgação das Reith Lectures, uma das publicitárias da BBC, a Srta. Ridz, tentou convencer Wind a posar para fotos que seria veiculadas com os anúncios de *Art and Anarchy*¹⁶⁹; este recusou, notando que era uma “idiossincrasia pessoal” sua e que poderia, ao invés, “prover-lhe com uma lista de algumas obras de arte relacionadas aos temas das conferências”¹⁷⁰. Apesar da insistência de Ridz, Wind se recusou terminantemente, de tal modo que a descrição das Reith Lectures divulgada pelo *The Listener* em 10 de novembro de 1960 foi ilustrada com uma foto de um busto de Platão¹⁷¹.

A redação prévia das conferências conforme exigência contratual da BBC era um fato inédito para Wind. Essa imposição provocou certas dificuldades, entre elas uma certa confusão de estilos literários. Comenta Margaret que, “curiosamente, a BBC estava buscando ‘naturalidade’ (de alguém que era capaz de fornecê-la) e colheu ‘artificialidade’ pela feliz má-aplicação de suas próprias regras nesse caso – ‘feliz’ porque o texto escrito se tornou um livro”¹⁷². Wind, não obstante, enviou os esboços das duas primeiras conferências para Kallin em 16 de outubro de 1960, ainda crítico especialmente em relação à segunda, notando que as outras quatro estavam em processo de escrita¹⁷³. Seguiram-se constante trocas de cartas em que Kallin elogiava ou fazia pequenas sugestões quanto ao conteúdo e estilo das conferências, criticando especialmente a segunda e a terceira por serem demasiado recônditas para o rádio.

¹⁶⁶ “This contract is subject to your final manuscripts conforming with the Corporation’s requirements as indicated to you and being in the hand’s of the Corporation not less than ten days before the dates of the recordings.” C. Logan [Carta], 27 abril 1960 [para] E. Wind, 2 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

¹⁶⁷ E. Wind [Carta], 29 abril 1960, Oxford [para] C. Logan, Londres, 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

¹⁶⁸ J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))), [Memorando] 13 abril 1960, [S.l.] [para] H.P.H.S., [S.l.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

¹⁶⁹ P. Ridz [Carta] 14 out. 1960, Londres [para] E. Wind, Oxford, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

¹⁷⁰ “Thank you so much for your kind letter of 14th October about photographs of myself in connection with the Reith Lectures. I should be so very grateful If we could manage to do without them. This is a personal idiosyncrasy and I hope you will forgive it. However, I could supply you with a list of a few works of art related to the substance of the lectures”. Cf. E. Wind [Carta] 16 out. 1960, Oxford [para] P. Ridz, Londres, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2. Wind tampouco consentiu em enviar uma foto para a divulgação de *Art and Anarchy* pela editora Alfred A. Knopf; cf. E. Wind [Carta] 10 mar. 1961, [S.l.] [para] H. Strauss, Nova York, 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 2. Wind era extremamente avesso a fotografias suas – mesmo as íntimas, que são raras – e jamais permitiu que um retrato seu fosse divulgado.

¹⁷¹ E. Wind, *The Listener*, Londres, v. 64, n. 1650, p. 2, 10 Nov. 1960.

¹⁷² Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

¹⁷³ E. Wind [Carta] 16 out. 1960, Oxford [para] A. Kallin [S.l.] 2 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

Em relação à estrutura das conferências, Wind julgava que deveriam ser compreendidas como uma série, de tal modo que, em sua opinião, apenas a primeira e quarta conferência (respectivamente, “Art and Anarchy: Our Present Discontents” e “The Fear of Knowledge”) poderiam ser consideradas de certo modo autônomas e a quinta (“The Mechanization of Art”) era inteiramente dependente dos discursos precedentes¹⁷⁴. Além disso, julgava que a quarta conferência era “talvez, a mais importante da série”¹⁷⁵.

Os ensaios e gravações das conferências ocorreram do final do mês de outubro ao início do mês de novembro, e a primeira Reith Lecture foi transmitida pelo Home Service no dia 13 de novembro às 21 horas. As outras conferências se seguiram, domingo a domingo, até o final da série em 18 de dezembro. Embora não tenham sido transmitidas pelo General Overseas Service, que julgou que “o assunto é inevitavelmente difícil para a audiência do Overseas e que, a locução, temo, é inadequada para a propagação em onda curta”¹⁷⁶, as Reith Lectures foram retransmitidas pelo Third Programme. Embora não existam números concretos quanto à audiência inglesa das Reith Lectures de 1960, sabe-se que um programa radiofônico no período atingia de 5 a 15 milhões de pessoas e, em apenas um dia, 24 milhões de pessoas escutariam o rádio¹⁷⁷. Essa mídia ainda era, no início dos anos 1960, uma presença importante na vida cotidiana das pessoas, apesar do sucesso crescente da televisão, que tendia a dominar a atenção no período da tarde, ao passo que pela manhã o predomínio era do rádio¹⁷⁸. A população da Grã-Bretanha em 1960 era de 53 milhões de pessoas e o número de residências era de 15 milhões. Dessas, 11,5 milhões pagavam a tarifa conjunta (rádio e televisão) e 3,5 apenas a tarifa do rádio; praticamente todos os lares ingleses, portanto, eram receptores da BBC¹⁷⁹. Pode-se inferir, portanto, que um programa dominical de horário nobre como as Reith Lectures teria atingido uma parcela significativa da população, ainda mais se forem consideradas as retransmissões e a publicação no semanário *The Listener* (vendido tanto no Reino Unido quanto nos Estados Unidos). A consciência da penetração na vida

¹⁷⁴ E. Wind [Carta] 8 mar. 1961, [S.I.] [para] P. Du Sautoy [S.I.] 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 96, file 1.

¹⁷⁵ “I should prefer – if any reprinting were to take place at all – that the fourth lecture on *The Fear of Knowledge* be reprinted by itself and in its entirety, as this is the one that seems to have made the most forceful impression in England, and is from my own point of view, perhaps the most important in the series.” Cf. E. Wind [Carta] 15 jan. 1961, [S.I.] [para] M. D. Hull, Philadelphia. 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 96, file 2.

¹⁷⁶ “With regret we have reached the conclusion that it will not be possible for these Lectures to be carried in the General Overseas Service. Apart from the fact that the subject matter is inevitably difficult for the overseas audience, the delivery, I am afraid, is unsuitable for short-wave propagation.” Cf. R. W. P. Cockburn (Assistant Controller, Overseas Talks). [Memorando] 21 nov. 1960, [S.I.] [para] J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))). [S.I.] 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹⁷⁷ Sound Radio Services. *BBC Handbook 1962*. Londres: BBC, 1962, pp. 57-61.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.

privada da sociedade parece estar presente no discurso das conferências de Wind. Quando afirma, no início de “Our Present Discontents”, que “se o maior desejo de um homem é viver sem perturbações, seria-lhe aconselhável retirar a arte de seu lar”¹⁸⁰, poderia muito bem estar se referindo à sua própria locução, possivelmente perturbadora à vida doméstica¹⁸¹.

As conferências de Wind, no entanto, não se limitaram ao público inglês, mas foram traduzidas para o alemão e transmitidas pelo German Language Service da BBC; a primeira dessas conferências, “Kunst und Chaos”, ocorreu em 11 de dezembro de 1960 e a última, “Kunst und Wille”, em 15 de janeiro de 1961. A opção do título por “Chaos” ao invés de “Anarchie” foi uma opção do tradutor, que compreendia que o segundo termo possuía um sentido exclusivamente político na língua alemã¹⁸². Essa decisão ocorreu à revelia de Wind, que objetaria no futuro que as palavras não eram sinônimas e que “Anarchie” possuía um emprego histórico no âmbito do juízo estético. Objetando, aliás, qualquer acomodação da tradução às sensibilidades alemãs, Wind alertou que as conferências foram concebidas com o público inglês em mente e esse caráter deveria ser preservado¹⁸³. Advertindo mesmo quanto a interpolações germânicas em seu discurso, recusou quaisquer tonalidades de tipo nietzschiano, cuja gravidade niilista não lhe interessava¹⁸⁴. Talvez mais perceptível no áudio das conferências¹⁸⁵ do que no texto escrito em si, um fino senso de humor e uma folgazã ironia percorrem o discurso de *Art and Anarchy*. Essa qualidade pertence não só ao estilo de conferencista de Wind, mas também à sua personalidade; um de seus colegas de Oxford, Vincent Turner, caracterizou-o afirmando que ele “poderia ser severo, mas eu, de todo modo,

¹⁸⁰ “if it is the highest wish of a man to live undisturbed, he might be well advised to remove art from his household.” Cf. E. Wind, Lecture 1: Art and Anarchy: Our Present Discontents, disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/1960_reith1.pdf>, acesso em: 29/05/2017.

¹⁸¹ A respeito do caráter eminentemente doméstico do rádio, notam Scannell e Cardiff: “Wireless reception, from its earliest days, had been naturalised as part of private, not public, life. The radio in the living-room was part of the furniture of domestic everyday existence. [...] The home was an enclave, a retreat burrowed deeply away from the pressures of work and urban living, with radio as part of that cosy, domestic warmth.” P. Scannell, D. Cardiff, op. cit., p. 168.

¹⁸² L. Fraser (Head of German Service) [Carta] 15 nov. 1960, [S.l.] [para] E. Wind, Oxford, 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

¹⁸³ Observa Wind em uma carta a um dos tradutores alemães de *Art and Anarchy*: “Although you are right in reflecting on the fact that I was born in Germany, I have been obliged to spend thirty-four years of my life in American and English universities, which is the major part of my adult existence. Hence the Germans are hardly in a position to complain that many of my illustrations are Anglo-Saxon. I do not think one should change the style of the book from what it is - a text originally intended for English readers” Cf. E. Wind [Carta] 22 jun. 1963, [S.l.] [para] E. E. Stein [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1.

¹⁸⁴ Wind observa em carta a um editor alemão: “‘Anarchie’ durch ‘Chaos’ zu ersetzen scheint mir nicht möglich, da dieser finstere Nietzsche’sche Ton dem Buch ganz fernliegt.” Cf. E. Wind [Carta] 2 jan. 1963, [S.l.] [para] H. J. Graf, Stuttgart, 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1.

¹⁸⁵ Apenas a quarta e a quinta conferência estão disponíveis em áudio pela BBC devido à perda de parte dos arquivos referentes às Reith Lectures como um todo (cf. “BBC Radio 4 unveils 60 years of Reith Lectures archive”; disponível em: <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-13891740>>, acesso em: 29/05/2017). As Reith Lectures de Wind estão disponíveis em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/p00h9lbs>>. Acesso em: 29/05/2017.

jamais o vi ser indelicado: hilaridade e alegria (jamais ausentes da superfície de *Art and Anarchy*) definiam o humor com o qual ele frequentemente encarava o mundo”¹⁸⁶. Reiterando a impressão de Turner, um outro oxoniano, Colin Hardie, afirmou que o “rigor acadêmico com Wind não era árido ou solene, mas poderia ser divertido ou até mesmo engraçado, e isso não atenuava sua apreciação direta das obras de arte. Ele revigorava as obras de arte sobre as quais palestrava e lhes dava uma nova imediatez.”¹⁸⁷

A crítica de *Art and Anarchy* à arte moderna talvez seja melhor compreensível do ponto de vista de um discurso bem-humorado. É possível, aliás, que essas conferências seja, por fim incompreensível sem essa chave de leitura. Ausência de humor era, afinal, uma das críticas mais paradoxais que Wind imputava ao sistema artístico moderno. Não somente dos modernos, decerto, pois ao concluir *Pagan Mysteries*, afirmara não querer mais ler “aqueles florentinos [Pico della Mirandola e Marsilio Ficino]. Eles se levavam demasiadamente a sério”¹⁸⁸ (e, nesse sentido, julgava-se “muito mais romano do que toscano”¹⁸⁹). A respeito da arte religiosa moderna, por exemplo, observou que a “maior parte dos artistas perdeu aquele magnífico senso de desproporção com o absoluto [...] esse tipo de humor bem-disposto desapareceu da arte religiosa moderna”, citando o Noé da Capela Sistina como um contraexemplo, ou então as gárgulas medievais e as ilustrações nos cantos de manuscritos¹⁹⁰. Julgava que a arte moderna era, essencialmente, uma arte do *capriccio* – juízo eficaz para a compreensão da poética de Klee, Picasso e Jarry – o que não era, em seu entender, uma crítica negativa, pois “segundo a teoria socrática, só podemos falar das coisas profundas se possuímos um senso da extravagância, da ironia, do inverossímil, da fantasia. Desse modo,

¹⁸⁶ “He could be severe, but I at any rate never knew him to be unkind: hilarity and gaiety (never far from the surface in *Art and Anarchy*) marked the mood in which he usually greeted the world.” Cf. V. Turner [Carta] 27 set. 1971, Oxford, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

¹⁸⁷ “Scholarly rigour with Wind was not dry and solemn, but could be funny and even hilarious, nor did it dull his direct appreciation of works of art. He enhanced the works of art on which he lectured and gave them a new immediacy.” Cf. C. Hardie, “Edgar Wind – A Personal Impression”. 2 abril 1973. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

¹⁸⁸ “I admired his formidable knowledge of Plato and Platonism, through Origen, by Pico and Ficino down to the present, but I remember him telling me after *Pagan Mysteries* that he hoped not to have to read any more of those Florentines. They took themselves too seriously.” Cf. *ibid.*

¹⁸⁹ “Wind felt himself much more romano than toscano”. Cf. *ibid.*

¹⁹⁰ “These speculations begat another: modern religious art is lacking in a sense of humor. Although great religious men like Maritain have a sense of humor, most artists have lost that magnificent sense of disproportion with the absolute. What were some examples in older art to illustrate this quality? Mr. Wind proffered Michelangelo’s ‘Derision of Noah’ in the Sistine Chapel. Noah’s drunkenness is treated with a definite humor, yet the painting is still strong in mystical connotations, for Noah’s drunkenness prophesies Christ drunk with his passion, the derision of Noah prophesies the derision of Christ. Or, Mr. Wind went on, one could find hundreds of examples of humor, of mystical extravagance in medieval religious art — in capitals, in gargoyles, in miracle plays, in the drolleries of manuscripts. Joseph is very frequently treated as a pathetically ridiculous figure in Renaissance art. And so on. But that kind of good-natured humor has disappeared in modern religious art.” A. B. Louchheim, *Religion and Art in our Time*, *New York Times*, Nova York, 5 abril 1953, p. 12.

parece-me que, na maior parte das manifestações da arte do século XX [...] os artistas jogaram de maneira caprichosa”. Seria, pois, “precisamente quando eles jogam que me parecem os maiores e os mais humanos”¹⁹¹. Não obstante, nota, tanto os próprios artistas modernos – êmulos de cientistas ou messias – quanto seus críticos – desdenhosos desse elemento lúdico – compreendiam a produção e reprodução artística com demasiada seriedade. Essa ausência do senso de humor, de uma leveza geral da sensibilidade, ao qual se oporia uma superficial gravidade do discurso, denotaria, na visão de Wind, uma “ausência de confiança”¹⁹².

Wind já apontara para a questão em sua aula inaugural na universidade de Hamburgo em 1930, quando discorreu sobre o caráter histórico e supra-histórico da censura artística de Platão. Wind compreende que após a ciência moderna ter requerido para si toda a visão material da realidade (i.e., tudo aquilo que pode ser transformado em modelo científico e expresso em termos quantitativos), a realidade objetiva se tornou o centro da experiência humana, enquanto o universo subjetivo se marginalizou e passou gradualmente a ser considerado um “capricho”. A reação artística a esse desequilíbrio, inicialmente capitaneada pelos românticos, teria sido dupla: adotou-se, de um lado, o esteticismo da *l’art pour l’art*, que formula um juízo autônomo e artificial, e, de outro, o escapismo, i.e., a negação da realidade social em favor de uma visão subjetiva supostamente mais verdadeira. Essa reação seria na opinião de Wind um beco sem saída, pois terminaria por extirpar os laços vitais do fenômeno da arte com a sociedade. As expressões artísticas, marginalizadas do centro da experiência humana, não lhe propiciariam mais perigo algum, condição *sine qua non* de sua produção e recepção anterior. A sociedade, por sua vez, não mais ofereceria resistência às produções artísticas, seja como contestação, seja como censura, balizas da excelência da arte do passado. Observando o invulgar interesse pelas artes no final dos anos 1950 e início da década de 1960, Wind paradoxalmente inferiu que este não exprimia um engajamento genuíno com os fenômenos artísticos – segundo Wind necessariamente conflituoso, talvez melhor definido pelo termo alemão *Auseinandersetzung* – mas antes a marca própria do diletantismo superficial. Apurava-se assim a censura platônica ao lhe inverter o vetor: em vez

¹⁹¹ “Selon la théorie socratique, on ne peut parler de choses profondes que si l’on a le sens de l’extravagance, de l’ironie, de l’invraisemblable, de la fantaisie. Ainsi il me paraît que, dans la plupart des manifestations de l’art du XX^e siècle, qu’elles soient abstraites ou surréalistes (pour ne nommer que ces deux extrêmes), les artistes ont joué d’une manière capricieuse. Et c’est précisément quand ils jouent qu’ils me semblent les plus grands et les plus humains.” Cf. E. Wind, “Un art de caprices, un art de recherches, un art marginal”, *Problèmes de l’art contemporain – Supplément de la revue Preuves*, Paris, n. 29, p. 16, jul. 1953.

¹⁹² “Quelque chose m’effraie un peu dans les discussions actuelles sur la peinture du XX^e siècle: c’est le ton sérieux et très solennel qu’on emploie. Je me demande si, par hasard, nous avons ici un symptôme de ce manque de confiance dont M. Venturi nous a parlé.” Cf. *ibid.*

de barrar o acesso do artista à pólis, aceita-se de tudo, de tal modo que as expressões artísticas se acomodam mais e mais à sua posição de “ócio burguês”, completamente extirpadas de seu remédio-veneno, i.e., de sua capacidade de instruir o espírito humano através da inoculação tanto da “divina loucura” quanto do “temor sagrado”. Tornam-se, enfim, desenfado e não jogo.

As críticas de *Art and Anarchy*, contudo, não foram formuladas em abstrato. Resultam, sobretudo, de observações de eventos concretos da época. Margaret Wind comentaria, anos mais tarde, que “o livro não é puramente de história da arte, mas antes uma discussão filosófica e literária das condições artísticas tais quais compreendidas por ele [Wind] em 1960.”¹⁹³ Proferidas em 1960, respondiam às profundas transformações sociais e culturais que, ao menos no universo anglo-saxão, predariam a década com base em seu movimento pendular; seriam, afinal, os *Swinging Sixties*. Emergia no período uma mentalidade liberal, progressista, intelectualizada, favorável ao Labour Party, crítica ao colonialismo e progressivamente consciente da posição britânica no mundo do pós-guerra. Um florescente interesse pelas artes – já notado por Wind em relação ao sucesso incomum de suas conferências em Oxford – era igualmente característico do período no Reino Unido, especialmente nas gerações mais jovens, que começavam a preferir uma formação universitária em *arts* quando antes teriam optado por *politics*¹⁹⁴. À época das Reith Lectures de Wind, uma colunista do *The Listener* notou que a “London Library, a exposição de Picasso, o National Theatre, a revolução da brochura, o comitê Pilkington e (infelizmente, não se pode escapar dela) Constance Chatterley: qualquer um desses pontos de discussão atuais nos levam a considerar a relação do público com as artes”¹⁹⁵. O comentário da jornalista é preciso: a biblioteca londrina se encontrava em uma precária situação financeira após a cobrança de vultosas taxas governamentais, de modo que diversos agentes sociais levantaram fundos para salvá-la; o National Theatre, ainda inconcluso, encontrava-se em meio a uma disputa política que, resolvida, resultaria na sua inauguração em 22 de outubro de 1963 com Hamlet. Em relação a Picasso, a Tate Gallery organizou em junho de 1960 a maior

¹⁹³ “As you will quickly see, the book is not pure art-history but a philosophical and literary discussion of the condition of art as he saw it in 1960.” Cf. M. Wind [Carta] 28 nov. 1973, Oxford [para] J. Oversteegen, Lienden, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 3.

¹⁹⁴ “It is symptomatic of the popular interest in Art that the secretary of Morley College, interviewed by Audrey Russell in the Home Service, told her his students now opt for arts where previously they opted for politics.” Cf. A. D. Cohen, What is art?, *Humanist*, p. 53, fev. 1961.

¹⁹⁵ “The London Library, the Picasso Exhibition, the National Theatre, the paper-back revolution, the Pilkington Committee and (alas, one cannot escape her) Constance Chatterley: any one of these topical talking-points brings us to consider the relationship of the public to the arts.” Cf. J. Richardson, Joanna. The Spoken Word – Art and the Public, *The Listener*, 24 nov. 1960.

exposição retrospectiva de Picasso até então (e a primeira grande exposição do artista em Londres), que se tornou um sucesso estrondoso de público gerando os termos “art blockbuster” e “Picassomania”; ao final da exposição, em setembro, mais de meio milhão de pessoas a tinham visitado, de jovens adolescentes pobres à Rainha Elizabeth II e o príncipe-consorte, Philip. A exposição sacramentou a fama de Picasso na Inglaterra e teve grande influência na produção artística inglesa contemporânea¹⁹⁶. Do outro lado do Canal da Mancha e concomitante à exposição de Picasso, o Louvre organizou de maio a julho uma influente retrospectiva de Poussin sob a curadoria de Sir Anthony Blunt – um dos desafetos de Wind – com contribuições de André Chastel e Jacques Thuillier; a exposição foi importante para a redescoberta do artista pelo público. Desse modo, ao comentar em sua primeira conferência que nos dias atuais a “arte é tão bem recebida porque perdeu seu ferrão”¹⁹⁷, Wind se refere explicitamente à possibilidade de se poder “ver uma exibição retrospectiva de Picasso em Londres em um dia e, no outro, uma exposição retrospectiva de Poussin em Paris”, criticando pois que se “tais mostras abrangentes de artistas tão incompatíveis entre si são recebidas com igual interesse e apreciação, é evidente que aqueles que visitam tais exposições adquiriram uma resistente imunidade a elas.”¹⁹⁸

E quando Wind contesta – na primeira, na quinta e na sexta conferência – a pressuposição vigente de que uma grande difusão artística é necessariamente benéfica, e que o valor estético transcende juízos morais e a consequente censura, certamente tinha em mente o polêmico julgamento em 2 de novembro de 1960 de *O amante de Lady Chatterley*. Obra que foi “absolvida” das acusações de obscenidade com base no argumento de “valor literário”. O livro se tornou um best-seller instantâneo da Penguin Books, contribuindo em larga medida com a revolução da brochura capitaneada pela editora. Uma das testemunhas de defesa de lady Chatterley foi E. M. Forster, crítico ao qual Wind se opusera no debate em Harvard “Music and Criticism” em 1948. *Art and Anarchy*, em suma, critica uma visão otimista da difusão artística, como aquela defendida por Malraux em *Le Musée Imaginaire*. Visão que, na

¹⁹⁶ T. Adams, Picasso, Tate, 1960: the world's first 'art blockbuster', *The Guardian*, Londres, 29 jan. 2012, disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/29/picasso-tate-1960-art-blockbuster>>, acesso em: 30 jan. 2017.

¹⁹⁷ “Art is so well received because it has lost its sting.” Cf. WIND, Edgar. Lecture 1: Art and Anarchy: Our Present Discontents. Disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/1960_reith1.pdf>. Acesso em: 29/05/2017.

¹⁹⁸ “If a man has the time and the means, he can see a comprehensive Picasso show in London one day and the next a comprehensive Poussin exhibition in Paris, and — what is the most amazing thing of all — find himself exhilarated by both. When such large displays of incompatible artists are received with equal interest and appreciation it is clear that those who visit these exhibitions have acquired a strong immunity to them. Art is so well received because it has lost its sting.” Cf. WIND, Edgar. Lecture 1: Art and Anarchy: Our Present Discontents. Disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/1960_reith1.pdf>. Acesso em: 29/05/2017.

perspectiva de Wind, ignora tanto as considerações de Platão, Hegel e Burckhardt sobre o antagonismo arte e Estado quanto as reflexões de Baudelaire e Goethe sobre o caráter inquietante da experiência artística. Ao comentar a profunda cisão entre arte e conhecimento oriunda do tardo setecentos, Wind está em diálogo direto com C. P. Snow, cuja recente Rede Lecture sobre “The Two Cultures and the Scientific Revolution”, proferida em 7 de maio de 1959, inflectiria todos os debates ulteriores sobre a natureza do conhecimento e do ensino contemporâneo, impondo a cisão entre as humanidades e as ciências como uma questão inescapável da segunda metade do século XX. Wind criticava, portanto, o apartamento vulgar entre imaginação expressiva e pensamento científico, entre, por exemplo, Oppenheimer e Klee, perspectiva que esquece que aquele era leitor dos Vedas hindus e este um aficionado por microscopia e microbiologia. Desse modo, é possível afirmar que Wind oferecia uma medida de resistência crítica a certos desenvolvimentos culturais do final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Um crítico da BBC comentou após as transmissões de sua quinta conferência que Wind “demoliu uma após as outras todas as concepções populares sobre arte [...] Uma após a outras, as vacas sagradas saíram voando”¹⁹⁹. Concluso *Art and Anarchy*, seu autor pôde afirmar que se tratava de um “tract for the times”²⁰⁰.

Entre os papéis relativos à produção do primeiro escrito biográfico sobre Edgar Wind, feita pelo helenista oxoniano Hugh Lloyd-Jones e publicado em 1983 em *Eloquence of the Symbols* (compilação póstuma de artigos de Wind), encontram-se algumas passagens críticas de Margaret ao entusiasmo de Lloyd-Jones por *Art and Anarchy*, entusiasmo esse que se manifestou em sete páginas datilografadas, superando a atenção dada no texto a outras obras importantes, como *Pagan Mysteries of the Renaissance*. Páginas excessivas, segundo Margaret, que sentia certo despreço pelo tempo que Wind dedicou à *Art and Anarchy*. Ela reitera diversas vezes nos arquivos a pouca importância do livro frente às obras propriamente “históricas”, caracterizando-o frequentemente como um “tract for the times”, juízo

¹⁹⁹ “I mean the thing – is rolling along and you’ve seen him demolish one after another of popular conceptions – about art. I mean the idea that it’s good to have popular art, – this went for a burton on the first evening, the idea that connoisseurship, was for some internal reason if it’s own, valuable, goes for a burton on the second occasion and so on. One after another of these sacred cows goes flying. You don’t know what the conclusion’s going to be but you know perfectly well, you gather it from the very texture of what he’s saying – that he has got a positive point of view – which is going to emerge sooner or later.” A. Forge, *The Critics*, Londres, BBC, 11 dez. 1960. Programa de rádio. A transcrição do programa está disponível em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 3.

²⁰⁰ Edgar Wind para Jean-François Revel, 25/2/64: “it is clearly not an historical book but a tract for the times. Its problems, if there are any, are therefore quite different from those of the two other books [*Pagan Mysteries*; *Bellini’s Feast of the Gods*].” Cf. E. Wind, [Carta] 25 fev. 1964, [S.l.] [para] J.-F. Revel [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

desdenhoso que Margaret dizia vir do próprio Wind²⁰¹. Lloyd-Jones acabou por incorporar a expressão em sua descrição de *Art and Anarchy*, externando assim sua relação um pouco conflituosa com Margaret durante o processo de escrita dessa “Memória Biográfica” de Wind²⁰².

Originária dos noventa *Tracts for the Times* publicados entre 1833 e 1841 por membros do Oxford Movement, movimento de renovação espiritual do anglicanismo oitocentista, a expressão infiltrou a língua inglesa assumindo o sentido de um escrito panfletário e de baixa densidade intelectual, escrito em reação a algum evento ou tendência de seu período histórico, visando a comunicação em massa e a popularização de ideias. Esse sentido encontra-se já no primeiro *Tract for the Times* do Oxford Movement, o “Thoughts on the Ministerial Commission” de 9 de setembro de 1833, que inicia com a sentença: “Eu sou um de vós, um presbítero; escondo, portanto, o meu nome, caso eu me arrogue em demasia ao falar em meu próprio nome. E falar, no entanto, eu necessito, pois os tempos são muito malignos e ninguém lhes fala em oposição”; e conclui afirmando que “se vós não adotares a minha visão do assunto, que vos ofereço [...] ESCOLHEI O VOSSO LADO. A neutralidade, se mantida por muito mais tempo, significará também assumir uma posição. Escolhei o vosso lado.”²⁰³. Matthew Arnold, autor de *Culture and Anarchy*, possuía uma profunda conexão com os revivalistas do Oxford Movement. Era não só afilhado de John Keble, um dos líderes do movimento, como era parcialmente partidário de suas ideias²⁰⁴. O próprio *Culture and Anarchy*, com sua defesa militante do valor social da alta cultura, pode ser compreendido como um “tract for the times”, opondo-se às correntes materialistas e tencionando sublimar as tensões sociais de sua época, que resultavam de um vertiginoso processo de democratização e ênfase nos valores objetivos em detrimento dos subjetivos.

Uma manifestação fascinante de um “tract for the times”, ainda que heterodoxa e um tanto irônica em sua autoconsciência, é o poema “Under Which Lyre?” de Auden,

²⁰¹ “Hugh has been captivated by Art and Anarchy—which for me will always stand as a tract for the times and a fatal interruption in Edgar Wind’s historical studies—and has devoted seven pages to a lively description of its contents.” Cf. M. Wind [Carta] 2 jun. 1980, [S.l.] [para] J. Bell [S.l.] 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 22, file 4.

²⁰² “He regarded the lectures as a tract for the times; they were published in *The Listener*, and aroused more public discussion than any pronouncement by a distinguished scholar had in many years. In 1963 the lectures appeared as *Art and Anarchy*.” Cf. H. Lloyd-Jones, op. cit., p. xxxi.

²⁰³ “I am but one of yourselves,—a Presbyter; and therefore I conceal my name, lest I should take too much on myself by speaking in my own person. Yet speak I must; for the times are very evil, yet no one speaks against them. [...] But, if you will not adopt my view of the subject, which I offer to you [...] CHOOSE YOUR SIDE. To remain neuter much longer will be itself to take a part. Choose your side”. Cf. J. H. Newman, *Thoughts on the ministerial commission: respectfully addressed to the clergy*, Londres, Catholic Literature Association, 1833, pp. 1-4. Disponível em: <<https://archive.org/details/a561781300newmuoft>>. Acesso em: 30/5/2017.

²⁰⁴ Cf. M. Arnold, op. cit., pp. 46 e s.

maliciosamente subintitulado “A Reactionary Tract for the Times”. Originalmente pronunciado em uma festividade em comemoração à vitória na Segunda Guerra Mundial na universidade de Harvard em 1946, “Under which lyre?” ataca as instituições de saber oficial e a atmosfera otimista dos Estados Unidos dos anos 1940, elegendo como seu patrono Apolo. Prediz, assim, o conformismo otimista estadunidense da década de 1950. Em sua oposição, Auden faz o elogio do verdadeiro inventor da lira, o ladino e boêmio Hermes, sob cuja égide o poeta situa a liberdade artística e o conhecimento verdadeiro, ainda que marginal. Auden também denuncia, ainda que sub-repticiamente, a intimidade de Harvard com os órgãos militares e o alinhamento da produção acadêmica e artística com as diretrizes estatais. Sugere, em oposição, que se siga o decálogo hermético. É esse aspecto de percepção das linhas de força de uma época, de reação literária pública e de estímulo à ação que determina o sentido de uso dessa expressão, em que uma figura intelectual ousa romper com as expectativas de imparcialidade e de hermetismo do discurso, assume uma posição manifesta e adverte da praça pública, e não do alto da torre de marfim.

Desse modo, por questionar as “vacas sagradas” da sensibilidade cultural inglesa e oferecer uma resistência crítica a certas tendências de sua época, Wind proferiu de fato um “tract for the times”. Ao iniciar sua primeira conferência afirmando que ao empregar a palavra “anarquia” não falará em defesa da ordem e que uma certa medida de tumulto evoca energias criativas, Wind subverte as expectativas de sua audiência inglesa, acostumada ao uso negativo da palavra. Pode-se presumir, contudo, que Wind teria feito uma referência ainda mais precisa e extremamente irônica à *Culture and Anarchy* de Matthew Arnold, ou que, ao menos, essa relação seria inevitável para os ouvidos ingleses. Uma vez que o argumento desse livro era de conhecimento geral da sociedade inglesa devido à profunda influência de Arnold sobre o sistema educacional da nação, e que sua visão de cultura como garantia de estabilidade política se encontrava nos antípodas das considerações de Wind sobre a natureza essencialmente conflituosa entre as expressões artísticas e a estabilidade política, *Art and Anarchy* seria justamente o revés de *Culture and Anarchy*. Sendo a BBC ela própria pautada pelos ideais de Arnold via Reith, Wind parece também avançar uma crítica sub-reptícia e irônica às ambições de difusão cultural da corporação. Em especial ao paternalismo *reithiano* que ambicionava atingir todas as moradias inglesas com o “melhor das ideias e da cultura”, impondo assim a elevação dos padrões de gosto e comportamento da sociedade inglesa. Esse ideal, no entanto, não passaria incólume à crise de paradigmas da década de 1960, visto que a tensão entre desmesura artística e continência política, assim como a contestação a toda autoridade, apresentava-se de fato como um dos principais vetores de força do período. Nesse

sentido, Wind em suas Reith Lectures parece não apenas resistir mas preannunciar seu tempo. E se isso ocorre, é porque sua abordagem heurística extrai sua vitalidade da consciência propedêutica de que o investigador é parte do processo investigado. Diz Wind: “Tampouco a mente pura estuda a história. Para esse propósito, é preciso ser historicamente afetado; pego pela massa de experiência passada que se introduz no presente na forma de ‘tradição’: exigindo, instigando, frequentemente apenas narrando, relatando, apontando para outras experiências passadas que ainda não se desdobraram.”²⁰⁵

Em relação às Reith Lectures, Wind se portara tal qual o intelectual público descrito por Saïd. Embora um especialista de um tema especialmente recôndito (embora de interesse popular), i.e., a arte italiana do Renascimento e suas interconexões herméticas com a filosofia e religião do período, era ele próprio avesso à dita torre de marfim. Comenta em sua conferência inicial, a respeito da profecia hegeliana de marginalização e inocuidade da arte moderna, que quando Hegel “observa que na nossa civilização, não importa o quão vívida e variada a arte pareça ser, permanecerá uma ocupação marginal, devemos admitir que essa afirmação é verdadeira”. Mas em contraposição a Hegel, argumenta que “quando ele afirma em seguida que a arte permanecerá marginal para sempre, temos todo o direito de permanecermos céticos e, portanto, mais esperançosos do que ele esperaria que fôssemos.”²⁰⁶ E na versão impressa em 1963 de *Art and Anarchy*, em seu sexto capítulo, ao vituperar contra “a redução da arte a um espetáculo passageiro”, afirma que “obstar esse fluxo não será fácil, pois suas forças motrizes subjacentes são muito fortes. E, no entanto, o reconhecimento de uma força pelo que ela é produz em si mesmo uma medida de resistência. O impacto é sustado pela reflexão; e se essa se mantém por tempo o suficiente, mesmo o mais forte dos impactos é capaz de perder seu poder.”²⁰⁷

A capacidade do historiador enquanto “curador da memória” não era, em sua concepção, uma ocupação afastada do devir fenomenológico, mas contribuía, ainda que modestamente, com os modos de manifestação da tradição no presente. Escreveu Wind em

²⁰⁵ “Nor does pure mind study history. For that purpose, one must be historically affected; caught by the mass of past experience that intrudes into the present in the shape of ‘tradition’: demanding, compelling, often only narrating, reporting, pointing to other past experience which has not as yet been unfolded.” Cf. E. Wind, “Some points of Contact between History and Natural Science”, in *Philosophy and History: Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford, Oxford University Press, 1936, pp. 258 e s.

²⁰⁶ “When Hegel observes that in our civilization, no matter how lively and varied art may seem, it remains a marginal occupation, we must admit that the statement is true: but when he adds that art will remain marginal for ever, we have every right to be sceptical, and thus more hopeful than he wanted us to be. ‘At certain times’, if I may quote Burckhardt again, ‘the world is overrun with false scepticism... Of the true kind there can never be enough’.” Cf. E. Wind, Lecture 1: Art and Anarchy: Our Present Discontents, disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/1960_reith1.pdf>, acesso em: 29/05/2017.

²⁰⁷ E. Wind, op. cit., 1985, p. 101.

1934: “‘sobrevivência’ em história é [...] uma atividade cultural incessante, na qual a ação e o estudo deliberados possuem um papel importante [...] estudar a sobrevivência dos clássicos não significa apenas visualizar a tradição europeia, mas também participar, ainda que modestamente, em sua formação.”²⁰⁸ Se esse aspecto de transformação social de suas conferências era um objetivo manifesto de Wind ou não, suas Reith Lectures se infiltraram no discurso público do Reino Unido. A esse respeito, Margaret Wind comentou que “uma boa dose de comoção acompanhou as transmissões [das conferências] (após a terceira conferência ele [Wind] mal deu tempo da para a BBC ler os roteiros), uma vasta correspondência e outros problemas se seguiram”²⁰⁹.

Green enviou uma carta a Wind no início de fevereiro de 1961 comentando sobre “a função que as palavras teletransmitidas podem realizar ao remover as pessoas do terreno do academicismo rotineiro em direção às correntes teóricas cambiantes [...] tenho certeza que a série foi única em relação à quantidade de reflexão e discussão que estimulou.”²¹⁰; e dias depois enviou-lhe uma segunda missiva observando que suas Reith Lectures foram modelares do que o programa deveria ser²¹¹. Kallin foi parabenizada pelos escalões superiores da corporação pelo sucesso e qualidade das Reith Lectures de Wind²¹². O êxito dessas radioconferências agradou sobremaneira a programadora, que se referiu a elas como um “incrível sucesso”, de tal modo que chegou a cogitar um programa no Third Programme com Wind sem um roteiro prévio por pelo menos três meses²¹³. Embora Kallin não tenha realizado sua intenção, a reflexão pública e crítica às Reith Lectures de Wind se prolongaria do final de 1960 ao longo do ano seguinte, em parte devido aos esforços da BBC. Segundo Kallin, a corporação desejava a “controvérsia e que as ‘questões’ permanecessem vivas, recusando ser

²⁰⁸ “‘survival’ in history is not a simple and inescapable process controlled by so-called ‘natural’ laws, but rather an incessant cultural activity, in which deliberate action and study play a significant part. Thus to study the survival of the classics is not only to view the European tradition, but also to participate, however modestly, in the shaping of it.” Cf. E. Wind, “Introduction. Theme and Method”, in *A Bibliography on the Survival of the Classics. First Volume. The Publications of 1931*, Londres, Cassel & Co., 1934, p. viii.

²⁰⁹ “A good deal of commotion accompanied their delivery (after the third lecture he hardly gave the B.B.C. time to read the scripts), a large correspondence and other problems followed afterwards.” Nota de Margaret Wind em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

²¹⁰ “[...] the function that broadcast words can perform in drawing people beyond the ground of routine scholarship into shifting currents of theory with the obviously encouraging results that the correspondence as a whole revealed. I am sure the series was unique in the amount of thought and discussion it stimulated”. Cf. J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))). [Carta] 7 fev. 1961, [S.l.] [para] E. Wind, Oxford, 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

²¹¹ J. Green (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))), [Carta] 12 fev. 1961, [S.l.] [para] E. Wind, Oxford, 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1.

²¹² Cf. P. M. Ferguson (Secretary to Controller, Talks (Sounds)), [Memorando] 23 dez. 1960, [S.l.] [para] A. Kallin, [S.l.], 1 f., in BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

²¹³ “incroyable [...] success”. A. Kallin [Carta] 1 jan. 1961, Marsworth [para] M. Wind, Oxford, 6 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

acusada de parcialidade”²¹⁴. O *The Listener* editou a transcrição das radioconferências conforme essas eram transmitidas e também publicou um editorial a respeito²¹⁵; diversas cartas comentando ou criticando *Art and Anarchy* se seguiram ao longo de suas edições seguintes. Dentre essas, destaca-se uma carta de Clive Bell – cuja forma significativa foi criticada por Wind como uma metonímia das falências do esteticismo – em que elogia as Reith Lectures e afirma que sua teoria artística se modificou um pouco desde seus anos iniciais, aceitando em algum grau a existência de outras “qualidade válidas” em uma obra de arte (i.e., elementos iconográficos)²¹⁶. O programa *The Critics do Home Service* se dedicou à análise das cinco primeiras Reith Lectures em 12 de dezembro de 1960. Criticaram *Art and Anarchy* por ser um desastre como programa de rádio, mas brilhante enquanto discurso (i.e., melhor lido do que escutado), notando que Wind parecia ser um orador magistral, ainda que não necessariamente um bom locutor. Notaram, também, que Wind tinha modificado a percepção artística britânica e que tinha introduzido “clarões constantes de bom-senso” em uma seara hiper-esteticizada, irrompendo contra as convicções cristalizadas do período.

A BBC também transmitiu uma série de três radioconferências intitulada “Thoughts on Art and Anarchy” entre janeiro e março de 1930, também publicadas no *The Listener*²¹⁷ e sujeitas a uma nova leva de cartas críticas do público. Esses convidados criticaram, em geral, o paradigma artístico ocidental de *Art and Anarchy*, sua pressuposta interconexão entre desenvolvimentos artísticos e sociais (impondo-lhe uma vaga apreciação do conceito de *Zeitgeist*), e sua visão elitista, compreendendo seu juízo negativo dos efeitos da difusão em massa como um tipo de reacionarismo antidemocrático (i.e., um *laudator temporis acti*). Wind, cuja personalidade era pouco afeita a críticas que julgasse alguém de seu nível intelectual, detestou “Thoughts on Art and Anarchy”, afirmando a Kallin que “um palestrante deve aprender algo de um debate, e eu não aprendi nada – a não ser a desconfiar do juízo de sua Corporação”²¹⁸. Seguiram-se algumas cartas em que Kallin buscou amenizar a situação: “Querido Edgar, quando se é o maior dos historiadores da arte vivo, é impossível esperar que

²¹⁴ “a corporation who wants controversy and wants ‘issues’ to be kept alive and it does not do that it is accused of one-sidedness.” Cf. A. Kallin [Carta] 13 mar. 1961, Londres [para] E. Wind [S.I.], 5 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

²¹⁵ Relevant Art? (Editorial), *The Listener*, v. 64, n. 1651, 17 nov. 1960.

²¹⁶ C. Bell, “Letters to the Editor”, in *The Listener*, 5 jan. 1960.

²¹⁷ Os críticos convidados para “Thoughts on Art and Anarchy” foram Owen Holloway, Michael Tippet e Roberto Gerhard e as edições do programa foram transmitidas, respectivamente, em 29 e 30 de janeiro e em 11 de março de 1961. As transcrições foram publicadas no *The Listener* nas edições de 9 de fevereiro e 2 e 23 de março.

²¹⁸ “A speaker is supposed to learn something from a debate, and I have learned nothing – except to distrust the Judgment of your Corporation.” Cf. E. Wind [Carta] 10 mar. 1961, [S.I.] [para] A. Kallin [S.I.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

qualquer crítica esteja aos pés da sua contribuição à história do pensamento.”²¹⁹ Sua adulação à concórdia, no entanto, foi em vão; quatro dias depois, o virulento Wind lhe respondeu que “não importa onde ou sob quem se trabalhe, existem certas coisas que não devem ser feitas [...] declaro essa correspondência encerrada.”²²⁰ *Art and Anarchy* também infiltrou o discurso jornalístico. Os grandes jornais como o *The Times* publicaram os costumeiros resumos e uma série de artigos foram impressos, em periódicos locais ou nacionais, que lidaram direta ou indiretamente com os argumentos de Wind, de onde se pode depreender uma certa voga em torno de seu discurso.

Ao comentar o sucesso das Reith Lectures de Wind dentro da BBC, Kallin relata uma reunião sobre o tema e conferencista das conferências de 1961, na qual Wellington teria comentado que, após *Art and Anarchy*, “ou uma trégua de um ano, ou algo bem chato e garantido como Margery Perham sobre as relações do Commonwealth”²²¹. A historiadora oxoniana e especialista em África, Dame Perham, foi de fato escolhida como a conferencista Reith daquele ano, discorrendo sobre as consequências do domínio colonial inglês em *The Colonial Reckoning*, comentando em particular a questão africana. Ainda que o retorno de uma mulher ao microfone das Reith Lectures só fosse ocorrer trinta e três anos, depois com a mitógrafa Marina Warner em *Managing Monsters*, uma decisiva mudança de padrão de tema e conferencista tinha ocorrido. A edição de 1962 transmitiu as análises de teor antropológico do psiquiatra George Carstairs sobre as mudanças sociais da Grã-Bretanha contemporânea; e sua terceira conferência, que abordou a sexualidade adolescente, gerou uma grande controvérsia pública. A atmosfera multicultural do final da década de 1960, concomitante à erosão do delicado consenso público de períodos anteriores e da autoridade da figura do intelectual, provocaram uma significativa queda de audiência das Reith Lectures, que pareciam à época “irremediavelmente didáticas e unilaterais”²²². A essa descrença em relação aos intelectuais, somava-se o fato de que pareciam não mais existir peritos do nível de Russell capazes de assumir a série e o sentimento de que, após a morte de Reith em 1971,

²¹⁹ “Dear Edgar, if one is the greatest art historian living, it is impossible then to expect any criticism to be on a level to his contribution to the history of thought.” Cf. A. Kallin [Carta] 13 mar. 1961, Londres [para] E. Wind [S.I.], 5 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

²²⁰ “No matter where one works, or in whose employment, there are certain things which one does not do. But for heaven’s sake, don’t try to excuse yourself with another letter of fictions. As editor, I declare this correspondence closed.” Cf. E. Wind, [Carta] 17 mar. 1961, [S.I.] [para] A. Kallin [S.I.], 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

²²¹ “Lindsay Wellington said ‘Well, either a rest for a year; or something quite dull and safe like Margery Perham on Commonwealth relations’”. Cf. A. Kallin [Carta] 1 jan. 1961, Marsworth [para] M. Wind, Oxford, 6 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

²²² “In the circumstances, a series such as The Reith Lectures seemed an anachronism, its survival puzzling. [...] the very concept of lectures seemed hopelessly didactic and one-way.” Cf. D. Hendy, op. cit., p. 146.

talvez fosse melhor cancelar o programa²²³. Apesar dessas forças contrária à sua existência, as Reith Lectures perduraram após uma transformação de sua estrutura: adicionou-se uma plateia de debatedores de diversas áreas; um tempo maior de preparação passou a ser dado para os conferencistas (dezoito meses ao invés dos nove meses); a originalidade ou provocação do discurso passou a ser crucial, assim como a ênfase na sua eficácia como telecomunicação²²⁴. A BBC também aumentou o valor pago aos conferencistas, visando alcançar um resultado melhor e figuras de maior reputação.

Uma segunda mudança foi efetuada no início dos anos 2000 com a introdução de uma apresentadora, gravações em locais diferentes e uma acentuada ênfase no debate posterior à conferência com um público diverso. Com a exceção de 1992 e 2015, as Reith Lectures se mantiveram anuais e muitas delas se demonstraram de fato polêmicas. As conferências dos supracitados Said e Warner provocaram um intenso debate público, assim como a edição de 2011, que contou com duas conferências contrabandeadas da Birmânia realizadas pela líder da resistência do país, Aung San Suu Kyi, que, no ano seguinte, seria eleita líder da oposição do Parlamento e, quatro anos depois, a Conselheira de Estado birmanesa²²⁵. Questões artísticas foram de tempos em tempos abordas pelas Reith Lectures: em 1982, o crítico literário Denis Donoghue analisou a interpretação de obras de arte em *The Arts Without Mystery*; em 1987 o compositor Alexander Goehr comentou o estado contemporâneo da sinfonia; em 2006 a música clássica foi novamente assunto, com a série *In the Begginning was Sound* do maestro e pianista Daniel Barenboim; e, em 2013, o ceramista *crossdresser* Grayson Perry tratou do assombro do público com a arte contemporânea em *Playing to the Gallery*. É possível depreender um diálogo de algumas dessas conferências com *Art and Anarchy*, de onde se pode inferir a continuidade de seu discurso (ou ao menos a vitalidade dos assuntos tratados); nesse sentido, Perry afirmou que a experiência artística poderia ser compreendida como “espiritualidade travestida”²²⁶ e Barenboim vigorosamente vindicou a inter-relação entre sensibilidade artística e conhecimento ao afirmar que “é uma obrigação, a responsabilidade de todos os professores, garantir que junto a esse sentimento venha o próximo passo necessário, que é o conhecimento, pois o ser humano jamais alcançou coisa alguma através da ignorância.” Recusando o argumento da pura intuição, o pianista argentino

²²³ Ibid., loc. cit.

²²⁴ Ibid., pp. 146 e s.

²²⁵ Aung San Suu Kyi se tornou em 2016 State Counsellor da Birmânia, posição *ad hoc* que foi criada especificamente para ela e equivale ao cargo de primeiro-ministro.

²²⁶ “Art is spirituality in drag”. Cf. G. Perry, Lecture 4: I Found Myself in the Art World, disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/1960_reith1.pdf>, acesso em: 29/05/2017.

comenta: “Você será muito mais livre se você tocar música se você souber mais a respeito. Quanto mais você sabe, mais livre você é.”²²⁷

²²⁷ “it is an obligation, the responsibility of all teachers, to make sure that with that feeling comes the necessary step, which is knowledge, because the human being has never achieved anything through ignorance. And it's no good to say oh don't bother with that, you, you just feel it. Nonsense. You will be much freer if you play music if you know more about it. The more you know, the freer you are.” Cf. D. Barenboim, Lecture 2: The Neglected Sense, disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/20060414_reith.pdf>, acesso em: 29/05/2017.

CAPÍTULO 3

DA ARTE E DA ANARQUIA

“Espero que a palavra ‘anarquia’ no título destas conferências não sugira que falarei em defesa da ordem. Não o farei. É provável que certa medida de tumulto e confusão desencadeie energias criativas.”¹ É com essa advertência introdutória que Wind inicia *Art and Anarchy*. Tal ressalva, especialmente à luz da biografia diaspórica de Wind, pode estimular uma exegese de tipo genética, que, no entanto, convém aqui evitar. Se as contingências externas da vida de Wind e as determinações oriundas de seu périplo intelectual informaram em larga medida a produção dessas conferências, é igualmente verdadeiro o fato de que o sentido – ou sentidos – da obra devem ser buscados na obra mesma e em suas relações contextuais. No que tange a textualidade, a questão é dupla. O texto principal, ainda que agencie um saber multifacético, perfaz uma tese unívoca: a marginalização das manifestações artísticas modernas em relação à experiência humana. As notas de fim, contudo, avançam excursos que, no mais das vezes, transcendem a mera remissão ou complementaridade. Tendem à autonomia, apresentando-se como comentários ou até mesmo pequenos ensaios, os quais enfeixam tramas de pesquisas diversas que apontam para universos heurísticos *in nuce*. Faz-se necessário, portanto, um comentário introdutório, mas não sobre o que o autor teria dito de *verdadeiro*, mas por que o disse, como o fez e quais eram seus interlocutores.

O juízo de Wind em *Art and Anarchy*, é preciso asseverar de início, não se vincula a um reacionarismo moralista à arte moderna, tampouco a uma suposta postura antagonista calcada no pior sentimento saudosista, que Horácio exprimiu na fórmula *laudator temporis acti*. Ainda que uma leitura superficial de Wind possa encorajar tal interpretação, o próprio texto da obra – e a teoria geral da arte de seu autor – revelam sua impropriedade. Aquilo que o historiador alemão expressa é, sobretudo, uma resistência intelectual às forças dominantes de seu tempo artístico, uma espécie de rarefeita disposição agonista, que julga o

¹ “I hope that the word ‘anarchy’ in the title of these lectures does not suggest that I shall speak in defence of order. I shall not. A Certain amount of turmoil and confusion is likely to call forth creative energies.” Cf. op. cit., p. 1.

embate crítico um *bom combate* e não uma operação de terra arrasada. Seu genuíno interesse por diversos artistas da vanguarda europeia – e.g., Paul Klee ou Henry Moore – e a análise entusiástica de suas poéticas são suficientemente eloquentes nesse sentido. Mas eis o problema: trata-se de apenas um interesse. Um sentimento desprovido de nervura e de comprometimento emocional. Tal é justamente a tese de Wind sobre a marginalização da arte moderna. Uma obra “interessante”, afinal, desperta a atenção e nada além disso; é incapaz de converter o infiel ou inspirar algo mais que uma verborragia estética. Cumpre, portanto, investigar sem receios a densidade de *Art and Anarchy*, confiando que seus paradoxos são apenas aparentes e que, uma vez desbastados, revelam sua profundidade.

É possível que a evocação de uma metáfora banal como “profundo” em relação a uma obra literária, sobretudo se ensaística, levante suspeitas e arqueie sobranceiras. O termo, afinal, presta-se a todo tipo de hipervalorização de um dado objeto semântico. Os pires são legião no campo do saber, as xícaras, poucas. Quer se dizer com “profundidade”, porém, apenas que há uma riqueza inesgotável em *Art and Anarchy* e que os caminhos abertos pelas notas de Wind oferecem um panorama que não se reduz, feliz ou infelizmente, a qualquer tipo de exposição linear. E, no entanto, se os assuntos não se esgotam – assim o sugere a miríade de excursos propostos –, a consequência lógica para o fiel exegeta perdido na biblioteca de Babel seria o quietismo, mas do tipo desesperado, inane. Como é preciso comentar algo para que haja discussão, propõe-se iniciar essa exposição da armadura conceitual de *Art and Anarchy* através de uma explicação capítulo a capítulo, *grosso modo* restrita ao texto principal, avançando em seguida para uma análise de sua (possível) articulação, agenciando a erudição das notas e concluindo com uma introdução às suas ideias fortes.

3.1 Os seis capítulos de *Art and Anarchy*

3.1.1 “Art and Anarchy”

O primeiro capítulo de *Art and Anarchy*, homônimo, aborda a posição social da arte europeia do Romantismo até o ocaso das vanguardas em meados do século XX, problema central da obra. Para tal efeito, indaga-se: como se dá a experiência artística na época da mídia de massas, que possibilitou o acesso a uma variedade artística sem precedentes? Existe uma correlação direta entre uma maior possibilidade de contato artístico e o desenvolvimento cultural e político de uma determinada sociedade? O interesse pelas artes é *necessariamente* conexo a um engajamento genuíno com o campo de experiências por elas manifesto? Diante dessas perguntas, cumpre analisar seus elementos constituintes, isto é, a relação das expressões artísticas com a ordem política e social, a função do artista na sociedade e os efeitos que sua potência imaginativa – historicamente a fonte de seu fazer – engendra nele próprio e em seu público. Wind não formula tais questões em abstrato, tampouco em termos unicamente contemporâneos, mas recorre a uma gama de intelectuais proeminentes que as abordaram no passado, testemunhas de defesa em relação ao desenvolvimento histórico e ao valor supra-histórico do problema abordado. Dá especial valor, contudo, aos juízos de Platão e Hegel, figuras exemplares não somente por sua análise filosófica, mas sobretudo pela observação arguta de suas eras artísticas, a Atenas do século V a.C. e a Alemanha do Romantismo, respectivamente. O diálogo com esses filósofos emprega uma curiosa linguagem, indicativa da abordagem de Wind: os fenômenos artístico-culturais são caracterizados como sintomas sociais, a partir dos quais se proferiram diagnósticos *possivelmente* corretos, cujos tratamentos prescritos foram, no mais das vezes, ineficazes (e.g., a censura platônica preconizada no diálogo *República*).

Quando Wind intitula “Art and Anarchy” livro e capítulo, não imputa à conjunção “and” um sentido adversativo ou consequencial, mas sim aditivo; seus vocábulos constituintes estão, pois, positivamente inter-relacionados. Cumpre assim determinar qual o significado de “anarquia” nesse contexto, pressupondo que por “arte” se entende as manifestações imaginativas da subjetividade humana cuja formação possui um valor estético. Ou seja, qual é o campo semântico da palavra anarquia? Refere-se à filosofia política

oitocentista, a citações obscuras da teoria artística² ou, filologicamente, à ausência de uma liderança central ou de princípios? Wind se esquivava de uma conceituação precisa do termo, predicando-o essencialmente como algo oposto à regra e, no plano político, comumente associado ao despotismo e à turbulência social³. E, no entanto, em relação aos artistas – em especial se grandes – possui um valor positivo: *tenderia* a ser próprio da excelência artística certo efeito perturbador, conflituoso e profanador. Essa tendência, inferida da evidência histórica, proviria da imaginação, capacidade mental que Wind julga basilar no âmbito das artes. Compreende essa faculdade como uma força alheia à esfera da moral, de intensidade variável. Se *imoderada*, resulta deletéria à existência e é assim capaz de abolir o intervalo entre sujeito e objeto, eliminar as constrições civilizatórias e subjugar o indivíduo à irrealdade. Os sóbrios ditames da consciência são incapazes de controlar seus efeitos. Imaginação e razão então se opõem como capacidades inatas e antitéticas, cujo conflito no espírito é perene e que cada época deve resolver como melhor lhe aprouver (para sua felicidade ou tragédia). Um elemento comum a grandes artistas de poéticas diversas (e.g., Goethe e Baudelaire⁴) seria o “temor sagrado” frente aos excessos da imaginação, reverência receosa que remontaria, defende Wind, às considerações platônicas sobre o fenômeno artístico. Segundo o filósofo grego, a faculdade da imaginação teria uma capacidade infinitamente plástica no que tange a formação ou transformação do sujeito. Poderia, por exemplo, ser uma força que engendra uma boa conduta moral ou, pelo contrário, degradar o indivíduo que se presta à sua volubilidade. Argumenta Wind que esse temor antigo, em contínua reformulação – vide as observações de iluministas ingleses como James Harris, Joshua Reynolds e Edmund Burke –, deveria chamar a atenção para Seu potencial de verdade⁵. Por conseguinte, os modos de operação da imaginação (e.g., a imitação) deveriam, de acordo com o juízo de Platão, ser controlados pelo Estado, dada sua importância para o

² As citações à palavra “anarquia” em um contexto estético abundam em *Über das Studium der griechischen Poesie*, caso da passagem “Die Anarchie welche in der ästhetischen Theorie wie in der Praxis der Künstler so sichtbar ist, erstreckt sich sogar auf die *Geschichte* der modernen Poesie” (cf. F. Schlegel, *ibid.*, 221). Do mesmo modo, ver o vitupério de Adolf von Hildebrand em *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, onde ele afirma que se deve recusar “den Anarchisten in der Kunst”; cf. ed. Strassburg, Heitz, 1901, pp. 8 e s.

³ E. Wind, *op. cit.*, p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 3.

bem-estar social: “Os jogos de criança, pensava, são um instrumento fundamental na formação do caráter, pois é através da imitação dos outros que nos tornamos o que somos.”⁶

A censura platônica, especialmente se de uma vigilância pan-óptica, adquire assim os ares de uma medida extrema, de uma excentricidade escandalosa para a sensibilidade liberal moderna. E, no entanto, replica Wind, tal censura possui uma notável e invulgar consciência do valor do objeto e do sujeito aos quais se aplica: o artista, diz Platão, seria um “um ser raro, sagrado e encantador”⁷, uma espécie de flautista de Hamelin, capaz tanto de expurgar o mal quanto de anuviá-lo. O maior perigo social proviria justamente do artista verdadeiramente grandioso, pois as forças que conjuga seriam capazes de recusar as leis do Estado. Para o bem ou para mal, seria mais cômodo simplesmente recusar o ingresso desse tipo de indivíduo na *pólis*. Wind não subscreve a sentença platônica; considera-a, sobretudo, ineficaz. Não obstante, argumenta que existe uma diferença de valor entre um juízo e sua prescrição. Por conseguinte, o diagnóstico de Platão *pode* ser o correto, tanto para sua era artística quanto para as demais: a disputa perene entre sobriedade racional e enlevo imaginativo tende a ser desvantajosa para a primeira, de maneira que as civilizações mais bem estruturadas e os indivíduos mais racionais estão sempre à mercê do “temido demônio da imaginação”⁸, e, portanto, a dois passos da catástrofe. Wind julga que a coocorrência histórica, em uma determinada sociedade, entre excelência artística e completa fratura da estrutura política argumentaria em prol da verossimilhança do diagnóstico platônico. Preservada a possibilidade de uma falácia lógica nessa causalidade, a Atenas antiga e a Itália do Alto Renascimento seriam exemplos fortes de tal conexão entre fenômenos. Relacionam-se assim os termos “arte” e “anarquia”: os aspectos criativos e perturbadores da primeira tendem a ensejar, quando suficientemente profusos e excelentes, um estado anárquico no espírito dos cidadãos e, por conseguinte, na esfera sócio-política. A crítica dessa tensão, comenta Wind, não é nova, tendo sido igualmente observada por pensadores e artistas notáveis após Platão (e.g., Goethe, Hegel, Burckhardt e Baudelaire, todos próximos às

⁶ “The games of children, he thought, are a crucial instrument in the forming of character, because it is through imitation of others that we become what we are.” Cf. *ibid.*, p. 3.

⁷ Cf. *ibid.*, pp. 3 e s. Ver a passagem original em *República*, 398a.

⁸ “The dreaded demon of imagination”. Cf. Wind, *op. cit.*, p. 8.

“fontes da arte”), donde ele infere que a longevidade dessas observações tenderia a confirmar a perenidade da questão⁹. Isso posto, questiona-se de que modo esse delicado conflito se resolveria no período contemporâneo: “Como nossa economia artística evita o excesso ou a atrofia [das forças da imaginação]?”¹⁰

Wind constata que essa tensão entre arte e anarquia se trivializou em seu tempo. A mídia de massas teria engendrado uma vasta ampliação do conhecimento da arte, baseada na pressuposição de que a difusão artística é *necessariamente* “benéfica e civilizatória”¹¹. De onde a preocupação pedagógica em classificar, periodizar e estabelecer uma linha progressiva na história da arte. Taxonomia e progresso caminham, assim, curiosamente de mãos dadas. O custo desses supostos avanços seria uma atrofia da percepção mediana e um engajamento superficial – ou um não engajamento – com a experiência artística.

Wind não apenas considera falaciosa a pressuposição acima evocada, como argumenta que a interação dessas forças gerou no público uma “forte imunidade” em relação às experiências artísticas¹². Tal imunização da sensibilidade geral teria requerido, por exemplo, a criação das diversas estratégias de choque das vanguardas modernas, pois “se a arte moderna se mostra por vezes esganiçada, não é somente por culpa dos artistas. Todos nós tendemos a erguer a voz ao falar com pessoas que estão se tornando surdas.”¹³ O crescente interesse pelas artes do início dos anos 1960 não assinalaria assim um engajamento vital, mas seria antes a prova de que a experiência da arte se tornara uma efemeridade, objeto pronto para o feliz consumo. O prisco “temor sagrado” da imaginação, hoje *passé*, transformara-se em uma frivolidade. Wind sugere uma correlação direta entre as proposições vitoriosas da estética romântica (i.e., a ruptura com a convenção, a liberdade de imaginação, a diversidade

⁹ “It ought to be obvious by now that in connecting the word ‘art’ with the word ‘anarchy’ I was completely unoriginal. I merely continued to reflect on a thought which had occupied Plato, Goethe, Baudelaire and Burckhardt; and many other authors could be named, equally different from each other and equally close to the sources of art, who have made the same observation. The fact, however, that these thoughts are not new should perhaps recommend them all the more to our attention.” Cf. *ibid.*, p. 6.

¹⁰ “How does our artistic economy avoid excess or atrophy?” Cf. *ibid.*, loc. cit.

¹¹ “I have heard eminent and intelligent men speak on Art and Society, and on Art and the State, and the problem that preoccupied Plato all his life did not cross the threshold of their awareness. They rested their case on the generous assumption that *the widest possible diffusion of art can have only a benign and civilizing effect*”. Cf. *ibid.*, p. 7, grifo nosso.

¹² *Ibid.*, p. 8.

¹³ “If modern art is sometimes shrill, it is not the fault of the artist alone. We all tend to raise our voices when we speak to persons who are getting deaf.” Cf. *ibid.*, p. 8.

de expressões artísticas e Seu internacionalismo) e a arte moderna do presente. Marginal e supérflua, esta teria sido propelida para a periferia da experiência humana. O centro seria agora ocupado pela ciência, isto é, por uma visão objetiva e materialista que aceita como válidos apenas os desenvolvimentos oriundos de uma análise racional, desinteressada e iterativa de fatos empíricos. Tal modalidade de expressão artística, observa Hegel *apud* Wind, seria fascinante: sua pureza e liberalidade plástica, avessas a qualquer tipo de compromisso ou pacto, manifestariam a extrema autonomia da imaginação criadora, que não apenas decide por si própria sua manifestação formal, mas até mesmo o conteúdo de sua operação. Há, não obstante, um preço severo por essa liberdade. A arte torna-se assim *interessante*, portanto efêmera, dissociada de seus laços fundamentais com a realidade. A capacidade de transformar o indivíduo, temida por Platão, desaparecia junto com Seu potencial de formação. Uma arte assim marginal participaria do desenvolvimento histórico do espírito humano apenas como uma nota de rodapé. Esta era ao menos a profecia hegeliana: “De acordo com Hegel, quando a arte se torna pura ela deixa de ser séria, e nisso consiste seu esplendor final.”¹⁴ Wind, embora admirador das observações de Hegel, era descrente em relação à sua metafísica. Julga que Seu diagnóstico era, assim como o de Platão, “manco”: o apocalipse da arte que previra deveria ser compreendido com ceticismo, pois, visto que “o passado não é destruído pelo presente, mas neste sobrevive como força latente”¹⁵, o perigo prisco das experiências artísticas não era um fenômeno historicamente concluído. Ressalvase, assim, o caráter aporético da questão.

Uma curiosa topografia subjaz no discurso de Wind em “Art and Anarchy”: Platão, Goethe, Baudelaire e Burckhardt estão todos próximos das fontes da arte; o indivíduo que quiser viver tranquilo deveria retirar os objetos artísticos de seu lar (i.e., do centro de sua existência)¹⁶; a experiência artística foi removida para uma zona de segurança¹⁷; a ciência hoje ocupa a centralidade, enquanto a arte se marginalizou¹⁸. Existe, portanto, um certo grau

¹⁴ “According to Hegel, when art becomes pure it ceases to be serious, and in that consists its final splendour.” Cf. *ibid.*, p. 16.

¹⁵ “[...] the past is not destroyed by the present but survives in it as a latent force. On this assumption no phase of history should be treated as irrevocably finished.” Cf. *ibid.*, loc. it.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

de mobilidade histórica e social em relação à experiência artística, e sua localização institucional não é, portanto, um parâmetro de definição para Wind: “[...] a arte, ao se mover para a margem, não perde sua qualidade de arte; perde tão somente sua relevância direta em relação à nossa existência”.¹⁹ E, no entanto, ainda que não deva ser definida a partir de parte significativa de seus atributos passados (e.g., representação), mesmo assim possui uma certa definição conceitual, algo que lhe faz ser “arte” e não outra coisa. Ao invés de determinar que não há essa coisa de arte e que existem somente artistas (i.e., em termos de *produtor*), ou que ambos, conceito e agente, se definem a partir da noção de obra (i.e., *produto*), Wind a caracteriza a partir de seu efeito. A espacialização do discurso se conjuga, afinal, ao linguajar biológico farmacêutico. Ao comentar as estratégias modernas de choque da sensibilidade – as cores fauvistas, os fantoches monstruosos de Jarry, a técnica da alienação de Brecht –, afirma-lhes a necessidade frente “a uma progressiva atrofia dos órgãos receptores [do público]”²⁰ E quando Wind lamenta a “forte imunidade” da sociedade moderna, enaltecendo o temor sagrado platônico e o risco associado à emergência da imaginação criativa, pode-se inferir que a função modelar atribuída às experiências artísticas é a de um remédio-veneno: produziriam alterações da homeostasia do espírito humano que, se bem administradas, possuem um valor positivo em seu desenvolvimento, similar a uma vacina. Se excessivas, ou aplicadas com imprudência, teriam o efeito contrário, produzindo um desequilíbrio espiritual conducente a todo tipo de patologia social. Se o diagnóstico de Wind for plausível, o crescente processo de imunização da sensibilidade contemporânea seria de fato preocupante: “A arte [moderna] é tão bem recebida porque perdeu seu ferrão.”²¹

3.1.2 “Aesthetic Participation”

Wind continua a fazer uso da metáfora farmacêutica no segundo capítulo, “Aesthetic Participation”. Ao recordar uma exposição de arte dita primitiva no Burlington

¹⁹ “It should be clear, then, that by moving into the margin art does not lose its quality as art; it only loses its direct relevance to our existence”. Cf. *ibid.*, loc. cit.

²⁰ “[...] a progressive atrophy of the receptive organs.” Cf. *ibid.*, p. 8.

²¹ “Art is so well received because it has lost its sting.” Cf. *ibid.*, p. 8.

Fine Arts Club, comenta como os objetos então expostos – máscaras e outros utensílios ritualísticos – tinham se tornado “arte pura”. Admirados unicamente por suas qualidades formais, prestavam-se à admiração dos *connoisseurs* dessa associação, todos os quais *men of taste*, isto é, homens inteligentes, eruditos e de formação cosmopolita. Esses artefatos, contudo, transfigurados em fetiches estéticos, não possuíam mais “sequer uma gota de veneno”; tinham se tornado tão “inofensivos e saudáveis quanto uma cesta de ovos frescos”²². Wind evidentemente deplora essa purgação que a apreciação sofisticada imputou aos objetos artísticos, e o fato desses indivíduos inteligentes não possuírem, em sua opinião, uma sensibilidade artística necessariamente mais profunda é indicativa de sua compreensão do fenômeno. Cumpre indagar, portanto, qual seria o valor próprio desse referido veneno, isto é, dessas impurezas? E nesse sentido, por que a segurança garantida pela higienização dos elementos infra-formais é negativa e reducionista? O horizonte artístico de Wind prescreve um estado modelar de produção e recepção das artes, isto é, uma “mediedade”, que permite reconhecer a degeneração? E se há um termo médio ideal, qual é o outro lado para o qual a experiência artística pode degenerar? O próprio nome do capítulo, “participação estética”, implica uma certa dualidade: se por “estética” compreendemos uma intuição desengajada do Belo, por “participação” temos justamente o contrário, isto é, um transporte empático do espectador à coisa mirada. Adjetivo e substantivo parecem não concordar no nível semântico. Uma conformidade entre ambos é possível, contudo, apenas se postularmos um estado ideal de equilíbrio, do qual se pode inferir a possibilidade do desequilíbrio, ou seja, a ênfase desproporcional em uma de suas partes constituintes.

A marginalização da arte moderna, argumenta Wind, no que pese fatores externos como o louvor social à ciência aplicada e a ávida difusão comercial das reproduções artísticas, dependeu também de uma pulsão centrífuga interna do fenômeno. As expressões artísticas não são, portanto, mero reflexo social, mas possuem agência própria. Esse processo de marginalização, que Wind define “desumanizador”, estabeleceu-se interiormente através da devoção extrema aos elementos formais da fatura artística à exclusão dos aspectos

²² “[...] they looked as harmless and wholesome as a basket of fresh eggs. There was not a drop of poison left in them. They had all become pure art.” Cf. *ibid.*, p. 28.

emotivos ou imaginativos. Instituiu-se também através da presunção, desde meados do Oitocentos, de uma interação recíproca positiva entre perturbação da sensibilidade e incremento da fruição estética. Uma obra seria mais intensa e mais genuína de acordo com sua capacidade de romper os hábitos perceptivos. Dito de outro modo, o valor de uma obra se deslocou do efeito de seu sentido para o efeito de seu sentir, este presidido por sua *força* e *pureza*. Desse modo, artistas de áreas diversas como Kandinsky, Mallarmé e Schoenberg teriam se dedicado a diversas técnicas de dissociação (e.g., o abstracionismo lírico ou o dodecafonismo) dos hábitos perceptivos, que ofereceriam à sensibilidade média, pela violência de contraste formal, um novo frescor e uma nova gama de possibilidades artísticas. Cavalos poderiam ser azuis, mas esse azul deveria ser sentido como cor pura e não como uma possibilidade fantástica de equino. Os artistas modernos batalharam contra as convenções – e a maior dessas era a Natureza – em prol de um ideal de pureza artificioso, a ser conquistado por indivíduos heroicos e exilados, propriamente marginais, que ousavam ultrapassar as fronteiras artísticas precedentes e romper contínua e metodicamente com os hábitos perceptivos, buscando uma essência artística *au-delà* do vivido. Lutaram, enfim, por uma verdade transmitida de sujeito a sujeito, uma espécie de comunicação sem linguagem e sem referencial, que pouco ou nada se assemelha com os fenômenos conhecidos e que quer ser, *malgré tout*, uma verdade. O *monsieur* Teste de Valéry, tipo ideal do ascético racionalista, era um modelo; o *maître* Frenhofer de Balzac, recluso compulsivo e frenético, outro. Wind observa que essa tendência destrutiva estava intimamente associada ao purismo, eram verso e anverso de um mesmo fenômeno. Tal conexão entre barbárie e higienização, “íntima e perigosa”²³, acoberta a pressuposição de um estado de verdade superior que deveria emergir dessas técnicas de terra arrasada. Vide o dito de Mallarmé, “La Destruction fut ma Béatrice”²⁴, ou o *bealtitudo* de Verlaine, trocadilho latino pelo qual o poeta “celebrou esse estado desolado de exaltação”²⁵. O experimentalismo foi a consequência lógica da associação dessas tendências – pureza abstrata, dissociação da realidade e reclusão vanguardista – com

²³ “Hence that intimate and perilous connection between purism and barbarism which Paul Valéry observed in himself.” Cf. *ibid.*, p. 20.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ “As Mallarmé put it with sardonic precision: ‘La Destruction fut ma Béatrice’. Verlaine, in *Les poètes maudits*, celebrated this desolate state of exaltation by the pun *bealtitudo*.” Cf. *ibid.*, loc. cit.

os valores de uma era científica. Não de outro modo, o ateliê se transformou em uma espécie de símile degradado do laboratório, onde o artista como que veste um jaleco e “macaqueia” as práticas adstringentes do cientista na esperança de resultados artísticos conceitualmente válidos. O experimento artístico como um fim em si – garantido pela hipertrofização dos aspectos formais e pela dissociação do universo prático – implicou em um divórcio das “funções vitais às quais a arte se subordinava”, reduzindo “o espectador ao nível de um simples observador, que assiste a mais recente excursão do artista com interesse, mas sem participação vital.”²⁶

A denúncia de Wind dessa pulsão centrífuga interna não se limita aos artistas, mas avança para outros agentes do sistema artístico, caso dos historiadores da arte. Essa autocrítica profissional, contudo, é, sobretudo, uma invectiva à influência expansionista da corrente formalista. Observa que se a história da arte teve um papel preponderante na *desumanização* da experiência artística, isso ocorreu porque, em sua gênese como disciplina acadêmica na segunda metade do Oitocentos, estava embrenhada pelo clima de purismo estético e científico do período. Vide a influência teórica de Adolf von Hildebrand, escultor neoclássico panfletário, sobre Wölfflin. Wind, não obstante, faz o elogio do formalismo, considerando-o como um instrumento hermenêutico de grande utilidade quando sob o jugo de um foco específico: a morfologia comparativa dos estilos artísticos, tanto mais precisa quanto mais abstraída das outras esferas da experiência e, em especial, do conteúdo emocional e imaginativo. Assemelha-se, portanto, à análise gramatical nos estudos filológicos. Além disso, a abordagem formalista teve uma função histórica revolucionária ao inaugurar novas áreas de estudo, romper com os preconceitos dos cânones histórico-artísticos, permitir a valorização das artes ditas “menores” e estabelecer parâmetros de relação entre formas artísticas diversas. A crítica de Wind não se volta, portanto, aos princípios fundamentais dessa abordagem, mas sim à extrapolação de suas determinações metodológicas. Isto é, o momento em que Seu enfoque excludente das qualidades infra-formais de uma obra (e.g., o

²⁶ “Yet in the past, when artists were still genuinely in touch with the world of action, their innovations – no matter how exhilarating or how upsetting – were produced in a manner almost incidental to the vital functions that art subserved; today artistic inventiveness is an end in itself. Art has become ‘experimental’. [...] when these astringent exercises are exhibited, they reduce the spectator to an observer who watches the artist’s latest excursion with interest, but without vital participation.” Cf. *ibid.*, pp. 20 e s.

sentimento religioso em uma catedral gótica) se converte em paradigma estético, doravante pautando a sensibilidade e gosto do público médio: “Se é verdade, como sugeri, que o público geral adquiriu uma certa facilidade para tocar a superfície de muitas obras de arte diferentes sem se envolver seriamente com nenhuma, não restam dúvidas de que essa abordagem foi encorajada pelo especialista em arte [Heinrich Wölfflin, Aloïs Riegl, a Escola de Viena, Roger Fry, Clive Bell e Bernard Berenson].”²⁷ O formalismo teria fomentado um tipo extremo de abstração da percepção artística, que deveria se desengajar do conteúdo imaginativo corporificado em uma obra e se atentar somente aos seus valores superficiais (i.e., formas, linhas, cores etc.).

Uma consequência desse radicalismo formalista teria sido o surgimento de uma oposição igualmente vigorosa, que recusou o puro esteticismo em prol de um engajamento maior (quando não exclusivo) com a realidade social: a *art engagé*. Essa polarização, segundo Wind, seria a manifestação histórica de tendências opostas e complementares do fenômeno artístico. Por conseguinte, sua manifestação ideal deve ser considerada mediana, isto é, a resultante de um equilíbrio estático entre duas forças contrárias: sentido expressivo e formulação estética. Um objeto artístico – um “exercício da imaginação”²⁸ – requer que o espectador seja atraído por seu conteúdo imaginativo, empático, ao mesmo tempo em que é repellido pela consciência de sua artificialidade, de seu caráter abstrato. A experiência da arte oriunda dessa dupla raiz é tão mais potente quanto mais tensionados e enraçados estiverem esses dois vetores. Desse modo, exemplifica Wind, a *concretização* da pintura abstrata não passa de um artifício retórico, um recurso técnico ilusório como o *trompe l’œil* (mas sem a sinceridade): seu ser “pintura” se requer necessariamente imaginativo para que seja algo além de pigmentos em uma superfície, para que possua uma vida estética²⁹. Por conjugar essas duas forças, participação e ficção, é preciso que a própria natureza do artista seja dupla. Este precisa se desdobrar, de tal modo que seja capaz de sentir e expressar o conteúdo imaginado

²⁷ “If it is true, as I have suggested, that the general public has acquired a certain ease in touching the surface of many different arts without getting seriously entangled in any, there can be little doubt that this approach was encouraged by the art expert [...] Wölfflin, or Riegl and the Vienna School, or Roger Fry and Clive Bell, or Bernard Berenson”. Cf. *ibid.*, p. 23.

²⁸ “[...] art is an exercise of the imagination” Cf. *ibid.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, n. 53, p. 113.

como uma realidade estética ao mesmo tempo em que não sucumbe ao seu poder e aos afetos suscitados. Deve adquirir uma certa capacidade de desapego, para assim ser capaz de “comandar esse curioso poder de autodivisão” que lhe permite “viver em dois mundos: de sentir o que é real e de fingir que o sente, dando assim aos fatos a autoridade da ficção, a partir da qual outros podem participar por procuração.”³⁰ Essa capacidade, defende Wind, era tão verdadeira no passado próximo quanto no longínquo, europeu ou não: vide Baudelaire, Fra Angelico e Albrecht Dürer, mas também os escultores pré-colombianos da Mesoamérica e os dançarinos Hopi do rito da serpente. O engajamento vital do público com a experiência artística, deficiente na sensibilidade moderna, proviria justamente de uma emulação dessa dupla natureza: o espectador deveria assim acessar a irrealidade vicária operada pelo artista ao mesmo tempo em que permanece consciente da realidade objetiva. Essa distinção permite a Wind a introdução de uma segunda, corolária: qualidade estética e conteúdo humano. Afirmar ser possível e necessário, em relação a um dado objeto artístico, juízos de valores distintos, de modo que o reconhecimento da “força de uma façanha artística não é motivo o suficiente para desconsiderar seu viés humano; e ser crítico desse viés não é motivo para negar seus méritos artísticos.”³¹ A arte pura, portanto, deve ser em última instância recusada como uma abstração consubstanciada, oriunda das ansiedades de uma era científica que quer dispensar o contato com as forças da imaginação. Os elementos infra-formais, assim prega a doutrina, deveriam ser exilados como extra-artísticos e obstrutivos à verdadeira sensibilidade artística. E, no entanto, defende Wind, tal purgação é por fim falaz, pois um objeto resulta da conformação estética oriunda da necessidade imperiosa de manifestar a experiência subjetiva com o real, aquele *axis mundi* que, recusando permanecer preso à consciência, pede, até mesmo demanda sua manifestação. Como, feliz ou infelizmente, o mundo sublunar é impuro, é preciso que a apreciação artística seja informada por elementos extra-estéticos que mesmo assim possuem um valor estético. Não de outro modo, Wind conclui o capítulo com um dos últimos poemas de Yeats, “The Circus Animal Desertion”, onde o Nobel irlandês admite:

³⁰ “The most barbaric of craftsmen thus seems in command of that curious power of self-division [...] which enables the artist to live in two worlds: to sense what is real and to feign that he senses it, and thus to give to facts the authority of fiction, in which others can partake vicariously.” Cf. *ibid.*, pp. 25 e s.

³¹ “To acknowledge the force of an artistic achievement is not a sufficient ground for disregarding its human bias; and to be critical of that bias is no reason for denying its artistic merits.” Cf. *ibid.*, p. 27.

“Atores e cenários pintados me tomaram todo o amor / E não aquelas coisas de que eram emblemas.”³²

Essa natureza dual requerida do artista exprime duas curiosas noções: a correlação direta entre arte e experiência, e a transmissão dessa experiência através de sua transmutação pela consciência imaginante, que a opera em um objeto de apelo estético. Agora, se é necessário que o público emule, ainda que em grau menor, essa dualidade, isto é, se a necessidade do espectador se desdobrar *conforme* o artista permanece imperativa, o processo de corporificação das forças da imaginação não é perfeito. A forma sensual não diz imediata e perpetuamente seu sentido, e consciência expectante requer o engajamento de outras faculdades, que respondem a discursos críticos. Se a teoria da arte pura foi capaz de expurgar o conteúdo emotivo da apreciação artística e o discurso da *art engagé* pôde promover um tipo de sensibilidade prescrita pela orientação moral, é possível que a reflexão crítica conjugada à ação seja capaz de estimular uma recentralização da arte e o equilíbrio entre as polaridades artísticas. Segundo Wind, seria esse seu intento com *Art and Anarchy*: “Se couber à arte desempenhar uma vez mais um papel central em nossa existência, significa que as nossas vidas deverão mudar, e esse é um processo que não depende exclusivamente dos artistas e críticos; mas não há mal algum em um pequeno e muito modesto começo.”³³

3.1.3 “Critique of Connoisseurship”

A crítica de Wind às abordagens puristas na apreciação artística moderna prossegue no terceiro capítulo através de um ângulo insólito: a prática atributiva do *connoisseur* tardo Oitocentista e sua possível correlação com os modos públicos de percepção dos objetos de arte. A curiosa figura de Giovanni Morelli – híbrido de médico, soldado, político e diletante, cuja teoria e prática da *connoisseurship* revolucionou a museologia e a

³² “Players and painted stage took all my love / And not those things they were emblems of.” Cf. *ibid.*, p. 29.

³³ “If art is again to play a more central part in our lives, it means that our lives will have to change, and that is a process which does not depend on artists and art critics alone; but there is no harm in making a small and very modest beginning. I thought, therefore, that it might be useful to inquire what we ourselves, in the enjoyment of art, might do, or refrain from doing, to render our participation in art more vital.” Cf. *ibid.*, p. 21.

história da arte modernas – articula as especulações de Wind quanto a uma conexão entre o saber técnico do perito em arte e a ideologia estética do Romantismo. Para tal efeito, postula uma relação entre o método atributivo de Morelli (cuja circunscrição e aplicação às minúcias de uma pintura se pretendiam cientificamente rigorosos) com momentos diversos da produção artística do tardo Romantismo e das vanguardas modernas. A semelhança, argumenta, está na ênfase ao fragmento, à brevidade expressiva e ao frescor da sensibilidade. A atenção técnica de Morelli ao detalhe significativa seria assim análoga aos torsos mutilados de Rodin, à versificação sintética de Stefan George e à concisão musical de Schoenberg. Essa comparação aparentemente insólita entre uma metodologia de análise e práticas artísticas é, para Wind, a evidência sintomática de uma mudança radical da percepção nos últimos dois séculos. A origem dessa transformação seria o “culto romântico do espasmo”, que teria conduzido “as artes a um estado de crise”³⁴. É preciso, portanto, caracterizar essa crise e delinear o impasse corolário. Do mesmo modo, é preciso averiguar como um saber técnico materialista – cuja efetividade Wind não disputa – se relaciona com a sensibilidade fantasiosa dos romântico e como é possível salvaguardar sua validade prática frente a um ataque aos seus fundamentos filosóficos.

Ao abordar o método de Morelli, Wind julga necessário um excursus crítico e analítico dos pressupostos da *connoisseurship*. Trata-se, *grosso modo*, de uma prática histórico-artística atributiva que visa sobretudo determinar a *autenticidade* de uma obra de arte (concomitantemente a outros dados técnicos relevantes). Para tal efeito, possui dois pressupostos basais: (1) a existência de um autor, do qual a obra é indício; (2) o discernimento dessa autoria por meio de alguns sinais e não de outros. Cumpre ao perito em arte saber identificar, qualificar e avaliar corretamente esses sinais, impondo-se assim como uma figura essencial ao sistema das artes: é ele quem determina o cânone de um artista, deliberação que afeta áreas relativamente distintas como os leilões de obras ou as teorias estéticas. Wind, no entanto, compreende uma inflexão fundamental na prática histórica da *connoisseurship*. O *connoisseur* pré-morelliano seria um tipo de atravessador, oferecendo ao

³⁴ “It is a curious and memorable fact that the Romantic cult of the spasm, while driving the arts into a state of crisis, has yielded for the historical study of painting a valid method of analysis.” Cf. *ibid.*, p. 45.

comércio artístico juízos atributivos calcados por sua autoridade, esta oriunda dos refinamentos de sua sensibilidade estética e de seu domínio do vocabulário artístico. O *connoisseur* moderno, pós-morelliano, fundamentaria suas atribuições com base em um método científico, e seu parecer seria doravante fundamental tanto para o mercado da arte quanto para o saber institucional (museologia) e teórico (história da arte). Essa transição para um paradigma metodológico pressupôs, defende Wind, um embasamento filosófico, isto é, uma tomada de posição estética: os sinais de autenticidade que o *connoisseur* busca identificar são também aqueles que julga de maior relevância artística. São através desses sinais em específico que a sensibilidade original do artista, sua “mão”, revela-se prístina e cristalina. O método morelliano, que Wind entende fundamentado em uma “técnica meticulosa de dissociação visual”³⁵, atenta-se antes às minúcias idiossincráticas de uma obra do que aos seus elementos convencionais: autentifica-se um Rafael não pelos olhares piedosos de suas figuras (forma expressiva que aprendera de Perugino), mas sim pela evidência “caligráfica” dos lóbulos ou das falanges de suas figuras. Seria ali, no detalhe aparentemente insignificante, onde o pintor relaxa seu juízo artístico e sua consciência corporativa, que seu instinto formal se manifestaria com maior vigor. Essa ação inconsciente, alheia aos mecanismos racionais, revelaria, por consequência, a autoria. Uma espécie de “ato falho” do gesto criador. Estabelecem-se assim pares de opostos análogos: instinto em oposição à razão e individualidade contra convenção. A crítica de Wind, no entanto, não se centra no método de Morelli em si, que julga válido e efetivo se circunscrito à sua função atributiva. Considera-o, no entanto, o sintoma mais bem definido e preciso de uma ampla transformação da percepção moderna, fundamentada em uma dissociação da sensibilidade que torna a apreensão artística uma experiência necessariamente marginal e desagregada. Ou, como prefere Wind, tornamo-nos “como que morellianos inconscientes.”³⁶

Segundo Wind, o sentimento estético que subjaz tanto essa mudança da percepção pública quanto o próprio método de Morelli é uma hipervalorização da sensibilidade original do artista, expressa no gesto criativo (especialmente no detalhe, onde

³⁵ “Morelli’s method rests on a meticulous technique of visual dissociation”. Cf. *ibid.*, p. 32.

³⁶ “I make bold to suggest that in certain of our habitual ways of approaching art we are something like unconscious Morellians”. Cf. *ibid.*, p. 32.

há menos controle consciente) em detrimento dos elementos não-expressivos e/ou não-autorais, oriundos da técnica de atelier e da convenção artística ou de alterações posteriores (e.g., restauro). Essa busca pela autenticidade na minúcia remontaria, argumenta Wind, a uma das mais notórias e generalizadas das “heresias românticas”³⁷: o culto do fragmento. Essa adoração da forma *non finita*, presente tanto nos aforismos filosóficos de Schlegel quanto no culto à ruína de Gilpin, pressupõe a relação descontínua entre a parte e o todo, onde aquela não almeja se perfazer nesta, mas apenas sugeri-la. O inacabado seria mais expressivo por transmitir tanto uma maior *liberdade* (técnica ou costume algum lhe avassalam) quanto uma maior *criatividade* (a imaginação criativa necessariamente se engaja ao buscar suprimir as lacunas expostas). O culto ao fragmento é, em sua essência, anticonvencional, quando não anti-linguístico: a pulsão expressiva é de tal magnitude, originalidade e rebeldia que fórmula semiótica alguma seria capaz de lhe dar pleno corpo. A tensão paradoxal dessa exigência pulsional como que exigiria, portanto, uma forma imperfeita, inconclusa, sempre por completar. Subjaz tal concepção uma valorização hipertrófica do gênio, indivíduo de natureza plena que não precisa se *formar* para ser, pois seu caráter *informal* equivale a um acesso mais pleno ao transcendente. Desse modo, toda elaboração pictórica seria, em última instância, ofensiva à verdade artística, tanto mais pura e expressiva quanto mais próxima do ato primeiro de gestação do sentido (e.g., as primeiras notações de um esboço, onde a mão oscila buscando estabelecer um liame entre aquilo que é percebido e o movimento que o exprime). Wind considera que a valorização moderna do esboço em detrimento da obra acabada – presente tanto no olhar técnico do *connoisseur* quanto na visão amadora do público médio – provém dessa transformação da sensibilidade, que denomina de a “busca pelo frescor”³⁸. Essa ânsia pelo imediato, puro, autêntico e prístino, seria evidente, por exemplo, no crescente interesse pós-romântico pelas obras inacabadas dos artistas (muitas vezes consideradas superiores às conclusas) e pela revelação das *sinopie*. Ditaria também a produção artística, encorajando “um anseio pelo imediato, um tipo peculiar de sofística da produção por meio do qual cada obra, não importa o quão trabalhada, espera dar a impressão de ter sido

³⁷ Ibid., p. 39.

³⁸ “In looking at paintings, we are all caught up in the pursuit of freshness.” Cf. *ibid.*, p. 40.

espontaneamente improvisada.”³⁹. Sob essa perspectiva, Wind acha um elo comum entre as figuras mutiladas de Rodin, os versos fragmentados de Mallarmé e a *collage* cubista: todos esses exprimem o domínio do *capriccio* sobre – “o arranjo efetivo de irregularidades surpreendentes” – sobre a sensibilidade do artista moderno⁴⁰. Essa ênfase extrema na abreviação formal correlacionada à ânsia pela máxima expressividade, seria o indício de “impulsos antirracionais” que assinalam “uma transformação da percepção que se estende muito além das artes visuais.”⁴¹

Essa compreensão do método morelliano como sintoma e, portanto, comparável às experimentações artísticas modernas, permite a Wind alinhar as pretensões científicas dessa metodologia histórico-artística com a sensibilidade antirracional dos românticos. Trata-se de um segundo desdobramento de sua análise da atmosfera formadora dos princípios da história da arte, vide a relação proposta no capítulo anterior entre a morfologia artística de Wölfflin e a estética purista do tardo Oitocentos. Nota, tanto no caso do *Kunstwissenschaftler* alemão quanto do *connoisseur* italiano, que prática e teoria histórico-artísticas se formam em um terreno impuro, motivadas por sensibilidades de época, por um determinado conjunto de afetos e por uma determinada hipótese sobre a natureza do fenômeno artístico que determina não apenas a relevância de determinados fatos, mas, principalmente, o que se constitui como um dado empírico cognoscível em relação ao objeto de estudo. Em ambos os casos, no entanto, Wind julgou necessário atentar para a cisão entre a *gênese* da técnica e sua *função*. Tal análise possibilitaria a valoração do método de Morelli *se* circunscrito à sua aplicação histórico-artística, condenando ao invés a transubstanciação de seus princípios técnicos (i.e., a ênfase nos elementos que manifestam a autoria) em paradigma artístico. Desse modo, Wind critica Berenson por formar sua visão de arte, incluso seu “momento estético” (ocasião na qual a percepção apreende o zênite da experiência artística manifesta em uma obra e transcende o sentido dos particulares), na prática atributiva de Morelli, seu mentor. Wind

³⁹ “a striving for the immediate, a peculiar sophistry of production by which each work, no matter how laboured, hopes to give the impression of being freshly improvised.” Cf. *ibid.*, p. 42.

⁴⁰ “Never has the capriccio in art, the effective arrangement of striking irregularities, held quite the commanding position it holds today.” Cf. *ibid.*, p. 42.

⁴¹ “It is obvious that these anti-rational impulses lie far deeper than the Morellian method, which is nothing but a refined, well-circumscribed and remarkably clear symptom of them, indicating a shift in perception that extends far beyond the visual arts.” Cf. *ibid.*, p. 44.

recorre à história da ciência para argumentar em prol de tal separação entre técnica e estética: assim como o cálculo diferencial sobreviveu à metafísica de Newton e a psicanálise certamente sobreviverá à conceituação da psique de Freud, o método de Morelli deve ser dissociado da “visão estreita da estética”⁴² que o engendrou.

A titular crítica à *connoisseurship* é antes uma crítica à sua gênese, que Wind compreende essencialmente vinculada à estética do Romantismo e não à atmosfera positivista *fin-de-siècle*. A subjacência da sensibilidade romântica é, pois, o fundamento do discurso: “Não é somente a designação de um nome que interessa ao *connoisseur* da pintura; ele busca sentir o *toque* autêntico em relação ao qual o nome é um mero indício.”⁴³ Compreende-se, portanto, que por trás da prática da atribuição reside um juízo de valor estético e que esse juízo corresponde a uma “concepção geral da natureza da arte”⁴⁴ romântica que teria conduzido a experiência artística em meados do século XX a um estado de crise. A hipervalorização da sensibilidade expressiva do artista e dos demais predicados correlatos (frescor, autenticidade, espontaneidade etc.) corresponderia a uma depreciação dos elementos convencionais ou externos que influem no processo de formação de uma obra. Saber técnico, juízo crítico, tradição artística, programa estético: esses não seriam mais partes da parturição artística, nem mesmo constrições necessárias, mas obstáculos a serem superados, aspectos a serem negados se uma obra se quisesse mais genuína à vontade de ação criadora do artista. Tal ênfase, se reduzida *ad absurdum*, equivaleria à apreciação do puro gesto imediato, tanto mais artisticamente verdadeiro quanto mais breve, isto é, quanto mais expuser o momento em que o pincel que se agitou sobre a superfície. A ambição, em última instância, não é nem ver necessariamente o traço nervoso desse ato, mas o tremelicar da mão, a oscilação do braço, a batida do coração. Esta é, nas palavras de Wind, o “culto romântico do espasmo”: a vontade de uma comunicação de *sentir a sentir* que prescinde do universo das coisas constituídas, um tipo de comunhão orgânico-espiritual não mediada pela razão. A questão central do discurso de “Critique of Connoisseurship” é, afinal, o balanço ideal entre expressão e fórmula: a

⁴² “[...] narrow view of aesthetics”. Cf. *ibid.*, p. 46.

⁴³ “It is not just the assignment of a name that interests the connoisseur of painting; he seeks to feel the authentic touch, for which the name is merely an index.” Cf. *ibid.*, pp. 38 e s.

⁴⁴ “We must, however, distinguish clearly between a valid art-historical technique and the general conception of the nature of art by which the first masters of that technique were inspired.” Cf. *ibid.*, p. 45.

hipertrofia espasmódica romântica tende a denunciar o processo de formulação de uma obra como subservientes à convenção e, portanto, infensos ao gênio do artista. Tal expressão artística surgiria *ex nihilo*, oriunda da pura pulsão de se exprimir. Wind julga tal “conclusão absurda, uma vez que é da própria essência da arte a transmutação da expressão em habilidade.”⁴⁵

3.1.4. “The Fear of Knowledge”

Os efeitos de longa duração da estética romântica são tematizados no quarto capítulo, “The Fear of Knowledge”. Neste, Wind aborda a questão do conhecimento nas artes antes e depois do Oitocentos, imputando à tradição filosófica e artística desse século a ruptura entre imaginação e instrução. Para tal efeito, faz a crítica da arte didática – gênero, em seu entender, injustamente proscrito –, delineia a postura intelectual dos artistas modernos e argumenta em prol de uma teoria da percepção artística na qual compreensão histórica se coliga à sensibilidade estética. Desse modo, Wind busca alinhar uma invectiva às posições anti-intelectuais de cepa romântica com uma defesa da inteligência e erudição dos artistas, concorrendo assim a uma vindicação das abordagens de investigação artísticas de tipo histórico-cultural. Uma certa tomada de posição filosófica frente ao objeto de arte e ao fazer artístico embasa essas conexões. Mantida a consciência de que arte e conhecimento são distintos (“uma pintura e um argumento são duas coisas diversas”⁴⁶), cumpre assim definir a natureza de sua interação e por que Wind julga essencial sua defesa. Isto é, quais perdas estão envolvidas na desagrilhoamento das expressões artísticas das convenções, na sua autonomização em relação ao conteúdo e na sua livre expressão enquanto forma estética? Nesse sentido, o artista não seria tanto mais feliz em sua produção quanto menos vinculado a influências externas (as grandes ideias, doutrinas e teorias aí inclusas)? E não se produziu grande arte às margens ou à revelia do conhecimento conceitual?

⁴⁵ “[...] an absurd conclusion since it is of the very essence of art to transmute expression into skill.” Cf. *ibid.*, p. 46.

⁴⁶ “[...] a painting and an argument are two different things”. Cf. *ibid.*, p. 49.

Questionando o postulado comum das teorias estéticas modernas segundo o qual imaginação criadora e inquirição racional seriam antitéticas, Wind historiciza tal doutrina: trata-se antes de um temor, de um preconceito oriundo da filosofia artística do Romantismo, que “dominou com tamanho vigor, por mais de um século e meio, a nossa visão de arte, que agora o consideramos uma verdade básica, apoiado por uma vigorosa tradição filosófica e literária.”⁴⁷ Admite, contudo, que os exemplos recentes de arte didática – gênero onde o engajamento das faculdades racional e imaginativa seria o mais explícito – tenderia a confirmar a concepção estética romântica: tratam-se de obras em que nenhum dos dois lados triunfa ao custo do prestígio de ambos, caso dos afrescos hegelianos de Paul Chenavard, que falham tanto como pintura quanto como comentário filosófico. E, no entanto, o fato de existirem muitos exemplos onde a interação entre conhecimento e imaginação resultou em sucessos estéticos (e.g., *Escola de Atenas* de Rafael), torna tal teoria “manca”, quando não tendenciosa: “alguma coisa está errada em uma estética que explica o porquê do fracasso de Chenavard e Kaulbach, mas não o porquê do sucesso de Rafael”⁴⁸. É preciso, diz Wind, qualificar melhor a inter-relação entre imaginação artística e ideia conceitual: o empuxo exercido pela segunda em relação à primeira será negativo apenas se esta for pouco vigorosa e se avassalar às imposições do intelecto. Pode-se inferir, por contraste, que uma imaginação de vigor suficiente não é apenas capaz de resistir a essa pressão, mas também de se beneficiar dessa *agonia*. Teria sido o caso, na Antiguidade, dos grandes poemas didáticos (e.g., *De Rerum Natura* de Lucrécio ou as *Georgica* de Virgílio) e, do Renascimento ao Setecentos, dos grandes ciclos religiosos (e.g., os afrescos da Capela Sistina). Wind aponta o Oitocentos como o ponto de inflexão do gênero, doravante em declínio até sua quase extinção. Mantida constante a agilidade intelectual dos artistas da Antiguidade até o período moderno, não se trata de uma questão de variação histórica de sua inteligência média, tampouco de um decréscimo de sua curiosidade intelectual (vide o fascínio das vanguardas pelos desenvolvimentos científico-tecnológicos). O problema é de outra ordem. Os concorrentes

⁴⁷ “[...] has dominated our view of art with such force that we have come to look upon it as a basic truth, supported by a strong philosophical and literary tradition.” Cf. *ibid.*, p. 47.

⁴⁸ “Yet there is something wrong with an aesthetics which explains why Chenavard and Kaulbach failed, but. not why Raphael succeeded”. Cf. *ibid.*, p. 50.

processos de marginalização e autonomização das artes após o Romantismo, conjugados à sua efetiva revolta contra a razão, tornaram o nexo entre imaginação e conhecimento em um tipo de aberração estética, de tal modo que “se acomodaram às necessidades do didatismo apenas o pintor fraco, incerto em sua reclusão, ou o grande pintor, em um momento de fraqueza.”⁴⁹

A marginalização, internalização e autonomização da produção artística oriundas dessa sublevação romperam os laços das artes com as demais esferas da experiência humana, a instrução inclusa. Os artistas modernos se encontram assim intelectualmente isolados e desconectados do universo prático do conhecimento, desunião que os forçou a um autodidatismo de segunda mão e à inanição científica. Tal seria o caso de Klee, Picasso e Moore, cujo interesse pela ciência serviu apenas de catalisador para a exploração de suas puras fantasias formais. A situação era exatamente a inversa dois séculos antes. Pintores como George Stubbs e John Constable imiscuíram o saber moderno de sua época em suas pinturas de cavalos e nuvens, respectivamente, estabelecendo assim um liame significativo entre imaginação artística e conhecimento científico. Do ponto de vista da produção de arte, Wind compreende que a interação entre ambos esses elementos produz a precisão pictórica, que é, em sua opinião, “um dos ingredientes do gênio”⁵⁰. Recorrendo uma vez mais a *Escola de Atenas* como exemplo ótimo desse diálogo, Wind argumenta que a conformação visual elaborada por Rafael de uma intrincada doutrina filosófica (a *Concordia Platonis et Aristotelis*) é tão iluminadora que o espectador (1) adquire uma maior compreensão de sua atmosfera intelectual geratriz – ou seja, do drama teórico em disputa – através do contraponto visual das figuras; (2) aperfeiçoa seu conhecimento sobre o assunto ao acompanhar o discurso da imagem; (3) refina sua sensibilidade estética da obra ao combinar percepção e conhecimento, pois o “olhar foca diferentemente quando é guiado intelectualmente”⁵¹. Com base nesse terceiro ponto, Wind critica uma vez mais a teoria da visão pura: a percepção

⁴⁹ “[...] it was only the weaker painter, feeling uncertain in his seclusion, or the great painter in a moment of weakness, who accommodated himself to didactic needs.” Cf. *ibid.*, p. 53.

⁵⁰ “[...] precision is one of the ingredients of genius”. Cf. *ibid.*, p. 54.

⁵¹ “The eye focuses differently when it is intellectually guided.” Cf. *ibid.*, p. 60.

artística requer a compreensão intelectual pois a o sentido da forma tem por base o significado da obra.

A teoria visual oposta à de Wind, segundo sua exposição, defende que o valor artístico é autônomo em relação à contingência histórica. Desse modo, a *Escola de Atenas* é uma grande obra de arte independentemente do conhecimento das figuras representadas e do debate teórico em que estão engajadas. O que nela há de “arte” é a harmonia geral da composição, a sutil variação das formas no espaço em contraponto, as caracterizações fisionômicas, o colorido das vestes etc. Tais elementos não estariam sujeitos à degradação temporal do conhecimento contextual que requereu a Rafael esta conformação em específico. Nesse sentido, o conteúdo perece, mas a forma artística sobrevive. Wind considera tal arrogo formalista intelectualmente vulgar. Embora admita que a força artística corporificada nas grandes obras sobreviva, em alguma medida, à variação histórica, argumenta que a apreensão estética em seu acme requer o aprendizado dos elementos contingenciais que influíram em sua gênese. Trata-se da “necessidade perpétua de resgatar os modos perdidos de percepção”⁵², consumada na investigação histórica de dados extra-estéticos que são, não obstante, esteticamente relevantes, pois recuperam os contornos fundamentais da cosmovisão do artista quando da concepção de sua obra. Wind ressalva que, nesse tipo de interpretação, o mérito histórico está separado do artístico: “Existe um — e apenas um — teste em relação à relevância artística de uma interpretação: ela deve elevar a nossa percepção do objeto e, assim, ampliar o nosso prazer estético. Se o objeto ainda parecer o mesmo de antes, com a exceção de ter-lhe superposta uma interpretação taxativa, esta é esteticamente inútil”.⁵³ Isto é, nem todo discurso alinhavado a partir dos fatos, não importa o quão coerente e o quão filologicamente preciso, é *necessariamente* significante para a percepção artística. Por conseguinte, o historiador da arte de cepa dita iconológica deve cuidar para que o conhecimento histórico que ele avança a respeito de seu objeto esteja em consonância com sua apreensão sensual, perturbando-a, isto é, dilatando-a por sua intervenção. O

⁵² “[...] the perpetual need to recover lost modes of perception”. Cf. *ibid.*, p. 61.

⁵³ “There is one — and only one — test for the artistic relevance of an interpretation: it must heighten our perception of the object and thereby increase our aesthetic delight. If the object looks just as it looked before, except that a burdensome superstructure has been added, the interpretation is aesthetically useless”. Cf. *ibid.*, p. 62.

Kunsthistoriker necessariamente se transmuta em um *Kunstwissenschaftler*, o qual serve ele próprio de instrumento para a investigação histórico-artística iniciada. Entre texto e imagem existe um corpo – o do historiador – que se imiscui no processo e desencadeia uma série de oscilações no sistema cognitivo e estético que será sentido, quer queira, quer não, pelo espectador. É no interesse deste, afinal, que as mais rarefeitas investigações iconográficas são empreendidas e é também pelo seu bem que as interpretações precisam ser postas à prova, preservando-o assim da superabundância de material erudito mal aplicado⁵⁴. Trata-se de determinar com parcimônia o papel do conhecimento na experiência da arte, tanto em sua produção quanto em sua recepção. Nesse sentido, Wind recusa os argumentos primitivistas que apontam a erudição como uma superfluidade à sensibilidade estética. Argumenta que toda grande arte do passado, mesmo dos povos analfabetos, contou com um grau elevado de instrução, mesmo que oral. Além disso, a arte ocidental moderna é criada por e para uma sociedade alfabetizada, de forma que um mero recuo a uma suposta expressão artística prisca – tanto mais pura quanto menos intelectualizada – não é apenas ingênua, mas baseada em uma compreensão errônea da produção de arte pregressa, facilmente contradita pela evidência histórica.

A discussão sobre a posição da ciência, do conhecimento e da instrução na experiência estética visa determinar as condições de possibilidade da excelência artística. Uma obra de valor, argumenta Wind, é o resultado de uma interação tensionada e feliz entre a imaginação criadora e a cognição, cujo efeito seria uma maior precisão das faculdades envolvidas, que adquiririam um grau superior de formação. Esse resultado ótimo seria verdadeiro tanto para o produtor quanto para o receptor. Uma obra, afinal, consubstancia a imaginação criadora, que Wind compreende mediatrix entre as faculdades sensíveis e racionais, em uma forma transiente e, portanto, passível de degradação histórica (em sua materialidade e significação). Esse aspecto contingencial é, contudo, a condição *sine qua non* de sua acessibilidade sensual, visto que “a possibilidade de construção de juízos estéticos

⁵⁴ “[...] misapplied erudition”. Cf. *ibid.*, p. 62.

válidos por aproximação a um ideal transcendente” é “mais do que questionável”⁵⁵. Desse modo, argumenta, a completa integração de um dado conteúdo artístico na forma pura é apenas um ideal, e não deve ser concebido como uma prescrição. Por conseguinte, por mais que se esforce, o campo de significação de uma obra jamais se identificará por completo com sua aparência formal ao ponto de ser plena e profundamente compreensível pelo ato de percepção apenas. A sensibilidade artística requer assim um agente intermediário, uma “mistagogo”, capaz de fornecer a um espírito presente os dados de experiência que fundamentaram a exteriorização artística de um espírito passado. A questão fundamental do texto se revela no final, quando Wind faz uma alusão furtiva a “Über das Marionettentheater”, ensaio de 1810 de Heinrich von Kleist, cujo tema é justamente a relação entre expressão e consciência. Ao pressuposto de que a expressão artística é superior – mais plena de *graça* – quando desvinculada da autoconsciência do ato, Wind contrapõe a impossibilidade desse retorno a um tal gesto primal, edênico. Sua solução é a completa integração entre episteme e criação artística, donde o ganho de sensibilidade e prazer estéticos equivalem a um alargamento do campo de percepção do sujeito: “Tendo comido da árvore do conhecimento, não podemos mais nos recolher ao paraíso: o portão está fechado e o anjo às nossas costas, mas o jardim pode estar aberto na extremidade oposta.”⁵⁶

3.1.5 “The Mechanization of Art”

Os efeitos da mecanização e dos meios de difusão na produção e recepção artísticas modernas são alvo de crítica no quinto capítulo. O ângulo desta, insurgente e particularmente insólito, recusa tanto o otimismo tecnocrata do museu imaginário de André Malraux quanto os opróbrios xiitas de John Ruskin contra a “vil manufatura”. O local idiossincrático de onde opera essa análise é o juízo neutro em relação à interação entre as ditas forças mecânicas e artísticas: tal relação seria feliz quando as possibilidades mecânicas

⁵⁵ “While it is more than questionable whether valid aesthetic judgments can be built on approximations to a transcendent ideal, at least Schiller does not impute to great works of art a perfect immunity to contingencies.” Cf. *ibid.*, n. 118, p. 133.

⁵⁶ “Having eaten from the tree of knowledge, we cannot slip backwards into paradise: the gate is locked and the angel behind us, but the garden may be open at the opposite end.” Cf. *ibid.*, p. 62.

estão sujeitas à expressão artística – salvaguardando assim a imaginação criativa –, mas deletéria quando a subjuga a imaginação criativa aos princípios fundamentais do processo de mecanização: automação, repetição e perfectibilidade técnica. A fim de distinguir entre esses dois modos de interação, Wind aborda os efeitos dos desenvolvimentos tecnológicos sobre a produção e recepção artísticas, critica a prática do restauro e as paixões científicas subjacentes, comenta os efeitos dos meios de difusão do século XX sobre a sensibilidade contemporânea e caracteriza uma relação ideal entre expressão e instrumentalização. Onde se pode questionar: se os instrumentos são produzidos pelo homem para ajudá-lo em suas funções, inclusive a de auto-expressão, como é possível que esses o avassalem? E tal subjugação é plenamente reversível ou se instaura de fato como um paradigma, que se perpetua na ausência de uma reflexão crítica? Estariam, nesse sentido, desenvolvimento técnico e visão criativa essencialmente em conflito?

Wind inicia sua argumentação expondo um pressuposto que julga ordinário: a “mútua exclusividade” entre arte e mecanização⁵⁷. Aquela, espontânea, criativa e única, não se irmana de maneira alguma com esta, repetitiva, iterativa e automatizada. O objeto que a primeira persegue é, afinal, ideal e está no porvir, enquanto a segunda requer a economia de meios e a emulação de algo pré-existente. Nesse sentido, defende Wind, há, de fato, uma diferença essencial entre o ato criativo e o mecânico: este se repete, aquele não. Seria assim com Mozart, incapaz de repetir uma improvisação, ou de Renoir, cujos procedimentos de ateliê jamais se fixaram em fórmulas estanques⁵⁸. Wind argumenta que um tal juízo dessa interação – antitética sob esse ponto de vista – provém um preconceito antigo, segundo o qual toda expressão artística será necessariamente degradada se associada à mecanização. A repulsa, no Quatrocentos, do “manuscritófilo” Federigo da Montefeltro à novidade dos livros impressos seria um caso em questão, no qual se imiscuiu, decerto, algo de elitismo econômico e de vaidade colecionista. Não obstante, argumenta Wind, existe algo de justo na reação do duque de Urbino: toda nova forma mecanizada de expressão artística, até que tenha atingido uma certa clareza e autonomia estilísticas, emula o estilo de uma mídia correlata já

⁵⁷ “It might be thought that art and mechanization are mutually exclusive.” Cf. *ibid.*, p. 63.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 63 e s.

estabelecida (e.g., o cinema em relação ao teatro no início do século XX). Apresenta-se, em relação a esta, como uma forma vulgar e degradada, estimulando os preconceitos em relação às imputações da mecanização às formas expressivas, que tendem a determinar todos as produções onde há a imiscuição do processo mecânico como “cópias” ou “falsos”. As energias vitais, criativas e autênticas do processo artístico genuíno se extinguiriam conforme este se subjugava aos ditames da máquina. Wind não nega os possíveis efeitos deletérios dessa interação: os usos extensivos da máquina de tirar pontos (no caso da escultura) e da máquina redutora (no caso da cunhagem de moedas), que simplificam a forma a uma abstração virtual, implicariam em uma sujeição da sensibilidade criadora à ilusão de precisão matemática. O problema, contudo, não está na máquina ela própria, mas em seu modo de utilização. Dessa maneira, é possível falar de um bom ou de um mau uso da mecanização: é má quando o sujeito criador se subjugava por completo aos hábitos mecânicos, mas é boa quando é possível se fazer uso de suas capacidades ampliadoras para que a imaginação criativa alcance formas de expressão antes impossíveis. Nesse segundo caso, temos “um uso artístico da máquina”⁵⁹, visível, exemplifica Wind, em algumas criações dos arquitetos modernos. Não obstante, critica, essa relação ideal entre arte e mecanização não é universal. A retórica mecânica na era moderna tende a uma proliferação inexorável, invadindo áreas onde seu predomínio é nefasto, em relação ao qual a única defesa é a consciência crítica e a valorização da criação em contraponto às pretensões de perfeição maquinal.

Tais enganos resultam da “da tenacidade ingênua e do autoengano que assombram uma era mecânica”⁶⁰ e redundam mesmo sobre o passado. Wind acusa a prática do restauro contemporâneo de se submeter, conscientemente ou não, às ilusões do paradigma mecânico-científico, segundo as quais seria possível, a partir das aplicações de métodos rigorosamente precisos e de substâncias químicas inovadoras, restaurar uma obra do passado à sua condição original. Tal retrogradação, argumenta Wind, é impossível, pois (1) a história natural de um objeto é irreversível e (2) a visão presente é incapaz de transpor suas coordenadas históricas. Por conseguinte, a adoção de um modo de percepção passado será

⁵⁹ “[...] an artistic use of the machinery.” Cf. *ibid.*, p. 66.

⁶⁰ “[...] naïve obstinacy and self-delusion that bedevil a mechanical age.” Cf. *ibid.*, p. 67.

sempre, não importa o quão bem informada, um exercício da imaginação⁶¹. Essa falácia do restauro ideal decorreria de um duplo modismo. O primeiro aspecto, estético, imputa à prática do restauro a ânsia por pureza e frescor, retrogradando uma pintura, por exemplo, aos seus aspectos mais primitivos e, portanto, contrastantes, uma vez “que os procedimentos de decapagem de uma pintura revertem a sequência de operações de sua criação”⁶². O segundo aspecto dessa voga, científico, pressupõe a recusa às contingências históricas e a valorização da análise e decomposição dos elementos constituintes de uma obra, transformando o restauro em um processo análogo à exposição anatômica de um corpo: a obra restaurada se torna “uma ruína artificial ou, para dizer de modo mais benevolente, um exemplar de preparo científico minucioso que, como qualquer outro produto da habilidade técnica, conserva algumas das particularidades do perito.”⁶³ O fato de pinturas assim restauradas agradarem ao público seria o resultado de uma vasta transformação da sensibilidade moderna, que afeta não apenas as artes visuais mas também a música: a percepção artística geral se transformou pelo acesso às reproduções, afeiçoando-se sobretudo aos aspectos da imagem pictórica mais aptos à reprodução fotográfica. Fato reforçado pela própria prática artística, cuja sensibilidade visual se adequa mais e mais à paleta de colorido das máquinas impressoras. O vetor entre *experiência* e *difusão* artísticas curiosamente se inverte: não é o valor social de uma obra que determinará seu coeficiente de propagação, mas antes sua adequação aos pré-requisitos da reprodução que determinará o quanto ela será valorada. Desse modo, argumenta Wind, Picasso, Van Gogh e Rousseau desfrutaram de um enorme sucesso não apenas por causa de sua evidente potência artística, mas também por que seus coloridos contrastantes se adequam melhor à fotografia e impressão do que os matizes delicados de Tiziano. Quanto à música, as exigências da gravação passaram a ditar tanto a performance quanto a escuta, de maneira que a sensibilidade musical passou se acostumou a uma excelência mecanizada que é, por natureza, avessa às variações e irregularidades idiossincráticas. Por conseguinte, é a sala de concertos que precisa se adequar ao estúdio, e não o contrário. Essa transformação de valores,

⁶¹ Ibid., p. 68.

⁶² “Since the mechanics of stripping down a painting reverses the sequence in which it was built up”. Cf. *ibid.*, loc. cit.

⁶³ “[...] an artificial ruin or, to put it more charitably, a carefully prepared scientific specimen which, like any other product of technical skill, registers some of the peculiarities of the technician.” Cf. *ibid.*, p. 68.

segundo Wind, engendrou um tipo inédito de maneirismo maquinal, cujo mais perverso efeito seria a sobreposição dos meios de difusão sobre a apreensão direta de um objeto: a experiência vicária adquiriria assim um maior peso de realidade do que a própria experiência real e/ou imediata.

Faz-se necessário, portanto, “um ceticismo prudente a respeito da mecanização”⁶⁴, mas não ao custo da recusa de seus aspectos positivos. O juízo radical – positivo ou negativo – quanto à maquinaria é falaz, pois embora seus efeitos extremados sobre os processos criativos sejam de fato deletérios, muitos dos desenvolvimentos artísticos passados, quando não a própria expansão das capacidades criativa e poética humana, ocorrem sob a égide de seu uso feliz e parcimonioso. Desse modo, Wind condena igualmente a antítese entre espiritualidade e mecanização como uma vulgaridade intelectual, “produzida por omissões intelectuais de ambos os lados”⁶⁵: uma perspectiva ignora as energias mecânicas necessárias à produção de parte significativa dos sucessos estéticos, ao passo que a outra desconsidera a regeneração criativa e o sentido que as especulações espirituais lhe outorgam. Seria próprio a ambas as esferas a interação ótima, capaz, por exemplo, de erguer as catedrais góticas. O fulcro da questão, defende Wind, é que os mesmos efeitos positivos ou negativos da mecanização sobre a expressão artística são visíveis nas relações desta com seus utensílios mais corriqueiros. O instrumento é, afinal, um dispositivo capaz de ampliar e objetivar a visão do artista, servindo ao fim próprio da arte: a auto-extensão do sujeito, que busca se expressar para além de si. Não fosse um lápis, por exemplo, ou um pedaço de giz, o indivíduo criador estaria restrito a desenhar com os dedos na areia. Algum mecanismo, mesmo que corpóreo, é preciso, pois como notou Lessing *apud* Wind, “uma visão sem instrumento é um fantasma ambíguo: não existe um ‘Rafael sem mãos’.”⁶⁶ O potencial técnico desencadeado por um qualquer instrumento pode de fato avassalar o artista, mas também alargar suas capacidades criativas, seja em termos de área de expressão ou de continuidade da obra (e.g., escrita musical, que outorga à criação espontânea uma sobrevida

⁶⁴ “A prudent scepticism about mechanization, particularly when it overreaches itself, should not deny the positive part that machinery and substitution have played in artistic growth.” Cf. *ibid.*, p. 71.

⁶⁵ “[...] produced by mental omissions on both sides”. Cf. *ibid.*, p. 73.

⁶⁶ “[...] a vision without instrument is an equivocal ghost: there is no ‘Raphael without hands’.” Cf. *ibid.*, p. 73.

de larga duração). É preciso, defende Wind, atentar-se sobretudo à relação entre criação e técnica e entre experiência e automação. Atividades extremamente mecanizadas (e.g., gravura ou produção musical) requerem a intervenção ocasional de perturbações artísticas; caso contrário, sua tendência é a desumanização.

A dessensibilização em relação à experiência imediata, real, de um determinado objeto artístico seria assim um dos efeitos da mecanização das práticas artísticas. Nisso se inclui com força as técnicas de reprodução e o prazer vicário que possibilitam (vide as ilustrações de um *catalogue raisonné*, cuja retórica editorial reduz a miríade artística às fotografias de suas páginas e ao encadeamento proposto por sua narrativa artificial). Por conseguinte, Wind nota uma profunda e curiosa inversão entre fins e meios na produção artística contemporânea: os aspectos construtivos e racionais do processo de criação se deslocaram para a fase de preparação do ato criador. Desse modo, a obra de arte – antes avançada como o resultado de uma sensibilidade inspirada que, exigindo ser expressa, formula-se e atinge o estado de forma objetiva – tornou-se o produto final de uma iteração determinada por agentes externos ao processo criativo em si (e.g., a música serial ou a própria fotografia). Segundo Wind, essa é a tragédia final do purismo artístico: exigindo uma experiência artística que seja a da sensibilidade mais genuína, acabou por exilar os elementos racionais para a antessala da criação em si, onde antes residia absoluta a visão sensível do real. Por conseguinte, seus resultados estéticos se tornaram automatizados (e.g., pintura abstrata).

3.1.6 “Art and the Will”

O último e sexto capítulo, “Art and the Will”, dedica-se ao exame da relação contemporânea entre experiência artística e vontade, abordando a medida justa de engajamento entre os dois termos. Wind, embora se atente às considerações filosóficas que banem a volição do momento estético genuíno, defende que o processo de criação e recepção de uma obra de arte é circundado por ações que são determinadas pelas vontades conflituosas

do artista e da sociedade. Esta lhe oferecia a substância, aquele lhe retornava sentido, imaginativamente transfigurado em uma verdade subjetiva. O embate vigoroso entre ambos os lados, um e outro desejosos de harmonia formal, condicionava a excelência artística passada. As grandes relações patronais do Renascimento italiano, extremamente combativas, seriam um exemplo notório dessa premissa. Tal relação vigorosa, defende Wind, perdeu-se na experiência artística moderna: a associação das forças mecânicas com a estética dominante do purismo – ambas desumanizadas – engendraram um apaziguamento desse embate vital, com ramificações tentaculares. Subjaz às considerações deste capítulo um certo ideal de humanidade, no qual a faculdade volitiva e as propensões exuberantes da subjetividade manifestas nas produções artísticas cumprem um papel fundamental. É em nome desse ideal, contudo, que Wind condena a difusão artística como uma benevolência deletéria, acusa as facilidades tecnológicas de serem uma segurança insegura e denuncia a psicologia da arte então em voga como uma conscientização dissociativa. Considerando que tais desenvolvimentos são considerados avanços humanos de larga importância – e Wind não lhes recusa por completo – cumpre esmiuçar seu argumento, isto é, circunstanciar sob que condições ele lança à arena seu *j'accuse*.

O argumento de “Art and the Will” principia de um ângulo insólito. Uma feliz discussão sobre arte e vontade, propõe-nos Wind, requer uma apreciação crítica dos limites de ação da segunda, primariamente qualificada como a simples capacidade de escolher, conscientemente, entre uma coisa ou outra. Está, portanto, profundamente associada ao sentido de identidade do sujeito, isto é, às suas modalidades de ação e à condução de sua atividade mental. Wind, no entanto, defende que a vontade é incapaz de alterar o sistema de valores de verdade de um indivíduo: ele pode querer acreditar em algo, assim como outros podem querer que ele acredite ou deixe de acreditar em algo, mas esses querereres são impotentes nesses casos. São absolutamente inefetivos quanto à transformação da correspondência entre uma dada subjetividade cognitiva e a realidade objetiva que esta perscruta. Pico della Mirandola, no final do Quatrocentos, teria definido perfeitamente esse abuso desmedido da capacidade volitiva sobre a crença: trata-se de uma confusão entre as

funções desses termos, uma sobreposição desta sobre aquela, um “ato tirânico da vontade”⁶⁷. E, no entanto, argumenta Wind, a origem dessa imposição pode ser tanto interna quanto externa: um exemplo do primeiro caso seria o arbítrio das ortodoxias religiosas sobre as heterodoxias, aquelas condenando o dissenso como mera teimosia; no segundo caso, a própria vontade do sujeito impediria a transformação do sistema de valores de verdade ao recusar o reconhecimento e intelecção de um determinado conjunto de fatos. Tal seria a situação de um cientista que, confrontado com dados novos e infensos à coesão pregressa de sua teoria e/ou hipótese, refuta-os ou os assimila mal. Por conseguinte, apenas o acesso sensível e intelectual a novas experiências é capaz de alterar a disposição do sujeito em considerar certas coisas falsas e outras verdadeiras. A vontade, mesmo que incapaz de alterar diretamente uma crença, dita se haverá ou não interação com os fatos. Recorrendo a “The Will to Believe”, seminal ensaio de William James, Wind argumenta que a vontade deve permanecer uma “força ativa” nos procedimentos anteriores à interação com novas experiências: uma descoberta epistemológica é possível apenas a partir de uma aposta de verdade e de sentido. Essa é uma decisão que, por mais bem informada que seja, cabe em última instância à faculdade volitiva, e não à racional. Mas diante do fato, a vontade deve ser suspensão e a coisa julgada e assimilada pelo que ela é. Apenas assim se estabelecem as minúsculas alterações teóricas que, alcançando uma dada massa crítica, promovem a mudança de paradigmas. Na relação entre arte e público, defende Wind, a vontade tem uma função semelhante; cabe-lhe decidir a série de ações anteriores e posteriores ao evento artístico, mas no momento deste, deve ser constrangida, pois uma “obra de arte, não menos que uma verdade, exige um esquecimento de si sincero e absoluto”⁶⁸. Esta suspensão, defende o autor, é também requerida no processo de criação: uma obra de arte “quista” é passível de censura estética, pois o “querer” falsifica o que nela há de artístico. Wind assim infere que o ápice da experiência artística – em sua percepção e produção – requer uma disjunção entre o sujeito que experiencia e o sujeito que deseja, isto é, uma suspensão da habitual disposição operativa da realidade objetiva em prol de sua apreensão subjetiva. Este

⁶⁷ “[...] he [Giovanni Pico della Mirandola] called it *actus tyannicus voluntatis*, a tyrannical act of the will.” Cf. *ibid.*, p. 76.

⁶⁸ “The work of art, no less than a truth, demands a genuine and complete oblivion of the self”. Cf. *ibid.*, p. 77.

é, afinal, o momento de enlevo estético. Estabelece-se assim um curioso dilema em relação ao processo artístico: existem momentos em que a vontade é desnecessária, mesmo perversa, e outros, muito pelo contrário, em que é fundamental (e.g., o desenvolvimento técnico do artista ou as decisões práticas e materiais em relação à sua obra). Wind emprega uma metáfora arquitetônica oriunda de Goethe para abordar a questão: a criação artística se divide entre o templo e o átrio, locais distintos, mas contíguos. O primeiro é o espaço essencial do processo criativo, onde o artista engaja sua imaginação criadora a fim de produzir algo até então inexistente. É nesse momento demiúrgico que se dá forma ao informe, sem a vontade, razão ou consideração dos fatos interferir. E, no entanto, essa demiurgia requer uma substância com a qual trabalhar, requer o conflito de vontades externas que serão harmonizadas pelo espírito do artista no templo. O átrio, de fato *profano*, é o espaço de contato do artista com o mundo exterior, no qual sua vontade dialoga e conflita com as vontades externas, onde recepciona a substância propriamente adventícia que será operada por sua imaginação.

O problema moderno, defende Wind, é que o átrio está praticamente vazio. A quantidade e a qualidade dos contatos da subjetividade do artista com a realidade social minguaram ao ponto de se tornarem puramente comerciais, de modo que interação com o público se tornou, *grosso modo*, uma transação de negócios: “Para todos os fins práticos, o átrio está vazio. As únicas pessoas que se encontram no local são um pequeno círculo de amigos e o marchand do artista, que está ali a negócios. O comitente permanece modestamente do lado de fora, e aguarda.”⁶⁹ O ponto de inflexão entre ambos os modos de relação é, uma vez mais, a transição do Setecentos para o Oitocentos e a transformação romântica da percepção popular do artista: este é um exilado da realidade, tanto mais genial quanto mais recluso e, por conseguinte, mais responsivo às oscilações de seu espírito puro. Sujeitos que vivem em mansardas, tipos boêmios que prosperam no ócio e na rejeição social, infensos à ética do trabalho pois esta lhes seria antitética à inspiração genuína. Wind condensa sua reprovação na metáfora de Narciso e Eco: o artista autocentrado, introvertido,

⁶⁹ “For all practical purposes the forecourt is empty. The only persons to be met there are a small circle of friends and the artist’s dealer, who is there on business. The patron remains modestly outside and waits.” Cf. *ibid.*, p. 78.

não responde mais ao público pois este não o desafia. Definha assim uma das funções básicas da produção artística, a conformação da imaginação de uma sociedade, pois o público não mais oferece ao indivíduo criador um material plasticamente resistente, propriedade fundamental à operatividade artística. Este não seria o caso, exemplifica Wind, da arte do Renascimento, onde comitentes como o Papa Clemente VII e os irmãos d'Este – Isabella e Alfonso – foram fundamentais para o sucesso artístico de Michelangelo, Mantegna e Tiziano. Não era o excedente de recursos financeiros o essencial, mas antes o excedente de risco: esses patronos, afinal, “impunham sua ‘vontade de crer’ no momento crucial, quando o resultado de uma empreitada artística ainda era incerto”⁷⁰. Faziam-no lançando à arena não apenas sua compreensão alargada do processo criativo mas também sua vontade contra a do artista, donde resultaram, por exemplo, os bacanais de Tiziano⁷¹. Ao contrastar os comitentes renascentistas com os exemplos modernos – e Wind consegue elencar apenas o jupiteriano *marchand* Ambroise Vollard como figura comparável –, é evidente que faz uso da categoria como uma metonímia das aspirações sociais em relação à produção artística. O problema, aponta Wind, é que a arte se tornou dispensável em termos existenciais, diminuindo consideravelmente a necessidade de se engajar de forma mais direta e arriscada em seu processo de fatura. Minoraram-se, por consequência, “as chances de [se] obter tantas obras significativas quanto possível”⁷². Tal efeito seria evidente na comitência estatal moderna, donde Wind cita como exemplo o projeto artístico e decorativo do prédio da Unesco em Paris, que consistiu em contratar muitos dos mais importantes artistas do período – Picasso, Miró, Moore, Arp – e lhes dar liberdade total. O problema é que “não se fez com que suas vontades entrassem em conflito para que depois alcançassem uma harmonização.”⁷³ Eis um dos impasses fundamentais: uma maior liberdade artística tende a se conformar a uma maior dissociação da realidade social, que por sua vez reforça o isolamento do artista moderno. A estética da arte abstrata, exemplifica Wind, é determinada por um ritmo binário de

⁷⁰ “They asserted their ‘will to believe’ at the crucial moment, when the outcome of an artistic enterprise was still in the balance”. Cf. *ibid.*, p. 83.

⁷¹ *Ibid.*, p. 80.

⁷² “the prudent collector, who thinks he has diminished his risks, has actually diminished his chances of getting as many significant works as he might.” Cf. *ibid.*, p. 83.

⁷³ “Their wills were not made to clash and then to work out their harmonization”. Cf. *ibid.*, p. 84.

introversão exilada e projeção heroica que é característico “de uma arte insuficientemente nutrida pelo exterior”⁷⁴, na qual o próprio artista tem “de inventar os obstáculos que o exterior não mais lhe fornece.”⁷⁵. Seria esse o caso dos expressionistas abstratos na pintura e da composição dodecafônica na música.

Uma arte pura é assim como que deduzida de um método e de padrões pré-estabelecidos. Nesse sentido, argumenta Wind, possui uma “afinidade excepcional” com “as exigências da mecanização”⁷⁶: a *imediaticidade* da sensibilidade almejada pela estética do purismo resulta em formas *abstratas*, que são aquelas as mais facilmente passíveis de automatização e reprodução maquinal (visto que seu valor de abstração está diretamente correlacionado à quantidade de variáveis excluídas de uma interação). Como sua difusão atinge um grupo exponencialmente maior de indivíduos, sua capacidade de autorreplicação tende a reforçar sua possibilidade de reprodução, à exclusão de outras modalidades. Estimula-se assim uma retrofagia que deverá encontrar a substância que lhe é própria apenas em variáveis formais, como a grandeza. Desse modo, observou Wind em relação à arte dos expressionistas abstratos, “o tamanho imenso dessas pinturas não é fortuito: é, pelo contrário, sua *raison d’être*.”⁷⁷ Essa curiosa relação de *feedback positivo* entre a extrema introspecção artística (facilitada por uma compreensão psicologizante do processo de criação artística como projeção catártica) e as forças mecânicas opera em um estrato aquém da vontade, visando eliminar a consciência ativa do sujeito no processo de formação (há uma vontade aqui valorizada, decerto, mas esta se determina enquanto *ação* e não *deliberação*). Por conseguinte, Wind argumenta que as únicas pressões atuantes no átrio moderno são de ordem administrativa e comercial (e.g., potencial de registro, de reprodução e de difusão), “pois onde quer que hoje a vontade deixe um vácuo, as forças mecânicas não tardam em preenchê-lo.”⁷⁸ As relações anteriormente vitais entre artista e sociedade se transformaram em uma

⁷⁴ “of an art insufficiently nourished from without.” Cf. *ibid.*, p. 85.

⁷⁵ “It is as if the artist himself had to invent the obstacles that are no longer supplied from without.” Cf. *ibid.*, loc. cit.

⁷⁶ “an uncanny affinity has become apparent between ‘pure art’ and the demands of mechanization”. Cf. *ibid.*, loc. cit.

⁷⁷ “I believe, therefore, that the huge size of these paintings is not at all accidental; it is, on the contrary, their *raison d’être*.” Cf. *ibid.*, p. 84.

⁷⁸ “For wherever a vacuum is left by the will today, it is bound to be filled by mechanical forces.” Cf. *ibid.*, p. 87.

mera avaliação do valor do objeto artístico enquanto *commodity*, conseqüentemente pouco importando sua procedência contextual, visto que não mais infungíveis. Recorrendo uma vez mais a James – em específico ao ensaio “Reflex Action and Theism” – Wind define a crença tecnocrata que vê dominante como um uso exagerado da “lei da parcimônia” de Occam, transfigurada de um recurso lógico para uma técnica de vida: o complexo deve se reduzir ao simples, o variegado ao efetivo e o aventureiro ao econômico. O resultado da recusa ao risco associado à produção de arte, da máxima propagação de todos os seus tipos e da própria classificação das experiências é a eliminação da participação artística e a supressão do papel da vontade. Trata-se de uma taxonomia da sensibilidade estética, procedimento técnico que, quando elevado à condição de possibilidade, torna-se um impeditivo à experiência. A difusão não é, portanto, deletéria por possibilitar um acesso maior ao público (argumento de cunho elitista), mas porque a forma desse acesso, fundamentalmente imiscuído por forças mecânicas, torna a experiência artística uma efemeridade. Wind condena o feliz pressuposto civilizatório que embasa esse processo como uma espécie de “tolerância destrutiva” disfarçada de progresso⁷⁹. Esta, por um paradoxo perverso, esteriliza “as energias anárquicas da criação” que o autor julga fundamentais não apenas para a experiência artística mas também para a existência humana⁸⁰.

Wind conclui “Art and the Will” com uma curiosa citação de James a respeito da vontade humana: “não tivesse sua vida inteira sido uma busca pelo supérfluo, [o homem] jamais teria se estabelecido no necessário tão inexpugnavelmente quanto o fez [...] Desbaste sua extravagância, modere-o, e o desfará.”⁸¹ O contraste entre superfluidade e necessidade – análogo à oposição entre energias anárquicas e forças mecânicas – é aqui fundamental, visto que postula a sobreposição daquela sobre esta. Tal visão defende que o conhecimento do real surge não da observação desapaixonada, mas do engajamento interessado, onde o volume e

⁷⁹ “Baudelaire foresaw that this destructive tolerance would one day be hailed as a form of ‘progress’.” Cf. *ibid.*, p. 88.

⁸⁰ “[...] in this complacent receptacle, a friendly abyss, the anarchic energies of creation would be soaked up into, nothing.” Cf. *ibid.*, loc. cit.

⁸¹ “[...] ‘had his whole life not been a quest for the superfluous, he would never have established himself as inexpugnably as he has done in the necessary [...] Prune down his extravagance, sober him, and you undo him.’” Cf. *ibid.*, pp. 88 e s. Para a citação original, ver W. James, “Reflex Action and Theism”, in *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*, New York, Dover, 1956, pp. 131 e s.

valor das propensões subjetivas é que estabelecem a capacidade de operar sobre o mundo, e, por conseguinte, as formulações teóricas e desenvolvimentos técnicos. As deliberações conflitantes da vontade e a faculdade da imaginação possuem assim uma função essencial no desenvolvimento epistemológico humano, pois constituem as condições de possibilidade das formulações teóricas que possibilitam a investigação do real. Exige-se, entre sujeito e objeto, um espaço de reflexão que se garante pelo excesso de aspirações, observações e especulações deste sobre aquele e que é constricto, mesmo desbastado, pelo uso imoderado da navalha de Occam. Eis-nos diante da crítica última de Wind à estética do purismo: a forma pura conduz a uma disposição espiritual que tende a suprimir a variabilidade cultural e as vontades subjetivas, conduzindo assim a uma “evolução por atrofia” da cultura, tanto mais frágil quanto mais imaculada e especializada⁸².

3.2 Nexo Interno de *Art and Anarchy*

Art and Anarchy não é, decerto, uma dissertação histórico-artística, tampouco um manual de estética. Suas referências e elaborações progressivas sobre a história da arte, a história da história da arte e as diferentes doutrinas do Belo são apenas propedêuticas para uma reflexão sobretudo especulativa: o estatuto moderno da experiência artística, seu regime de produção e recepção em meados do século XX, e suas precedências e ramificações. A variedade de dados sob escrutínio, as remissões tentaculares, os argumentos hipotéticos, o foco difuso, os exemplos pessoais, assim como a especulação insólita e bem-humorada manifestam todos a liberdade do ensaio. Sua tese fundamental, aliás, a marginalização da arte moderna, fundamenta-se em um postulado historicamente contestável: a centralidade da arte do passado e sua capacidade de dizer a experiência humana do real. A preocupação maior de Wind em *Art and Anarchy* – surpreendente para um pensador identificado com a abordagem iconológica – é relativamente simples: quais atitudes aumentam ou diminuem o nosso deleite estético diante de uma obra? E o que significa para o desenvolvimento cultural humano o

⁸² Em relação à evolução por atrofia, cf. Wind, op. cit., 1985, n. 167, pp. 146 e s.

superávit ou déficit de nossa sensibilidade artística? A resposta a essas questões, elas próprias oriundas do destino somático de Wind, surgem das observações do particular concreto, alinhavadas por um juízo cujo valor crítico provém não apenas da profundidade de análise, mas também de sua abrangente erudição histórica. Ao criticar, por exemplo, a pintura expressionista abstrata, compara-a não somente com a programática do dodecafonismo e do serialismo, mas também com as permutações refinadas das escritoras *précieuses* do século XVII e com a psicanálise artística. O objetivo final desta analogia em específico é estabelecer um vínculo entre a padronização pré-criativa e a dissociação com a realidade⁸³. A autoridade de seus recursos remissivos provém desse entrelaçamento ótimo entre transdisciplinaridade e perscrutação dos fatos.

As transições entre momentos reiteram essa concretude de sua estrutura argumentativa. As articulações textuais de *Art and Anarchy* (i.e., o modo com o qual se encadeiam argumentos diversos) se estabelecem, amiúde, a partir de casos concretos. O texto assim se apresenta fluido sem requerer transições ou oposições conceituais marcadas. No início do quarto capítulo, por exemplo, ao transitar de sua asserção inicial sobre o medo do conhecimento para uma exposição das artes didáticas modernas, o pivô dessa passagem é o *Fédon* de Platão e, em específico, a passagem na qual o tebano Cebes inquire o Sócrates prisioneiro o motivo deste dedicar seus últimos dias a musicar as *Fábulas* de Esopo e a compor hinos a Apolo⁸⁴. Composições, segundo Wind, de gênero didático⁸⁵. E no segundo capítulo, ao avançar o argumento de que as artes são responsáveis por seu impulso centrífugo moderno (e não mero reflexo de transformações sociais), Wind articula os momentos do texto recorrendo ao *Orlando Furioso* de Ariosto, donde infere que “se a cavalaria morreu, não o foi somente por causa das armas de fogo: ela morreu dentro e através da imaginação, e, sobretudo, graças à força da poesia de Ariosto. O poeta é um agente desses desenvolvimentos dos quais se crê apenas vítima.”⁸⁶ Este estilo de argumentação é capcioso, visto que se

⁸³ Ibid., p. 85.

⁸⁴ *Fédon*, 60c-61b.

⁸⁵ E. Wind, op. cit., 1985, p. 48.

⁸⁶ “If chivalry died, it did not die by firearms alone: it died in and through the imagination, and particularly by the force of Ariosto’s poetry. The poet is an agent in those developments of which he sees himself only as a victim.” Cf. *ibid.*, p. 18.

constrói progressivamente a partir de juízos do autor de eventos passados. Pode-se questionar, portanto, se a música que Sócrates compunha era realmente didática? E mesmo se sim, é análoga ao “verso botânico de Erasmus Darwin” ou ao balé de Martha Graham sobre a Declaração da Independência estadunidense⁸⁷? O poema de Ariosto foi de fato um dos catalisadores fundamentais do ocaso da cavalaria, seu poder de ridicularização tão importante quanto a proliferação das armas de fogo, o surgimento dos exércitos profissionais, a formação dos Estados modernos e o cataclismo da batalha de Agincourt? E, talvez mais próximo ao argumento geral de *Art and Anarchy*, a experiência artística na Atenas Antiga era tão central, tão preñe de potencial desestabilizador, a ponto de engendrar um “temor sagrado” em seu espectador e, por conseguinte, a censura platônica? Wind efetivamente acreditava que a teoria da imaginação em Platão era mais fundamental e mais difusa do que suas reflexões políticas, e mesmo as embasava, contrariando assim uma parte significativa da fortuna crítica sobre o filósofo⁸⁸. Os argumentos construídos com base em camadas sucessivas de especulações são a fraqueza essencial do texto, pois, como diz o próprio Wind, a “imaginação histórica” está sujeita “a todos os riscos da inferência erudita”⁸⁹ e “não é incomum que as mais belas estruturas intelectuais desmoronem tão logo o *connoisseur* [i.e., o filólogo] comece a cutucar seus alicerces.”⁹⁰ Não obstante, o percurso delineado por Wind é calcado em uma dialética que não raro assevera um fato ou juízo para logo em seguida nuançá-lo, servindo-se fartamente de paradoxos e contradições como modo de recusar as compreensões superficiais do assunto. A mecanização da arte, por exemplo, não seria má *per se*, mas apenas quando subjuga a sensibilidade artística à automação e à reprodutividade mecânica, donde devemos nos perguntar sobre a relação entre criação e instrumento expressivo. O avançar

⁸⁷ Ibid., p. 48.

⁸⁸ Em resposta a K. B. McFarlane (Magdalen Coll., Oxford), Wind afirma: “Say against Plato what you must, he understood the artistic process exceedingly well because he was intimately acquainted with it. Leaving Krushchev, Hitler and Professor Popper where they belong, the claim that ‘Plato’s main concerns were political’ turns the evidences of his writings upside down. Out of twenty-four dialogues, only three deal with politics at all; and even these are pervaded by his theory of the imagination. The reverse proposition does not hold.” Cf. E. Wind, [Carta], 1 nov. 1963, [S.l.] [para] K. B. McFarlane, [S.l.], 4 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 98, file 1.

⁸⁹ “the restorer’s own vision cannot be wound back to a fifteenth-century optic except by an effort of historical imagination that is subject to all the hazards of learned inference.” Cf. *ibid.*, p. 68.

⁹⁰ “It is not unusual for the prettiest intellectual structures to come tumbling down as soon as the connoisseur begins to tap at the foundations.” Cf. *ibid.*, p. 31.

zigzagueante do texto é ainda mais ardiloso se confrontado com o capítulo de notas, raramente puramente remissivas: no mais das vezes excursos eruditos, apresentam-se como comentários especulativos, réplicas à críticas, análises comparativas de um assunto ou mesmo pequenos ensaios de *Problemgeschichte*⁹¹, nos quais a erudição transdisciplinar de Wind apresenta-se sobretudo criativa, entrelaçando filamentos aparentemente desconexos de modo a fazer emergir um sentido abscondito⁹².

Perseguir as remissões possíveis em uma nota sobre a gênese romântica dos adjetivos “interessante” ou “*voulu*” como termo de juízo estético, por exemplo⁹³, é se deparar com um universo intelectual extremamente tentacularidade. Sua função, contudo, embora ancilar à *Art and Anarchy*, é também, paradoxalmente, a de denunciar sua tese como *vieux jeux*⁹⁴. Abordar cada um dos pontos tratados e tentar coligá-los em uma linha coerente seria forçar a quadratura do círculo, quando ir na contramão da estrutura argumentativa da obra, símile a um mosaico. Ademais, o caráter proteico e/ou nuclear dos excursos de Wind, os quais figuram quase como uma exposição fragmentária de sua biografia intelectual, ao mesmo tempo em que avançam empreitadas heurísticas, protegem a trama semântica de *Art and Anarchy* de uma abstração totalizante. Por conseguinte, o grau relativo de autonomia das conferências – e é preciso ressaltar que as remissões diretas entre elas são extremamente econômicas – possui uma finalidade análoga: além de expor uma trama de forças que recusam uma causa precisa e específica para a marginalização da arte, preservam o material

⁹¹ Ver, à guisa de exemplo, a nota 20 (pp. 101 e s.), na qual Wind aborda o emprego histórico da palavra “interessante” como um termo técnico do juízo estético após o Romantismo.

⁹² A respeito das notas de fim de *Art and Anarchy*, Margaret Wind afirmou: “It is often said they are more important than the text (certainly more substantial). Edgar's skill and originality is handling this curious medium that became an integral part of his scholarly presentation of an argument, especially in his later writings, was well-known, but publishers and translators alike often misunderstand his purpose (or find it expedient to misunderstand), giving the notes only casual treatment, contrary to his expressed wishes in the matter. Like you, he was a perfectionist, and this leaves me no room for compromise.” Cf. M. Wind, [Carta] 26 jul. 1977, [S.l.] [para] Frank Barnett, [S.l.], 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 104, file 4.

⁹³ A respeito de interessante, cf. supra. Quanto a “*voulu*”, cf. E. Wind, op. cit., 1985, n. 146, pp. 140 e s.

⁹⁴ Wind observa na carta resposta a McFarlane supracitada (ver apêndice): “Incidentally, I must decline both the glory and the shame of being the first to have made these observations. I tried to show in the notes how many others had made them before me. In fact, I expected the book to be dismissed as *vieux jeu*. I am amazed, but not elated, that it should seem paradoxical and perverse.” Este caráter de reiteração e reformulação de argumentos antigos é explícito no próprio corpo do texto de *Art and Anarchy*; ver, por exemplo, p. 6, onde Wind observa: “It ought to be obvious by now that in connecting the word ‘art’ with the word ‘anarchy’ I was completely unoriginal. I merely continued to reflect on a thought which had occupied Plato, Goethe, Baudelaire and Burckhardt; and many other authors could be named, equally different from each other and equally close to the sources of art, who have made the same observation.”

concreto de se dissipar por completo na problemática central de *Art and Anarchy*. Com efeito, suas conferências suscitaram percursos intelectuais *grosso modo* independentes da obra: o primeiro capítulo, “Art and Anarchy” e suas considerações sobre o “temor sagrado” platônico sobreviveram – apesar das críticas à arte moderna – no *L'uomo senza contenuto* de Agamben⁹⁵; ao passo que a apreciação de Morelli em “Critique of the Connoisseurship” estimulou uma notável revivescência da fortuna crítica sobre o *connoisseur* italiano, inspirando Carlo Ginzburg a escrever um de seus mais notórios ensaios, “Spie. Radici di un paradigma indiziario”⁹⁶. Nesse sentido, é preciso notar que o percurso discursivo da obra, por mais persuasivo que seja, não força o leitor a concordar com suas ideias para que haja apreciação crítica, tampouco requer o acesso a terminologias específicas para que seja compreensível. Não é preciso falar “windianês” para se ler Wind. Não obstante, *Art and Anarchy* foi pensado como uma série e não como uma exposição de especulações fragmentárias subsumidas à força de uma mesma temática. Nesse sentido, cumpre investigar se, para além de um mesmo tema e temática, existe um plano conceitual preciso que articula e estrutura a variedade de observações, argumentos, juízos, exemplos, remissões e inferências. No limite, implica questionar se há um fio de Ariadne – tanto mais persuasivo quanto mais fino – que coliga as conferências-capítulos, ou seja, se *Art and Anarchy* fala uma linguagem indireta e, se o faz, por quê? Façamos, portanto, essa aposta de sentido e vejamos o que ela nos dá em retorno.

Comentando sobre o local da experiência artística moderna e o juízo hegeliano na primeira conferência, Wind observa que “a arte, ao se mover para a margem, não perde sua

⁹⁵ Cf. G. Agamben, *O homem sem conteúdo*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013, p. 23.

⁹⁶ Embora Freud mencione Morelli em “Der Moses des Michelangelo” (1914), os comentários de Wind sobre Morelli em *Art and Anarchy* em 1960 foram de grande importância em sua redescoberta e reavaliação. Carlo Ginzburg toma “Critique of Connoisseurship” como base para seu influente ensaio “Spie. Radici di un paradigma indiziario” (1979). Outras importantes reflexões ulteriores a Wind sobre Morelli encontram-se em Richard Wollheim, “Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship” (1973), em Henri Zerner, “Giovanni Morelli et la science de l'art” (1978), em H. B. J. Maginnis, “The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond” (1990) e em diversos artigos de Jaynie Anderson a seu respeito (ver em especial “Giovanni Morelli et sa définition de la ‘scienza dell'arte’”, in *Revue de l'Art*, 1987, n° 75, pp. 49-55.) Quanto ao esquecimento de Morelli e a importância dos estudos de Wind a seu respeito, ver Matteo Panzeri, Giulio Bravi, “Introduzione”, in Giovanni Morelli, *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: materiali di ricerca*, M. Panzeri e G. O. Bravi (eds.), Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 1987, pp. 11 ss. Jaynie Anderson atualmente prepara uma biografia de Morelli (*Behind the Pseudonym. A Biography of Giovanni Morelli*), livro inicialmente estimulado por sua leitura de *Art and Anarchy* ainda quando estudante de graduação.

qualidade de arte; perde tão somente sua relevância direta em relação à nossa existência: torna-se uma esplêndida superfluidade.”⁹⁷ Os termos fundamentais aqui são *mover*, *qualidade* e *relevância*, donde ao menos *qualidade* figura como um conceito forte, do qual podemos extrair um sentido mais abrangente do que o caráter aparentemente furtivo da frase sugere: define, pois, justamente o conjunto de atributos que determinam a natureza de um objeto. Se o movimento da arte do centro da experiência humana à sua periferia não lhe altera o caráter, é preciso ressaltar que esta não se predica pela sua posição institucional ou social. O *Cristo Morto e os Anjos* de Mantegna, antes altar de veneração religiosa e depois artefato de erudição cultural, não teve sua “artisticidade” rebaixada por essa operação. Transformou-se apenas seu modo de interação com a consciência expectante: antes exigente de uma participação ritual, requer agora uma observação imparcial, que Wind caracteriza esplendidamente *superflua*⁹⁸. É a relação com o espectador, pois, e não a essência da arte que se transfigurou com sua dita marginalização. Ao falar de essência, no entanto, é preciso evitar de princípio uma denotação transcendental, *au-delà* da materialidade sensual, isto é, uma noção de arte separada da noção de obra. Um objeto artístico, explica Baudelaire *apud* Wind, constitui-se, afinal, de dois elementos: um eterno (formal) e um efêmero (contingencial). Apenas a partir deste segundo, desse *enveloppe titillante* como o quer Baudelaire (propriamente moderno porque de seu tempo), que o primeiro é apreensível⁹⁹. Essa conceituação, avançada por Wind no segundo capítulo em sua defesa da dupla natureza da experiência artística, é reiterada na quarta conferência, quando se defende a necessidade de se recuperar os “modos perdidos de percepção” para uma melhor apreciação estética das obras do passado: “as criações da imaginação, pertencentes a tempo nenhum e a todo o tempo, devem não obstante pensar e agir em termos e modos que são tão efêmeros quanto elas próprias são perenes”, afirmou J. L. Lowes, literato estadunidense especializado na obra de Coleridge e Chaucer¹⁰⁰. Baudelaire, Lowes e Wind parecem assim concordar que uma dada

⁹⁷ “[...] by moving into the margin art does not lose its quality as art; it only loses its direct relevance to our existence: it becomes a splendid superfluity.” Cf. E. Wind, op. cit., 1985, p. 10.

⁹⁸ Ibid., pp. 10 e ss.

⁹⁹ Ibid., n. 53, pp. 112 e s.

¹⁰⁰ “It is one of the inescapable ironies of time that creations of the imagination which are at once of no time and for all time, must nevertheless think and speak and act in terms and in ways which are as transient as they

sensibilidade conceitualmente transubstanciada é apenas acessível quando se corporifica, tornando-se objeto de apreensão estética e, portanto, passível de degenerescência histórica. A concepção de arte, portanto, requer a noção de experiência. O valor universal e supra-histórico dessa compreensão se manifesta no recurso de Wind – parcimonioso, decerto – a exemplos de outras culturas ou temporalidades: ao considerar o poder de desapego de certos artesãos do início da Idade Moderna europeia, Wind nota essa capacidade também nos escultores mexicanos pré-colombianos¹⁰¹; quando fustiga a recusa à erudição na apreciação estética, faz lembrar que embora os povos primitivos não possuíssem um alfabeto, seria “falaz presumir-lhes a incultura: aprendiam oralmente de feiticeiros, bardos ou sacerdotes”¹⁰²; ao especular a respeito da arte como magia primitiva, defende que “mesmo o homem das cavernas deve ter sentido uma ligeira diferença entre o ato de caçar o animal e o gesto antecipatório de pintar para assegurar uma caçada bem sucedida.”¹⁰³ A concepção de Wind de arte e, principalmente, seu entendimento da experiência artística, não se pautam pelos modelos dominantes historicamente em disputa: se a arte não é necessariamente a representação idealmente transfigurada de algo que se percebe, ela também não é, forçosamente, a emergência da mais íntima e prístina sensibilidade ou o pleno aflorar da forma pura esteticamente aprazível, ambas as quais orgulhosas de seu divórcio com a realidade, de seu descompasso com a Natureza (i.e., com a vida).

Essas recusas não implicam em uma indefinição conceitual – proposital ou não – do fenômeno investigado. Wind, afinal, afirma peremptoriamente que “o objetivo do artista é produzir uma ficção persuasiva e, se bem sucedido, porque dizer que falhou?”¹⁰⁴ Essa frase, formulada de modo aparentemente leviano, possui um sentido preciso e marcante: a prática do artista tem por finalidade engendrar um objeto imaginado, cujo valor depende de sua capacidade de prescrever a crença e/ou ação de seu espectador. Não de outro modo, o

themselves are permanent.” Wind cita Lowes em *ibid.*, p. 61. Para a citação original, cf. J. L. Lowes, *Geoffrey Chaucer*, 1934, pp. 6 e s.

¹⁰¹ E. Wind, *op. cit.*, 1985, p. 25.

¹⁰² “It is true that people without an alphabet have produced great art, although it would be wrong to assume that they were uninstructed: they learned orally from magicians, bards, or priests.” Cf. *ibid.*, p. 62.

¹⁰³ “[...] even the caveman must have sensed a slight difference between the act of hunting an animal and the anticipatory gesture of painting it in order secure a successful hunt.” Cf. *ibid.*, p. 113.

¹⁰⁴ “The aim of any artist is to produce a persuasive figment and if he succeeds, why call that his failure?” Cf. *ibid.*, p. 26.

primeiro e (talvez) principal capítulo de *Art and Anarchy* é parcialmente dedicado ao temor sagrado de Platão, o qual teria “em tão alta estima a força da imaginação humana” que acreditava “que um homem podia ser transformado pelas coisas por ele imaginadas.”¹⁰⁵ Agora, embora o temor platônico seja um fenômeno pretérito e *grosso modo* inoperante para a sensibilidade moderna¹⁰⁶, a figura do artista ainda é para Wind aquela descrita com eloquência por Platão, tanto mais *genial* quanto *demoníaca*: “o artista realmente perigoso é o grande artista: ‘um ser raro, sagrado e encantador’.”¹⁰⁷ A ficção persuasiva engendrada pelo artista opera na e através da imaginação, conformando-a para além da vontade e da razão da consciência expectante. Embora o cético Wind tenha pouco em comum (aparentemente) com o místico Yeats, o Nobel irlandês é uma referência constante em *Art and Anarchy* (embora sub-reptícia): ao comentar no quinto capítulo que uma visão histórica é incapaz de retroceder plenamente para o modo de percepção do Quinhentos, Wind cita: “‘Alterando o olhar não se altera tudo?’”¹⁰⁸ Essa frase – ela própria uma citação do poema “The Mental Traveller” (c. 1803) de William Blake – provém de um ensaio de Yeats intitulado “The Symbolism of Poetry” (1900), e diz respeito justamente à capacidade da criação artística de informar o real: “Homens solitários recebem em momentos de contemplação, considero eu, o impulso criativo das mais inferior das Nove Hierarquias, destarte fazendo e desfazendo a humanidade, e mesmo o próprio mundo, pois não ocorre que ‘alterando o olhar se altera tudo?’”¹⁰⁹

¹⁰⁵ “He rated the strength of man’s imagination so high that he thought a man could be transformed by the things he imagined.” Cf. *ibid.*, p. 2.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁷ “Plato understood what few seem to understand today, that the really dangerous artist is the great one: ‘a rare and holy and delightful being.’” Cf. *ibid.*, p. 4.

¹⁰⁸ “‘Does not the eye altering alter all?’” Cf. *ibid.*, p. 68. Essa citação está presente apenas no livro, não tendo sido proferida nas conferências para a rádio BBC. Para demais referências a Yeats em *Art and Anarchy*, ver pp. 29, 68, 93, 99 e s., 109, 127, 136, 141. Em 1963, mesmo ano de publicação de *Art and Anarchy*, Wind publicou um curto artigo sobre um poema de Yeats em relação a um tipo escultórico originado por Rafael; ver “[Yeats and] Raphael. The Dead Child on a Dolphin”, in *The Times Literary Supplement*, 25 de out., p. 874; reeditado com notas em E. Wind, op. cit., 1993, pp. 103-105. Em 1963, Wind ministrou junto a Austin Gill, especialista oxoniano em literatura francesa do século XIX, o curso “Manet and Mallarmé” no termo de primavera (Hilary) de Oxford; a recepção inglesa do simbolismo francês *fin de siècle* é a base do ensaio de Yeats (cf. *infra*) do qual Wind extraiu a citação. É possível, portanto, que as numerosas citações a Yeats provenham principalmente desse interesse de época.

¹⁰⁹ “Solitary men in moments of contemplation receive, as I think, the creative impulse from the lowest of the Nine Hierarchies, and so make and unmake mankind, and even the world itself, for does not ‘the eye altering alter all?’” Cf. Yeats, *Essays and Introductions*, 1961, p. 159. O ensaio “The Symbolism of Poetry”, escrito em 1900 a partir da publicação de *The Symbolist Movement in Literature* de Arthur Symonds, argumenta em prol da produção artística como uma produção simbólica. Wind cita o ensaio de Yeats uma segunda vez em *Art and Anarchy*, a respeito da intrusão da vontade na linguagem poética (cf. Wind, op. cit., 1985, n. 148, p. 141).

Colocando de lado a referência crédula aos coros angelicais, a noção de criação como inspiração divina e a ênfase na reclusão do artista, tanto Wind quanto Yeats parecem concordar que há uma relação entre criação artística e percepção da realidade, sobre a qual o artista tradicionalmente exerceu um poder extraordinário, ainda que imperceptível e essencialmente involuntário¹¹⁰. As expressões artísticas produzem um efeito *formador* e *desestabilizador*, mas essas duas resultantes ocorrem ao mesmo tempo e tampouco incidem sobre a mesma faculdade: a arte *forma* a imaginação e é, por conseguinte, capaz de *desestabilizar* o modelo mental dominante que prescreve a consciência do justo e do verdadeiro. Sua *efetividade*, pois, está de fato diretamente relacionada ao seu *perigo* (“a magia da arte é inseparável de seus riscos”¹¹¹). Questões muito básicas, no entanto, decorrem dessa consideração: qual é o propósito social de se submeter a esse tipo de risco? Ou então, se o objetivo da produção artística é “produzir uma ficção persuasiva”, a que fim serve essa experiência? Afinal, por que deveríamos esperar – nós, a sociedade – que o artista, esse sujeito turbulento, “molde a nossa imaginação”¹¹²?

A resposta a essas perguntas se radica em uma outra, mais fundamental, feita por Wind em “Art and Anarchy” ao transitar da oposição entre as energias anárquicas da criação e a estabilidade política para a recepção moderna das artes: “como nossa economia artística evita o excesso ou a atrofia [das forças da imaginação]?”¹¹³ Esclarece, em seguida, que essa sua “questão se refere ao público geral, cujo sentido de equilíbrio é muito mais importante: pois é essencial ao bem-estar de uma sociedade que o todo seja menos insano do que as partes.”¹¹⁴ Sanidade ou insanidade social estão assim curiosamente associadas a uma medida ideal de acesso e de impacto das tais “forças da imaginação”. A ambivalência da experiência artística para a saúde pública, arrazoa Wind, era tão verdadeira para os gregos antigos quanto o é para a modernidade. Ao comentar sobre a terapia artística contemporânea,

¹¹⁰ Yeats, afinal, enfatiza o aspecto da contemplação e Wind assevera que quanto maior a vontade objetiva, mais fraca é a produção artística (cf. *ibid.*, p. 77; n. 9, pp. 95 e s.; n. 148, p. 141).

¹¹¹ “As Plato and Baudelaire and Goethe saw clearly, the magic of art is inseparable from its risks.” Cf. *ibid.*, p. 9. Para outras passagens que referenciam a indissociabilidade entre experiência artística e risco, ver pp. 79 e ss.

¹¹² “We expect the artist to mould our imagination, but we forget that no artist can work on materials which do not offer him a plastic resistance.” Cf. *ibid.*, p. 79.

¹¹³ “How does our artistic economy avoid excess or atrophy?” Cf. *ibid.*, p. 6.

¹¹⁴ “My question refers to the general public, whose sense of balance is much more important: for it is essential to the well-being of a society that the whole should be less mad than the parts.” Cf. *ibid.*, p. 7.

Wind ressalva que “a arte tem o poder de intensificar (e não só de purgar) as emoções [...] Em casos de esquizofrenia, já não é mais considerado aconselhável induzir ou deixar que o paciente desenhe, pinte ou modele livremente, pois a atividade da imaginação irá provavelmente reforçar, ao invés de aliviar, a condição anormal”¹¹⁵. Do mesmo modo, refere-se com aprovação a uma decisão jurídica que asseverou a relação entre potência artística e influência moral¹¹⁶. O “poder estético”, afinal, pode “mitigar ou agravar o mal”, e a história dos efeitos terapêuticos da lira de Davi se requer contraposta pelos relatos de frenesi induzidos pela música: “Flautas e tambores [...] podiam curar a loucura, mas também causá-la: Dioniso era tanto *Bakchos* quanto *Lusios*” (isto é, o causador e o curador do frenesi)¹¹⁷. Agora, é importante notar que não é apenas o excesso artístico que engendra a loucura, mas também sua carência, sua “atrofia”; o censor platônico, afinal, não deveria ser efetivo ao ponto de destruir aquilo que deveria salvar¹¹⁸. Wind parece sugerir que a experiência artística não apenas possui a capacidade de alargar e aprofundar a experiência humana¹¹⁹, como é até mesmo análoga, no âmbito da subjetividade, às descobertas científicas, isto é, “na abordagem de novas e inexploradas regiões da experiência para as quais ainda não existem guias racionais.”¹²⁰ O público, portanto, amplia sua cosmovisão através da participação vicária promovida pela experiência artística e, aparentemente, uma atrofia dessa vivência conduz a um tipo de demência social que se configura não como neurose histérica, mas sim como apatia¹²¹. Eis o dilema fundamental segundo a visão de Wind. A arte é, de fato, um “negócio desconfortável”¹²², fonte de riscos inesgotáveis tanto para o artista quanto para o espectador.

¹¹⁵ “In cases of schizophrenia it is no longer regarded as advisable to induce or allow a patient to draw, paint or model freely, because the imaginative activity is likely to reinforce rather than relieve the abnormal condition.” Cf. *ibid.*, n. 5, p. 94.

¹¹⁶ Cf. *ibid.* n. 9, pp. 95 e s.

¹¹⁷ “Flutes and drums, ‘the orgiastic instruments par excellence’, could cure madness, but also cause it: Dionysus was *Bakchos* as well as *Lusios*”. Cf. *ibid.*, n. 5, p. 94.

¹¹⁸ “[...] effective censorship is a contradiction in terms. Like pruning, it gives new vigour to what it cuts back; but if it attacks the root, it destroys the plant which it is supposed to save.” Cf. *ibid.*, p. 3. A respeito da atrofia da imaginação artística, ver pp. 2, 8 e s., p. 97 (n. 12), 146 e s. (n. 167).

¹¹⁹ Cf. *ibid.*, p. 24.

¹²⁰ “[...] in the approach to new and uncharted regions of experience for which rational guides are not yet available.” Cf. *ibid.*, p. 76.

¹²¹ A respeito da apatia como diagnóstico da sensibilidade artística da era moderna, cf. *ibid.*, pp. 8 e s.

¹²² “Art is – let us face up to it – an uncomfortable business, and particularly uncomfortable for the artist himself.” Cf. *ibid.*, p. 1.

Mas a recusa a esse tipo de perigo é, paradoxalmente, ela própria perigosa¹²³ e, segundo Wind, característica da modernidade artística: “A evasão ao risco se tornou a paixão dominante, e muitas das forças discutidas nessas conferências podem ser relacionadas a esse impulso imperioso: um desejo de espalhar todo tipo de arte em tão larga escala que seus efeitos se cancelam uns aos outros.”¹²⁴

Essa passagem exprime uma curiosa visão, difusa em *Art and Anarchy*: o homem de Wind, o homem moderno de Wind, está sujeito a forças conflitantes, forças de magnitude e qualidade variáveis que o disputam como os diversos fios de uma marionete. Embora ironize a autobiografia de Henry Adams – em especial seu quinto capítulo, “The Dynamo and the Virgin” –, Wind parece ao menos concordar com o historiador estadunidense quanto à existência de forças históricas que configuram a experiência humana em uma dada época e local¹²⁵. Para Adams, a civilização ocidental pré-moderna era pautada pela pulsão centrípeta e coercitiva da espiritualidade, simbolizada pela Virgem, ao passo que na era moderna, a principal força era mecânica, centrífuga e difusora, cujo símbolo mais expressivo era para ele um imenso dínamo que vira na Exposition Universelle de 1900 em Paris. A Virgem e o dínamo divergem essencialmente por uma questão de direção e natureza. A primeira – força humana e orgânica, ainda que divinizada – manifestava-se como uma força de atração, capaz de conduzir uma sociedade à construção de monumentos como as catedrais de Chartres e Amiens ao projetar um ideal comum. A Virgem, nesse sentido, era propriamente *erótica* (e assim a define Adams). O dínamo, por sua vez, é uma máquina de difusão anárquica de energia que podia ser empregada para os fins mais diversos e, ainda que resultasse do controle humano sobre as forças da natureza, era profundamente inumano e anônimo, insondável em sua abstração mecânica: “para Adams, o dínamo se tornou um símbolo do

¹²³ “No doubt William James was right in saying that the person who will not risk disappointment is in the end no safer than the one who does.” Cf. *ibid.*, p. 83.

¹²⁴ “The avoidance of risk has become a ruling passion, and many of the forces that have been discussed in these lectures can be related to this overriding Impulse: a desire to spread all manner of art so widely that its effects cancel each other out.” Cf. *ibid.*, p. 87.

¹²⁵ Cf. *ibid.*, pp. 71 e ss.; ver também n. 156, pp. 142 e s. Henry Adams (1838-1918) historiador e *man of letters* estadunidense, membro da elite política de seu país e descendente de dois presidentes (John Adams e John Q. Adams), publicou sua curiosa autobiografia *The Education of Henry Adams* em 1918.

infinito.”¹²⁶ Essa observação de um antagonismo simbólico entre potências é, defende o autobiografado, de especial interesse para o historiador, pois seu ofício consiste em investigar as manifestações históricas de cada uma dessas forças, isto é, “seguir as trilhas dessa energia; descobrir de onde veio e para onde foi; sua fonte complexa e suas vias errantes; seus valores, equivalências e conversões.”¹²⁷ *Art and Anarchy*, afinal, ao traçar o panorama difuso das transformações artísticas do final do Setecentos até meados do Novecentos, não faz o mesmo? A identificação da dissociação promovida pela estética do romantismo como um dos fatores genéticos da marginalização da arte moderna resulta, justamente, da perseguição histórica de seu ímpeto centrípeto. Desse modo, Wind sismografa as evidências artísticas e textuais como vibrações das movimentações tectônicas que definiram a sensibilidade contemporânea. Essa intenção é visível, por exemplo, na crítica feita aos impulsos antirracionais subjacentes ao método de Morelli, o qual seria um “um sintoma refinado, bem circunscrito e notavelmente lúcido dessas pulsões, indicando uma transformação da percepção que se estende muito além das artes visuais”¹²⁸. Trata-se, afinal, de “um fato histórico que todas as artes – a música e a poesia não menos que a pintura – foram simultaneamente arrebatadas por uma força centrífuga”, cujo “impulso foi muito mais profundo do que qualquer capricho individual”¹²⁹. Wind, contudo, evita apontar uma causa precisa ou uma força dominante. Embora as veleidades dos artistas exilados, a centralidade da ciência, a difusão mecânica, a banalização do comércio, os diversos efeitos da dissociação e a supremacia da Estética como paradigma teórico tenham todos influído no processo de marginalização da arte, nenhum desses é de fato apresentado como a causa precisa ou a força dominante da marginalização da arte. As conferências-capítulos de *Art and Anarchy*, afinal,

¹²⁶ “[...] to Adams the dynamo became a symbol of infinity.” Cf. Henry Adams, *The education of Henry Adams*, Washington, 1907, p. 332.

¹²⁷ “[...] the historian's business was to follow the track of the energy; to find where it came from and where it went to; its complex source and shifting channels; its values, equivalents, conversions.” Cf. *ibid.*, p. 339.

¹²⁸ “It is obvious that these anti-rational impulses lie far deeper than the Morellian method, which is nothing but a refined, well-circumscribed and remarkably clear symptom of them, indicating a shift in perception that extends far beyond the visual arts.” Wind, *op. cit.*, p. 44.

¹²⁹ “Since it is a historical fact that all the arts - music and poetry no less than painting - were simultaneously seized by a centrifugal force, it would be childish to seek the cause in wilfulness, or in a friendly conspiracy of all the eccentrics: the impulse was far deeper than any individual whim.” Cf. *ibid.*, p. 21.

visam precisamente identificar correntes de força específicas que, em sua interação, informaram esse impulso centrífugo ou que lhe ofereceram resistência.

Essas forças são externas ou internas ao fenômeno da arte. Dentre aquelas do primeiro tipo, destaca-se a centralidade da ciência na topologia da experiência humana após o Setecentos como um fator dominante. A partir de então, apenas os juízos captados por seu “olhar material”, desinteressado, possuem o valor de verdade. Tal monopólio teria oferecido às artes duas posições tristemente irmanadas em sua marginalidade: o exílio afrontoso ou a subserviência ao lazer burguês¹³⁰. Principalmente no segundo caso, abdica-se de qualquer valor formativo em prol de uma recreação compreendida como mero entretenimento. A ampla difusão e comercialização da experiência artística – registrada, reproduzida e vendida *ad libitum e infinitum*, quando não *ad nauseam* – manifesta-se como uma segunda força externa importante na argumentação de Wind. Esta promove um acesso historicamente sem precedentes e reforça a tendência à efemerização ao promover uma sensibilidade afim à taxonomia. Desse modo, os efeitos artísticos se diluem por meio dos confortos oriundos da classificação e do acesso *en masse*. Essas forças teriam até mesmo transformado, radical e sutilmente, a percepção artística ao pautar as possibilidades formais mais adequadas à difusão mecânica. A esse respeito, Wind observa que a música de estúdio passou a determinar o modo de execução da sala de concerto, do mesmo modo que o então incipiente idioma cinematográfico começava a nortear a escrita dramaturgica e a atuação¹³¹. A história, teoria e crítica de arte, por sua vez, pautadas por uma tendência à abstração, teriam sido outro fator de peso nessa configuração moderna. Induziram a sensibilidade artística a uma hipertrofia da visão analítica, que recusa a integridade da obra em prol do fragmento. Vide o detalhe significativo de Morelli, que se tornara, em meados do século XX, a forma visual predominante de exposição das imagens nos livros de história da arte ou então o *catalogue*

¹³⁰ É curioso que Wind, embora aparentado por laços distantes ao construtivista Naum Gabo, não faça menção às tentativas soviéticas de reintegração das práticas artísticas na fibra íntima da sociedade. É possível conjecturar, no entanto, que a sua resposta seria apontar que a própria necessidade de um esforço consciente e a submissão ao paradigma industrial demonstram a fragilidade última dessa empreitada (Mantegna, por ex., não precisava querer que o seu *Cristo morto e os anjos* forçasse a genuflexão). Wind avançou um argumento análogo a esse proposto, por exemplo, em relação à arte religiosa do século XX, que pertence à mística privada e é incapaz de evocar um revivalismo social de larga escala. Ver “Traditional Religion and Modern Art [Rouault and Matisse]”, *Art News*, LII, 1953, p. 18-22, 60-63 (reeditado em Wind, op. cit., 1993, pp. 95-102).

¹³¹ E. Wind, op. cit., 1985, p. 70.

raisonné, que no entender de Wind se transformara em uma “força estética.”¹³² Em resposta a uma crítica McFarlane, segundo a qual a reação neutra às obras de arte era o resultado da historização da sensibilidade artística contemporânea, “pois somos todos hoje em dia historiadores”, Wind replica que “então nós somos maus historiadores, porque essas coisas [pinturas] não eram neutras quando foram produzidas.”¹³³

Avesso às abordagens que tornam as artes meros reflexos sociais, Wind pontua de início energias intrínsecas à experiência artística, tão fundamentais para sua configuração modernas quanto as extrínsecas. A potência plástica de um artista resulta, afinal, de sua capacidade de acesso às forças da imaginação, forças que suas obras visam liberar¹³⁴ e cuja irrupção excessiva e/ou súbita possui um efeito destrutivo: “na Itália Renascentista, a mais esplêndida descarga de energias artísticas foi acompanhada pela desintegração política.”¹³⁵ A arte não é, portanto, um epifenômeno da história social. Possui uma agência própria e é, consequentemente, responsável em alguma medida por certas transformações sociais (e.g., o ocaso da cavalaria promovido pela força poética de Ariosto e Cervantes¹³⁶) e por seu próprio desenvolvimento. A marginalização da arte, cumpre lembrar o argumento de Wind, ocorreu não somente como consequência da centralidade da ciência e da difusão comercial, “mas, acima de tudo, por seu próprio movimento centrífugo”¹³⁷. Tal dinâmica seria visível na produção de artistas tão diversos quanto Manet, Mallarmé, Schoenberg e Brecht¹³⁸. As correntes artísticas fundamentais do século XIX ao XX se definiram pela recusa ao naturalismo, pela dissociação da sensibilidade, pelo experimentalismo vanguardístico, pela reclusão do artista e pela busca por uma essência da arte, apaixonada porque inefável. Essa extrema introversão da produção artística está, na visão de Wind, paradoxalmente correlacionada à sua centrifugação social. Paradoxo apenas aparente, contudo, pois ambas as

¹³² “The catalogue has become an aesthetic force.” Cf. *ibid.*, n. 130, p. 137.

¹³³ “If this is (as you seem to suggest), ‘because we are all historians nowadays’, then we are bad historians because these things were not neutral when they were produced.” Cf. E. Wind, [*Carta*], 1 nov. 1963, [S.l.] [para] K. B. McFarlane, [S.l.], 4 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 98, file 1.

¹³⁴ E. Wind, *op. cit.*, 1985, pp. 1, 23.

¹³⁵ “In the Italian Renaissance, again, the most splendid release of artistic energies was attended by political disintegration.” Cf. *ibid.*, p. 6.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁷ “Art has been displaced from the centre of our life not just by applied science, but above all by its own centrifugal impulse.” Cf. *ibid.*, p. 18.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 18 e ss.

forças se retroalimentam: a recusa da experiência artística em estabelecer um diálogo vital com as outras esferas que conformam a experiência humana estimula sua superficialidade social, que tende por sua vez a lhe reforçar a necessidade de reclusão. Diz Wind que “quando a arte se refugiou em si mesma e retrocedeu à margem da vida onde podia reinar soberana como sua própria mestra, passou a perder contato com o aprendizado, da mesma forma que perdera contato com as outras forças que formam a nossa experiência.”¹³⁹ O artista deve assim habitar um sótão ou laboratório metafórico e viver no reino da pura fantasia, no qual sua imaginação estética é plenamente livre e, portanto, desprovida de risco¹⁴⁰. Essa autonomização da arte moderna não é, para Wind, motivo de celebração: “A profecia de Isaías, na qual o lobo conviverá com o cordeiro, e o leopardo se deitará com o cabrito, e o leão comerá capim com o boi, cumpriu-se em nossa visão da arte, mas da arte apenas: pois em nenhuma outra fase de nossa existência estamos preparados para realizar o peculiar sacrifício que aqui fazemos.”¹⁴¹ A metáfora bíblica é cristalina. O acesso ao empíreo estético pressupõe inferno e purgatório, isto é, a imaginação artística deve ser capaz de afetar objetivamente a consciência ou ela se torna mero capricho, espécie de fogo-fátuo.

Ao iniciar *Art and Anarchy* com uma hipótese – tumulto e confusão tendem a evocar energias criativas – e com um conselho – uma vida é tão mais tranquila quanto mais alheia das experiências artísticas –, Wind avança sutilmente uma noção que, em seu juízo, é formadora do fenômeno da arte: o conflito¹⁴². A ideia de que existem antíteses insolúveis, rivalidades perenes, vendetas supra-geracionais, e que essas disposições agonísticas possuem um valor não apenas negativo, mas também positivo, é mesmo estrutural ao discurso de *Art and Anarchy*. Todas suas conferências apresentam um certa oposição fundamental, cuja tensão requer não uma síntese plena (apenas ideal), mas ao menos uma harmonia: “Art and Anarchy” discorre sobre o antagonismo entre imaginação e razão; “Aesthetic Participation”

¹³⁹ “As art withdrew into itself and receded toward the margin of life where it could reign as its own master, it began to lose touch with learning, as it lost touch with other forces that shape our experience.” Cf. *ibid.*, p. 53.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴¹ “Isaiah’s prophecy of the peaceable kingdom, where the wolf shall dwell with the lamb, and the leopard shall lie down with the kid, and the lion shall eat straw like the ox, has been fulfilled in our vision of art, but of art alone: for in no other phase of our existence are we prepared to make the peculiar sacrifice that is required here.” Cf. *ibid.*, pp. 8 e s.

¹⁴² Cf. *ibid.*, p. 1.

entre participação e ficção; “Critique of Connoisseurship” entre sensibilidade e técnica; “The Fear of Knowledge” entre criação artística e conhecimento; “The Mechanization of Art” entre expressão e instrumento; “Art and the Will” entre intuição artística e vontade. Muitos dos argumentos construídos ao longo de seu discurso também evocam algum tipo de conflito fundamental, em que todo tipo de armistício é compreendido não como ganho, mas como perda. O conflito entre artistas e comitentes, por exemplo, não apenas inicia *Art and Anarchy* como conclui a obra¹⁴³. O mito de Narciso e Eco referido na sexta conferência-capítulo é igualmente expressivo de uma relação antagônica e complementar entre artista e público, onde se critica justamente a ausência de resistência da parte deste em relação àquele¹⁴⁴. Essa ausência de oposição externa é uma de suas principais críticas de Wind à produção artística contemporânea: analisando a pintura dos Expressionistas Abstratos, nota como o tamanho alargado de suas obras parece ser um tipo de desafio autoimposto: “É como se o próprio artista tivesse de inventar os obstáculos que o exterior não mais lhe fornece.”¹⁴⁵ A relação ótima descrita por Wind em “Art and the Will” entre o santuário e o átrio implica na necessidade fundamental do segundo ser ocupado pela sociedade, que nele ocorram disputas, dissensões, querelas, conflitos de vontades e interesses diversos, todos os quais deverão encontrar sua resolução harmônica no interior do templo. Nesse sentido, seria preferível a censura platônica ou mesmo o empreendedorismo de Malraux¹⁴⁶ à neutralidade benevolente¹⁴⁷, pois Wind observa, a grande arte do passado emergiu da “fricção criativa” entre artista e sociedade¹⁴⁸. Anarquia, afinal, é uma noção negativa, pressupondo um princípio de ser, uma medida, contra o qual opõe o seu não-ser, sua desmesura.

O templo artístico, isto é, a interioridade capaz de transfigurar os dados do sentir em unidade formal estética, não é pura harmonização de substâncias externas agonísticas, mas ele próprio também espaço de conflito, ainda que subjetivo. Os conflitos externos aos quais o artista está – ou, idealmente, deveria estar – sujeito, estão já presentes nele próprio,

¹⁴³ Ibid., pp. 1, 79-84, 86.

¹⁴⁴ Ibid., p. 79.

¹⁴⁵ “It is as if the artist himself had to invent the obstacles that are no longer supplied from without.” Cf. *ibid.*, p. 85.

¹⁴⁶ Ibid., n. 157, p. 143.

¹⁴⁷ Ibid., p. 88.

¹⁴⁸ Ibid., p. 86.

em sua prática e em sua obra. As forças anárquicas da imaginação precisam ser contrapostas pela faculdade da razão e pela observação do mundo exterior, caso contrário seriam mera irrupções do inconsciente, qualificadas por Wind como pré-artísticas¹⁴⁹. É a pressão do intelecto sobre a imaginação e sua corolária resistência que lhe força a uma forma precisa, capaz não apenas de oferecer um maior deleite estético, mas também de informar o espírito (e.g., *Escola de Atenas*). E em sua própria exteriorização, isto é, no gesto expressivo, existe um embate, uma vez que a visão artística precisa se defrontar com os limites e potenciais do instrumento e matéria empregados, transfigurados pelo alcance da habilidade técnica do artista. Não existe, como nos informa Lessing *apud* Wind, um “Rafael sem mãos”¹⁵⁰: o estilo expressivo – que não é, afinal, a pura visão ou sensação do artista manifesta – está por vir, precisa ser perenemente conquistado e continuamente burilado sob pena de naufragar nas armadilhas da resposta automática. A principal tensão interna ao “templo”, no entanto, foi exposta no segundo capítulo, quando Wind comenta sobre a natureza dual do objeto artístico e do próprio artista, ambos oscilando entre “entre a experiência vicária e a real”¹⁵¹. A irreabilidade imaginada disputa a cena real do mesmo modo que a personagem quer suprimir o ator, a pintura devorar o branco espaço circundante e a dança engolir o tempo pelo movimento. Mas essas vontades absolutistas, assim o argumenta Wind, devem permanecer desejos: “A arte reside nesse reino de ambiguidade e suspense, e só é arte enquanto essa ambiguidade for mantida.”¹⁵² A obra artística, portanto, encruzilhada de forças, resulta de um conflito intestino que se expressa em sua superfície imediata, mas que é, no entanto, apenas o nódulo de uma trama retesada. Sua perfeição estética não é – ou não é apenas – a pura ânsia subjetiva pelo Belo, mas antes a expressão de uma ânsia por harmonização dessas forças em conflito – internas ou externas – elevadas ao seu paroxismo formal e que encontram “sua resolução definitiva apenas no templo em si.”¹⁵³ Por esse ângulo, a recusa formalista aos elementos infra- ou extra-estéticos pode ser compreendida como um temor tão grande desses

¹⁴⁹ Ibid., n. 163, p. 145.

¹⁵⁰ Ibid., p. 73. Ver também n. 138, p. 138.

¹⁵¹ “[...] a pertinent oscillation between actual and vicarious experience.” Cf. *ibid.*, p. 24.

¹⁵² “Art lives in this realm of ambiguity and suspense, and it is art only as long as the ambiguity is sustained.” Cf. *ibid.*, p. 24.

¹⁵³ “[...] it is only in the temple itself that They find their ultimate resolution.” Cf. *ibid.*, p. 78.

antagonismos que a única saída encontrada foi sua higienização, processada como autonomização. O culto romântico do espasmo é, por conseguinte, inteiramente inadequado: a formação prolongada é um modo de resolução do drama vivido pelo artista.

Desse conjunto variado de tensões, ou melhor, de articulações polares formadoras da experiência artística, presente em diferentes aspectos e em estratos diversos, emerge a obra de arte como uma harmonia precária de diversas forças em conflito. Fundamentalmente insolúveis, elas são ao menos passíveis de equilíbrio na formação artística. Nesse sentido, a *Escola de Atenas* não é apenas exemplar por sua máxima articulação entre “precisão intelectual e fantasia pictórica”¹⁵⁴, mas também porque o afresco apresenta uma profusão de dissensões e altercações transfiguradas em uma unidade simétrica que irradia das figuras opostas e complementares de Platão e Aristóteles. O afresco, na interpretação de Wind, corporificaria não apenas em substância, mas também em forma a *concordia discors* entre os filósofos postulada por Pico della Mirandola. De fato, a variedade epistemológica relativa aos fenômenos (i.e., os diversos filósofos em *disputa*) é co-extensa à unidade do saber (i.e., a totalidade semicircular do plano horizontal), identidade inestancável pelo peripatetismo das figuras centrais no plano sagital. As forças exteriores ou interiores a qual um artista está sujeito transfiguram-se assim em obra de arte, que instaura um sentido para além delas, mas que é, não obstante, por elas iluminado. Desse modo, as abordagens iconográfica, formalista ou psicológica possuem todas seu valor, desde que não reduzam a obra ou seu processo de criação às particularidades metodológicas de seu juízo taxonômico. Essa precariedade harmônica da obra artística *chez* Wind, objeto passível de degenerescência histórica, deformação material, hiper-análise histórico-artística ou diluição pela difusão, essa precariedade não é um fator negativo, uma mera constatação fatalista. “As grandes obras de arte”, rememora Wind, “são tão fortes quanto frágeis.”¹⁵⁵ Sua precariedade é antes o reconhecimento da imensa dificuldade enfrentada pelo artista em conjugar uma miríade de forças, em sua maioria conflitantes, assim constituindo sua experiência de vida e seu tempo histórico em linguagem, avançando uma significação que está em seu fim e por vir, e não em

¹⁵⁴ “We are fortunately beginning, in the study of art, to come alive again to the artistic strength revealed in such remarkable combinations of intellectual precision and pictorial fantasy.” Cf. *ibid.*, p. 59.

¹⁵⁵ “Great works of art, we must remember, are as tough as they are fragile.” Cf. *ibid.*, p. 61.

seu início, como um jardim do Éden ou uma Era de Ouro. Não de outro modo, Wind conclui “The Fear of Knowledge” afirmando que “tendo comido da árvore do conhecimento, não podemos mais nos recolher ao paraíso: o portão está fechado e o anjo às nossas costas, mas o jardim pode estar aberto na extremidade oposta.”¹⁵⁶ O que Wind parece sugerir é que o sentido espiritual e/ou transcendental comumente atribuído à prática artística não provém da extrema introversão, confiante na superioridade do universo íntimo em oposição aos acidentes do mundo externo, donde se faria a criação de uma obra *apesar* do “tumulto e da confusão” das circunstâncias contingentes (espécie de heroísmo agorafóbico). Esse sentido provém antes do engajamento com os aspectos confusos, difíceis e turbulentos da vida do artista que ao mesmo tempo anseia por lhes dar sentido e luminosidade através de sua transfiguração em forma estética expressiva. Esta sobrevive não apenas porque repousa em um museu que lhe garantiu uma sobrevida transubstanciada (como bem o quer Malraux), mas porque o que ela inaugurou de sentido no mundo está no conjunto de práticas culturais, no estilo da visão, na forma de expressão. Dito de outro modo, o templo é sacrossanto na medida em que o átrio é anárquico.

A constatação desse juízo de forças que determina a produção artística permite identificar o propósito de *Art and Anarchy*. A respeito das tendências difusoras da arte moderna e a correlata diluição da experiência artística, Wind afirma, no parágrafo conclusivo do livro: “Obstar esse fluxo não será fácil, pois suas forças motrizes subjacentes são muito fortes. E, no entanto, o reconhecimento de uma força pelo que ela é produz em si mesmo uma medida de resistência. O impacto é sustado pela reflexão; e se essa se mantém por tempo o suficiente, é capaz que mesmo o mais forte dos impactos perca seu poder.”¹⁵⁷ À luz dessa passagem, *Art and Anarchy* apresenta-se como uma análise dessas forças centrífugas, cuja finalidade é lhes sustar o impulso através da reflexão crítica. Trata-se de um diagnóstico da experiência artística tal qual vivida em meados do século XX no ocidente e, não à toa, Wind faz o elogio de Platão e Hegel como grandes diagnosticadores de suas respectivas eras

¹⁵⁶ “Having eaten from the tree of knowledge, we cannot slip backwards into paradise: the gate is locked and the angel behind us, but the garden may be open at the opposite end.” Cf. *ibid.*, p. 62.

¹⁵⁷ “To check this course will not be easy, because the forces behind it are very strong. Yet the recognition of a force for what it is itself produces a measure of resistance. The impact is broken by reflection; and if the reflection continues long enough, even the strongest impact may lose its power.” Cf. *ibid.* p. 88.

artísticas. E, no entanto, se o remédio sugerido por Platão foi a censura – condenada em “*Art and Anarchy*” como uma medida desesperada e ineficaz¹⁵⁸ –, e Hegel teria se contentado em decretar o fim histórico das artes, Wind sugere que existe um estado saudável de produção e recepção artísticas. Para que se restaure o complexo equilíbrio dinâmico anterior, é preciso uma análise das forças em jogo. A respeito da filosofia existencialista de Sartre, Wind afirmou que “o melhor jeito de combater uma doença é estudá-la”¹⁵⁹, sugestão perfeitamente coerente com *Art and Anarchy*.

A palavra “restauração”, no entanto, pode conferir à *Art and Anarchy* um certo ar reacionário, estimulado por sua defesa pungente da arte do Renascimento italiano em detrimento das experiências da vanguarda moderna. O discurso de Wind, no entanto, não advoga em prol de um recuo histórico, isto é, em favor de um ideal superior de experiência artística projetado no passado e que se degenerou no presente. Não existe um ideal da arte para Wind no tempo (e.g., Renascimento, Atenas etc.) para o qual se possa retornar, mas existe uma mediedade supra-histórica à qual toda época deve responder (ficção e participação). Seus elogios e caracterizações da prática artística dos modernos bastam para descreditar as imputações de *laudator temporis acti* ao seu argumento¹⁶⁰. Se nos atentarmos à crítica que Wind dirige a Paul Klee em “The Fear of Knowledge”, notamos não só seu conhecimento dos escritos do pintor, mas também a análise interessada de sua poética e a valorização de sua capacidade pictórica. Desse modo, ao notar que o interesse de Klee por microbiologia serviu unicamente à sua prática artística, julga que “uma grande curiosidade científica foi desperdiçada, quando poderia ter tanto ilustrado os precisos dados da ciência quanto, a partir desses, revigorado a criação imaginativa.”¹⁶¹ O mesmo sentimento de desperdício é expresso nos parágrafos seguintes a respeito de Picasso e Henry Moore: ambos teriam esbanjado sua potência artística e seu fascínio pelo conhecimento científico em produções puramente fantasiosas, refêns do “preconceito ingênuo segundo o qual imaginação

¹⁵⁸ Ibid., p. 4.

¹⁵⁹ Cf. Wind, “Jean-Paul Sartre: A French Heidegger”, in Bredekamp (ed.), op. cit., 1998, p. 219.

¹⁶⁰ J. Bayley, “Introduction”, in Wind, op. cit., 1985, pp. xiv e s.

¹⁶¹ “Yet one cannot help observing that a great artistic curiosity for science was here left unused, when it could have both illustrated the precise data of science and drawn new strength from them for imaginative creation.” Cf. ibid., p. 54. Ver também n. 107, p. 131.

e precisão [intelectual] não combinam”¹⁶². O que Wind nota com certo assombro é que, enquanto os modernos evitavam a *grand manner* como um tipo suspeito, elevavam sua arte do *capriccio* e da *bohème* – isto é, uma arte autônoma e inteiramente dedicada à aparência – a um nível pomposo. Ambicionavam por uma *gravitas* saturnina ao mesmo tempo em que sua prática era impudentemente mercurial: “Ortega [y Gasset] interpretou mal a arte moderna em ao menos dois aspectos: imaginou que jamais seria popular e a julgou condenada à ironia, farsa e zombaria [...] seu apetite pela solenidade lhe escapou.”¹⁶³ Não era, contudo, exatamente o aspecto marginal da arte moderna que preocupava Wind, mas antes sua recusa orgulhosa em informar o centro da experiência humana em sua agorafobia, e a confiança que sua autonomização sinalizava um progresso histórico. Desconfiava sobretudo do *amor de l'apparenza* das vanguardas por sua incapacidade de informar o espírito, por sua impotência em exigir uma participação ativa da consciência expectante que se impacta com aquilo que ela não é e assim se precisa e se alarga. Nesse sentido, o discurso de *Art and Anarchy* é reacionário apenas se a resistência crítica a um determinado conjunto de tendências dominantes for considerada como tal, e não como elas próprias parte do percurso e nele influentes, tão integrais ao processo histórico quanto as forças que critica. A história, afinal, está em aberto (“seria imprudente nos sentirmos muito confiantes de que ‘o espírito por fim há de prevalecer’”¹⁶⁴) e não há nada que lhe está *beyond the pale*.

Três ideias fundamentais embasam a fauna crítica de *Art and Anarchy*: (1) a civilização e cultura humanas são capazes de progredir para algum ponto; (2) a criação artística, informada pelos esforços anteriores, é essencial para esse desenvolvimento; (3) a arte pós-romântica, em sua superficialidade e marginalidade, é incapaz de afetar significativamente a existência humana. É essa incapacidade das expressões modernas em melhorar a vida das pessoas, e as forças que a incapacitaram, que são o verdadeiro alvo das

¹⁶² “Obviously not, as long as the naïve prejudice prevails that imagination and precision do not go together.” Cf. *ibid.*, p. 54

¹⁶³ “But while recognizing its centrifugal force, Ortega misjudged modern art on at least two points: he thought that it would never be popular, and he regarded it as doomed to irony, farce and waggery (pp. 46-52) ; its appetite for solemnity escaped him.” Cf. *ibid.*, n. 33, pp. 105 e s. Quanto a arte moderna como uma arte do *capriccio*, ver n. 79, p. 123.

¹⁶⁴ “Nevertheless, it would be imprudent to feel very certain that ‘the spirit in the end will have its way’.” Cf. *ibid.*, p. 88.

críticas de Wind. A autonomia estética, dissociada das urgências sociais, culturais, políticas e epistemológicas em sua defesa adstringente da experiência artística primária, nubla a percepção dos conflitos fundamentais que tornam a produção de uma obra uma necessidade imperativa, como o era, por exemplo, para os comitentes do Renascimento. A respeito desses, figuras como Clemente VII, Isabella e Alfonso d'Este ou Walter Raleigh, irmanados por seus caracteres indóceis e em por suas vidas turbulentas, Wind observa: “E se, em meio a essas adversidades terríveis, encontravam o tempo para se enfrentar com os artistas e submetê-los às suas vontades, é porque a arte lhes era tão indispensável quanto o pão de cada dia: era-lhes essencial à vida. E essa, creio, é a raiz do problema.”¹⁶⁵ Quando critica o ascetismo moderno como um empobrecimento e não como uma elevação espiritual, Wind deixa claro que, em seu juízo, o “retorno ao Paraíso” não se dá por uma contração dos meios expressivos disponíveis. Esse regresso ocorre justamente ao contrário, ou seja, pela dilatação das conexões possíveis do fazer artístico com as outras esferas que conformam a experiência humana em busca de uma significação. Isto é, o nascimento do sentido é sempre impuro, constitui-se no ato de sua formulação enquanto linguagem, não estando nem além deste, nem neste contido. A citação a James no final de *Art and Anarchy* reitera esse ponto: “A diferença essencial entre o homem e as brutas [...] está no excesso exuberante de suas tendências subjetivas”¹⁶⁶. É preciso dar sentido ao mundo para que ele faça sentido, e para tal efeito é melhor confiar na profusão e na ebulição conflituosa das “energias anárquicas da criação” do que na parcimônia e na introversão pietista. Wind, afinal, era um apologista da eloquência dos símbolos e se o era, é porque acreditava que estes falavam uma linguagem inexprimível diretamente, que sua profusão conotativa dizia o inefável e que as possíveis economias da denotação eram, paradoxalmente, onerosas. Tal confiança no caráter oblíquo da significação, associada à desconfiança na força singular de um único argumento, orienta mesmo a formulação de seu discurso em *Art and Anarchy*, que exige não apenas a variedade crítica como um percurso sinuoso, indireto.

¹⁶⁵ “If in the midst of these frightful troubles they found the time to battle with artists and bend them to their will, it was because art was as indispensable to them as their daily food: they could not live without it. And that, I think, is the root of the matter.” Cf. *ibid.*, p. 83.

¹⁶⁶ “‘Man’s chief difference from the brutes’, James said, ‘lies in the exuberant excess of his subjective propensities’”. Cf. *ibid.*, p. 88.

3.3. Ideias Fortes de *Art and Anarchy*

Se o objetivo desta exegese de *Art and Anarchy* é ressaltar sua armadura conceitual, sua explicação pormenorizada ou geral – isto é, a exposição de seu tema, tese, argumentos, noções e momentos, de seu plano e problemática em cada capítulo ou na obra como um todo –, requer-se assomada de um comentário sobre suas interlocuções fundamentais e suas ideias fortes. Estas, evidentes ou latentes, explicitamente conceituadas ou difusas, estabelecem os pressupostos fundamentais sob os quais Wind elaborou seu discurso crítico. Dizer, por exemplo, que a arte moderna se marginalizou em relação ao centro da experiência humana, hoje ocupado pela ciência, pode soar como uma proposição auto-evidente. E, no entanto, como ressalva o próprio autor, é preciso que a consciência se proteja de quaisquer automatismo se quiser preservar seu perfil crítico. Por conseguinte, compete questionar e precisar, por exemplo, o que entende, afinal, por centro ou margem? Ou então, quando Wind menciona as “forças da imaginação”, por que as descreve como um tipo de energia subterrâneo, cuja irrupção pode ser prejudicial ao homem, e não apenas como uma faculdade que reorganiza a experiência em imagens (representativas ou compósitas)? Do mesmo modo, suas constantes referências ao período entre o final do Setecentos e início do Oitocentos como o momento genético dos problemas modernos acusam o Romantismo de ter metido a cultura artística ocidental num *cul-de-sac*, situação ironicamente agravada pela crescente industrialização e pela força difusora do comércio. E, no entanto, a cada um sua definição de Romantismo, e cumpre precisar a de Wind.

Aponta Isaiah Berlin em *As raízes do Romantismo*, série de conferências pronunciadas em 1965, que o conjunto de características atribuídas ao movimento romântico é – ao menos aparentemente – absolutamente contraditório¹⁶⁷. Mesmo o pai da “História das Ideias”, Arthur O. Lovejoy, teria se desesperado na busca por uma generalização capaz de abarcar todas suas contradições, concluindo que por Romantismo se entende uma pletora de correntes estéticas e filosóficas que se assemelham apenas por uma tendência seja ao *primitivo*, seja ao *excêntrico*. Seu discípulo, George Boas, até mesmo afirmou que, para todos

¹⁶⁷ Cf. I. Berlin, *As raízes do romantismo*, São Paulo, Três Estrelas, 2015, pp. 23 e ss.

os fins, essa coisa de Romantismo não existiu: trata-se apenas de um termo guarda-chuva para uma série de doutrinas diversas que ocorreram em um determinado momento¹⁶⁸. Berlin não concorda com essa posição nominalista, acreditando que por trás do paradoxo existe uma essência; suas palestras, portanto, defendem que “*houve de fato um movimento romântico; ele teve algo que lhe era central; ele criou uma grande revolução na consciência; e é importante descobrir o que é.*”¹⁶⁹ Como todas – ou quase todas – as tendências negativas apontadas por Wind em *Art and Anarchy* tem sua origem nesse movimento de conceituação disputada, é evidente que Wind compartilha da opinião de seu colega: a filosofia estética e epistemológica do Romantismo promoveu uma enorme ruptura na ordem das coisas e a rebentação cultural dos anos 1960 resultava das agitações profundas de um século e meio antes. Os pecados da arte moderna tinham sua origem na maçã mordida pelos românticos. Em “*Art and Anarchy*”, contrastam-se as descrições do potencial cataclísmico da experiência artística da Atenas platônica com a segurança e feliz variedade da arte observada por Hegel. O fenômeno, observa Wind, transitou em dois milênios do sentimento de temor e reverência para a apatia e interesse, transição cujo pivô foi o movimento romântico, para o qual parte significativa das dificuldades apontadas em *Art and Anarchy* remontam. É o caso, por exemplo, do purismo artístico e da dissociação analisados em “*Aesthetic Participation*”; da valorização do espasmo criativo e do fragmento em “*Critique of Connoisseurship*”; da recusa ao conhecimento e à razão em “*The Fear of Knowledge*”; do isolamento social do artista e da idolatria da inspiração em “*Art and the Will*”. Desses efeitos diversos é possível delinear uma definição geral do Romantismo em Wind: este se define por uma negação de todo dado externo e de qualquer tipo de cristalização, estrutura ou fórmula, opondo com violência sua hipervalorização do interno, do genuíno e do inefável, da livre capacidade do indivíduo de se autotransformar e de transformar o que ele quiser no que bem ele quiser. A Natureza, a Realidade mesmo, tornava-se, ao menos para o artista romântico, uma substância plástica infinitamente modelável. Segundo Wind, “a absoluta liberdade da arte, pela qual ela pode se anexar livremente a qualquer substância escolhida de forma a exercer sua imaginação, fez do

¹⁶⁸ Cf. *ibid.*, pp. 45 e s.

¹⁶⁹ Cf. *ibid.*, p. 47.

novo artista uma *tabula rasa*.”¹⁷⁰ Essa plasticidade infinita da obra e do criador – “aquilo que Hegel curiosamente denominou *unendliche Herumbildung*”¹⁷¹ – conformou-se em duas atitudes complementares: extrema introversão e a revolta contra a razão. O valor maior do artista, aquilo que possui de mais genuíno e essencial, encontra-se apenas nas profundezas inquietas de seu espírito, o qual deve ser *expresso*, mas que não pode ser *conhecido*, pois conhecer seria classificar, determinar e enregelar o fluxo de animação subjetiva: “[...] o sofisticado espectro da imaginação do poeta é morto pelo gélido fito analítico da filosofia”¹⁷².

Wind não despreza os méritos da liberdade conquistada pelos românticos: a variedade e a tolerância artísticas foram ganhos, assim como o livre gozo da forma, a percepção de forças ocultas à consciência cotidiana e mesmo o método de Morelli, em sua visão uma expressão rarefeita, clínica e meticulosa das propensões românticas. O problema, se circunscrito à questão do artista, é sua radical reclusão; vide a fábula romântica do poeta que isolado em seu sótão, escreve “somente sob a inspiração do espírito”¹⁷³ ou o *Solitaire* do *Mon Faust* de Valéry, que “uiva como um lobo” porque “o “espírito puro” não permite qualquer expressão mais sutil”, mas que, “nos intervalos entre essas convulsões, delas comenta como se sua dialética tivesse sido treinada no ‘Um além do Ser’ do *Parmênides* de Platão.”¹⁷⁴ O exemplo de Valéry, contudo, revela o ponto central da crítica de Wind: a adesão ao puro espírito e à imediatez do sentir – um tipo de nostalgia pelo inefável – conduz a um estado de barbárie que se expressa na valorização do fragmento, nas estratégias de choque da sensibilidade, no temor à erudição, na recusa ao poema longo como antiartístico, na ânsia por *sinopie*, na crença de um restauro supra-histórico, na negação da habilidade ou técnica e na hipertrofia do gesto criador, capaz de, como uma prestidigitação, produzir algo do nada.

¹⁷⁰ “He [Hegel] explained that the absolute freedom of art, by which art can attach itself freely to any substance it chooses in order to exercise the imagination on it, has made of the new artist a *tabula rasa*.” Cf. Wind, op. cit., 1985, p. 15.

¹⁷¹ “Infinitely susceptible to new shapes because no shape can be regarded as final, he is in a state of perpetual self-transformation, engaged in what Hegel quaintly calls *unendliche Herumbildung*, an infinite plasticity.” Cf. *ibid.* p. 15.

¹⁷² “In Keats’s *Lamia*, for example, the exquisite phantom of the poet’s imagination is killed by the cold analytical gaze of philosophy.” Cf. *ibid.*, p. 47.

¹⁷³ “The Romantics, however, introduced the fable that the poet dreaming in his garret, who writes only as the spirit moves him, is an image of the true poet”. Cf. *ibid.*, p. 79.

¹⁷⁴ “During the terrible fits that shake him, the *Solitaire* howls like a wolf: the pure spirit does not allow any finer expression; but in the intervals between those seizures he talks of them as if his dialectic had been trained on ‘the One beyond Being’ in Plato’s *Parmenides*”. Cf. *ibid.*, n. 40, p. 108.

Não sendo mais possível figurar o Universo pois a centralidade da ciência tomou para si quaisquer possibilidades de descrição, caberiam as expressões artísticas apenas expressá-lo e, desse modo, dizer o que nele há de infinito sem cair nas armadilhas das formas finitas.

Existiria, portanto, uma hemorragia de realidade que não pode ser articulada enquanto algo a ser registrado, anotado, pesquisado, deduzido ou inferido; o signo assim não mais diria *uma* significação, mas a *sua* significação¹⁷⁵. Como se nota ao longo de *Art and Anarchy*, o valor semântico se deslocou da palavra em si para a caligrafia, que quanto mais espasmódica – isto é, quanto mais trair a identidade frenética da mão –, melhor¹⁷⁶. Wind concorda que o sentido mesmo da coisa, aquele rastro de vida, existência ou experiência que a forma artística quer manifestar é expressa unicamente *nela e por ela*; a relação entre continente e conteúdo, forma e substância, é, afinal, uma abstração metodológica. Isso lhe era ponto pacífico: “A. C. Bradley [crítico literário e professor de literatura de Oxford] estava correto ao sublinhar que o significado de um grande poema está *no* poema, dele emana e não se baseia em um pensamento pré-definido meramente travestido pelo poeta de linguagem poética”¹⁷⁷. Sua dissensão em relação aos românticos, no entanto, é que essa expressão é sempre indireta e não direta, ela pede uma formulação simbólica, uma linguagem, uma modalidade de expressão, alguma medida de razão, uma luta pelo estilo. Requer, por exemplo, uma instrução para que um determinado modo de percepção seja resgatado do passado e se apresente à visão presente em seu pleno fulgor estético¹⁷⁸. A obra não diz “Eu sou” por si só, pois este seu ser é cognoscível pelo impacto de outras obras, pelo conhecimento de seu contexto, pelo histórico de sua recepção, enfim, por uma transversalidade alhures à sua percepção pura ou imediata (*coup d’œil*). Ou então, como escreveu Merleau-Ponty com grande eloquência, “a significação sem nenhum signo, a própria coisa – esse auge de clareza seria o desvanecimento de toda clareza, e o que podemos ter de clareza não está no início da linguagem, como uma idade de ouro, e sim no final de seu

¹⁷⁵ Ibid., n. 57, pp. 114 e s.

¹⁷⁶ Para as menções à caligrafia em *Art and Anarchy*, ver *ibid.*, pp. 38, 63, 85.

¹⁷⁷ “[...] A C. Bradley was right in stressing that the meaning of a great poem is in the poem, arises through it, and does not rest on a pre-defined thought which the poet merely clothes in poetic language”. Cf. *ibid.*, n. 57, p. 115.

¹⁷⁸ A respeito dessa discussão, ver *ibid.*, n. 59, pp. 116 e s.

esforço.”¹⁷⁹ Não obstante as críticas, nota Wind, os argumentos puristas de cepa romântica se perpetuaram, constantemente reiterados, redundando, por exemplo, na apreciação de um livro sobre Picasso de 1962, no qual se “credita uma qualidade caligráfica a uma transcrição de Picasso de um soneto de Gongora ‘que apenas os ignorantes em caracteres latinos podem apreciar integralmente.’”¹⁸⁰

O *cul-de-sac* no qual a estética romântica enfiou a cultura artística ocidental foi, portanto, uma redução da obra a uma mônada, que se autossignifica e não possui relações vitais com nada além de si mesma¹⁸¹. Tal adstringência hermética resultou em uma bifurcação ao longo do século XIX e XX: de um lado a pura fantasia e, do outro, o esteticismo. Em ambos os casos, aponta Wind, a arte se tornou “experimental”, almejando uma constante autotransformação de si mesma regida pelo signo do progresso e, surpreendentemente, macaqueando os procedimentos científicos em sua ânsia por algum tipo de rigor e em sua livre inquirição de seu objeto de estudo¹⁸². Ou, como afirmou com certo humor Yeats em defesa da liberdade poética, “a ciência, tendo passado por muito ridículo e alguma perseguição, ganhou o direito de explorar o que quer que se passe perante seu olho corpóreo, e meramente porque passa [...] A literatura agora exige o mesmo direito de exploração de tudo o que se passa perante o olho da mente, e meramente porque passa.”¹⁸³ A efemeridade do ideal artístico expresso e a superestima do “olho da mente” são notáveis, e indicam uma sutil transformação que Wind aponta especialmente problemática: o roubo romântico e a recusa ao mundo externo em prol da verdade do espírito cedeu espaço, na turbulenta passagem de um século para o outro, a um tipo de liberalismo e tolerância artísticos que coadunaram em uma arte efêmera, um tipo de refúgio ilusório no qual o burguês distrai sua atenção quando farto de seus negócios¹⁸⁴. Essa crescente tolerância, ao invés de ter gerado uma reintegração do artista no tecido social, teve um efeito contrário:

¹⁷⁹ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Signos*, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 87.

¹⁸⁰ “This fallacy was recently extended to calligraphy by A. Horodisch, *Picasso as a Book Artist* (1962), p. 68, where Picasso’s transcription of a sonnet by Gongora is credited with a calligraphic quality ‘which only those ignorant of Latin characters could enjoy to the full.’” Cf. Wind, op. cit., 1985, n. 59, pp. 116 e s.

¹⁸¹ Cf. *ibid.*, n. 57, pp. 114 e s.

¹⁸² Cf. *ibid.*, pp. 20 e s.

¹⁸³ Cf. W. B. Yeats, *Autobiographies*, New York, Scribner, 1999, pp. 248 e ss. A passagem é citada em Wind, op. cit., 1985, n. 43, p. 109.

¹⁸⁴ *Ibid.*, n. 106, p. 131.

reforçou o isolamento artístico, sua hipervalorização de sua posição marginal, e a tendência às estratégias de choque da sensibilidade, progressivamente históricas¹⁸⁵. Nota Wind que as consequências dessas atitudes são contraproducentes: o isolamento artístico produziu uma imagem falsa do artista, uma espécie de vagabundo que vez ou outra faz algo de valor *quando* movido pelo espírito¹⁸⁶; a marginalidade foi ancilar no processo de dissociação das práticas artísticas, não servindo à finalidade alguma; o choque moderno logo se tornou mais uma entrada no catálogo das experiências modernas, sua potência desestabilizadora original rapidamente purgada. Não de outro modo, observa Wind, a imagem romântica e moderna do verdadeiro artista é o *monsieur* Teste de Valéry ou o Frenhofer de Balzac¹⁸⁷, indivíduos que devotam todo seu ser a uma atividade rarefeita – inteligência num caso, pintura no outro – e que são heroicos em sua recusa à sociedade, em sua repulsa às convenções, em sua devoção obsessiva a uma atividade autodeterminada, magníficos mesmo em seus erros, cuja grandiosidade ao menos lhes fez dignos de memória. Vale recordar que, ao menos na narrativa balzaquiana, o desapontamento do pintor com o resultado final de sua pretensa obra-prima, muito aquém da animação ideal esperada, fê-lo conflagrar seu ateliê, sacrificando-se no processo.

O problema não é a marginalidade da arte em si, mas o que se faz dela. É possível, portanto, distinguir entre dois tipos de marginalização anunciados por Wind: aquela que era observável na produção artística de sua era, e uma outra, apenas idealizada, um modo de fazer as coisas direito dada a situação instaurada e sendo o processo, como notou, de difícil reversibilidade¹⁸⁸. A primeira, exemplifica Wind, expressa-se na atitude pictórica de Klee: “O tipo de humor sagaz de Klee é um desabrochar precioso da ironia romântica: ele aproveitou ao máximo o fato de estar numa posição marginal, nunca pretendendo estar em nenhum outro lugar, evitando cuidadosamente a grande maneira.” Desse modo, constata que “uma grande curiosidade científica foi desperdiçada, quando poderia ter tanto ilustrado os

¹⁸⁵ Ibid., pp. 8, 20, 97 (n. 13), 98 (n. 15), 106 (n. 36), 118 e s. (n. 70).

¹⁸⁶ Ibid., p. 79.

¹⁸⁷ Ibid., p. 20.

¹⁸⁸ Ibid., p. 21.

precisos dados da ciência quanto, a partir desses, revigorado a criação imaginativa.”¹⁸⁹ Eis o problema: a *Ironie* dos românticos, a postura rebelde que entende que qualquer tipo de afirmação peremptória pode ser contraposta por outras tantas, igualmente válidas e absolutamente contrárias; desse modo, a maneira mais satisfatória de se afirmar uma proposição é lhe preservar um espaço de autocontradição, capaz assim de sugerir o infinito, o universal, o caos. A postura que em alguns casos conduziu artistas – ficcionais ou reais – a fins trágicos, seja porque sua efervescência espiritual não se continha no mundo, seja porque a tensão de exprimir o inexprimível era absurda, transformava-se para os modernos em um livre gozo da forma, melhor realizado, artística e comercialmente, de uma posição marginal. Uma suposta confissão de Picasso, na verdade escrita por Giovanni Papini, exprime uma percepção similar a de Wind: “Desde que a arte não é mais o alimento que nutre os melhores, o artista pode extravasar seus talentos em todas as tentativas de novas fórmulas, em todos os caprichos da fantasia, em todos os expedientes do charlatanismo intelectual. O povo não busca mais na arte conforto ou exaltação”, ao passo que “os ‘refinados’, os ricos, os ociosos, os destiladores de quintessência desejam o novo, o exótico, o extravagante, o escandaloso. E eu, do cubismo em diante, contentei esses senhores e críticos com todas as bizarrices proteicas que me surgiam a mente, e quanto menos me compreendiam, mais me admiravam.”¹⁹⁰ Embora Wind se diferencie da crítica de Papini pela ausência de pessimismo ou mesmo de nostalgia, seu diagnóstico era, *grosso modo*, o mesmo: “lidamos com uma arte

¹⁸⁹ “Klee’s sly kind of humour is a precious bloom of Romantic irony: he made the most of being in a marginal position, and never pretended to be anywhere else, carefully avoiding the grand manner. Yet one cannot help observing that a great artistic curiosity for science was here left unused, when it could have both illustrated the precise data of science and drawn new strength from them for imaginative creation.” Cf. *ibid.*, p. 54.

¹⁹⁰ “Dal momento che l’arte non è più il cibo che alimenta i migliori, l’artista può sfogarsi a suo talento in tutti i tentativi di nuove formule, in tutti i capricci della fantasia, in tutti gli espedienti del ciarlatanismo intellettuale. Nell’arte il popolo non cerca più consolazione ed esaltazione; ma i raffinati, i ricchi, gli oziosi, i lambiccatori di quintessenze, cercano il nuovo, lo strano, l’originale, lo stravagante, lo scandaloso. Ed io, dal cubismo in poi, ho contentato questi signori e questi critici con tutte le mutevoli bizzarrie che mi son venute in testa, e meno le capivano e più mi ammiravano. A forza di spassarmela con tutti questi giochi, con queste funambolerie, con i rompicapo, i rebus e gli arabeschi, son diventato celebre abbastanza presto. E la celebrità significa, per un pittore, vendite, guadagni, fortuna, ricchezza.” Cf. Giovanni Papini, *Il libro nero*, Firenze, Vallecchi Editore, 1951.

do capricho que se apresenta como uma arte de pesquisa científica, embora permaneça uma arte marginal.”¹⁹¹

E, no entanto, cumpre precisar o que Wind de fato entende por centro ou margem. Não se trata, evidentemente, da produção de artistas marginalizados no sentido sociológico. Esta relação centro e margem – válida tanto para o indivíduo quanto para a sociedade – refere-se sobretudo a uma capciosa dimensão espiritual (ou da consciência), em que um certo núcleo de interesses ocupa a posição dinâmica, central, enquanto outros estão às margens. Ali estes atuam como veleidades, um conjunto de aspirações que não conduz o espírito, afetando-o apenas por lhe apresentar um conjunto diverso de possibilidades. É o centro, portanto, que define o foco da consciência, dita os caminhos de ação e excita a vontade. Este, segundo Wind, estaria ocupado na modernidade “por um espírito incansável de indagação racional.”¹⁹² Sua tese da marginalidade artística, portanto, compreende que “o artista não está mais no centro das coisas como outrora. As forças criativas expressas não mais penetram o suficiente em nossa cultura para reanimá-la.” Não que a produção científica moderna seja menos hermética que a artística, “mas seus efeitos, não obstante, produzem-se no centro das coisas.” Mesmo da margem, defende Wind, seria possível um tipo de engajamento positivo, no qual as observações da posição fronteiriça se traduzem em uma espécie de consciência crítica, capaz de fustigar o centro pela amplitude de sua visão periférica: “Não acredito mais que seja um defeito estar à margem. Frequentemente dali enxergamos com maior clareza. Mas essa clarividência do artista moderno deveria transformar as pessoas, e não permanecer uma arte efêmera, que penetra na vida apenas como uma decoração mais ou menos mundana.”¹⁹³

¹⁹¹ “C’est mon excuse de vous avoir présenté ce diagnostic assez redoutable : que nous avons affaire à un art de caprice qui se présente comme un art de recherche scientifique tout en restant encore une sorte d’art marginal.” Cf. Wind, “Un art de caprices, un art de recherches, un art marginal”, 1953, p. 17.

¹⁹² “The centre would be occupied by science - that is, by a relentless spirit of rational inquiry.” Cf. id., op. cit., 1985, p. 10.

¹⁹³ “La troisième thèse, elle aussi très douteuse, est que cet art est un art *marginal*. L’artiste n’est plus au centre des choses comme il l’était autrefois. Les forces créatrices qui s’expriment en jeu, ne pénètrent pas assez profondément dans notre culture pour la ranimer. Je ne crois pas que cela soit seulement la faute de l’artiste. Un des caractères de notre civilisation est que tout se spécialise. L’homme de science aussi est une sorte de prêtre qui parle un langage secret; néanmoins ses effets se produisent au centre des choses. Je ne crois pas non plus que ce soit un défaut d’être en marge. Souvent on y voit plus clairement. Mais cette clairvoyance de l’artiste moderne devrait transformer les gens, et ne pas rester un art éphémère, qui n’entre dans la vie que comme une décoration plus ou moins mondaine.” Cf. Wind, op. cit., 1953, p. 17.

Quando Wind emprega o termo dissociação para se referir ao estado geral da prática artística moderna, não o faz como um termo genérico, mas sim como um termo técnico da psicologia: quer denotar uma fragmentação ou desprendimento entre a experiência vivida e a consciência que se configura de maneiras diversas, patológicas (e.g., transtorno dissociativo de identidade) ou não (e.g., devaneio)¹⁹⁴. A técnica de Morelli, portanto, seria fundada na “dissociação visual” de uma obra, que não é mais percebida em sua totalidade, mas em seu fragmento (e.g., o lóbulo da orelha, a articulação das falanges etc.)¹⁹⁵. O formalismo de Wölfflin seria um exemplo de outro tipo, pois dissociaria a forma de seu conteúdo emotivo, religioso, social etc. (e.g., a famosa relação formal entre a catedral gótica e o tamanco)¹⁹⁶. A “técnica da dissociação” de Gourmont, que para Wind é exemplar das tendências marginais da arte moderna, implica na análise de ideias e sentimentos de modo a alcançar o “verdadeiro” e “expurgar” o falso (no âmbito da arte, isto implicaria em uma dissociação dos elementos convencionais em prol da pureza estética autônoma em um processo progressivo)¹⁹⁷. Embora o termo “dissociação” nesses casos seja quase figurado, Wind estava sobretudo interessado na inter-relação direta entre arte e psicologia. Tal conexão é evidente, por exemplo, quando discorre sobre o temor platônico. Observa então que desenvolvimentos recentes da psicoterapia contraindicam a terapia artística nos casos de esquizofrenia, pois ao invés de mitigar a condição, intensificá-la-ia¹⁹⁸. Do mesmo modo, ao comentar a equivalência do “ato criativo com a catarse automática”¹⁹⁹, nota como a experiência artística assim considerada aspira “àquilo que Janet chamou de *l’abaissement du niveau mental*, que se trata de um estado de decomposição ou dissociação mental

¹⁹⁴ Em carta para Ernst E. Stein, tradutor contratado pela BBC (e depois pela ed. Kohlhammer) para traduzir *Art and Anarchy* para o alemão, Wind indica que a tradução do termo inglês *dissociation* deveria ser exatamente *Dissoziation*: “I sympathize with your feelings about the word *Dissoziation*, but It is a technical term with a precise meaning, like *Psychoanalyse* which is not a very pretty word either. In German psychology the word *Associationstheorie* has been current since the end of the eighteenth century, and since *Dissoziation* was invented to designate the exact opposite, it loses its meaning without that association. We have to use it throughout. You may have noticed yourself that neither *Entfremdung* [port.: alienação] nor *Abstand* [port.: distância] conveys that meaning.” Cf. Wind, [Carta] 18 jul. 1963, [S.l.] [para] E. E. Stein, [S.l.], 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1.

¹⁹⁵ E. Wind, op. cit., 1985, p. 32.

¹⁹⁶ Ibid., pp. 21 e s.

¹⁹⁷ Ibid., pp. 20, 107 e s. (n. 38).

¹⁹⁸ Ibid., n. 5, p. 94.

¹⁹⁹ “[...] efforts to equate the creative act with an automatic catharsis.” Cf. *ibid.*, p. 86.

particularmente propício às incursões do inconsciente”²⁰⁰. A nota relacionada a essa passagem conduz a um longo excursus sobre a teoria de Pierre Janet, sua influência sobre Jung, uma refutação da concepção de mitologia junguiana via Lévi-Strauss, considerações sobre a figura alquímica do hermafrodita e suas expressões na literatura ocidental, concluindo com uma crítica à abordagem psicanalítica nos estudos sobre arte²⁰¹.

Segundo Wind, os estratos psíquicos subliminares não devem ser considerados a essência da experiência artística, mas antes tipos pré-artísticos que requerem um processo consciente de formação para que emerjam satisfatórios. Desse modo, argumenta, *Édipo Rei* não é uma grande peça porque trata de um símbolo monstruoso que sobrevive latente nas regiões subliminares da consciência social, mas sim porque Sófocles foi capaz de lhe configurar como obra dramaturgica: “a grandiosidade artística presente na revelação do crime de Édipo transfigura a brutalidade da conclusão. Elaboram-se com tal cuidado as revelações assombrosas que, para o espectador, o efeito final é o exato oposto de uma irrupção do inconsciente.”²⁰² A dissociação artística, nota Wind, está portanto associada à ambição de uma expressão sem confronto formador, alheia aos processos de artesanía, depuração e crítica, fundamentais à grande produção artística pregressa. Trata-se de uma ânsia por uma expressão que recusa a linguagem, um tipo de impaciência com as formas finitas em seu desejo impaciente pelo infinito. O Fausto de Valéry teria notado com espanto o uivo demente do *Solitaire*: “O quê? [...] A solidão grita? [...] O silêncio eterno gostaria de acabar consigo mesmo?”²⁰³ Retornamos assim ao problema da linguagem expressiva. Não se trata, evidentemente, de uma indagação sobre a relação ótima entre forma e conteúdo nas expressões artísticas. Como dito acima, sua unidade fundamental era, para Wind, *fait accompli*, e não mais uma questão propriamente dita²⁰⁴. O ponto é que o espírito puro, sendo algo necessariamente transcendente à matéria transiente da qual o artista se serve, não pode

²⁰⁰ “Once art thus aspires to what Janet called *l’abaissement du niveau mental*, which is a state of mental decomposition or dissociation particularly conducive to incursions from the unconscious”. Cf. *ibid.*, p. 86.

²⁰¹ *Ibid.*, n. 163, pp. 144 e s.

²⁰² “The way in which Sophocles succeeded was not by collusion with the unconscious but, on the contrary, by forestalling any incursions from that region. As has often been noticed, in the construction of this tragedy the sheer artistry of unravelling the crime of Oedipus transfigures the fierceness of the conclusion.” Cf. *ibid.*, loc. cit.

²⁰³ “Quoi? ... La solitude hurle? ... Le silence éternel voudrait-il en finir avec lui-même?”. Cf. *ibid.*, n. 40, p. 108.

²⁰⁴ Cf. *supra*, p. XXX.

ser manifesto em sua totalidade, visto que quaisquer tentativas redundam no “latido insuportável” que para Valéry caracterizavam tanto o uivo do *Solitaire* quanto “o protesto de angústia cósmica de Pascal”²⁰⁵. Do mesmo modo com a realidade externa: as formas finitas são, obviamente, incapazes de delinear seu fluxo inesgotável.

William James, em sua conferência “Reflex Action and Theism”, acusa este problema basal, comentando como “o mundo real tal qual é dado objetivamente neste momento é a soma total de todos seus seres e eventos. Mas conseguimos pensar em tal soma? Podemos conceber por um instante o que seria uma secção transversal de toda a existência em um determinado ponto no tempo?”²⁰⁶ Para dar conta dessa totalidade fluida, assevera James, para dar conta do fato de que, no momento em que palestrava, “as moscas zumbem, uma gaivota pega um peixe na foz do Amazonas, uma árvore cai nas matas das Adirondack, um homem espirra na Alemanha, um cavalo morre no Tártaro e gêmeos nascem na França”²⁰⁷, é preciso romper essa unidade inapreensível em formas apreensíveis, em história, arte, ciência etc. Ou, dizendo em bom português, não se faz uma omelete sem quebrar o ovo cósmico. O signo, afinal, significa-se não por incorporar um sentido que é externo a si, mas por seu valor diacrítico em relação à realidade e em relação aos outros signos: diz o que é e não outra coisa por avizinhar-se de outros signos que não dizem o mesmo que ele, e o sentido se constrói como que no espaço vazio intersínico. O que há de significado no mundo foi culturalmente constituído pela malha sínica e não em sua recusa. Empregando um exemplo mais concreto e complexo (e também mais banal), uma bandeira não simboliza um determinado país apenas por ser o que é, por sua “bandeiridade”, mas porque existem outras bandeiras que simbolizam outros países, porque existe a conceituação mesma de país, porque os habitantes dessa circunscrição geográfica assim se identificam, possuem uma história, constituíram uma linguagem, valores e formas de interação que determinam um certo valor emotivo na percepção daquela bandeira que não seria precisamente expresso de nenhuma outra maneira. Isto é, existe uma trama de associações que permite a uma determinada

²⁰⁵ “At that time Pascal’s outcry of cosmic anguish, to which Valéry applied the word *hurler* [...] reminded him of ‘cet aboi insupportable qu’adressent les chiens à la lune’; but in ‘*Mon Faust*’ the dog has become a wolf, addressing his ghoulish howls to the night”. Cf. *ibid.*, p. 108.

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 118 e s.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 119.

bandeira se constituir como um símbolo único. A tragédia da dissociação, Wind parece sugerir, é que a ruptura dessa trama sónica em prol de um sentido puro e imediato acaba por não produzir sentido algum, pois não há um sentido para ser buscado “por trás” do signo, mas sim em seus interstícios e vãos. Caso contrário, redundaria-se em um quase solipsismo particularmente afeito à imiscuição de forças mecânicas: “Posto que a instantaneidade sempre exige um grande aparato de exclusões, trata-se de uma construção que pode servir de alimento a uma máquina, e essa é a ironia final da dissociação: ao mesmo tempo em que divorcia o artista do exterior, encontra suporte externo na mecanização por serem ambos processos desumanizados.”²⁰⁸

De fato, uma ironia. Se parte do interesse insaciável dos Românticos pelo exótico e pelo primitivo procedia de uma recusa à massacrante realidade cotidiana imposta pela industrialização, a tese de Wind de que dissociação e mecanização se retroalimentam “por serem ambos procedimentos desumanizados”²⁰⁹ é perversa, ao menos aparentemente. Apresenta, pois, o executivo e o boêmio como verso e anverso de um processo oposto complementar: “O único desafio lançado ao artista no novo átrio da arte procede de questões gerenciais como: ‘Vai gravar bem?’, ‘Vai reproduzir bem?’, ‘Vai distribuir bem?’. Pois onde quer que hoje a vontade deixe um vácuo, as forças mecânicas não tardam em preenchê-lo.”²¹⁰ Se Wind definiu a arte moderna da *bohème* como uma arte do *capriccio* e da *collage*, é porque essa é uma arte que, em sua visão, pode ser dissecada, julgada em suas partes constituintes e reconstituída maquinalmente; uma pintura pode, portanto, ser considerada “como uma *machine à sentir*”²¹¹. Por conseguinte, o culto romântico do fragmento acaba por se adequar muito bem às necessidades estéticas impostas por uma era mecânica. Comentando a relação entre a dissociação promovida pela psicologia profunda e os processos de mecanização, Wind observa como a ficção científica compreendeu de imediato esse fato: em

²⁰⁸ “Since immediacy always requires a large apparatus of exclusions, it is a construct that can be fed to a machine and this is the ultimate irony of dissociation: while cutting the artist off from the external world, it finds outward support in mechanization because both are dehumanized procedures.” Cf. *ibid.*, p. 86.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 86.

²¹⁰ “In the new forecourt of art the only challenge to the artist is supplied” By managerial questions: ‘Will it record well?’, ‘Will it reproduce well?’, ‘Will it distribute well?’ For wherever a vacuum is left by the will today, it is bound to be filled by mechanical forces.” Cf. *ibid.*, pp. 86 e s.

²¹¹ “As Le Corbusier thought of a house as a *machine à vivre*, so hedonistic connoisseurs think of a painting as a *machine à sentir*.” Cf. *ibid.*, p. 29.

L'Ève future (port.: *A Eva futura*) de Villiers de l'Isle-Adams – obra pioneira no subgênero literário da ficção científica distópica – a personagem principal, uma versão ficcional de Thomas Edison, é especialista em ambas as áreas. Nesse romance, o inventor estadunidense cria uma androide para um amigo inglês (Lorde Celian Ewald), que está desesperado por conta de seu amor por uma jovem cantora (Alicia Clary), cuja grande beleza é contraposta, para seu desgosto, pela superficialidade de suas emoções. A androide de Edison é uma versão idealizada de Alicia – construída a partir de uma análise dos componentes fundamentais da beleza feminina visando sua reprodutibilidade mecânica –, na qual a personalidade supostamente detestável da original é suplantada por uma versão superior, ainda que autômata. A dissociação, processo correlato à especialização e classificação, produz uma fragmentação da unidade da experiência artística em prol de uma idealização de seus aspectos constituintes. Uma obra de arte pode ser vista no original ou em uma reprodução, pouco importa. Como pouco importa, é melhor que reproduza bem, de modo que as necessidades da operação reprodutiva passam a determinar a produção artística. Dado que a operatividade tende a priorizar a conformidade e a segurança, o risco artístico tende a ser proscrito como uma superfluidade antieconômica, assim derrotando seu próprio propósito, pois se prefere “não lutar com o anjo”: é inútil em termos de gerência de tempo e de recursos e é, além disso, inseguro²¹².

Eis, segundo Wind, os valores artísticos fundamentais em uma era mecânica: máxima ampliação, máxima difusão e expansão infinita da imaginação humana. Esta deve ser suficientemente supérflua e neutra ao ponto de anular qualquer conflito possível na consciência expectante. Deve apenas estimular seu interesse, desde que esse estímulo seja constante, efêmero e progressivo: “Quando uma experiência é excepcional, deve ser multiplicada, e logo o deixará de ser. Baudelaire previu que essa tolerância destrutiva seria um dia saudada como um tipo de ‘progresso’: nesse recipiente complacente, abismo amigável, absterger-se-ão estéreis as energias anárquicas da criação.”²¹³ A marginalização da

²¹² “They prefer not to wrestle with the angel : it takes too long; it is uneconomical ; and one is likely to get one’s thigh out of joint.” Cf. *ibid.*, p. 87.

²¹³ “When an experience is exceptional, it must be multiplied; and soon it will cease to be exceptional. Baudelaire foresaw that this destructive tolerance would one day be hailed as a form of ‘progress’: in this complacent receptacle, a friendly abyss, the anarchic energies of creation would be soaked up into, nothing.” Cf. *ibid.*, p. 88.

arte está, portanto, profundamente associada ao aumento do fluxo da imaginação, que, constringida por barreira alguma, emerge como uma variegada, proteica e absoluta efemeridade. A soma total dos efeitos artísticos modernos é, portanto, de tipo “soma-zero”, ou, empregando uma metáfora mais precisa (devido ao caráter midiático da questão), um tipo de “ruído branco”: a igual intensidade das experiências artísticas impede que cada uma delas produza um sentido específico, gerando ao invés uma algaravia diluída (i.e., superficial). Ao recorrer a esta palavra, e através dela à noção de *superfície*, reclama-se igualmente seu antônimo, a *profundidade*. Ambas os termos são evidentemente metáforas e, presumivelmente, metáforas de origem aquática: as ondas rebentam na superfície enquanto o mar se agita em suas profundezas. Se aplicadas a um juízo de valor literário e/ou artístico, imputam ao objeto a que se referem uma relação de transparência e opacidade: transparente porque a sua mera aparência não diz a totalidade de seu sentido, revelando progressivamente mais do que manifesta à consciência perscrutante; opaco porque não importa o quanto de exegese se faça, algo subsiste que não se pode abarcar por completo, um núcleo duro de experiência que a linguagem não diz. Redunda-se assim em expressões tão significativas quanto por fim vazias: “essa coisa é profunda”; sabe-se o que se quer dizer *com* profundo, mas não o que se quer dizer *por* profundo. Cada nova explicação apenas abre espaço para novas explicações que virão, possíveis porque o que há de profundezas na obra lhes permite a abertura. É justamente essa sua profundidade, no entanto, que lhe permite sobreviver à tirania de seu tempo e ter algo a comunicar para o futuro, que lhe torna inesgotável, que lhe faz objeto de veneração e que lhe canoniza. É cânone porque seu sentido não se encontra circunscrito ao seu tempo apenas, mas porque conseguiu transformar seu tempo em objeto de meditação para os tempos futuros, porque moldou a imaginação da humanidade porvir que nela vai buscar a gênese de um sentido. O que é a operação histórico-artística de Wind senão um modo de abordar essas profundezas e interpretar as forças conflitantes ou convergentes que emergiram em uma solução formal? E essa interpretação não deve provir uma maior conformidade entre espectador e objeto, aprofundando seu “deleite estético”?²¹⁴ E esse ganho estético não amplia a capacidade cognitiva do indivíduo, que por sua vez determina seu

²¹⁴ Ibid., p. 62.

campo de percepção? Se confrontarmos duas das passagens de *Art and Anarchy* talvez compreendamos aonde Wind quer chegar: afirma, afinal, em “The Fear of Knowledge” que “nosso olho vê como a mente lê”²¹⁵, e no capítulo seguinte – “The Mechanization of Art” – interroga-se retoricamente se “alterando o olhar não se altera tudo?”²¹⁶ Retornaremos às implicações dessas indagações mais à frente.

Esse dualismo entre *superficialidade* e *profundidade* atravessa *Art and Anarchy* – embora jamais de forma explícita –, e está na fonte mesma de suas críticas à arte pura, seja como interpretação histórica, seja enquanto produção artística. Em relação ao primeiro caso, assevera-se: “Se é verdade, como sugeri, que o publico geral adquiriu uma certa facilidade para tocar a superfície de muitas obras de arte diferentes sem se envolver seriamente com nenhuma, não restam dúvidas de que essa abordagem foi encorajada pelo especialista em arte.”²¹⁷ Quando Wind observa que a produção e recepção artística do passado exigia um grau muito maior de participação do artista e do espectador, compara a pintura *O Cristo Morto e os Anjos* de Mantegna com o de Manet. Nota que esta, ao contrário daquela, “não pretendia forçar ninguém a se ajoelhar. Foi pintada para uma exibição, e não para uma igreja. Manet queria que fosse admirada como pura pintura”²¹⁸. Essa pureza almejada pode ser descrita como a circunscrição da percepção estética à superfície pictórica do quadro. Do mesmo modo, ao criticar a estética de Croce, Wind denuncia falaciosa a sua observação de que “não há ‘duplo fundo’ (*doppio fondo*) na valise da arte.”²¹⁹ Não que julgasse as prescrições da estética moderna superficiais *per se*, mas sua ênfase na autossignificação da forma à custa da exclusão ou da perfeita erradicação do conteúdo conduz a um tipo de apreciação artística que, ao fim e ao cabo, precisa invocar argumentos místicos para explicar as emoções que suscita. A descrição de Berenson do momento estético reivindica esse caráter

²¹⁵ “Our eyes sees as our mind reads.” Cf. *ibid.*, p. 60.

²¹⁶ Cf. *supra*, n.108.

²¹⁷ “If it is true, as I have suggested, that the general public has acquired a certain ease in touching the surface of many different arts without getting seriously entangled in any, there can be little doubt that this approach was encouraged by the art expert.” Cf. *ibid.*, p. 23.

²¹⁸ “What Hegel meant was beautifully illustrated some forty years later by Manet when he painted *The Dead Christ with Angels*. Unlike Mantegna’s painting of the same subject, this picture was not intended to force anyone to his knees. It was painted for an exhibition, not for a church. Manet wanted it to be admired as sheer painting” Cf. *ibid.*, p. 10.

²¹⁹ “As Croce rather brusquely put it, there is no ‘double bottom’ (*doppio fondo*) to the suitcase of art. And rarely has a fallacy been expressed with such gusto.” Cf. *ibid.*, pp. 27 e s.

extático: “Nas artes visuais, o momento estético é aquele instante passageiro, tão breve que é quase atemporal, no qual o espectador se funde com a obra de arte que observa, ou então com qualquer tipo de realidade que o espectador ele próprio compreende como arte, enquanto forma e cor. Os dois se tornam uma única entidade”; resumindo, “o momento estético é um momento de visão mística.”²²⁰ Roger Fry fez uma observação similar ao cindir a emoção estética – suscitada pelos elementos formais de uma obra – da emoção cotidiana, notando que, embora fosse difícil precisar o que aquela é, “pode-se apenas dizer que aqueles que a experienciaram sentem que essa possui uma qualidade peculiar de ‘realidade’, o que a torna um assunto de importância infinita em suas vidas. Qualquer tentativa minha de explicar isso provavelmente me situaria nas profundezas do misticismo. À beira desse abismo, eu paro.”²²¹ Tal dissociação emotiva da percepção emotiva fora defendida cerca de setenta anos antes pelo crítico musical Eduard Hanslick, que em *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), asseverou que a verdadeira substância da música era sua estrutura composicional. As únicas emoções lícitas de serem suscitadas eram de ordem estética, pois o outro modo de escuta, que ele caracteriza patológico, é típico daqueles ouvintes incultos que são tomados pelos efeitos fisiológicos produzidos pelo som, incapazes de apreciar a beleza auto-subsistente da música pura. Segundo Wind, esses e outros estetas do purismo teriam desenvolvido “uma primorosa habilidade em escumar a superfície de uma obra de arte sem necessariamente entrar em contato com suas potências imaginativas”.²²²

O verbo “escumar” da frase acima visa verter o “*skimming off*” vernacular, que remonta ao francês antigo “*escume*” que, por sua vez, deriva do latim “*spūma*”, o qual resulta no português “espuma” (m.q. “escuma”). A tradução, portanto, não é apenas

²²⁰ “In visual art the aesthetic moment is that flitting instant, so brief as to be almost timeless, when the spectator is at one with the work of art he is looking at, or with actuality of any kind that the spectator himself sees in terms of art, as form and colour. He ceases to be his ordinary self, and the picture or building, statue, landscape, or aesthetic actuality is no longer outside himself. The two become one identity; time and space are abolished and the spectator is possessed by one awareness. When he recovers workaday consciousness it is as if he had been initiated into illuminating, exalting, formative mysteries. In short, the aesthetic moment is a moment of mystic vision.” Cf. Berenson, *Aesthetics and History*, 1948, pp. 84 e s. Ver também Wind, op. cit., 1985, n. 58, p. 115.

²²¹ R. Fry, *Vision and Design*, Londres, Chatto & Windus, 1920, p. 119. Ver também E. Wind, op. cit., 1985, n. 58, p. 115.

²²² “Whether you take Wölfflin, or Riegl and the Vienna School, or Roger Fry and Clive Bell, or Bernard Berenson, they methodically developed an exquisite skill in skimming off the top of a work of art without necessarily making contact with its imaginative forces”. Cf. *ibid.*, pp. 23 e s.

etimologicamente precisa, mas reitera o valor aquático das metáforas *superfície* e *profundidade*: ao afirmar que a técnica purista visava “escumar a superfície”, quer se dizer metaforicamente que estes visavam retirar a espuma superficial (forma pura) sem atingir as profundezas do líquido (potências imaginativas). Esse juízo é reforçado por uma passagem anterior, onde Wind observa que “Wölfflin reduziu sua percepção artística a uma percepção da forma imaculada pela emoção, e isto lhe permitiu se mover com invejável facilidade de Rafael a Rubens e de Holbein a Rembrandt, sem se preocupar com as forças da imaginação que as concepções desses artistas intencionavam liberar.”²²³ Essas “forças da imaginação” figuram então como algo que subjaz a superfície formal e, sendo forças, agem, estão em movimento, produzem impacto. Uma passagem do início do primeiro capítulo reforça essa interpretação: “As forças da imaginação, das quais [o artista] extrai sua potência, possuem um poder perturbador e volúvel que ele deve gerir com economia.”²²⁴ O verbo vernacular nessa passagem é uma vez mais significativo (e novamente reafirma a metáfora líquida): “extrair” traduz “*draw*”, que pode ser empregado para designar a retirada de um líquido de um receptáculo (e.g., “*he drew water from the well*”). Além disso, a frase parece sugerir que as forças da imaginação não são subjetivas em sua conotação individual, mas que antes pertencem à subjetividade coletiva, ao qual o artista tem acesso; seu poço privado, no entanto, não faz senão acessar um aquífero que emana para diversos mananciais sua água subterrânea, perturbadora e volúvel.

O léxico empregado por Wind para descrever essas potências é, de fato, frequentemente ominoso: são um tipo de gênio maligno, sempre à espreita, capaz de agredir, corromper, escravizar ou destruir o artista²²⁵; um mar aberto, pouco seguro em relação à costa²²⁶; um arrebatamento, indômito aos controles da vontade consciente²²⁷; citando Goethe,

²²³ “Wölfflin reduced his artistic perception to an emotionally untainted sense of form, and this made it possible for him to move with enviable ease from Raphael to Rubens, and from Holbein to Rembrandt, without concern for the imaginative forces which their designs were intended to release.” Cf. *ibid.*, p. 23.

²²⁴ “The forces of the imagination, from which he draws his strength, have a disruptive and capricious power which he must manage with economy.” Cf. *ibid.*, p. 1.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 1 e s.

²²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²²⁷ *Ibid.*, pp. 77 e s.

trata-se de “um selvagem que se compraz com ídolos de expressões grotescas”²²⁸; recorrendo ao helenista E. R. Dodds, imputa-lhes o desvario e o menadismo como efeitos possíveis²²⁹. O Wind leitor de Diderot talvez se lembrasse da definição do *philosophe* dessas forças como um “pássaro solitário, selvagem, indômito, de uma plumagem sombria e melancólica”, que ao escurecer “abre a garganta e inicia seu canto, faz ressoar o bosque, rompendo melodicamente o silêncio e as trevas da noite.”²³⁰ Pouco importa a linguagem usada, a ideia é que existem forças sombrias, irracionais, imensuráveis, forças que se agitam nas profundezas da consciência humana e que podem ser moderadas ou direcionadas, mas jamais controladas ou apaziguadas. Nem se deveria desejar sua domesticação: seu valor está diretamente ligado ao seu perigo, ao risco oriundo de sua associação, ou, como prefere Wind, “a magia da arte é inseparável de seus riscos”²³¹. Mas o que essa conexão fornece de importante, o que faz valer a pena o sacrifício da consciência racional e das vontades individuais? A resposta, segundo o linguajar dos metafísicos, talvez optasse por noções como autotranscendência ou autotransfiguração²³², processos nos quais a natureza volitiva como que adormece e ocorre um tipo de união extrafísica entre observador e coisa observada. Nesse sentido, afirmou Schopenhauer que a “condição subjetiva do prazer estético [...] consiste em libertar o conhecimento que a vontade subjugava, em esquecer o eu individual, em transformar a consciência num puro sujeito que conhece e liberto da vontade, do tempo, de toda relação.”²³³ Bergson, por sua vez, asseverou que “o objectivo da arte é adormecer as potência activas, ou melhor, resistentes, da nossa personalidade, e levar-nos assim a um estado de docilidade perfeita em que realizamos a ideia que nos é sugerida, em que simpatizamos com o

²²⁸ “Naturally raw, and enamoured of absurdity, it breaks out against all civilizing restraints like a savage who, takes delight in grimacing idols” Cf. *ibid.*, p. 2; para a passagem vernacular, ver n. 3, pp. 93 e s.

²²⁹ *Ibid.*, n. 5, p. 94.

²³⁰ “C'est alors que le génie prend sa lampe et rallume, et que l'oiseau solitaire, sauvage, inapprivoisable, brun et triste de plumage, ouvre son gosier, commence son chant, fait retentir le bocage et rompt mélodieusement le silence et les ténèbres de la nuit.” Cf. Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Fr. Buisson, 1975, p. 154.

²³¹ “As Plato and Baudelaire and Goethe saw clearly, the magic of art is inseparable from its risks.” Cf. Wind, *op. cit.*, 1985, p. 9.

²³² A esse respeito, ver *ibid.*, n. 145, p. 140.

²³³ “Durch alle diese Betrachtungen wünsche ich deutlich gemacht zu haben, welcher Art und wie groß der Antheil sei, den am ästhetischen Wohlgefallen die subjektive Bedingung desselben hat, nämlich die Befreiung des Erkennens vom Dienste des Willens, das Vergessen seines Selbst als Individuums und die Erhöhung des Bewußtseins zum reinen, willenlosen, zeitlosen, von allen Relationen unabhängigen Subjekt des Erkennens.” Cf. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 38.

sentimento expresso.”²³⁴ A conhecida *capacidade negativa* de Keats expressa justamente essa capacidade do fazer artístico de recusar as balizas da consciência e se expressar resolutivo, obliterando quaisquer outras considerações: um homem de êxito, especialmente no campo da literatura (e.g., Shakespeare), seria aquele “capaz de existir em meio a incertezas, Mistérios, dúvidas, sem qualquer perquirição impaciente do fato e da razão”²³⁵. Embora as especificidades das descrições variem, o ponto é o mesmo: a consciência vigilante é suprimida e o sujeito se identifica com o objeto, um processo de reconhecimento tão mais intenso quanto maior for o valor estético deste. O efeito positivo, defende Wind, é a capacidade da experiência artística de ampliar a percepção, aprofundar as emoções e refinar o intelecto. Mas é preciso que um certo espaço de reflexão crítica seja mantido e que a consciência não conceba por verdadeiro aquilo que é ficcional²³⁶. Eis o problema: “desde que”. O poder artístico, afinal, deriva justamente dessa “infraconsciência” capaz de irromper contra a civilização, a cultura e a artificialidades dos costumes, de recusar as estruturas e promover um entusiasmo demoníaco. Como observou sarcasticamente Wind em 1948: “Tendo mantido algo de nossos estudos em latim e esquecido a maior parte do nosso grego, estamos sempre prontos para reconhecer em um artista o *genius* sem suspeitar que este possa ser um *daemon*”²³⁷.

Quando Margaret Wind discutiu a tradução do título *Art and Anarchy* para o romeno – os editores estrangeiros, insatisfeitos com o termo “anarquia”, preferiam o equivalente romeno a “paixão” –, sugeriu que o livro se chamasse “arte e o demônio da imaginação”, alegando que essa paráfrase seria mais fiel à vontade de seu falecido marido²³⁸. Embora seja inútil especular se Wind concordaria ou não, a expressão “demônio da

²³⁴ Cf. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 2007, pp. 11 s.; trad. port. João da Silva Gama, Edições 70, pp. 19 s.

²³⁵ “I had not a dispute but a disquisition with Dilke on various subjects; several things dovetailed in my mind, and at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature and which Shakespeare possessed so enormously – I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.” Cf. *The Letters of John Keats*, ed. M. Buxton Forman (1935), n° 32.

²³⁶ Cf. *ibid.*, p. 24.

²³⁷ “Having retained some of our Latin schooling and forgotten most of our Greek, we are always ready to acknowledge the *genius* in an artist without suspecting that this may be a *daemon*.” Wind, “The Critical Nature of a Work of Art”, 1948, p. 66.

²³⁸ Ver *infra*, p. XXX.

imaginação” é citada no livro *ipsis litteris*, referindo-se ao temido poder artístico que Platão teria quisto exorcizar de sua república²³⁹. A palavra “demônio”, embora coligada a “exorcizar”, é aqui empregada alheia às conotações cristãs e às implicações propriamente demonológicas. Refere-se sobretudo aos *daemones*, entidades espirituais da cultura grega antiga de difícil definição filológica, que tendem a designar uma potência oculta e inominável, associadas ao espectro divino, mas em alguma medida inferiores ao estrato dos *theoi*. Os *daemones* atuam sobre o destino dos homens, exortando-os ou os obstando, e encontram um certo paralelo com os *genii* da tradição latina. Wind faz uma menção figurada ao hiperônimo no início de “Art and Anarchy” quando afirma que “insatisfação e descontentamento, longe de serem hostis às artes, foram frequentemente seus gênios tutelares.”²⁴⁰ O *genius*, nesse sentido, seria um tipo de espírito guardião que conduz o sujeito ao qual está alocado ao seu destino justo através das dificuldades necessárias. Ambos os nomes designam uma certa categoria ou modalidade de ação espiritual que conecta o humano ao divino. E, no entanto, como vimos acima, Wind compreende uma certa distinção etimológica entre *genius* e *daemon*, através da qual escarnece do sentido moderno de gênio como o indivíduo inspirado e altaneiro, cuja atividade é necessariamente benéfica. Os *daemones*, afinal, não eram tão apotropaicos ou indulgentes quanto sua contraparte latina. As ações ditadas pelo *daemon* socrático não o fizeram negar parte significativa dos valores de sua sociedade e não o conduziram, ao fim e ao cabo, à morte? Não que o Sócrates platônico sequer temesse esse destino, como se sabe pelo *Fédon*: como nos lembra Wind, o filósofo dedicou seus últimos dias a compor “um hino a Apolo” e a versificar “as *Fábulas* de Esopo”²⁴¹. Embora uma definição filologicamente precisa do que é ou como age um *daemon* não exista²⁴², pode-se dizer que sua ação é tanto benéfica quanto maléfica e que, em face de seu poder excepcional e caprichoso, deveriam ser louvados mas também temidos.

²³⁹ Wind, op. cit., 1985, p. 8.

²⁴⁰ “Dissatisfaction and discontent, far from being inimical to the arts, have often been their tutelary genius.” Cf. *ibid.*, p. 1. O termo empregado na transmissão radiofônica de 1960 é outro: “Dissatisfaction and discontent, far from being inimical to the arts, seem, on the contrary, among their *inseparable companions*.” Wind, Lecture 1: Art and Anarchy: Our Present Discontents, disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/1960_reith1.pdf>, acesso em: 29/05/2017, grifo nosso.

²⁴¹ “He had been visited by certain dreams which intimated that he should ‘cultivate and make music’; so he composed a hymn to Apollo and turned Aesop’s *Fables* into verse.” Cf. Wind, op. cit., 1985, p. 48.

²⁴² Ver W. Burkert, *Greek religion*, Harvard Univ. Press, 1985, 179-181.

Não à toa, observa Wind, Platão teria sugerido que, caso a república fosse visitada por um grande poeta, figura demoníaca, este deveria receber plenas honrarias e, logo em seguida, ser mandado embora para outra cidade²⁴³. O valor de sua poesia não valia o risco de tê-lo em meio à sociedade ideal. Esse argumento, no entanto, circunscreve-se à *República*. Em *Leis* (para não citar *Fedro*, *Simpósio* ou *Íon*) a situação é outra. Diálogo inacabado, tido como o último do *corpus* platônico, assemelha-se àquela por tratarem ambos da fundação de uma sociedade utópica. Diverge, contudo, no sentido em que a ordem da *pólis* idealizada não emana da sabedoria de um rei-filósofo e da relação justa entre as três classes sociais, mas antes de um estrito código judiciário. Principalmente a partir do Livro IV, *Leis* é mais próxima de um estudo penalógico do que de um diálogo *per se*. O interesse de Wind por esta obra é, no entanto, filosófico e não jurídico, dirigindo-se sobretudo a duas questões inter-relacionadas que fundamentam a legislação de Magnésia, colônia idealizada pelo diálogo: (1) o equilíbrio espiritual dinâmico dos cidadãos e (2) a função pedagógica das experiências artísticas. A imagem de alma que *Leis* apresenta já não é mais aquela do *Fedro*: a carruagem celestial foi substituída por uma marionete manipulada pelos deuses, que bambeia à medida em que é puxada em direções diversas. A maior parte desses fios, de composição mista e inflexíveis, respondem ao princípio de *dor* ou de *prazer*. *Noûs*, antes um vigilante cocheiro que conduzia o bom cavalo da parelha e coagia o mau, é aqui apenas mais um entre os filamentos e, embora central e áureo, é maleável e fraco em relação a ação dos demais. A marionete se encontra no limiar entre o *vício* e a *virtude*, e se responde em excesso a qualquer uma das forças dominantes, isto é, se tende à *temeridade* gerada pelo prazer ou à *apreensão* promovida pela dor, desvirtua-se²⁴⁴. Como uma boa sociedade é composta por cidadãos virtuosos, é preciso que esses saibam responder moderadamente a ambos os princípios. Por conseguinte, a marionete deve ser capaz de sentir e obedecer ao sutil empuxo do fio dourado (*noûs*), que é capaz de calcular o melhor curso de ação a partir da justa medida de confiança e do medo ensinados pela tolerância ao prazer e à dor, respectivamente. Penderia assim para o lado da virtude (i.e., a concatenação geral entre razão e emoção que produz uma ação

²⁴³ Wind, op. cit., 1985, pp. 3 e s.

²⁴⁴ Cf. *Leis*, 644d-645c.

virtuosa²⁴⁵), garantindo, *provisoriamente*, a harmonia da alma (*eudaîmonia*). A finalidade da ação do legislador é clara: deve promover e preservar o equilíbrio espiritual de seus cidadãos, consequentemente assegurando a estabilidade social. O cidadão deve ser *educado* desde a mais tenra infância, e por educação entende-se não o aprendizado em certo ofício, mas a formação na virtude, que deve tender a um ideal de perfeição²⁴⁶. Cumpre à educação, portanto, definir os limites dentro dos quais o espírito pode se mover. É através dela que o indivíduo sente corretamente *prazer e dor*, pois existe uma forma correta e uma incorreta de sentir, isto é, existe uma disciplina sensual²⁴⁷.

E por educação também se entende a participação em um coro, isto é, a capacitação dos indivíduos em relação à dança e ao canto *coletivos*, artes capazes de coordenar as pulsões primeiras – expressão corpórea e vocálica – e que servem de instrução primeira à harmonia. Afirmo o ateniense, principal interlocutor de *Leis*: “de certo modo, o canto e a dança equivalem, juntos, à *educação como um todo*.”²⁴⁸ Essas seriam as artes das Musas e de Apolo. Serviriam, no entanto, principalmente aos mais jovens. Os cidadãos mais velhos, aqueles acima de trinta anos, deveriam se postar sob as bênçãos de Dionísio e se submeter ocasionalmente à embriaguez dos simpósios. Esses eventos não são (ou não deveriam ser) meramente recreativos – assim defende o ateniense –, mas possuem uma dupla função pedagógica: promovem, por um lado, a exposição controlada aos excessos emocionais e, por outro, possibilitam a ação terapêutico-pedagógica do legislador. Resumindo a linha argumentativa do ateniense, o primeiro ponto é importante porque uma educação verdadeira, que pretende a retidão moral, necessita tanto de um treinamento de resistência em relação à dor quanto ao prazer. Mas o segundo ponto também é necessário, uma vez que a plena educação ministrada na infância tende a deteriorar com o tempo e, pior ainda, como a ação cronológica empedernece o espírito, é preciso que este relaxe, como um ferro posto às chamas. Eis que entram o vinho e o coro dionisiaco. Em ambos os casos, deve-se introduzir o “temor divino” (gr. Θεῖος Φόβος), que o ateniense define como um tipo útil de vergonha e

²⁴⁵ Ibid., 653b.

²⁴⁶ Ibid., 643b-644a.

²⁴⁷ Ibid., 653c.

²⁴⁸ Ibid., 672e, grifo nosso.

modéstia, o qual permite ao espírito autocontrole frente às experiências excessivas causadas pelo consumo de álcool²⁴⁹. A embriaguez, afinal, é um tipo de loucura através do qual o indivíduo reverte ao estado infantil, pré-racional, e essa condição, como nota o ateniense, não é uma maldição, mas antes uma dádiva que os deuses concederam aos mortais *desde que* corretamente administrada²⁵⁰. Nesse sentido, os simpósios requerem um corifeu para que sejam instrutivos e as artes precisam ser colocadas sob censura estatal; de outro modo, as forças irracionais engendradas por ambas as experiências podem se mostrar destrutivas²⁵¹.

É evidente para Wind que o vinho em Platão é uma imagem do fenômeno artístico, ou então, do fundo de experiência ao qual tanto a arte quanto a embriaguez se reportam. Esta não é uma interpretação capciosa, pois as considerações sobre os simpósios no Livro II de *Leis* são entremeadas por observações sobre a natureza da experiência artística, sua função para o Estado e o papel do legislador enquanto crítico de arte²⁵². A questão central aqui é a compreensão da arte como um remédio-veneno: dada sua capacidade ambígua, ela tanto pode curar a alma quanto intoxicá-la, isto é, ela é capaz de formá-la na virtude ou deformá-la no vício. Embora as raízes profundas desse juízo em *Leis* se originem de uma especulação metafísica sobre a natureza da alma como o primeiro movedor avançada no Livro X²⁵³, o ponto é que tanto o artista quanto o vinho possuem uma capacidade infinitamente plástica sobre os indivíduos, mesmo encantadora²⁵⁴. Por conseguinte, se a arte não puder ser controlada é melhor que seja banida²⁵⁵. Isto é, se a experiência da “loucura divina” (gr. *θεία μανία*) não estiver sob o rigoroso autocontrole propiciado pelo “temor divino”, espécie de medida em relação à desmesura, é preferível que este êxtase teofânico simplesmente não ocorra na vida cidadina. Nesse sentido, o arrebatamento extático se requer contraposto por uma certa decência, por uma modéstia que coíbe o livre abandono de si e que deve ser aprendida em doses homeopáticas. Essa medida com a qual se entregar ao abandono, assevera Platão *apud* Wind, não deve ser decidida pelo próprio artista, “pois caso se permita

²⁴⁹ Ibid., 671b-e.

²⁵⁰ Ibid., 672b-d.

²⁵¹ Ibid., 673e-674c.

²⁵² Ver, por exemplo, *ibid.*, 699a-671a.

²⁵³ Ver, em especial, *ibid.*, 892a et seq.

²⁵⁴ Ibid., 659d-e.

²⁵⁵ Ibid., 673e-674c.

que a arte siga seu próprio impulso, livre das restrições de um controle judicioso, produzirá tormento em nós e ao nosso redor, liberando as forças anárquicas sobre as quais atua.”²⁵⁶ Anarquia e loucura – ou anarquia e desvario – são neste caso sinônimos. A tradução japonesa de *Art and Anarchy* – aprovada por Wind após revisão do orientalista oxoniano G. Bownas²⁵⁷ – reforça esta sinonímia. O título em japonês foi vertido para 芸術と狂気. O segundo termo, 狂気, lido *kyôki*, designa loucura, insanidade. Seu sentido, contudo, é ligeiramente diferente quanto escrito como 狂喜; significa então êxtase, arrebatamento. Ambos os casos, contudo, conotam uma disposição excessiva do espírito em relação às restrições convencionais que está associada ao termo “arte” (jap.: 芸術, *geijutsu*). Defrontamo-nos assim com o oximoro basilar de *Art and Anarchy*: a noção de uma “justa desmesura”. O indivíduo civilizado deve conhecer intimamente a medida de abandono àqueles impulsos que são propriamente geniais (ou demoníacos), àquela ousadia, tenebrosidade, violência e conflito que buscam romper todas as barreiras, limites e fronteiras, àquilo que Baudelaire denominou uma “paixão frenética”, um “câncer que devora todo o resto”²⁵⁸, e que Goethe temia como “como o mais poderoso inimigo”, pois “naturalmente selvagem e enamorado do absurdo”²⁵⁹.

O que Wind parece compreender em relação ao artista e à experiência artística é que, embora sua potência emergja dessa consciência da infinitude do mundo – onde as fronteiras entre as coisas desabam frente à obliterante consciência de sua infinita cadeia analógica e o espaço diante do artista como que se transfigura em um cosmo ressonante –, é preciso que seja moderada e formulada pela reflexão e pelo arbítrio, “pois não importa o quanto o impulso criativo [do artista] possa se ressentir da acuidade crítica pela qual é temperado, essa disciplina é parte do próprio ofício do artista e é indispensável ao exercício de seu gênio.”²⁶⁰ Do mesmo modo, Valéry denunciou a oposição entre poesia e pensamento

²⁵⁶ “This is a question which, Plato insists, the artist should not be permitted to decide for himself; for if art were allowed to follow its own impulse, free from the restraints of a judicious control, it would produce bedevilment in us and around us, releasing the anarchic forces on which it plays.” Cf. Wind, “The Critical Nature of a Work of Art”, 1948, p. 66.

²⁵⁷ Cf. *infra*, p. XXX.

²⁵⁸ “La passion frénétique de l’art est un chancre qui dévore le reste”. Cf. *ibid.*, n. 1, p. 93. Ver Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, p. 48 s.

²⁵⁹ “Imagination lies in wait as the most powerful enemy. Naturally raw, and enamoured of absurdity, it breaks out against all civilizing restraints like a savage who, takes delight in grimacing idols.” Cf. *ibid.*, p. 2. Para a citação original em alemão, ver n. 3, pp. 93 e s.

²⁶⁰ Wind, “The Critical...”, 1948, p. 56.

abstrato como escolar: “A maioria acredita, sem mais refletir, que as análises e o trabalho do intelecto, os esforços da vontade e da precisão com os quais engaja o espírito, não estão de acordo com aquela ingenuidade de origem, superabundância de expressões, graça e fantasia que distinguem a poesia”²⁶¹ É nesse ponto que Wind se aproxima e se distancia do culto ao gênio romântico: o ímpeto criativo requer um distanciamento, uma atenção meticulosa às suas partes, uma análise racional, a consideração de outras esferas da vida, o atrito com o conhecimento, algo para além da livre manifestação de si, uma finalidade.

Com efeito, Wind definiu essas forças criativas como anárquicas, mas não caóticas. Anarquia e caos, duas palavras de origem grega e presentes nas línguas latinas e germânicas, não são heterônimas: a primeira significa a ausência ou recusa de uma autoridade ou estrutura, enquanto a segunda pode tanto conceituar um estado de pura desordem quanto a matéria informe anterior à criação, que contém, *in potentia*, todas as formas²⁶². É uma distinção importante: se Wind intitulasse a obra *Art and Chaos* seu juízo estético estaria justamente à mercê das forças que critica, isto é, da infinita plasticidade que vê grassar na produção artística moderna e que, no seu entender, recusa qualquer referencial externo a si. Anarquia, pelo contrário, possui uma direção, tem uma finalidade em sua negação: as tais “forças anárquicas da criação”, afinal, “se intrometem na nossa dita vida normal, perturbam nossos padrões, confundem nossa perspectiva, despertam emoções que desconhecíamos, ignoram sensibilidades que aprendemos a apreciar. Em resumo, a arte é uma forma vital de

²⁶¹ “La plupart croient, sans autre réflexion, que les analyses et le travail de l’intellect, les efforts de volonté et de précision où il engage l’esprit, ne s’accorde pas avec cette naïveté de source, cette surabondance d’expressions, cette grâce et cette fantaisie qui distinguent la poésie”. Valéry, “Poésie et pensée abstraite”, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard (Pléiade), 1957, p. 1314.

²⁶² “‘Anarchie’ durch ‘Chaos’ zu ersetzen scheint mir nicht möglich, da dieser finstere Nietzsche’sche Ton dem Buch ganz fernliegt [...] Schliesslich sind beide Worte griechischer Abkunft, beide kommen im Englischen wie im Deutschen vor, und in keiner dieser drei Sprachen sind sie vertauschbar. Für einen Zusammenhang von Kunst und Anarchie kann ich mich [...] auf Plato, Goethe und Burckhardt berufen. Für ‘Kunst und Chaos’ wäre das undenkbar. Auch Baudelaire’s *passion frénétique* [...] ist anarchisch, nicht chaotisch: ihre zerstörende Kraft beruht gerade auf ihrer Zielsicherheit. Nebenbei bemerkt: Selbst die politischen ‘Anarchisten’ waren keineswegs bestrebt, das ‘Chaos’ herbeizuführen.” Cf. Wind, [Carta] 24 jul. 1963, [S.l.] [para] Hansjörg Graf, Stuttgart, 2 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1. O termo fundamental que, na opinião de Wind, distingue *Anarchie* de *Chaos* é a sua *Zielsicherheit* (port.: “segurança de propósito”, “pontaria”, “intenção”).

interferência.”²⁶³ A imaginação criadora, portanto, não procede *ex nihilo*, mas reage aos dados dos sentidos.

O sentir do artista não é, contudo, o puro sentimento da miríade fenomênica que o atinge momento a momento. Seu sentimento, afinal, é determinado tanto por sua própria luta em perceber quanto por se expressar, pois é indubitável que o gesto artístico transfigura a percepção. Nesse sentido, reitera-se constantemente ao longo de *Art and Anarchy* que não existe um olho puro e que a concentração intelectualmente interessada sobre as obras refina o olhar. O valor da produção do artista, assim o quer Wind, não é tanto maior quanto mais isolado este estiver da realidade social, mas justamente o contrário: vide Hogarth, que “ria dos poetas que moravam em sótãos e viviam ao encalço de seus caprichos” e que “ridicularizou os músicos enfurecidos com a música popular das ruas”. Para o pintor inglês, “o verdadeiro artista estava em contato com seu público.”²⁶⁴ Disso se segue que a imaginação criadora do artista não é apenas sua – ou não é *puramente* sua –, mas é igualmente determinada pela *Weltanschauung* (ou ao menos pela *Weltansicht*) de seu período. E o mesmo se pode dizer de seu estilo, pois, como nos lembra Wind, “ninguém é capaz de transpor a própria sombra histórica.”²⁶⁵

John L. Lowes, estudioso estadunidense de literatura inglesa, notou, em seu estudo genético sobre a obra de Geoffrey Chaucer, que o próprio poeta trecentista estava ciente das dificuldades impostas pela passagem do tempo. Era possível que, conforme a língua e cosmovisão de sua sociedade se transformava em seu próprio tempo de vida, a sua obra não fosse mais compreendida (ou, ao menos, bem compreendida). Diz Lowes: “não é apenas a linguagem de Chaucer que passou por uma transformação. A mudança em seu mundo é ainda maior [...] É característico da perspicácia de Chaucer que este tenha reconhecido como um problema prático seu precisamente essa complicação, e que a tenha

²⁶³ “They intrude into our so-called normal life, upset our standards, confuse our perspectives, arouse emotions we never knew, ignore sensibilities we have learned to cherish. In short, art is a vital form of interference”. Cf. Wind, op. cit., 1948, p. 58.

²⁶⁴ “In the eighteenth century a lively exchange between the artist and his public was still taken for granted. Hogarth laughed at poets who lived in garrets and pursued their fancies; he ridiculed musicians enraged by the popular music of the streets.” Cf. Wind, op. cit., 1985, p. 79.

²⁶⁵ “Style will be recognised in cleaning as easily as it used to be in overpainting: for no one can jump over his own historical shadow.” Cf. *ibid.*, p. 68.

discutido com um êxito e compreensão singulares.”²⁶⁶ O acesso à sua poética e aos sentimentos estéticos que desencadeia está, portanto, intimamente ligado à compreensão das formas de expressão empregadas e ao conhecimento da vida naquele período. E esta nos foi transmitida como história, filosofia, geografia, religião etc.

Embora exista algo de uma obra que sobrevive à contingência, a mera percepção contemporânea desinformada dos elementos contingenciais que se conformaram em unidade artística é pálida frente às possibilidades estéticas suscitadas pelo olhar intelectualmente guiado. Tal retrogradação da visão, admite Wind, não é simples, dependendo “de um esforço da imaginação histórica sujeito a todos os riscos da inferência erudita.”²⁶⁷ E seu teste para determinar a validade artística de uma interpretação histórica pressupõe que a consciência expectante, quando corretamente informada, percebe o objeto ao qual dirige sua atenção de uma forma diferente²⁶⁸. Este assim adquire uma nova luminosidade, a badalada da meia-noite ressoa no espírito do sujeito, “o nosso deleite estético” se amplia e o símbolo taciturno floresce em eloquência. Amplia-se, conseqüentemente, a participação estética, alargando a experiência sensível e cognoscível do material humano transfigurado em obra de arte. Se a sensibilidade artística é assim capaz de expandir e aprofundar o nosso campo de experiência, e se ela própria responde à instrução oriunda das inquirições do intelecto, disto segue que imaginação, conhecimento e percepção estão profundamente inter-relacionados. Tais faculdades, ao menos em termos de produção e recepção artísticas, são simbióticas.

Não que, para Wind, essa relação seja sempre ideal. O juízo de poetas inimigos à dinastia Borgia, por exemplo, teria deformado a percepção histórica de Lucrezia. Não importa o quanto a historiografia subsequente tenha se esforçado por demonstrar o contrário, o “inferno dos poetas” ao qual a duquesa foi submetida pelos versos de Sannazaro, pela dramaturgia de Victor Hugo ou pelo quadro de Rossetti parecia inescapável. Por conseguinte,

²⁶⁶ “it is not only Chaucer’s speech which has gone undergone transformation. The change in his world is greater still [...] It is characteristic of Chaucer’s penetration that he recognized as a practical problem of his own precisely this complication, and discussed it with singular felicity and point.” John L. Lowes, *Geoffrey Chaucer and the Development of his Genius*, New York, Houghton Mifflin Company, 1934, pp. 6 e s.

²⁶⁷ “Even if the natural history of such an object were reversible, which it is not, the restorer’s own vision cannot be wound back to a fifteenth-century optic except by an effort of historical imagination that is subject to all the hazards of learned inference.” Cf. Wind, op. cit., 1985, p. 68.

²⁶⁸ Cf. supra, p. XXX.

seria até hoje “razoável conceber Lucrezia Borgia como um tipo de monstro incestuoso”, malgrado a evidência histórica que nos diz o contrário²⁶⁹. A possível saída dessa sobreposição da imaginação artística em relação à factualidade histórica seria conceder à primeira o status de licença poética, privando-a de quaisquer responsabilidades. Wind argumenta, contudo, que tal decisão seria não apenas inútil, mas contraproducente e pírrica. O conhecimento histórico, afinal, modificou a leitura da poesia de Sannazaro, a visão do quadro de Rossetti ou a percepção do drama de Victor Hugo sobre Lucrezia; em outras palavras, a compreensão de suas obras se transforma à luz do fato de que a duquesa de Ferrara era, afinal, inocente. Além disso, observa Wind, essa “cura proposta, caso fosse efetiva, produziria uma doença realmente fatal, um tipo de esquizofrenia na qual o intelecto ignora o que a imaginação concebe, enquanto a imaginação despreza o que o intelecto conhece, ambas as funções coexistindo desamparadas em uma mente distraída.”²⁷⁰ Um dos curiosos efeitos da imaginação, afinal, é que ela convida a especular sobre as coisas de modo inovador e mesmo serve de base para os rigorosos experimentos científicos.

Não de outro modo, Wind denunciou em *Art and Anarchy o hypotheses non fingo* de Newton como um “equivoco metodológico básico”, uma espécie de bravata indutiva²⁷¹. Elogiou, em oposição, a atitude do matemático Johann Gauss e do fisiologista Claude Bernard: ambos formulavam um palpite e apenas depois perseguiam os cálculos ou evidências necessários para sua validação²⁷². Ao comentar a produção de Gauss, o matemático alemão Paul Stäckel notou que “a riqueza de pensamentos que lhe afluíam, especialmente em sua juventude, em uma abundância tal que lhe era difícil de dominar [...] contrastam com a pequena quantidade do que foi registrado, elaborado e publicado.”²⁷³ Mas

²⁶⁹ “To this day, for example, it is proper to think of Lucrezia Borgia as a kind of incestuous monster.” Wind, op. cit., 1948, p. 61.

²⁷⁰ “The cure proposed, if it were effective, would produce a really fatal disease, a kind of schizophrenia, in which the intellect ignores what the imagination pictures, and the imagination disregards what the intellect knows; both functions helplessly coexisting in a distracted mind.” Cf. *ibid.*, pp. 63 e s.

²⁷¹ “The stubborn claim *hypotheses non fingo* is a basic misapprehension of method.” Cf. Wind, op. cit., 1985, n. 128, p. 136. Ver também Wind, “Mantegna’s Parnassus...”, 1949, p. 231.

²⁷² Cf. *ibid.*, p. 76; n. 144, pp. 139 e s.

²⁷³ “der Reichtum der Gedanken, die ihm, besonders in der Jugend, in solcher Fülle zuströmten, dass er ihrer kaum Herr werden konnte [...] steht in Gegensatz zu dem geringen Umfang dessen, was er aufgezeichnet, ausgearbeitet und veröffentlicht hat.” Cf. Stäckel, P. Stäckel, “Allgemeines über die Arbeitsweise von Gauss”, in Gauss, *Werke*, X, ii, 4 (1922), pp. 6 e s.

observou que seu gênio “se radicava na união entre força criativa e crítica”, manifesta em “sua ambição, em todos os momentos, de dar às suas investigações a forma de uma obra de arte consumada.”²⁷⁴ Henri Bergson, ao comentar sobre os princípios filosóficos no método de Bernard, afirmou que “a invenção deve estar em todos os lugares, seja na mais humilde investigação de fatos, seja no mais simples experimento. Onde não existe um esforço pessoal e nem original, não há sequer o início da ciência.”²⁷⁵ Acrescentou que “aquilo que é absurdo aos nossos olhos não o é necessariamente sob o olhar da natureza: tentemos a experiência e, se a hipótese se verifica, por necessidade ela se tornará inteligível e clara à medida em que os fatos nos obriguem a nos familiarizar com ela.”²⁷⁶ A posição de Wind, portanto, é que a percepção desinteressada não está um grau mais próxima da verdade em relação àquela que toma partido em uma determinada proposição, muito pelo contrário. Como em seu juízo não há um critério universal de objetividade, isto é, como não é possível saber com certeza absoluta quando uma verdade é verdadeira, é preciso que, conforme as nossas experiências se desenvolvem, que se formulem novas hipóteses e que essas sejam testadas. Se o resultado do teste for negativo (i.e., se um fato observado não se encaixa no sistema de relações que é posto à prova), isto não deve ser considerado uma problema em si, pois uma crise presente se apresenta, *idealmente*, como a oportunidade de descobertas futuras²⁷⁷. O valor do conhecimento, portanto, não está em seus princípios – que são, no máximo, transientes – mas no resultado, distinção que William James definiu em bom latim como *terminus a quo* e *terminus ad quem*, respectivamente. Por conseguinte, defendeu o filósofo empirista, “não importa para um empirista de onde vem uma hipótese: ele a pode ter adquirido por meios honestos ou não; é possível que a paixão a tenha sussurrado ou o acaso a sugerido; mas se a corrente geral do pensamento continua a confirmá-la, é isso que ele quer dizer quando a afirma verdadeira.”²⁷⁸ É preciso querer crer para ver.

²⁷⁴ “in der Vereinigung schöpferischer und kritischer Kraft wurzelt [...] Es war zu aller Zeit Gauss’ Streben, seinen Untersuchungen die Form vollendeter Kunstwerke zu geben”. Cf. id.

²⁷⁵ Bergson, *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*, trad. port. Bento Prado Neto, São Paulo, Martins Fontes, 2006. p. 231.

²⁷⁶ Cf. *ibid.*, pp. 235 e s.

²⁷⁷ Ver Wind, *Experiment and Metaphysics*, 2001, pp. 18-22.

²⁷⁸ “It matters not to an empiricist from what quarter an hypothesis may come to him: he may have acquired it by fair means or by foul; passion may have whispered or accident suggested it; but if the total drift of thinking

Esse é o argumento fundamental de James em “The Will to Believe”, ensaio que serviu de base para as investidas da sexta conferência-capítulo de *Art and Anarchy*, “Art and the Will”. Ao comentar sobre o papel da vontade tanto para os testes científicos quanto para as experiências artísticas, Wind observa que, embora, essa deva ser suspensa no ato em si — seja na avaliação dos dados de um experimento, seja na contemplação de um espetáculo ou objeto de arte —, deve permanecer uma “força ativa” na “abordagem de novas e inexploradas regiões da experiência para as quais ainda não existem guias racionais.”²⁷⁹ E, no entanto, arte e ciência são coisas distintas, e esta não deve fomentar a disposição mistificadora daquele, caso do emprego do jargão quântico ou estocástico pelos artistas modernos. Nesse sentido, Wind concorda com C. P. Snow, que afirmou em *The Two Cultures* que a ciência, para ser útil à arte, “precisa ser assimilada em conjunto, e como parte e parcela, do todo da experiência mental, e empregada tão naturalmente quanto o resto.”²⁸⁰ Tampouco deveriam as ciências exatas ignorar as humanidades e as artes, pois “o ponto de colisão de dois tópicos, de duas disciplinas, de duas culturas — de duas galáxias, até onde se é possível conjecturar — é capaz de produzir oportunidades criadoras. É daí que se originaram algumas das inovações na história da atividade mental.”²⁸¹ Os ganhos dessa interação, observa Wind, são grandes desde que garantidas suas especificidades. Argumenta, por exemplo, que o estudo da anatomia ou da geometria seria mais fascinante se alistasse a precisão pictórica de um grande artista. Esse teria sido o caso do Renascimento italiano, quando Jan van Calcar ilustrou algumas das pranchas da *Anatomia* de Andreas Vesalius ou Leonardo desenhou, para a *De divina proportione* de Luca Pacioli, os sólidos de Arquimedes²⁸².

continues to confirm it, that is what he means by its being true.” Cf. W. James, “The Will to Believe”, in op. cit., 1953, p. 17.

²⁷⁹ “Nevertheless in his famous essay *The Will to Believe*, William James pointed to one important province of thought where the will must remain an active force: in the approach to new and uncharted regions of experience for which rational guides are not yet available.” Cf. Wind, op. cit., 1985, p. 76.

²⁸⁰ “Of course, that isn’t the way that science could be any good to art. It has got to be assimilated along with, and as part and parcel of, the whole of our mental experience, and used as naturally as the rest.” Cf. *ibid.*, n. 105, p. 130.

²⁸¹ “The clashing point of two subjects, two disciplines, two culture—of two galaxies, so far as that goes—ought to produce creative chances. In the history of mental activity that has been where some of the breakthroughs came.” Cf. Charles P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, 1956, p. 16.

²⁸² Cf. Wind, op. cit., 1985, pp. 57, 59, 131 (n. 111), 132 (n. 112).

Uma confusão conceitual, no entanto, pode tornar tal associação precária. A prática do restauro, confiante nas inovações químicas de sua técnica, teria causado desastres em sua ânsia por “limpar” as obras de arte²⁸³. Do mesmo modo, os métodos da psicologia profunda se mostraram contraproducentes, defende Wind, ao julgar que os “tipos pré-conceituais de vida emocional” por ela desvelados são artisticamente válidos²⁸⁴. Esquece-se assim que não é o substrato emocional a matéria própria do fazer artístico, isto é, a obra de arte não é a simples exposição de um conteúdo subliminal, mas antes sua depuração através de um refinado labor técnico, crítico, intelectual, formal, sensível e consciente. Segundo Yeats, o poeta deveria buscar aqueles “ritmos orgânicos, bruxuleantes, meditativos, que são a corporificação da imaginação, a qual nem deseja ou odeia, pois abnegou ao tempo, e quer apenas contemplar alguma realidade, alguma beleza”, observando que ninguém mais poderia “negar a importância da forma, em todos seus tipos, pois [...] não é possível dar corpo a algo que se move além dos sentidos a não ser que suas palavras sejam tão sutis, tão complexas, tão cheias de vida misteriosas, quanto o corpo de uma flor ou de uma mulher.”²⁸⁵ O objetivo da arte – e Wind parece concordar com Yeats nesse ponto – é justamente o de explorar as regiões infrassensíveis ou subliminares e lhes dotar de uma forma simbolicamente apreensível, através da qual o processo de autoconsciência se aperfeiçoa. Não de outro modo, Yeats afirmou: “Porque uma emoção não existe, ou não se torna perceptível e ativa entre nós, até que tenha encontrado sua expressão em uma cor, som ou em forma, ou em todos esses, e porque modulações ou arranjos diferentes desses não evocam a mesma emoção, poetas,

²⁸³ Cf. *ibid.*, pp. 67 e s.

²⁸⁴ “Although it is now generally understood that the methods of depth psychology were designed to uncover pre-conceptual types of emotional life, it is not always realized that these types are also pre-artistic.” Cf. *ibid.*, n. 163, pp. 144-6.

²⁸⁵ “With this change of substance, this return to imagination, this understanding that the laws of art, which are the hidden laws of the world, can alone bind the imagination, would come a change of style, and we would cast out of serious poetry those energetic rhythms, as of a man running, which are the invention of the will with its eyes always on something to be done or undone; and we would seek out those wavering, meditative, organic rhythms, which are the embodiment of the imagination, that neither desires nor hates, because it has done with time, and only wishes to gaze upon some reality, some beauty; nor would it be any longer possible for anybody to deny the importance of form, in all its kinds, for although you can expound an opinion, or describe a thing when your words are not quite well chosen, you cannot give a body to something that moves beyond the senses, unless your words are as subtle, as complex, as full of mysterious life, as the body of a flower or of a woman.” cf. Yeats, *Essays and Introduction*, 1961, pp. 163 e s.; ver Wind, *op. cit.*, n. 148, p. 141.

pintores e músicos [...] estão continuamente fazendo e desfazendo a humanidade.”²⁸⁶ Em relação à principal função desses “poetas, pintores e músicos”, Wind declarou que essa seria a “de um explorador capaz de ampliar a compreensão ao sondar aqueles repositórios obscuros de experiência que não são diretamente acessíveis ao intelecto e que, no entanto, são indispensáveis ao seu funcionamento.”²⁸⁷ Eis o porquê de Wind não condenar a marginalidade artística *per se*: é possível que esse trabalho fundamental de explorador seja melhor realizado da margem do que do centro, pois dessa posição as áreas fronteiriças dos campos de consciência são melhor exploradas e podem assim ser integradas ao seu ponto focal. Mas essa atividade exploratória é apenas possível se a experiência artística estiver intimamente conectada com as outras esferas da vida e não autocentrada, contente em sua licença poética.

²⁸⁶ “Because an emotion does not exist, or does not become perceptible and active among us, till it has found its expression, in colour or in sound or in form, or in all of these, and because no two modulations or arrangements of these evoke the same emotion, poets and painters and musicians, and in a less degree because their effects are momentary, day and night and cloud and shadow, are continually making and unmaking mankind.” Cf. Yeats, *op. cit.*, p. 157.

²⁸⁷ “The artist would be thus deprived of his greatest function, that of an explorer who can widen the understanding by probing into those darker repositories of experience which are not directly accessible to the intellect, and yet are indispensable to its working.” Cf. WIND, “The Critical Nature...”, p. 64.

CONCLUSÃO

UMA CERTA FORMA DE HUMANIDADE

Três posições em relação ao fenômeno artístico são basilares às críticas de *Art and Anarchy*: (1) a experiência humana requer uma medida (*Maß*) de apreensão e ação, mesmo quando se entrega a eventos que, por sua própria natureza, requerem a ausência de medida (*Maßlosigkeit*); (2) as artes são essenciais ao processo de formação e aperfeiçoamento de um indivíduo e devem prosseguir *pari passu* com as demais esferas da atividade humana; (3) os benefícios civilizacionais oriundos de uma vigorosa cultura artística não devem ocultar os perigos a ela inerentes. Como Wind figurou, “precisamos conhecer a Sereia antes que possamos reconhecer a Musa.”¹ Tal juízo, em sua opinião, fundamentava o receio platônico em relação às artes. Platão sentira com tamanha intensidade o “temor sagrado”, pois teria sido ele próprio exposto, quando jovem, aos efeitos destrutivos da imaginação artística desenfreada. Presenciou não apenas o mais justo dos atenienses sofrer a maior das injustiças, estimulada pela dramaturgia de Aristófanes, como testemunhara o poder plástico sobre a política exercido por Alcibiades, o “artista transformado em estadista”². Vira, portanto, “arte e poesia grega alcançarem sua perfeição e clareza no exato momento em que assistia a desintegração do Estado grego; percebeu, e talvez tenha sentido dentro de si, uma profunda conexão entre esses dois desenvolvimentos.”³

A BBC, meses antes da transmissão das Reith Lectures de 1960, fez a Wind um pedido banal: uma fotografia sua para ilustrar os informes publicitários das conferências. O historiador *émigré*, com sua característica cortesia ferina, recusou, observando que era hábito seu jamais se deixar fotografar para esse fim (e, verdade seja dita, para quase todos os outros). Ofereceu, ao invés, uma fotografia de um busto de Platão, sentenciando que esta

¹ “[...] we must know the Siren before we can recognize the Muse.” Cf. Wind, op. cit., 1948, p. 65.

² “With Alcibiades among his elders, he saw witchcraft emanating from an artist turned statesman, and he witnessed the ensuing disaster.” Cf. *ibid.*, p. 67; ver também Wind, op. cit., 1985, p. 4: “[...] Plato lived in Greece, and his own evidence and that of others suggests that the Greek forces of destruction were not mediocre. It is sufficient to think of Alcibiades.”

³ “Plato saw Greek art and Greek poetry reach perfection and ease at the very time when he saw the Greek state disintegrate; and he sensed, and perhaps felt in his own person, a profound connection between these two developments.” Cf. *ibid.*, loc. cit.

deveria bastar. E a BBC teve de se contentar com isso. Talvez Wind fosse paranoico com sua imagem, talvez simplesmente julgasse vulgar, para um intelectual, a exposição midiática. Pouco importa. Essa anedota idiossincrática, contudo, se vista sob à luz de suas intenções teóricas, é eloquente: as considerações de *Art and Anarchy* sobre a posição social da arte contemporânea estariam assim intimamente associadas a especulações filosóficas dois milênios pregressas. E, no entanto, tal conexão serviria apenas para demonstrar que a experiência artística prisca não possui mais nenhuma relação com a presente (o “temor sagrado”, afinal, não está mais entre nós⁴)? Ou, pelo contrário, que aquilo que Platão temia (e o porquê o temia) continuam tão significativos para o poeta contemporâneo quanto o eram para o vate antigo? Margaret Wind, ao comentar em carta sobre o “interesse apaixonado” do falecido marido por arte moderna, enumerou as instâncias em que Wind abordou diretamente o assunto. Notou, contudo, que “todos esses temas talvez estejam melhor estabelecidos em *Art and Anarchy*, onde ele os colocou em um contexto mais amplo. *A visão de arte de Platão sempre o preocupou.*”⁵ Opinião corroborada pelo *don* oxoniano Stuart Hampshire: quando de sua amistosa *disputa* com Wind sobre a expulsão platônica dos poetas, comentou que, finda a “brilhante performance” pró-Platão do colega, “sentia-se que ele *de fato* concordava” com o filósofo grego⁶. É possível que o autor de *Art and Anarchy* tenha sentido em si mesmo, em seu próprio percurso de vida, essa profunda conexão entre emancipação artística e cataclismo social? Quando cita, afinal, a Atenas do século V a.C. e a Itália do Renascimento como exemplos da “mais esplêndida descarga de energias artísticas [...] acompanhada pela desintegração política” de suas respectivas sociedades⁷, uma ausência é eloquente: e a República de Weimar?

Wind se formou como indivíduo e intelectual entre 1918 e 1933. Um imaginário *Bildungsroman* seu narraria justamente esses anos. Afastado da Alemanha entre 1924 e 1927, os anos mais estáveis da frágil república, ele absorveu, decerto, uma cultura acadêmica e

⁴ Ibid., pp. 7, 47.

⁵ “But all these themes are perhaps best set out in *Art and Anarchy* where he puts them in a wider context. *Plato’s view of art preoccupied him always.*” Cf. Margaret Wind, [Carta], 24 set. 1981, [S.l.] [para] B. Rundle, [S.l.], 3 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 14, file 2, grifo nosso.

⁶ Cf. *supra*, p. XXX.

⁷ “In the Italian Renaissance, again, the most splendid release of artistic energies was attended by political disintegration.” Cf. Wind, *op. cit.*, 1985, p. 6.

filosófica alienígena à pátria. Mesmo assim, seus referenciais estruturais – quer os subscrevesse, quer os renegasse – provém dos “fermentos anárquicos” de Weimar. Não apenas em termos intelectuais, mas também artísticos. Parte significativa dos artistas alemães citados em *Art and Anarchy* afloraram nos anos de Weimar ou foram resgatados no período: é o caso, na literatura, de Stefan George (messias da “Alemanha secreta”) e Rainer Maria Rilke (profeta das massas desencantadas), de Hermann Broch, Walter Mehring, Georg Büchner, Heinrich von Kleist, Hölderlin e Christian Grabbe; na pintura, de Max Beckmann, Wassily Kandinsky, Max Ernst, Ernst Kirchner e Karl Schmidt-Rottluff; no teatro, de Bertold Brecht, Kurt Hiller, Ernst von Wolzogen, August Stramm, Walter Hasenclever e Frank Wedekind; na arquitetura, de Ludwig Mies van der Rohe; na música, de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern. Muitos desses indivíduos figuram apenas nas notas de fim de *Art and Anarchy*, mas essas são, afinal, a fundação da obra; constituem, nas palavras de outro grande crítico da cultura de Weimar, Siegfried Kracauer, “um verdadeiro tesouro escondido.”⁸ Wind sentia de fato um temor sagrado em relação à imaginação desses artistas. Ao comentar em “Aesthetic Participation” que um bom juízo deveria saber discernir entre qualidade e caráter artísticos, observa que “existem muitas pessoas, *inclusive eu mesmo*, que reagem precisamente dessa maneira em relação à música de Wagner e à poesia de Rilke, reconhecendo o poder de um gênio supremo, mas nele identificando o tipo de poder ao qual não se deve sucumbir.”⁹ O poeta em Weimar, observou com melancolia Peter Gay, era profeta, legislador e filósofo, e a poesia, tanto antes quanto durante os anos da República, “exerceu um poder peculiar sobre a imaginação alemã.”¹⁰ A simultaneidade entre excelência artística e desintegração política que Wind identificou no passado ocorrera, afinal, em seu próprio tempo de vida. Sob esse prisma, *Art and Anarchy* figura como testamento intelectual das intempéries diaspóricas de sua vida. Seu colega oxoniano Colin Hardie comentou, após a

⁸ “I profit this opportunity to tell you how greatly I enjoyed your ART AND ANARCHY. Not to mention the text itself, the appendix is a veritable treasure trove.” Cf. S. Kracauer, [Carta] 3 mar. 1965, Nova York [para] WIND, Edgar, Oxford. 1 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 46, file 7.

⁹ “There are many persons, including myself, who react in precisely this way to Wagner’s music and Rilke’s poetry, acknowledging the power of a supreme genius but recognizing it as the kind of power to which one should not surrender.” Cf. Wind, op. cit., 1985, p. 27, grifo nosso.

¹⁰ “[...] both before the Weimar Republic and during it, poetry exercised a peculiar power over the German imagination.” Cf. P. Gay, *Weimar Culture – The Outsider as Insider*, London, Penguin Books, 1992, pp. 68 e s.

morte do *émigré* alemão, que este “desfrutara de suas Reith Lectures [...], nas quais pôde reformular a filosofia de sua juventude à luz da experiência.”¹¹

O texto de Wind mais próximo à *Art and Anarchy* em termos de conteúdo e modo de exposição é, inegavelmente, “Θεῖος Φόβος”. Este foi publicado em 1932, ano em que a crescente barbárie nazista se oficializara por meio de importantes vitórias políticas. O ensaio – que inicia com o temor platônico, para em seguida abordar a teoria da arte moderna (i.e., a Estética) – conclui com uma advertência e com uma exortação, espécie de consequência lógica dos argumentos desenvolvidos: o espírito deve se entregar ao perigos da experiência artística de acordo com os limites (*Maße*) admitidos por nossa “introvisão” (*Einsicht*) na forma do humano (*Form des Menschen*). O problema fundamental, no entanto, é justamente descobrir qual é essa medida e, consequentemente, qual é essa forma. Para tal efeito, é preciso se entregar à “loucura divina”, mas desde que o “temor sagrado”, corda de salvação, permaneça ativo¹². Evitando, contudo, os adjetivos teológicos, cumpre questionar a fundo por que Wind combina aqui um linguajar geométrico, espiritual e patológico. Os limites prescritos são justamente àqueles da forma do humano, que não é cognoscível como um objeto, tampouco passível de figuração. Desse modo, uma mera introspecção não garante o autoconhecimento, pois assim a consciência trata a si própria como algo que não ela mesma, alienando-se de si na tentativa de se autodeterminar. É preciso que ela se entregue à experiência de exceção na qual tende a se identificar com algo que não seria ela para poder *ver* o que ela é, sua real medida. E, no entanto, como uma identificação plena equivaleria à mera absorção da consciência em algo alheio, é preciso que haja um impacto para que a

¹¹ “He enjoyed his Reith Lectures on *Art and Anarchy*, in which he could recast the philosophy of his youth in the light of experience.” Cf. Colin Hardie, “Edgar Wind – A personal impression”, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 21, file 3.

¹² “*Die Kunst zu verdächtigen* hat Platon gelehrt: – nicht weil sie an sich etwas Schlechtes wäre, sondern weil sie den Menschen gefährdet. Freilich was er der Sinn seiner Lehre, daß wir uns dieser Gefährdung aussetzen sollen – in dem Maße, in dem die Einsicht in die Form des Menschen es zuläßt. Dieses Maß und damit eine Form des Menschen zu finden, das ist das Problem, mit dem wie zu ringen haben. Aber gerade in diesem Kampf müssen wir der Platonischen Warnung gedenken, daß nur sofern wir die göttliche Furcht in uns wachhalten, wir bereit sein können für den göttlichen Wahn.” [“Platão ensinou a *suspeitar da arte*: não por ser má por si mesma, mas sim porque põe o homem em perigo. Naturalmente, o sentido de seu ensinamento é que devemos nos expor a tal perigo, mas segundo as medidas admitidas por nossa introvisão na forma da humanidade. Como descobrir essa medida e, com ela, uma forma de humanidade é o problema com o qual devemos nos enfrentar. Mas é exatamente nessa disputa que devemos nos lembrar da advertência platônica, isto é, que estaremos preparados para a loucura divina somente enquanto permaneceremos alertas ao divino temor.”] Cf. Wind, *Heilige Furcht und andere Schriften*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2009, p. 81, tradução nossa.

consciência se torne mais consciente de si, para que a “introvisão” de sua forma se aperfeiçoe. Requer-se o “temor sagrado”, que previne a completa supressão no objeto contemplado, pois resiste à infinita plasticidade analógica do processo. Delineia-se progressivamente a “forma do humano” através desse conflito. O que Wind parece sugerir, contudo, é que essa forma é um ideal absconso, do qual nos aproximamos apenas através do aperfeiçoamento de nossa autoimagem, tal qual uma curva assíntota em relação à reta idealizada. A forma do humano jamais será plenamente “real” ou “visível”, mas o caminho em sua direção, sim. Nunca se é plenamente humano, portanto, mas nos formamos continuamente em direção a sê-lo.

“Θεῖος Φόβος”, assim como *Art and Anarchy*, ultrapassa a pura reflexão acadêmica e mesmo certa intenção ensaística quanto às questões expostas pela arte moderna e pelo rasgo produzido no tecido histórico da reflexão artística. Ambos os textos são uma ferramenta de crítica social indireta. Vista por esse ângulo, a inflexão de tom ao final do texto de 1932 se torna mais clara, pois transfigura a reflexão sobre um tópico da história intelectual numa análise dos perigos contemporâneos. Se o perigo da arte era um dos temores basais de Platão, o medo fundamental de Wind em relação à arte moderna diz respeito, sobretudo, à ausência desse temor. A questão é que essa falta não se efetivou via um processo de superação e, portanto, apaziguamento do perigo, mas sim por sua ablução e apagamento, tornando o risco ainda maior. A experiência artística moderna ocorre, portanto, sob uma égide duplamente problemática: perdeu, por um lado, o contato pleno com as forças anárquicas da arte e, por outro, esqueceu-se até mesmo que elas existem. Essa curiosa alienação, compreende Wind, é a consequência justa da hipertrofização pós-romântica do impulso criativo e da liberdade artística. Nada deve constranger o pleno exercício da imaginação expressiva, que deve ser julgada sempre segundo seus próprios termos, determinados exclusivamente pela ação criadora. O artista, assim, é um híbrido curioso de criador e legislador de sua própria obra. Essa ânsia por autonomia e inventividade, no entanto, confluiu com uma outra: a renovação perpétua através do progresso, facilitada por necessidades comerciais que se regozijam na constante mutabilidade das coisas. O valor determinante passa a ser o despojamento do

presente em prol do porvir, isto é, na autotransformação e autocriação sem um fim à vista que não seja o próprio movimento de expansão e variabilidade.

Wind nota essa conformidade do artista de vanguarda com o indivíduo liberal moderno, ambos os quais devem ser autônomos, avessos à ingerência estatal, progressistas e proteicos. Observa, contudo, que apesar da pretensão de liberdade, ambos estão igualmente sujeitos às forças maquinais, dentre as quais as necessidades do mercado. Ao menos no caso do artista, a capacidade crítica aliada à imaginação foi banida do processo de criação para benefício de determinações puramente gerenciais. O revolucionário *ready-made*, nesse sentido, conforma-se às necessidades de uma era que trata a experiência artística como *commodity*¹³. O caso limite dessas tendências, como notou Wind, é a banalização da obra em proporção à sua valorização comercial, processo que torna “o princípio de desperdício conspícuo de Veblen em uma política de investimento seguro.”¹⁴ Como os objetos regidos por esse princípio adquirem seu valor conforme sua inutilidade (i.e., o grau de ostentação é parcialmente determinado por sua superfluidade), requer-se para esse fim não apenas o contraste social, mas também uma norma de comparação. Por conseguinte, teoriza o economista estadunidense, trata-se de um princípio regulador, mas não criador. As forças mecânicas, portanto, enfatizam um tipo de inventividade que não é propriamente inovadora, pois a invenção é um fim em si sob a égide das vanguardas. O homem moderno se tornou assim “lorde e vítima de suas próprias cognições.”¹⁵

Wind concebeu *Art and Anarchy* em oposição a esse conjunto de forças que via ao seu redor dominantes, e não mais em ascensão como notara William James cerca de oitenta anos antes. Se o filósofo estadunidense escrevera *The Will to Believe* “em um estilo vituperativo dirigido contra o que lhe parecia uma confiança mesquinha na salvação pela máquina”¹⁶, era para Wind certo que essa teologia tecnocrata pautava a cosmovisão de sua época. “Hoje os cavaleiros da navalha não são uma seita, são a maioria [...] Preferem não

¹³ Wind, op. cit., 1985, pp. 78 e s.

¹⁴ “It would be easy to dismiss this attitude as sheer snobbery, the kind of preciousness that is sometimes found among modern collectors who have turned Veblen’s principle of conspicuous waste into a policy of sound investment.” Cf. *ibid.*, p. 64.

¹⁵ Wind, “Some Points of Contact...”, 1936, p. 264.

¹⁶ “Although by temperament a sanguine philosopher, James wrote *The Will to Believe* in a vituperative style directed against what seemed to him a niggardly trust in salvation by machinery.” Cf. Wind, op. cit., 1985, p. 87.

lutar com o anjo: demora demais, é pouco econômico e é provável que se desloque a coxa.”¹⁷

A dissociação promovida pelo Romantismo teria culminado nessa insólita combinação de economia de meios, expansão de produção/difusão e hiperespecialização que, paradoxalmente, apartou o campo de experiência subjetivo do objetivo para detrimento do primeiro. Como corolário, a classificação se tornou uma paixão dominante, poupando-nos “dos incômodos da participação” e eliminando, “sobretudo, a vontade.”¹⁸

A supressão da faculdade volitiva, observa Wind, é infensa à própria concepção de humanidade: o humano é o que é porque decide, integrando nessa deliberação percepção, imaginação, razão e ação. Determina assim o que há para si de destino corporal e o faz porque seus modos de existência são por fim definidos por concepções teleológicas. E nesse sentido, afirmou James, pode-se falar apenas em termos de uma escolha entre resultados mais ricos ou mais pobres¹⁹. Ainda que *Art and Anarchy* tenha por tema a posição social da arte em meados do Novecentos e por tese sua marginalização, o objeto de sua problemática é, sobretudo, a *qualidade* do homem moderno tal qual visível nas manifestações de sua subjetividade. Cumpre lembrar que, para Platão *apud* Wind, a arte não é apenas um mecanismo de transformação social, mas também de diagnóstico²⁰. Do mesmo modo, Wind afirmava que esta tinha a função de um sismógrafo e que, nesse sentido, convinha dar ouvidos a Joshua Reynolds, que disse que “é mais fácil descobrir para onde o vento sopra jogando uma pluma no ar do que qualquer outra substância mais pesada.”²¹

A crítica fundamental de *Art and Anarchy* se dirige ao homem concebido como um autômato, um indivíduo que habita casas como se fossem *machines à vivre* e que contempla pinturas como *machines à sentir*. Dissociado, portanto, da noção atávica de moradia como um refúgio da agrestia e da obra de arte como uma necessidade de automanifestação. Para

¹⁷ “Today the knights of the razor are not a sect, they are the majority; and they are not – in any sense of the word – *raseurs sympathiques*. They prefer not to wrestle with the angel: it takes too long; it is uneconomical; and one is likely to get one’s thigh out of joint.” Cf. *ibid.*, p. 87.

¹⁸ “Classification has indeed proved a comfortable way of neutralizing the disturbing effects of art: it spares one the trouble of participation; and above all, it eliminates the will.” Cf. *ibid.*, p. 87.

¹⁹ W. James, “Reflex Action and Theism”, 1956, p. 130.

²⁰ “*Art Forms and their Symbols as a Medium of Social Diagnosis possibly also of Social Therapy*. This idea is clearly and fully developed in Plato’s *Laws* and might deserve a resuscitation.” Cf. Wind, “Memorandum for Committee on Social Thought”, 1944, in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 136, file 2.

²¹ Cf. *supra*, p. XXX.

Pigmalião, sua estátua não era a manipulação de códigos formais, mas a expectativa de um deleite, a promessa de uma felicidade. Para Valéry, a dança é mais do que um sistema de atos, pois “não vai a lugar algum. Se ela persegue um objeto qualquer, este não passa de um objeto ideal, um estado, uma alegria, um fantasma de flor, uma extremo de vida, um sorriso – o qual se forma finalmente no rosto de quem o demandou ao espaço vazio.”²² Em oposição a esse indivíduo forjado pelo liberalismo moderno, espécie de autômato, Wind afirmou sua concepção humanista, enfatizando a mescla entre intuição e conhecimento, a integração entre as esferas do saber, o aperfeiçoamento da consciência, o papel formador da maturação cultural, o desenvolvimento de um juízo crítico, a autodisciplina e o equilíbrio agonístico entre liberdade individual e necessidades coletivas. Por conseguinte, as propensões subjetivas devem não somente satisfazer o deleite introvertido, mas necessariamente desafiar o *status quo*. Conflito que tem de evocar as “energias anárquicas da criação”, e não as abluir em uma tolerância destrutiva, que Wind denunciou como um “recipiente complacente, abismo amigável”.²³ Não de outro modo, advertiu no início de suas conferências: “Espero que a palavra ‘anarquia’ no título destas conferências não sugira que falarei em defesa da ordem. Não o farei. É provável que uma certa medida de tumulto e confusão desencadeie energias criativas.”²⁴

²² “La danse, c’est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d’actes ; mais qui ont leurs fins en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque objet, ce n’est qu’un objet idéal, un état, un ravissement, un fantôme de fleur, un extrême de vie, un sourire – qui se forme finalement sur le visage de celui qui le demandait à l’espace vide.” Cf. Paul Valéry, op. cit., 1957, p. 1331.

²³ “Baudelaire foresaw that this destructive tolerance would one day be hailed as a form of ‘progress’: in this complacent receptacle, a friendly abyss, the anarchic energies of creation would be soaked up into nothing.” Cf. Wind, op. cit., 1985, p. 88.

²⁴ “I hope that the word ‘anarchy’ in the title of these lectures does not suggest that I shall speak in defence of order. I shall not. A Certain amount of turmoil and confusion is likely to call forth creative energies.” Cf. ibid., p. 1.

BIBLIOGRAFIA

ANNAN, N. *The Dons: Mentors, Eccentrics and Geniuses*. University of Chicago Press, 1999.

ADAMS, H. *The education of Henry Adams*. Washington, 1907.

ADAMS, Tim. Picasso, Tate, 1960: the world's first 'art blockbuster'. *The Guardian*, Londres, 29 jan. 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/29/picasso-tate-1960-art-blockbuster>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

ANDERSON, Jaynie. "Wind, Edgar". In: *The Dictionary of Art*. Jane Turner (ed.). London: Macmillan Publishers Ltd., 1996. pp. 242-243.

APPIAH, K. A. Mistaken Identities: Creed, Country, Color, Culture – Lecture IV: Culture. Disponível em: <<http://downloads.bbc.co.uk/radio4/transcripts/2016reith4AppiahMistakenIdentitiesCulture.pdf>>. Acesso em: 28/05/2017.

ARNOLD, Matthew. *Culture and Anarchy*. Intro. e notas de J. Garnett. Oxford: Oxford University Press, 2006.

BALAVOINE, Claudie. "Edgar Wind. Itinéraire d'un philosophe historien de l'art. Entretien avec Raymond Klibansky." In: *Préfaces*, Junho 1992, pp. 28-32.

BARENBOIM, D. Reith Lecture 2: The Neglected Sense. Disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/20060414_reith.pdf>. Acesso em: 29/05/2017.

BAWTREE, M. *As Far as I Remember: Coming of age in Post-War England*. Memoirs Publishing, 2015.

BAYLEY, J. "Introduction". In: WIND, E. *Art and Anarchy*. Northwestern University Press, 1985, pp. xi-xx.

BBC Yearbook 1928. Londres: BBC, 1928.

B.B.C. Year-Book 1930. Londres: BBC, 1930.

BBC Yearbook 1939. Londres: BBC, 1939.

BBC Year Book 1946. Londres: BBC, 1946.

BBC Year Book 1947. Londres: BBC, 1947.

BBC Handbook 1961. Londres: BBC, 1961.

BBC Handbook 1962. Londres: BBC, 1962.

BBC Written Archives Centre (WAC), National Lectures, 1934-45.

BBC Written Archives Centre (WAC), Reith Lectures Advisory Panel.

BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

BBC Written Archives Centre (WAC), RCont. 1. Talks. Wind, Edgar (Prof.). 1949-1958.

BLACKWELL, K.; RUJA, H. *A Bibliography of Bertrand Russell*. 1994.

- BERENSON, B. *Aesthetics and History*. 1948.
- BERGSON, B. *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*. PUF, 2007.
- Berlin Papers, Oxford, Bodleian Libraries.
- BERLIN, I. *Enlightening: Letters, 1946-1960*. Chatto & Windus, 2009.
- _. *Building: Letters 1960-1975*. Random House, 2013.
- _. *As raízes do romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- _. *Liberty*. Ed. H. Hardy. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- BREDEKAMP, H., et al. (eds.). *Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akademie Verlag, 1998.
- _. *Sehen und Handeln*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2011.
- _. *Bodies in Action and Symbolic Forms: Zwei Seiten der Verkörperungstheorie*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2012.
- _. *Teoria do acto icónico*. Trad. port. Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2015.
- BRIGGS, Asa. *The History of Broadcasting in the United Kingdom: The Birth of Broadcasting*. Londres: Oxford University Press, 1961, v. 1, p. 273.
- _. *The History of Broadcasting in the United Kingdom. Volume IV: Sound and Vision*. Londres: Oxford University Press, 1995 [1979], v. 4.
- _. *The History of Broadcasting in the United Kingdom, Volume V: Competition*. Londres: Oxford University Press, 1995.
- BULLOCKS, John. "Television and Black Britons". In: GOODWIN, Andrew; WHANNEL, Garry (eds.). *Understanding Television*. Londres: Routledge, 2005.
- BUSCHENDORF, B. "War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern: Edgar Wind und Aby Warburg". *Idea (Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle)*, IV, 1985, pp. 165-209.
- _. "Einige Motive im Denken Edgar Winds". In: Edgar Wind, *Heidnischen Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt, 1984, pp. 396-415.
- _. "Enthusiasmus und Erinnerung in der Kunsttheorie Edgar Winds." In: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt, 1991, p. 319-334.
- _. "Auf dem Weg nach England: Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg". In: *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute*. Hamburg — 1933 — London, Michael Dies (ed.), Hamburg, 1993, pp. 85-128.
- BURKERT, W. *Greek religion*. Harvard Univ. Press, 1985.
- CARPENTER, H. *The Envy of the World: Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3, 1946-1996*. Phoenix Giant, 1994.
- CHANEY, E. "R.B. Kitaj (1932-2007): Warburgian Artist". In: *emaj*, v. 7.1., 2013.
- CLEMENTS, Marcelle. "Crème de la Crème: Highbrows, Lowbrows, Voracious Omnivores, High, Low, and High-Lo". In: MCGEE, Micki (ed.). *Yaddo: Making American Culture*. Nova York: Columbia University Press, 2008

COHEN, A. D. What is art?. *Humanist*, p. 53, fev. 1961.

COLLENBERG-PLOTNIKOV, B.. “‘Das Auge liest anders, wenn der Gedanke es lenkt’: zur Bestimmung des Verhältnisses von Sehen und Wissen bei Edgar Wind.” *Kunst als Sprache - Sprachen der Kunst*, 2014, pp. 92-110.

_. “Forschung als Verkörperung. Zur Parallelisierung von Kunst und Wissenschaft bei Edgar Wind”. In: SIEGMUND, J. (ed.). *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*. Transcript Verlag: 2016, pp. 65-86.

COLE, M. “Se Non è Vero è Ben Trovato”. In: *Intellectual History Review*, v. 24, n. 3, 2014, pp. 429-439.

COLEMAN, P. *The Liberal Conspiracy*. New York: The Free Press, 1989.

CRISELL, Andrew. *An Introductory History of British Broadcasting*. Londres: Routledge, 1997.

CRISTALDI, R. V.. “I ‘selected papers’ di Edgar Wind”. In *Rivista di Studi Crociani*, XXI, 1984, pp. 58-66.

CUMMING, R. *My Dear B.B.: The Letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925–1959*. Yale University Press, 2015.

CURRAN, James; SEATON, Jean. *Power without Responsibility: The press, broadcasting, and new media in Britain*. Londres: Routledge, 2003.

DANTO, A. “Face to face with the past”. In: *The Times Litterary Supplement*, 17 out. 1986, p. 1166.

DAVENPORT-HINES, R. (ed.). *Letters from Oxford – Hugh Trevor-Roper to Bernard Berenson*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2015.

DE MILLE, A. *Speak to me, dance with me*. Boston: Little Brown & Co., 1973.

DIDEROT, D. *Essais sur la peinture*. Paris: Fr. Buisson, 1975.

EISLER, C. “Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration”. In: FLEMING, D.; BAILYN, B. (eds.) *The Intellectual Migration: Europe and America: 1930-1960*. Cambridge: Harvard, 1969, pp. 544-629.

ENGEL, F. “‘In einem sehr geläuterten Sinne sind Sie doch eigentlich ein Empirist!’: Ernst Cassirer und Edgar Wind im Streit um die Verkörperung von Symbolen”. *Et in imagine ego*, 2012, pp. 369-392.

_. “Though this be Madness: Edgar Wind and the Warburg Tradition”, in: *Bildakt at the Warburg Institute*, Marienberg, Sabine; Trabant, Jürgen (eds.). Berlin: De Gruyter, 2014. pp. 87-116.

FEHL, P. “Drei Ebenen von Platons Höhle: Wiederbegegnung mit Edgar Winds *Art and Anarchy*”. In: BREDEKAMP, H., et al. (eds.). *Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akademie Verlag, 1998.

FERRETTI, S. Resenha de: WIND, E. *Eloquence of the Symbols*. *La Cultura*, XXIII, n. 2, 1984, pp. 374-80.

_. “Edgar Wind. Dalla filosofia alla storia”. *La Cultura*, XXIX, 1991, pp. 346-357.

FOSTER, E. M. "The *Raison d'Être* of Criticism in the Arts". In FRENCH, Richard D. (ed.). *Music and Criticism: A Symposium*. Cambridge: Harvard University Press, 1948.

FREDE, Dorothea. "Puppets on strings". In: BOBONICH, Christopher (ed.). *Plato's "Laws": a critical guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. pp. 108-126.

FRY, R. *Vision and Design*. Londres: Chatto & Windus, 1920.

GAGE, J. *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. Univ. of Calif. Press, 1999.

GAMES, S. *Pevsner: The BBC Years – Listening to the Visual Arts*. Ashgate, 2015.

GARFIELD, Simon. When pop pirates ruled Britannia's airwaves. In: *The Guardian*, Londres, 8 mar. 2009. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2009/mar/08/pirate-radio-johnnie-walker>>. Acesso em: 28/05/2017.

GASKELL, I. Resenha de: WIND, E. *Eloquence of the Symbols*. *British Journal of Aesthetics*, v. 25, 1985.

GAY, P. *Weimar Culture – The Outsider as Insider*. London: Penguin Books, 1992.

GERHARD, Robert. "Thoughts on 'Art and Anarchy'". In: *The Listener*, Londres, v. 65, n. 1669, 23 mar. 1961.

GILBERT, Creighton. "Edgar Wind as man and thinker". In: Kramer, H. (ed.), *The New Criterion Reader: The First Five Years*, Simon and Schuster, 1988, pp. 238-243.

GOLDFARB, C. R. "Edgar Wind and the World Famous Komodo Dragon". In: *The Centennial Review*, v 43, n. 1, inverno 1999, pp. 125-134.

GOMBRICH, E. H. "Monuments to Deception". In: *Financial Times*. 3 jul. 1993.

GOODWIN, Andrew; WHANNEL, Garry (eds.). *Understanding Television*. Londres: Routledge, 2005.

HADOT, P. "Métaphysique et images". *Préfaces*, 1992, pp. 33–37.

HALE, J. "Art in Oxford". In: *The Spectator*. 23 jan. 1959, p. 101.

HARRISON, B. (ed.). *The History of the University of Oxford*, vol. VIII. Clarendon Press, 1994.

HEINEMAN, B. W. "The University in the McCarthy Era". In: *The Harvard Crimson*. 22 set. 1965. Disponível em: <<http://www.thecrimson.com/article/1965/9/22/the-university-in-the-mccarthy-era/>>. Acesso em 29 ago. 2017.

HECKSCHER, W. "Erwin Panofsky, a curriculum vitae". *Record of the Art Museum*, Princeton University, v. 28, n. 1, 1969, pp. 4-21.

_. "Ist Das Alles?". In: *Art Bulletin of Victoria*, n. 28, 1987, p. 9.

HENDRICKSON, Robert. *The Facts On File Encyclopedia of Word and Phrase Origins*. Nova York: Facts on File, 2008.

HENDY, D.. *Life on Air: A History of Radio Four*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HOPE, C. "Naming the Graces". *London Review of Books*, v. 6, n. 5, 15 mar. 1984, pp. 13 e s.

IVERSEN, M. Resenha de: WIND, E. *The Eloquence of the Symbols*. *The Oxford Art Journal*, v. 7, n. 1, 1984, pp. 60-2.

KAUFMANN, T. D. "American Voices. Remarks on the Earlier History of Art History in the United States and the Reception of Germanic Art Historians". *Journal of Art Historiography*, n. 2, 2010, pp. 2-35.

KEATS, K. *The Letters of John Keats*. Ed. M. Buxton Forman. 1935.

KEMP, M. Resenha de: WIND, E. *Eloquence of the Symbols*. *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*, v. 3, n. 2, out. 1985, pp. 45-7.

KLEINBAUER, W. E. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

_. *Research Guide to the History of Western Art*. Chicago: American Library Association, 1982.

KLIBANSKY, R. "Edgar Wind: Itinéraire d'un philosophe historien de l'art. Entretien avec Raymond Klibansky." C. Balavoine (ed.), *Préfaces*, 1992.

KOLVE, V. A. "Oxford Letter". *The American Oxonian*, jul. 1958.

_. *Chaucer and the Imagery of Narrative: The First Five Canterbury Tales*. Stanford University Press, 1984.

KROIS, J.M. "Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophie der Verkörperung". In: BREDEKAMP, H. et al. (eds.). *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlim: Akademie Verlag, 1998 pp. 181– 205.

_. (org.). *Bildkörper und Körperschema: Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2011.

KULTERMANN, Udo. *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*. München: Prestel, 1996.

KUMAR, Krishan. "Public service broadcasting and the public interest". In MACCABE, Colin; STEWART, Olivia. *The BBC and Public Service Broadcasting*. Manchester: Manchester University Press, 1986

KURZ, D. (ed.). *Bernard Ashmole. an Autobiography 1894-1988*. Oxford, 1994.

LEISHMANN, Marista. *Reith of the BBC – My Father*. Edimburgo: Saint Andrew Press, 2008.

LEVINE, E. J. *Dreamland of humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg school*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

LEWIS, Paul. "Crusader was dubbed Britain's 'Queen of Clean'." *Pittsburgh-Post Gazette*, 20 dez. 2001. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=soVIAAAAIBAJ&sjid=MXADAAAAIBAJ&pg=6209%2C7091403>. Acesso em: 27 maio 2017.

- LLOYD-JONES, H. "A Biographical Memoir". In: WIND, E. *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*. Ed. Jaynie Anderson. Oxford University Press, Oxford, 1993.
- LONGFORD, E. *The pebbled shore: the memoirs of Elizabeth Longford*. Sceptre, 1988.
- LOUCHHEIM, A. B. "Religion and Art in our Time". In: *New York Times*. 5 Abril 1953, p. 12.
- LOWES, J. L. *Geoffrey Chaucer and the Development of his Genius*. New York: Houghton Mifflin Company, 1934.
- LUCRÉCIO. *Da Natureza*. 1ª ed., Os pensadores, São Paulo: Abril, 1973.
- JAMES, W. *The Will to Believe and Other Essays*, New York, Dover, 1956.
- MACCARTHY, Fiona. *Eric Gill*. Londres: Faber & Faber, 2011.
- _. "Mad about sex". *The Guardian*, Londres, 17 out. 2009. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2009/oct/17/eric-gill-exhibition-fiona-maccarthy>>. Acesso em 25 maio 2017.
- MACLEISH, A. "The Muses' Sterner Laws", in RICHMAN, R. (ed.). *The Arts at Mid-Century*. New York: Horizon Press, 1954, p. 29-35.
- MAESTRO from the Playhouse. *Time and Tide*. 19 nov. 1960.
- MARÍAS, J. *All Souls*. Harper Collins Publishing, 1992.
- MARTIN, F.-R. "Wind Edgar (1900-1971)". In: ESPAGNE, M.; SAVOY, B. (eds.). *Dictionnaire des historiens d'arts allemands*. Paris: CNRS Éditions, 2010, pp. 355-363.
- MARWICK, Arthur. *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1999.
- MCCABE, Colin (ed.). *The BBC and public service broadcasting*. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- MCGUIGAN, Jim. *Culture and the Public Sphere*. Londres, Nova York: Routledge, 2002.
- MISCAMBLE, W. D. *George F. Kennan and the Making of American Foreign Policy, 1947-1950*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- MITCHELL, Leslie. *Maurice Bowra: A Life*. Oxford: OUP, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MICHELS, K. "Art History, German Jewish Identity, and the Emigration of Iconology". In: SOUSSLOFF, C. M. (ed.). *Jewish Identity in Modern Art History*. Univ. of California Press, 1999, p. 172.
- NASH, Paul. Matthew Arnold. In: *Philosophy of Education: an encyclopedia*. Edição de J. J. Chambliss. Londres, Nova York: Garland Publishing, 1996.
- ONIAN, John. "Wilde, Pevsner, Gombrich...: la 'Kunstgeschichte' en Grand-Bretagne". In: *Perspective*, 2007, 2, 2007, 194-206.
- PANOFSKY, E. *Korrespondenz 1910 bis 1968*. v. 2. Wiesbaden: Harassowitz Verlag, 2001-2011.

- PAPINI, G. *Il libro nero*. Florença: Vallecchi Editore, 1951.
- PERRY, Grayson. Reith Lecture 4: I Found Myself in the Art World. Disponível em: <http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/1960_reith1.pdf>. Acesso em: 29/05/2017.
- PLATÃO. *Complete Works*. Ed., intro. e notas por J. M. Cooper. Indianapolis, Cambridge: Hackett Pub. Inc., 1997.
- PINOTTI, A. “Wind, Warburg, et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft”. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, v. 61, n. 2, 2016, pp. 267-279.
- PODRO, Michael. “From Plato to Warburg”. *Art History*, v. 8, n. 2, jun. 1985, pp. 242–247.
- POPE-HENNESSY, J. *Learning to Look*. 1991.
- PREZIOSI, D. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- PULLIN, E. “The Culture of Funding Culture: The CIA and the Congress for Cultural Freedom”, in MORAN, C. R. (ed.) *Intelligence Studies in Britain and the US: Historiography since 1945*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2013.
- RAMPLEY, Matthew. “Introduction”. In: WIND, Edgar. *Experiment and Metaphysics — Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*. Oxford: Legenda, 2001. pp. xxiii-xxviii.
- RASCH, M. “Juden und Emigranten machen deutsche Wissenschaft”. *Völkischer Beobachter*, 5 jan. 1935.
- REED, T. J. “Among Languages”. In *Oxford Magazine*, n. 74, 1991, pp. 1-2.
- RELEVANT Art? (Editorial), *The Listener*, v. 64, n. 1651, 17 nov. 1960.
- REYNOLDS, J.; BEECHY, H. W. (ed.). *The literary works of Sir Joshua Reynolds*. v. 1. Londres: G. Bell and Sons, 1876.
- RICHARDSON, J. “The Show of Shows”. In: *The New York Review*, 17 jul. 1980, p. 18.
- RICHARDSON, J. The Spoken Word – Art and the Public. *The Listener*, 24 nov. 1960.
- RUSSELL, B. *Authority and the Individual*. Londres: Routledge, 2005.
- SAID, Edward W. *Representations of the Intellectual: the Reith Lectures*. Vintage Books, 1996.
- SAUNDERS, F. *The Cultural Cold War*. New York: The New Press, 2013.
- SCANNELL, Paddy; CARDIFF, David. “Serving the Nation: Public Service Broadcasting Before the War” In WAITES, Bernard; BENNETT, Tony; MARTIN, Graham. (eds.). *Popular Culture: Past and Present*. Abingdon, Nova York: Routledge, 2003.
- SCANNELL, Paddy. “Public Service Broadcasting: The History of a Concept”. In: GOODWIN, Andrew; WHANNEL, Garry (eds.). *Understanding Television*. Londres: Routledge, 2005.

- SCHLEGEL, F. *Über das Studium der griechischen Poesie*.
- SCHNEIDER, P. "From Hamburg to London: Edgar Wind; images and ideas". *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, v. 12 2015, pp. 117-130.
- SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*.
- SEARS, E. "The Life and Work of William S. Heckscher". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 53, n. 1, 1990, pp. 107-133.
- _. "Die Bildersprache Michelangelos. Edgar Winds Auslegung der Sixtinischen Decke". In: BREDEKAMP, H. et al. (eds.). *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akademie Verlag, 1998, pp. 19-75.
- SEATON, Jean. "Broadcasting History". In: CURRAN, James; SEATON, Jean. *Power without Responsibility: The press, broadcasting, and new media in Britain*. Londres: Routledge, 2003.
- SNOW, C. P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. 1956.
- STEINBERG, D. L. *Genes and the bioimaginary : science, spectacle, culture*. Farnham: Ashgate Publishing, 2015.
- SWIFT, J. *The works of the Rev. Jonathan Swift*. Org. J. Nichols. Londres: Nichols and Son, 1801, v. 2.
- THOMAS, Ben. "Wind, Edgar Marcel (1900-1971)". In: *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004.
- _. "Edgar Wind. A Short Biography". *Stan Rzeczy*, v. 8, 2015, pp. 117-137.
- TAYLOR, Laurie. Reith at 60: Episode 1 [Audio podcast]. 24 maio 2008. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/b00brvvnv>>. Acesso em: 29/05/2017.
- TYLOR, E. B. *Primitive Culture*. v. 1. Londres: Murray, 1920.
- VALÉRY, P. *Œuvres complètes*. v. 1. Paris: Gallimard (Pléiade), 1957.
- VON HILDEBRAND, A. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg: Heitz, 1901.
- WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften*, v. VII. Berlim: Akademie Verlag, 2001.
- WEBB, Alban. *London Calling: Britain, the BBC World Service, and the Cold War*. Londres, Nova York: Bloomsbury, 2004
- WHITE, C. "Museums and Art Galleries". In: HARRISON, B. (ed.). *The History of the University of Oxford – Vol. VIII – The Twentieth Century*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1993.
- WHITELEY, J. "Francis and the Dpt. of the History of Art in Oxford". In: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*. n. 25, 2001, pp. 361-3.
- Wind Papers, Bodleian Libraries, Oxford.
- WIND, E. "Theory of Art versus Aesthetics", *The Philosophical Review*, XXXIV, 1925, pp. 350-359.
- _. "Contemporary German Philosophy". *The Journal of Philosophy*. XXII, 1925, pp. 477-493, 516-530

- _. "Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 25, 1931, pp. 163–179.
- _. "Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie". In *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI, 1932.
- _. "Einleitung". *Kulturwissenschaft Bibliographie zum Nachleben der Antike*. Leipzig, Berlin: Teubner, 1934.
- _. "Introduction. Theme and Method". In: *A Bibliography on the Survival of the Classics. First Volume. The Publications of 1931*. Londres: Cassel & Co., 1934
- _. "Some Points of Contact between History and Natural Science". In: KLIBANSKY, R.; PATON, H. J. (orgs.). *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*. The Clarendon Press, 1936, pp. 255–264.
- _. *Bellini's Feast of the Gods. A Study in Venetian Humanism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1948.
- _. "The Critical Nature of a Work of Art". In: FRENCH, R. *Music and Criticism. A Symposium*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1948, pp. 53–72.
- _. "Mantegna's Parnassus. A Reply to some Recent Reflections". In: *The Art Bulletin*, v. XXXI, n. 3, 1949, p. 224–231.
- _. "Mathematics and Sensibility" In: *The Listener*, 1 maio 1952, pp. 705–706.
- _. "The Last Supper". In: *The Listener*, 8 maio 1952, p. 748.
- _. "Leonardo as a Physiognomist". In: *The Listener*, 15 maio 1952, p. 788.
- _. "Humanities 292a – Experimental". *Smith Alumnae Quarterly*, v. XLIV, n. 3, maio 1953.
- _. "Traditional Religion and Modern Art [Rouault and Matisse]". *Art News*, LII, 1953, p. 18–22, 60–63.
- _. "Un Art de caprice, de recherches, un art marginal", *Problèmes de l'art contemporain*, Supplément de la Revue "Preuves", n. 29, 1953, pp. 16–7.
- _. "Microcosm and Memory. Letter to the Editor". *The Times Literary Supplement*, 30 maio 1958, p. 297.
- _. "Michelangelo's Prophets and Sybils. Aspects of Art Lecture". *Proceedings of the British Academy*, LI, 1965.
- _. *Arte y Anarquía*. Trad. esp. Salustiano Masó. Madri: Taurus, 1967.
- _. *Arte e Anarchia*. Trad. it. Rodolfo Wilcock. Milão: Adelphi, 1968.
- _. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Nova York: The Norton Library, 1968.
- _. *Giorgione's Tempesta with Comments on Giorgione's Poetic Allegories*. Oxford: The Clarendon Press, 1969.
- _. *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*. Ed. Jaynie Anderson. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- _. *Art and Anarchy*. Northwestern University Press, 1985 [1963].
- _. *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*. Ed. Jaynie Anderson. Oxford: Clarendon Press, Oxford, 1986.

- _. *Art et Anarchie*. Trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Gallimard, 1988.
- _. "Jean-Paul Sartre: A French Heidegger". In: BREDEKAMP, H., et al. (eds.). *Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akademie Verlag, 1998, pp. 219-26.
- _. *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*. Ed. E. Sears. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- _. *Experiment and Metaphysics – Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*. Oxford: Legenda, 2001.
- _. *Heilige Furcht und andere Schriften*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2009.
- _. *Die Bildsprache Michelangelos*. Ed. P. Schneider. Berlin, De Gruyter, 2017.
- WISSENSCHAFT und Freiheit: International Tagung Hamburg, 23.-26. Juli 1953*, Berlin, Grunewald Verlag, 1954.
- WOLLHEIM, R. "What is art?". *The New York Review of Books*, v. 2, n. 6, 30 abril 1964, pp. 7 e s.
- YEATS, W. B. *Essays and Introductions*. Londres, Basingstokes: The MacMillan Press, 1961.
- _. *Autobiographies*. New York: Scribner, 1999.
- ZORACH, Rebecca. "Love, truth, orthodoxy, reticence; or, what Edgar Wind didn't see on Botticelli's *Primavera*". *Critical Inquiry*. v. 34, n. 1, 2007, p. 190-224.

Apêndice I

Carta de Edgar Wind a Jean Seznec (25 ago. 1954)

A transcrição a seguir foi feita com base nos esboços manuscritos de uma longa carta enviada por Wind a Jean Seznec em agosto de 1954. Wind discorre sobre a sua relação com Aby Warburg, elabora sobre os motivos de sua ruptura com o Instituto Warburg em 1945 e expressa as suas esperanças em relação à direção futura dessa instituição. Cf. E. Wind, [Carta] 25 ago. 1954, [S.l.] [para] SEZNEC, Jean, [S.l.], 25 f., in Oxford, Bodleian Libraries, MS. Wind 7, file 5.

“Cher Jean : [...] puisque j’ai appris de notre conversation que vous ne connaissiez pas *l’essentiel* de mes relations avec l’Institute Warburg. C’est une histoire macabre, dans laquelle il y a un sort de revenant, et chère ami, peut-être vous pouvez m’aider de me débarrasser de cette présence équivoque. J’ai connu Warburg [de] *très près* pendant les dernières années de sa vie. J’enseignais alors à l’université de Hambourg, et il m’avait demandé de devenir un membre de sa petite équipe. Je le voyais presque tous les jours, [il me traitait non seulement comme élève mais comme fils] et je dois dire que cet homme, qui avait la renommée d’un tyran, m’est toujours apparu l’homme le plus aimable que j’ai jamais connu. Dans nos conversations régulières et très étendues il m’a fait voir et comprendre des phénomènes étranges dont aucun autre de mes maîtres n’a jamais parlé. Peut-être le fait qu’il avait passé par une maladie mentale lui avait donné une sensibilité accrue par laquelle il faisait peur aux gens qui le comprenaient mal, mais en laquelle il possédait un instrument unique pour interpréter l’histoire des phénomènes étranges de l’imagination humaine. Un soir, en 1929, quand j’étais dans une petite chambre qu’il m’avait donné à la bibliothèque pour travailler, la porte s’ouvrit et je vis le valet de Warburg entrer pour une seconde et se retirer très vite. J’étais en train d’écrire, et il me faisait signe qu’il ne voulait pas me déranger. Mais j’insistai, et il me dit avec quelque embarras : ‘Eh bien. Monsieur Warburg m’a envoyé; il voudrait vous parler; mais il m’a spécialement chargé de ne pas vous interrompre si vous êtes à votre travail’, Je me disais: ‘Voilà le type d’un tyran!’ Et je descendis. C’était une heure très avancée du soir, et j’étais étonné de trouver Warburg encore à son bureau. Il était dans un état de lucidité extraordinaire, et d’une bonne humeur presque enfantine. Après 25 ans, il m’est difficile de supprimer un rire en me rappelant les bon mots qu’il produisait à cette occasion. Mais puisqu’il était un homme malade (dyspepsie et maladie de coeur), j’étais un peu inquiet ;

et enfin je lui dis en riant : ‘Je sais que vous ne m’avez pas appelé ici pour bavarder. Qu’aviez-vous à me dire ?’ Il me répondit : ‘C’est simple. J’avais toujours peur de mourir, et vous savez pourquoi. Mais depuis que vous êtes dans cette bibliothèque, je n’ai plus peur ; je sais que tout ira bien quand je serai parti.’ Il est mort un mois plus tard. – dans un lit. Les histoires dramatiques qu’on raconte de sa mort, et dont Heise ne s’est pas gêné d’imprimer sont légendaires. Il avait l’habitude de se coucher l’après-midi (les médecins le voulait); et un après-midi, il ne s’est pas réveillé. C’est tout. J’aimerais ne pas parler des relations entre Saxl et Mlle. Bing, mais il est nécessaire d’éclairer un seul point: Warburg savait ce qu’il se passait entre eux, et il m’en a parlé. Il a fait tout son possible pour le bien de la bibliothèque et pour leur propre bien, de leur faire voir leur manque de goût [...], mais il n’a pas réussi. Quant à moi, je n’ai jamais compris comment tous les deux pourraient être tellement endurcis et insensible, que de se permettre [...] à la dépense d’une institution qu’ils croyaient [...] servir, et devant le nez d’un vieillard dont la santé mentale était toujours en dépression dans une maladie nerveuse. Je vous avoue que j’ai trouvé très difficile de supporter le fardeau que Warburg a mis sur mes épaules. J’ai essayé, de ma façon, de trouver un *modus vivendi* en évitant le contact personnel avec Saxl et Mlle. Bing autant que possible, sans sacrifier mes devoirs envers la bibliothèque. Vous vous rappelez peut-être de vos visites à Hambourg et à Londres que au-dehors de la bibliothèque, vous m’avez vu rarement dans leur compagnie. J’ai préféré être seul. Néanmoins, l’arrivée de Hitler, en 1933, m’a forcé de m’occuper de leur avenir d’une façon très active. Il était clair à tout le monde (excepté à la famille des Warburg, qui, étant banquiers, avaient des informations spéciales que [...] cauchemar que de quatre mois) qu’il fallait sauver la bibliothèque en l’exportant. Saxl fit un voyage en Hollande, pour parler à Huizinga et voir si on pourrait trouver une place pour la bibliothèque là-bas. Moi, j’avais des amis en Angleterre, et j’y mis allé (à mes propres frais, sans aide de la part de la bibliothèque ou de la famille Warburg en avril 1933. Puisque personne ne savait d’avance que les Allemands [...] un jour envahir l’Hollande, je le considère comme une providence du ciel que Saxl a mal réussi en Hollande, et que j’ai bien réussi en Angleterre. [...] ces négociations, vers la fin desquelles j’ai télégraphié à Saxl de venir me rejoindre à Londres. Quelques-uns ont survécu la guerre et connaissent des faits. Et cela explique peut-être pourquoi Mlle. Purdie, que je ne connais pas, a trouvé bien, comme ‘Chairman of the Board’, de m’écrire une lettre de remerciement, en novembre 1945, quand je me suis décidé de ne plus retourner à l’institute, dont je cite: ‘We realize that it is largely due to your efforts that the Institute is now in England and a part of this University’. En effet, le refuge en Angleterre n’était pas le seul refuge que je lui avait procuré. Financé par des sources privées Anglaises,

le premier contrat faisait provision pour trois ans, le second pour sept ans de plus; mais la fin de cette période approchait, sans aucune université Anglaise ayant offert d'adopter l'Institut. C'était pendant la guerre; le danger d'une invasion Allemande était grande, et les Anglais avaient d'autres soucis que de s'occuper de la survivance d'un institut étranger. J'étais en Amérique, où je recevais de Saxl des lettres extrêmement pessimistes. C'est alors que je lui ai indiqué que j'essayerais de persuader un groupe d'institutions américaines d'inviter l'Institut Warburg en Amérique, de garantir les dépenses de transport et les salaires des employés, et de lui offrir une place permanente ici – en cas que les Anglais n'en voulaient plus. J'ai parlé à Archibald MacLeish qui était alors 'Librarian of Congress', aux Bliss qui venaient de commencer avec Dumbarton Oaks, et à Finley, le directeur de la Nat. Gallery à Washington. Ces trois institutions se sont réunies, et pour démontrer qu'on était sérieux, on a demandé l'ambassadeur Anglais, Lord Lothian, de transmettre cette invitation à Lord Lee, le prédécesseur de Mlle. Purdie comme "Chairman of the Board". L'effet était immédiat. Les Anglais découvrirent leur désir de retenir l'Institut; et c'est sur cette base que l'incorporation dans l'Université de Londres eu lieu. Lord Lee m'écrivit une lettre, dont je cite: 'The Board have asked me to express their special appreciation of the part which you played in connection with the invitation to the institutes which reached us from Washington. They realize that it is largely due to your solicitude for the institute that the offer was made.' Je me rappelle assez vivement le jour où Mr. Faustin [?], premier secrétaire de l'Ambassade Anglaise, me demanda les détails qu'il devait introduire dans la lettre, qu'il dicta en ma présence. [...] négociations interminables, dans lesquelles j'ai dû employer l'aide d'un avocat Anglais, pour regagner mes papiers et matériaux déposés à l'institut. Et j'ai eu le choc et le chagrin, dont vous étiez témoin, de voir apparaître dans les publications de l'Institut Warburg, fourmillantes de citations et de références [...], certains résultats inconnus de mes propres recherches sans indications de leur auteur! Et pour vous amuser, je vous cite aussi d'une note de Max Warburg, l'aîné des quatre frères de Aby; mais pour vous épargner son Allemand, je traduis: 'C'était une entreprise très hardie, qu'en temps de guerre, seulement des gens enthousiasmés comme vous aurait osé essayer. Je vous remercie au nom de la famille.' – Quand un banquier dit 'enthousiasmés', il veut dire 'fou'. Il me reste de vous rappeler les façons un peu drôles par lesquelles Saxl et Mlle. Bing ont exprimé leur gratitude. L'institut ayant été incorporé dans l'université, Saxl m'informa que mon poste de 'Deputy Director' serait aboli, que Mlle. Bing prendrait ma place comme 'Assistant Director', que meilleure position qu'on pouvait m'offrir 'sous eux', serait celle d'un 'Reader' avec un salaire de 950 livres, mais qu'on serait très content de me voir 'diriger les étudiants', et que je pouvais

toujours compter succéder Saxl après sa mort ou son ‘retirement’. Je m’en suis remercié. Vous connaissez le fin. Saxl est mort; et Mlle. Bing, comme ‘Assistant Director’, appartenait au comité pour choisir son successeur. Elle a menti en disant qu’elle m’avait demandé d’accepter le poste et que j’avais refusé; et elle a inventé le même mensonge au sujet de Wormald (qui me l’a confirmé lui-même). À sa recommandation, on a nommé un homme qui dépendait d’elle parce que la matière de l’institut n’était pas de son métier. La justification primaire de ce choix était que lui et sa femme avaient été amis intimes de Saxl et Mlle. Bing. Pauvre Frankfort! Je suis sûr qu’il a bien regretté sa faiblesse de prendre un poste sous des conditions pareilles. Et maintenant il est mort aussi; et son successeur sera proposé par Mlle. Bing! Vous comprenez (elle ne m’a [...] écrit un mot) bien pourquoi je lui écris que je me proposerai moi-même comme successeur! Mais ne vous inquiétez pas! Je n’ai plus l’intention de rentrer en relation avec des caractères pareils; et je suis sûr que Warburg lui-même ne voudrait plus que je le fasse. Cher Jean: Excusez-moi de ce long récit. Mais il était nécessaire pour vous répondre à la question qui nous troublait l’autre jour: ‘Quelles sont mes relations avec l’Institut Warburg?’ Vous connaissez la réponse: Je n’en ai aucunes. L’idée de appartenir à une institution, au centre de laquelle se perpétuait une corruption profonde, était une folie [Don Quichotterie]. Du moins, c’était au-dessus de mes forces, et Warburg s’est trompé en croyant que tout serait bien. Il me reste de vous demander de faire *tout ce que vous pouvez* pour trouver un directeur pour cet institut délaissé qui se rapprochera du *style Warburg*, et non du *style Bing*. Du moment qu’un homme vraiment bien, un homme qui connaît le sujet, et qui a un esprit indépendant, se chargera de diriger l’institut, je sais que ce ‘revenant’ cessera de me troubler, et l’esprit de Warburg lui-même sera en paix. Méfiez-vous des Allemands, et méfiez-vous des Autrichiens (ils trichent), mais tâchez de trouver un Anglais, parmi lesquels il y a bien des bons classicistes et médiévalistes. Et n’oubliez pas que, si vous pouvez aider à résoudre ce problème, vous me rendriez un service d’ami, en me délivrant de ce cauchemar. Toujours votre, Edgar.”

Apêndice II

Carta de Edgar Wind a K. B. McFarlane (1 nov. 1963)

A carta transcrita a seguir é uma resposta de Wind às críticas feitas pelo medievalista Kenneth B. McFarlane quando da publicação de Art and Anarchy em 1963. Cf. E. Wind, [Carta], 1 nov. 1963, [S.l.] [para] K. B. McFarlane, [S.l.], 4 f., in Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 98, file 1.

Dear Bruce,

Thank you again (my influenza having been mastered) for your delightful and nourishing letter. Your remarks leave no doubt in my mind that I have ‘studied brevity to excess’. I should have made clear that the features I stressed were not the only features at any given time, and however significant they may have seemed to me, there were also contrary forces at work. This I clearly failed to convey. However, since you challenge me to name any writer of significance or influence, apart from Mallarmé [and Joyce], who would fit my description, – well, here is a small collection: the Goncourts, Théophile Gautier, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Poe, Walt Whitman, Swinburne, Rilke, Hofmannsthal, Verhaeren, Proust, Virginia Woolf. Unless you had forbidden it, I would have included also the late Henry James. The self-sufficient artistry of his stylistic elaborations seems to me, as in Proust, a perfect example of ‘dissociation of sensibility’. Incidentally, I must decline both the glory and the shame of being the first to have made these observations. I tried to show in the notes how many others had made them before me. In fact, I expected the book to be dismissed as *vieux jeu*. I am amazed, but not elated, that it should seem paradoxical and perverse.

Tennyson, whom you justly name as representing the contrary forces, seems to me to prove how weak (in their historical after-effect) they were, compared with the centrifugal energies. Who is Tennyson’s successor now? John Masefield? The significant poets, whether we like them or not, are certainly those who followed the precedent of the

poètes maudits – just as the significant painters today are those outside all the Royal Academies.

On the disappearance of didacticism in art I think our disagreement is less fundamental than it looks: for I was using the term ‘didactic art’ in the strict and narrow sense of modern aesthetics, where it is confined to poems and paintings that clothe propositions and arguments in metres and figures. In that sense, Auden's *New Year Letter* is still a didactic poem (like Pope's *Essay on Criticism*), but the species has practically died out.

The ‘frenzied addiction to art’, of which you find few traces, was observed by Baudelaire among creative artists, and it was in that context that I quoted it on page 2 (also pp. 105 f.), adding that, when we share in the artist's experience (p. 7), we are exposed to the same threat ‘to a lesser degree’. How to avoid ‘excess or atrophy’ – has been so persistent a preoccupation of artists and amateurs (think only of the Wagnerian excesses and exhaustions!) that I cannot agree with you if you mean to suggest that those who observed these phenomena are mistaken. You might as well say that the age-old association of art with enthusiasm is deluded. Admittedly, in very stolid societies, in which the ‘artist’ and the ‘artisan’ have not yet been driven apart, material security – in your words, ‘the existence of surplus wealth ready to be spent on sympathetic patronage’ – may stimulate the productivity of artists; yet it is the quantity, rather than quality, of the art that seems to respond to such causes. The quality depends on a far more precarious element, the presence of a heightened imagination and sensibility, and no surplus wealth seems to account for that. While under the late Kaiser surplus wealth in Berlin produced huge quantities of worthless art, the Medici, the Sassetta, the Gonzagas were repeatedly at the verge of Bankruptcy while art flourished. In their cases the operative force was not so much surplus wealth as surplus risk, and the latter was shared by the artists whom they paid so irregularly.

As a general rule, it seems to me that Burckhardt was right in explaining that conditions of crisis are more favourable to the creative imagination than conditions of security. Only in exceptional cases is the exercise of artistic genius entirely comfortable. Even your Memling was an *émigré*. Some day, when you lecture (I hope) on Roger van der Weyden and perhaps – who knows – on Hugo van der Goes or Massys, I shall watch with

amusement whether you will keep your thoughts untainted by the more disturbing parts of artistic psychology.

Say against Plato what you must, he understood the artistic process exceedingly well because he was intimately acquainted with it. Leaving Krushchev, Hitler and Professor Popper where they belong, the claim that Plato's main concerns were political turns the evidence of his writings upside down. Out of twenty-four dialogues, only three deal with politics at all; and even these are pervaded by his theory of the imagination. The reverse proposition does not hold.

That Alcibiades (the artist turned statesman) leaves you cold surprises me, just as I cannot follow your suggestion that the Italian Renaissance, 'as centuries go', does not belong to 'a particularly disturbed one'. Florence at the time (say) of the Pazzi conspiracy or of the second expulsion, or the second return, of the Medici, Rome under the Borgias (even allowing that they were not as operatic as Symonds believed), Naples under the reign and collapse of the Aragonese, Venice attacked by the League of Cambray, all of Italy invaded by the French, Milan during the usurpation of Lodovico il Moro – if these circumstances answer your definition of relative quietude, then your demands on history are far more cataclysmic than Burckhardt's or Plato's. They did not ask for quite so much to feel disturbed. As Gide once said to Maritain [sic]: 'Viewed *sub specie aternitatis*, this may be nothing, but for us it is enough.'

From what you say in praise of our easy transition from Picasso to Poussin, I would infer that you have been spared the experience of those vast exhibitions which, I think, engender vacuity (p. 3). Versatility alone would not worry me. Quite another matter is the wholesale absorption of impressions that ought to conflict but do not, because mass-presentation has levelled them out. I just saw in Paris another one of these monster shows. This time Delacroix was reduced to a vast zero, which would make transition to an equally neutralized Poussin only too easy. If this is (as you seem to suggest) 'because we are all historians nowadays', then we are bad historians because these things were not neutral when they were produced.

On the Sheldonian I can be short: it is like twentieth-century Chippendale. Your assumption that architectural workmanship – that is, the way the stones are put together – is less conditioned by history than architectural design, does not seem to me tenable. Masonry is as easily datable as are drawings, and there is no fooling about the style of physical building methods, whether by machine or by hand. If you build Wren-façades now, you get mid-twentieth-century-Wren façades, and if these forms are not recognized at once as pastiche, they will be so recognized in ten years, when building methods will have shifted and the building begins to ‘date’.

I shall not ask you to forgive the length of this letter because the fault is yours, but I may express the hope that you have a new cat. I came across an epigram by Lessing, to the following effect: ‘Why do men of letters have an affection for cats? – Because they do not want the mice to eat their papers.’

I include a palinode on Plato.

Yours ever,

E.

APÊNDICE III

ARTE E ANARQUIA

III.a. História editorial de *Art and Anarchy*

Era da própria concepção das *Reith Lectures* que as suas conferências fossem posteriormente publicadas em livro, constando do contrato que o direito de publicação da BBC se limitava aos seus próprios periódicos (e.g., o *The Listener*) e seu domínio sobre cada conferência cessava vinte e oito dias após a sua transmissão¹. Wind concedeu os direitos de publicação de *Art and Anarchy* na Inglaterra para a Faber & Faber, editora cujo trabalho conhecia e apreciava desde a publicação de *Pagan Mysteries in the Renaissance* em 1958². Aceitou a proposta de seus editores ainda em 29 de abril de 1960, após tê-los informado antecipadamente do convite da BBC³. A Faber & Faber também passou a agenciar a obra na Inglaterra e no exterior⁴; nessa capacidade, intermediou em agosto os direitos estadunidenses do livro com a Alfred A. Knopf⁵, editora que já em 1952 havia tentado publicar as palestras de Wind sobre Leonardo da Vinci no *Third Programme*⁶. Wind firmara contrato com a Alfred

¹ LOGAN, Clyde. [Carta]. 27 abril 1960 [para] WIND, Edgar. 2 f. In BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1. Wind referenciou erroneamente os termos do contrato em carta para David Bland da Faber & Faber, comentando que o direito da publicação lhe seria revertido seis semanas após a publicação no *The Listener*. Cf. WIND, Edgar. [Carta]. 27 maio 1963 [para] BLAND, David. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 2.

² Em resposta a um dos editores da Faber & Faber, Charles Monteith, por ocasião da proposta comercial da editora em relação a *Art and Anarchy*, Wind comenta: “I am delighted to accept your offer to publish my *Reith Lectures* [...] After the gallant way in which you took on *Pagan Mysteries*, I am very happy that we can work on a simple book together”. Cf. WIND, Edgar. [Carta] 29 abril 1960 [para] MONTEITH, Charles. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 1. Segundo Wind, constava do contrato firmado com a Faber & Faber que a editora teria o primeiro direito de escolha em relação a uma obra subsequente a *Pagan Mysteries* (no caso, *Art and Anarchy*). Cf. WIND, Edgar. [Carta] 17 maio 1960 [para] UNWIN, Rayner. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 2.

³ WIND, Edgar. [Carta] 21 abril 1960 [para] MONTEITH, Charles. 1 f. In: Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 1.

⁴ Ver, por exemplo, a carta do presidente da Faber & Faber, Giles de la Mare, a Wind em novembro de 1961, onde comenta os contatos feitos com editoras alemãs, italianas e francesas para a publicação de *Art and Anarchy*. Cf. DE LA MARE, Giles. [Carta] 8 nov. 1961 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 1.

⁵ DU SAUTOY, Peter. [Carta] 24 ago. 1960 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 1.

⁶ VAUDRIN, Philip. [Carta] 6 jun. 1952 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 76, file 6. Wind recusou a oferta da Alfred A. Knopf pois planejava escrever um livro – jamais escrito – sobre Leonardo; cf. WIND, Edgar [Carta] 12 set. 1952 [para] VAUDRIN, Philip. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 76, file 6.

A. Knopf já em meados de maio de 1960, pois o editor-chefe da editora, Harold Strauss, soube de antemão de suas conferências através de contatos na BBC, podendo assim se antecipar à concorrência⁷. Outras editoras, responsáveis pela publicação de *Reith Lectures* anteriores, requisitaram os direitos de publicação quando do anúncio de *Art and Anarchy* em 28 de abril de 1960⁸; Wind, contudo, recusou a todas, notando os contratos já firmados. A publicação de *Art and Anarchy* como livro, no entanto, ocorreria apenas em 1963; nesse ínterim, algumas das conferências foram publicadas em periódicos. O estadunidense *Saturday Evening Post*, à época bimensal, foi o primeiro a contatar Wind, ainda no final de dezembro de 1960⁹; desejava publicar a sua quinta conferência, “The Mechanization of Art”. Wind recusou a publicação dessa preleção, notando a sua extrema dependência do discurso geral de *Art and Anarchy*, e expressou a sua recomendação pessoal pela quarta lecture¹⁰. Anuindo ao juízo do autor, o *Saturday Evening Post* publicou “Art and the Fear of Knowledge” em sua edição de 10 de fevereiro de 1962 na seção “Adventures of the Mind”¹¹. A *ARTNews*, através de seu editor e admirador da obra de Wind, Alfred M. Frankfurter, também estabeleceu contato para a publicação de alguma das conferências de *Art and Anarchy*, planejando editar “Aesthetic Participation” na edição de dezembro de 1961¹². A alemã *Merkur* inquiriu a possibilidade de publicação da sexta conferência em fevereiro de 1961¹³, assim como a francesa *L’ŒIL*, que procurou Wind em meados de 1962 para a publicação de partes de suas *Reith Lectures*¹⁴; recusado esse recorte, terminou por publicar a terceira conferência no final desse mesmo ano, intitulando-a “Technique du coup d’œil”¹⁵. A Harper’s Magazine publicou em fevereiro de 1964 a quinta conferência como “The Long Battle Between Art and the

⁷ Strauss foi informado por P. H. Newby em meados de maio de 1960 e, em seguida, enviou uma carta para Wind inquirindo-o sobre a possibilidade da Alfred A. Knopf publicar *Art and Anarchy* nos Estados Unidos. Ver STRAUSS, H. [Carta] 13 maio 1960 [para] NEWBY, P. H. 1 f. In BBC Written Archives Centre (WAC), R51/936/1. Ver também Ver STRAUSS, H. [Carta] 13 maio 1960 [para] WIND, E. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 2.

⁸ As editoras que contataram Wind foram a Clarendon Press, a George Allen & Unwin, a Curtis Brown, a Methuen & Co., a Basic Books e a Penguin Books. Cf. as cartas a respeito em In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 1, 2.

⁹ HULL, Morton D. [Carta] 20 dez. 1960 [para] WIND, E. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 96, file 1.

¹⁰ WIND, E. [Carta] 15 jan. 1961 [para] HULL, M. D. 3 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 96, file 1.

¹¹ WIND, Edgar. “Art and the Fear of Knowledge”. In *The Saturday Evening Post*, v. 236, n. 6, pp. 52-56, 10 fev. 1962. O *Saturday Evening Post* inicialmente quis publicar a conferência como “Art vs Knowledge”, título que Wind considerou degradante; essa iniciativa gerou uma disputa epistolar que quase se tornou jurídica; ver as cartas entre Wind e Morton D. Hull, editor do periódico, em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 96, file 1.

¹² FRANKFURTER, A. M. [Telegrama] 19 jun. 1961 [para] WIND, E. 1 f. Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 96, file 1. Dificuldades provocadas pela Alfred A. Knopf aparentemente impediram a publicação da *ART News*; ver as cartas entre Wind e Strauss em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 2.

¹³ ©, 7/3/61, EW para I. Diederichs informando não consentiria com a pub. parcial da 6ª conferência, notando que existe um percurso do argumento que deve ser respeitado (MSW99F1bP13).

¹⁴ SCHNEIDER-MAUNOURY, Monique. [Carta] 16 jul. 1962 [para] WIND, E. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 96, file 1.

¹⁵ WIND, Edgar. *Technique du coup d’œil*. *L’ŒIL*, n. 954, 1962.

Machine” e, em março desse mesmo ano, a sexta preleção como “Every Artist Needs a Hard-Boiled Patron”¹⁶. A irritação de Wind com os títulos escolhidos pela Harper’s o fez consultar seu advogado nos Estados Unidos a respeito de um possível processo contra o periódico. Aconselhado a não fazê-lo¹⁷, decidiu impor medidas proativas em seus contratos, que passaram a exigir a sua revisão e anuência final antes de qualquer publicação referente a *Art and Anarchy*¹⁸.

A Faber & Faber esperava lançar o livro em sequência à publicação das conferências no *The Listener* – seus editores desejavam que “o livro saísse do prelo enquanto a memória das conferências ainda estivesse fresca na mente de todos”¹⁹ – e anunciaram *Art and Anarchy* no catálogo de primavera/verão de 1961²⁰. Apesar de Wind ter enviado um manuscrito inicial para a Faber & Faber em junho de 1961²¹, a obra demoraria ainda mais dois anos para ser publicada; a respeito desse intervalo, Margaret Wind observou: “O texto revisado e as notas foram publicados em 1963. Três anos importantes foram consumidos dessa maneira – para o bem ou para o mal seus escritos históricos foram interrompidos por um ‘panfleto em resposta aos tempos atuais’ (a sua [de Wind] descrição de *Art and Anarchy*)”²². O livro, cujo acabamento editorial agradou Wind²³, foi finalmente publicado pela Faber & Faber em meados de 1963. A Alfred A. Knopf, contudo, publicou a versão estadunidense da obra apenas um ano depois, em abril de 1964²⁴. Esse atraso substancial na publicação de *Art and Anarchy* ocorreu devido às diversas alterações e adições realizadas por Wind: o texto das conferências foi expandido em um quarto em relação ao seu volume inicial,

¹⁶ WIND, Edgar. The Long Battle Between Art and the Machine. Harper’s Magazine, pp. 65-72, fev. 1964; WIND, Edgar. Every Artist needs a Hard-Boiled Patron. Harper’s Magazine, pp. 98-108, mar. 1964.

¹⁷ ROSE, James M. [Carta] 3 fev. 1964 [para] WIND, E. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 2.

¹⁸ WIND, E. [Carta] 9 fev. 1964 [para] DU SAUTOY, Peter. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 2.

¹⁹ “we want to get the book out while memories of the Lectures are still fresh in everybody’s minds.” Cf. MONTEITH, C. [Carta] 29 dez. 1960 [para] WIND, E. 3 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 1.

²⁰ Faber & Faber. New Books: Spring & Summer 1961. Londres: Faber & Faber, 1961, pp. 21 e s. Lê-se, no resumo do catálogo de *Art and Anarchy*, que “works of imagination no longer have the dynamic power they once had to disrupt or mould society, to hurt or shape the individual. Professor Wind raises the question of whether this development can be reversed.” O livro foi subsequentemente anunciado no catálogo de outono/inverno de 1962 (Cf. Faber & Faber. New Books 1962 for Autumn & Winter Publication. Londres: Faber & Faber, 1961, p. 41).

²¹ © 26 de julho de 1961, EW para H. Strauss, MSW99F2:19

²² “A good deal of commotion accompanied their delivery (after the third lecture he hardly gave the B.B.C. time to read the scripts), a large correspondence and other problems followed afterwards. The revised text and Notes were published in 1963. Three important years were consumed in this way – for good or for ill his historical writing had been interrupted by a ‘tract for the times’ (his description of *Art and Anarchy*).” Comentário de Margaret Wind em In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

²³ WIND, E. [Carta] 22 jun. 1963 [para] BLAND, D. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 1.

²⁴ Ver as cartas entre Wind e Strauss em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 2. A edição estadunidense de *Art and Anarchy* se esgotou no outono de 1965 e, devido ao fato de oitocentos pedidos terem sido feitos após o fim dos volumes, a Alfred A. Knopf fez uma reimpressão de 1.500 cópias em dezembro do mesmo ano. Em janeiro do ano seguinte, mais da metade dessa nova tiragem estava já esgotada. Cf. STRAUSS, H. [Carta] 23 jan. 1966 [para] WIND, E. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 2.

com cerca de 5.000 palavras adicionadas; apenas a primeira e quarta conferência permaneceram basicamente inalteradas, ao passo que a terceira e a quinta foram as mais modificadas²⁵. A respeito dessas mudanças, Wind comentou que não as considerava anômalas ou estranhas à natureza inicial das conferências: “De qualquer modo, elas [as revisões] talvez sejam capaz de ‘soltar’ um pouco o texto da restrição extrema imposta pela meia hora permitida para cada conferência”.²⁶ Além dessas alterações, Wind produziu um capítulo de notas que se notabilizaria pelo seu caráter de excursão ensaístico e cuja heterogeneidade adisciplinar de remissões seria doravante um ônus para os tradutores do livro. A respeito dessa seção, Sir Herbert Read comentou em sua resenha de *Art and Anarchy* que “as conferências elas próprias foram ampliadas por uma série de notas que são tão longas quanto o texto, e que apresentam [...] muitas ideias iluminadores a respeito da filosofia e da psicologia da arte.” Observando seu caráter de excursão autônomo, Read afirmou que essas notas poderiam ser lidas “como uma série de ensaios curtos, porém excitantes, sobre uma quantidade de assuntos quase que desconcertante.”²⁷

Uma segunda edição de *Art and Anarchy* em formato brochura foi publicada pela editora estadunidense Random House em abril de 1969²⁸. Wind aproveitou a ocasião para a inserção de adendos e correções que, por motivos econômicos de editoração, foram impressos como uma seção à parte no final do livro²⁹. Essas adições, oito novas e extensas notas de rodapé somando cerca de 5.000 palavras, continham “um certo número de acréscimos curtos, porém importantes, que dizem respeito a desenvolvimentos e descobertas dos últimos quatro

²⁵ Em carta a Arthur Crook, editor do *The Times Literary Supplement*, Wind comenta: “As compared with the original version published in the *Listener*, the text of all the lectures taken together has been expanded by one fourth, that is, by roughly 5000 words [...] The whole thing divide up as follows: Chapter 1 – 175 words added; “ II – 510 “ “; “ III – 1290 “ “; “ IV – 300 “ “; “ V – 1640 “ “; “ VI – 1160 “ “”. O total, portanto, era de 5.750 palavras adicionadas. Cf. WIND, E. [Carta] 18 mar. 1964 [para] CROOK, A. 3 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 97, file 2.

²⁶ “If anything, they may perhaps ‘loosen’ the text a little from the extreme restraint imposed by the half-hour allowed for each lecture.” Cf. WIND, Edgar. [Carta] 26 jul. 1961, [S.I.] [para] STRAUSS, Harold. [S.I.]. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 2.

²⁷ “The lectures themselves have been amplified by a series of notes that are as long as the text, and these notes display not only an unrivalled erudition, which we would expect from such a distinguished scholar, but many illuminating insights into the philosophy and psychology of art. Indeed, the notes can be read independently, as a series of short but scintillating essays on an almost bewildering variety of subjects” Cf. WIND, E. *Art and Anarchy*. Londres: Faber & Faber, 1963. Resenha de: READ, H. *Art and Anarchy*. By Edgar Wind. Londres: *The Listener*. 18 jul. 1963.

²⁸ HOFFMAN, Berenice. [Carta] 2 abril 1969 [para] WIND, E. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 97, file 3.

²⁹ Wind sugere a inserção dos adendos no final como uma forma de contornar os gastos adicionais que a produção de uma nova edição acarretaria. Cf. WIND, Edgar. [Carta] 19 jan. 1968 [para] GREEN, Ashbel. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 3. Wind nota posteriormente a necessidade da inserção de uma errata concernente a erros tipográficos. Cf. WIND, Edgar. [Carta] 17 maio 1968 [para] HOFFMAN, Berenice. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 3.

anos.”³⁰. Os adendos da segunda edição foram incorporados ao capítulo de notas em 1985, quando Colin Haycraft, presidente da editora Gerald Duckworth & Co., optou por realizar uma edição completamente nova de *Art and Anarchy* em 1984³¹; a nova versão foi subsequentemente publicada nos Estados Unidos pela Northwestern University Press ainda em 1985. Além da incorporação dos adendos, corrigiram-se alguns erros menores e foi incluída uma introdução do crítico literário oxoniano John Bayley, marido da romancista Iris Murdoch. Essa terceira edição seria doravante a referendada.

A primeira das oito versões estrangeiras de *Art and Anarchy*, publicada em meados de 1965, foi – surpreendentemente – japonesa. A publicação ocorreu em larga medida por interesse de seu tradutor, o historiador da arte nipônico Shuji Takashina, então curador assistente do Museu Nacional de Arte Ocidental do Japão (do qual seria diretor a partir de 2002). Observando em carta a Wind que a “‘aceitação desinteressada da arte’ apontada por você como a ‘fraqueza fundamental’ de nossa era é um valor dominante tanto no Japão quanto na Europa”, afirmou ser de seu interesse a tradução de *Art and Anarchy*, pois julgava que o livro seria relevante para seu país³². A editora que acolheu a proposta de Takashina, a Iwanami Shoten, foi considerada satisfatória pelos consultores de Wind. O autor, contudo, impôs duas condições – doravante igualmente válidas para todas as traduções futuras – que tinham por base tanto seus atritos com os periódicos estadunidenses quanto às suas dificuldades coetâneas com a tradução alemã: Wind reservara para si a aprovação final da obra traduzida com base nas provas editoriais e, para tal efeito, apontaria um revisor ad hoc capacitado. Nesse caso, indicou o prof. G. Bownas, diretor do Oriental Institute da Universidade de Oxford³³. *Art and Anarchy* foi publicado no Japão como *Geijutsu to kyôki* (port.: “Arte e insanidade”).

A segunda tradução do livro foi espanhola, publicada como *Arte y Anarquía* no final de julho de 1967 pela Taurus³⁴, que requereu os direitos de publicação em abril de

³⁰ “Since *Art and Anarchy* was first published in 1963 and your second printing was already an offset from sheets originally imported from Faber, it seems to me desirable that the new reprint should incorporate a number of short but important additions that refer to developments and discoveries of the last four years.” Cf. WIND, Edgar. [Carta] 8 jun. 1967 [para] GREEN, Ashbel. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 3.

³¹ WIND, Margaret. [Carta] 16 jan. 1984 [para] CALASSO, Roberto. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2.

³² TAKASHINA, Shuji. [Carta] 10 dez. 1963 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 8.

³³ WIND, Edgar. [Carta] 25 out. 1963 [para] DE LA MARE, Giles. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 1.

³⁴ WIND, Edgar. [Carta] 27 jul. 1967 [para] WILMERS, Mary-Kay. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2.

1964³⁵. A editora contratou o poeta e tradutor Salustiano Masó e Wind pediu a Julio Bayón, lecturer de espanhol em Oxford, que revisasse a sua tradução. A versão de Masó precisou ser atenciosamente corrigida devido a dificuldades técnicas com detalhes filosóficos³⁶. Uma reimpressão da obra foi realizada em 1983 com base nessa primeira edição (assim ignorando os adendos da versão estadunidense de 1969). A tradução italiana coube a Adelphi, apesar da Faber & Faber ter negociado com a Laterza di Bari no final de 1961³⁷. A Adelphi firmou contrato em meados de 1967 e a edição ficou pronta no final de 1968³⁸. A editora contratou o poeta, crítico literário e tradutor portenho-italiano Rodolfo Wilcock como tradutor, e seu trabalho agradou o editor Luciano Foà³⁹; Wind, que se encarregou pessoalmente da revisão do italiano, concordou com o bom resultado alcançado, retornando apenas pequenas sugestões e correções⁴⁰. Roberto Calasso, proprietário e diretor editorial da Adelphi, enviou uma carta a Wind após o lançamento de *Arte e Anarchia*. Comentou que o sucesso da obra na Itália tinha sido mais oral que escrito, mas que Giorgio Manganelli – na sua opinião o mais brilhante dos escritores e críticos literários italianos da época – tinha apreciado sobremaneira o livro e costumava ler trechos para amigos⁴¹. Uma edição em brochura foi publicada pela Mondadori em junho de 1972⁴². Após *Art and Anarchy* ter sido reeditado em 1985, Calasso aceitou produzir uma nova versão italiana, publicada em 1986, a partir dessa nova edição da Duckworth⁴³. Essa relação profícua e harmoniosa com uma editoras estrangeira seria relativamente anômala no percurso editorial de *Art and Anarchy*, e Margaret Wind disse a Foà que, segundo Wind, a sua relação editorial com a Adelphi tinha sido a melhor de sua vida⁴⁴.

³⁵ DE LA MARE, Giles. [Carta] 9 abril 1964 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2.

³⁶ WIND, Edgar. [Carta] 3 dez. 1966 [para] WILMERS, Mary-Kay. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2.

³⁷ DE LA MARE, Giles. [Carta] 8 novembro 1961 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 1.

³⁸ GOWER, Carol. [Carta] 11 dez. 1968 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2.

³⁹ FOÀ, Luciano. [Carta] 16 set. 1968 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2.

⁴⁰ WIND, Edgar. [Carta] 28 set. 1968 [para] FOÀ, Luciano. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2.

⁴¹ CALASSO, Roberto. [Carta] 18 jul. 1969 [para] WIND, Edgar. 3 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2.

⁴² CALASSO, Roberto. [Carta] 10 jun. 1972 [para] WIND, Margaret. 3 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2. Essa edição em brochura italiana tinha uma impressão programada de 30.000 cópias; cf. WIND, Edgar. [Carta] 26 jun. 1971 [para] DU SAUTOY, Peter. 3 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 3.

⁴³ WIND, Margaret. [Carta] 12 mar. 1984 [para] CALASSO, Roberto. 3 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2.

⁴⁴ WIND, Margaret. [Carta] 9 fev. 1973 [para] FOÀ, Luciano. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 3.

Todas as traduções seguintes à primeira edição italiana foram publicadas post-mortem e, portanto, administradas por Margaret Wind, nomeada executora literária do marido. Margaret herdaria de Wind o extremo cuidado com as traduções e, em muitos casos, seria ainda mais editorialmente rigorosa. A tradução holandesa, *Kunst en Anarchie*, publicada no final de 1973⁴⁵ com uma tiragem de 3.000 cópias⁴⁶, foi negociada com Wind ainda vivo. Uma primeira proposta foi realizada pela editora Van Ditmar em 1967⁴⁷, que cancelou o contrato em meados de junho de 1968 devido a dificuldades internas, repassando os direitos de publicação no país para a Meulenhoff no início de 1969⁴⁸. A tradutora foi Nelleke van Maaren (que se notabilizaria no campo da tradução holandesa) e a revisão coube a P. A. M. Seuren, à época lecturer de linguística em Oxford, que notou certas dificuldades da tradução no nível semântico⁴⁹. A edição foi publicada com uma introdução do historiador da arte holandês Jan A. Emmens, que nota, em especial, a subjacente defesa humanística de *Art and Anarchy*⁵⁰. A editora Meridiane publicou uma tradução romena no final de 1979⁵¹, tendo firmado contrato em 1974 para uma impressão de 12.000 cópias⁵². A tradução foi realizada por Cristina Condiescu, estudiosa da arte e tradutora de inglês⁵³, e Margaret indicou Frank Barnett, filólogo e perito em húngaro da universidade de Oxford, como seu revisor⁵⁴. A Meridiane propôs traduzir o título da obra com o equivalente romeno de “arte e paixão”, alegando ser essa uma escolha mais adequada ao seu público (é possível que a razão fosse outra, pois a palavra “anarquia” talvez não fosse considerada politicamente correta para uma república socialista membro do Pacto de Varsóvia)⁵⁵. Margaret recusou a mudança e, sob a consultoria de Barnett, propôs o equivalente romeno a “arte e o demônio da imaginação”,

⁴⁵ FIENNES, Judith. [Carta] 26 nov. 1973 [para] WIND, Margaret. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 3.

⁴⁶ VAN KREVELEN, Lauren. [Carta] 19 dez. 1973 [para] DU SAUTOY, Peter. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 3.

⁴⁷ WILMERS, Mary-Kay. [Carta] 3 mar. 1967 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 3.

⁴⁸ GOWER, Carol. [Carta] 30 jan. 1969 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 3.

⁴⁹ SEUREN, P.A.M. [Carta] 22 abril 1971 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 3.

⁵⁰ EMMENS, Jan A. “Inleiding”. In WIND, Edgar. *Kunst en anarchie*. Utrecht: Meulenhoff, 1973, pp. 7-9.

⁵¹ MORIARU, Modest. [Carta] 25 dez. 1979 [para] WIND, Margaret. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 4.

⁵² FIENNES, Judith. [Carta] 1 mar. 1974 [para] WIND, Margaret. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 4. O contrato foi assinado por Margaret em novembro do mesmo ano; cf. WIND, Margaret. [Carta] 18 nov. 1974 [para] MORIARU, Modest. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 4.

⁵³ MORIARU, Modest. [Carta] 17 maio 1975 [para] WIND, Margaret. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 4.

⁵⁴ WIND, Margaret. [Carta] 9 ago. 1976 [para] MORIARU, Modest. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 4.

⁵⁵ MORIARU, Modest. [Carta] 16 jul. 1976 [para] WIND, Margaret. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 4.

observando que essa alternativa estaria perfeitamente de acordo com a vontade do falecido Wind⁵⁶. A editora recusou por fim possíveis paráfrases do título, ultimamente decidindo por *Arta si Anarchie*⁵⁷.

A publicação da versão francesa e alemã de *Art and Anarchy* se mostrou especialmente complicada por um número variado de motivos. Em relação a uma edição da obra na França, a Faber & Faber negociou de 1961⁵⁸ a 1965 com a editora Julliard. Wind criticou duramente a primeira versão da tradução, de tal modo que, em maio de 1965, o editor responsável, Jean-François Revel, contratou um novo tradutor, Michel Drucker, que refaria o trabalho por completo⁵⁹. Não obstante essa mudança, as negociações colapsaram amargamente⁶⁰, de modo que a Gallimard assumiu a publicação de *Art and Anarchy* no início de 1966⁶¹. Seznec, que revisou a tradução proposta pela nova editora em meados de 1967, julgou-a “em seu estado presente, [...] impublicável; traria descrédito tanto para o editor quanto para o autor”⁶², e Wind informou à Gallimard que o texto tal como estava não deveria ser publicado. Colapsada também essa tratativa no início de 1968⁶³, outras editoras como a Payot⁶⁴, a L’Herne⁶⁵ e a L’Age d’Homme⁶⁶ propuseram, sem sucesso, uma tradução francesa de *Art and Anarchy*. Wind recusou a L’Herne com vigor, notando que a empresa não só possuía uma má-fama financeira como publicava livros de extrema-direita, incluindo uma coletânea dos escritos políticos de Heidegger (“um colaborador oficial de Hitler ainda vivo”);

⁵⁶ WIND, Margaret. [Carta] 5 jan. 1977 [para] MORIARU, Modest. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 4.

⁵⁷ MORIARU, Modest. [Carta] 17 nov. 1978 [para] WIND, Margaret. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 4.

⁵⁸ DE LA MARE, Giles. [Carta] 8 nov. 1961 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 99, file 1.

⁵⁹ REVEL, Jean-François. [Carta] 6 maio 1965 [para] WIND, Edgar. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁶⁰ Segundo Wind, as traduções da Julliard eram “cheap and worthless translations — downright caricatures of the books in question.” Cf. WIND, Edgar. [Carta] 20 jul. 1968 [para] GOWER, Carol. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁶¹ WIND, Edgar. [Carta] 2 jan. 1966 [para] WILMERS, Mary-Kay. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁶² “Dans son état présent, elle me paraît impubliable; elle jetterait le discrédit sur l’éditeur, aussi bien que sur l’auteur.” Cf. SEZNEC, Jean. [Carta] 23 jun. 1967 [para] WIND, Edgar. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁶³ WIND, Edgar. [Carta] 30 jan. 1968 [para] GOWER, Carol. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁶⁴ GOWER, Carol. [Carta] 19 julho 1968 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁶⁵ ROGAN, Helen. [Carta] 10 jul. 1971 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁶⁶ FROCHAUX, Claude. [Carta] 22 jan. 1975 [para] FABER & FABER. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1. Em resposta à Faber & Faber, Margaret não se mostra interessada pela L’Age d’Homme pois queria uma editora que julgasse capaz de publicar não só *Art and Anarchy*, mas também *Pagan Mysteries in the Renaissance* e as coletâneas de artigos póstumos de EW. Cf. WIND, Margaret. [Carta] 22 out. 1976 [para] FIENNES, Judith. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

Art and Anarchy, segundo Wind, não pertencia “a esse tipo de companhia”⁶⁷. A Gallimard retomou o contrato para a publicação da obra em 1987, quando um de seus editores, Pierre Nora, propôs a Colin Haycraft a tradução francesa da edição de 1985 da Duckworth⁶⁸. A editora contratou o tradutor e ensaísta Pierre-Emmanuel Dauzat e Margaret indicou como revisor Richard Fargher, especialista oxoniano em francês⁶⁹; a Gallimard por fim publicou *Art et Anarchie* em 1988.

A publicação da tradução alemã foi ainda mais problemática do que a francesa, exigindo a intervenção do próprio Wind nos anos anteriores à sua morte. A Kohlhammer foi a primeira editora a preparar uma versão da obra: já no final de 1961 encarregou o historiador da arte Hans Hollander (então assistente no Kunsthistorischen Institut da universidade de Tübingen) de traduzir *Art and Anarchy* para o alemão. O editor, Hans J. Graf, queria publicar o livro apressadamente, ainda em meados de 1962, possivelmente sem ilustrações e como um livro de bolso⁷⁰. Wind recusou de forma categórica a tradução de Hollander, argumentando que este era totalmente inexperiente com a língua inglesa, e se irritou com a editora⁷¹. Malgrado essa sua desconfiança, Wind convenceu Graf a contratar Ernest E. Stein em janeiro de 1963, tradutor encarregado pela BBC das *Reith Lectures* transmitidas para a Alemanha⁷². Apesar de um início relativamente produtivo, a relação entre autor e tradutor se deteriorou ao

⁶⁷ “the firm is run by a somewhat reckless young nobleman M. de Roux, who has made a name for himself as a political writer of an extreme right-wing bias. As a publisher he is reputed to be not too reliable in his payments and to engage, behind a façade of literary luxury editions, in the propagation of illiberal political views. It would indeed be impossible for me to appear under an imprint whose list includes The Political Writings of Martin Heidegger, an official collaborator of Hitler and still alive. It could be said in mitigation that Stalin is also represented on this list, but that does not make the Herne’s Nest any better. *Art and Anarchy* does not belong into this sort of company.” Cf. WIND, Edgar. [Carta] 18 set. 1970 [para] ROGAN, Helen. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁶⁸ NORA, Pierre. [Carta] 6 ago. 1987 [para] HAYCRAFT, Colin. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁶⁹ WIND, Margaret. [Carta] 18 out. 1987 [para] FARGHER, Richard. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁷⁰ GRAF, Hans Jörg. [Carta] 8 maio 1962 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1.

⁷¹ A experiência negativa com a Kohlhammer foi o principal catalisador da cláusula de controle final da tradução imposta doravante por Wind em relação a *Art and Anarchy*. Nota, em carta a Giles de la Mare: “Having found that Dr. Graf at Kohlhammer made a very unpleasant attempt to push through a damagingly incompetent translation of ART AND ANARCHY on the grounds that my contract did not reserve any rights of approval for the author, and the matter could not be put right without my having to become unpleasant in my turn, I think that in the future any contract for translation should re serve my right on this point as a matter of routine. [...] the very presence of the clause in the contract would reduce the risk, particularly as the temptation must be great to use cheap translators.” Cf. WIND, Edgar. [Carta] 1 nov. 1963 [para] DE LA MARE, Giles. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 1. Em carta a Graf, Wind comenta a incompetência com a língua inglesa de Hollander: “Wenn ein Übersetzer einen so gewöhnlichen englischen Ausdruck wie “In such cases” (d.h. “in solchen Fällen”) mit den Worten “In solohen Behältern” wiedergibt well er hier das Wort case mit dem Wort “Kiste” gleichsetzt [...] so handelt es sich um elementare Unkenntnis der Sprache.” Cf. WIND, Edgar. [Carta] 2 jan. 1963 [para] GRAF, Hans Jörg. 3 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1.

⁷² GRAF, Hans Jörg. [Carta] 5 fev. 1963 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1.

ponto de Stein resignar-se do trabalho no final de 1963⁷³. Wind trabalhou durante os dois anos seguintes no manuscrito de Stein de forma intermitente, exigindo sobretudo tempo e perseverança da editora, notando que se esse pedido fosse impraticável seria melhor anular a tratativa⁷⁴; de fato, a Kohlhammer cancelou o contrato de *Art and Anarchy* em outubro de 1965⁷⁵. No final de março de 1966, a Faber & Faber recebeu uma proposta da Suhrkamp para a tradução da obra⁷⁶; Wind se encarregou ele próprio da retradução de *Art and Anarchy* entre o final de 1966 e o início de 1967, e em janeiro deste ano tinha concluído uma versão preliminar das conferências e das notas do primeiro capítulo⁷⁷. A Suhrkamp tinha também encarregado uma tradutora do trabalho (Annelise Strauss), mas Wind recusou a sua versão em julho de 1967, afirmando que existiam problemas básicos em sua tradução⁷⁸. Wind trabalhou na sua versão até a sua morte, quando ainda restavam muitas páginas do capítulo notas a serem concluídas⁷⁹. Além disso, realizou alterações substanciais no texto e nas notas do livro, hoje únicas à edição alemã; segundo Margaret, seu marido “jamais considerou um livro um fóssil. Cada nova edição continha alterações e adições.”⁸⁰ Após a morte de Wind, Margaret informou a Suhrkamp que ela própria designaria um tradutor capaz de realizar a tarefa⁸¹, compreendendo que a tradução do próprio Wind não deveria ser ignorada⁸².

⁷³ Stein envia uma carta a Wind após uma turbulenta conversa telefônica confirmando o seu afastamento da tradução. Cf.

STEIN, Ernest E. [Carta] 6 nov. 1963 [para] WIND, Edgar. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1. Wind informa o editor em seguida, comentando as dificuldades da tradução que Stein não se dispôs a superar (em sua opinião, a razão da ruptura); cf. WIND, Edgar. [Carta] 9 nov. 1963 [para] GRAF, Hans Jörg. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1.

⁷⁴ WIND, Edgar. [Carta] 9 nov. 1963 [para] LUTZ, Dieter. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1.

⁷⁵ VERLAG KOHLHAMMER GMBH. Form of receipt. *Art and Anarchy* by Professor Edgar Wind. 6 out. 1965. Assinado por Dr. Rühle; Dr. Lutz. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 1.

⁷⁶ WILMERS, Mary-Kay. [Carta] 29 mar. 1966, Londres [para] WIND, Edgar. Oxford. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 2.

⁷⁷ WIND, Edgar. [Carta] 15 jan. 1967, [S.l.] [para] MICHEL, Karl Markus. Frankfurt am Main. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 2.

⁷⁸ WIND, Edgar. [Carta] 25 jul. 1967, [S.l.] [para] MICHEL, Karl Markus. Frankfurt am Main. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 2.

⁷⁹ Em maio de 1975, Wind afirmou ter traduzido o texto das conferências e o capítulo de notas até a página 130, de tal forma que restavam 52 páginas a serem traduzidas. Cf. WIND, Edgar. [Carta] 15 maio 1972, [S.l.] [para] ELSCHENBROICH, Ellen. Frankfurt am Main. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 2. A versão de Wind, no entanto, é somente um esboço que deveria ainda ser rigorosamente revisado. Como uma forma de economizar tempo – e embora “acreditasse na diferença irreconciliável entre a palavra escrita e a falada” – Wind ditou o texto para uma datilógrafa, planejando revisá-lo posteriormente. Cf. WIND, Margaret. [Carta] 14 jul. 1974 [S.l.] [para] SCHIFF, Gert. [S.l.] 6 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 3.

⁸⁰ “I also understand that as a professional translator you would prefer to sit down with the book fresh before you and begin translating from start to finish. In this instance, however, we are not dealing with just any previous translation but with the author's last revisions of a text now more than ten years old. You find discrepancies between the English and the German version. I must explain that my husband never regarded a book as a fossil. Every new edition contained alterations and additions.” Cf. WIND, Margaret. [Carta] 30 out. 1972 [S.l.] [para] RÖTHLINGSHÖFER, Christian. Munique. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 3.

⁸¹ WIND, Margaret. [Carta] 8 dez. 1971, [S.l.] [para] MICHEL, Karl Markus. Frankfurt am Main. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 2.

Sob o conselho de Klibansky, Margaret escolheu Corinna Delkeskamp, uma jovem filósofa da universidade de Bonn, esperando que o manuscrito fosse concluído até o final de 1973⁸³. Malgrado as suas esperanças, Margaret enviou em julho de 1976 uma carta a Suhrkamp informando que a tradução de Delkeskamp tinha importantes problemas de estilo, juízo formado com base na opinião de diversos consultores que leram o manuscrito (Klibansky, T.J. Reed, Gert Schiff, Hilary Heltay e, possivelmente, Albi Rosenthal). Julgava, portanto, que era necessário um revisor alemão capaz tanto de adequar o texto ao tom e estilo de Wind⁸⁴ quanto de agregar as notas e adições feitas pelo autor ao texto alemão. A Suhrkamp aquiesceu em agosto e, após consultar o professor Heinz Schlaffer da universidade de Stuttgart – que tinha sugerido para a editora a tradução da obra de Wind⁸⁵ e era à época um dos principais pesquisadores da tradição warburguiana – empregou Gottfried Boehm, estudioso do círculo de Schlaffer, para revisar a obra em meados de 1977⁸⁶. Margaret finalmente recebeu a versão revisada em janeiro de 1979 e, após uma revisão final do professor Peter Ganz (Taylor Institute, Oxford), retornou a versão aprovada no mês seguinte; o livro foi finalmente impresso em setembro de 1979⁸⁷. Uma reedição em brochura foi publicada no final de 1985 e uma versão Tauschenausgabe em meados de 1986. Contribuíram para essa nova edição como revisores Martin Lauster, Christa Buschendorf e Bernhard Buschendorf⁸⁸. Lauster louvou a tradução anterior de Wind em detrimento da versão feita por Delkeskamp e Boehm, notando que “o alemão do esboço de Edgar Wind não é apenas frequentemente mais preciso do que a tradução final do inglês, mas – o que mais me surpreendeu – transmite uma atitude em relação ao assunto que é característica da Kulturwissenschaft que se desenvolveu na Alemanha da década de 1920 em diante.”⁸⁹ Os

⁸² WIND, Margaret. [Carta] 30 out. 1972 [S.l.] [para] RÖTHLINGSHÖFER, Christian. Munique. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 3.

⁸³ WIND, Margaret. [Carta] 18 out. 1973 [S.l.] [para] DU SAUTOY, Peter. Londres. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 2.

⁸⁴ WIND, Margaret. [Carta] 22 jul. 1976, Oxford [para] LOHMANN, Hans-Martin. Frankfurt am Main. 3 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 2.

⁸⁵ WIND, Margaret. [Carta] 10 mar. 1978, [S.l.] [para] FEINNES, Judith. Londres. 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 2.

⁸⁶ BAUMGARTEN, Christa. [Carta] 14 jul. 1977, Frankfurt am Main [para] WIND, Margaret. Oxford. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 2.

⁸⁷ FEINNES, Judith. [Carta] 27 jul. 1977, Londres [para] WIND, Margaret. Oxford. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 102, file 2.

⁸⁸ WIND, Margaret. [Carta] 26 mar. 1986, Oxford [para] HERBORTH, Friedhelm. Frankfurt a/M. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 104, file 1.

⁸⁹ “both language and style of Edgar Wind's German draft are often not only more precise than the final translation from the English, but – and this I found most striking – convey an attitude towards the subject matter which is characteristic of ‘Kulturwissenschaft’ as it developed in Germany from the 1920's onwards. I got the impression that it is one of the main features of your husband's style to use language in rejection of jargon and commonplace. What is achieved in his highly original way of writing is a density and meaningfulness of words

Buschendorf reiteraram a opinião de Lauster, notando que a tradução da Suhrkamp deveria ter se mantido mais fiel à versão de Wind e que alguns erros menores tinham sido cometidos; Bernhard inclusive expressou a sua esperança de que uma nova edição alemã surgisse em dez anos⁹⁰, o que de fato ocorreu em 1994 (novamente pela Suhrkamp).

A editora Coriva da Hungria realizou a última das traduções de *Art and Anarchy* (com base na 3ª edição da Duckworth), publicando-o em 1990 como *Művészet és Anarchia*. A obra foi traduzida por Hedvig Turai, historiadora da arte húngara e editora da Corvina desde 1980, e revisada por Anna Wessely, historiadora da arte e socióloga húngara. Existiram outras tentativas de traduzir *Art and Anarchy*, mal-sucedidas. Ainda em janeiro de 1970, a editora Obelisk da República Tcheca contatou a Faber & Faber e requisitou os direitos da obra, mas o contrato foi cancelado em novembro de 1973 porque a editora entrou em falência⁹¹; em novembro de 1980, a editora grega Nephele também inquiriu pelos direitos do livro⁹², mas não houve procedência da tratativa. Capítulos de *Art and Anarchy* foram publicados em coletâneas de textos de história da arte: “The Mechanization of Art” foi editado em 1969 no segundo volume de *Readings in Art History*⁹³ e, em 1974, “Critique of the Connoisseurship” foi traduzido para o polonês como “Krytka znawstwa” e publicado em *Pojecia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, livro editado por Jan Białostocki⁹⁴.

and phrases which is lacking in most of today's works of criticism.” Cf. LAUSTER, Martin. [Carta] 4 abril 1986, Oxford [para] WIND, Margaret. [S.l.] In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 104, file 1.

⁹⁰ WIND, Margaret. [Carta] 12 mar. 1984, Oxford [para] CALASSO, Roberto. [S.l.] 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 101, file 2.

⁹¹ FIENNES, Judith. [Carta] 19 nov. 1973, Londres [para] WIND, Margaret. Oxford. 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 4.

⁹² DOUVITSAS, Yannis. [Carta] 28 nov. 1980, Atenas. [Sem destinatário]. [S.l.] 1 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 4.

⁹³ WIND, Edgar. “The Mechanization of Art”. In SPENCER, Harold (ed.). *Readings in Art History – Volume II*. [S.l.]: Charles Scribner’s Sons, 1969, pp. 375-391.

⁹⁴ WIND, Edgar. “Krytka znawstwa”. In BIAŁOSTOCKI, Jan (ed.). *Pojecia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Varsóvia: Polish Scientific Publishers, Varsóvia, 1976, pp. 170-192.

III.b. Prefácio (1ª ed.), nota (3ª ed.), ilustrações, agradecimentos

Prefácio do Autor à Primeira Edição

A grande honra de ser convidado para proferir as *Reith Lectures* só se iguala aos perigos que lhe são associados. Seis falas de vinte e oito minutos, cada uma cobrindo um tema vasto e nebuloso, estão aptas a atizar, mas não a satisfazer por completo, um apetite saudável por informação. Tentei nesse livro, talvez imprudentemente, suprir esse anseio. Sem modificar nem o argumento, nem o tom, expandi algumas das conferências; adicionei uma seção de notas e referências, situando mesmo as observações casuais. Embora essas digressões tenham seu uso na análise da evidência histórica, não são essenciais para a compreensão do texto. Alguns leitores podem preferir ignorá-las.

Aos diretores e funcionários da British Broadcasting Corporation devo inúmeras cortesias; e sou particularmente grato aos meus editores por terem me concedido o tempo para terminar o meu livro com tranquilidade. Da primeira versão apressada à revisão final, o texto foi lido por Colin Hardie, que generosamente se encarregou da tarefa hercúlea de naturalizar meu inglês exótico. Introduziu inúmeras melhorias concernentes tanto à substância quanto ao estilo. Devo também a Austin Gill por suas observações precisas e pertinentes; e espero que o livro demonstre, de maneira modesta, minhas dívidas em relação às suas conferências em Oxford sobre Mallarmé. E, no entanto, nem mesmo os amigos mais escrupulosamente críticos podem salvar um autor de seus erros. Assim, quaisquer imperfeições presentes no texto são frutos de minha própria inépcia.

Agradeço a Sra. John Hale por uma grande variedade de importantes sugestões, que também prestou grande auxílio na revisão das provas; quanto a pontos específicos de métodos, as observações instrutivas de H. A. Christie, A. B. Farrel, T. P. Grange e A. P. Pugh me foram muito úteis. Devo reconhecer a gentileza de Henry Moore pela fotografia reproduzida na fig. 14, e a cortesia do Dr. Walter Scheidig, diretor do Staatlichen Kunstsammlungen em Weimar, por localizar o original da fig. 2.

Quanto ao papel de minha mulher neste (ou em qualquer outro) livro, não me é permitido dizer.

24 de janeiro de 1963

E.W.

Nota à Terceira Edição

Incorporaram-se nas notas os adendos da edição de 1969, datados de 1968, ano de sua finalização. Um editor complacente tornou essas mudanças possíveis. As vontades do autor também foram cumpridas no que tange a certas correções e aperfeiçoamentos de questões de pormenor. Suas reflexões sobre Mallarmé devem muito à crítica perspicaz de Austing Gill. Ele teria sido particularmente grato a John Bayley por sua introdução, e a Joyce Reid por seu generoso e minucioso exame da obra inteira — não menos que pelas espirituosas *explications des textes* por esse suscitadas.

24 de março de 1985

M.W.

Ilustrações

1. Busto de Platão. Staatliche Museen, Antiken-Sammlung, Berlim.
2. Ludwig Sebers. *Retrato de Hegel*. Litografia contemporânea. Goethe-Museum, Düsseldorf.
3. Mantegna. *O Cristo Morto com Anjos*. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.
4. Edouard Manet. *O Cristo Morto com Anjos*. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.
5. Edouard Manet. *Portrait de Baudelaire*. Água-forte, 1862. Coleção particular.
6. Henri Matisse. *Máscara e flores*. Detalhe de um *grande gouache découpée*, 1953. National Gallery of Arte, Washington, DC.
7. Franz Lenbach, *Retrato de Giovanni Morelli*. Accademia Carrara, Bérghamo.

8. Ivan Lermolieff [Giovanni Morelli]. Ilustrações do *Die Werker italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, 1880 (publicadas pela primeira vez em 1877) e do *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili*, 1890 (publicadas pela primeira vez em 1874-1876).
9. Auguste Rodin. *L'Homme qui marche*. Musée Rodin, Paris.
10. Rafael. *A Escola de Atenas*. Stanza della Segnatura, Vaticano.
11. Paul Klee. *Assuntos de Família*. Desenho, 1927. Coleção da sra. Jane Wade, Nova York.
12. Pablo Picasso. *Avestruz*, das *Eaux-fortes originales pour des textes de Buffon*, 1942.
13. Jan van Calcar. Ilustração anatômica. Xilogravura de Vesalius, *De humani corporis fabrica*, 1555.
14. Henry Moore. *Figure allongée en deux parties, n° 2*. 1960. Tate Gallery, Londres.
15. Sebastiano del Piombo. *Retrato de Clemente VII*. Museo Nazionale, Nápoles.
16. Auguste Renoir. *Autorretrato dedicado a Vollard*. Desenho, 1915. Anteriormente da Coleção Ambroise Vollard, Paris.

Agradecimentos

Accademia Carrara, Bergamo (fig. 7); Alinari (fig. 10); Goethe-Museum, Düsseldorf (fig. 2); sra. Jane Wade, Nova York (fig. 11); The Metropolitan Museum of Art, Nova York (fig. 4); sr. Henry Moore (fig. 14); Spadem, Paris (fig. 16); Statens Museum for Kunst, Copenhagen (fig. 3); Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris (fig. 6).

III.c. Introdução por John Bayley

É rara a publicação de um livro que nos revele algo de novo sobre a natureza das artes. De Lessing a Croce, passando por Schiller e Nietzsche, os grandes tratados teóricos são pontos de referência em nossa consciência geral daquilo que está em jogo. Existem também as teses mais puramente assertivas, como as de Burke ou Worringer, ou o discurso do abade Brémond sobre a "poesia pura", ou a apologia da "forma significante" de Clive Bell. Suscitando-nos o entusiasmo ou o ceticismo quanto ao seu *parti pris*, são também capazes de alargar a nossa percepção das questões mais vastas, mesmo que careçam de um senso de proporção, ou simplesmente de um ordinário bom senso. Os grandes filósofos, como Hegel, parecem com frequência mais interessados pelo diagnóstico do estado e da condição da arte do que de nos demonstrar como apreciá-la; tomam seus exemplos (como o fez Wittgenstein) de um campo limitado, e desconfiam do apetite voraz do diletante.

O feliz diletante que é ao mesmo tempo um profissional dedicado: combinação tão singular e desejável quanto rara, e que Edgar Wind possuía em sua plena medida. Para a nossa compreensão da arte, essa faz das *Reith Lectures* de 1960, publicadas como *Art e Anarchy*, um evento de real importância. Pois ao tratar de arte, o livro fala de tudo um pouco. Wind possuía a erudição de um especialista e a intuição de um filósofo, e, no entanto, não era nem um nem outro. Sentindo-se em casa tanto na literatura quanto na pintura, assim como na música e nas artes plásticas, Wind jamais generalizou sobre a arte da posição de um especialista em um de seus ramos. Sentia-se em casa no sentido da pluralidade que inibiria a muitos eruditos, na maior parte dos contextos, de falar sobre “arte”, enquanto tal, em absoluto.

O que torna *Arte e Anarquia* especialmente relevante nos dias de hoje é que, desde o momento em que foi inicialmente publicado, a crítica teórica de arte passou por uma nova transformação. O comentário de Wind, em larga escala, tanto antecipa quanto revela a sua verdadeira natureza. Tal mudança pode ser muito simplesmente definida como uma transição da ideia de transcendência da arte à tomada de consciência dessa enquanto manipulação de convenções, códigos e ilusões. Como consumidores de arte, espera-se que não mais indaguemos sobre a sua natureza, mas sim sobre a sua montagem. O poema é uma máquina semiótica, como afirmaram teóricos da estirpe de Michael Riffaterre, a ser sistemática e peremptoriamente "desconstruída". O romancista não cria histórias autênticas ou personagens verdadeiros: sua ficção é uma série de artifícios que ele oferece ao leitor à sua

maneira. Um quadro é um objeto pintado, uma superfície plana coberta de pigmento. Esse tipo de reducionismo é de certo modo irrefutável e evidente, como a definição de Le Corbusier de uma casa como uma máquina para se viver. Mas só um computador gostaria de viver numa máquina, ou de alcançar uma visão "correta" de como uma obra de arte foi feita. Medos, anseios e ideais assolam os homens, e foi a partir desses que eles criaram os mundos artísticos aparentemente serenos e sólidos pelos quais viveram. Engendraram sua verdade da complexidade e da fraqueza, as necessidades essenciais, da ficção humana. O que era necessário se alterou para o homem moderno, e assim, sua atitude em relação à arte.

Isso está implícito no uso da palavra "anarquia" por Wind. A arte era um refúgio, mas um refúgio a ser alcançado e agarrado com esforço selvagem, em meio a terríveis perigos. A ciência, a medicina e tantos outros recursos do Estado moderno agora oferecem um tipo alternativo de abrigo. Como aponta Wind, isso é demonstrado pela mudança na ideia de comitência. O comitente, porque possuía uma verdadeira necessidade da arte, travava com o artista relações das mais conflituosas e até mesmo violentas, e para um bom artista, essa relação podia ser extremamente estimulante. O projeto da capela Medici emergiu de um extraordinário confronto de vontades, meses e anos da mais intensa discussão. A cada vez que Michelangelo submetia novos desenhos, o cardeal Giulio de' Medici lhe contrapunha objeções e contra-sugestões; e quando este se tornou papa, mudou novamente de ideia, com o grande artista já a trabalho nas esculturas, propondo um novo projeto do qual emergiram as figuras titânicas que vemos atualmente.

Michelangelo, entretanto, longe de se irritar com toda essa interferência, acolheu-a positivamente. Dessarte, explicou a seu pupilo que o novo papa possuía uma compreensão excepcional do processo artístico. Seu interesse possessivo e apaixonado atuou como uma parteira no nascimento de uma grande obra. E a maior parte dos verdadeiros artistas "preferem comitentes intrometidos a comitentes indiferentes". Nem o governo e nem os arquitetos tinham "tempo livre", afirmou Hans Arp, para se importar com a maneira com a qual os artistas contratados para trabalhar no prédio da Unesco em Paris executariam sua tarefa. Isso era decisão deles. A única coisa que interessava ao mecenas moderno era que a arte tivesse um uso, que ela existisse e que fosse vista pelo público como sendo incentivada. Pode-se bem lembrar do comentário de Napoleão Bonaparte: "Dizem que não temos literatura. Isso é culpa do Ministro do Interior." Assim, "no edifício dedicado ao trabalho cultural das Nações Unidas, as artes vagamundeiam sem função pelo ambiente, distraídas e desunidas".

Wind resume "a raiz do problema" em uma frase memorável. "Se em meio a

essas adversidades terríveis eles [os comitentes renascentistas] encontravam o tempo para se enfrentar com os artistas e os dobrarem às suas vontades, era porque a arte lhes era tão indispensável quanto o pão de cada dia: não podiam viver sem ela." Todo o engenho e erudição de *Arte e Anarquia* implica em um paradoxo da maior importância: se no mais mundano, o homem, acaso no mais espiritual. Submeter-se por completo àquilo que o ritual anglicano chama de "as mudanças e fortunas dessa vida passageira" implica em uma necessidade ainda maior de evasão no mundo da arte e do espírito, universo em que adentramos com todas as nossas faculdades cotidianas no ápice de sua atividade, mas que não está, contudo, totalmente separado do mundo da rotina e das preocupações diárias. Os antigos comitentes eram como os descrito por Yeats em seu poema *Ancestral Houses* ("Residências Ancestrais"):

Certo homem de amargor e violência, certo homem de poder
Convocou o arquiteto e o artista, para que eles,
Homens de amargor e violência, pudessem erigir em pedra
A doçura a que todos aspiravam noite e dia,
A serenidade jamais conhecida por ninguém ali...

*Some violent bitter man, some man of power
Called architect and artist in, that they,
Bitter and violent men, might rear in stone
The sweetness that all longed for night and day,
The gentleness none there had ever know...*

Havia uma intimidade entre o exercício do poder e o consolo da arte, e essa intimidade se refletia nas próprias obras. Aqueles que exercem o poder nos dias atuais não consideram a arte como um de seus objetivos ou uma de suas recompensas. A arte se tornou impotente, tanto em relação ao produtor quanto ao consumidor, terminando por sentir um certo orgulho (ao menos no Ocidente) em sua impotência. Tornou-se mais um complemento da Boa Vida. Como nota Wind, Nietzsche anteviu o homem moderno em seu Éden estético, um inocente Adão cercado pelas artes e estilos de todas as eras. André Malraux expôs o mesmo argumento ao descrever a cultura moderna como um *musée imaginaire*, onde a cada tipo de arte atribui-se um grau idêntico de aprovação e de interesse. Esse não é o resultado da popularização, mas sim da neutralidade benevolente do humanismo moderno. Wind resume:

"Se julgarmos a situação de modo justo, não é a quantidade de pessoas que olham para a arte que é alarmante, mas sim a quantidade de obras que olham, e o rebaixamento da arte a um espetáculo passageiro".

Que a arte tenha sido um dia tanto o mundo do poder quanto o da evasão é um paradoxo demonstrado pelo fato de agora nos relacionarmos com ela nos termos mais confortáveis e triviais: a arte não altera o nosso cotidiano e tampouco nos oferece uma alternativa. O mais chocante e sensacional dos romances ou pinturas modernos não altera o estado das coisas: na verdade, seus esforços desesperados parecem demonstrar a consciência de sua impotência. Lionel Trilling se indagou, e lamentou, quanto ao fato de que a educação humanista moderna expõe o aluno a obras de profundo poder, obras cuja própria natureza deveria causar impacto e desconforto, e, no entanto, espera-se que o aluno — evidentemente — estude-as com um espírito de impassível curiosidade. Como nota Wind, Platão "não previu que os perigos da arte, que tanto temia, poderiam não mais afetar uma população que havia se tornado imune a eles". E a crítica moderna auxilia nesse processo de imunização ao buscar retratar a apreciação artística como um jogo, ou uma técnica, em um processo de compreensão colaborativa.

A arte de implicação própria a Wind é particularmente esclarecedora por evitar o pessimismo e qualquer ar de *laudor temporis acti*. Não foi o declínio da religião que produziu a nossa situação artística moderna, nem a popularização democrática, tampouco a técnica de "dissociação visual" própria do *connoisseur* moderno (tal qual a do grande Morelli). Mas o diagnóstico de Wind expõe o papel que esses e outros fatores desempenharam sobre todo o espectro das artes, assim como sua interação imprevista. T. S. Eliot, por exemplo, fez uma afirmação crítica, hoje bem conhecida, de que a poesia após o século XVII passara por uma "dissociação da sensibilidade", que seu "sentido" se dividira em forma e conteúdo, tendo perdido aquela complexa harmonia natural entre narrativa e emoção que Yeats — também olhando para o passado — chamou de "a confluência do sangue, da imaginação e do intelecto". *Arte e Anarquia* revela a obscura, mas altamente significativa, conexão entre o comentário de Eliot e a técnica de observação de um brilhante especialista em atribuição. Morelli não estava interessado no modo com o qual uma pintura narrava uma história, nem com a emoção que suscitava no espectador, porque coisas tão banais podiam ser transmitidas de um artista a outro e serem copiadas. Eram os sinais involuntários da forma que tomavam a sua atenção, o modelado de uma orelha, o ângulo de um olho, a textura de um capelo ou de um drapejado — pois eram esses elementos, mais do qualquer "associação geral da sensibilidade", que revelavam, em uma pintura, a técnica individual, sendo dessa forma o

modo mais confiável de determinar quem lhe havia pintado. Método de extrema utilidade e influência para o especialista e rapidamente adotado por peritos como Berenson e Friedländer, mas, como aponta Wind, fomos todos encorajados a nos tornarmos "morellianos inconscientes". Lembro de ter presenciado uma conferência norte-americana sobre literatura e artes onde um de seus participantes, um professor da área, ilustrou sua fala com uma reprodução do afresco de Giotto representando Cristo carregando a cruz. Falou dos valores táteis e lineares do drapeado, e de suas relações com os outros padrões formais e lineares da pintura. Mas não mencionou como o pintor tratou o tema da obra, talvez por ter pensado que poderia desse modo distrair ou até mesmo constranger seu público, ou simplesmente porque lhe parecia de fato irrelevante para a qualidade da pintura.

De fato, quanto mais humanistas nos tornamos, mais a nossa arte se torna conscientemente desumanizada. No entanto, como se diz por aí, a ganhar se perde e a perder se ganha. O interesse e fruição públicos da arte, em particular das artes visuais, jamais foram tão grandes quanto nos dias atuais; e mesmo o mais simples entre nós busca compreender cada novo estilo e cada novo tipo de artefato com base em sua técnica e intenção particular. Ao rejeitar o instinto, alcançamos todos algo do desapego erudito do *connoisseur*. O sucesso de *Arte e Ilusão* de Ernst Gombrich demonstra que às vezes é saudável lembrar que a arte é um artifício, que não podemos encontrar pessoas de verdade numa ficção, tampouco perscrutar um mundo ficcional criado numa tela. Mas existe uma tendência, comum à grande maioria, de ser capaz de ver ou uma coisa ou outra. Lorde Clark, em seu curto e precioso estudo intitulado *Looking at Pictures*, descreve seu antigo costume de ir cedo ao museu para apreciar, na solidão, o estranho sentimento de caminhar em direção à *Las Meninas*, a grande criação de Velázquez sobre a vida doméstica da corte espanhola, como se estivesse aproximando-se de uma cena viva, e tentasse capturar o momento exato em que a obra, dissolvida em seus pigmentos e formas constituintes, apresenta-se tal qual uma virtuosidade como que cartográfica. Essa lembrança de Clark permite depreender o motivo de suas crônicas de arte terem sido tão justificadamente populares, pois ele era capaz de perceber para o público de espectadores, e em seu favor, a dupla necessidade de "se perder" no além-mundo da pintura e de compreender como esse universo foi engendrado.

A compreensão de Wind dessa dupla relação com a arte — e idealmente, como disse Tchekhov a respeito da nossa conexão entre as artes e as ciências, "falamos aqui apenas de recursos" — é tão clara quanto apurada e profunda. Como as suas reflexões sobre a visão de Hegel sobre a arte do Romantismo demonstram, Wind aceita que a arte não é mais capaz de ser *perigosa*, que não é mais capaz da conexão íntima, mesmo insegura, com a vida

política e social, como o era no tempo da cidade-estado grega ou das cidades da Itália renascentista. O Estado não pode mais ser uma obra de arte como Burckhardt, após Hegel, ironicamente o descreveu, e quando pensamos na turbulência política que acompanhou as grandiosas experiências grega e italiana, é possível imaginarmos que seja melhor assim. A cada era a sua experiência artística apropriada, e a nossa, sem dúvida, é a da compreensão acompanhada de certa passividade das nossas reações. Wind desconfiava da violência afetada da escola expressionista, por exemplo, pois compreendia que seus pintores não mais se preocupavam — e esse é o caso de muitos romancistas modernos — em apresentar a verdade sob a guisa da ficção, mas pretendiam sobretudo impor diretamente uma emoção à nossa consciência. Tomaram a sinceridade demasiadamente *au pied de la lettre*, e, como disse Wind, não se pode soar a trombeta do Juízo Final todos os dias.

Ao distinguir aqui entre assuntos de grande ambiguidade e complexidade, Wind sublinha a natureza e dinâmicas fundamentais da *ficção* na arte; pois é precisamente por meio da ficção que os grandes artistas se tornam sérios e nos impõem sua seriedade na forma de sentimento, curiosidade, temor e espanto. Os grandes trabalhos de erudição de Wind elucidam de modo admirável a profundidade da ficção de quadros como *A Primavera* de Botticelli, e ao fazê-lo, revelam o mistério e a autoridade possivelmente presentes no conteúdo ficcional da arte. Em *Arte e Anarquia*, ele funda esse tipo de revelação em uma base teórica, reforçada pelas poucas, mas eloquentes, ilustrações escolhidas. O *Cristo Morto com Anjos* de Mantegna, posto em oposição à homônima pintura de Manet, demonstra visualmente o requisito fundamental de uma ficção: ela deve acreditar em si mesma e pretender ser crível. Manet não acredita que alguém levará sua pintura a sério a não ser enquanto pintura. “Essa não pretendia”, diz Wind, “forçar ninguém a se ajoelhar.”

O próprio Mantegna talvez não tivesse essa intenção. Não lhe era preciso: o poder da ficção ao qual pertencia o fazia por ele. E é aqui que Wind demonstra a sua compreensão maior da natureza astuta do dinamismo nas artes. Um artista, que convive com o poder e está acostumado às suas ficções, não tem nem a necessidade de inventar seu próprio substituto tampouco precisa compor como se sentisse na composição as emoções que projeta em nosso sentido. Wind cita as palavras Ruskin a respeito dos mestres artesãos que estavam “determinados à execução de seu trabalho”, e que “podiam conviver com temas atrozes ou amedrontadores com tanta energia pois não havia risco de serem sobrepujados por quaisquer emoções de dor ou terror”. O essencial, nesse caso, é que a nossa verdadeira compreensão das artes — e isso é algo que não muda com a história ou com os modismos — opera, ou deveria operar, de modo muito semelhante. Possuímos, ou podemos adquirir, a crença e

descrença simultânea do artista no poder das ficções da arte. Não importa que hoje, no Ocidente, o temor que a arte inspirava a Platão pareça tão irrelevante quanto o medo de geladeiras ou de antibióticos. Do mesmo modo, pouco importa que as técnicas de gravação e reprodução nos bombardeiem o tempo inteiro com aquilo que Wind denomina "enormes agregados de imagens disponíveis", e que vivamos simultaneamente entre tantas formas artísticas diferentes, respondendo a cada uma segundo seus próprios princípios. A tolerância é o resultado da tecnologia, que amoldou nossa vida artística e lhe definiu as condições de exposição de todas as imagens disponíveis, assim como é a tecnologia (ao invés da teologia marxista) que nos permite hoje em dia ter garantidas as virtudes da "justiça social". Enquanto tecnologia de massa, instantaneamente disponível aos nossos desejos, a arte cria seu próprio clima de expectativa e satisfação, de modo que assumimos como natural a chegada daquilo que a mídia descreve como "jovens e excitantes novos artistas" e "figuras fundamentais da poesia britânica contemporânea", da mesma forma que assumimos como naturais os desenvolvimentos dos serviços sociais e de bem-estar.

Todas essas coisas têm lá a sua importância, mas possuem pouco valor na escala da verdade que está no centro da discussão de Wind. O que ele compreende, e que lhe traz satisfação, é a permanência da nossa capacidade — apesar de todos os críticos, os homens de igual violência e abstração, os defensores da "erradicação do conteúdo pela forma" — de reproduzir em nós mesmos o estado de espírito do artista e seu amor por cada aspecto de seu tema, sua ficção e sua realidade. A arte requer uma dupla consciência, ou é ao menos ímpar ao enfatizar o fato de que a nossa sensibilidade e as nossas faculdades de reação mais profundas e importantes *são* duplas, necessitando da ficção como verdade e da verdade como ficção, tanto comovidas quanto impassíveis, participando na criação da tristeza e do êxtase, do familiar e do espantoso, com paixão, mas também com a neutralidade do prazer inteligente. Enquanto a consciência moderna, o *Geist* hegeliano, tem se desenvolvido, é-lhe possível compreender ao mesmo tempo o sentido prisco das artes como fonte de força e turbulência concomitantemente à visão moderna, que as reconhece como simples acessórios interessantes e divertidos. De fato, ao ler nas entrelinhas do argumento de Wind, percebe-se a sua compreensão de que o contraste entre essas duas atitudes em relação à arte, se de fato existiu, foi extremamente simplificada.

Mais importante, e de todo modo compartilhado por ambas, é a supremacia do *conhecimento*, e algumas das páginas mais perspicazes e penetrantes de Wind terão por assunto o medo em relação a esse. Ninguém denunciou de maneira mais convincente a ideia recorrente de que o intelecto é de alguma forma o inimigo das artes. A percepção de Wind é

mais profunda. "O olhar possui outro foco quando intelectualmente guiado", e um dos maiores prazeres, e igualmente uma necessidade, na apreciação de qualquer manifestação artística — romances, poemas ou pinturas — é a sensação de recuperar, ou ao menos de tentar resgatar, os "modos perdidos de percepção". Ao guiar nosso olhar em uma grande pintura como *A Escola de Atenas*, Rafael também "foca a nossa atenção". Ele educa todas as nossas faculdades de apreciação, eclética e sinergicamente. Rafael produziu um comentário visual "de lucidez sem par" sobre a complexa concordância renascentista entre a doutrina platônica e a aristotélica. Além do mais,

ao seguir o argumento da pintura de Rafael, descobrimos acentos visuais, modulações e correspondências que não seriam notadas sem se seguir o curso do pensamento. A articulação visual da pintura se torna transparente e se revela infinitamente mais rica do que uma visão "pura", que se move ao longo das figuras sem lhes apreender o sentido, poderia possivelmente perceber [...] Eis que chegamos a uma teoria da visão exatamente contrária àquela proposta de forma tão confiante pelo jovem Clive Bell em 1914. "O elemento representativo em uma obra de arte", escreveu, "pode ou não ser prejudicial; é sempre irrelevante." Na verdade, é tão relevante que, quer ignoremos ou nos enganemos quanto ao tema, provavelmente interpretaremos mal a imagem ao pormos os acentos nos lugares errados. Nosso olho vê como a mente lê.

O "morelliano inconsciente" que se concentra no detalhe significativo, ou o artista reducionista como Rodin, que concebeu seu *L'homme qui marche* como um torso que avança pois cabeça e braços "são supérfluos para o caminhar", podem ter tido boas razões para simplificar sua visão artística, mas como doutrina geral essa atitude é teimosa e perigosamente perversa, negando ao nosso olhar e ao nosso espírito sua plena medida. Tal concentração sugere que um atalho é mais "honesto"; mas mesmo se compreendemos seu propósito, arriscamo-nos assim ao tédio. Como dizia o provérbio romano: "Cinna deseja parecer pobre, e consegue." Wind batizou esses críticos e artistas de "Cavaleiros da Navalha", pois utilizando o princípio da navalha de Occam, extirpam tudo aquilo que a imaginação e o intelecto tem por alimento predileto. Eles certamente recuariam frente à amplidão e astúcia da inteligência e erudição que animam o texto e as notas de Wind, mas também diante da

eloquência de sua apologia das artes que aprimoram e inspiram umas às outras, ao mesmo tempo que aos seus comitentes, em uma síntese triunfante. Um bom artista, Wind insiste, é sempre, no final das contas, um homem de uma inteligência completa. "Nunca conheci um pintor ou um escultor relevante que não falasse e pensasse excepcionalmente bem."

Isso nos faz retornar à sua insistência cardeal a respeito da natureza dupla do artista, que "vive em dois mundos" e é capaz de dar "aos fatos a autoridade da ficção, a partir da qual outros podem participar de modo vicário".

Nossa resposta à arte [...] não será uma resposta completa e verdadeira se falharmos em reproduzir *em nós mesmos* [itálicos meus] algo da natureza dupla do artista.

O comitente deve seguir o artista em sua invenção, e ser igualmente culto, curioso e interessado. Anarquia em Wind não é sinônimo de agrestia e penúria, mas, pelo contrário, da extravagância natural do espírito humano em um rumo ascendente ao cume da civilização. A partir dessa efervescência é que procede a grande arte, e não daqueles que tentam obstinadamente recriar as condições artísticas de povos primitivos que nem mesmo "possuíam um alfabeto".

A nossa própria arte se dirige a pessoas que possuem de fato um alfabeto [...] Tendo comido da árvore do conhecimento, não podemos mais nos recolher ao paraíso: o portão está fechado e o anjo às nossas costas, mas o jardim pode estar aberto na extremidade oposta.

St. Catherine's College, Oxford

John Bayley

1. Arte e Anarquia¹

Espero que a palavra “anarquia” no título destas conferências não sugira que falarei em defesa da ordem. Não o farei. É provável que uma certa medida de tumulto e confusão desencadeie energias criativas. Do que conhecemos das existências inquietas vividas por Dante, Michelangelo ou Spenser² (sem mencionar Mozart ou Keats), as circunstâncias externas que presidiram o nascimento da grande arte estão frequentemente longe de serem tranquilizadoras. E se olharmos para os grandes comitentes, homens de empresa que coagiram pintores e poetas a produzir, veremos que esses raramente se distinguiram por um temperamento tranquilo³. Se existiu um ponto em comum entre os Médici, Sir Walter Raleigh⁴ e Ambroise Vollard⁵, esse não foi, creio eu, uma existência serena. Insatisfação e descontentamento, longe de serem hostis às artes, foram frequentemente seus gênios tutelares. Embora não queira ser dogmático a esse respeito, e odiaria encorajar a visão totalmente errônea de que os melhores artistas e comitentes são os descontentes⁶, arriscar-me-ia em uma única generalização: se o maior desejo de um homem é viver sem perturbações, seria-lhe aconselhável retirar a arte de seu lar⁷.

A arte é — sejamos honestos — um negócio desconfortável, em particular para o próprio artista. As forças da imaginação, das quais extrai sua potência, possuem um poder perturbador e volúvel que ele deve gerir com economia. Se oferece demasiada liberdade à sua imaginação, essa pode largar-se indômita e destruir pelo excesso tanto o artista quanto seu trabalho. “O vício frenético pela arte”, escreveu Baudelaire, “é uma úlcera que devora o resto”⁸. (1) Entretanto, se o artista atormenta seu gênio com o tipo errado de disciplina, e utiliza artifícios e refinamentos em excesso, a imaginação pode secar; ela pode atrofiar⁹.

(1) No ensaio crítico *L'école païenne* (1852), supostamente dirigido contra Théodore de Banville¹⁰, Baudelaire atacou algumas de suas próprias idiossincrasias: “Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux. Absorbées par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai

disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant.”¹¹ O ensaio termina com uma sentença de morte cuidadosamente redigida: ‘... toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide.’”

Alguns anos depois (1861), o elogio de Baudelaire (*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, vii) ainda sugere que a arte pura é um tipo de satanismo: “Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque.” Igualmente: “Aucuns y pourraient voir peut-être des symptômes de dépravation. Mais c'est là une question que je ne veux pas élucider en ce lieu” (cf. J. Pommier, “Banville et Baudelaire”, *Revue d'histoire littéraire*, XXXVII, 1930, pp. 514-41)¹². Em relação a um retrato satírico feito por Baudelaire e gravado por Nadar, ver o frontispício da obra *Stalactites* de Banville, ed. E.-M. Souffrin (1942).¹³

Em geral, grandes artistas não temem a atrofia, mas muitos deles temeram o excesso¹⁴. Os cadernos de Baudelaire abundam de prescrições de um regime estrito, por meio do qual esperava domar e regularizar sua inspiração: *trouver la frénésie journalière* (a palavra *journalière* sugerindo a labuta cotidiana de um diarista). **(2)** E quando Goethe escreveu seus *Annalen*, um tipo de relato anual de suas ocupações, compilado quando velho e supostamente sereno e olímpico, revelou que temia nervosamente as artimanhas selvagens que uma vívida imaginação poderia urdir em um homem douto: “De que vale”, escreve, “refrear a sensualidade, formar o intelecto, assegurar a supremacia da razão? A força da imaginação espreita como o mais poderoso inimigo. Naturalmente bruta e enamorada do absurdo, rompe com todas as restrições civilizatórias como um selvagem que se compraz com ídolos de expressões grotescas.”**(3)**

(2) *Mon coeur mis à nu*, xci: “trouver la frénésie journalière”. Baudelaire já havia tocado no tema em *Conseils aux jeunes littérateurs*, vi (“Du travail journalier et de

l'inspiration"). Ver também *Journal des Goncourt*, 17 de maio de 1857 . A mesma preocupação aparece em Yeats no livro *Autobiographies* (1956), p. 318: "Energia violenta ... é inútil nas artes. Nosso fogo deve queimar lentamente, e devemos ... contentar-nos ... em mostrar, ... tão pouco quanto o relojoeiro mostra, com sua lente presa em seu olho apertado."¹⁵ Baudelaire não esperava que seu conselho fosse benéfico: "Quant à moi, qui sens quelquefois en moi le ridicule d'un prophète, je sais que je n'y trouverai jamais la charité d'un médecin" (*Fusées*, xxii).

(3) Goethe, *Annalen oder Tag- und Jahreshefte*, no ano de 1805, penúltimo parágrafo: "Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern? Die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der [...] gegen alle Kultur die angestammte Roheit fratzeliebender Wilden mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt."

Goethe e Baudelaire tinham pouco em comum; e a disciplina que cada um impôs a si mesmo como poeta é quase a oposta da escolhida pelo outro: Baudelaire castigando sua Musa com ácido paradoxo, Goethe buscando acalmar seu demônio com tácitos lugares-comuns. Mas ambos sentiam — e sentiam com igual intensidade — um temor sagrado da imaginação que animava sua poesia ¹⁶.

A expressão "temor sagrado" é, obviamente, muito mais antiga. Deriva de Platão (*theios phobos*)(4), de quem farei muitos outros empréstimos. Embora nenhum filósofo tenha louvado a loucura divina da inspiração de forma mais eloquente que Platão, este a via (tal qual Goethe e Baudelaire) com profunda suspeita. Tinha em tão alta estima a força da imaginação humana que pensou que um homem podia ser transformado pelas coisas por ele imaginadas ¹⁷. Daí a sua compreensão da dramatização como um dos exercícios mais perigosos, de forma que elaborou curiosas leis que proibiriam a imitação de personagens extravagantes ou malignos. Os atores deveriam mudar da linguagem dramática para a narrativa em tais momentos, de modo a estabelecer certa distância entre o orador e sua fala, como se

devêssemos falar do mal só na terceira pessoa, e não na primeira, temendo que, de outra forma, tornássemos malignos a nós mesmos.(5)

(4) *Leis*, 671d¹⁸. Para um relato mais detalhado do “temor sagrado” de Platão, com ilustrações antigas e modernas, ver E. Wind in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXVI (1932), pp. 349-73; ou a tradução inglesa em *The Eloquence of Symbols*, ed. J. Anderson (1983), pp. 1-20¹⁹; ver também Wind in *Music and Criticism*, ed. R. F. French (1948), pp. 53-72. O busto de Platão (página XX), apesar de certamente tardio (século I ou II d.C.), é o único exemplo conhecido certificado por uma inscrição antiga. Todos os outros, quinze até agora, foram identificados por sua relação com este; cf. R. Boehringer, *Platon: Bildnisse und Nachweise* (1935), prancha 3²⁰.

(5) *República*, 392d-396e. O objetivo de Platão, o de ensinar aos homens como “se enfurecer corretamente” (*orthôs mainesthai*, cf. Fedro, 244e), provavelmente escapa àqueles críticos que julgam sua atitude em relação à *mimesis* somente com base no décimo livro da República, quando seu medo mais profundo foi expresso no quarto livro, 424c: “Quando os modos da música mudam, as leis fundamentais do Estado sempre mudam em conjunto.” Dizer, contra Platão, que o exercício artístico transfigura e, portanto, torna inofensivo tudo o que toca, é não entender o cerne de seu argumento: a arte tem o poder de intensificar (e não só de purgar) as emoções. Algumas evidências recentes da psicoterapia parecem sustentar tal visão. Em casos de esquizofrenia, já não é mais considerado aconselhável induzir ou deixar que o paciente desenhe, pinte ou modele livremente, pois a atividade da imaginação irá provavelmente reforçar, ao invés de aliviar, a condição anormal. Ver W. Mayer-Gross, E. Slater e M. Roth, *Clinical Psychiatry* (1954), p. 282 s.: “Enquanto o neurótico pode encontrar alívio da pressão emocional e dos efeitos conectados às experiências passadas através da criação artística, o esquizofrênico tende a aprofundar suas fantasias mórbidas ... ‘Terapia Artística’ desse tipo é contraindicada em casos de esquizofrenia.”²¹

O mesmo tipo de ressalva se aplica à música. Embora o conhecimento de seus efeitos curativos seja tão antigo quanto a história de Saul e Davi²², casos de “epilepsia

musicogênica” foram estabelecidos de modo indubitável (*The Times*, 30 de junho de 1962, p. 12). Para casos históricos, tanto antigos quanto modernos, de frenesi em massa induzidos pela música, ver E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (1951), p. 270-82. Flautas e tambores, “os instrumentos orgiásticos *par excellence*”, podiam curar a loucura, mas também causá-la: Dioniso era tanto *Bakchos* quanto *Lusios* (p. 273)²³.

Para nós, essas regras parecem excêntricas. Certamente não há mal algum em imitar uma figura grotesca? Alguns gestos extravagantes, realizados para a nossa própria diversão e a de outros, não nos envenenarão até a raiz. De fato, se fosse feita a vontade de Platão, todos os jogos de criança teriam de ser supervisionados por um magistrado.

E no entanto, Platão tinha excelentes razões ao escrever solenemente a respeito da representação. Os jogos de criança, pensava, são um instrumento fundamental na formação do caráter, pois é através da imitação dos outros que nos tornamos o que somos²⁴. Como disse James Harris no século XVIII, em um comentário citado por *Sir* Joshua Reynolds, podemos “fingir um prazer até que o prazer chegue, e sentir que o que começou na ficção termina na realidade.” (6) Isso é exatamente o que Platão quis dizer. Edmund Burke, que na prática da oratória deve ter sido um mímico talentoso, conduziu esse mesmo experimento em si mesmo. “Muitas vezes pude notar”, disse ao seu próprio respeito, “que ao imitar a expressão do rosto e os gestos de homens enfurecidos, tranquilos, amedrontados ou arrogantes, meu espírito achou-se involuntariamente inclinado àquela paixão cuja aparência procurara imitar; mais ainda, estou convencido de que é difícil evitá-la, mesmo que nos esforcemos em separar a paixão de seus gestos correspondentes.”²⁵ (7)

(6) James Harris, *Philological Inquiries*, II, xii (1781), reimpresso em *Works* (1841), p. 453; citado por *Sir* Joshua Reynolds, *Discourses*, XV (ed. R. R. Wark, 1959), p. 277²⁶. Ver também Montesquieu, *Lettres persanes*, viii: “Je feignis un grand attachement pour les sciences; et, à force de le feindre, il me vint réellement.”²⁷ Schiller tinha, pela mesma razão, a esperança de que a bela ficção da Virtude poderia, em um estado de decadência da moralidade, reanimar o senso moral: “A verdade subsiste na ilusão, da cópia será refeita a

imagem original” (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, ix)²⁸. Hume era muito mais pessimista. O sucesso histriônico de alguns fanáticos puritanos, “igualmente cheios de fraude e ardor”, convenceu-lhe de que o entusiasmo religioso pode ser engendrado pela hipocrisia: “é impossível simular por muito tempo esses fervores sagrados sem sentir um pouco de seu suposto calor” (*History of England*, iv)²⁹. Lessing também conhecia esse fenômeno, que é a base de sua teoria da atuação; ver a próxima nota. [1968]

(7) Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, IV, iv. Em oposição a Remond de Sainte-Albine³⁰, que havia ingenuamente presumido (em *Le comédien*, 1747³¹) que em um talentoso ator “as modificações externas do corpo são naturalmente produzidas pelas condições internas da alma”, Lessing³² argumentou com certa veemência (*Theatralische Bibliothek*³³, 1754, I, iv): “o único e verdadeiro caminho para o domínio da arte da atuação” é o contrário, “aprender como imitar os sinais externos das paixões e reproduzi-los tão perfeitamente que a alma cai por si só num estado que corresponde aos movimentos, posturas e sons.”³⁴ Pensou certa vez em escrever um tratado *Über die körperliche Beredsamkeit*³⁵. Ver também Hogarth³⁶, *Analysis of Beauty*³⁷, xvii: “A ação é um tipo de linguagem que, talvez em alguns momentos, pode vir a ser ensinada por algum tipo de regra gramatical.” Dessa forma, ele esperava “fazer a graça desenvolvida parecer fácil e natural”³⁸. Da mesma maneira, a “grandiosidade” desenvolvida, tal qual ensinada por Sir Joshua Reynolds, deveria “ser capaz de recorrer a algum tipo de Gramática ou Dicionário, como a única maneira de recuperar uma língua morta” (*Discourses*, XV). É dentro desse contexto que Reynolds citou James Harris. [1968]

Se aceitarmos tais observações como válidas — e seria difícil negar que jogos inocentes não são sempre inocentes, e que a ficção é capaz de cravar raízes na realidade —, as consequências são das mais desagradáveis: pois nos força a considerar a arte com a mesma seriedade de Platão, que nos aconselha, por fim, a designar um drástico censor. Sabemos que esse é um mau conselho, pois a censura eficaz é uma contradição nos termos. Tal qual a poda, ela revigora aquilo que corta; mas se ataca a raiz, ela destrói a planta que deveria salvar.

Entretanto, com tais reservas em mente, ainda podemos aprender bastante com Platão ao observarmos o modo como imagina seu censor em ação, a forma com a qual deseja que um Estado ideal proceda ao banir oficialmente um poeta perigoso. “Se um homem desse tipo”, diz, “viesse nos mostrar sua arte, deveríamos nos ajoelhar perante ele como diante de um ser raro, sagrado e encantador”: mas não deveríamos permitir que ficasse. “Deveríamos ungi-lo de mirra e coroá-lo com uma grinalda de lã, e mandá-lo embora para outra cidade.”(8)

(8) *República*, 398a.

Se esse ritual fosse traduzido em termos modernos, soaria como uma farsa: significaria que antes que um artista possa ser condenado, ele deveria receber a mais alta honraria possível, algo como a Ordem do Mérito. Platão compreendeu o que poucos parecem compreender hoje em dia, que o artista realmente perigoso é o grande artista: “um ser raro, sagrado e encantador”. Platão acreditava — e o disse sem sombra de dúvidas — que o grande mal “emerge da plenitude de natureza” e não de qualquer deficiência, “enquanto naturezas fracas são raramente capazes de grandiosas bondades ou grandiosas maldades”. (9) A partir desse comentário, percebe-se claramente que Platão foi poupado do tipo de experiência que levou Jacob Burckhardt a definir a mediocridade como a única força verdadeiramente diabólica no mundo. (10) Uma vez que reconhecemos a grande verdade da máxima de Burckhardt, não nos é fácil acompanhar Platão quando sugere que somente a grande imaginação pode ser destrutiva, enquanto os problemas causados pelas menores são negligenciáveis. Platão, contudo, viveu na Grécia, e seu próprio testemunho, assim como o de outros, sugere que as forças gregas de destruição não eram medíocres. Basta pensar em Alcebiades.

(9) *República*, 491e. Três eminentes juízes norte-americanos (Augustus N. Hand, Clark, Frank) discutiram brilhantemente a respeito da possibilidade do poder estético mitigar ou agravar o mal no caso *Roth vs. Goldman [Postmaster]*, C.C.A.2, no. 152, 8 de fevereiro de 1949: “[...] poderemos sugerir o curioso dilema envolvido na visão de que quão mais

estúpido o livro, mais sua lascívia pode ser desculpada ou ao menos aceita” (p. 717). “[...] Nem será o bastante afirmar que [o livro] possui inusitada fatura artística ... pois tal argumento é uma faca de dois gumes: se um livro é predominantemente obsceno, quanto maior for a arte, maior o perigo [...]” (p. 732). Lord Radcliffe, *Censors*, (1961), p. 19, parece, ao meu ver, enfraquecer esse argumento ao qualificar o “mais perigoso inimigo” como sendo “o escritor de grande habilidade literária que é animado por uma profunda sinceridade de propósito”. No *Werther* de Goethe, que produziu uma onda de suicídios, a grande habilidade literária era parte essencial do problema, mas seria irrazoável reivindicar a esse livro uma sinceridade de propósito. Se é verdade que no momento da criação o grande artista está “além de si”, como um homem possuído, deveria seguir-se que a “sinceridade de propósito” só pode ser atribuída ao artista menor, ou ao grande artista em um de seus momentos mais fracos e, portanto, menos perigosos.

(10) *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, capítulo iv: “Auf Erden ist das Unsterbliche die Gemeinheit”, e muitas passagens comparáveis; cf. *Reflections on History*, trad. M. D. H. (1943), p. 153, 159: “Meros declamadores são ... impotentes em tempos de terror. Infelizmente, os idiotas não o são”.

Correndo o risco de dizer o óbvio, devo recordar um fato da história antiga. Platão viu a arte e a poesia grega alcançarem a perfeição e clareza no exato momento em que via a desintegração do Estado grego; percebeu, e talvez tenha sentido dentro de si, uma profunda conexão entre esses dois desenvolvimentos. Se os gregos não tivessem sido tão receptivos a uma frase elaborada ou a um belo gesto, poderiam ter considerado um discurso político pela sua verdade e não pelo esplendor de sua declamação: mas sua sobriedade estava minada por sua imaginação. Se não estou enganado, Platão se encontrou no mesmo dilema de um médico experiente que diagnostica uma doença para a qual não há cura conhecida, e que, por desespero e compaixão com seu paciente, prescreve um remédio que não funciona. Não dizemos em tais casos que o diagnóstico estava errado porque o remédio falhou, e talvez essa

cortesias deva ser estendida a Platão. Seu medicamento — censura estatal — é de um tipo desesperado, um óbvio fracasso. Seu diagnóstico, contudo, pode ter sido o correto.

Observando esses eventos de longe, um crítico moderno de Platão poderia admitir que a desintegração política da Grécia ocorreu enquanto a arte grega atingia seu apogeu; mas se tal crítico leu David Hume, vê-se obrigado a fazer outra pergunta: por que reivindicar entre dois eventos uma conexão, apenas por acontecer de serem simultâneos? Não poderia sua conjunção ser acidental?

Poderia, sem dúvida, e seria tolice negá-lo; mas é estranho que o fato se repita. Retornando à Itália Renascentista, a mais esplêndida descarga de energias artísticas foi acompanhada pela desintegração política. No famoso livro *A Civilização do Renascimento* de Burckhardt, o capítulo inaugural descreve a anarquia, o conflito e o despotismo, assim como as violentas erupções das paixões humanas, pelos quais as cidades-Estado italianas foram dilaceradas; e Burckhardt deu a esse capítulo, o mais doloroso de seu livro, um título irônico. Nomeou-o “O Estado como Obra de Arte” (*Der Staat als Kunstwerk*). Ele tomou esse título, penso, da *Filosofia da História* de Hegel, onde um cabeçalho similar — “A Obra de Arte Política” — aparece em um capítulo a respeito das cidades-Estado gregas; aqui o sentido é inequívoco: significa um Estado dominado pela imaginação artística. “Até mesmo em sua destruição”, escreve Hegel, “o espírito de Atenas aparece magnânimo ... A imprudente alegria com a qual os atenienses acompanham à tumba sua moralidade é amável e serena em face da tragédia.” (11)

(11) Em seu livro *Ästhetische Briefe* (1795), Schiller produziu muitas ilustrações da história grega, romana, árabe, lombarda e florentina, de modo a demonstrar “que a beleza estabelece sua regra tão somente sobre o colapso das virtudes heroicas” (Carta X). A tese deriva de Rousseau, *Discours sur les arts et les sciences*: “les vices conduits par les beaux-arts s’introduisaient ensemble dans Athènes”; também em *Lettres sur les spectacles*: “les chefs d’un peuple libre seront les créatures d’une bande d’histrions”. Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, § 42, de Kant, a ausência de qualquer afinidade entre o gosto artístico e os “sentimentos morais” é ilustrada pelo fato empírico de que “a vaidade, a frivolidade e as

paixões nocivas” prevalecem entre os “*virtuosi* do gosto”. O relato de Hegel sobre o colapso da cidade-Estado grega, do qual foi retirada a passagem acima, possui traços de Schiller, senão de Rousseau: ver *Lectures on the Philosophy of History*, II, ii, 3 (quinta seção: “Das Prinzip des Verderbens ...”). Considerações relacionadas se encontram em *Outlines of the Philosophy of Law*, § 258; “o Estado não é uma obra de arte”; ver também §§ 279 e 356, novamente a respeito do Estado grego. W. Kaegi, *Jacob Burckhardt*, III (1956), p. 709 ss., associa o título “O Estado como Obra de Arte” com a noção de Burckhardt de despotismo renascentista como uma forma de “sensibilidade artística consciente”. O eco hegeliano sustenta essa visão, ao mesmo tempo em que adiciona um toque de malícia ao título. A propósito da reação irritada de Burckhardt em relação a Hegel, ver Kaegi, *op. cit.*, I (1947), p. 466 ss., 484 ss.; II (1950), p. 27; ver também os comentários tardios na introdução de *Reflections on History*: “Da mesma forma, estamos profundamente endividados com o centauro, e é um prazer encontrá-lo de vez em quando na orla da floresta do estudo histórico”. Por volta de 7 de novembro de 1870 (Carta a Carl von Gersdorff), Nietzsche escutou a conferência de Burckhardt a respeito da filosofia da história de Hegel, “in einer des Jubiläums durchaus würdigen Weise”. Era o centenário do nascimento de Hegel.

Os primeiros contatos de Nietzsche com Burckhardt na Basileia revelaram-lhe: “eine wunderbare Congruenz unsrer aesthetischen Paradoxien” (Carta a Rohde, 19 de maio de 1869; cf. E. Salin, *Jacob Burckhardt und Nietzsche*, 1937, p. 51, 237). Em seu ensaio *Der griechische Staat* (1871), adotou a opinião de Burckhardt de que na Grécia antiga e na Itália renascentista o “terrível desencadeamento dos instintos políticos” confirma a “conexão entre Estado e arte”. O elogio de Nietzsche da violência enquanto agente necessário da beleza (“denn die Natur ist auch, wo sie das Schönste zu erschaffen angestrengt ist, etwas Entsetzliches”) era, evidentemente, inaceitável a Burckhardt. Após ter lido *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), escreveu a Nietzsche com sua habitual reserva: “Eine Anlage zu eventueller Tyrannei, welche Sie S. 234 § 325 verraten, soll mich nicht irre machen” (Salin, *op. cit.*, p. 214).

A brusca observação de Hegel “O Estado não é uma obra de arte” foi quase certamente dirigida ao esteticismo político de Schelling, que havia afirmado, em suas

Vorlesungen über die Methode des akademischen, que o Estado deveria ser tratado como uma obra de arte: “dass der Staat ein Kunstwerk sein soll” (conferência x), uma reivindicação resumida nas sentenças conclusivas dessas preleções (n° xvi) com o lembrete de que na Antiguidade “todas as ações da vida pública eram somente ramos diferentes de uma única, universal, objetiva e viva obra de arte” (“Zweige eines allgemeinen, objektiven und lebendigen Kunstwerks”). Dado que Burckhardt havia escutado Schelling em Berlim e desconfiado de suas especulações do mesmo modo que desconfiara das de Hegel (ver Kaegi, *op. cit.*, I, pp. 466 ff, etc.), ele deve ter adotado o contestado termo — *Der Staat als Kunstwerk* — com alguma malícia, em especial por tê-lo ajudado a definir o despotismo renascentista (assim como a guerra renascentista) como “elegante e magnífico em sua perfeição”, embora fosse, de fato, um “abismo sem fundo” (*Die Kultur der Renaissance*).

Deve ser óbvio agora que não há originalidade alguma de minha parte em conectar a palavra “arte” com a palavra “anarquia”. Continuei meramente a refletir sobre um pensamento que ocupou Platão, Goethe, Baudelaire e Burckhardt; e muitos outros autores poderiam ser citados, igualmente diferentes uns dos outros e igualmente próximos às fontes da arte, que fizeram a mesma constatação. Entretanto, o fato mesmo de que esses pensamentos não são originais deveria, talvez, recomendar-nos uma atenção ainda maior. Se as descargas das energias artísticas são uma ameaça ao artista, e devem ser por ele controladas com cuidado, o mesmo perigo, em grau menor, é-nos transferido quando compartilhamos dessa experiência. Mas que preocupações tomamos, em nossa agitada vida artística, para não sermos esmagados por essas forças? Ou para não as sufocarmos? Como nossa economia artística evita o excesso ou a atrofia?

Não quero restringir essa pergunta a um estreito âmbito profissional. Não nos preocupamos aqui com o problema, por interessante que seja, de como um crítico de arte, por exemplo, obrigado a visitar uma exibição atrás da outra, é capaz de manter fresca sua sensibilidade e aguçado seu julgamento; ou de como um historiador da arte é capaz de avaliar todos os marfins medievais em existência sem viciar sua percepção dos mesmos. Que os homens engajados em tais tarefas ocasionalmente percam o senso de proporção é um dos

riscos de ofício ao qual todas as profissões estão sujeitas. Minha questão se refere ao público geral, cujo sentido de equilíbrio é muito mais importante: pois é essencial ao bem-estar de uma sociedade que o todo seja menos insano do que as partes.

Escutei homens inteligentes e eminentes falarem sobre Arte e Sociedade, e sobre Arte e o Estado, sem que o problema que ocupou Platão a vida inteira tenha lhes ultrapassado a soleira da consciência. Encerravam o assunto com a generosa suposição de que a mais ampla difusão possível de arte só pode ter um efeito civilizador e benéfico, uma visão que Burckhardt, face às evidências históricas, teria rejeitado como um otimismo tolo e superficial.

O falecido Sr. Kussevitzky costumava dizer que jamais podemos ouvir música em excesso; quanto mais executada e escutada, melhor para todo mundo. É evidente, penso eu, que sua vontade se realizou. Hoje em dia se oferece e se escuta mais música do que em qualquer outra era da história; presumivelmente o mesmo se passa com a difusão da literatura. Esse fato é certamente verdadeiro no caso das artes visuais. Somos inundados por exposições e saturados por livros ilustrados; e esses vastos agregados visuais disponíveis são absorvidos com uma avidez, e posso acrescentar, um grau de inteligência que teriam deixado aturcidas as gerações menos adaptáveis. São hoje extremamente raros os exemplos de pessoas que, diante de um idioma pictórico desconhecido, rejeitam-no como a um truque de um bufão incapaz de desenhar. Desses acessos de ira somos em nossos dias felizmente poupados; mas a entrega à arte em quase qualquer termo parece igualmente alarmante. É como se os açudes da imaginação tivessem sido abertos, suas águas jorrando sem encontrar resistência alguma. O temor sagrado não se encontra mais entre nós.

Mas talvez o medo tenha se tornado supérfluo. A difusão traz consigo uma perda de densidade. Somos muito dados à arte, embora ela nos toque levemente, e é por isso que podemos aceitar tanto de tantas formas variadas. Se um homem tem o tempo e os meios, ele pode ver uma exposição retrospectiva de Picasso em Londres em um dia e, no outro, uma exposição retrospectiva de Poussin em Paris, e — fato o mais surpreendente — sentir-se estimulado por ambas. Quando tais mostras abrangentes de artistas tão incompatíveis entre si são recebidas com igual interesse e apreciação, é evidente que aqueles que visitam tais

exibições adquiriram uma resistente imunidade a elas. A arte é tão bem recebida porque perdeu seu ferrão.

Em nosso tempo, muitos artistas, penso eu, têm a consciência, embora nem todos sejam tão insensatos a ponto de dizê-lo, de que falam a um público cujo apetite sempre crescente por arte corresponde a uma progressiva atrofia de seus órgãos receptores **(12)**. Se a arte moderna se mostra por vezes esganiçada, não é somente por culpa dos artistas. Todos nós tendemos a erguer a voz ao falar com pessoas que estão se tornando surdas. Artistas de atitudes tão diferentes quanto Arp, Picasso, Rouault e Klee fizeram uso, em um momento ou outro, do que André Gide chamou de “ato gratuito”, a produção do choque cruel suscitado pelo claramente absurdo ou repulsivo **(13)**. A famosa técnica do “efeito de distanciamento” de Brecht buscou quebrar com a inércia da empatia, e é bem conhecida a forma com a qual os “Angry Young Men” buscavam a atenção do público através do choque — mas esses efeitos tem pouca chance de durar **(14)**. Assim como a cor ininterrupta dos pintores *Fauve* **(15)**, ou os monstruosos fantoches de *Ubu Roi* **(16)**, o choque desvanece quando se torna familiar, e o mecanismo pelo qual foi inicialmente atingido recebe um lugar na longa galeria dos mecanismos modernos, onde, bem classificado e distintamente rotulado, atrai e satisfaz o peregrino indiferente, ou então simplesmente estimula sua curiosidade.

(12) A respeito da atrofia causada pelo apetite excessivo na apreciação da arte no Romantismo, ver R. Payne Knight, *An Analytical Enquiry into the Principle of Taste*, III, iii (1805), §21: “Por meio do vício indulgente de um apetite lascivo, a mente, tal qual o corpo, pode ser reduzida a um estado de atrofia; no qual o conhecimento, assim como a comida, pode lhe atravessar sem que tenha acrescentado algo seja para sua força, massa ou beleza.”

(13) *L’acte gratuit*, tal qual definido por Gide em *Le Prométhée mal enchaîné*, 1899 (*Oeuvres complètes*, ed. L. Martin-Chauffier, III, 1933, pp. 105 s.), permanece o tema central em *Les faux-monnayers*, 1926, onde se torna *un acte monstrueux* (III, cvii: “La confrérie des Hommes Forts”); ver também o *Journal des faux-monnayers*, in *Oeuvres complètes*, XIII (1937), p. 13; também p. 42; “O que falta em cada um de meus heróis, que fiz

de minha própria carne, é aquela pequena porção de bom senso que me impede de levar suas loucuras tão longe quanto o fazem.”⁸⁰

O mais consistente e temerário expoente do ato gratuito, Alfred Jarry, disse em seu ensaio *Les monstres* (1895): “É comum chamar de ‘monstro’ um acorde inusual de elementos dissonantes: o centauro e a quimera são assim definidos para aqueles sem compreensão. Eu denomino ‘monstro’ toda beleza original inexaurível” (*Oeuvres Complètes*, ed. R. Massat, VIII, 1948, p. 28). Entre suas ilustrações “monstruosas” está uma xilogravura mnemônica do século XV (p. 52) representando o Evangelho segundo São Lucas, mas designada por Jarry com o título gratuito de *Figure de l’Antéchrist*. A preocupação de Gide com Jarry, tanto como poeta quanto como palhaço absurdo, data de *Lettres à Angèle* (c. 1898). Em *Les faux-monnayers*, III, viii, Jarry aparece em pessoa.

Picasso, que conheceu bem Jarry, desenhou seu retrato (ilustrado em C. Giedion-Welcker e H. Bolliger, *Alfred Jarry*, 1960, p. 121; bibliografia p. 151, nos. 52, 56) e a partir desse produziu uma capa para o manuscrito de Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* (A. Horodisch, *Picasso as a Book Artist*, 1962, fig. 65). Em sua pintura *Peace* (1952), um malabarista criança realiza triunfantemente um *acte gratuit* ao buscar manter o equilíbrio entre uma gaiola cheia de peixes nadando e um aquário cheio de pássaros voando. Como um credo, essa brincadeira não é inteiramente desprovida de sentido: Picasso retrata os prazeres da paz como a liberdade de brincar com absurdos.

De modo geral, a história do ato gratuito, levada a extremos pelo movimento Dada, confirmou a observação feita por Louis Reybaud em seus *Études sur les réformateurs*, II (1864), p. 101: “Le champ de l’absurde est borné et s’épuise plus promptement qu’on ne croit.” René Clair fez a mesma observação em um comentário sobre seu filme *Les Belles-de-nuit*: “Rien de plus limité que le fantastique, alors que les thèmes les plus simples du réel se prêtent à des variations infinies” (*Comédies et commentaires*, 1959, p. 175).

(14) Brecht, “Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt”, *Versuche*, XI (1960), pp. 89-105. Ver também *Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik* (1960), particularmente pp.

74-89: “Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst”, que explica o modo com o qual os atores chineses fazem com que um comportamento conhecido pareça desconhecido. Brecht qualificou essa doutrina, originalmente concebida como oposta à empatia, em *Gespräch über die Nötigung zur Einfühlung* (1953), reeditada em *Schriften zum Theater*, pp. 210 ss.

(15) A palavra *Fauves* (“bestas selvagens”), tal qual aplicada no *Salon des Indépendants* de 1906 a um grupo de pintores usando cores estridentes, é consideravelmente menos original do que se supôs. Ver A. Darmesteter, *La vie des mots* (1886), § 64: “Voyez ce que Victor Hugo a tiré du mot fauve”, com notáveis ilustrações; ver também o auto-retrato de Théophile Gautier em *Le château du souvenir*:

Terreur du bourgeois glabre et chauve
 Une chevelure à tous crins
 De roi franc ou de lion fauve
 Roule en tourment jusqu’à ses reins.

Em um poema de 1862, *Contre un poète parisien*, Mallarmé imaginou o autêntico espírito poético como um *ange à cuirasse fauve*; e em *À rebours* (1884) de Huysman, a predileção do herói por Gustave Moreau, Odilon Redon e pelo estilo tardio de El Greco (capítulo v) encontra satisfação literária em certos barbarismos latinos do terceiro século d.C.: “ces vers tendus, sombres, *sentant le fauve*” (capítulo iii, grifo meu). Uma vez que os mais notáveis pintores entre os assim chamados *Fauves*, sobretudo Matisse e Rouault, foram pupilos de Moreau, cujos devaneios febris se encontram no âmago de *À rebours*, não há dúvidas de que a história poética da palavra *fauve*, de Hugo a Huysmans, tem alguma influência na alcunha consagrada em 1906. A esse respeito, ver Louis Vauxcelles, *Le Fauvisme* (1958), p. 7; G. Duthuit, *Les fauves* (1949), p. 95; A. H. Barr Jr., *Matisse: his Art and his Public* (1951), p. 56; ver também Guillaume Apollinaire, *Chroniques d’art 1902-*

1918, ed. L.-C. Breunig (1960), pp. 64 s.: “Médaillon. Un Fauve” (sobre Matisse), com notas p. 452.

Na pequena obra-prima de Verlaine, *Louise Leclercq*, prepara-se o final da história por meio da descrição indiscutivelmente *fauve* de um crucifixo espanhol distorcido, *effroyable et merveilleux*, uma passagem que supera qualquer coisa escrita por Huysman a respeito de Grünewald ou El Greco. Não é necessário dizer que tanto Verlaine quanto Rimbaud incluíram a palavra *fauve* em seus vocabulários poéticos. Os versos iniciais de *Poèmes Saturniens* de Verlaine situam o poeta sob o signo de um *fauve planète*; e Rimbaud, em *L’orgie parisienne* (1871), rimou *coups de couteau* com *la bonté du fauve renouveau*.

O rígido crucifixo espanhol descrito em *Louise Leclercq*, ainda pode ser visto na igreja de Sainte-Marie des Batignolles em Paris, onde está colocado contra a parede da nave lateral direita (“à droite en entrant par le bas-côté”). Infelizmente, a escultura é uma peça completamente medíocre, fato que não deve ter escapado por completo a Verlaine, uma vez que sugeriu que aquilo que lhe parecia como um objeto de terrível esplendor, *effroyable et merveilleux*, sobrevivera tão somente como uma ruína piedosamente restaurada e repintada: “quelque débris d’un couvent espagnol pillé sous le premier Empire, retrouvé chez un marchand de bric-à-brac, respectueusement restauré, repeint et réédifié contre un mur chargé d’ex-voto tout flamboyant.” O rosto de Cristo, contorcido na amena maneira insípida da efígie popular de Saint-Sulpice, não demonstra traço algum da exaltação convulsiva nele projetada por Verlaine; e a cabeça, como o próprio poeta diz, é grande demais para o corpo, dado que a escultura foi originalmente projetada para ser exposta em um lugar alto: “la tête très grosse en raison évidemment de l’élévation énorme où ce crucifix, devait se trouver dans la chapelle conventuelle (*espagnole*, ne pas oublier).”

Em *Mémoires d’un veuf*, para citar um exemplo menos deliberado da predileção de Verlaine por algo *effroyable et merveilleux*, o esboço Mal’aria retrata a ferocidade abafada de uma paisagem outonal, imersa em *jaune mélancolie* e *apathie fauve*. [1968]

(16) Em 1896, Yeats compareceu à primeira apresentação da monstruosa comédia de Jarry, *Ubu Roi*, no Théâtre de l’Oeuvre. Ainda que seu francês fosse deficiente, não havia

como se enganar quanto ao tom da peça: “Os atores são supostamente bonecos, brinquedos, marionetes, e agora todos eles pululam como sapos de madeira, e posso ver por mim mesmo que o principal personagem, que é um tipo de Rei, carrega por cetro uma escova do tipo que usamos para limpar o banheiro. Sentindo-nos compelidos a apoiar a festa mais animada, urramos em prol da peça, mas naquela noite no Hôtel Corneille eu me encontro muito triste ... Depois de Stéphane Mallarmé, depois de Paul Verlaine, ... depois de nosso próprio verso, depois de toda nossa cor sutil e ritmo nervoso, ... o que mais é possível? Após nós, o Deus Selvagem” (*Autobiographies*, 1956, pp. 348 s.).

O próprio Mallarmé aplaudiu *Ubu Roi* como “un personnage prodigieux”, modelado em “uma rara e durável argila” por um “escultor dramático” (*Propos sur la poésie*, ed. H. Mondor, 1953, p. 195); e previu que a figura “entraria no repertório do *haut goût*”, assim como havia escrito a Jarry, acerca de *Les minutes de sable mémorial*, que “ce qui, chez d’autres, resterait au niveau du falot, par vous atteint, richement, l’insolite” (*ibid.*, p. 181).

Para o *Almanach illustré du Père Ubu* (1901), reproduzido em *Œuvres VIII* de Jarry, pp. 61-118, Jarry colaborou com Vollard, Fagus, Claude Terrasse e, acima de tudo, com Bonnard, cujas ilustrações incluem grotescas brilhantes das façanhas coloniais de Ubu com os negros (cf. Vollard, *Souvenirs d’un marchand de tableaux*, xii, 3: “il souffrit de trois jours aux auteurs et à l’illustrateur Pierre Bonnard pour établir cet éphéméride”). Embora essas fantasias africanas feitas por Bonnard tenham recebido pouca atenção, elas são notáveis por si próprias e pela influência sobre Rouault em suas ilustrações de *Réincarnations du Père Ubu* de Vollard (1933).

Uma engenhosa encadernação por Marcel Duchamp, moldada pelas três letras UBU (Arensberg Collection), parece curiosamente refinada para um tema tão rude, mas é justamente essa combinação entre o grosseiro e o polido que produz o *haut-goût* da regressão barbárica (cf. Walter Mehring, *Die verlorene Bibliothek*, 1952, p. 127: “en rétrogradant jusque chez les sauvages”, citado de Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, vi).

Baudelaire notou em si mesmo uma afeição irrazoável por “ce mot barbarie, qui est venu peut-être trop souvent sous ma plume”. Sua reflexão correta, de que um estilo barbárico demonstra uma notável força de abreviação, tentou-o a suspeitar que, até mesmo em

um pintor e observador da vida moderna como Guys, a abreviação era um resíduo barbárico — “une barbarie inévitable, synthétique, enfantine”, auxiliando a memória por meio de um exagero dos contornos que dá estilo ao dandy, ao palhaço e à marionete (*Le peintre de la vie moderne*, v: “L’art mnémonique”; ix: “Le Dandy”); cf. também *Morale du joujou*, com sua ênfase sobre “le joujou barbare, le joujou primitif”. A respeito da *Conférence sur les pantins* (1902) de Jarry, ver *Cahiers du Collège de Pataphysique*, n° 11, citado em Giedion-Welcker, *op. cit.*, pp. 101 s., 132 nota 111.

Pode-se pensar que Platão invejaria a condição na qual nos encontramos. O temido demônio da imaginação, que tentara exorcizar em vão, finalmente perdeu o poder de nos ferir. As máscaras selvagens de ídolos de expressões grotescas, que tiravam Goethe de seu juízo, foram todas domesticadas com segurança. Temo-nas conosco, e elas nos dão prazer. A profecia de Isaías, na qual o lobo conviverá com o cordeiro, e o leopardo se deitará com o cabrito, e o leão comerá capim com o boi, cumpriu-se em nossa visão da arte, mas da arte apenas: pois em nenhuma outra fase de nossa existência estamos preparados para realizar o peculiar sacrifício que aqui fazemos. No paraíso de Isaías, o cabrito e o boi permanecem tal como os conhecemos, mas tanto o leopardo quanto o leão são obrigados a se separar de suas presas.

E essa é possivelmente a causa de nossa desorientação. A magia da arte é inseparável de seus riscos, e assim a viam claramente Platão, Baudelaire e Goethe. Mas não importa o quão selvagemmente os nossos leões e leopardos pulem, sabemos que estão domesticados, e as suas excentricidades não nos assustam mais.

Felizmente, esse tipo de apatia foi uma vez mais explorado por outro grande filósofo. Cerca de um século e meio atrás, quando esses sintomas começaram a se manifestar, foram-no claramente reconhecidos por Hegel, que estudou tal doença moderna com o mesmo zelo com o qual Platão estudou a antiga. Explicou que quando a arte é removida para uma zona de segurança, pode ainda continuar a ser uma arte realmente muito boa e também muito popular, mas seus efeitos em nossa existência desaparecerão (17).

(17) Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, I, ed. H. G Otho (1835) pp. 134 s.: “Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft”, etc.³⁹

Convém escutar Hegel a esse respeito. Quaisquer que sejam as fraquezas de sua metafísica, como um observador do mundo dos homens ele possuía uma visão tão aguda quanto Montaigne. A vida artística que observou ao seu redor se parece com a nossa em muitos sentidos. Era o auge do Romantismo e, em particular, do Romantismo Berlinense. A imaginação tinha sido libertada das restrições da convenção, e sentia-se que a arte havia finalmente se tornado autônoma. A produção poética era tão rica e diversa que o jovem Friedrich Schlegel chamou-a de uma mercearia: canções folclóricas, romances de cavalaria, épicos gregos, nórdicos e cristãos, epigramas, hinos patrióticos, e também “odes iroqueses ou canibais para os amantes da antropofagia” (18). Nas artes visuais, o engenho sombrio dos contos de fada diabólicos, representados à maneira ímpia de Fuseli, poderia ser apreciado lado a lado com composições castas, abstinências e neoclássicas desenhadas no estilo de Flaxman — de quem Ingres não pôde pensar em elogio maior do que chamá-lo de “o Canova inglês” (a arte moderna daquele tempo era tão internacional quanto a nossa). E haviam também os estetas Primitivos: nobres selvagens em comunhão com a natureza, amantes da arte folclórica e do antiquariado medieval, e acima de todos os Nazarenos, que fundaram sua arte na conversão religiosa.

(18) *Schriften und Fragmente*, ed. E. Behler (1956), pp. 119 s., escrito em 1795-6; “mas em vão coletais de todos os climas da terra as mais ricas superabundâncias da individualidade interessante. A embarcação das Danaides permanece sempre vazia.” Goethe fez o mesmo tipo de juízo a respeito de Achim von Arnim: “Ele é como um barril cujos aros estão frouxos, de forma que o vinho escorre para todo lugar”.

Hegel viu isso e considerou insuficiente; (19) interessante, decerto, o que não era em sua visão um elogio. Aplicar a palavra “interessante” a uma obra de arte era, de fato, uma

invenção do Romantismo; (20) e ao continuarmos com esse hábito nos dias de hoje, adotamos inadvertidamente uma atitude romântica. Era uma novidade nos dias de Hegel, e este compreendeu seu significado. Um objeto interessante tem uma qualidade cativante; suscita nossa atenção; tomamos conhecimento dele e depois o deixamos partir. Uma experiência “interessante” não possui qualquer efeito duradouro.

(19) Seu juízo a respeito dos Nazarenos (*Aesthetik*, II, p. 233) é particularmente pertinente, ainda que menos feroz que seu ataque à ironia romântica (*ibid.*, I, pp. 84-9; II, pp. 227 s.) ou ao falso sentimento dos pintores de Düsseldorf (III, pp. 84 ss.). Refletindo a respeito da proliferação da arte em 1852, Flaubert chegou a uma conclusão parecida com a de Hegel: “Une chose qui prouve, selon moi, que l’Art est complètement oublié, c’est la quantité d’artistes qui pullulent” (*Correspondance*, ed. Conard, II, 1926, p. 416. Devo essa referência à bondade de Austin Gill). A respeito da veneração de Flaxman como “o Canova inglês”, ver N. Schlenoff, *Ingres: ses sources littéraires* (1956), p. 124.

(20) Para o culto romântico do “interessante”, ver Novalis, in *Athenaeum*, I, i (1798), pp. 80, 84, 86 s.; ver também (apesar de sua irritação três anos antes — cf. acima, nota 18) F. Schlegel, *ibid.*, I, ii, p. 319: “nichts als *interessante Individualität*” (itálicos de Schlegel).

“Interessante” é também a palavra decisiva com a qual Uvedale Price (*Essays on the Picturesque*, ed. T. D. Lauder, 1842, inicialmente publicado em 1794, revisado e expandido em 1810) tentou resumir a “brusquidão”, “variação súbita”, “singularidade”, “irritação” e o “tipo abrupto de complexidade” que atribuíra ao pitoresco (pp. 82, 111, 339, 510): “E, em todo o caminho ao longo da via, eles se depararam com tantos objetos interessantes, que muito se demoraram para chegar ao fim da subida” (p. 512).¹¹¹

Payne Knight, *Principles of Taste*, III, iii (1805), § 22, criticou “aquela esvoaçante e inquieta curiosidade, aquela irritabilidade trêmula do hábito que não pode se curvar ao domínio da realidade ... mas [que] está sempre se interessando pelas coisas mais animadas e brilhantes”, e censurou Montesquieu por afirmar (*Essai sur le goût dans les choses de la*

nature et de l'art, ix) que “a surpresa é o genuíno princípio da beleza” e que o charme irregular das Ilhas Borromeu no Lago Maggiore depende de “todos esses truques da arte” (*op. cit.*, III, iii § 13, “Of Novelty”). Para um exame útil desses debates animados, cf. C. Hussey, *The Picturesque* (1927), pp. 62-85; ver também E. F. Carrit, *Philosophies of Beauty* (1931), p. 124, nota 2, com uma relevante citação de Peacock, *Headlong Hall* (1816), a respeito do “imprevisto” romântico: “Peço, senhor, que me diga por qual nome você distingue este caráter quando uma pessoa anda pelo terreno pela segunda vez?”

Contra a tentativa de Kant de banir a palavra “interessante” da estética (*Crítica da Faculdade do Juízo*, §§ 2-5), Herder argumentou em *Kalligone*, I, 5 (1800) que as restrições de Kant seriam justificadas somente se *Interesse* fosse reduzida a *Eigennutz*.

Assim Hegel elaborou sua lista de acusações. Em sua percepção, havia chegado o momento em que, na história mundial, a arte não estaria mais conectada, como ela havia sido no passado, com as energias centrais do homem; mover-se-ia rumo à margem, onde formaria um largo horizonte largo de uma diversidade maravilhosa. O centro seria ocupado pela ciência — isto é, por um espírito incansável de indagação racional. O tipo de ciência previsto por Hegel não tem relação alguma com o tipo de ciência atual: nisso ele foi um mau profeta (21). Mas ele previu corretamente o lugar da ciência em nossas vidas, tendo sido igualmente clarividente quanto ao lugar designado à arte. Ele explicou que, numa era da ciência, as pessoas continuariam a pintar e esculpir, a escrever poesia e compor música, e que, na medida em que fizessem essas coisas, seria desejável que as fizessem bem. Mas não nos enganemos, escreve Hegel: “conquanto esplêndidas possam parecer as efigies dos deuses gregos, e qualquer que seja a dignidade e perfeição encontrada nas imagens de Deus Pai, do Cristo ou da Virgem Maria, essas serão inúteis: não curvamos mais os joelhos diante delas.”(22) O que Hegel quis dizer foi ilustrado com grande beleza cerca de quarenta anos depois por Manet, quando este pintou *O Cristo Morto e os Anjos*. Diferentemente da pintura de Mantegna sobre o mesmo tema, essa não pretendia forçar ninguém a se ajoelhar. Foi pintada para uma exibição, e não para uma igreja. Manet queria que fosse admirada como pura pintura (23).

(21) Hegel não compreendeu o papel crucial do experimento. Seu conceito de investigação lógica era dialético, o que o fez imaginar que a ciência experimental podia ser absorvida na construção filosófica. É ainda mais notável que sua curiosidade intelectual se estendeu a áreas tão incuravelmente empíricas quanto a filologia clássica e a história natural, nas quais sua competência profissional assustou alguns de seus contemporâneos; cf. Karl Rosenkranz, *Hegels Leben* (1884), p. 199; Friedrich Creuzer, *Aus dem Leben eines alten Professors* (1848), p. 124, nota 1.

(22) *Aesthetik*, I, p. 135.

(23) A pintura de Manet *O Cristo Morto com Anjos* foi realizada para o salão de 1864, onde foi exibida sob o título de *Les anges au tombeau du Christ*. A passagem bíblica referida na inscrição (João, xx, 5-12) narra como o lenço sagrado e dois anjos foram vistos no sepulcro do Cristo. O que fascinava Manet a respeito desse tema era a composição do linho branco, do nu cor de cera e dos anjos de asas azul-celeste contrapostos à escuridão sepulcral — uma natureza-morta no estilo espanhol, com a qual esperava competir com os Antigos Mestres. De modo a satisfazer seu *goût passionné de l'obstacle*, Manet incluiu um quadro secular, também da maneira espanhola: a cena de uma tourada, com um toureiro morto estendido no primeiro plano, exibido como *Épisode d'un combat de taureaux*, posteriormente cortada da composição principal e renomeada *L'homme mort*.

Zola, ao recapitular a carreira de Manet em 1867, fez lembrar que tanto o “Cristo Morto” quanto o “Toureiro Morto” foram exibidos juntos, e os comparou entre si. Contrariamente ao que se poderia esperar, ele preteriu a peça secular. O “Cristo Morto” o impressionou como sendo a pintura mais profunda e vigorosa, pois nela constatou o peculiar dom de Manet para combinar audácia realista com elegância. Em agradecimento a essa apreciação, Manet deu a Zola um esboço da obra admirada; mas tal presente (agora no Louvre) não era, como foi afirmado ao menos uma vez, um estudo preparatório para a pintura exibida em 1864. Trata-se de uma aquarela feita após o evento e, ao contrário da composição original, um modelo para uma gravura posterior.

Igualmente insustentável é a suposição (discutida na correspondência sobre *Art and Anarchy* no *The Times Literary Supplement*, de 2 e 9 de abril de 1964) de que a imagem do Cristo morto de Manet, acompanhado em sua tumba por dois embaixadores angelicais, possui alguma afinidade, seja de estilo ou tema, com a então recém-publicada *Vie de Jésus* (1863) de Renan, na qual essa cena sobrenatural foi obviamente omitida. O Cristo histórico de Renan está tão imerso em um lirismo enjoativo que a narrativa transpira o tipo de pathos íntimo excluído de forma tão magistral por Manet. Renan, na verdade, estava contente que a imagem perfeita do Cristo moderno já havia sido encontrada por Ary Scheffer, cuja figura exprimia, pensou, a linguagem comum do coração (*Études d'histoire religieuse*, 1857, p. 432).

Das raras digressões de Manet na arte religiosa, os quatro temas bíblicos pintados entre os anos de 1856-65 foram inspirados, sem exceção, por sua amizade com o abade Hurel, que colecionou os restos descartados desses exercícios com comovente fidelidade; ver A. Tabarant, *Manet, Histoire catalographique* (1931), n.º 16 e 102, tendo o último sido inscrito pela mão de Hurel: *Cette étude est d'Édouard Manet, qui l'a coupée pour moi dans une de ses toiles. — A. Hurel.*

Manet confidenciou a Hurel o que tinha em mente para a exibição de 1864: “Je vais faire un Christ mort, avec les anges, une variante de la scène de Madeleine au sépulcre selon Saint Jean” (Tabarant, pp. 118 s.). A referência a Madalena se relaciona a um projeto religioso anterior que nunca amadureceu — a *Madeleine au tombeau*, da qual Hurel tinha mantido um esboço composicional (ver Théodore Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre*, 1902, pp. 206 s., n.º 59). Esperava Hurel, que serviu como vicário na Madeleine, que Manet pudesse produzir um retábulo? Se sim, a desilusão não tardou. Em seu corajoso e penetrante livro, *L'art religieux contemporain: étude critique* (1868), refere-se a Manet tão somente como pintor secular (pp. 237 s.), a quem defende das intrigas mesquinhas que o excluíram da *Exposition Universelle* de 1867: “Bien peu résistent à ce vent de servitude, et on ne les trouverait guère que parmi ces ardents et fiers jeunes hommes [Manet e seus amigos], qui semblent ne traverser le présent que pour atteindre l'avenir ... ils auront protesté, non sans

gloire, contre cet esprit de servilisme qui si souvent dessèche l'enthousiasme et tue la flamme de l'inspiration.”

Este notável testemunho parece ter escapado aos biógrafos e estudiosos que estabeleceram os catálogos de Manet, os quais se contentaram em caracterizar Hurel (seguindo um pequeno parágrafo presente em É. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, II, 1926, p. 34⁴⁰) como um sacerdote brincalhão de humor questionável, com um gosto particular pela arte moderna, sendo ele próprio um pintor amador. Não se faz menção aos seus livros enérgicos, entre os quais uma obra em dois volumes a respeito da oratória de púlpito francesa do grande estilo: *Les orateurs sacrés à la cour de Louis XIV* (1872), inspirada pelo descontentamento de Hurel com a platitude da pregação contemporânea, na qual observava declínio similar ao da arte religiosa. O capítulo “Des causes de décadence de l'art chrétien” (*L'art religieux contemporain*, pp. 236 ss.) examina o “refroidissement réel de l'atmosphère artistique autour de nous”. Manet pintou dois retratos de Hurel, com um intervalo de dezesseis anos entre um e outro (Tabarant, n.º. 26 e 237), o segundo assinado *À son ami, l'abbé Hurel*. — *Manet, 1875*, data que demonstra que a amizade de ambos continuou muito além do fim do projeto.

Em conversa com Jacques-Émile Blanche (relatada por Blanche em *Propos de peintre*, I, 1919, p. 143; também *La pêche aux souvenirs*, 1949, p. 143), Manet declarou que a natureza-morta é o verdadeiro teste do pintor: ele desafiou Blanche a pintar um brioche. Assim como *Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia*, o *Christ aux anges* tem algo do toque distanciado do pintor de natureza-morta, e isso pode ter aumentado a ira pública em relação à obra. [1968]

Deve ser claro, então, que a arte, ao se mover para a margem, não perde sua qualidade de arte; perde tão somente sua relevância direta em relação à nossa existência: torna-se uma esplêndida superfluidade. Uma arte tão desligada das realidades do viver não deixa de ser larga e intensamente desfrutada. Pelo contrário, nada nos dá mais prazer do que comungar com imagens tão livres. Como explicou Baudelaire com incomparável clareza, o riso causado por uma comédia de Molière, que é um riso significativo pois se refere à vida, é

ao mesmo tempo mais estreito e menos intenso do que a pura, irrestrita e incontrolável risada de uma *drôlerie* extravagante de Callot, uma fantasia desconectada de nossa existência. Segundo Baudelaire, a pura fantasia produz “a arte pela arte”, uma arte orgulhosa que não serve a ninguém, que coloca todos seus problemas a partir de si. (24)

(24) Baudelaire, *De l'essence du rire*, vi⁴¹. Em sua primeira visita a Gautier (relatada por ele em *Théophile Gautier*, ii, 1859), Baudelaire direcionou a conversa em direção às virtudes do estilo burlesco, que ele considerava a pedra de toque da arte pura: “Je lui parlai vivement de la puissance étonnante qu’il avait montrée dans le bouffon et le grotesque.”⁴² Como ele mesmo disse em *De l'essence du rire*, v, “le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d’axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de mœurs. Il y a entre ces deux rires ... la même différence qu’entre l’école littéraire et l’école de l’art pour l’art.”

A noção, tão cara a Baudelaire, de que as composições burlescas e fantásticas são o teste crucial da autonomia estética, foi surpreendentemente esboçada por Kant: “Dessa forma, o gosto inglês em jardins e o gosto barroco por mobília impelem a liberdade da imaginação à beira do grotesco, e nesse tipo de ruptura de toda restrição das regras elas permitem o instante preciso onde o gosto pode exhibir sua própria perfeição através de conceitos da imaginação em grau máximo” (*Crítica da Faculdade do Juízo*, Conclusão Geral após o § 22). Defesas de um *sans-cullotisme* estético construídas na linguagem grave de Kant podem parecer ainda mais barrocas que suas visões a respeito do mobiliário: entretanto, sua crença na libertação da imaginação para que essa siga seu próprio caminho é ainda outra prova de seu débito a Rousseau (cujo retrato era a única imagem na casa de Kant). Se é verdade, como afirmam G. Lanson, R. F. Egan, J. Wilcox e outros, que a filosofia alemã forjou as armas para a batalha francesa da *l’art pour l’art* (cf. *Journal of Aesthetics*, XI, 1953, pp. 360 ss.), deve-se ressaltar que a França recebeu de volta o que havia dado — o que talvez explique o porquê do presente parecer tão indígena em seu retorno. A instância mais antiga encontrada até agora da frase precisa *l’art pour l’art* (ver *Smith College Studies in Modern*

Languages, II, iv, 1921, p. 10, nota 10: comentário por J.E. Spingarn) se encontra no diário da visita a Weimar de Benjamin Constant, cf. *Journaux intimes*, ed. A. Roulin e C. Roth (1952), p. 58, 11 de fevereiro de 1804: “Dîner avec [Henry Crabb] Robinson, écolier de Schelling. Son travail sur l’esthétique de Kant. Idées très ingénieuses. L’art pour l’art, et sans but; tout but dénature l’art. Mais l’art atteint au but qu’il n’a pas.” (A última sentença é uma tentativa malograda de traduzir o *Zweckmässigkeit ohne Zweck*.)

Traços da terminologia kantiana sobrevivem até mesmo em Baudelaire, fato visível no contraste feito por ele entre *l’école de l’art pour l’art* e *l’école littéraire intéressée* (*loc. cit.*), onde o uso desdenhoso do termo *intéressé* corresponde exatamente ao sentido dado por Kant às palavras *interessiert* e *Interesse*, que figuram frequentemente na Crítica da Faculdade do Juízo: “Alles Interesse verdirbt das Geschmacksurteil” (§ 13), etc. Montesquieu havia utilizado o termo mais amável *utilité*: “... lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec utilité pour nous, nous disons qu’elle est bonne; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir, sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l’appelons belle” (*Essai sur le goût*, Introdução).

Embora Hegel relegasse tal arte à margem, era fascinado por seus poderes inerentes. Sua linguagem cresce em eloquência e torna-se quase poética quando descreve a liberdade plástica e o frescor da aventura que um artista ou poeta pode ganhar ao deixar que sua imaginação vagueie destemida, penetrando incauta em experiências diversas, algumas familiares, outras remotas, sem se deixar capturar por nenhuma. Concebido nesse espírito, um poema de amor será um poema de um amor *imaginado*, extraindo seu tom e forma da pura imaginação. A respeito de tais produções, Hegel diz que “não encontramos nenhum anseio, obsessão ou desejo pessoal, mas só um puro prazer no fenômeno”; e descreve tal estado de separação como “um auto-abandono inesgotável da imaginação, uma brincadeira inocente,... e com esse, um calor interno e um contentamento da sensibilidade ... que eleva a alma, através da serenidade da forma, acima de qualquer envolvimento doloroso com as limitações da realidade”(25).

(25) *Aesthetik*, II, pp. 239 s. A passagem faz referência aos poemas orientais de Rückert e ao *Divan* de Goethe, que também impressionou Gautier como sendo um escape exemplar em direção à arte pela arte; ver prefácio de *Émaux et camées*.

Quem quer que acredite hoje na “arte pura” deve admitir que essa descrição é atraente. Hegel não desconhecia essa rarefeita experiência desfrutada pelo Sr. Clive Bell e por ele chamada de “forma significante”(26), mas a linguagem de Hegel foi mais radical. Explicou que a absoluta liberdade da arte, pela qual ela pode se anexar livremente a qualquer substância escolhida de forma a exercer sua imaginação, fez do novo artista uma *tabula rasa* (27). Infinitamente suscetível às novas formas, pois forma nenhuma pode ser considerada como final, ele está em um estado de perpétua autotransformação, comprometido com aquilo que Hegel curiosamente denominou *unendliche Herumbildung*, uma plasticidade infinita (28).

(26) Clive Bell, *Art* (primeira edição de 1914: cito aqui a edição de 1949, com novo prefácio), pp. 11, 16 ss., 36 s., etc.⁴³

(27) *Aesthetik*, II, pp. 232 ss.

(28) *Ibid.*, p. 236.

É evidente que Hegel anteviu desenvolvimentos dos quais temos hoje a confirmação, mas apesar do brilhantismo de sua descrição, sua análise é em ao menos um aspecto tão incompleta quanto a de Platão. Este não previu que os perigos da arte, que tanto temia, poderiam não mais afetar uma população que havia se tornado imune a eles. Hegel, ao contrário, não poderia imaginar que a arte poderia se tornar novamente perigosa. Embora previsse uma arte do futuro talvez mais rica e sutil que a arte por ele observada, supôs que, não importa o quão variada nossa arte pudesse se tornar, permaneceria para sempre como uma arte desconectada da realidade, visto que, como afirmou, “a arte resolveu a si mesma”(29). De

acordo com Hegel, quando a arte se torna pura ela deixa de ser séria, e nisso consiste seu esplendor final.

(29) *Ibid.*, p. 231 “... so vollständig, ... das alles heraus ist ...”

Se Hegel estivesse correto, a arte continuaria para sempre num estado de gloriosa irrelevância. Entretanto, é possível que ele tenha aqui ultrapassado a meta e se esquecido de suas próprias considerações sobre o método: “As fases pelas quais o espírito parece ter passado, ele ainda as possui nas profundezas de seu presente”(30). Ainda que expresso de forma misteriosa, o pensamento é claro: o passado não é destruído pelo presente, mas neste sobrevive como força latente. Nessa hipótese, nenhuma fase da história pode ser considerada irrevogavelmente terminada. Não importa quão vivaz possa parecer a arte, é inegável que, em nossa civilização, ela se tornou uma ocupação marginal: Hegel, entretanto, está demasiadamente convicto em sua crença de que arte permanecerá para sempre à margem. “Em certas ocasiões”, escreveu Burckhardt, “o mundo é invadido por um falso ceticismo ... Do tipo verdadeiro, nunca se pode ter o bastante”(31).

(30) *Lectures on the Philosophy of History*, Introdução, iii c.

(31) *Reflections on History*, p. 20; *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Introdução

¹ 1. O título original da primeira conferência, transmitida em 13 de novembro de 1960, era *Our Present Dissatisfactions*. A presença do subtítulo, ausente no livro impresso, enfatiza não só o caráter crítico do argumento de Wind, como evidencia o aspecto público de suas preleções.

² Edmund Spenser (1552/1553 - 1599) foi um poeta inglês do período elisabetano, mais conhecido por *The Fairie Queene* (1589 - 1596), um inacabado poema épico-alegórico que celebra a dinastia Tudor e a rainha Elizabeth I. O poeta, de origem relativamente humilde, ascendeu socialmente através de patronos influentes (incluindo o Conde de Leicester, um dos favoritos da rainha Elizabeth) à posição de administrador colonial na Irlanda, país no qual passou parte considerável de sua vida e local onde Spenser produziu muitos dos principais poemas da era elisabetana — pastorais, predominantemente — e, em especial, o supracitado *The Fairie Queene*. Lá também escreveu o controverso *A View of the Present State of Ireland*, que advogava por uma subjugação completa do povo irlandês e de seus costumes, que entendia como corruptos e perversos. Durante a Guerra dos Nove Anos, que opôs a coroa inglesa às forças rebeldes irlandesas lideradas por Aodh Ó Néill, Spenser teve o castelo queimado — onde se diz que perdeu um filho — e foi expulso do país com a família, falecendo depauperado em Londres em 1599 com 46 anos. Foi enterrado na abadia de Westminster, próximo a Geoffrey Chaucer. Spenser exerceu profunda influência na literatura inglesa, sendo fonte de inspiração para muitos dos poetas românticos do século XIX; apesar de ter saído de voga no século XX, é considerado um dos poetas canônicos da língua inglesa (cf. CAMPBELL, G. *The Oxford dictionary of the Renaissance*. 2003, p. 723; SAMPSON, G. *The*

concise Cambridge history of English literature. 1949, p. 147-150; KUNTZ, S., HAYCRAFT, H. (eds.). *British authors before 1800 — A biographical dictionary*. 1952, p. 486-488).

- ³ A relação entre artistas e comitentes será discutida no sexto capítulo de *Art and Anarchy* (p. 79 ss.), onde Wind distingue entre a comitência antiga e a moderna, afirmando que a segunda teria se despojado do interesse vital em relação à obra que movia a segunda (cf. *infra* n. x, p. 83 ss.). Esse argumento se enquadra dentro do postulado central do livro quanto à marginalização da arte em relação à experiência humana, sendo um de seus sintomas mais visíveis. Nesse sentido, as interações entre artista e comitente, assim como as transformações nas relações de comitência, são locais privilegiados de investigação a respeito da necessidade e interesse da sociedade em relação à arte e seus criadores.
- ⁴ Sir Walter Raleigh (1552?-1618) foi um nobre, explorador, comandante naval, historiador e poeta inglês da Era Elisabetana. Comandou expedições colonizadoras às Américas, muitas delas mal-sucedidas (o fiasco da ilha Roanoke fez parte de suas empreitadas). Foi bem sucedido, entretanto, como introdutor do tabaco e da batata na Inglaterra. Sua sorte política foi instável: tornou-se um dos favoritos da rainha Elizabeth I após ter visitado a sua corte, sagrado cavaleiro em 1584 e por ela agraciado com muitos benefícios; caiu em desgraça após seu envolvimento amoroso com uma de suas damas de companhia, com quem veio a se casar. Sob o rei James VI foi aprisionado na Torre de Londres, provável vítima da conspiração de seus inimigos na corte, e após uma desastrosa expedição à Venezuela, foi executado em 1618. Um rol biográfico de Raleigh revela um homem de empresa, sendo notável as distâncias que percorrera, a variedade de empreendimentos que buscou levar a cabo, sua intensa atividade literária e intelectual e as vicissitudes de sua vida. É considerado um dos personagens exemplares da era elisabetana cf. KUNITZ; HAYCRAFT, 1952, p. 427 s.). Quanto ao patronato de Raleigh, Wind provavelmente se refere à sua atuação enquanto poeta e patrono literário, sendo a supracitada *The Fairie Queene* de Spenser a obra mais famosa composta sob seu apoio (Raleigh, seu contemporâneo e amigo, visitou-o em 1587 na Irlanda e, impressionado com a qualidade da obra, exortou-o a experimentar a sorte na Corte inglesa, tentativa que se mostrou mal-sucedida em grande parte pela oposição dos rivais de Raleigh. Cf. KUNITZ, HAYCRAFT. 1952, p. 487).
- ⁵ Ambroise Vollard (1866-1939) foi o mais importante marchand de arte moderna na França de sua geração, tendo também atuado como galerista, editor e escritor. Grande promotor da arte moderna, revelou Cézanne, Gauguin, van Gogh, Matisse e Picasso, tendo sido amigo de muitos dos artistas de vanguarda desse período. Iniciou sua carreira de marchand em Paris, após ter desistido de estudar Direito. Recusado pelo mercado tradicional de arte, ousou apostar nos artistas impressionistas, como Cézanne, Manet e Pissarro; as exposições iniciais, sobretudo humildes, granjearam-lhe dinheiro e prestígio. Sua relação com os artistas foi ambivalente: muitos tinham-lhe em alta conta, enquanto outros o consideravam um explorador (tinha por prática a aquisição de obras em bloc, muitas vezes comprando toda a produção presente no ateliê; vendia-as, entretanto, quando achava necessário, ocasionalmente dificultando a exposição e visibilidade dos artistas, caso de Georges Rouault, por exemplo). No entanto, é notável que Vollard tenha sido o tema de um grande número de retratos por mãos variadas, fato que evidencia a estima e respeito geral que granjeara (muito embora diversas dessas obras tenham sido encomendadas por ele). Sua atuação como editor foi vasta e inovadora, tendo praticamente inventado o gênero do livre d'artiste, doravante um fenômeno de larga escala (cf. TURNER, J (ed.). *The dictionary of art*. Ad vocem). Wind citará Vollard ocasionalmente ao longo do livro, e em especial no sexto capítulo, onde afirmará que Vollard é provavelmente o único caso de um comitente contemporâneo comparável em termos de inteligência, empenho e interesse aos do Renascimento (p. 80-83).
- ⁶ Wind se refere à ideia do artista alienado e insatisfeito, conceito que surge no Renascimento a partir da emancipação dos artistas da classe dos artesãos e da estrutura adstringente das guildas medievais. Segundo Wittkower, essa liberação, esforço tanto sócio-político quanto teórico, resultou na emergência de dois tipos distintos de artista: o primeiro, conformista, responderia ao apelo de Alberti pela integração nas altas castas tanto pelo comportamento quanto pela erudição; o segundo, não-conformista, recusaria a convenção social e apartar-se-ia do mundo, constituindo a sua própria regra. Esta imagem redundaria, posteriormente, na visão do artista boêmio e encontraria uma ampla acolhida tanto na visão público quanto dos próprios artistas (cf. WITTKOWER, R., WITTKOWER, M. *Born under Saturn*. W. W. Norton Company, 1969. p. xix, 16. Rudolf Wittkower foi colega de Wind na década de 1930 na Biblioteca Warburg em Londres, e coube a ambos a co-fundação do *Journal of Warburg Institute* em 1937, modificado em 1939 para *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*. Deve-se notar que a data da primeira edição de *Born under Saturn*, obra seminal a respeito da imagem social do artista, data de 1963, mesmo ano da publicação de *Art and Anarchy*).
- ⁷ Cf. Wind, "Theios Phobos", todo ele.

O primeiro parágrafo de *Art and Anarchy* é sintético da obra como um todo: expõe, de antemão, tanto o panorama de referências dos quais Wind fará uso quanto suas ideias fortes. Avança sobretudo a questão central

da “anarquia” e, concomitantemente, os tópicos do “perigo da arte” (cf. *infra* n. x), da tensão inerente ao processo artístico (cf. *infra* n. x) e das “energias criadoras” (cf. *infra* n. x).

Também sugere, sutilmente, o postulado central da obra, a saber, a marginalização da arte na modernidade. A utilização na última oração do futuro do pretérito indica em primeira instância certa cautela de Wind ao expor qualquer tipo de estética, ou reação estética, prescritiva. No entanto, dado que no estrato superficial da discussão teórica presente em *Art and Anarchy* está uma argumentação contrária à corrente da “arte pura” (linha teórica predominante do pensamento artístico na primeira metade do século XX, cf. *infra* n. x) entende-se aqui — quando Wind se dirige ao público aconselhando a “retirada da arte de seu lar” caso se deseje uma vida serena — uma investida contra essa corrente. Sugere-lhe a facilidade, e, portanto, a fragilidade de seus gostos estéticos: uma arte sem “perturbações” não é o tipo de arte que se desejaria ter em casa, isto é, no centro da existência. O argumento a respeito da marginalização da arte moderna expõe a percepção de uma pulsão centrífuga que expulsou o fenômeno artístico do núcleo da experiência humana à sua margem (p. 17 s.). Esta breve passagem será expandida em larga medida no sexto capítulo da obra, onde delineará as forças progressivas que acredita obstem os problemas e dificuldades artísticos, e que, segundo ele, “purificarão em excesso as energias anárquicas da criação” (cf. p. 88, tradução nossa).

⁸ “La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste”. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Vol. 2. *Textes établis, présenté et annoté par Claude Pichois*. Éditions Gallimard, 1976. p. 48.

⁹ A questão das “forças da imaginação” e sua capacidade destrutiva será articulada doravante conjugada à noção de “temor sagrado”, que Wind retira de Platão (cf. *infra* n. XX). O perigo consequente à ação artística desencadeado pela imaginação será um dos postulados centrais da *Arte e Anarquia*, opondo-se à “facilidade” e “liberdade” da arte moderna. Quanto ao conceito de imaginação, seu espectro semântico na literatura artística é demasiadamente amplo. Deve-se entender, a grosso modo, que se refere tanto (1) à faculdade da mente humana de produzir imagens quanto (2) às próprias imagens produzidas.

¹⁰ *L'école païenne* foi publicado em janeiro de 1952 na *Semaine théâtrale*, revista editada pela *librairie* Dagueau e Giraud, e reeditado com poucas variações em dezembro de 1866 em *Revue de poche*. Nesse texto, Baudelaire ataca o paganismo helenista de certos poetas franceses contemporâneos seus (“Et vous, malheureux néo-païens, que faites vous, se ce n'est la même besogne? Pastiche! Pastiche!”) e o concomitante formalismo literário (“[...] il déchirera ses amis, ou ne les aimera que pour leur forme”). Cf. Baudelaire, “L'école païenne”, in: Baudelaire, *Œuvres complètes*, org. Claude Pichois, Paris, Gallimard, v. II, 1976, pp. 44-49.

Théodore de Banville (1823-1891) poeta, dramaturgo e crítico teatral francês, foi um dos últimos expoentes do romantismo francês e precursor do parnasianismo. Embora seja comumente considerado o alvo de *L'école païenne*, Claude Pichois (1925-2004), especialista em literatura francesa do século XIX, em seus comentários às obras completas de Baudelaire, afirma tratar-se não de um poeta em específico, mas sim de um certo tipo de poeta que grassava na metade do século XIX na França representativo da “renaissance de l'hellénisme mythologique” (que incluiria não só Banville, mas também Leconte de Lisle (1818-1894; cf. *infra*, n. XX), Théophile Gautier (1811-1872), Louis Ménard (1822-1901) e Victor de Laprade (1812-1883), todos esses poetas franceses). Cf. Pichois, “Notices, notes et variantes”, in: Baudelaire, *Œuvres complètes*, org. Claude Pichois, Paris, Gallimard, v. II, 1976, pp. 1098-1101. Jean Pommier (1893-1973), especialista francês em história da literatura, no artigo “Banville et Baudelaire” (*Revue d'histoire littéraire*, XXXVII, 1930, pp. 514-41), citado abaixo por Wind, afirma categoricamente se tratar de Banville, apesar de afirmar que outros podem estar inclusos na crítica de Baudelaire (“Banville n'y est pas nommé [...] c'est bien lui qu'on vise, avec d'autres peut-être”; Pommier, *ibid.*, p. 525), e elenca uma série de referências presentes no texto de *L'école païenne* que embasariam a sua afirmação.

¹¹ “O gozo imoderado pela forma conduz a desordens monstruosas e desconhecidas. Absorvidas pela paixão feroz pelo belo, pelo divertido, pelo agradável, pelo pitoresco, pois existem graus, as noções do justo e do verdadeiro desaparecem. O vício frenético pela arte é um câncer que devora o resto; et, como a ausência clara do justo e do verdadeiro em arte equivalem à ausência da arte, o homem se apaga por inteiro; a especialização excessiva de uma faculdade resulta em nada”. Wind, ao afirmar que Baudelaire atacava algumas de suas próprias idiossincrasias, provavelmente refere-se ao fato de que o poeta, em alguns de seus poemas anteriores (caso de “J'aime le souvenir de ces époques nues...” V de *Spleen et Idéal*) havia ele próprio “aderido ao culto da antiguidade pagã” (Pichois, 1099).

¹² No artigo de Jean Pommier citado por Wind, traça-se uma possível relação de influência entre os poemas de Banville e os de Baudelaire, na qual analisa as relações formais e de conteúdo presentes em seus poemas ao longo de suas carreiras, assim como a relação entre os escritores. De nota, vale mencionar que o primeiro contato

desse se deu, defende Pommier, em 1842 (contrariando assim a própria descrição de Banville do fato em *Mes souvenirs*, onde afirma que 1841; Pommier, no entanto, considera a data impossível, uma vez que Baudelaire nessa época não se encontrava em Paris, local do encontro; cf. Pommier, 1930, 514), pouco antes da publicação de *Les cariatides* de Banville (cuja leitura por parte de Baudelaire o fará escrever o soneto "A Théodore de Banville" publicado somente na terceira edição de *Fleurs du mal* de 1868, datado de 1842). A relação entre ambos se distancia a partir de 1850, embora as datas e o motivo exato Pommier afirme não ser capaz de precisar (*ibid.*, p. 524), o que leva ao artigo *L'École païenne* de 1852, notório pela rispidez da crítica e que o autor considera ter por alvo Banville. No entanto, é visível a partir de 1861, data do elogioso artigo de Baudelaire "Théodore de Banville" (que Pommier considera como "le revers bienveillant de son article contre L'École païenne"; cf. *ibid.*, p. 538) uma reconciliação entre ambos os poetas.

- ¹³ A obra citada por Wind, *Stalactites* (1846), pertence à juventude de Banville, seguinte ao seu livro de estréia *Les Cariatides* (1843); nela, há um esmerado trabalho da forma poética e valorização e referência à literatura da Antiguidade (em especial a grega).
- ¹⁴ A afirmação de Wind; 1 parece ocorrer aqui um efeito retórico curioso: afirma primeiro o lado contrário de sua crítica (que seria a da apatia) para depois se voltar a seu ataque: se há algo de malícia literária aqui, também corresponde ao mesmo tempo a seu impulso de equilibrista
- ¹⁵ William Butler Yeats (13 de junho de 1865 – 28 de janeiro de 1939) foi um poeta e dramaturgo irlandês, assim como um dos principais nomes da literatura de língua inglesa do século XX. Teve importante atuação no fervilhante ambiente político irlandês de sua época (em sua juventude integrou movimentos nacionalistas, e ocupou, quando velho, a cadeira de senador irlandês por dois termos); de outro modo, é notável a influência do folclore irlandês e do ocultismo (renascente no mundo anglo-saxão do final do século XIX) em seu pensamento e produção poética ao longo de toda a sua vida. *Autobiographies*, originalmente publicada em 1955, é a reunião de seis ensaios de cunho autobiográfico anteriormente publicados por Yeats ("Reveries Over Childhood and Youth" (1915), "The Trembling of the Veil," (1922), "Dramatis Personae," "Estrangement," "The Death of Synge," e "The Bounty of Sweden" (1936); Yeats cobre assim o período de sua infância até os seus 50 anos, quando recebe o prêmio Nobel em 1926), nos quais descreve, com pouca apreço pela narrativa cronológica, a relação entre sua vida e sua produção poética, em grande parte relacionadas ao movimento nacionalista irlandês e aos seus interesses pela âmbito do misticismo e ocultismo (cf. XXX). Ao longo de *Arte e Anarquia*, Wind fará menções recorrentes tanto à sua poesia quanto a passagens de sua autobiografia (cf. XXX). A citação refere-se a uma reflexão de Yeats a respeito de John Davidson (1857-1909), poeta e dramaturgo escocês. Afirmando-lhe um sujeito dotado de grande talento e *joie de vivre*, partidário de uma poética vigorosa e avesso à erudição e ao refinamento formal do métier, foi incapaz de absorver aquilo que poetas mais velhos haviam ensinado a Yeats: "They had taught me that violent energy, which is like a fire of straw, consumes in a few minutes the nervous vitality, and is useless in the arts. Our fire must burn slowly, and we must constantly turn away to think, constantly analyse what we have done, be content even to have little life out-side our work, to show, perhaps, to other men, as little as the watch-mender shows, his magnifying glass caught in his screwed-up eye." ("Ensinarão-me que uma energia violenta, tal como o fogo de palha, consome em alguns minutos a nervosa vitalidade, e é inútil nas artes. Nosso fogo deve queimar lentamente, e devemos constantemente nos afastar para poder pensar, analisar constantemente o que fizemos, contentar-nos com o pouco de vida para além do trabalho, em mostrar, talvez, para as outras pessoas, tão pouco quanto o relojoeiro mostra, com sua lente presa em seu olho apertado.").
- ¹⁶ A comparação entre Goethe e Baudelaire já está presente no notório ensaio de T. S. Eliot "Introduction to *Journaux Intimes*" (1930), onde afirma que Baudelaire, apesar de ter sido denominado como um Dante fragmentário, é melhor definido enquanto um Goethe posterior e mais limitado ("as a later and more limited Goethe", p. 168), pois o poeta francês teria representado a sua época quase da mesma maneira que o alemão, um século antes, em relação à sua própria. Ademais, argumenta Eliot, o possível contraste entre a natureza de ambos os escritores — Baudelaire louvando a doença, Goethe a saúde — não passa de um modismo de época, de tal modo que um possível paradoxo na equiparação entre ambos é falso; mais justo seria o fato de serem homens dotados de mentes críticas e sensíveis ao "sentimento da época" ("[...] they are both merely men with restless, critical, curious minds and the 'sense of the age'; both men understood and foresaw a great deal" p. 168). Afirmar que nem a "doença" de Baudelaire nem a "saúde" de Goethe são importantes em si, uma vez que o que interessa é o que eles realizaram com as suas potencialidades ("[...] it is what both men made of their endowments that matter"; p. 169). Imputa a Baudelaire uma significância literária equivalente a de Goethe, ainda que o escopo de seus interesses intelectuais fosse menor ("The most of Baudelaire's prose writings [...] are as important as the most of Goethe."; p. 168); mas mesmo esse fator é pouco importante, pois, argumenta Eliot, para a época de Baudelaire a abrangência de conhecimento e interesses já não era tão grande quanto para a época de Goethe. O argumento de Wind parece ecoar o de Eliot no sentido que visa ultrapassar o que entende como uma camada

superficial de diferença entre ambos os poetas e, assim, ser capaz de apontar a profunda percepção sensível e capacidade literária de ambos.

¹⁷ *Leis*, 656. “In fact we could hardly point to a greater force for good — or evil — than this inevitable assimilation of character”.

¹⁸ *Leis*, o maior diálogo de Platão (c. 427-347 a.C.), é considerado um de seus diálogos tardios, se não o último, e teria sido escrito por volta de 350 a.C. Obra inacabada, permaneceu sem revisão até a morte de Platão: lacunas de remissão interna e falhas de estilo pouco características do filósofo corroboram essa visão. *Leis* descreve a estrutura social de uma cidade — Magnésia, uma colônia cretense — a ser fundada, discutindo-se o estatuto legislativo e sua fundamentação filosófica. O projeto é o de fundar uma sociedade, a partir de bases possíveis, que tenda à excelência e à imutabilidade. O diálogo se dá entre três idosos, o ateniense (anônimo ao longo do texto), Clínia, um cretense, e Megilo, um espartano, no caminho de Cnossos ao santuário de Zeus no monte Ida. *Leis* é tradicionalmente dividido em doze livros, nos quais os três primeiros servem de preâmbulo — discutindo questões de educação, sua relação com as artes e a história dos governos e suas legislações — e os outros nove, em grande medida um discurso do ateniense com poucas intervenções de seus interlocutores, descrevem a gerência minuciosa da sociedade de Magnésia.

A relação de *Leis* com a *República* (ambos diálogos tratando da fundação de sociedades utópicas) é alvo de constante debate entre os estudiosos, do qual emergem duas visões principais: (1) *Leis* seria a crítica e atualização da *República*; (2) *República* descreveria a “melhor cidade”, regida por um rei-filósofo, enquanto *Leis* a “segunda melhor cidade”, regida por um código legislativo (nessa visão *Leis* seria o resultado de um Platão menos otimista, que opta pelo realismo ao invés do idealismo). Trevor J. Saunders (1934-1999), classicista estudioso de Platão e tradutor de *Leis*, não corrobora nenhuma dessas interpretações, mas propõe que *Leis* seja um diálogo complementar à *República*. Esta representaria um ideal *inatingível*, enquanto aquela um programa prático-realista (ou como Saunders propõe, de um ideal *atingível*). Cf. Trevor J. Saunders, “Introduction”, in: Platão, *Laws*, London, Penguin Books, 1970, pp. 27-28. *Leis*, assim como *República*, foi duramente criticada no século XX pelas tendências totalitárias esposadas.

Na passagem referida por Wind, lê-se: τὸν κάλλιστον διαμαχόμενον φόβον εἰσπέμπειν οἷους τ’ εἶναι μετὰ δίκης, ὃν αἰδῶ τε καὶ αἰσχύνην θεῖον φόβον ὀνομάκαμεν [...], “to do battle with this disgraceful overconfidence as soon as it appears, they will be able to send into the arena, with the blessings of justice, this divine and splendid fear we have called ‘modesty’ and ‘shame’.” (trad. ingl. de Trevor J. Saunders, cf. *op. cit.*, p.112). O ateniense, que debatia com Clínia a necessidade da ocasional embriaguez e de festividades regadas a vinho, afirma que as almas dos embriagados ficam maleáveis e, portanto, passíveis de serem moldadas por um bom legislador. O que impede os embriagados da adesão ao extremo indesejável — i.e. excesso de confiança — seria a ação controladora de um corifeu, capaz de introduzir uma medida reguladora, o “temor sagrado”.

¹⁹ O artigo de Wind “θεῖος Φόβος. Untersuchen über die Platonische Kunstphilosophie” foi originariamente o tema de sua aula inaugural como *Privatdozent* em Hamburgo. As considerações que Wind fez a propósito do termo “theios phobos” em Platão, que entende como expressão sintética e de maior definição de uma atitude do filósofo grego em relação à arte que percorre o amplo espectro de seus diálogos, possuem certa influência no pensamento posterior sobre teoria e história da arte; ver G. Agamben, *L'uomo senza contenuto* (1970); ver também D. Preziosi, “Coda, Plato's dilemma and the task of the art historian today”, in: *The art of art history* (1998), pp. 504-509.

²⁰ A peça citada por Wind estabeleceu esse tipo escultórico e permitiu a identificação das outras enquanto representações de Platão. Trata-se de uma herma de mármore no qual está inscrito o nome do filósofo, encontrando-se atualmente no Staatliche Museen em Berlim, após doação do conde Tyskiewicz, que a adquiriu em um leilão da coleção Castellani em Roma (1884). A obra está danificada, e nenhuma restauração foi feita até então. Outras cópias famosas se encontram nos Museus do Vaticano, nos Musei Capitolini, em Roma, e no Louvre, em Paris. Nenhuma cópia de corpo inteiro foi encontrada até agora, somente bustos e hermas (supõe-se, entretanto, que o corpo da escultura não deveria diferir do padrão de representação de poetas e intelectuais famosos); especula-se que o original representaria uma figura sentada, embora haja discussão a esse respeito (o arqueólogo Paul Zanker afirma que, uma vez que Platão é retratado não como um velho e sim como um homem maduro, e por seu estilo peripatético ser indicio de um espírito enérgico, ele dificilmente seria retratado sentado. Ademais, acrescenta que a convenção de retratar pensadores nessa posição é posterior, tendo surgido no período Helenista; cf. P. Zanker, *The mask of Socrates: the image of the intellectual in antiquity* (1995), pp. 67-77).

²¹ Wilhelm (Willy) Mayer-Gross (1889-1961) foi um psiquiatra judeu alemão radicado na Inglaterra após a ascensão de Hitler em 1933; integra a corrente de psiquiatria fenomenológica da escola de Heidelberg. Eliot Trevor Oakeshott Slater (1904-1983) foi um psiquiatra britânico pioneiro no campo da psiquiatria genética. *Sir*

Martin Roth (1917-2006) foi um psiquiatra britânico, professor de psiquiatria em Cambridge de 1977 a 1986 e especialista em psicogeriatría. *Clinical Psychiatry*, escrito em grande parte por Willy Mayer-Gross com contribuições pontuais de seus colaboradores Slater e Roth, foi um manual para os estudantes da área e é ainda hoje considerado um marco na bibliografia. O livro foi traduzido para o português por Hilda Rosa e Clóvis Martins Filho como *Psiquiatria clínica* (Ed. Mestre Jou, 1976).

²² 1 Samuel 16:14-23. O rei Saul — tradicionalmente aceito como o primeiro governante do reino unido de Israel e Judá no final do séc. XI a.C., fato atualmente contestado pela pesquisa arqueológica — atormentado por um espírito enviados por Deus, requisita uma música relaxante. Davi, filho de Jessé, é recomendado por um servo por sua habilidade de harpista, valor guerreiro e virtudes gerais. Convocado, permanece na corte do rei, tocando o instrumento de forma a lhe acalmar os humores (afastando o “mau espírito”). O tema é comum à história da arte: o pintor mais proeminente a tematizá-lo foi Rembrandt na pintura a óleo *Saul e David* (1660, coleção privada).

²³ A passagem citada por Wind do livro de Eric Robertson Dodds (1893-1979, estudioso irlandês da antiguidade, professor *Regius* de grego em Oxford (1936), especialista em neoplatonismo), *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California, 1951, é do primeiro apêndice, a respeito do menadismo (revisão de um artigo anteriormente publicado). Aqui Dodds defende em termos gerais (1) que o menadismo não podia ser explicado somente como fruto imaginação literária (sendo *As Bacantes* de Eurípedes o texto mais notório) e que fragmentos escritos apontam para uma estreita conexão com o culto religioso grego; (2) que a ménade não era só uma figura mitológica, mas um tipo humano observado e observável; (3) que a questão do frenesi e da histeria em massa é não só constante mas atual (p. 278). A análise de Dodds das correntes irracionais e “sombrias” da cultura grega se enquadra dentro de um contexto intelectual de revisão da interpretação racionalista do século XIX da Grécia; esse interesse, compartilhado por Pierre-Maxime Schuhl (1902-1984, filósofo francês com importantes publicações sobre Platão) e André-Jean Festugière (1898-1902, filósofo e filólogo francês especialista em neoplatonismo), remonta naturalmente a Nietzsche (1844-1900).

Nessa ambivalência onomástica proposta por Wind entre os epítetos dionisiacos *Bakchos* e *Lusios* alude-se a possibilidade dos mesmos instrumentos serem capazes tanto de provocar o estado frenético — de onde o nome *Bakchos*, derivado de *bakkheia*, significando o frenesi induzido pelo deus — quanto de curá-lo — *Lusios* (ou *Lyaeus* e também *Lyaios*) significando “aquele que liberta”, nome pelo qual era adorado em Corinto. Platão em *Leis* (790e) fará menção ao ritual coribântico, capaz de, por meio da música e dança *disciplinadas* curar o frenesi da dança causado pelas Coribantes, espíritos que acompanhavam a deusa Cybele.

²⁴ *Leis*, 790b-801d. No início do Livro VII, após ter tratado da legislação e costumes relativos ao casamento e procriação a serem exercidos em Magnésia (783b-785b), o Ateniense dedica-se à questão da educação e treinamento das crianças. Em 797b, após ter refletido sobre a correta educação física, dedica-se a examinar a educação cultural, onde afirmar que os jogos de criança afetam de uma tal forma uma legislação ao ponto de determinar a sobrevivência das leis de uma sociedade; mantidos os jogos *corretos*, ou seja, coibida a inovação (a qual afirma em seguida ser uma das maiores ameaças ao Estado; cf. 797c), a convenções da vida adulta se mantém inalteradas.

²⁵ Tradução de Enid Abreu Dobránszky. BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus, 1993. pp. 138-139.

²⁶ James Harris (1709-1780) foi um político e gramático inglês, cuja obra mais conhecida é *Hermes, a philosophical inquiry concerning universal grammar* (1751); quanto a *Philological Inquiries*, trata-se de uma análise em três volumes do desenvolvimento histórico da crítica literária, da antiguidade ao período medieval. A citação acima, retirada de Reynolds, foi por ele alterada; originalmente se lê “And here, while we peruse some author of high rank, we perceive we do not instantly relish him, let us not be disheartened, let us even feign a relish, till we find a relish come. A morsel perhaps pleases us; let us cherish it: another morsel strikes us; let us cherish this also. Let us thus proceed, and steadily persevere, till we find we can relish, not morsels, but wholes; and feel, that what began in fiction, terminates in reality. The film being in this manner removed, we shall discover beauties which we never imagined; and condemn for puerilities, what we once foolishly admired”, Harris, *op. cit.*, 1841, p. 453, grifos nossos. Nessa passagem do texto Harris discute a questão do gosto em literatura, e em especial do que é válido gostar (cujo percurso deve se iniciar nos gregos, passando pelos latinos e abarcando os modernos considerados “excelentes”; cf. pp. 452 s.). Wind cita a mesma frase de Harris (“What began in fiction, terminates in reality”) em “The Critical Nature of a Work of Art”, 1948, p. 66.

Sir Joshua Reynolds (1723-1792) foi um pintor inglês especializado em retratos e promotor da “grande maneira”, tendo sido sagrado cavaleiro pelo rei George III em 1769. Seus *Discourses on Art* constituem-se de uma série de palestras que ministrou para os alunos da *Royal Academy* entre 1769 e 1790 (da qual foi o fundador

e primeiro presidente) onde versa sobre teoria e educação artística, posteriormente coligidos, editados e publicados. A citação pertence ao décimo quinto e último discurso de Reynolds, proferido em 1790, no qual discute o gosto na formação artística e tem por tema a apreciação de Michelangelo. A reflexão sobre as obras e escritos de Reynolds ocupar um lugar proeminente no percurso intelectual de Edgar Wind: este ministrou, em diversas ocasiões, conferências sobre o pintor em Oxford (*Sir Joshua Reynolds: Paintings and Discourses* em 1955 (ciclo de seis palestras); *Reynolds' use of Metaphor* em 1959 e 1961; *The Discourses of Sir Joshua Reynolds* em 1960, 1964 e 1966 (ciclo de seis palestras), e publicou diversos artigos que o concerniam ("Humanitätsidee und heroisiertes porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts", 1932; "Borrowed Attitudes' in Reynolds and Hogarth", 1938; "Reynolds and Pope on Composite Beauty", 1943; "A Source for Reynolds' Parody of the *School of Athens*", 1949; "Blake and Reynolds", 1957; artigos reeditados com acréscimos em *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*. Jaynie Anderson (ed.), Oxford, The Clarendon Press, 1986 [= 96], xv + 139 p., 126 ilustr.).

²⁷ Montesquieu, née Charles Louis de Secondat, Barão de La Brède e Montesquieu (1689-1755), foi um nobre, filósofo e escritor francês iluminista. *Lettres Persanes* se trata de um romance epistolar no qual dois viajantes Usbek, um filósofo, e Rica, seu amigo, descrevem para seus amigos em Ispahan, Pérsia, os modos e costumes da sociedade francesa do século XVIII. Montesquieu publicou a obra anônimo em 1721 em Amsterdã, de forma a evitar a crítica e a censura. Na carta VIII, citada por Wind, Usbek se dirige a seu amigo Rustan explicando-lhe os motivos de sua partida, o desprezo por seus inimigos domésticos e seu apreço pela ciência.

²⁸ (Trad. port. Roberto Schwarcz e Marcio Suzuki, em *A educação estética do homem numa série de cartas*, São Paulo, Iluminuras, 1995, p. 50). Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) foi um filósofo, poeta, historiador e dramaturgo alemão. *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* foi inicialmente publicada em três partes nas edições n.º 1, n.º 2 e n.º 6 da revista *Hören*, editada por Schiller, em 1795: a obra é uma reflexão, a partir dos acontecimentos da Revolução Francesa, sobre a estética kantiana e a educação humana. A carta IX argumenta pela possibilidade da superação do contingencial e factual por meio da ciência e arte, entendendo as belas-artes como ferramentas para o enobrecimento do caráter humano. Sobre Schiller em *Art and Anarchy*, ver *infra*, notas 11, 58, 118; ver também Wind, 1983 [=97], *op. cit.* pp. 60 ss., onde Wind opõe à liberdade estética de Schiller a censura artística de Platão.

²⁹ David Hume (1711-1776) foi um filósofo, economista e historiador escocês, notório por seu sistema filosófico de cunho empírico e cético. *The History of England* foi publicada em seis volumes entre 1754 e 1761. Percorre a história da Inglaterra das invasões romanas até meados do séc. XVIII d.C. Tornou-se um sucesso de vendas e elevou-se ao status de manual padrão da história inglesa. Na passagem citada por Wind, trecho de uma nota ([AA]) de uma passagem do capítulo LV (que diz respeito aos momentos iniciais da guerra civil inglesa no reinado de Charles I (1600-1649), e especificamente relativa às tensões crescentes entre o monarca e a *House of Commons* entre 1641-42), Hume reflete sobre as agitações populares em oposição ao rei, intendendo que os motivos dessa não proviam de uma questão civil, mas sim religiosa. Afirma que "[...] the fanatical spirit, let loose, confounded all regard to ease, safety, interest; and dissolved every moral and civil obligation."; "[...] o espírito fanático, posto à solta, confundiu a todo quanto ao sossego, segurança, interesse; e dissolveu toda obrigação moral e civil."; cf. David Hume, *The History of England*, vol. V, Indianapolis: Liberty Classics, 1983, p. 380, tradução nossa. Em [AA] Hume compreende que nos líderes populares encontra-se uma mistura de hipocrisia e fanatismo, pois "Hypocrisy, quite pure and free from fanaticism, is perhaps, except among men fixed in a determined philosophical scepticism, the unknown, as rare as fanaticism entirely purged from all mixture of hypocrisy. So congenial to the human mind are religious sentiments, that it is impossible to counterfeit long these holy fervours, without feeling some share of the assumed warmth." (grifos nossos); mais adiante afirma "Equally full of fraud and of ardour, these pious patriots talked perpetually of seeking the Lord, yet still pursued their own purposes [...]" cf. David Hume, *op. cit.*, 1983, p. 572. O interesse de Wind pela filosofia de Hume inicia-se na década de 20 em viagens a Londres (cf. Hugh Lloyd-Jones, *op. cit.*, 1985, p. 20) e se estende por sua carreira: o influente artigo "Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts" de 1932 (publicado em inglês em E. Wind, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, Jaynie Anderson (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 1-52) tem como fio condutor a filosofia ceticista de Hume.

³⁰ Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778), historiador e dramaturgo francês, também autor de textos teóricos sobre o teatro. Colaborou para *La Gazette* (1733-1749, 1751-1762) e foi editor do *Mercure de France* (1748-1750). Atuou como Censeur Royal a partir de 1751 e foi eleito membro da Academia de Berlim em 1755.

³¹ Trechos de *Le comédien* foram publicados no *Mercure de France* quando Sainte-Albine era seu editor. À primeira versão, publicada em 1747, seguiu-se uma segunda versão definitiva, de 1749. *Le comédien* expõe uma concepção naturalista da atuação e de identificação do ator com seu papel — que deve ser corretamente sentido e

expresso em palco — postulando a sensibilidade como fundamento da arte da atuação. *Le comédien* insere-se em um contexto oitocentista de produção teórica sobre o ator, caso de Riccoboni (*Dell'arte rappresentativa*, 1728; *Pensées sur la déclamation*, 1738), Diderot (*Paradoxe sur le comédien*, escrito entre 1773-1777, publicado em 1830; cf. *infra*, nota XX) e John Hill (*The Actor*, 1750).

- ³² Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) escritor, filósofo, dramaturgo e crítico alemão. Proeminente intelectual do iluminismo, Lessing se notabilizou por seus escritos em estética e sua produção dramaturgicamente teórica e artística tiveram uma grande influência na literatura alemã. O *Laocoonte* (1766) de Lessing é um marco bibliográfico no campo da crítica literária e da história da arte: opondo-se ao *ut pictura poesis* horaciano, Lessing distingue a poesia da pintura em termos de extensão temporal e extensão espacial.
- ³³ O periódico *Theatralische Bibliothek* foi publicado por Lessing em quatro edições (1754-1758) e tinha por precedente o periódico de vida curta *Beyträge zur Histoire und Aufnahme des Theaters* (*Contribuições à história e recepção do teatro*), empreendido por Lessing em sua chegada a Berlim em 1750 e com o qual pretendia fornecer análise de crítica teatral e tradução de peças estrangeiras ou antigas. *Theatralische Bibliothek*, continuação desse projeto anterior, deveria constituir “wirklich eine kritische Geschichte des Theaters zu allen Zeiten und bei allen Völkern” (I, p. 7; “realmente uma verdadeira história crítica do teatro em todas as épocas e em todas as nações”). Em ambos os projetos — embora principalmente em *Theatralische Bibliothek* — Lessing advoga por uma libertação do drama alemão do modelo neoclássico francês, atentando para inovações contemporâneas (caso do teatro inglês) e para o repertório da tradição clássica (caso de Plautus, que Lessing traduz e critica).
- ³⁴ Citação extraída de uma tradução parcial e crítica de Lessing do *Le comédien* de Sainte-Albine, intitulada “Auszug aus dem ‘Schauspieler’ des Herrn Remond von Saint Albine”). Wind confluí duas passagens próximas da conclusão do texto: “Diese nun auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studieren” (“Essa é uma maneira de aprender decerto mecânica, mas uma maneira sobretudo, a qual se baseia em regras imutáveis e de cuja existência se duvida continuamente, é a única e verdadeira maneira de estudar a arte da atuação”) e “Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerliche Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzumachen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist.” (“Creio que se o ator sabe imitar todas as marcas e características externas, todas as alterações corpóreas, de tal modo que expressa algo de correto, a sua alma terá ela mesma a impressão, que lhe ocorre através dos sentidos, de se encontrar em um estado correspondente aos seus movimentos, posturas e sons.”); cf. Lessing, *Werke*, V, Berlim, W. Spemann, p. 159. Lessing critica Sainte-Albine por não possuir experiência prática da atuação (sendo, portanto, um diletante), mas, principalmente, o argumento segundo o qual o ator deve externar externamente um movimento interno do espírito. Lessing entende o oposto: o ator aprende a “mecânica” de seu ofício e são essas marcas e signos externos assimilados que provocam uma modificação interior. Além disso, é necessário à atuação a visibilidade representativa: requer-se do ator em primeira instância não o sentir, mas sim a comunicação do sentimento ao público.
- ³⁵ Cf. *loc. cit.* “Ich hoffe ehestens Gelegenheit zu haben, mich weitläufiger hierüber zu erklären, wenn ich nämlich dem Publico ein kleines Wert ‘Über die körperliche Beredsamkeit’ vorlegen werde, von welchem ich jetzt weiter nichts sagen will, als daß ich mit alle Mühe gegeben habe, die Erlernung derselben ebenso sicher als leicht zu machen.” (“Espero ter o quanto antes a oportunidade de me explicar mais prolongadamente sobre esse assunto, em específico quando apresentar ao público um opúsculo ‘Sobre a eloquência física’, do qual nada mais direi nesse momento, exceto que eu não poupei esforços em tornar o aprendizado tão seguro quanto fácil.”)
- ³⁶ William Hogarth (1697-1764), pintor, gravurista, satirista, crítico social e cartunista inglês. Figura fundamental à história visual, atribuem-se-lhe a invenção da arte sequencial. A sua obra gráfica, em especial as suas gravuras, tiveram profunda influência na ilustração de sátiras políticas e de costume ulterior.
- ³⁷ *The Analysis of Beauty* é uma obra escrita por Hogarth e publicada em 1753 visando o acesso público às suas teorias da beleza visual; o famoso termo “linha da beleza” (designando uma linha serpentina) foi cunhado por Hogarth nesse livro.
- ³⁸ Citações de “Of Action”, último capítulo de *Analysis of Beauty*, em que Hogarth se dedica a análise das formas em movimento. No contexto específico das passagens citadas, Hogarth comenta que a graça do movimento deve ser adquirida pelo esforço, de tal modo que a elite social (“well-bred people”) costuma se dedicar a aulas de dança e esgrima. Hogarth, pondera, no entanto, que ainda que essas práticas dêem à musculatura vigor e destreza, o desconhecimento do sentido dessa “graça” gera “afetação e desencaminhamentos”, comentando a seguir que “Action is a sort of language which perhaps, one time or other, may come to be taught by a kind of

grammar rules; but, at present, is only got by rote and imitation” (“A ação é um tipo de linguagem que, talvez em alguns momentos, pode vir a ser ensinada por algum tipo de regra gramatical; mas, no presente momento, só é adquirida através da repetição e da imitação”; grifo nosso). Mas, contrariamente a outros tipos de imitação, as elites seriam muitas vezes capazes de superar seus instrutores por um senso de superioridade que lhes é congênito, que “os faz agir sem constrição”, pois “o que pode ser mais favorável àquela liberdade e coragem necessária que tornam a graça desenvolvida parecer fácil e natural, do que o ser capaz de demonstrar *quando* somos realmente justos e adequados no menor movimento realizado” (grifo do autor). Segundo Hogarth, isso ocorre por conta de uma *ingenuidade* da ação (i.e., uma ausência de auto-crítica do gesto) e pela harmonia entre sentido e movimento. Acrescenta, portanto, que se um desses cavalheiros subisse ao palco e, mesmo se interpretasse a si mesmo, suas ações seriam “rígidas, acanhadas e desajeitadas” em decorrência de sua incerteza. A respeito da relação entre movimento e auto-consciência, cf. *infra*, nota XX. Cf. Kleist.

³⁹ [“Para nós a arte não vale mais como o modo mais alto segundo o qual a verdade proporciona existência para si.”] Trad. port. Marco Aurélio Werle, *Cursos de estética*, São Paulo: EDUSP, 1999, vol. 1, p. 117

⁴⁰ Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927), pintor, colecionador e historiador da arte francês, célebre por ter legado ao patrimônio artístico da França obras importantes do impressionismo (caso de *Le Déjeuner sur l'herbe*). *Manet raconté par lui-même* é uma obra em dois volumes sobre a vida e a obra de Manet. Moreau-Nélaton, descrevendo a atmosfera do ateliê de Manet, produz o parágrafo citado por Wind: “É também a amizade que leva ao ateliê e posiciona diante do cavalete, onde aguarda uma pequena tela, a batina de um jovem padre. Esse padre, cuja expressão não é senão rígida, alegre por sua felicidade algo juvenil e por seu boulevardismo os frequentadores do salão das senhoras Manet em animadas quintas-feiras. O abade Hurel, que, desde 1860 já se encontrava sob o pincel de seu amigo, foi quem casou Eugène Manet e quem batizou a adorável Julie, fruto da união desse com Berthe Morisot. A proximidade com pintores lhe deu um gosto pela palheta e, durante os instantes de lazer permitidos pelo sacerdócio exercido na Madeleine, entretêm-se de bom grado com a cor. A sua fala, como eu disse, não se opunha a palavras um pouco arriscadas, e não foi sem certa emoção, logo apaziguada pelo seu marido, que a Sra. Fantin, convidada com aquele à casa dos Manet no dia seguinte de seu casamento, escutara essa língua muito solta repreender Fantin ao declamar: ‘Então, você também mergulhou de cabeça?’. Na obra de seu pintor, datada de 1875, o levita de trejeitos de cavaleiro, o bicorne ligeiramente inclinado sobre a orelha e as mãos reunidas defronte ao corpo orgulhosamente posicionado, encara o seu público ostentando uma coragem viril.” (“C’est encore l’amitié qui amène à l’atelier et qui dresse devant le chevalet, où une petite toile l’attend, la soutane d’un jeune prêtre. Ce prêtre-là, dont la mine n’est rien moins que revêche, réjouit par sa gaieté quelque peu gamine et par ses saillies boulevardières les habitués du salon des dames Manet, aux jeudis si animés. L’abbé Hurel, que, dès 1860, son ami tenait déjà sous son pinceau, vient de marier Eugène Manet, et c’est lui qui baptisera la mignonne Julie, fruit de son union avec Berthe Morisot. La fréquentation des peintres lui a donné le goût de la palette et, dans les instants de loisir que lui laisse le ministère qu’il exerce à la Madeleine, il taquine volontiers la couleur. Son verbe, je l’ai dit, n’est pas ennemi des mots un peu risqués, et ce n’est pas sans un certain émoi, vite apaisé par son époux, que Mme. Fantin, invitée avec celui-ci chez les Manet au lendemain de son mariage, entendra cette langue fort libre apostropher Fantin en s’écriant : « Alors, vous aussi, vous avez donc fait le plongeon? » Dans l’ouvrage de son peintre, daté de 1875, le lévite aux propos cavaliers, le bicorne légèrement incliné sur l’oreille et les mains réunies devant le corps fièrement campé, toise son public avec une mâle crânerie.”; cf. *op. cit.*, *loc. cit.*).

⁴¹ *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. Ensaio publicado originalmente em 1855 e reeditado, com alterações em 1857 e em 1868.

⁴² [“Eu lhe falei entusiasmadamente sobre o poder surpreendente que ele demonstrara por meio do gracejo e do grotesco.”]

⁴³ Clive Bell (1881-1964), escritor e crítico de arte inglês. *Art* foi publicado em 1914 e ajudou a propagar a noção de “forma significativa”, segundo a qual os elementos formais de um obra são os mais importantes. *Art* fornece um conjunto claro das ideias da corrente estética dita “Formalista” e teve um profundo impacto na crítica e teoria de arte moderna, especialmente devido à sua ambição de fornecer “a complete theory of visual art” (p. v). A obra deve muito à amizade de Bell com Roger Fry iniciada em 1909 com base no interesse mútuo por pintura moderna francesa. As passagens citadas por Wind pertencem ao primeiro capítulo do livro (“The Aesthetic Hypothesis”), onde Bell fundamenta a sua teoria estética com base na supracitada “forma significativa”, termo doravante corrente à crítica artística formalista.

2. Participação Estética

Ao longo da primeira conferência, sugeri que a ampla difusão da arte dos dias de hoje, concorrente à grande expansão de nosso horizonte artístico, tornou-se possível graças à reação superficial em relação à arte, por uma certa facilidade adquirida ao tocarmos a superfície de tantas experiências artísticas sem nos envolvermos a sério com nenhuma¹. E postulei uma conexão entre esse modo distanciado de olhar a arte e a sua marginalização em nossas vidas, enquanto o centro é ocupado pela ciência².

Uma vez que a ciência se tornou o bicho-papão moderno, e pode ser usada como bode expiatório para todas as nossas falhas, seria tentador afirmar que a arte foi empurrada à margem pela ciência ou então, se não só pela ciência, pela ciência combinada com um tipo de comércio que estimula uma distribuição vasta e rápida. Uma acusação nesse sentido foi feita por André Gide, de quem se deve tomar as palavras *cum grano salis*. Em um ataque de violência excessiva quanto a certos exercícios formais com os quais viu Matisse se ocupar em seu ateliê, Gide afirmou que, quando um pintor cultiva a pintura pela pintura e desenha o padrão pelo padrão, preocupado com nada além da perfeição formal de seu *métier*, produzirá uma arte desprovida de espírito, que convém admiravelmente a “um público impaciente e a marchands especuladores”. Gide ousou denominar essa arte *une peinture décérébrée*, um tipo descerebrado e desumanizado de pintura (32).

(32) Gide sobre Matisse, em *L'enseignement de Poussin*: “Vimos Matisse trabalhar incessantemente na elaboração de certos padrões, retornando sem descanso ao reajuste de linhas, ao sábio equilíbrio de volumes. No entanto, nada governava sua escolha a não ser as exigências do espaço que deveriam ocupar ... A obra, para permanecer uma pintura verdadeira, evitava significar qualquer coisa ... Essa destituição, uma penúria voluntária, permanecerá, creio, característica de nossa época” (Prefácio a *Poussin*, 1945, p. 11)³. Gide parece ter tido pouca paciência com o que Mallarmé, em seu *Toast funèbre*, chamou de *la*

*gloire ardente du métier*⁴. Gide pensava que o *métier* deveria permanecer um subalterno, mas “cette *Serva* s’est faite (ou nous l’avons faite) *Padrona*”⁵.

Não há dúvidas de que Gide estava certo, e não era o único, ao julgar que vastas regiões da arte seriam desumanizadas pelo fato dessa ter sido reduzida a um puro *métier* (33), mas seria uma ilusão supor que a arte foi vítima desses desenvolvimentos. Seu papel foi o de um parceiro ativo. Talvez possa ilustrar esse ponto através de uma parábola que possui a vantagem de ser retirada do passado, de modo que podemos examiná-la desapassionadamente.

(33) Cf. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (1961), pp. 114 ss.⁶, antecipado por Ortega y Gasset em um brilhante ensaio, *The Dehumanization of Art* (ed. espanhola 1925, inglesa 1948). Apesar de reconhecer sua força centrífuga, Ortega interpretou mal a arte moderna em ao menos dois aspectos: imaginou que jamais seria popular e a julgou condenada à ironia, farsa e zombaria (pp. 46-52); seu apetite pela solenidade lhe escapou. Ortega negou, por exemplo, que “uma pintura cubista esperasse ser exaltada de forma tão solene, e quase religiosa, quanto uma estátua de Michelangelo” (p.47). Reconhecendo a essência do cubismo como auto-irrisão, confundiu seu tom por uma forma sarcástica de gracejo destrutivo⁷. Em seu ensaio sobre o *Dada*, Gide foi mais perspicaz: “C’est une grave erreur d’assimiler Dada au Cubisme ... Le Cubisme ... c’est une école. Dada c’est une entreprise de négation”⁸ (*Oeuvres*, X, pp. 18 s.)⁹.

Em todo caso, Ortega pode ter tido razão ao associar alguns dos delírios da arte moderna com uma compulsão juvenil que julgou (na década de 1920) característica da vida moderna¹⁰. Nas obras de Picasso e Joyce, e talvez também em Schoenberg, os cálculos de um elaborado *métier* se sobrepõem, como uma máscara, a um emocionalismo adolescente que abaixo continua inaviltado, ressurgindo de tempos em tempos em acessos passageiros de sentimentalismo explícito¹¹.

No século XVI, Ariosto¹² se queixou de que a cavalaria estava sendo destruída pela introdução das armas de fogo. Fez tal declaração, que soa bastante plausível, em sua

epopeia heroico-cômica *Orlando Furioso*¹³, onde o herói, um cavaleiro medieval de esplêndida insensatez, encontra um desses desagradáveis mecanismos nada cavalheirescos e, proferindo um discurso apropriado, arremessa-o ao fundo do mar (34). Não há dúvidas de que a introdução das armas de fogo tenha de fato contribuído para o desaparecimento da cavalaria medieval; e no entanto, se fôssemos mencionar um dos mais poderosos e efetivos agentes de sua obsolescência, mencionaríamos o poema de Ariosto, *Orlando Furioso*, onde os heróis se encontram em um cenário fantástico e representam papéis tão maravilhosamente ridículos, que o leitor é incapaz de duvidar de sua irrerealidade. Ariosto abriu o caminho para Dom Quixote¹⁴. Se a cavalaria morreu, não o foi somente por causa das armas de fogo: ela morreu dentro e através da imaginação, e, sobretudo, graças à força da poesia de Ariosto. O poeta é um agente desses desenvolvimentos dos quais se crê apenas vítima.

(34) *L'Orlando Furioso*, ix, 88-91; xi, 21-28¹⁵.

Essa regra se aplica à posição marginal da arte nos dias de hoje. A arte não foi deslocada do centro da vida somente pela ciência aplicada, mas, acima de tudo, por seu próprio movimento centrífugo. Por mais de um século, a arte ocidental, em sua maior parte, foi produzida e apreciada segundo o pressuposto de que a experiência artística será mais intensa se for capaz de retirar o espectador de seus hábitos e preocupações cotidianos. Atribuímos ao artista, como sua principal tarefa, a nossa libertação dos grilhões habituais. Se pensarmos, por exemplo, em Manet, Mallarmé¹⁶, Joyce¹⁷ ou Stravinsky¹⁸, tem-se a impressão de que todos os triunfos artísticos dos últimos cem anos foram em primeira instância triunfos do distúrbio: a grandeza de um artista se manifesta em seu poder de romper nossos hábitos perceptivos e assim revelar novas áreas de sensibilidade. “É mais fácil pintar a natureza do que lutar contra ela”¹⁹ era uma das autoadmoestações de Kandinsky (35); e trazia à memória suas conversas com Schoenberg sobre “a emancipação da dissonância”(36). Na literatura, Remy de Gourmont²⁰ — um divagante influenciável²¹, sobrevalorizado em *Sacred Wood* de T. S. Eliot como “a consciência crítica de uma geração” (37) — tentou desafiar os confortos do hábito ao buscar a renovação perpétua no divórcio: “Eu passei minha vida inteira fazendo

dissociações, dissociações de ideias, dissociações de sentimentos, e se meu trabalho vale alguma coisa, é porque eu perseverarei nesse método” (38). Como Rimbaud escreveu em sua famosa *Lettre du voyant*, o poeta moderno se manifesta por meio de um sistemático “desarranjo de todos os sentidos”(39).

(35) *Über das Geistige in der Kunst* (1912), p. 89, nota (cf. *Concerning the Spiritual in Art*, 1955, p. 71, nota 6)²². Embora o horizonte artístico de Kandinsky fosse estreito, seu argumentos — assim como os de Schoenberg, que era seu amigo²³ — são de uma lucidez assombrosa e destrutiva. Em seu famoso *Blue Rider*²⁴, por exemplo, a cor azul se destaca intencionalmente em relação ao cavaleiro, de modo a ser vista como cor pura em si, mas Kandinsky nota que a dissociação entre cor e objeto não atingiria o seu objetivo se compelsse o espectador a uma atmosfera de contos de fada, em que cavaleiros azuis são aceitáveis. A associação, nesse caso, deve ser novamente rompida: “A batalha contra a *Märchenluft* é tão importante quanto a batalha contra a natureza”²⁵.

Face a essa situação, o argumento não é despropositado, propondo-se a eliminar aquilo que Coleridge chamou de “o filtro da familiaridade” (*the film of familiarity*, in *Biographia Literaria*, xiv)²⁶. Uma vez que a visão é frequentemente entorpecida pelo hábito, é provável que a ruptura dos hábitos perceptivos a revigore. Roger Fry, por exemplo, expôs essa opinião em *Vision and Design* (1937, p. 22)²⁷. Mas não obstante, a ruptura desses hábitos perceptivos pode facilmente se tornar um hábito em si, uma rotina superficial, caso de Picasso, que tem a tendência de demolir cada estilo com tamanha rapidez e avançar em direção a uma nova dissonância com tanta pressa, que, para manter viva a sua imaginação, jamais permitirá que essa se estabilize. Os artistas modernos que encontraram seu próprio idioma e com ele permaneceram — caso de Matisse, Braque, Klee, Bonnard e Moore²⁸ — podem ter possuído um horizonte mais estreito em relação a Picasso, mas é possível que tenham ido mais fundo. Demonstrações de força enganam aos contemporâneos com facilidade, particularmente quando essas se apóiam em um uso hábil da falácia patética²⁹. O celebrado Canova, um artista mais parecido com Picasso do que pode parecer, cativou tão

completamente sua era com sua impressionante energia de produção, que nem mesmo Stendhal notara sua frágil consistência³⁰.

(36) “A emancipação da dissonância”, tal qual explicada por Schoenberg e citada por Kandinsky (*op. cit.*, 1912, p. 28; 1955, p. 35), baseia-se na suposição de que “as dissonâncias são simplesmente consonâncias remotas na escala harmônica”, ver Schoenberg, *Structural Functions of Harmony* (1954), p. 193; ver também *Style and Idea* (1951), pp. 104 s., e a declaração original em *Harmonielehre* (1911, aqui citada a partir da 4ª ed.), pp. 18, 391, 399, 462, etc. A teoria dá um status positivo aos assim denominados “acordes errantes” e “notas estranhas aos acordes”, de cuja presença ilícita na teoria clássica Schoenberg zombou com certo prazer: “... aparições errantes vagando entre os domínios da tonalidade, incapazes de autonomia, mas extraordinariamente adaptáveis; espiões buscando as fraquezas e as utilizando para disseminar a confusão; desertores cujo principal objeto é o abandono da própria identidade; encenqueiros em qualquer situação; mas, acima de tudo, camaradas divertidíssimos” (*Theory of Harmony*, trad. R. D. W. Adams, 1948, pp. 213 s.; *Harmonielehre*, pp. 309 s.; ver também pp. 372-416: “harmoniefremde Töne”).

Na revolução de Schoenberg, esses antigos proscritos se tornaram os mestres, impondo seu próprio domínio restritivo: pois da mesma forma que Kandinsky proibiu as cores representacionais e uma estável *Marchenluft* porque podiam interferir com a dissociação (ver nota anterior), assim também as novas regras de Schoenberg, como explica seu tradutor, “agora evitam a consonância com mais cautela do que os escritores clássicos do passado evitaram a dissonância” (*Theory of Harmony*, p. xv); cf. *Harmonielehre*, p. 505; também nota da p. 83, onde o “Scheu von der Konsonanz” é definido como o corolário inverso do impulso criativo de inscrever os sobretons distantes na partitura. É curioso que a definição da dissonância como uma consonância remota e, portanto, não-familiar, pilar do sistema de Schoenberg, faz lembrar a definição de monstros que Jarry rejeitou por serem excessivamente mansos — *l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants* (*Oeuvres*, VIII, p. 28; cf. acima, pp. XX s.).

(37) *The Sacred Wood* (2^a ed., 1928), p. 44³¹.

(38) Remy de Gourmont, *Dissociations* (s/d), Prefácio: “J’ai passé toute ma vie à faire des dissociations, dissociations d’idées, dissociations de sentiments, et si mon oeuvre vaut quelque chose, c’est par la persévérance de cette méthode”³². Ver também seu tratado programático *La dissociation des idées* (1899), reeditado em *La culture des idées* (1916, pp. 67-106)³³; também *Nouvelles dissociation d’idées* (1900-1901), reeditado em *Le chemin de velours* (1928, pp. 83-206)³⁴.

Na época em que T. S. Eliot escreveu *The Sacred Wood* (1920), ele estava, como sublinhou no prefácio da segunda edição (1928), “muito estimulado e amparado pelos escritos críticos de Remy de Gourmont” (p. viii; ver também pp. 13 s., 41, 44, 46)³⁵. Dessa forma, a frase dos escritos críticos de Eliot citada com maior frequência — “uma dissociação da sensibilidade da qual nunca nos recuperamos” (cf. *Selected Essays*, 1951, p. 288) — pode ser encarada como uma tentativa, posteriormente modificada (*On Poetry and Poets*, 1957, pp. 152 s.), de ler Remy de Gourmont em Dryden e em Milton³⁶. No entanto, a frase “dissociação da sensibilidade” soou bem aos ouvidos ingleses, e com razão: seja na adaptação de Eliot, seja no original francês, ela resume o dilema da arte moderna. Para Ezra Pound, que escreveu sobre Remy de Gourmont em *Instigations* (1920), “Gourmont preparou a nossa era”; e “em uma crítica a seu respeito, ‘crítica’ sendo uma palavra excessivamente hostil, em uma, digamos, indicação a seu respeito, deseja-se somente demonstrar que certas dissociações foram feitas” (*Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot, 1960, pp. 339-58)³⁷. A respeito da dívida de Eliot com Gourmont, ver E. R. Curtius, *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (1950), pp. 342 s.³⁸; F. W. Bateson, “Dissociation of Sensibility”, *Essays in Criticism*, I (1951), pp. 302-12³⁹; ver também F. Kermode, *Romantic Image* (1961), p. 150⁴⁰.

(39) Rimbaud, *Lettre du Voyant* (endereçada a Paul Demény, 15 de maio de 1871; *Œuvres*, ed. H. Matarasso, 1956, pp. 19 ss.)⁴¹ “Le poète se fait VOYANT par un long, immense et raisonné DÉRÈGLEMENT de TOUS LES SENS”⁴² — pois “... il s’agit de faire

l'âme monstrueuse ... Énormité devenant norme ... Cette langue sera de l'âme pour l'âme ...⁴³. Cf. Jarry, *Les monstres*, citado anteriormente, página XX.

É de fato de um dado psicológico: quando as cores, formas, tons e palavras aparecem em disjunções e colisões ousadas, assim livres de seus contextos habituais, suas qualidades enquanto sensações brutas são sentidas com nova intensidade. Eis, portanto, aquela íntima e perigosa conexão entre purismo e barbarismo que Paul Valéry⁴⁴ notou em si mesmo. “Nada conduz de modo mais certo à perfeita barbaridade”, escreveu, “que uma exclusiva adesão ao espírito puro ... Eu estive intimamente familiarizado com esse tipo de fanatismo.” (40) Seja denominado *Monsieur Teste*⁴⁵, *Monsieur Croche*⁴⁶, ou Stephen Dedalus⁴⁷ (sem mencionar o Frenhofer de *Le chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac⁴⁸), o retrato do poeta, músico ou pintor puro é sempre aquele de um exilado descontente, curiosamente debruçado sobre a beira do abismo e selvagemmente registrando os sobretons distantes a partir dos quais, segundo o *Harmonielehre* de Schoenberg, emergem novas consonâncias da distorção expressiva: “La Destruction fut ma Beatrice”(41). Verlaine, em *Les poètes maudits*⁴⁹, celebrou esse estado desolado de exaltação pelo trocadilho *bealtitudo* (42).

(40) Valéry, *Petit Recueil de paroles de circonstance* (1926), p. 85: “Rien ne mène à la parfaite barbarie plus sûrement qu'un attachement exclusif à l'esprit pur ... J'ai connu de très près ce fanatisme.”⁵⁰ Em seu “*Mon Faust*” (1945), a figura assassina do *Solitaire* é a expressão da mesma crença⁵¹. Durante os terríveis acessos que o atormentam, o *Solitaire* uiva como um lobo: o “espírito puro” não permite qualquer expressão mais sutil; mas nos intervalos entre essas convulsões, delas comenta como se a sua dialética tivesse sido treinada no “Um além do Ser” do *Parmênides* de Platão⁵²: “On ne peut dire qu'ILS sont plusieurs. ILS sont UN et UN et UN [...] qui ne s'additionnent pas [...] Il y en a un [...] que est la présence de l'autre [...] et l'un son acte; et l'un, même, l'un surtout, son absence” (pp. 202 s.)⁵³. O cenário dessa cena absurda, o cume de um rochedo escarpado habitado pelo *Solitaire*, chama à memória o lendário “rochedo de Parmênides”⁵⁴ (cf. R. Klibansky em *Mediaeval and Renaissance Studies*, I, ii, 1943, pp. 178-86⁵⁵) tal qual citado em uma

invectiva contra Abélard: “velut in altissima rupe Parmenidis sibilat inaudita” (*ibid.*, p. 185, nota) — “sibilando coisas inauditas do cume do rochedo de Parmênides”⁵⁶. Segundo Hughes de Saint-Victor (*Didascalicon*, iii, 14, “De studio quaerendi”), Parmênides habitou o rochedo por quinze anos⁵⁷; e Petrarca ainda se recordava da história em *De vita solitaria*, II, 7 (cf. Klibansky, *op. cit.*, pp. 179, 186)⁵⁸.

Para Valéry, o *Solitaire* (“au fond, bien pire que le diable”)⁵⁹ representa “une espèce au delà de la démente” (p. 213)⁶⁰ — em resumo, um tipo de Pascal⁶¹. No momento em que o Fausto de Valéry atinge o cume e escuta o *Solitaire* uivando pela primeira vez, exclama (p. 198): “Quoi? ... La solitude hurle? ... Le silence éternel voudrait-il en finir avec lui-même?”⁶² A passagem resume o argumento desenvolvido anteriormente em *Variation sur une ‘Pensée’: le silence éternel...* (ver *Variété*, I, 1924, pp. 137-53)⁶³. Naquele momento, o protesto de angústia cósmica de Pascal, ao qual Valéry referiu-se com a palavra *hurler* (*ibid.*, p. 142)⁶⁴, lembrou-o de “cet aboi insupportable qu’adressent les chiens à la lune”⁶⁵; mas em “*Mon Faust*” o cachorro se tornou um lobo, dirigindo seus uivos macabros à noite: “Je hurlerai, hurlerai à la Nuit ... Il est l’heure, il est temps que je me change en loup!”. [1968]⁶⁶

(41) Notou-se com frequência a semelhança familiar do *Monsieur Teste* de Valéry com o *Monsieur Croche* de Debussy, e de ambos com Frenhofer de *Le chef-d’œuvre inconnu* de Balzac. Sobre o *Igitur* de Mallarmé⁶⁷, ver A. Gill, “Esquisse d’une explication de la ‘Vie d’Igitur’”, em *Saggi e ricerche di letteratura francese* (1961), pp. 163-99⁶⁸. A frase “La Destruction fut ma Béatrice”⁶⁹ aparece na carta de Mallarmé para Eugène Lefébure⁷⁰ de 17 de maio de 1867 (H. Mondor, *Eugène Lefébure*, 1951, p. 349; Mallarmé, *Correspondance* 1862-1871, ed. Mondor and Richard, 1959, p. 246)⁷¹.

(42) *Les poètes maudits*, vi, conclusão⁷².

Poder-se-ia argumentar que esse dilema não é nem antigo nem incomum; a energia criativa sempre teve o efeito de transformar ou aguçar os hábitos perceptivos. No passado, entretanto, quando os artistas ainda estavam em contato genuíno com o mundo da

ação, suas inovações — não importa o quão excitantes ou perturbadoras — foram produzidas de um modo quase incidental para com as funções vitais às quais a arte se subordinava; a inventividade artística nos dias de hoje é um fim em si. A arte se tornou “experimental”.

É significativo que esta palavra “experimento”⁷³, própria ao laboratório do homem de ciência, tenha se transferido ao ateliê do artista. Não é uma metáfora casual: pois embora os artistas compreendam atualmente muito menos de ciência do que nos séculos XVI e XVII, suas imaginações parecem assombradas pelo desejo de mimetizar os procedimentos científicos; em seus ateliês, parecem frequentemente atuar como se estivessem em um laboratório, realizando uma série de experimentos controlados na esperança de chegar a uma solução científica válida⁷⁴. E quando exibidos, esses exercícios austeros reduzem o espectador ao nível de um simples observador, que assiste a mais recente excursão do artista com interesse, mas sem participação vital **(43)**.

(43) Em algumas tentativas mais antigas de macaquear a ciência na poesia, o dogmatismo é amiúde menos pronunciado que o paradoxo. Em *The Sacred Wood*, por exemplo, Eliot acreditou que a “extinção da personalidade” é poeticamente desejável: “é nessa despersonalização que se pode dizer que a arte se aproxima da condição de ciência” (p.53). Prosseguiu comparando a mente do poeta a um agente catalisador — um filamento de platina que permanece inalterado enquanto sua presença induz o oxigênio e o dióxido de enxofre a se combinarem em ácido sulfúrico. Conforme esse paralelo, a mente do poeta emergiria do ato poético sem ter sofrido qualquer transformação — “inerte, neutra e inalterada”. Enquanto descrição de um fato, talvez não se deva analisar criticamente: mas que ideal singularíssimo!⁷⁵

Yeats também brincou com a analogia da ciência, mas de forma mais ligeira que Eliot, como se brincasse com uma agradável heresia (*Autobiographies*, pp. 325 s.): “A ciência, tendo passado por muito ridículo e alguma perseguição, ganhou o direito de explorar o que quer que se passe perante seu olho corpóreo, e meramente porque passa ... A literatura agora exige o mesmo direito de exploração de tudo o que se passa perante o olho da mente, e meramente porque passa.” Segundo Yeats, isso “não é uma defesa completa”, uma vez que

admite uma “parcialidade não-científica em relação a assuntos há muito proibidos”. A progressão do pensamento aqui exposta claramente leva do “científico” ao “experimental” em direção ao proibido ou “excêntrico”, terminando por fim em hilaridade poética⁷⁶. Brecht usou o mesmo tipo de argumento: “Uma técnica para se irritar com os fatos familiares, ‘auto-compreendidos’ e aceitos, foi desenvolvida pela ciência com grande zelo, e não há razão para que a arte não adote essa atitude extremamente útil” (*Schriften zum Theater*, p. 114).

Seria tolo presumir que é possível modificar essa situação meramente desejando que fosse diferente. O cultivo da arte pela arte, que está na raiz da dissociação, teve uma história tão longa e, sobretudo, tão criativa, que não pode ser descartado com as palavras “eu não acredito nisso” ou “eu mudei de ideia”⁷⁷. Como disse uma vez um grande sociólogo em um momento de raiva, a história não é um bonde do qual se desembarca ao bel-prazer⁷⁸. Por se tratar de um fato histórico que todas as artes – a música e a poesia não menos que a pintura – foram simultaneamente arrebatadas por uma força centrífuga, seria infantil buscar a causa numa veleidade, ou então, em uma conspiração amigável de todos os excêntricos; o impulso foi muito mais profundo do que qualquer capricho individual. Não é possível, portanto, revertê-lo com uma simples decisão. Se couber à arte desempenhar uma vez mais um papel central em nossa existência⁷⁹, significa que as nossas vidas deverão mudar, e esse é um processo que não depende exclusivamente dos artistas e críticos; mas não há mal algum em um pequeno e muito modesto começo⁸⁰. Pensei, portanto, que seria útil inquirir o que nós, em nossa apreciação da arte, poderíamos fazer ou evitar, a fim de tornar mais vital a nossa participação artística. E sendo um historiador da arte de formação⁸¹, meus pensamentos se voltam para as deficiências do meu próprio ofício: pois é inegável a nossa contribuição para a desumanização da percepção artística.

Historiadores da arte são eles mesmos parte da história, e estão longe de serem imunes ao temperamento artístico que lhes é coevo. O estudioso suíço Heinrich Wölfflin⁸², por exemplo, talvez o maior historiador da arte da última geração, foi tão sensível ao sentimento dominante de purismo estético (44) que desenvolveu uma técnica de dissociação ao menos tão extrema quanto a de Remy de Gourmont. Sua famosa observação, segundo a

qual a essência do estilo gótico é tão evidente em um sapato pontudo quanto em uma catedral, resume à perfeição a sua perspectiva⁸³. Wölfflin não era o tipo de homem a quem se precisava dizer que um sapato, não importa o quão gótico em estilo, não equivale a uma catedral, e que uma teoria do estilo estará incompleta se não der conta da diferença; mas ele estava preocupado com uma verdade muito mais embaraçosa e revolucionária. Descobrir que quanto mais carregado de emoções religiosas está um objeto, mais obstáculos oferece a uma percepção puramente visual. Catedrais góticas incitam visões mais nebulosas do que sapatos góticos; e a causa se encontra não somente em sua maior complexidade formal, mas também no fato de que sua aura devocional nos é avassaladora⁸⁴. Wölfflin insistiu que o olho deve ser instruído por formas emocionalmente menos alheantes. Dessarte, nunca se satisfaz com a descoberta do estilo de um mestre no desenho de uma figura ou cabeça humana. “No traço de uma mera narina”, escreveu desafiadoramente, “os fundamentos do estilo devem ser buscados”(45). Seu ideal era aquilo que ele denominava de uma “história da arte das menores partículas”, que viria a traçar os desenvolvimentos da forma ao comparar “mão com mão, nuvem com nuvem, galho com galho, até às linhas do veio da madeira”(46).

(44) A amizade de Wölfflin com o escultor Adolf von Hildebrand⁸⁵, cujo vigoroso panfleto *Das Problem der Form* (1893)⁸⁶ teve um impacto muito mais duradouro sobre Wölfflin do que qualquer ensaio estético de Konrad Fiedler⁸⁷, iniciou-se no verão de 1889, quando o companheiro de Wölfflin, o arquiteto suíço Emanuel la Roche⁸⁸, introduziu-o a Hildebrand em Florença⁸⁹ (ver Wölfflin, *Kleine Schriften*, 1946, pp. 100, 251 ss., 260). A psicologia da forma⁹⁰ presente em suas primeiras obras — *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886)⁹¹ e *Renaissance und Barock* (1888)⁹² — ainda se apoiava nas teorias correntes da empatia (cf. Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl*, 1873); mas a partir de seu encantador livro sobre Salomon Gessner (1889)⁹³, advogou por um novo ideal de pureza: “Gessner war von Hause aus aller Exstase abgeneigt, unzugänglich für das Unsinnliche und das verschwimmende Entzücken im Überweltlichen” (p. 14)⁹⁴ — “Reinlichkeit wird ein Hauptbegriff”⁹⁵(p. 41).

Dez anos depois, em *Die klassische Kunst* (1899), onde seu débito em relação a Hildebrand é generosamente reconhecido⁹⁶, Wölfflin fez sua primeira tentativa sistemática de descobrir aquelas camadas do estilo puramente visuais que julgou serem indiferentes à emoção, *ohne Gefühlston, an sich ausdruckslos* (1914, pp. 238, 276)⁹⁷. Como ele disse em *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (publicado pela primeira vez em 1915)⁹⁸: “Nossas categorias não passam de formas, de determinadas formas da concepção e da representação, e que, por isso mesmo, num certo sentido são necessariamente inexpressivas” (1921, p. 245)⁹⁹.

(45) *Ibid.*, p. 3; cf. *Principles of Art History* (1932), p. 2¹⁰⁰.

(46) *Italien und das deutsche Formgefühl* (1931), prefácio; traduzido como *The Sense of Form in Art* (1958), cf. p. 4¹⁰¹. Já em 1886, em *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, reeditado em *Kleine Schriften* (1946), pp. 13-47, Wölfflin havia argumentado que o impulso de um novo estilo só pode ser percebido nas formas diminutas: “nas pequenas artes decorativas, nas linhas do ornamento, da caligrafia, etc. *Aqui o sentimento da forma satisfaz a si mesmo da maneira mais pura, e é aqui que deve se buscar o nascedouro de um novo estilo*” (p. 46, itálicos de Wölfflin)¹⁰². A famosa comparação da arquitetura gótica com os sapatos góticos aparece nesses *Prolegomena* pela primeira vez (pp. 44 s.)¹⁰³. A sobriedade, o propósito desse exercício, perdeu-se em *Formprobleme der Gotik* (1918) de Worringer¹⁰⁴, onde o sapato pontudo foi substituído por uma agitada *Gewandzipfel* (p. 5), uma dobra de tecido gótico¹⁰⁵.

Esse tipo de disciplina é reconfortante. No momento em que tivermos descido até à curva da narina, podemos ter certeza que estudamos a forma pela forma, e não em função do objeto em questão; assim, podemos reascender à superfície e à figura como um todo sem temer quaisquer distrações humanas¹⁰⁶. Mesmo uma catedral pode então se tornar segura. E no entanto, uma questão um tanto primária permanece sem resposta: por que razão um sujeito gozando de bom juízo deveria buscar segurança artística numa catedral? A grande arte nunca parece tão limpa quanto os nossos puristas estéticos a querem tornar, posto que

invariavelmente nos envolve nessa espécie de “absurdo emocional” do qual o método de Wölfflin foi projetado para nos salvar. De fato, uma catedral inspecionada com os olhos de Wölfflin já não é mais uma catedral, mas um sistema cristalino de formas visuais¹⁰⁷. Quanto ao desenho de um rosto humano, a boca e os olhos podem possuir um alcance expressivo para o qual o estudo de uma narina não nos prepara totalmente.

Ao expulsar esses intrusos ilícitos da corte, Wölfflin reduziu sua percepção artística a uma percepção da forma imaculada pela emoção, e isto lhe permitiu se mover com invejável facilidade de Rafael a Rubens e de Holbein a Rembrandt¹⁰⁸, sem se preocupar com as forças da imaginação que as concepções desses artistas intencionavam liberar¹⁰⁹. Àqueles que protestavam que esse expurgo radical das emoções privava os grandes artistas de seu poder de comoção, respondia calmamente: “Em filologia ninguém nunca reclamou que a estima das personalidades poéticas é prejudicada pela linguística ou por investigações estilísticas gerais”(47). Admitiu ter pretendido introduzir no estudo da arte aquilo que os estudantes de letras haviam há muito aceitado como a distinção entre os estudos literários e linguísticos. Uma gramática histórica, pensou, pode ser uma proteção contra os arrebatamentos emocionais e poéticos (48).

(47) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. xi¹¹⁰. Se as categorias de Wölfflin são, como ele afirmou com certo orgulho, indiferentes à emoção, é por ser referirem a médias históricas nas quais as expressões emocionais de uma gama razoavelmente variada cancelam umas às outras. Wölfflin, portanto, ao reduzir Bernini¹¹¹ e Terborch¹¹² a um mesmo “denominador visual” (*denselben optischen Nenner*), expôs o que chamou de “das Generelle der Mache”¹¹³, ou seja, a maneira média do século XVII¹¹⁴, um termo médio calculável entre um fachada do barroco romano e uma paisagem por Van Goyen¹¹⁵ (pp. 12, 14)¹¹⁶. É frequentemente possível, e sempre útil, traçar o desenvolvimento histórico em termos de médias e, se não me engano, a *Formgeschichte* tal qual ensinada por Wölfflin alcançou bem esse fim, ainda que involuntariamente¹¹⁷. As formas neutras, que segundo seu sistema se desenvolvem sem nenhuma referência à expressão, não são formas *fundamentais*, mas sim formas *médias*¹¹⁸.

(48) É verdade que Wölfflin formulou suas “leis fundamentais da mudança visual”¹¹⁹ com base nas leis fonéticas da gramática histórica¹²⁰. Que um modo linear e clássico de visão relaxe e se torne, portanto, barroco, pareceu-lhe uma “necessidade inerente”, embora tenha declarado o desenvolvimento oposto ser contrário à natureza¹²¹. Felizmente, Wölfflin não temia se contradizer, e assim encontramos esse desenvolvimento oposto no estilo tardio de seu estimado Gessner (*Zur allgemeinen Charakteristik von Gessners Kunst*, 1930, reeditado em *Kleine Schriften*, pp. 147 s.). Um enrijecimento do estilo, um tipo de *Verzopfung*¹²², é de fato frequente, e não é menos “regular” que o abrandamento ou relaxamento de um determinado idioma. Ocorre, por exemplo, nos trabalhos tardios de Matisse e Kandinsky; e também nos estilos serôdios de Holbein, Van Dyck¹²³ ou Jordaens¹²⁴; na mudança dos mosaicos paleocristãos para os bizantinos¹²⁵, das miniaturas carolíngias para as otônianas¹²⁶, do mobiliário de Luís XV para o de Luís XVI¹²⁷, do impressionismo para o neo-impressionismo¹²⁸ ou (para dar um exemplo da pintura florentina) na progressão de Pontormo a Bronzino¹²⁹. É quase como se Wölfflin tivesse sido enganado por uma metáfora da gravitação, como se o estilo pudesse *rolar para baixo* em direção ao barroco (*weiterwälzen*)¹³⁰, mas não *rolar para cima* em direção a um novo classicismo (cf. *Grundbegriffe*, p. 18)¹³¹. Ele postulou uma simples continuidade para um tipo de mudança e uma simples descontinuidade para a outra; enquanto é pouco duvidoso que continuidade e descontinuidade são inerentes a ambas e que podem ser identificadas pelos métodos apropriados.

O estudo da arte muito se beneficiou dessa sublime desconsideração pelas paixões humanas, que Wölfflin compartilhava, em particular, com Riegl, o fundador da Escola de Viena¹³². O desapego de ambos proporcionou frescor e amplidão, assim como uma liberdade do preconceito, uma disposição à exploração do desconhecido e até mesmo do repulsivo, arriscando novas aventuras da sensibilidade¹³³. Devemo-lhes o fato de não mais julgarmos um estilo pelo cânone de outro. A arte do império romano tardio ou a arte barroca, anteriormente desprezadas como artes do declínio, são hoje apreciadas por sua peculiar qualidade(49).

Palavras como “decadente”, “primitivo”, “bárbaro” e “maneirista” perderam seu sentido pejorativo. A barreira entre as artes — maiores e menores — ruíu: estuda-se com o mesmo cuidado um ornamento de lótus egípcio e a tumba de um Faraó. Não se dá menos atenção aos desenhos de Michelangelo que aos seus afrescos, mas talvez até mais. E retornando à fórmula de Wölfflin, um sapato pontudo pode nos instruir quanto a uma catedral.

(49) Cf. A. Riegl e seus estudos revolucionários sobre a arte tardoromana (*Die spätrömische Kunstindustrie*, 1901)¹³⁴, o barroco italiano (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908)¹³⁵ e o retrato de grupo holandês (*Das holländische Gruppenportrait*, 1902)¹³⁶. Sobre as interessantes origens do método de Riegl, desenvolvido inicialmente quando classificava os têxteis do Museum für Kunst und Industrie em Viena¹³⁷, ver um de seus primeiros livros, *Stilfragen* (1893), dedicado à história do ornamento¹³⁸. Assim como Wölfflin em *Prolegomena*, onde as pequenas características ornamentais forneceram a evidência crucial contra as tentativas “mecânicas” de deduzir o estilo das “meras restrições do material, clima e propósito prático” (pp. 46 s.)¹³⁹, Riegl argumentou que nenhuma técnica ou material pode ser, em si mesma, suficientemente coerciva para determinar exatamente uma forma ornamental. Em seu sistema, materiais e técnicas foram admitidos somente como “coeficientes de fricção” na ação de um impulso formal autônomo, que denominou de *Kunstwollen*, enquanto que Wölfflin preferiu o termo mais cauteloso de *Formphantasie*¹⁴⁰. Quaisquer que sejam as fáceis objeções a uma forma pura evoluída a partir de uma vontade pura (ver abaixo, nota 146), foi com a ajuda dessas ficções tênues que Riegl tornou a gramática do ornamento um tema histórico ao invés de um tema dogmático: os “tipos” ornamentais perderam sua dependência permanente das técnicas e materiais particulares, e entraram, como as criações artísticas mais elevadas, em um processo contínuo de transformação estética¹⁴¹.

Desses modestos primórdios — pois o que poderia ser mais humilde que os escrúpulos de um classificador de tecidos no Museum für Kunst und Industrie? — a teoria de Riegl logo alcançou as alturas sublimes de uma filosofia da história quase-hegeliana. Mudanças da forma, argumentou, não foram causadas por forças externas, mas por uma

dialética que lhes era inerente. O entusiasmo com o qual essa doutrina rarefeita foi recebida, e o vigor e engenho com os quais foi aplicada, não deixam dúvidas de que foi conduzida por um autêntico impulso artístico da época, um forte desejo de autonomia visual¹⁴². Para uma discussão do método de Riegl, ver E. Heidrich, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte* (1917), pp. 84-109¹⁴³; E. Panofsky, “Der Begriff des Kunstwollens”, *Zeitschrift für Ästhetik*, XIV (1920), pp. 321-39¹⁴⁴; E. Wind, “Zur Systematik der künstlerischen Probleme”, *ibid.*, XVIII (1925), pp. 438-86 e, para uma reavaliação crítica, seu artigo *ibid.*, XXV (1931), Beilageheft, pp. 163-8 (agora traduzido em *The Eloquence of Symbols*, pp. 121 ss.)¹⁴⁵. Encontram-se ecos distantes de Riegl mesmo em H. Focillon, *Vie des formes* (1955), pp. 18 ss., 31 ss.)¹⁴⁶.

Se é verdade, como sugeri, que o público geral adquiriu uma certa facilidade para tocar a superfície de muitas obras de arte diferentes sem se envolver seriamente com nenhuma, não restam dúvidas de que essa abordagem foi encorajada pelo especialista em arte. Quer se tome Wölfflin ou Riegl e a Escola de Viena¹⁴⁷, ou Roger Fry e Clive Bell, ou então Bernard Berenson¹⁴⁸, todos desenvolveram uma primorosa habilidade em escumar a superfície de uma obra de arte sem necessariamente entrar em contato com suas potências imaginativas, rejeitando essa conexão com frequência pelo fato de que ela poderia perturbar a aplicação lúcida de uma técnica meticulosa **(50)**.

(50) É significativo que Berenson tenha considerado impossível responder ao pathos de Mantegna. Ninguém estava melhor preparado do que ele para explicar as peculiares reviravoltas do traço pelas quais um desenho autógrafo de Mantegna pode ser distinguido de uma cópia contemporânea; mas, ao refletir sobre o caráter artístico de Mantegna, foi capaz de compará-lo a Burne-Jones: ver *The Italian Painters* (edição revisada, 1930), p. 259¹⁴⁹. A literatura da *connoisseurship* parece sugerir que uma excepcional sensibilidade à textura da pintura pode vir acompanhada de amusia nos registros mais profundos¹⁵⁰.

Era de se esperar que esses refinamentos extremos provocariam uma reação de certa violência. Hoje presenciamos esse revide na forma de uma nova e grosseira filosofia da arte, que afirma que as falhas da teoria da arte pura podem ser remediadas simplesmente virando-a de ponta de cabeça. Ao invés de uma arte do afastamento, que se regozijava em sua separação da vida cotidiana, agora dispomos de uma arte que nos envolve por completo na vida real — o que na França se chama *art engagé*¹⁵¹. Se me mostro cético quanto a essa doutrina, é porque me parece cometer essencialmente o mesmo erro da teoria à qual se opõe. Ambas tentam escapar, em direções opostas, do fato fundamental e óbvio de que a arte é um exercício da imaginação, que nos engaja e nos afasta ao mesmo tempo: faz-nos participantes daquilo que apresenta, e, no entanto, apresenta-o como ficção estética. Dessa raiz dupla — participação e ficção — a arte retira sua capacidade de alargar nossa visão ao nos transportar para além do factual, e de aprofundar nossa experiência através da compaixão; traz consigo, todavia, a significativa oscilação entre a experiência vicária e a real. A arte reside nesse reino de ambiguidade e suspense, e só é arte enquanto essa ambiguidade for mantida. No entanto, é desconfortável viver no suspense, e a tentação de trocá-lo por certezas estreitas, porém positivas, assalta-nos constantemente; contudo, sabemos muito bem que, tão logo a imaginação artística começa a operar em nós, deixamos o abrigo da costa pelo mar aberto.

Basta assistir a uma peça de teatro para nos encontrarmos voluntariamente ingressos em situações dramáticas nas quais não desejaríamos estar envolvidos, mesmo se pudéssemos; e no entanto, elas engajam nossa compaixão com tamanha força que seriam difíceis de tolerar sem algum ingrediente de faz-de-conta. Se tivéssemos que experimentar todas as tragédias que vemos em cena como *art engagé*, teríamos pouca chance de sobrevivência. Nossos fundamentalistas estéticos não se conformam às próprias regras. Se realmente vivessem segundo a sua doutrina, estariam mortos.

Cerca de dez anos atrás, a mesma tese foi exposta, de forma superior e também mais polida, em um editorial no *The Times Literary Supplement* dedicado à “Arte Pura”(51), dirigido contra o ressurgimento de um antigo erro de apreciação de Fra Angelico¹⁵². Dizia-se que o artista era tão santo em sua arte que o espectador, para sentir essa qualidade santimoniosa, deveria se encontrar em um bom estado moral. O escritor redarguiu afirmando

que uma compreensão da bondade pode muito bem ser necessária para apreciar Fra Angelico, mas isso não implica na necessidade de ser bom. “É então necessário”, perguntou, “estar repleto de fobias supersticiosas para se comover com a escultura mexicana, ou então ávido por carne para que se compreenda a arte do homem das cavernas?”.

(51) Editorial, 13 de outubro de 1950¹⁵³.

John Ruskin¹⁵⁴, que pode ser confundido facilmente por um profeta dogmático do engajamento artístico, foi tomado de admiração ao observar o inesperado poder de desapego de certos mestres setentrionais do século XVI, que se sobressaíam em temas sombrios ou terríveis. “Esses mestres”, escreveu, “eram artesãos bons demais para serem intensamente afligidos pelo que quer que fosse; com suas mentes essencialmente dirigidas à execução de seu trabalho, eram capazes de se debruçar sobre temas atrozes ou amedrontadores com grande energia por não serem suscetíveis à submissão por qualquer sentimento de tristeza ou terror”(52).

(52) *Catalogue of Examples*, n.º. 4; cf. *Works*, ed. E. T. Cook e A. Wedderburn, XXI (1906), p. 13¹⁵⁵ — Nas palavras de Donne: “grief brought to numbers cannot be so fierce”¹⁵⁶ (“The Triple Fool”)¹⁵⁷.

Algo dessa mesma liberdade da aflição e do medo deve ser atribuída aos artesãos primitivos. Em tribos supersticiosas, os que executam o rito beneficiam-se de feitiços específicos que os protegem dos terrores que administram. Os dançarinos do rito da serpente não temem as víboras venenosas que manipulam¹⁵⁸, e um escultor mexicano dificilmente seria capaz de dar forma ao terror de seus deuses tão efetivamente caso estivesse sob o domínio desse mesmo sentimento ao esculpir a pedra¹⁵⁹. O mais bárbaro dos artesãos parece assim comandar esse curioso poder de auto-divisão que Baudelaire considerava indispensável à arte: “O artista”, escreve, “só o é na condição de ser duplo, e enquanto não ignorar nenhum aspecto de sua dupla natureza.” (53)

(53) *De l'essence du rire* (conclusão): “L’artiste n’est artiste qu’à condition d’être double et de n’ignorer aucun phénomène de sa double nature”¹⁶⁰. Baudelaire desenvolveu esse pensamento em diferentes ensaios, mas talvez de forma mais precisa em *Le peintre de la vie moderne*, que concebera como “uma boa ocasião para desenvolver uma teoria racional e histórica do belo”:

“O belo é, sempre e inevitavelmente, de uma composição dupla, embora a impressão que produz seja única ... O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será — como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo —, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como a envoltura deleitável, provocante, apetitosa do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, imperceptível, pouco adequado e pouco apropriado à natureza humana. Desafio a que se encontra algum espécime de beleza que não contenha esses dois elementos.”¹⁶¹ — Ver também *Salon de 1846*, xviii: “Toutes les beautés contiennent ... quelque chose d’éternel et quelque chose de transitoire, — d’absolu et de particulier.”¹⁶²

A pintura abstrata não é exceção. Embora busque se furtar do *enveloppe titilante* ou *apéritive* de Baudelaire, não consegue deixar de realizar suas próprias pressuposições parciais e, portanto, perecíveis, como qualquer outra arte existente, e talvez ainda mais: pois devemos encarar a circunstância espantosa, mas inevitável, de que quanto mais uma arte imita a música ao buscar efeitos puros e imediatos, mais terá de depender, assim como a música, de um vasto corpo de doutrina preparatória e inconstante.

Como explicou Sartre em *L’imaginaire* (1948), pp. 241 s., uma pintura abstrata é um objeto imaginado, e não (como foi falsamente afirmado) real: sua vida estética é *fingida* pelos pigmentos, não menos que em uma pintura representacional¹⁶³. O mesmo é verdadeiro a respeito dos sons musicais. Todo músico sabe que o som que escuta é somente uma cavilha à qual afixa o som que imagina; e por mais que ambos os sons, o imaginado e o encarnado, estejam próximos em uma performance ideal, somente a pessoa não-musical se sente tão tomada pela realidade dos sons que escuta, que sua imaginação musical deixa de funcionar.

Eis o conhecido paradoxo segundo o qual compositores sensíveis muitas vezes tocam em pianos assustadoramente desafinados. Acostumados a extrair o bolo divino da embalagem efêmera, escutam automaticamente corretas as notas falsas.

Ofuscar a diferença entre invenção e fato é estreitar de modo fatal a percepção artística. Se pudessem alcançar a imediatez que almejam, a *musique concrète*¹⁶⁴ e o *tableau-objet*¹⁶⁵ pertenceriam à mesma classe de ilusão do *trompe-l'oeil*¹⁶⁶.

Tampouco é certo que essas distinções desapareçam ao nível da magia primitiva: mesmo o homem das cavernas deve ter sentido uma ligeira diferença entre o ato de caçar o animal e o gesto antecipatório de pintar para assegurar uma caçada bem sucedida.

Parece-me verdadeiro que nenhuma teoria da arte está completa se ignora essa divisão da consciência que permite ao artista viver em dois mundos: de sentir o que é real e de fingir que o sente, dando assim aos fatos a autoridade da ficção, a partir da qual outros podem participar por procuração (54). Segue que a nossa resposta à arte, por sua vez, não será uma resposta completa e verdadeira se não reproduzirmos em nós mesmos algo da natureza dupla do artista.

(54) Goethe comparou o estado poético à folha dupla de uma árvore de ginkgo biloba (*West-öslicher Divan*, “Gingo biloba”)¹⁶⁷. Ver também Diderot, *Paradoxe sur le comédien*¹⁶⁸, evocado por Sartre em *L’imaginaire* (1948), p. 242¹⁶⁹, e reapresentado — talvez um pouco solenemente — por M. Merleau-Ponty, *Signes* (1960), p. 76: “On peut dire du peintre à peu près ce que Valéry disait du prêtre: qu’il mène une vie double et que la moitié de son pain est consacrée”¹⁷⁰. Mesmo Brecht, apesar de seu desdém pela experiência vicária e por zombar da dor que pode ser expressa (“ein Schmerz der transportabel ist”)¹⁷¹, admite em *Gespräch über die Nötigung zur Einfühlung* que a participação estética deve combinar a sujeição à empatia com a suspensão da alienação: “Unsere eigentliche Bewegung wird durch die Erkennung und Erfüllung des *zwiespältigen Vorgangs* entstehen”¹⁷² (*Schriften zum Theater*, p. 212, itálicos meus).

Conservo uma vívida lembrança da dificuldade dessa tarefa por causa de um típico erro de julgamento que cometi quando jovem, ao ver pela primeira vez uma exposição de arte expressionista alemã. As paredes estavam repletas de pinturas apocalípticas pintadas com cores violentas e formas incongruentes. Considerei essa arte agressiva singularmente excitante e a consumi com o apetite fresco e o estômago forte de um jovem. Em meio a tais prazeres, fui atingido por um pensamento que me incomodou muito; perturbar-me-ia ainda hoje, não tivesse me tornado um sujeito menos sério. Ocorreu-me que se todas essas pinturas intensas, uma atrás da outra, tivessem sido experienciadas por mim com a intensidade requerida, deveria ter enlouquecido. Esse, claramente, não era o caso. Estendendo esse pensamento aos numerosos visitantes que, comigo, haviam sido expostos à mesma exposição, cheguei à conclusão de que algo estava errado; esses pintores produziam a ilusão de intensidade, mas não eram tão intensos quanto pretendiam (55).

(55) A associação com os cabarés literários é uma característica significativa do Expressionismo Alemão, assim como um comentário curioso sobre sua solenidade¹⁷³. Um dos mais chamativos, fundado por Kurt Hiller¹⁷⁴ em Berlim, chamava-se *Neopathetisches Cabaret*¹⁷⁵, nome tornado ainda mais grotesco por causa da heróica inscrição xilogravada de Schmidt-Rottluff¹⁷⁶ (reproduzida em *Expressionismus: Literatur und Kunst 1910-1923*, Schiller-Nationalmuseum, Marbach a. N., 1960, p. 23). A concepção e o título denunciam uma necessidade, que se tornou característica de todo o movimento, de extrair gestos monumentais de apóstrofes burlescas. Como estilo teatral, essa prática foi antecipada por Wedekind¹⁷⁷ e aperfeiçoada por Brecht. O fato de que Schoenberg, quando jovem, foi empregado como regente no cabaré de “Das Überbrettll” de Ernst von Wolzogen¹⁷⁸, sugere que o *Neopathetisches Cabaret* pode ter fornecido a atmosfera de *Pierrot Lunaire*¹⁷⁹ (cf. H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, trad. E. T. Roberts e Humphrey Searle, 1959, p. 21¹⁸⁰; também J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, 1959, p. 84¹⁸¹).

A pintura expressionista como um todo, mesmo contando com talentos notáveis como Beckmann¹⁸² e Kirchner¹⁸³, deixou-se tomar por aquele que é o mais belicoso dos gêneros, o cartum austero; mas essa não era somente uma obsessão alemã. Orozco¹⁸⁴, cujo

estilo foi em parte gestado pelas caricaturas macabras de Posada¹⁸⁵, permaneceu um cartunista ao longo de todos os seus afrescos. Do mesmo modo, deve-se lembrar que a *Guernica* de Picasso não só foi concebida como um cartum monumental, mas que nunca foi melhor exposta do que como um grande cartaz decorando o pavilhão espanhol na Exposição Mundial de Paris em 1937¹⁸⁶. Reduzida a uma peça de museu, parece mais *outré* e também mais convencional do que em seu lugar de origem, onde o desenho do frontão, equilibrando o enorme pé da extrema direita em oposição à enorme mão da extrema esquerda, etc., possuía certa justificativa arquitetônica¹⁸⁷. Seria fútil negar que parte considerável do gênio ágil de Picasso é o do cartunista genuíno: não se tornou ele nosso principal criador de *images d'Épinal*¹⁸⁸?

Entre os artistas ingleses, o cartum expressionista de grandes dimensões ganhou reconhecimento com Francis Bacon¹⁸⁹; ocasionalmente, também com Graham Sutherland¹⁹⁰. O fato de que os melhores cartunistas da nossa época tenham abandonado o seu meio em favor da grande maneira¹⁹¹, ou tenham se confinado em paródias sociais esquisitas como as de Thurber¹⁹², pode possivelmente explicar a escassez de talento na caricatura política atual. Ou o conformismo moderno se tornou tão poderoso que a caricatura, privada de seu papel tóxico, só pode se dar às vistas enquanto “belas artes”?

Naquela época julguei essa crítica válida, mas não penso mais dessa forma. O objetivo do artista é produzir uma ficção persuasiva e, se bem sucedido, porque dizer que falhou? Não há nada de errado com a ilusão de intensidade, desde que seja mantida. O problema, como agora vejo retrospectivamente, era de que a ilusão *não* se sustentava; e tendo visto desde então muitas exposições expressionistas, acredito que a causa era dupla, e atuava em dois níveis inteiramente distintos. Em primeiro lugar, as primeiras exposições incluíam algumas pinturas um tanto medíocres — obras de Heckendorf¹⁹³, Jäckel¹⁹⁴ ou Melzer¹⁹⁵, nomes hoje praticamente esquecidos. Enquanto a mediocridade, em qualquer estilo, tende a debilitar ou destruir a ilusão estética, a mediocridade que se pretende intensa possui um efeito particularmente repulsivo. Mas essa forma de repulsão — e isso é importante — pode também ser gerada por uma pintura esteticamente válida e vigorosa desse estilo, pois podemos não

simpatizar com a atitude apocalíptica do pintor. Pode-se soar a trombeta do Juízo Final uma vez; não se deve fazê-lo todos os dias. Quando o clímax é produzido com regularidade mecânica, algum desgaste mínimo é certo; e por “desgaste” entendo uma falha antes humana que estética: envolve uma carência de equilíbrio, uma desesperada ânsia por estímulos e uma completa ausência de senso de humor — elementos todos esses capazes de tornar a ilusão estética ainda mais irresistível.

Por essas razões, há muito a ser dito a respeito do historiador da arte Carl Justi¹⁹⁶, que contribuiu para a redescoberta de El Greco no fim do século XIX **(56)**. Em seu juízo se aliava uma percepção precisa da qualidade de El Greco enquanto pintor com uma rejeição cuidadosamente considerada de seu caráter artístico. Existem muitas pessoas, inclusive eu mesmo, que reagem precisamente dessa maneira em relação à música de Wagner¹⁹⁷ e à poesia de Rilke¹⁹⁸, reconhecendo o poder de um gênio supremo, mas nele identificando o tipo de poder ao qual não se deve sucumbir. E não é impossível que muito da arte mexicana, tanto antiga quanto moderna, possa ser ainda mais suscetível a esse tipo de crítica, visto que sua força artística é inegável. Ao observarmos o esplendor com o qual a ferocidade dos guerreiros aztecas emerge diretamente de suas soberbas efígies¹⁹⁹, podemos bem nos lembrar da advertência platônica de que artistas de tamanho poder são “seres raros, sagrados e encantadores”, mas que devemos nos alertar quanto ao seu feitiço. O mesmo tipo de reserva pode se aplicar ao *fortissimo*²⁰⁰ perpétuo de Kokoschka²⁰¹ e Rouault²⁰².

(56). Os ensaios de Justi sobre El Greco, publicados pela primeira vez em 1897, foram reeditados em suas *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, II (1908), pp. 199-242²⁰³.

Escolhi esses exemplos ao acaso para sugerir não só que podemos, mas que devemos reagir a uma obra de arte em dois níveis: devemos julgá-la esteticamente segundo seus próprios termos, mas também decidirmos se os consideramos aceitáveis. Reconhecer a força de uma façanha artística não é motivo o suficiente para desconsiderar seu viés humano; e ser crítico desse viés não é motivo para negar seus méritos artísticos. Os advogados da *art*

engagé gostariam de nos persuadir de que não é somente errado, mas também imoral, o elogio estético de uma obra de arte se estamos em desacordo com seus pressupostos; os adeptos da arte pura, por sua vez, gostariam que aceitássemos toda façanha artística em seus próprios termos, sem jamais questionar os pressupostos subjacentes. Como disse Croce de forma um tanto brusca, não há “duplo fundo” (*doppio fondo*) na valise da arte. (57) E raras vezes uma falácia foi expressa com tamanho *gusto*.

(57) “Non v’è nell’arte un doppio fondo, ma un fondo solo” (*Estetica*, 1958, p. 39)²⁰⁴. Reduz-se aqui a obra de arte a uma mônada. Uma descrição racional de uma entidade tão completamente autocontida se provou além do poder de qualquer língua, o francês incluso. “Toujours nous serons tentés”, escreve Focillon (*Vie des Formes*, p. 10), “de chercher à la forme un autre sens qu’elle-même, et de confondre la notion de forme avec celle de signe ... Le signe signifie, alors que la forme se signifie” — qualquer que seja o significado do uso reflexivo de *signifier*²⁰⁵. Croce era um mestre desse tipo particular de sofisma: “Don Quixote é um tipo; mas de que ele é o tipo, a não ser de todos os Don Quixotes? Um tipo, por assim dizer, de si mesmo” (*loc. cit.*). Seria menos confuso dizer que Don Quixote não era reconhecido como um tipo antes que Cervantes o concebesse; mas isso não significa que a criação de Cervantes não tenha relação alguma com os homens de carne e osso e suas loucuras. Da mesma forma, A. C. Bradley²⁰⁶ estava correto ao sublinhar que o significado de um grande poema está *no* poema, dele emana e não se baseia em um pensamento pré-definido meramente travestido pelo poeta de linguagem poética (“Poetry for Poetry’s Sake”, *Oxford Lectures on Poetry*, 1941, pp. 23 s.)²⁰⁷; no entanto, sua recusa indignada em discutir um sentido poético (“O que é esse sentido, eu não posso dizer; Virgílio o disse”, p. 21)²⁰⁸ o conduz diretamente ao paradoxo da autossignificação de Croce: “Se insistimos em perguntar pelo sentido de tal poema, só podemos obter a resposta que ‘ele significa a si mesmo’” (p. 24)²⁰⁹.

Quando se lê essa memorável frase de Croce, sente-se a corrente de ar fresco que esse autor extremamente culto pensou ter deixado entrar em sua biblioteca. Todos esses

sentidos secundários, conotações, sugestões, alusões esquecidas e postulados tácitos, que com persistência obstruem nossa visão da arte, são varridos com um gesto grandioso: a arte é total e completamente primordial. Devemos senti-la diretamente, ou de forma alguma.

Sendo justo com Croce e Wölfflin, e também com Roger Fry, deve-se dizer que, como a maioria dos grandes homens, eles não se sentiram restringidos por seu método; possuíam um modo elegante de afastá-lo. Essa talvez tenha sido a graça redentora de muitos dos proponentes da arte pura **(58)**. Como regra geral, eram inteligentes demais para não suspeitar que a arte era raramente tão pura quanto pretendiam demonstrar; mas sentiam ser essa uma doutrina saudável a se expor, especialmente em uma época na qual o sentimentalismo artístico estava fora de controle. Encontraram, entretanto, um sucesso quase excessivo. Lembro de ter ido, anos atrás, a uma elegante exibição de máscaras primitivas e outros objetos rituais no Burlington Fine Arts Club, onde um grupo de inteligentes *connoisseurs* saboreava essas obras por sua beleza formal; e devo dizer que, nesse contexto requintado, elas pareciam tão inofensivas e saudáveis quanto uma cesta de ovos frescos. Não lhes tinha sobrado sequer uma gota de veneno. Tinham todas se tornado arte pura²¹⁰.

(58) Trata-se de um paradoxo importante, e talvez inevitável, que as tentativas de tornar um meio artístico absolutamente puro frequentemente acabam por assimilá-lo a um outro meio expressivo. “De la musique avant toute chose”, assim proclamou Verlaine no primeiro verso de *Art Poétique*²¹¹; e segundo Valéry (*Variété*, I, p. 97), todas as famílias de “poetas puros” (*d’ailleurs ennemies entre elles*) concordam com Mallarmé no desejo *de reprendre à la Musique, leur bien* (cf. *Crise de vers*, também *La musique et les lettres*)²¹². Uma discussão clássica da “erradicação da matéria pela forma” apareceu no *Ästhetische Briefe* de Schiller (1795), xxii: “Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, *dass er den Stoff durch die Form vertilgt*” (itálicos de Schiller)²¹³. Ao desenvolver sua doutrina, Schiller notou que quanto mais as artes se aproximam desse “ideal de pureza estética”, mais tendem a convergir seus meios, esses cada dia mais evanescentes: “die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muss Musik werden”²¹⁴, etc, passagem admirada

por Schlegel e Novalis e provavelmente também por Walter Pater²¹⁵, que atribuiu a ideia aos “críticos alemães” (*The Renaissance*, vii: “The School of Giorgione”²¹⁶).

Em *La poésie pure* (1926, p. 27) o abade Bremond extrapolou a observação de Pater de que todas as artes “aspiram à condição da música”; para Bremond, “ils aspirent tous à rejoindre la prière”²¹⁷ — conclusão à qual Roger Fry se recusou a avançar, suspeitando que essa teoria da arte pura poderia lançá-lo nas profundezas do misticismo: “À beira desse abismo, eu paro” (*Vision and Design*, sentença conclusiva)²¹⁸. Bremond ampliou o argumento místico em *Prière et poésie* (1926)²¹⁹. Apesar de desagradável, a assimilação do encantamento poético pela oração é talvez menos absurda do que a afirmação de Berenson de que a experiência estética pode atingir a intensidade extática da união mística (*Aesthetics and History*, 1948, pp. 84 s.: “The Aesthetic Moment”)²²⁰. Porfírio afirmou que Plotino experienciou a união mística quatro vezes em sua vida²²¹. Devemos presumir que um *connoisseur* é capaz de mobilizar essa excepcional força do êxtase toda vez que adentra inteiramente no espírito de uma pintura? Mas talvez aqui nos defrontemos com uma simples confusão de termos. Plotino relata que no êxtase místico se perde por completo a percepção dos particulares²²². Para o propósito de um *connoisseur*, tal experiência seria inútil²²³.

Por ser tão revigorante, a tentação de aceitar a arte pura é grande. Uma vez que as forças da imaginação encarnadas em uma figura podem perturbar o nosso prazer se não soubermos lhes responder, é sempre encorajador escutar sobre a sua irrelevância. Encorajamentos desse tipo não faltam. As grandes faxinas da arte, das quais ela deve emergir pura e impoluta, tornaram-se um festival regular **(59)**; e cá nos encontramos novamente, muito além do que nos damos conta, tanto as vítimas quanto os agentes de uma era científica. Para fins de classificação estilística, o tratamento da arte *como se fosse pura* provou-se uma ficção útil e econômica, não diversa da construção de modelos em ciência²²⁴. Quem quer que estude a história dos estilos sabe o quão vantajoso é pensar em termos de classes morfológicas²²⁵. Não há mal algum em se mover entre essas abstrações, desde que o modelo não seja confundido com a coisa em si; mas a teoria da arte pura é propensa a esse erro. Decidida em estabelecer uma experiência artística que seja clara, asseada e direta, depura em

excesso a obra de arte e a transforma em um fantoche estético. Da mesma maneira que Le Corbusier considerou uma casa como uma *machine à vivre*²²⁶, os *connoisseurs* hedonistas consideraram uma pintura como uma *machine à sentir*, uma ficção dotada de todo o esplendor e luminosidade que Yeats, em seu poema intitulado “The Circus Animals’ Desertion”²²⁷, atribuiu às peças de vitrine de sua fantasia: mas esses fantoches magistrais, concebidos, como ele afirma, pela “mente pura”, não lhe serão mais úteis, pois o poeta retornou à “farraparia do coração”²²⁸.

Players and painted stage took all my love
And not those things that they were the emblems of.²²⁹

[Atores e cenários tomaram-me todo o amor
E não aquelas coisas de que eram emblemas.]

(59) Um caso famoso, datado de 1854, é a diatribe de Hanslick contra a música impura, isto é, a música dirigida às emoções de modo ilícito²³⁰. Ele detectou essa deficiência não só em Wagner, mas também na teoria dos modos musicais dos gregos antigos. “Se bastassem algumas melodias frígias”, escreve, “para animar e encorajar as tropas frente ao inimigo, ou uma melodia em modo dórico para assegurar a fidelidade de uma esposa cujo marido está longe, então a perda da música grega é uma coisa melancólica para os generais e maridos, mas os estetas e compositores não tem nada a lamentar.”²³¹

Pode-se compreender facilmente porque esse livro espirituoso (*Vom Musikalisch Schönen*) foi traduzido para o francês, italiano, espanhol, inglês e russo²³². Ele ridicularizou com eficácia a sentimentalidade que grassava em meados do século XIX. A falácia do argumento, não obstante, é transparente: pois Hanslick argumenta que, em uma canção, a música é tão indiferente ao texto que qualquer um que sente que ambas se sustentam mutuamente está enganado; ou pior ainda, que carece de ouvido musical²³³. Cerca de setenta anos depois, a mesma afirmação foi feita por Roger Fry quando, convencido de que veríamos melhor a *Transfiguração* de Rafael se não a víssemos *como* uma Transfiguração, questionou-

se em *Vision and Design* (Retrospect, 1920), e novamente em *Transformations* (1926), “se, por exemplo, existe de fato uma coisa chamada canção ... Imagino que a resposta será negativa.”²³⁴

A consequência lógica desse tipo de purismo seria uma rejeição não só da canção mas de qualquer tipo de arte verbal, pois o significado da palavra não é acessível à pura intuição. Ao que parece, foi a essa conclusão que Fry chegou, e não só concebeu a poesia pura como uma “algaravia deliberada — uma coleção de sons tão desprovida de sentido quanto possível”, como pensou que poderia ilustrar a teoria por meio de sons que se assemelhassem a *Ode on the Nativity* de Milton, contendo “todos, ou quase todos, os méritos do original” sem nenhuma de suas conotações alheantes (Clive Bell, *Old Friends*, p. 76)²³⁵. O experimento já era bem conhecido por Payne Knight, *Principles of Taste* (1805), II, i, § 23: “Eu sei que um escritor engenhoso, porém caprichoso, imaginou que apreciaria mais a versificação de Virgílio se não tivesse compreendido o significado das palavras [Lord Orford]: mas se tivesse tentado esse experimento com qualquer poeta árabe ou persa celebrado pela melodia de sua versificação, teria, é provável, escutado por essa melodia em vão.”²³⁶ Ver também a refutação de Bradley sobre a suposição ingênua “de que se pode ouvir o som da poesia ao ler poesia que não se compreende em absoluto” (*op. cit.*, p. 30)²³⁷.

A. Horodisch estendeu recentemente essa falácia à caligrafia em *Picasso as a Book Artist* (1962), p. 68, onde credita uma qualidade caligráfica a uma transcrição de Picasso de um soneto de Gongora “que apenas os ignorantes em caracteres latinos podem apreciar integralmente. Um árabe ou um chinês dotado de sensibilidade e estranho ao alfabeto ocidental julgariam essa página melhor do que nós. Mas se pudermos olhá-la fixamente, até que o significado das letras se apague e só a interação das linhas e curvas permaneça, então a beleza do padrão branco-e-preto começará a emergir e nos fascinará irresistivelmente”, etc.²³⁸

A respeito da reiteração periódica dos mesmos argumentos puristas, apesar de sua repetida refutação, ver as observações, justamente impacientes, de Croce, *La critica e la storia delle arti figurative: Questioni di metodo* (1934), particularmente pp. 35-59 sobre “a teoria da arte como visibilidade pura” e pp. 60-69 sobre “a disputa entre a arte pura e a história da estética”; também pp. 30 s. sobre a distinção de Berenson entre decoração e

ilustração, “essencialmente igual àquela proposta um século antes por Herbart e desenvolvida pela estética de sua escola”. É curioso que Croce não aplicou esse critério à sua própria forma de purismo estético — *la purezza dell’arte come pienezza d’umanità* (a pureza da arte como plenitude de humanidade, p. 238) — a esse respeito ver abaixo, nota 118; também acima, nota 57.

¹ Cf. pp. XXX.

² Cf. pp. XXX.

³ André Gide (1869-1951), escritor francês, prêmio Nobel de literatura em 1947; Henri Matisse (1869-1954), pintor, desenhista, gravurista e escultor francês. André Gide escreveu em diversas ocasiões sobre Matisse e fez crítica de quadros seus, como *La Femme au Chapeau* (1905). Matisse, artista influenciado pela literatura de sua época, foi leitor de André Gide, tendo sido influenciado por obras suas como *L’Immoraliste* (1902).

O ensaio de Gide citado por Wind, “L’Enseignement de Poussin”, foi escrito em 1945 para o livro ilustrado *Poussin*, edição *Au Divan*. Neste texto, Gide argumenta que Poussin evitou a armadilha de uma pintura intelectual pelo vigoroso domínio da prática pictórica, mas que era, no entanto, sobretudo um pintor da expressão do pensamento. A lição de Poussin, segundo Gide, é dada pela contemplação de suas obras, e se afirma por meio de uma “*déléctation*” persuasiva, capaz de transformar o comportamento e a percepção do mundo exterior. As citações de Gide feitas por Wind foram todas retiradas desse ensaio. Cf. André Gide, “L’enseignement de Poussin”, in: *Feuillets d’automne: précédés de quelques écrits*, Paris, Mercure de France, 1980, pp. 151-166).

⁴ Stéphane Mallarmé (1842-1898) foi um poeta francês associado ao movimento simbolista e precursor das vanguardas literárias modernas. *Toast Funèbre*, datado de 1873 e publicado nesse mesmo ano em *Le Tombeau de Téophile Gauthier*, é uma homenagem póstuma a Téophile Gauthier, morto um ano antes. Esse poema se insere no rol dos “tombeaux” escritos por Mallarmé em homenagem a outros escritores (caso de Edgar Allan Poe e Baudelaire).

Na estrofe inicial, da qual Wind retira o verso, lê-se *O de notre bonheur, toi, le fatal emblème ! / Salut de la démence et libation blème, / Ne crois pas qu’au magique espoir du corridor / J’offre ma coupe vide où souffre un monstre d’or ! / Ton apparition ne va pas me suffire : / Car je t’ai mis, moi-même, en un lieu de porphyre. / Le rite est pour les mains d’éteindre le flambeau / Contre le fer épais des portes du tombeau / Et l’on ignore mal, élu pour notre fête, / Très simple de chanter l’absence du poète, / Que ce beau monument l’enferme tout entier : / Si ce n’est que la gloire ardente du métier, / Jusqu’à l’heure commune et vile de la cendre, / Par le carreau qu’allume un soir fier d’y descendre, / Retourne vers les feux du pur soleil mortel !*, “Ó tu, fatal emblema de nossa alegria! / Saudação à demência e libação sombria, / Não creias que a fê mágica no corredor / Ergo a taça vazia com um monstro de ouro e dor! / Tua aparição não me será suficiente: / Pois em local de porfírio te pus jacente. / Pelo rito, que a tocha seja apagada / Contra o ferro espesso das portas de entrada / Da tumba - sabe-se, eleito à discreta / Celebração pela ausência do poeta, / Que o belo monumento o encerra inteiramente. / É apenas o ofício de glória ardente, / Até a hora das cinzas, a comum e vil, / No vitral em que clara, alta noite caiu, / Que retorna às flamas do puro sol mortal!” (trad. port. de Júlio Castañon Guimarães, *Brinde Fúnebre e outros poemas*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2012, p. 11.).

Entende-se que Mallarmé, recusando a imortalidade da alma e a glória metafísica perene do poeta, afirma a continuidade e sobrevivência da poesia por meio da fatura poética de orientação materialista. A imagem do *pur soleil mortel* reforça essa visão ao dotar de mortalidade o sol, símbolo comumente atribuído ao divino. Gide cita Mallarmé em “L’enseignement de Poussin”, contrapondo-lhe a primazia do pensamento ao argumento de que “*n’est pas avec des pensées que l’on fait des vers, c’est avec des mots*” e imprimindo-lhe, malgrado as suas pretensões de ofício, a pecha de poeta intelectual (cf. A. Gide, *op. cit.*, 1980, p. 157).

⁵ Nessa citação, Gide alude à ópera-bufa *La Serva Padrona* (1733) de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), violinista e compositor italiano. Originalmente um *intermezzo* de 45 minutos, transformou-se em uma peça independente dado o seu sucesso, sendo hoje considerada uma obra de importância capital para a história da ópera. Narra em dois atos a relação de uma serva engenhosa e seu patrão mais velho, no qual aquela, por meio de ardis, com este se casa, tornando-se assim a “padrona” da casa.

No contexto dessa passagem, Gide argumenta que em Poussin o pensamento jamais se subjugou à sensualidade do olhar. A partir dessa consideração, afirma aquilo que considera uma platidão: o fato de que o *métier* de um artista não deve jamais deixar de ser um mero instrumento. Entretanto, segundo Gide, a arte de seus dias inverteu a ordem desse postulado, de tal modo que a “serva” se converteu em “patroa”. Cf. A. Gide, *op. cit.*, 1980, p. 158.

- ⁶ Hans Sedlmayr (1896-1984) foi um historiador da arte austríaco, pertencente à “nova” ou “segunda” geração da Escola de Viena (grupo proeminente na década 1920 e 1930, e que também incluía nomes como Fritz Novotny e Otto Pächt), conhecido por seu trabalho na arquitetura medieval e barroca e suas críticas à arte moderna. Sua obra *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* (1948) pertence à segunda fase de sua carreira — marcada pelo ostracismo intelectual e acadêmico suscitado por sua associação ao partido nazista, do qual foi membro a partir de 1932 —, onde analisa e critica a *Weltsachauung* dos séculos XIX e XX tal qual visível na produção artística moderna. A obra, de tendência conservadora, recebeu acolhida polêmica, sendo duramente criticada por estudiosos de esquerda (caso de Meyer Schapiro, crítico costumaz de Sedlmayr). Em 1955, Sedlmayr publicou um outro livro, intitulado *Die Revolution der Modernen Kunst* (publicado em português como *A Revolução da Arte Moderna*, trad. de Mario Henrique Leiria, Lisboa, Livros do Brasil, 1955) no qual discute os desdobramentos do diagnóstico proposto em *Verlust der Mitte*.
- ⁷ José Ortega y Gasset (1883-1955) foi um filósofo e ensaísta espanhol influente na primeira metade do século XX, caracterizado pelas influências da pragmática norte-americana e da fenomenologia alemã. Seu ensaio de 1925, “La deshumanización del arte”, propõe-se a analisar as causas da impopularidade da arte moderna. Entende que essa recusa os elementos “humanos” na obra de arte (i.e., os elementos empáticos) em favor dos valores formais e da sensibilidade estética. Essa recusa, fruto de um processo de evolução artístico, seria o elemento distintivo das experiências artísticas da modernidade. Desse modo, essas se encontrariam no polo oposto das aspirações transcendentais próprias ao século XVIII e XIX, compreendendo-se e se expondo enquanto pura farsa.
- ⁸ “É um grande erro equiparar Dadá ao Cubismo [...] O Cubismo [...] é uma escola. Dadá é um empreendimento de negação”
- ⁹ Ensaio publicado por Gide em 1920 na edição de abril da *La Nouvelle Revue Française* (periódico literário francês fundado em 1908 e ainda publicado atualmente, do qual Gide foi um principais colaboradores iniciais). Nesse texto, Gide se presta a uma análise do movimento dadaísta — até então ignorado ou hostilizado pela imprensa francesa — onde embora busque compreender as motivações da anti-poética dadaísta, produz um esvaziamento de seu discurso iconoclasta ao situá-lo como produto, e não produtor, das transformações culturais e artísticas do período (*Ceux qui paraissent les meneurs, dans ce cas, ne sont que les premiers soulevés par la lame [...]*, “Aqueles que parecem os condutores, nesse caso, são apenas os primeiros soerguidos pela onda”, in: André Gide, “Dada”, *Incidences*, Paris, Nouvelle Revue Française, pp. 211). É desse ensaio a famosa frase *Dada — c’est le déluge, après quoi tout recommence* (“Dadá — é o dilúvio, após o que tudo recomeça”; cf. A. Gide, *idem*). Na edição de agosto desse mesmo ano, a revista publicou “Pour Dada” André Breton e “Reconnaissance à Dada” de Jacques Rivière, que continuam a discussão de Gide. Ver Marie-Rose Carre, “La NRF et André Gide face à l’insurrection Dada”, *The French Review*, 1965, vol. 39, pp. 57-68. A citação de Wind expõe parte do discurso conciliatório de Gide frente ao dadaísmo: opera pelo elogio da negação e da destruição das fórmulas. No entanto, recusa as suas ações artísticas pela carência de potencial criativo, entendendo — de forma irônica — que o alvo de suas pretensões iconoclastas já havia sido alcançado com a enunciação do vocábulo “Dada”, um “insignifiant absolu” (cf. A. Gide, *ibid.*, pp. 213-214).
- ¹⁰ “All modern art begins to appear comprehensible and in a way great when it is interpreted as an attempt to instil youthfulness into an ancient world [...] Today children want to prolong their childhood, and boys and girls their youth. No doubt, Europe is entering upon an era of youthfulness”, “Toda a arte moderna passa a ser compreensível e, de certa forma, grandiosa, quando interpretada como uma tentativa de instilar juventude em um mundo antigo [...] Hoje em dia, as crianças querem prolongar a sua infância, e garotos e garotas a sua adolescência. Sem dúvidas, a Europa está entrando numa era de juventude”. Cf. José Ortega y Gasset, *The Deshumanization of Art*, Garden City, NY, Doubleday/Anchor Books, 1949, p. 47.
- ¹¹ James Joyce (1882-1941), poeta e escritor irlandês, um dos principais nomes da literatura de vanguarda moderna. Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor e pintor austríaco, criador do dodecafonismo e comumente associado à vertente atonalista.
- ¹² Ludovico Ariosto (1474-1533), poeta italiano da Renascença, serviu à casa d’Este de Ferrara em diversas funções, tendo escrito sob o patronato do cardeal Ippolito d’Este (1479-1520) sua obra mais famosa, o épico de cavalaria *L’Orlando Furioso* (1516) (cf. nota abaixo).

- ¹³ *Orlando Furioso* apareceu pela primeira vez em 1516, com uma segunda edição de 1521 e uma terceira edição, revista e final, de 1532. Trata-se de uma continuação do romance inacabado de Matteo Maria Boiardo (1434/40-1494, poeta italiano do Renascimento) *Orlando Innamorato* (1495, publicação póstuma). *Orlando Furioso* tem por tema a personagem Roland (transliterado em italiano como Orlando), cavaleiro cristão a serviço de Carlos Magno que perece na batalha contra os sarracenos na península ibérica, notório pelo poema épico do século XII, *La Chanson de Roland*, obra fundante da literatura francesa. O épico cavaleiresco de Ariosto narra a fúria insana de Orlando em meio à guerra em relação a um amor perdido (a princesa sarracena Angelica), e combina elementos heterogêneos em uma trama episódica multifacetada de teor fantástico. Há consenso de que se trata de uma elaborada sátira dos ideais cavaleirescos, postulado a partir do qual Wind estabelece seu argumento.

Embora sua recepção inicial tenha combinado sucesso e controvérsia (diz-se que seu próprio destinatário, o cardeal d'Este, não a recebeu bem), *Orlando Furioso* é hoje considerado uma das obras mais influentes da literatura europeia; entre as obras sob a sua influência, pode-se listar *The Fairie Queene* (1590/1596), *Don Quixote* (1605/1615) e *Orlando: A Biography* (1928).

- ¹⁴ *Dom Quixote* (em espanhol: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*) foi publicada em dois volumes (em 1605 e em 1615) pelo romancista e poeta espanhol Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). A relação entre as personagens Orlando e Dom Quixote é reconhecida já no prólogo da obra espanhola: a feiticeira Urganda, “la Desconocida” (outra personagem literária), por meio de versos de pé quebrado, prenuncia a vinda de Dom Quixote através de uma referência a Orlando, podendo-se inferir que este — e a sua transformação irônica da narrativa de cavalaria — é uma chave de leitura em relação àquela (Cf. Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005, p. 15). Algumas páginas seguintes, o próprio Orlando ariostino homenageia Quixote por um soneto, e afirma a semelhança entre ambos no que diz respeito à insanidade e ao amor (Cf., *ibid.*, p. 22). Para uma sucinta análise dessa relação, cf. Pedro Garcez Ghirardi, “*Iguales en amor con mal suceso*: Dom Quixote e Orlando Furioso”, in *Revista da USP*, São Paulo, n. 67, 2005, pp. 304-308.

- ¹⁵ O canto IX narra o socorro de Olimpia, filha do conde da Holanda, por Orlando, que ao fazê-lo enfrenta Cimosco, o rei da Frísia, e seu arcabuz. O “discurso apropriado” citado por Wind, quando da ocasião em que Orlando arremessa a arma de fogo de Cimosco ao mar aberto, diz: “[...] Acciò più non istea / mai cavallier per te d’esser ardito, / né quanto il buono val, mai più si vanti / il rio per te valer, qui giú rimanti. / O maladetto, o abominoso ordigno, / che fabricato nel tartareo fondo / fosti per man di Belzebù maligno / che ruinar per te disegnò il mondo, / all’inferno, onde uscisti, ti rasigno” (“[...] não decaia / A bravura, não vença o fementido / Cavaleiro ao leal, nem o confunda. / Por isso é que te digo agora: afunda! / Ó abominável máquina maldita, Que no perverso Tártaro profundo / Fabricou Belzebu, para desdita / De todos os que vivem neste mundo, / Volta ao inferno! [...]”]; cf. *Orlando Furioso: Tomo I*, trad. port. Pedro Garcez Ghirardi, Ateliê Editorial, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2011, p. 228).

As estrofes 21-28 do canto XI versam sobre o destino do arcabuz arremessado por Orlando: a arma, retida no mar por anos, chegará futuramente à Alemanha, de onde se popularizará e provocará o debacle das armas e dos valores cavalheirescos. Lê-se “Rendi, miser soldato, alla fucina / per tutte l’arme c’hai, fin alla spada; / e in spalla un scoppio o un arcobugio prendi; / che senza, io so, non toccherai stipendi. [...] Per te la militar gloria è distrutta, / per te il mestier de l’arme è senza onore; / per te è il valore e la virtù ridutta” (“Pobre soldado, à forja, eia, destina / Tuas armas antigas, desde a espada: / Um arcabuz empunha ou bacamarte, / Senão, sei que teu soldo hão de negar-te. [...] Por ti, é inglória a militar disputa; / Por ti, cessa coragem e valor; / Por ti, a vida em armas ’stá corruta,”; cf. *ibid.*, p. 266)

- ¹⁶ Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta e crítico literário francês associado à poesia simbolista, cuja obra influenciou as vanguardas artísticas do século XX.
- ¹⁷ James Joyce (1882-1941), poeta e romancista irlandês, considerado uma das principais figuras da vanguarda literária da primeira metade do século XX. Suas principais obras são *Ulysses* (1922) e *Finnegan’s Wake* (1931).
- ¹⁸ Igor Stravinsky (1882-1971), músico, compositor e maestro russo, cuja carreira musical é marcada pela diversidade estilística. Suas composições, como *Pássaro de Fogo* (1910) e *A Sagração da Primavera* (1913), exerceram profundo impacto nas vanguardas artísticas do século XX.
- ¹⁹ Tradução portuguesa de Álvaro Cabral, in *Do espiritual na arte*, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 107, nota.
- ²⁰ Remy de Gourmont (1858 - 1915), poeta, romancista e crítico literário francês associado ao Simbolismo. Seus ensaios e escritos críticos foram bem recebidos em sua época e tiveram influência em escritores do período como Ezra Pound (1885 - 1972, poeta e crítico literário norte-americano expatriado, um dos principais expoentes do modernismo literário) e Thomas Stearns Eliot (1888 - 1965, poeta, ensaísta, editor, dramaturgo e crítico social e

literário norte-americano, naturalizado inglês em 1927, considerado um dos principais poetas do século XX. Suas reflexões sobre poesia e literatura, marcadamente tradicionalistas ainda que prenhes de uma sensibilidade moderna, marcaram a apreciação e percepção literária de sua época). Cf. infra, notas x, x, x. Dado o peso que os escritos críticos de Pound e Eliot tiveram na formação do “New Criticism” norte-americano — movimento formalista de teoria literária que enfatizava a leitura minuciosa de obras literárias, entendidas como objetos estéticos auto-contidos —, pode-se argumentar, dado a influência de Gourmont sobre ambos, que as bases desse movimento encontram-se em parte no pensamento teórico do literato francês. A crítica literária de Gourmont ela própria enfatizava a análise criteriosa, particularmente interessada na formação das imagens poéticas por meio da linguagem.

²¹ Algumas passagens dos textos de Remy de Gourmont parecem corroborar o juízo negativo de Wind; ver, por exemplo, “La dissociations des idées”, in *La culture des idées*, 1900, p. 86, onde afirma que os egípcios, por serem incapazes de dissociar a ideia de amor da ideia de prazer carnal, seriam incestuosos (e que, nesse sentido, as periferias das cidades contemporâneas seriam “egípcias”).

²² Wassily Kandinsky (1866 - 1944) foi um pintor e teórico de arte russo, figura central nas vanguardas artísticas do início do século XX, em especial na transição entre a arte dita “representacional” para a abstrata. Atuou de forma notória como professor da Bauhaus entre 1922 e 1933. Sua obra *Über das Geistige in der Kunst*, publicada em 1911 e fruto do trabalho de uma década, discute a obra de arte do ponto de vista de sua “espiritualidade”, compreendendo a sua história como o progressivo desvelar dessa dimensão espiritual, tendendo para o abstrato. O texto é profundamente influenciado pelos estudos ocultistas de Kandinsky, em especial pela teosofia de Mme. Blavatsky (1831 - 1891) e pela antroposofia de Rudolf Steiner (1861 - 1925).

Na passagem referida por Wind, presente no sétimo capítulo “Teoria”, Kandinsky admoesta quanto a recaída em pintura, ao se buscar a dissociação entre cor e símbolo representado, em uma “atmosfera feérica”. Do mesmo modo que a recusa à representação da “natureza”, deve-se pretender a recusa à “narrativa fantástica”, pois em ambos os casos, “aquele que olha um quadro está [...] habituado demais a descobrir nele uma ‘significação’, ou seja, uma relação exterior [...]”, de modo que “jamais busca sentir a vida interior do quadro [...]”; cf. Wassily Kandinsky, *ed. cit.*, 1990, p. 105). Essa oposição entre *interior* e *exterior* de uma pintura é fundamental no argumento de Kandinsky: a arte abstrata se funda no interesse pelo primeiro elemento, local da “comunicação de ideias e sentimentos” (cf. *ibid.*, p. 106), enquanto o segundo, que compraz a significação, o simbólico, a narrativa, etc, seria próprio à arte da representação. Kandinsky, no entanto, não advoga a *abstração pura* como fim único da arte (uma outra possibilidade seria o *realismo puro*, caso de Henri Rousseau; cf. *ibid.*, p. 110), mas como uma das possibilidades poéticas de se atingir a *Necessidade Interior*, harmonia essencial da obra à qual o artista como que se “sintoniza”. Desse modo, o espiritual enquanto objetivo do artístico é expresso por uma arte que “se destina menos aos olhos do que à alma” (cf. *ibid.*, p. 111).

²³ Arnold Schoenberg (1874 - 1951), compositor e pintor austríaco, figura influente na vanguarda musical europeia da primeira metade do século XX, sendo conhecido como inventor da música atonal. A amizade com Kandinsky surgiu por meio de uma relação epistolar iniciada em 1911; esse mesmo ano viu a publicação tanto de seu *Harmonienlehre* quanto do *Der Geistige der Kunst* de Kandinsky. O pintor russo, aliás, comentou a obra do amigo austríaco e traduziu algumas passagens; cf. Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky, “Comentarios sobre la «Harmonielehre» de Schoenberg”, in *Cartas, cuadros y documento de un encuentro extraordinario*, ed. por Jelena Hahl-Koch, trad. esp. de Adriana Hochleitner, Madrid, Alianza Editorial, pp. 135-137. A respeito dessa relação, cf. Jelena Hahl-Koch, “Kandinsky y Schoenberg. Sobre los documentos de una amistad entre artistas”, in *ibid.*, pp. 138-179.

²⁴ Wind provavelmente tem em mente o óleo sobre tela *Der Blaue Reiter*, 1903, coleção privada, Zurique (um outro óleo homônimo, de 1909, foi repintado pelo artista). A pintura pertence ao período russo de Kandinsky, anterior à sua virada abstrata, e tem por tema um cavaleiro vestindo um manto azul cavalcando por um prado esverdeado (cf. Hans K. Roethel, Jean K. Benjamin, *Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings. Volume One 1900-1915*, London, Sotheby’s Publications, 1982, p. 109). O motivo do cavaleiro é recorrente em sua fase russa (ver, por exemplo, *Riding Knight*, 1903; *Battle in Red and Green*, 1904; *Riding Couple*, 1906-07) e é uma figura constante em sua carreira artística: especula-se que, para o artista, o cavalo seria o símbolo da transcendência e do impulso vital (associação comum a muitas culturas) e o cavaleiro a conexão dessa potência com o intelecto (cf. Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky*, London, Thames and Hudson, 1993, p. 197). A cor azul, por sua vez, reiteraria a percepção do transcendente (cf. Kandinsky, *op. cit.*, 1990, p. 85 ss.). Desse modo, o cavaleiro azul é a expressão da vontade do artista de superação do fenomênico em direção à essência artística.

Der Blaue Reiter também se refere ao almanaque de 1912 editado por Kandinsky e Franz Marc (1880 - 1916; pintor e gravurista alemão). A publicação, junto às duas exposições realizadas pelo círculo de artistas associados,

trata-se de um marco do expressionismo alemão. Kandinsky realizou para a capa do almanaque onze estudos com o motivo do cavaleiro azul (datados de 1911, atualmente quase todos se encontram na *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, Munique); cf. Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky watercolours: catalogue raisonné*, New York, Cornell University Press, 1992, pp 247-258.

- ²⁵ *Märchenluft* traduz-se em “atmosfera feérica”. Quanto ao argumento de Kandinsky exposto por Wind, cf. *supra*, nota X.
- ²⁶ Samuel Taylor Coleridge (1772 - 1834), poeta, filósofo e crítico literário inglês, foi um dos introdutores do movimento romântico na Inglaterra e divulgador do idealismo alemão; é principalmente conhecido por seus poemas *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) e *Kubla Kahn* (1816). *Biographia Literaria* (1817) se trata de uma extensa autobiografia não-cronológica na qual Coleridge discute e critica suas fontes literárias e filosóficas. A expressão *film of familiarity* citada por Wind é empregada por Coleridge para designar a dificuldade da percepção vulgar de apreender no cotidiano — fonte de “um tesouro inesgotável” — o poético, de forma que “temos olhos, entretanto não vemos, ouvidos, mas não escutamos, e corações que nem sentem tampouco compreendem” (“we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand”). Segundo Coleridge, a superação desse “filtro” teria sido o objetivo dado a William Wordsworth (1770 - 1850, poeta romântico inglês e associado de Coleridge) em sua conjunta coletânea de poemas *Lyrical Ballads* (1798), obra considerada o marco inicial da poesia romântica inglesa. Quanto a Coleridge, a meta confiada seria a de dotar o “imaginado” da “aparência de verdade”, suscitando assim a “voluntária suspensão da descrença da qual se constitui a fé poética”. Esses objetivos auto-impostos pelos poetas teriam se originado de conversas entre ambos (a partir de 1795), nas quais entenderam como os dois pontos cardeais da poesia “o poder de excitar a simpatia do leitor por uma fiel aderência à verdade da natureza, e o poder de oferecer o interesse da inovação por meio das cores variáveis da imaginação” (“the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imagination”). Desse modo, impuseram-se como exercício literário essa espécie de inversão de expectativas acima descrita. Cf. Coleridge, *Biographia Literaria*, vol. 2, 1817, London, R. Fenner, p. 3.
- ²⁷ Roger Fry (1866 - 1934) foi um pintor e crítico de arte inglês ligado ao grupo de Bloomsbury e um dos primeiros defensores teóricos da arte moderna, em especial da pintura francesa. Sua influência no cenário inglês foi pervasiva, e sua argumentação formalista teve grande impacto no pensamento artístico europeu. *Vision and Design* (1920), coleção de ensaios escritos entre 1900 e 1920 para a Fabian Society e para a Burlington Magazine, espousa a apreciação visual e a percepção da forma artística como fatores de primeira importância na prática e estudo das artes plásticas. Wind cita o primeiro ensaio do livro, intitulado “Art and Life”; nesse texto, Fry critica a conexão entre a vida e o artístico, entendendo que embora haja ocasional coincidência entre ambos, são em geral distintos, quando não opostos. Essa concepção de separação entre arte e vida é mais claramente exposta no segundo ensaio, “An Essay in Aesthetics”, onde Fry distingue entre uma *vida prática* — associada à moral, à ação prática e à reação instintiva — e uma *vida imaginativa* — associada à contemplação da experiência e à unidade de percepção —, sendo a arte a expressão e o principal órgão desta segunda; cf. Roger Fry, *Visão e Forma*, trad. port. Claudio Marcondes, São Paulo, Cosac Naify, 2002, pp. 53 ss. Na passagem citada por Wind, Fry defende que a arte moderna, ao passo em que se desvencilhou do cotidiano do homem ordinário, tornou-se mais pura e conforme à sensibilidade estética. Assim, a sua reformulação na passagem do século XIX para o XX, na qual se revigorou dos ataques positivistas e expurgou de si os “matizes românticos que costumam servir de isca” à apreciação artística, deu-se às custas de sua popularidade decrescente (cf. *ibid.*, p. 51 s.). O argumento de Fry é consideravelmente similar ao exposto por Ortega y Gasset no seu ensaio supramencionado (cf. nota X).
- ²⁸ George Braque (1882 - 1963), artista plástico da vanguarda francesa, associado ao Fauvismo e, junto a Picasso, originador do Cubismo. Paul Klee (1879 - 1940), pintor suíço-alemão da vanguarda europeia, relacionado ao expressionismo, ao cubismo e ao surrealismo, notório pelas explorações de colorido. Pierre Bonnard (1867 - 1947), pintor e gravurista francês, um dos fundadores do movimento pós-impressionista *Les Nabis*. Henry Moore (1898 - 1986), pintor e escultor inglês, reconhecido principalmente por suas esculturas públicas em bronze de abstração da forma humana.
- ²⁹ Expressão cunhada por John Ruskin (1819-1900, crítico cultural e mecenas inglês de grande influência no século XIX) em *Modern Painters* (1856) para designar a atribuição de emoções humanas à natureza (e.g. “a rosa triste”). Os seus termos constituintes possuíam originalmente um significância ligeiramente diversa: *pathetic* referia-se à emoção e *fallacy* à falsidade, no sentido de fingido (e não a um termo técnico da filosofia, i.e. uma proposição lógica errônea). Desse modo, embora a expressão tenha sido empregada por Ruskin para criticar os excessos sentimentais da poesia do final do século XVIII — tendo sido rapidamente adotada pela sensibilidade estética do século XIX em refrega ao romantismo — essa não possuía uma significação negativa *in strictu sensu*.

- ³⁰ Antonio Canova (1757 - 1822) foi um escultor italiano, conhecido por suas esculturas em mármore, e associado à arte neoclássica, em relação à qual é comumente considerado seu maior expoente. Por volta de 1800, Canova era celebrado por toda a Europa como o maior artista da época (cf. “Canova, Antonio”, *The Dictionary of Art*: vol. V, ed. Jane Turner, London, Grove, 1996). É provável que a associação feita por Wind entre Canova e Picasso tenha sido deliberadamente pejorativa: nas décadas de 1950 a 1970 a recepção da arte neoclássica, e de Canova em especial, era extremamente negativa; desse modo, inferir uma afinidade entre o escultor italiano e Picasso (esse, por sua vez, o mais celebrado artista da primeira metade do século XX) era hostilizar com o gosto predominante da época. Para uma defesa de Canova em relação à sua recepção moderna, ver Giulio Carlo Argan, *História da Arte Italiana: De Michelangelo ao futurismo — vol. 3*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 416-419. Stendhal (née Marie-Henri Beyle, 1783 - 1842), romancista e oficial do governo francês, escreveu em diversas ocasiões sobre arte italiana, incluindo seu infame *Histoire de la peinture en Italie* (1817). O termo “Síndrome de Stendhal” refere-se à desordem psicossomática propiciada pelo contato intenso com obras de arte, aludindo à descrição desse fenômeno feita pelo escritor a partir de uma viagem à Florença em 1817.
- ³¹ *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920) se trata de uma coletânea de ensaios sobre poetas e críticos literários. Menciona-se Remy de Gourmont na passagem citada por Wind como contraposição a Julien Benda (1867 - 1956, filósofo e romancista francês), este o real objeto de interesse da análise de Eliot: afirma que Benda, incapaz de fornecer a “fórmula consciente de uma sensibilidade em formação” como Gourmont, produz uma análise ideal da decadência da sociedade francesa contemporânea (e, *pari passu*, da londrina); cf. T. S. Eliot, “Imperfect Critics”, in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York, Alfred A. Knopf, 1921, p. 40.
- ³² “Passei a minha vida inteira a produzir dissociações, dissociações de ideias, dissociações de sentimentos, e se minha obra possui algum valor, é pela perseverância nesse método”. *Dissociations* foi originalmente publicada em 1925 (Paris, Éditions du Siècle). Esse método é um tipo de exercício cerebral, que consiste na análise de ideias a fim de apartá-las de suas partes consideradas falsas. Visa-se, portanto, permanecer com seus elementos “verdadeiros”, atingindo assim a “ideia pura”; cf. *infra*, nota X.
- ³³ Remy de Gourmont advoga aqui pela crítica à associação de ideias no sentido de produção de lugares-comuns, clichês e verdades desprovidas de valor (cf. *op. cit.*, 1900, p. 80-81). Defende a dissociação de ideias, entendendo-a tal qual a “análise química”, que dissocia os corpos em seus diversos elementos básicos e, recombina-os, produz novos elementos (cf. *idem*). Desse modo, a dissociação de ideias de Gourmont possui tanto um valor moral quanto um valor de progresso (cf. *ibid.*, p. 85). Ao fim do texto, volta-se à questão artística, onde entende a necessidade de uma separação da ideia de arte de ideias que lhe foram agregadas (beleza, moral, utilidade, etc), em prol de sua pura percepção estética (cf. *ibid.*, p. 101 ss.).
- ³⁴ *Nouvelles dissociation d'idées* se trata da aplicação prática do método dissociativo de Gourmont: nesse texto, o autor se dispõe a dissociar ideias como glória, imortalidade e beleza, criticando suas antigas associações — por de uma miríade de citações retirada de campos diversos do saber — e propondo novas avaliações das mesmas.
- ³⁵ Nesse prefácio, em que Eliot faz a auto-crítica de *The Sacred Wood*, afirma que a intenção na época de sua escrita era lidar com “the problem of the integrity of poetry, with the repeated assertion that when we are considering poetry we must consider it primarily poetry and not another thing” (“o problema da integridade da poesia, por meio da repetida asserção de que quando consideramos a poesia devemos considerá-la primariamente poesia e não uma outra coisa”). Estava assim, sob a influência dos escritos de Gourmont. No ensaio “The Perfect Critic”, Eliot o compara, enquanto crítico literário, a Aristóteles (ao menos no que tange a associação entre capacidade analítica e conhecimentos gerais); cf. *ibid.*, pp. 13 s.
- ³⁶ A expressão “dissociation of sensibility” foi empregada por Eliot em seu ensaio “The Metaphysical Poets”, que se tratava, inicialmente, de uma resenha de *Methaphysical Lyrics and Poems of the 17th Century* (1921) de J. C. Grierson (1866-1960, crítico literário escocês). Empregou-se essa expressão para elucidar a transformação da poesia inglesa após o auge dos “poetas metafísicos” (termo cunhado pelo escritor Samuel Johnson, 1709-1784, para designar pejorativamente um grupo não-afiliado de poetas líricos do século XVII). A “dissociação da sensibilidade” refere-se à cisão entre pensamento e sentimento na expressão poética, contrária ao amálgama entre intelecto e a experiência do sentir própria aos poetas metafísicos. Eliot afirma que essa separação se tornou predominante ao final do oitocentos e foi agravada pela produção poética de John Milton (1608-1674, poeta inglês e funcionário civil sob Oliver Cromwell, conhecido principalmente pelo poema épico *Paraíso Perdido*, escrito 1658-1664) e John Dryden (1631-1700, poeta, crítico literário e dramaturgo inglês, figura literária de primeira ordem no período da Restauração inglesa). A expressão “dissociação de sensibilidade” — assim como seu oposto, “unificação de sensibilidade” — entrou no vocabulário da crítica literária e tem sido empregada e debatida desde então.

- ³⁷ *Instigations* é uma coleção de ensaios de Ezra Pound anteriormente publicados em *The Little Review* (periódico literário norte-americano editado entre 1914-1929). A primeira parte desse livro é dedicada a poetas franceses, entre os quais se encontra Remy de Gourmont; a terceira parte dedica-se a um encômio do poeta francês, nas quais se encontram as passagens citadas por Wind.
- ³⁸ Ernst Robert Curtius (1886-1956), filólogo e crítico literário alemão, sobrinho do arqueólogo Ernst Curtius (1814-1896). Em sua obra mais conhecida, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948), dedica-se ao estudo da literatura medieval em latim e a continuidade posterior dessa tradição na Europa.
- ³⁹ Frederick Wilse Bateson (1901-1978), crítico literário e estudioso de literatura inglês, editor fundador da revista acadêmica *Essays in Criticism*.
- ⁴⁰ Sir John Frank Kermode (1919-2010), crítico literário e editor inglês com passagem por diversas universidades de prestígio inglesas e norte-americanas (Cambridge, Columbia, Harvard, etc).
- ⁴¹ Arthur Rimbaud (1854-1891), poeta francês de grande influência *post mortem* na poesia moderna, cuja principal fase de produção se deu entre seus 17 e 21 anos. Paul Demény (1844-1918), poeta francês amigo de Rimbaud e de Victor Hugo. A carta citada por Wind foi denominada pela história literária, junto a uma anterior de 13 de maio de 1871 endereçada a Georges Izambard (1848-1931, professor de retórica, a quem Rimbaud foi aluno e amigo), como as *Lettres du Voyant*. Nessas missivas, Rimbaud, então com 17 anos, critica radicalmente a tradição poética ocidental e defende um novo princípio para a poesia e literatura moderna.
- ⁴² “O poeta se faz VIDENTE por um longo, imenso e refletido DESREGRAMENTO de TODOS OS SENTIDOS”
- ⁴³ “... trata-se de tornar a alma monstruosa ... Enormidade tornando-se a regra ... Esta linguagem será de alma para alma ...”
- ⁴⁴ Paul Valéry (1871-1945), escritor, poeta e filósofo francês, particularmente conhecido por seus ensaios; ver, por exemplo, *Le Crise de l'esprit* (1919), influente análise da fratura da cultura europeia após a Primeira Guerra Mundial, in *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 13-51.
- ⁴⁵ A personagem *Monsieur Teste* (traduzível em português por “Senhor Cabeça”) apareceu pela primeira vez em *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896); no entanto, dada a sua presença ubíqua e recorrente em escritos de diversa ordem de Valéry, convencionou-se falar em um “Ciclo Teste”. Edmond Teste, indivíduo esquivo à sociedade e dotado de um intelecto sobre-humano rigorosamente aplicado, é a expressão da constante interrogação de Valéry sobre as possibilidades da inteligência e percepção humana.
- ⁴⁶ Claude Achille-Debussy (1862-1918), compositor francês de larga influência no tardo século XIX e início do século XX, associado à música impressionista. A personagem *Monsieur Croche* (*Croche* é a a palavra em francês para “colcheia”, mas pode também sugerir “atravessado” ou “enganchado”) surgiu em 1901, quando Debussy tornou-se crítico musical de *La revue blanche*, revista literária e artística parisiense. Em seus artigos, o autor discute sobre música com o questionador *Croche*, seu alter-ego antagonista. Cf. Claude Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante*, Paris, Dorbon-ainé, 1921.
- ⁴⁷ Stephen Dedalus é um alter-ego literário de James Joyce (refletindo muito da vida e personalidade do autor), personagem principal do semi-autobiográfico *Retrato do artista quando jovem* (1916) e secundário em *Ulisses* (1922). O sobrenome referente ao Dédalo mitológico foi compreendido tanto como uma alusão à labiríntica jornada do artista (Dédalo enquanto construtor do labirinto de Minos em Creta), quanto ao desejo da personagem de “voar” para além das constrições intelectuais e religiosas de seu contexto (Dédalo enquanto artífice de asas).
- ⁴⁸ Honoré de Balzac (1799-1850), escritor francês, publicou o conto *Le chef-d'œuvre inconnu* (em português “A obra-prima ignorada”) em 1831 na revista *L'Artiste* (o título inicial era *Maître Frenhofer*, tendo assumido sua titulação atual quando coligida à *La Comédie Humaine* em 1846). A trama, que se passa no início do século XVII, narra o desespero do velho pintor Frenhofer em capturar a beleza ideal em um quadro sobre o qual trabalha há uma década. Desapontando com o resultado final, o artista queima seu ateliê e morre.
- ⁴⁹ *Les poètes maudits* (1ª ed. 1844; 3ª ed. ampliada 1848), livro dedicado à apresentação e análise da obra de seis poetas franceses: Tristan Cobière (1845-1875), Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), e do próprio Verlaine (sob o anagrama de Pauvre Lelian). O título do livro fez surgir e popularizou o termo *poet maudit* (“poeta maldito”), expressão de uma persona literária que, rejeitando os valores da sociedade, engaja-se em uma conduta polêmica e cuja produção poética, de difícil compreensão em seu tempo, só é reconhecida post-mortem.
- ⁵⁰ “Nada conduz à mais perfeita barbárie do que uma dedicação exclusiva ao espírito puro ... Conheci muito de perto a esse fanatismo.” Esse excerto citado pertence ao curto ensaio *Livres* (inicialmente publicado em

Catalogue de livres anciens et modernes, Librairie Gallimard, 1923, pp. 1 s.), onde Valéry faz uma auto-crítica quanto à sua exaltação constrita de juventude pela leitura, em detrimento da materialidade do livro (i.e. sua encadernação e diagramação).

- ⁵¹ *Mon Faust* (Gallimard, 1945, 1946) é uma obra inacabada e publicada postumamente, em fragmentos. Composta por dois atos complementares — *Lust, la Demoiselle de Cristal* e *Le Solitaire ou les Malédictiones d'Univers* — tem por tema o Fausto literário, especificamente o de Goethe. No segundo ato interagem as personagens Fausto e O Solitário (Mefistófeles, que acompanhava àquele, retira-se na primeira cena do ato I), encontrando-se no cume de uma montanha, onde discutem as competências do *espírito*.
- ⁵² Parmênides (c.515-c.460 a.C.), filósofo pré-socrático de Eleia, fundador da escola eleática de filosofia. Embora só se conheçam fragmentos de uma única obra sua — o poema “Sobre a Natureza” — Parmênides é uma dos pensadores fundantes da filosofia ocidental, cujas ideias tiveram profundo impacto no pensamento de Sócrates, Platão e doravante. Na filosofia de Parmênides, opõe-se radicalmente o verdadeiro (*aletheia*, ἀλήθεια) da opinião (*doxa*, δόξα), local da ilusão: àquele corresponde o “que é” — a unidade imutável, completa e eterna da realidade, compreensível somente por meio do *logos* — e a este, manifestação desse princípio, entende-se o mundo manifesto — a variedade fenomenológica de movimento e mudança, percebível e sobre o qual expressam-se somente opiniões — em última medida falso frente à densidade real da *arché* (ἀρχή). O diálogo platônico *Parmênides*, compreendido como um diálogo de transição entre os intermediários — *República*, *Simpósio*, *Fédon* — e os tardios — *Sofista*, *Político*, *Filebo* — apresenta uma interlocução entre Sócrates, Parmênides, Zenão de Eleia e um jovem denominado Aristóteles (não confundir com o filósofo estagirita) por ocasião de uma visita deste a Atenas. Nesse diálogo discute-se a questão da pluralidade e da unidade e opera-se uma profunda crítica das Formas. Quanto ao “Um além do Ser”, unidade ontológica à qual negam-se todos os predicados, cf. *Parmênides*, 137c-142.
- ⁵³ (“Não se pode dizer que ELES são muitos. ELES são UM e UM e UM [...] que não se somam [...] Existe um [...] que é a presença do outro [...] e um, a sua ação; e até mesmo um, sobretudo este um, que é a sua ausência.”) Esse “ELES” a quem O Solitário se refere é a si mesmo, pois indagado por Fausto acerca de sua solidão, afirma ser Legião “Que parles-tu de seul? Je suis LÉGION” (“Que queres dizer com sozinho? Eu sou LEGIÃO”). Cf. Paul Valéry, *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 1984, pp. 384 s.
- ⁵⁴ Segundo uma tradição literária medieval, Parmênides inventou a dialética no topo de um rochedo no Egito. Cf. *infra*, notas X, X, X.
- ⁵⁵ Raymond Klibansky (1905-2005), filósofo e historiador da arte teuto-canadense, especializado em neoplatonismo medieval e renascentista. *Medieval e Renaissance Studies* foi uma revista acadêmica editada por Klibansky e Richard Hunt (1908-1979, paleógrafo e medievalista inglês). No artigo “The Rock of Parmenides”, Klibansky demonstra que o “Rochedo de Parmênides” é uma construção medieval, resultado de um erro de transcrição do texto original de Martianus Capella (escritor latino do Vº século d.C.) que rapidamente se difundiu. No entanto, argumenta o autor, a incorreção se popularizou tanto por conta da concepção de *translatio studii* (“migração das artes”) do Egito para Grécia, quanto pela adequação entre a figura austera e transcendente de Parmênides e a solidão de um rochedo. Como Klibansky demonstra em outro artigo no mesmo volume (“Plato’s Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance”, pp. 281-330), o diálogo platônico *Parmênides* era conhecido no medievo somente de forma indireta ou parcial, com uma tradução integral para o latim surgindo somente no século XV. Tornou-se possível, dessarte, a cristalização da imagem de um Parmênides eremita no Egito, inventor da dialética (e não Zenão de Eleia, seu discípulo).
- ⁵⁶ Pierre Abélard (1079-1142), filósofo escolástico, teólogo e lógico célebre. Sua relação amorosa com Héloïse d’Argenteuil, e as dificuldades advindas desse relacionamento, são notórias. A fama de Abélard no exercício da dialética — concomitante à sua personalidade provocadora — atraiu um grande número de detratores e o levou ao conflito em diversas ocasiões. A invectiva contra Abélard foi feita por Guillaume de Saint-Thierry (1085-1148; teólogo e monge cisterciense, amigo de Bernard de Clairvaux) em seu *Disputatio altera adversus Abaelardum* (s/d, coligido na *Patrologia Latina*). Contrário aos excessos da dialética escolástica de Abélard, Guillaume acusou os seus ensinamentos de heresia; essa acusação levou a contenda de Abélard com Bernard de Clairvaux, o que lhe valeu uma temporária excomunhão em 1141. Na citação, Guillaume compara Abélard a uma serpente, de onde o uso do verbo “sibilando”. Afirma Klibansky que, “by a subtle parody, the legend has thus become a weapon of invective against the dialectician *par excellence*, an expression, not of concentrated devotion to study, but of sinful intellectual pride.” (“através de uma paródia sutil, a lenda se tornou uma arma na invectiva contra o dialético *par excellence*, uma expressão não de uma devoção concentrada ao estudo, mas do pecaminoso orgulho intelectual.”; cf. *ibid.*, pp. 184-185, grifos do autor).
- ⁵⁷ Hugues de Saint-Victor (1096-1141), cônego regular, teólogo e escritor de teologia mística cristã, dirigiu a abadia de São Vitor em Paris. O *Didascalicon. De Studio Legendi (ante quem 1137)* é um tratado do estudo das

escrituras sagradas e das artes liberais — uma propedêutica para o aprendizado filosófico e teológico — com grande influência posterior na pedagogia ocidental. Lê-se na passagem citada por Wind “Parmenides philosophus quindecim annis in rupe Aegyptia consedissee legitur” (“Conta-se que o filósofo Parmênides passou quinze anos num rochedo do Egito”). No capítulo dessa citação — em português “A dedicação à pesquisa” — o autor exorta o estudante à prática do saber, e toma à guisa de exemplos, sábios antigos, como Parmênides, que recusando as honrarias seculares, entregaram-se por completo à atividade filosófica. Cf. *Didascálicon. Da arte de ler.*, trad. port. e introdução Antonio Marchionni, Rio de Janeiro, Vozes, 2001, pp. 159 ss. O rochedo de Parmênides também é mencionado no segundo capítulo do *Didascálicon* — “De auctoribus artium” (“Os autores das artes”) — quando o autor afirma que todas as artes vieram do Egito, e cita o caso de Parmênides e a invenção da dialética; cf. *ibid.*, iii, 2, pp. 136 s.

- ⁵⁸ Francesco Petrarca (1304-1374), literato e poeta italiano, tido como o primeiro humanista e inaugurador do pensamento renascentista. O seu *De vita solitaria* (“*Sobre a vida solitária*”), tratado filosófico escrito entre 1346 e 1356, consiste em uma apologia da solitude, atividade necessária tanto aos santos quanto aos filósofos (mesclando assim o ascetismo cristão e o *otium* ciceroniano). Na passagem citada, Petrarca enumera diversos modelos exemplares da vida contemplativa, concluindo com Parmênides, Atlas e Prometeu, levando Klibansky a concluir que “to Petrarch [...] Parmenides figures with the sons of Iapetus, Atlas and Prometheus; the solitary philosopher ranks with the race of the Titans.” (“para Petrarca [...] Parmênides figura entre os filhos de Iapetus, Atlas e Prometeu; o filósofo solitário ombréia com a raça dos titãs.”)
- ⁵⁹ (“no fundo, muito pior que o diabo”)
- ⁶⁰ (“um tipo muito além da loucura”)
- ⁶¹ Blaise Pascal (1623-1662), matemático, físico, filósofo cristão, célebre por suas contribuições à matemática e por seus escritos teológicos (como as suas *Lettres Provinciales* e o seu póstumo e inacabado *Pensées*). A afirmação de Wind é possivelmente confirmada por um trocadilho onomástico presente na abertura do primeiro ato de *Le Solitaire*, onde a cena é situada em “un lieu très haut” (um lugar muito alto), “paráfrase figurativa de ‘Montalte’, pseudônimo sob o qual Pascal publicou suas *Lettres Provinciales*”; cf. Kurt Weinberg, “Le Solitaire”, *Figure of Faust in Valéry and Goethe: An Exegesis of “Mon Faust”*, Princeton Univ. Press, 2015, pp. 46 s.
- ⁶² (“O quê? ... A solidão grita? ... O silêncio eterno gostaria de acabar consigo mesmo?”)
- ⁶³ O ensaio “Variation sur une Pensée” (1923) dialoga com uma frase dos *Pensées* de Pascal: “Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie” (“O silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora”). No texto de Valéry — uma alteração em relação a Pascal — analisa-se a crítica à razão do filósofo, e censura-lhe (1) a impostura de sua expressão de angústia, calcada antes no engenho do que na emoção; (2) a recusa ao intelecto, operação especificamente *espiritual*, que concomitantemente oculta o uso intensivo dessa faculdade; (3) a oposição entre *coração* e *espírito* e a sobrevalorização daquele; (4) a oposição hiperbólica entre conhecimento e salvação (cf. Valéry, *op. cit.*, 1998, pp. 121 ss.). Desse modo, Valéry entende no terror do cosmos de Pascal uma recusa inane ao procedimento de interrogação intelectual em relação à totalidade — procedimento que o poeta remonta aos gregos no início do ensaio —, capaz de evitar o estupor causado pela contemplação do universo. Ao vazio pascaliano, Valéry opõe o cheio da mecânica celeste antiga, objeto *conhecível*, e entende o seu terror como manifestação de um sentimentalismo impaciente (cf. *ibid.*, pp. 118 s., 129). É possível entender a afirmação de Wind — de que a frase citada resume o argumento do ensaio — como a crítica à expressão que se pretende alheia à inteligência, cerne da invectiva de Valéry a Pascal.
- ⁶⁴ (“gritar”, “uivar”). Na passagem original, lê-se “Il n’est pas de choses crée qui ne la rappelle à son affreuse condition, et les unes la blessent, les autres la trompent, toutes l’épouvantent, tellement que la contemplation ne manque jamais de la faire *hurler* à la mort.” (“Não há coisa criada que não a faça se lembrar de sua terrível condição, e se algumas a ferem e outras a enganam, todas a aterrorizam tanto que o ato de contemplação sempre a faz *gritar* à morte”).
- ⁶⁵ “daquele latido insuportável que os cachorros dedicam à lua”.
- ⁶⁶ (“Uivarei, uivarei à Noite ... É chegada a hora, é chegada o momento em que me transformo em lobo!”)
- ⁶⁷ *Igitur ou la folie d’Elbenohn* constitui-se de fragmentos literários postumamente publicados em 1925, provavelmente escritos entre 1867 e 1870. Enquanto personagem, Igitur — substantivação do advérbio em latim para “portanto” — atua, tal qual os supracitados Teste, Croche, Dedalus, como duplo literário de seu autor. É por meio desse que Mallarmé investiga a despersonalização do poeta e a sua investigação do espírito (puro) humano através da poesia.

- ⁶⁸ Austin Gill (1906-1990), estudioso inglês da língua e literatura francesa, em especial do século XIX, com ênfase em Stéphane Mallarmé.
- ⁶⁹ (“A destruição foi a minha Beatriz”)
- ⁷⁰ Eugène Lefébure (1838-1908), egiptólogo francês, amigo de longa data de Mallarmé.
- ⁷¹ Wind se engana quanto ao dia da carta, que data na verdade de 27 de maio de 1867. Nessa missiva, refletindo sobre a condição do poeta moderno enquanto crítico (diz “*critique avant tout*”), Mallarmé afirma que sua obra literária foi criada através da *eliminação* e pela superação da impressão em direção à verdade poética (“[...] je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression [...]”). A *Beatrice* citada é uma menção a Beatriz de Dante, paixão platônica do poeta e sua guia no Paraíso na *Divina Comédia*.
- ⁷² A passagem, presente no último capítulo do livro (sobre o próprio Paul Valéry) e sentença final da obra, afirma que o poeta, após a recuperação da fadiga de seus projetos literários, viverá *Beatitudo*. Essa palavra, um substantivo em latim, significa “felicidade, bem-aventurança” e pode possuir um significado religioso, no sentido de completude espiritual. Cf. Paul Verlaine, *Les poètes maudits*, Paris, L. Vanier, 1888, p. 102.
- ⁷³ Wind, em seu pouco conhecido *Das Experiment und die Metaphysik* (1934), resultado de sua *Habilitationsschrift* de 1929 sob a orientação de Ernst Cassirer, confronta a dialética transcendental kantiana por meio de uma nova teoria do experimento científico. Wind afirma a reciprocidade entre o empírico e o metafísico, de tal forma que o ciclo de imanência de Kant — reiterado pelos neo-kantianos — pode ser rompido pela experimentação científica, capaz de prover respostas às questões metafísicas que a tradição kantiana postulava estarem além das categorias de compreensão. Cf. Matthew Rampley, “Introduction”, in Edgar Wind, *Experiment and Metaphysics. Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, Oxford, Legenda, 2001, pp. xxiii ss. Para uma aplicação da investigação de Wind sobre o experimento à história da arte, ver Erwin Panofsky, “Iconografia e iconologia; uma introdução ao estudo da arte da Renascença”, in *Significado nas artes visuais*, São Paulo, Perspectiva, 2002, nota 3. Em *Arte e Anarquia* Wind menciona a questão do *experimento* quando critica o prognóstico de Hegel em relação à ciência (cf. p. 10, nota 21).
- ⁷⁴ Ver, para uma análise da arte moderna enquanto arte experimental, E. H. Gombrich, “Arte experimental”, in *A história da arte*, Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1993, pp. 442-475. Exemplar ao juízo de Wind foi o grupo de arte de vanguarda croata *Exat-51* (“Eksperimentalni atelje”, em português “Ateliê experimental”), que se contrapôs à doutrina oficial do Realismo Socialista. Esses artistas sustentavam que a arte abstrata, fruto da experimentação artística, não só expandia a área da comunicação visual, quanto contribuía com o progresso social.
- ⁷⁵ Wind retira essas citações do influente ensaio “Tradition and the Individual Talent” (1919), onde Eliot defende que a tradição — entendida tanto como uma atemporalidade histórica (fusão entre passado e presente) quanto como uma percepção da própria contemporaneidade frente ao corpus literário — é um elemento fundamental da produção literária. Segundo o argumento de Eliot, nenhum ato de criação em literatura se processa *in vacuo*, mas somente enquanto parte de uma corrente de “uma significação muito mais ampla” (*op. cit.*, 1921, p. 43); da mesma maneira, nenhum artista possui significado pleno isolado. Eliot, portanto, recusa a hipervalorização da personalidade em arte, assim como a inovação artística enquanto processo de ruptura com as práticas e modelos precedentes: esta só é possível a partir da incorporação da mente do poeta nessa tradição orgânica, de tal modo que uma nova obra altera, por sua vez, o próprio cânone literário. Essa incorporação, entretanto, demanda uma despersonalização poética, no qual a mente do poeta se torna o meio pelo qual se canaliza e se reelabora a tradição. Desse modo, “the progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.” (“O progresso de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma extinção contínua da personalidade.”; cf. *ibid.*, p. 47); é a partir dessa “Teoria da Despersonalização” que Eliot afirma a relação entre a objetividade científica e a poesia. Quanto à imagem química empregada por Eliot para descrever a mente do poeta, deve-se notar que a mistura entre oxigênio e dióxido de enxofre produz óxido sulfúrico, sendo necessária a dissolução em água para se obter ácido sulfúrico (cf. Brian L. Silver, *The Ascent of Science*, Oxford University Press, 1998, p. 491, nota).
- ⁷⁶ Yeats nessa passagem discute a reação popular negativa da associação (quando em Londres na década de 1890) de seu círculo de escritores — que incluía Arthur Symonds (1865-1945; crítico, poeta e editor inglês), Joseph Conrad (1857-1924; romancista polonês naturalizado inglês, cuja obra mais conhecida é *Heart of Darkness* de 1899), entre outros — com Aubrey Beardsley (1872-1898; artista gráfico inglês), que à época possuía uma péssima reputação — instigada pela imprensa — por causa de suas ilustrações para a *Salomé* (1893) do igualmente infame Oscar Wilde (1854-1900; dramaturgo, romancista, ensaísta e poeta irlandês). A citação, no entanto, refere-se a uma hipotética resposta de Yeats a um também hipotético desafio sobre os limites morais da

exploração literária. Wind, entretanto, faz uso incorreto do argumento de Yeats, pois a defesa incompleta a que se refere diz respeito à substituição de uma “objetividade física” por uma “espiritual” (o “olho corpóreo” e o “olho da mente”). A “parcialidade não-científica” pertence a uma possível réplica de um hipotético crítico à justificativa anteriormente expressa pelo poeta. Yeats, no entanto, de fato encerra seu argumento apontando para o fato de que essas livres explorações literárias podem ser feitas “out of sheer mischief, or sheer delight” (“por pura travessura, ou por puro deleite”). Cf. W. B. Yeats, *Autobiographies*, New York, Scribner, 1999, p. 248 ss.

⁷⁷ A máxima “arte pela arte”, versão em português do original francês “l’art pour l’art” (em inglês, “art for art’s sake; Wind emprega originalmente “art for its own sake”) foi expressa pela primeira vez por Victor Cousin (1792-1867; filósofo francês) em uma conferência na Sorbonne em 1818 intitulada “Du Vrai, du Beau, et du Bien” (“Sobre o Verdadeiro, o Belo e o Bom”). A popularização dessa expressão, entretanto, se deu por conta de Théophile Gautier, que esposou a ideologia no prefácio de seu *Mademoiselle de Maupin* (1835). “L’art pour l’art” expressa a crença de que a arte possui valor autônomo e, portanto, prescinde de justificativas e está divorciada de qualquer função didática, moral e/ou utilitária. O valor artístico, desse modo, encontra-se na estrutura formal da obra, e não em seu tema ou conteúdo. A aplicação do termo foi vasta, englobando artistas de estilos opostos. O conflito de opiniões em torno dessa posição marcou profundamente as discussões artísticas do século XIX e do início do século XX. Entre seus críticos notórios estão Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin, aquele criticando o divórcio em relação à vida, e este a “teologia artística” que subtrai a atividade artística de seus aspectos sociais. O pensamento pós-colonial da segunda metade do século XX criticou a visão eurocêntrica interna a essa máxima. No entanto, o volume de críticas à posição expressa por “l’art pour l’art” — no fundo, manifestação literária do impulso de autonomização da arte, movimento a que Wind se dedica a criticar em *Arte e Anarquia* e por ele caracterizado como “centrífugo” — não faz senão reforçar o caráter paradigmático da mesma (tal qual as críticas ao hegelianismo ou ao inconsciente freudiano), ainda que esse em termo específico tenha se tornado um exotismo ao fim do séc. XIX.

⁷⁸ Max Weber (1864-1920), sociólogo, filósofo e economista político alemão de profundo impacto na sociologia, sendo comumente compreendido como um dos fundadores da disciplina. O dito citado pertence a seu ensaio de 1919, *Politik als Beruf* (*A política como vocação*), originalmente um discurso pronunciado aos estudantes da Universidade de Munique (também em 1919). Weber nesse fornece uma definição agora clássica do Estado enquanto entidade que possui o monopólio da violência. Wind altera a citação: lê-se no original “die materialistische Geschichtsdeutung ist auch kein beliebig zu besteigender Fiaker und macht vor den Trägern von Revolutionen nicht halt!” (“a interpretação materialista da história não é uma carruagem em que se possa entrar à vontade, e não para diante dos portadores da revolução!”). Cf. “Politik als Beruf”, *Gesammelte Politische Schriften*, München, 1921, pp. 396-540.

⁷⁹ Quanto à centralidade e posterior centrifugação da arte, cf. *supra* n. x.

⁸⁰ Um dos raros momentos de *Arte e Anarquia* em que Wind afirma o que pretende com seu discurso. Cf. p. x,

⁸¹ Se é inegável a auto-caracterização de Wind enquanto historiador da arte, deve-se ressaltar que (1) sua formação na Alemanha na década de 1920 é parcialmente dedicada à filosofia (vide seu doutoramento em 1922 sobre a relação entre Estética e Teoria da Arte, e a sua supracitada *Habilitationsschrift* (cf. n. x) em tópicos do neo-kantianismo); (2) somente após o encontro de Wind com Aby Warburg (1866-1929, historiador da arte e teórico cultural alemão, fundador da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, hoje o *Warburg Institute*) que aquele se dedicou ao campo da história da arte, em especial à iconologia; (3) comenta-se, atualmente, a indissociabilidade do historiador da arte e do filósofo no percurso intelectual de Wind (ver a introdução de *Edgar Wind — Kunsthistoriker und Philosoph*, Horst Bredekamp et al. (eds.), Berlin, Akademie Verlag, 1998, pp. IX s.). Cf. Hugh-Lloyd Jones, “Memória Biográfica”, in Edgar Wind, *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*, São Paulo, Edusp, 1997, pp. 15-45.

⁸² Heinrich Wölfflin (1864-1945), historiador da arte suíço. Seu método de análise formal, calcado na comparação de imagens efetuada através de polaridades artísticas (e.g. “linear” versus “pictórico”), integrou-se vigorosamente ao paradigma pedagógico de história da arte no século XX. Entre suas obras mais importantes, destacam-se *Renaissance und Barock* (1888), *Die klassische Kunst* (1898) e o manual fundamental *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1918). Wölfflin lecionou na Universidade de Berlim (1901-1912), na Universidade de Munique (1912-1924) e na Universidade de Zurique (1924-1934). Tanto as suas aulas quanto a sua produção intelectual tiveram uma ampla e vigorosa acolhida na primeira metade do século XX, justificando a sua descrição por EW como “talvez o maior historiador da arte da última geração”.

⁸³ Ver Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München, Kgl. & Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn, p. 46 ss.; Ver também o artigo de Wind de 1931, “O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética”, in *A eloquência dos símbolos*, São Paulo, Edusp, 1997, p. 76.

- ⁸⁴ O uso da expressão “aura devocional” invariavelmente remete ao conceito benjaminiano de *aura*. Este entende o valor simbólico atribuído à existência única e autêntica de uma obra de arte, condicionada por sua determinação temporal e espacial. Esse valor, relacionado à experiência religiosa tradicionalmente associada à experiência artística, tende a se deteriorar com a reprodução mecânica das obras (o que para Benjamin não representava necessariamente algo negativo, visto que a cultura de massas emergente pela evanescência da alma podia ser politicamente progressista). Cf. Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, in *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1994, pp. 165-196. Embora EW não cite Walter Benjamin em nenhum momento em *Arte e Anarquia*, sua ausência só faz reforçar sua presença; cf., por exemplo, o quinto capítulo “A mecanização da arte”.
- ⁸⁵ Adolf von Hildebrand (1847-1921), escultor alemão da tradição neo-clássica. Sua produção artística manifesta uma poética clara, hierática e austera. Suas reflexões sobre arte tiveram grande influência na teoria da arte do tardo novecentos e início do século XX (Wölfflin em especial, tal qual afirmado por EW).
- ⁸⁶ Em *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (“O problema da forma nas artes visuais”), Hildebrand advoga em prol da manifestação visual enquanto essência da obra de arte, entendendo a imitação da Natureza como de segunda ordem em relação à ordem arquitetônica, capaz de dotar a percepção da forma de uma ordem ausente àquela. Os “problemas da forma” referidos no título dizem respeito à superação do realismo natural em direção “ao reino da verdadeira arte”, local da unidade formal dita “arquitetônica” (cf. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York: G. E. Stechert & Co., 1907, p. 11 s.). Seu argumento combinou teorias óticas do século XIX sobre a visão tridimensional — hoje não mais aceitas — com a própria prática incontestada de Hildebrand enquanto escultor, dotando a sua interpretação de uma autoridade tanto científica quanto técnica (cf. A. A. Donohue, *Greek Sculpture and the Problem of Description*, Cambridge University Press, 2005, p. 104 s.). Poucas obras poderiam se encontrar em maior contraste com as inquietações de EW em *Arte e Anarquia*: Hildebrand, por ex., no prefácio à terceira edição de *Das Problem der Form*, afirma mesmo que os artistas que “negam qualquer tipo de demanda objetiva” e que operam “por adição de algo sugestivo ou simbólico [à obra]” são “os anarquistas da Arte, e não devem ser levados a sério” (cf. *ibid.*, p. 13 s.).
- ⁸⁷ Konrad Fiedler (1841-1895), teórico da arte alemão de importância capital para o século XIX. Conheceu von Hildebrand e Hans von Marées (1837-1887, pintor alemão) em uma viagem a Roma (1866-67), iniciado uma amizade fecunda de ideias para todas as partes (a respeito dessa, Croce afirma, por ex., que “la teoria dell’arte come pura visibilità si formò nelle conversazioni che tennero intorno a tale argomento”; cf. “La teoria dell’arte come pura visibilità”, in *Nuovi saggi di estetica*, Napoli, Bibliopolis, [1991], p. 217). Seu objetivo intelectual era o de fundar uma teoria da visão capaz de dotar a percepção visual de uma autonomia própria: desvinculada de seus parâmetros habituais fornecidos pela linguagem e pela erudição, estudar-se-iam as artes visuais por seus aspectos ditos essenciais, i.e., “visíveis”. Croce definiu essa teoria — doravante vigorosamente introduzida na historiografia da arte e na prática artística — como “visão pura” (cf., *ibid.*). Venturi afirma, no entanto, que dada a insistência de Fiedler nas artes particulares — recusando as questões do Belo e da arte geral — este seria “il fondatore della ‘scienza dell’arte’, distinta dall’estetica” (“o fundador da ‘ciência da arte’, distinta da estética”); cf. Lionello Venturi, *Storia della critica d’arte*, Torino, Einaudi, 1964, p. 286-290. Do mesmo modo, Croce afirma que como o Belo se imiscui em outras atividades humanas para além do artístico, “[...] l’arte pone l’esigenza di una speciale disciplina, la *Kunsttheorie*” (“a arte carece de uma disciplina especial, a *Kunsttheorie*”); cf. Croce, *op. cit.*, p. 219.
- ⁸⁸ Rudolf Emanuel la Roche (1863-1922), arquiteto e teórico da arquitetura suíço. La Roche travou amizade com Wölfflin em maio de 1889.
- ⁸⁹ Wölfflin afirma em uma carta de 1932 a seu aluno Joseph Gantner (1896-1988, historiador da arte suíço, doutorou-se sob Wölfflin em 1920): “Für mich sind die bildendsten Erfahrungen die gewesen, die ich gemeinsam mit meinen Freund, dem Architekten LaRoche, im florentiner Atelier von Adolf von Hildebrand machen durfte” (“As experiências mais instrutivas para mim, foram aquelas as quais eu, junto com o meu amigo, o arquiteto LaRoche, tive acesso no ateliê florentino de Adolf von Hildebrand”). Cf. Bernd-Ulrich Hergemöller, *Mann für Mann: biographisches Lexikon zur Geschichte von Freundschaft und mann-männlicher Sexualität im deutschen Sprachraum*, vol. 1, Berlin, Lit-Verlag, 2010, p. 1288.
- ⁹⁰ O conceito de *Formpsychologie* do primeiro Wölfflin entende os estilos artísticos como manifestação das sensibilidades do espírito de uma determinada cultura. Ver Kimberly A. Smith, *The Expressionist Turn in Art History: A Critical Anthology*, Ashgate Publishing, 2014, p. 12 ss.
- ⁹¹ “Prólogo a uma psicologia da arquitetura”, dissertação escrita em Munique sob a orientação de Heinrich Brunn (1822-1894, historiador de arte grega antiga, professor da Universidade de Munique e diretor da Glyptothek).

- ⁹² “Renascença e Barroco” foi a *Habilitationsschrift* de Wölfflin, resultado de uma viagem de dois anos pela Itália. Obra de importância capital para a historiografia artística do século XX, dedica-se a uma análise formal das artes italianas do *cinquecento* ao *seicento*. Esse momento de transição, até então entendido como um período de decadência do estilo do Alto Renascimento para o Barroco, é visto por Wölfflin como uma transição tanto *natural* quanto *necessária*. Embora a metodologia adotada enfatize os aspectos formais de análise, ainda não se despreendeu por completo dos aspectos culturais e psicológicos. Essa desvinculação só apareceria em sua plena forma em *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de 1915.
- ⁹³ Salomon Gessner (1730-1788), pintor e poeta suíço. Sua temática poética era pastoral, refletindo-se em sua pintura dedicada a um tratamento bucólico e convencional de paisagens. Granjeou grande fama em vida, embora a posteridade crítica o considere um artista insípido. Quanto ao livro, que além da análise de Wölfflin apresenta cartas não-publicadas de Gessner, cf. *Salomon Gessner*, Frauenfeld, J. Huber, 1889.
- ⁹⁴ (“Gessner era naturalmente avesso a todo tipo de êxtase, inacessível ao não-sensual e aos prazeres difusos transcendentais”)
- ⁹⁵ (“Asseio enquanto um conceito fundamental”)
- ⁹⁶ Wölfflin se dedica em *Die klassische Kunst* à análise de obras de cinco artistas da Itália central do Alto Renascimento — Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello Sanzio, Fra Bartolommeo e Andrea del Sarto — visando, no entanto, “apreender os traços comuns, o estilo como um todo” (cf. *A arte clássica*, trad. port. Marion Fleischer, São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. X). Quanto ao reconhecimento de Hildebrand, afirma que “um livro como *O Problema da Forma* de Adolf Hildebrand surgiu como uma chuva refrescante sobre terra ressecada. Finalmente aí se apresentavam novas possibilidades de apreender a arte, tratava-se de um estudo que não apenas se espalhava ao largo de material novo, mas que também realizava incursões por camadas profundas.” (“Ein Buch wie Adolf Hildebrands *Problem der Form* ist wie ein erfrischender Regen auf dürres Erdreich gefallen”); cf. *ibid.*, p. IX.
- ⁹⁷ “Damit sind aber die Momente der neuen Bildform nicht erschöpft; es treten andere dazu, die aus den vorausgegangenen Bestimmungen nicht entwickelt werden können, Momente *ohne Gefühlston*, Resultate der blossen vollkommeneren Ausbildung des Sehens.” (“Com isso, porém, não se esgotam os princípios da nova forma imagética; outros devem ser lembrados, que não podem ser derivados dos pressupostos discutidos anteriormente, porquanto *independem do nível da sensibilidade*, e constituem, simplesmente, o resultado de um desenvolvimento mais perfeito da acuidade óptica”; cf. *ed. cit.*, 1990, p. 295, grifos nosso); “Wer sich nur an das Stoffliche im Kunstwerk hält, wird vollkommen damit auskommen, allein sobald man mit künstlerischen Werturteilen die Dinge messen will, ist man genötigt, auf formale Momente zu greifen, die *an sich ausdruckslos* sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören.” (“Este modo de compreender a obra de arte será plenamente satisfatório para quem se ocupar apenas do seu conteúdo; mas, no momento em que quisermos aferir o valor artístico, teremos que, necessariamente, recorrer aos elementos formais empregados que, de per si, *são inexpressivos* e fazem parte de um desenvolvimento de natureza puramente óptica.”; cf. *ibid.*, p. 341, grifos nossos).
- ⁹⁸ *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, obra de maturidade de Wölfflin, é de uma influência pervasiva na história e teoria da arte. Nesta, Wölfflin dedica-se a traçar a raiz visual do estilo tomado isoladamente, traçando o seu desenvolvimento formal através da arte renascentista e barroca (entendidas como um processo único). Aplica, para esse fim, cinco pares de opostos que delineiam a oscilação estilística entre esses períodos: (1) linear e pictórico; (2) plano e profundidade; (3) forma fechada e aberta; (4) pluralidade e unidade; (5) clareza e obscuridade. Embora Wölfflin restrinja sua aplicação a um local e tempo específicos, essas suas cinco categorias entraram na linguagem comum da disciplina da história da arte, e foram por vezes usadas com intuitos “universais” (embora afirme, no prefácio à sexta edição de 1922, que “para outros períodos, eles [as categorias] precisarão sofrer novas transformações [...] o esquema mostrou-se aplicável até mesmo no âmbito da arte japonesa e da antiga arte setentrional.”; cf. *ibid.*, p. VI).
- ⁹⁹ Trad. port. João Azenha Jr., *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 253. Quanto às categorias referidas, cf. supra. Na frase seguinte, Wölfflin afirma que “Trata-se simplesmente de um esquema dentro do qual determinada forma de beleza pode manifestar-se; trata-se apenas de um recipiente, no qual as impressões da natureza são colhidas e examinadas” (cf. *ibid.*, p. 253).
- ¹⁰⁰ Wölfflin, após afirmar a primazia dos temperamentos individuais dos artistas em relação à pretensão de imitação da natureza, compara os *estilos individuais* de Sandro Botticelli (1445-1510, pintor italiano renascentista) e Lorenzo di Credi (c.1459-1537, pintor e escultor italiano renascentista). Assevera que os evidentes contraste

formais entre ambos resultam de temperamentos díspares, esses visíveis tanto no *todo* quanto nas *partes* — de one mesmo em uma “mera narina” — da pintura.

¹⁰¹ Wölfflin aqui discute as dificuldades de uma análise comparativa das formas artísticas no formato de um livro, entendendo mais adequado a junção entre palavra falada e projeção de imagens de uma sala de aula. A citação expressa sua aspiração de levar a cabo uma investigação que se debruce sobre os mínimos detalhes formais. No entanto, afirma, isso resultaria em “a veritable atlas of form” (“um verdadeiro atlas da form”). Se atualmente a palavra atlas aplicada à história da arte chama à memória os *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg — em especial após as exegese de Didi-Hubermann — os anseios epistemológicos deste em comparação aos de Wölfflin são radicalmente diferentes; essa diferença está na raiz do argumento de Wind neste capítulo de *Arte e Anarquia*.

¹⁰² Citação extraída da conclusão do livro. Lê-se, no original, “Den Pulsschlag der Zeit muss man anderswo belauschen: in den kleinen dekorativen Künsten, in den Linien der Dekoration, den Schriftzeichen J) u. s. f. *Hier befriedigt sich das Formengefühl in reinster Weise und hier muss auch die Geburtsstätte eines neuen Stils gesucht werden.*”

¹⁰³ Cf. *supra*, nota x.

¹⁰⁴ Wilhelm Worringer (1881-1965), historiador da arte alemão, ligado à corrente formalista e comumente associado ao movimento expressionista. Sua obra mais conhecida, *Abstraktion und Einfühlung* (1907), resultado de sua tese de doutorado, equipara em termos de valor uma arte dita “abstrata” com a arte denominada “realista”, à qual pertenceria a tradição pictórica do Ocidente de origem renascentista. Esse livro encontrou uma vasta acolhida nas práticas das vanguardas europeias e na reflexão artística da primeira metade do século XX.

Em *Formprobleme der Gotik*, originalmente publicado em 1911, Wörringer entende o “impulso gótico” pela produção de arte uma estilizada, contrária às pulsões mediterrânicas pelo “realismo”; estas, segundo Wölfflin, seriam dominantes no campo da história da arte pela escrita da própria disciplina, que julgou *objetivamente* um período estilístico ao invés de *subjetivamente* e dependente de seu período histórico (cf. “Introduction”, *Form problems of the Gothic*, New York, G.E. Stechert & Co., 1920, pp. 15 ss.) No plano político, o argumento de Worringer — que dá prosseguimento concreto à análise feita em *Abstraktion und Einfühlung* — valoriza a produção artística alemã ao opô-la à tradição dominante da arte italiana.

¹⁰⁵ Lê-se, no original, “Wir müssen also den aus menschheitsgeschichtlichen Notwendigkeiten erwachsenen Formwillen der Gotik fixieren, jenen gotischen Form willen, der sich am kleinsten gotischen Gewandzipfel ebenso stark und unzweideutig dokumentiert wie an der grossen gotischen Kathedrale.” (“Devemos, do mesmo modo, determinar a vontade formal do Gótico, essa vontade formal que emergiu das leis da história humana e que se registra tão forte e inequivocamente, seja no menor detalhe de uma dobra de tecido gótico, seja numa grande catedral gótica.”).

¹⁰⁶ A prática dissociativa de análise formal era, na época da crítica de Wind, extremamente difundida. Uma grande quantidade de livros de história da arte — monografias de artistas incluídas — optavam por apresentar sobretudo detalhes e fragmentos da obra, em detrimento da visão geral.

¹⁰⁷ “Sistema cristalino” é um termo técnico da cristalografia, ciência experimental que visa determinar a disposição atômica de sólidos cristalinos (materiais cujo constituintes são dispostos em uma estrutura microscópica extremamente ordenada); designa-se por “sistemas cristalinos” o ordenamento espacial regular de átomos ou moléculas desses sólidos. O uso desse termo científico por parte de Wind certamente não é ingênuo ou casual: condiz com sua crítica à *Kunstwissenschaft* formalista, que entende fundada em uma rigorosa, porém falsa, abstração de anseios matemáticos. Essa, avessa aos elementos *subjetivos* por princípio, declara-os “impurezas” frente à *essência objetiva* da obra de arte.

¹⁰⁸ Raffaello Sanzio da Urbino (1483-1520), pintor e arquiteto italiano do Alto Renascimento. Peter Paul Rubens (1577-1640), pintor flamengo barroco. Hans Holbein, o Moço (c.1497-1543), pintor e gravador alemão, um dos mestres do renascimento setentrional. Rembrandt van Rijn (1606-1669), pintor e gravador holandês. Quanto às transições entre esses artistas em *Conceitos fundamentais*, cf. *ibid.*, pp. 95, 142.

¹⁰⁹ Wind reitera argumento feito no primeiro capítulo, sobre a liberdade emocional de trânsito entre, por exemplo, uma exposição de Poussin e Picasso; cf. p. 8.

¹¹⁰ Wölfflin possuía uma estreita ligação com a filologia e linguística. Seu pai, Eduard Wölfflin (1831-1908) era filólogo e professor da Universidade de Munique. Wölfflin recorre à imagem linguística em *Conceitos fundamentais da história da arte*: “No decorrer dos tempos, a arte certamente exprimiou conteúdos os mais diversos; mas só isso não é suficiente para determinar as mudanças que se operaram em seu aspecto exterior: a

própria linguagem modifica-se quanto à gramática e à sintaxe [...] porque ela possui a sua própria evolução.” (cf. *ibid.*, p. 251).

- ¹¹¹ Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), escultor e arquiteto italiano, exaltado tanto como o principal escultor de sua época, quanto como o “inventor” da escultura barroca. Artista de convicção religiosa, teve uma intensa e prolífica atuação em Roma no contexto da Contra Reforma. Renomado por obras nas quais o emprego do modelado expressivo da luminosidade intensificam o drama da narrativa escultórica (em geral com fins de exaltação espiritual, vide o seu *Êxtase de Santa Teresa*, 1647-1652, Santa Maria della Vittoria, Roma).
- ¹¹² Gerard ter Borch (1617-1681), pintor holandês, atuante no período denominado “Século de Ouro dos Países Baixos” (compreendido entre o tardo século XVI e o início do século XVIII), momento de grande proeminência e desenvolvimento econômico e cultural da República Unida dos Países Baixos. Ter Borch, cuja obra é escassa, é conhecido como pintor de gênero, ressaltando-se a fatura de seu drapejamento.
- ¹¹³ “o aspecto geral da técnica”; cf. *ibid.*, p. 12. Na Introdução de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Wölfflin argumenta que na análise de uma obra de arte, deve-se considerar “ao lado do estilo pessoal [...] o *estilo da escola, o estilo do país, o estilo da raça*” e que existe, além desses, aquilo “que devemos chamar de *estilo de uma época*”, que os engloba, e que Wölfflin define pelos termos de “espírito da época” e “corrente cultural específica” (cf. *ibid.*, pp. 8, 10; grifos do autor). Seus cinco pares de conceitos dizem respeito, fundamentalmente, a esse último elemento.
- ¹¹⁴ “[...] uma maneira de ver em manchas e não em linhas, algo que podemos chamar de pictórico, e que distingue claramente a arte do séc. XVII da arte do séc. XVI”; cf. *ibid.*, p. 12.
- ¹¹⁵ Jan van Goyen (1596-1656), pintor holandês de paisagens, possui um vasto corpus de pinturas e desenhos.
- ¹¹⁶ “O conteúdo imitativo, o elemento material, podem ser os mais dispare; o ponto crucial continua a ser o fato de a concepção, em cada caso, basear-se em um esquema visual diferente — um esquema que, no entanto, tem raízes mais profundas do que o simples problema do progresso da imitação. Ele condiciona a obra arquitetônica tanto quanto as artes plásticas, e *uma fachada românica do Barroco tem o mesmo denominador visual de uma paisagem de Van Goyen*”. Cf. *ibid.*, p. 13-14, grifos nossos.
- ¹¹⁷ Termo originalmente aplicado a um tipo exegese dos textos bíblicos. Esta visava, através da análise de padrões literários, à classificação da escritura em unidades e à determinação da forma original dessas unidades e o contexto histórico de sua tradição literária. Aplicada à história da arte, a *Formgeschichte* se prestou à análise de formas individuais em uma obra de arte e suas ocorrências precedentes, de forma a determinar a inspiração daquela obra. Enquanto ferramenta de análise da historiografia da arte, pode ou não estar correlacionada a outras metodologias (foi, por exemplo, empregada tanto pelas correntes formalistas quanto pelas sociológicas e iconológicas). Tal qual empregada pelo formalismo de Wölfflin, prestou-se a análise dos valores composicionais das obras de arte determinados em seu desenvolvimento histórico.
- ¹¹⁸ “O presente estudo ocupa-se da discussão das formas universais de representação. [...] Seu objetivo [...] é analisar [...] o tipo de percepção que serve de base às artes plásticas no decorrer dos séculos. Procuraremos destacar estas *formas fundamentais* no âmbito da arte mais recente.” Cf. *ibid.*, p. 14, grifos nossos. Apresenta-se aqui o ponto fulcral da crítica de Wind a Wölfflin: afirma, em o “O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft*” que “essa fórmula geral [de Wölfflin] é agora subitamente reificada com uma entidade perceptível com sua história própria. A tendência lógica para a formalização [...] combina-se assim com uma tendência à hipostatização que converte a fórmula, uma vez estabelecida, no objeto vivo do desenvolvimento histórico.” (cf. Edgar Wind, *op. cit.*, 1997, p. 75).
- ¹¹⁹ “Assim, na psicologia humana existem certos processos de evolução que podem ser vistos como sujeito a uma lei natural [...] uma vez desencadeado o processo, em toda a sua extensão se observará a operação de certas leis. [...] embora os homens tenham visto aquilo que desejaram ver, isto não exclui a possibilidade de que uma lei permaneça operando em todas as transformações. Reconhecer esta lei seria o *problema de uma história científica da arte*.”, cf. *ibid.*, pp. 17-19, grifos nossos.
- ¹²⁰ As leis fonéticas se tratam de uma hipótese formulada pelos neo-gramáticos (escola de linguistas alemães) no tardo séc. XIX. Segundo essa hipótese, uma mudança diacrônica fonética afetaria simultaneamente todas as palavras em um determinado ambiente, de forma regular e sem exceções.
- ¹²¹ “É inegável que o processo evolutivo possa ser explicado, em parte, do ponto de vista psicológico. Podemos compreender perfeitamente que o conceito da clareza precisasse desenvolver-se plenamente, antes que se pudesse descobrir o encanto da clareza parcialmente obscurecida. Cf. p. 254 ss.
- ¹²² (“entrelaçamento”, “trançamento”)

¹²³ Sir Anthony van Dyck (1599-1641), pintor flamengo do barroco, conhecido por sua atuação enquanto retratista da corte inglesa.

¹²⁴ Jacob Jordaens (1593-1678), pintor e desenhista flamengo, notório por suas pinturas de história, mas também por suas cenas de gênero e retrato. Junto a Van Dyck e Rubens, é considerado um dos principais artistas flamengos de sua época; contrário a esses, no entanto, permaneceu na Antuérpia a sua vida inteira.

¹²⁵ Os mosaicos paleocristãos datam do início do séc. IV ao início do séc. VI. O conhecimento das primeiras obra é fragmentário e limitado, dado a sua perda quase total. O século V viu o grande desenvolvimento do mosaico, centrado na cidade de Ravena, então capital do Império Romano do Ocidente (vide o mausoléu de Galla Placidia, c. 450 d.C.). A Basílica de Santa Maria Maggiore em Roma (c. 432-440 d.C.) contém obras paradigmáticas dessa arte. O material desses mosaicos eram pequenos cubos de mármore ou vidro (*tesseras*), de baixa intensidade cromática. O conteúdo pictórico dos mosaicos iniciais continuava a tradição pagã (e.g. a igreja de Santa Constanza, erigida em 320-330 d.C. como mausoléu para a filha de Constantino; seu programa pictórico é predominantemente dionisiaco). O séc. V, no entanto, viu surgir um conteúdo programático cristão — ainda que derivado da tradição pictórica anterior — com cenas do Velho e do Novo Testamento e imagens de santos. A variedade formal, a geometrização e o ilusionismo espacial são características do estilo de mosaico desse período.

Os mosaicos bizantinos, posteriores aos paleocristãos e desenvolvidos no Império Romano do Oriente (do séc. VI ao XV), são marcados por uma maior estaticidade e hieraticidade e por uma menor plasticidade e profundidade espacial, assim como pelo uso intenso do dourado (em especial no segundo plano) e da prata. Nota-se igualmente uma maior integração entre a decoração do mosaico e a arquitetura, aqueles não mais inseridos em locais específicos, mas se integrado à estrutura do edifício. As intenções formais são diversas do mosaico paleocristão ocidental, vide a recusa do ilusionismo espacial de tradição greco-romana em prol da planaridade e pelo uso intensivo da radiância do material, dotando de aura as figuras religiosas.

¹²⁶ *Miniatura* se refere às pinturas figurativas de um manuscrito antigo ou medieval iluminado, em geral de pequena escala. A palavra recorre etimologicamente à *minium* (pigmento avermelhado com o qual se faziam inicialmente as *miniaturas* e não à *minimus* (“pequeno”); o tamanho geralmente diminuto das *miniaturas* levou a uma corrente confusão etimológica. As miniaturas carolíngias, produzidas sob o patronato dos monarcas carolíngios (séc. VIII-IX) e influenciadas pela arte bizantina, possuem como caracterização geral um intenso uso de elementos decorativos e forte contraste do colorido. As miniaturas otônianas, feitas sob a dinastia otôniana que governou a Alemanha e a Itália setentrional (séc. X-XI), embora herdeiras da tradição carolíngia, caracterizam-se por um enrijecimento da estrutura formal, pela planificação das figuras e por um rebaixamento da paleta do colorido, concomitantemente a seu mais restrito na composição.

¹²⁷ A transição de estilo associado à passagem entre os reis franceses Luís XV (1710-1774, reinou entre 1715-1774) e Luís XVI (1754-1793, reinou entre 1774-1792) é comumente entendida como a mudança entre o Rococó em direção ao estágio inicial do Neoclassicismo. Observa-se na mobiliária uma transformação de um estilo curvilíneo e floral, permeado por elementos fantásticos e assimétricos, a um modelo de linhas rígidas e uniformes, dotado de motivos clássicos.

¹²⁸ O neo-impressionismo, movimento surgido no final do século XIX em torno de Georges Seurat (1859-1891, pintor e desenhista francês), almejava a aplicação das recentes descobertas da teoria óptica à estética impressionista. Ao perceptivismo subjetivo deste, buscaram impor uma disciplina da estrutura composicional, em grande parte por meio da aplicação regular das manchas de cor.

¹²⁹ Pontormo (nascido Jacopo Carrucci, 1494-1557) e Bronzino (nascido Agnolo di Cosimo, 1503-1572) são pintores italianos florentinos, associados ao maneirismo. A Pontormo atribui-se uma reação à composição clássica do *quattrocento* por meio da descentralização do arranjo das figuras, do uso ambíguo da perspectiva, da contorção dos corpos e da paleta de colorido brilhante e contrastante (e.g. *Deposizione*, c. 1526-1528, óleo s/ tela, Chiesa di Santa Felicita, Florença); a Bronzino — reconhecido por seus retratos da corte dos Médici que influenciaram toda a retratística de corte do século seguinte — qualificam-no enquanto um pintor de fatura estática e elegante, de uma estilização impassível (e.g. *Ritratto di Eleonora di Toledo col figlio Giovanni*, c. 1545, óleo s/ tela, Uffizi, Florença)

¹³⁰ (“passar algo”, “transmitir”)

¹³¹ “[...] esses conceitos, em suas transformações, obedecem a uma necessidade interior. Eles representam um processo psicológico racional. A transição da concepção tangível, plástica, para a pictórica possui uma lógica natural, e não pode ser revertida. Usando uma parábola que certamente não pode ser entendida apenas do ponto de vista da mecânica: a pedra que rola montanha abaixo pode assumir diferentes tipos de movimento [...] mas,

uma vez desencadeado o processo, em toda a sua extensão se observará a operação de certas leis.” Cf. *ibid.*, p. 21-23, grifos nossos.

- ¹³² Alois Riegl (1858-1905), historiador da arte austríaco, especializado no período medieval e no barroco tardio. Tido como um dos fundadores da assim dita “Escola de Viena” (quanto à Escola de Viena, cf. infra nota x) e considerado um dos principais expoentes do formalismo e da história da arte moderna. Destacam-se, no campo da historiografia artística, o seu esforço para dotar-lhe de autonomia e a elaboração de novos métodos de análise. Esses êxitos intelectuais contrastam com sua curta carreira: faleceu com 47 anos, tendo publicado toda a sua obra no breve período entre 1891-1903.
- ¹³³ Para uma análise anterior de Wind, publicada em 1931, a respeito do formalismo de Wölfflin e Riegl em comparação com o pensamento de Warburg, cf. “O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética”, in Edgar Wind, *A eloquência dos símbolos*, São Paulo, Edusp, 1997, pp.74-80. Considera-se o formalismo em história da arte como um movimento de recusa à estética hegeliana voltada para o conteúdo, e que se volta à forma como o elemento verdadeiro e essencial de uma obra artística. O desenvolvimento da forma ao longo do tempo seria, portanto, o objetivo de uma história da arte formalista.
- ¹³⁴ Obra que busca caracterizar a produção artística tardoromana (compreendida como uma unidade temporal artística dotada de valor, contraposta à visão então corrente que a entendia como decadente) através da análise estilística tanto de monumentos quanto de artesanias.
- ¹³⁵ Obra póstuma, coletânea das palestras de Riegl sobre a arquitetura do barroco italiano na Universidade de Viena (1894-1902), onde atuou como professor associado (*extraordinarius*) — posto concedido após o êxito de *Stlfragen* (cf. infra) — e posteriormente como professor (*ordinarius*).
- ¹³⁶ Última obra de Riegl antes de sua morte por câncer, dedica-se aqui a uma análise do retrato de grupo holandês dos séculos XVI ao XVII. Opera-se aqui uma importante reavaliação da metodologia riegliana, que toma por foco a interlocução entre observador e obra de arte, afastando-se de uma estética da percepção em direção a uma estética da recepção. Cf. Wolfgang Kemp, “Introduction”, in Alois Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, Los Angeles, Getty Publications, 2000, pp. 1-57.
- ¹³⁷ Museu fundado em 1863, originalmente dedicado às artes aplicadas, hoje abriga uma coleção diversificada, que abrange objetos industriais, design, mobiliário, tapeçaria, arquitetura. Localiza-se na Ringstraße em Viena, Áustria, e é atualmente denominado *Museum für angewandte Kunst* (MAK).
- Riegl passou a trabalhar em 1887 como curador da coleção de têxteis do museu, onde ficou por dez anos; dessa experiência surgiria seu primeiro livro *Altorientalische Teppiche* (1891). O percurso intelectual de Riegl — posteriormente professor da Universidade de Viena (cf. supra) — é a expressão de uma rara harmonia entre o museu e a universidade enquanto centros do saber artístico, em franca oposição ao longo do século XIX. Cf. BAZIN, Germain, *História da história da arte*, trad. port. Antonio de Padua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1989, pp. 130 s.
- ¹³⁸ Obra fundamental dos estudos sobre o ornamento, reage às formulações expressas pela história da arte materialista da cepa de Gottfried Semper (1803-1879, arquiteto, professor de arquitetura e crítico de arte alemão), que postulavam serem todas as formas artísticas derivadas da relação entre materiais e técnicas. Contrapondo-se a essa linha de pensamento, Riegl assevera a autonomia do desenvolvimento estilístico, conceituando para esse fim o termo *kunstwollen* (cf. infra). Apesar dessas formulações teóricas, o livro é essencialmente dedicado à análise de estilos ornamentais (Riegl os divide em geométrico, heráldico, vegetal e arabesco).
- ¹³⁹ “Den Pulsschlag der Zeit muss man anderswo belauschen: in den kleinen dekorativen Künsten, in den Linien der Dekoration, den Schriftzeichen u.s.f. Hier befriedigt sich das Formengefühl in reinster Weise und hier muss auch die Geburtsstätte eines neuen Stils gesucht werden. Es ist diese Thatsache von grosser Wichtigkeit, um den materialistischen Unfug zu bekämpfen, der die architektonische Formgeschichte aus dem *blossen Zwang des Materials, des Klimas, der Zwecke* glaubt erklären zu müssen. Ich bin weit entfernt, die Bedeutung dieser Faktoren zu verkennen, muss aber doch daran festhalten, dass die eigentliche Formphantasie eines Volkes dadurch nicht in andere Bahnen gelenkt wird. Was ein Volk zu sagen hat, spricht es aus in jedem Fall und wenn wir seine Formensprache da beobachten, wo es zwanglos spricht und wir finden nachher in der grossen Kunst, in der Architektur, dieselben Formen wieder, dieselben Linien, dieselben Proportionen, so darf man von jener *mechanischen Betrachtung* wohl verlangen, dass sie verstumme.” (“Deve-se escutar às escondidas o pulsar do tempo noutra parte: nas pequenas artes decorativas, nas linhas da decoração, nos caracteres gráficos, e assim por diante. Aqui o sentimento da forma se satisfaz da maneira mais pura, e é também aqui que o berço de um novo estilo deve ser buscado. Esse fato é da maior importância para se opôr ao disparate materialista, que acredita ter

de explicar a história da forma a partir das *meras restrições do material, clima e propósito prático*. Pouco me engano quanto à importância desses fatores, mas é necessário insistir que a verdadeira imaginação da forma de um povo não é, por causa disso, conduzida por outros caminhos. O que um povo deve dizer, di-lo de qualquer modo, e quando observamos a sua linguagem da forma onde essa se expressa casualmente, e então encontramos nas artes elevadas, na arquitetura, uma vez mais essas mesmas formas, essas mesmas linhas e essas mesmas proporções, deve-se então pedir àquela *perspectiva mecânica* que se cale.”). Cf. *Prolegomena*, 1886, p. 50, grifos nossos.

¹⁴⁰ O termo *Kunstwollen* foi originalmente cunhado por Riegl para se opôr às determinações causais do desenvolvimento artístico, retornando assim à prática artística sua autonomia. Riegl emprega o termo — livremente traduzível por “volição artística” ou “vontade-de-arte” — para designar a pulsão visual específica a cada época e sociedade, e como essa se expressa nas diversas formas artísticas (pintura, escultura, decoração, mobiliário, etc...) e as determina. A interpretação desse termo está, no entanto, em constante debate acadêmico. Ver Margaret Iversen, “Introduction: The Concept of *Kunstwollen*”, in *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, The MIT Press, 1993, pp. 2-18. Quanto a *Formphantasie* (traduzível por “imaginação da forma”, ou “imaginação formal”), termo empregado por Wölfflin em sua tese de doutorado (cf. *Prolegomena*, 1886, pp. 48, 50), entende-se também um impulso artístico autônomo; não obstante, diverge do *Kunstwollen* pois este encerra um *telos*, enquanto aquele expressa a faculdade humana de criação da forma artística.

¹⁴¹ O emprego da palavra “gramática” por Wind não é casual: as ambições rieglianas para uma teoria da arte extraíram da linguística muitos de seus pressupostos (fato explícito, por exemplo, no título de sua obra *Historische Grammatik der bildenden Künste*, publicada postumamente em 1966). Ao uso dos fonemas linguísticos — unidades linguísticas com as quais se buscou traçar os padrões de evolução da linguagem — Riegl equipara determinados elementos visuais, visíveis em todas as artes (escultura, pintura, artes decorativas, etc), e que perfazem a sua “gramática visual”. No plano da superfície da forma, divorciada do tema, função e material, Riegl foi assim capaz de “elevar” o ornamento e torná-lo em si um objeto de investigação histórica e de análise autônoma.

¹⁴²

¹⁴³ Ernst Heidrich (1880-1914), historiador da arte alemão, discípulo de Wölfflin e especializado em Dürer, morreu na Primeira Guerra Mundial. Seu *Beitrag zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte* é uma das primeiras análises da disciplina da história da arte.

¹⁴⁴ Erwin Panofsky (1892-1968), historiador da arte alemão, membro da dita “Escola de Hamburgo” e tido como o fundador da iconografia enquanto método da historiografia da arte. EW foi seu primeiro orientando, obtendo em 1922 sob Panofsky o seu doutoramento, intitulado *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte. Der Begriff des Kunstwollens* pertence à fase inicial de Panofsky, onde se dedicava a buscar o significado da obra de arte; o *Kunstwollen* riegliano, empregado teoricamente, seria capaz de fornecer ao campo da história da arte um referencial epistemológico capaz de penetrar os aspectos fenomênicos das obras de artes e, assim, apreender-lhes o sentido imanente.

¹⁴⁵ Quanto ao primeiro artigo, excerto da tese de doutoramento de EW, trata-se de uma análise da teoria de Riegl e, em especial, de seu conceito de *Kunstwollen* (cf. Consolato Latella, “Wind and Riegl: the meaning of a ‘problematical’ grammar”, in *Journal of Art Historiography*, n°1, dezembro 2009. Quanto ao artigo de 1931, cf. supra, nota X.

¹⁴⁶ Henri Focillon (1881-1943), historiador e teórico da arte francês, especializado em arte medieval, em particular da arte românica. Focillon foi um dos pioneiros na França quanto ao reconhecimento da *Kunstwissenschaft* germânica, em especial de Wölfflin e Riegl, contrapondo-se assim a uma tradição da historiografia da arte nacional associada à filologia e à arqueologia. Em seu livro *Vie des formes*, publicado em 1934, advoga pelo desenvolvimento autônomo das formas artísticas, predeterminado por um ritmo biológico comum aos diversos estilos. Bazin, no entanto, argumenta que retraçadas as suas origens, essa ideia não parte em princípio do formalismo germânico do tardo novecentos, mas sim de Viollet-le-Duc (1814-1879, historiador da arquitetura e restaurador francês, especializado na arquitetura gótica). Cf. Georges Bazin, *op. cit.*, 1989, pp. 149 ss. Embora Focillon não cite Riegl e seu *Kunstwollen* em momento algum do livro, as referências internas são muitas. Nas passagens citadas por Wind, Focillon defende que: (1) os estilos históricos possuem estágios pré-determinados — arcaico, clássico, acadêmico e barroco — pelo estilo artístico (Focillon distingue entre *um* estilo, contingencial, e *o* estilo, modelo imutável e inteligível), de tal modo que as transformações estilísticas acarretam de uma dinâmica interna, e não de fatores externos; (2) a arte ornamental é um tipo artístico especialmente independente das constrições externas da técnica e do material, prestando-se exemplarmente ao argumento de Focillon quanto à relação entre arte e espaço (a forma produz o espaço, embora esse seja ao mesmo tempo o

local de sua existência). Ambas essas concepções de Focillon são, respectivamente, diretamente debitárias do *Kunstwollen* riegliano e de sua valorização da forma ornamental.

¹⁴⁷ O que se passou a denominar “Escola de Viena” foi o resultado de gerações de historiadores da arte associados à Universidade de Viena, em um período que abrange o final do séc. XIX à primeira metade do séc. XX. Em termos gerais, destacam-se (1) o objetivo de dotar a História da Arte de uma base científica — apartada de questões de gosto e estética — fundando assim a *Kunstwissenschaft* (livremente traduzível como “ciência da arte”); (2) a formulação de métodos rigorosos para a análise histórica de obras de arte; (3) a orientação formalista; (4) a aliança entre o universo da academia e do museu. Entre seus membros, destacam-se os supracitados Alois Riegl e Hans Sedlmayr, junto com Franz Wickhoff (1853-1909), Max Dvořák (1874-1921), Josef Strzygowski (1862-1941) e Julius von Schlosser (1866-1938). Entre seus alunos, podemos apontar, por ex., estudiosos como Fritz Saxl (1890-1948), Ernst Gombrich (1909-2001) e Ernst Kris (1900-1957). Embora seus métodos não sejam mais universalmente aceitos, a influência da dita escola é pervasiva na história da arte do séc. XX e XXI. Cf. Bazin, *op. cit.*, 1989, pp. 127-142.

¹⁴⁸ Bernard Berenson (1865-1959), historiador da arte norte-americano, especializado no Renascimento. Influente *connoisseur*, granjeou reputação e fortuna atuando como consultor de arte antiga para os principais colecionadores e museus norte-americanos. Sua casa em Florença, a Villa I Tatti tornou-se um importante centro de pesquisa em História da Arte em 1961, após incorporação pela Universidade de Harvard como um instituto para estudos avançados no Renascimento italiano.

¹⁴⁹ Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) foi um artista britânico associado à fase tardia do movimento pré-rafaelita. Associado de William Morris (1834-1896) e influenciado pela obra de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), teve importante contribuição na renovação da tradição do vitral na Inglaterra. *The Italian Painters* colige quatro obras anteriores de Berenson, dedicadas às escolas artísticas italiana do Renascimento: *Venetian Painters of the Renaissance* (1894), *Florentine Painters of the Renaissance* (1896),

Central Italian Painters of the Renaissance (1897), *North Italian Painters of the Renaissance* (1907). A crítica que Berenson faz a Mantegna é a de que a devoção deste à Antiguidade e seu arqueologismo lhe foram prejudiciais no desenvolvimento de seu gênio artístico. Compara-o, a fim de esclarecimento, com Burne-Jones, dado que esse era igualmente “archaistic rather than archaic in his intention and romantic in his attitude toward the past” (“arcaista ao invés de arcaico em sua intenção e romântico em sua atitude em relação ao passado”).

¹⁵⁰ Quanto à *connoisseurship*, cf. *infra*, capítulo 3 “Crítica da *Connoisseurship*”; ver também nota x.

¹⁵¹ Embora EW atribua ao termo *art engagé* um momento e local específico (décadas de 1950 e 1960 na França), pode-se compreender como *engagé* todo artista ou produção artística que se põe a serviço de uma causa social ou das necessidades humanas ao invés de puramente servir as reivindicações estéticas de seu tempo. Extrapola-se assim uma determinação histórica precisa, muitos *artistes engagés* tenham surgido durante ou após a Revolução Francesa (caso de J. L. David, 1748-1825, ou Gustave Courbet, 1819-1877). Não obstante, o termo se tornou corrente no mundo artístico nas décadas de 1950 a 1970, em parte pelo engajamento político de muitos artistas, cooptados em geral pelas correntes de esquerda, cuja ascendência remonta às experiências dadaístas das décadas de 1910 a 1930 (e.g. John Heartfield, 1891-1968, artista alemão associado ao dadaísmo e membro do partido comunista a partir de 1918, conhecido por suas fotomontagens de crítica política). A *art engagée* francesa é profundamente marcada pelo existencialismo, que entende o artista como determinado e determinante de sua época, de tal modo que toda ação artística é, conscientemente ou não, uma ação política. A opinião de EW do existencialismo e de Sartre, em particular, é extremamente negativa; cf. Edgar Wind, “Jean-Paul Sartre: A French Heidegger”, in *The Smith College Associated News*, 5 de março, 1946, pp. 1-4, reeditado em Horst Bredekamp, “Falsche Skischwünge. Winds Kritik an Heidegger und Sartre / Anhang: Edgar Winds Kritik an Heidegger und Sartre und die Reaktionen”, in: *Edgar Wind — Kunsthistoriker und Philosoph*, ed. por Horst Bredekamp (et al.), Berlin, Akad. Verl., 1998, pp. 207-226. A *art engagée* de 1950 a 1970 pode, no entanto, ser igualmente compreendida como uma reação às correntes formalistas anteriores (cuja ascendência remonta ao esteticismo da *art pour l’art*; ver *supra*, nota X), vigorosamente expressas entre as décadas de 1940 a 1950 pelo expressionismo abstrato norte-americano, então o estilo artístico dominante. A oposição entre esses campos, porém, não era tão nítida como se tornou no pós guerra (e.g. Pablo Picasso, artista de aspiração formal, mas que não obstante foi filiado ao partido comunista e que pintou a *Guernica* (1937), obra paradigmática da arte politicamente engajada), momento em que o mundo artístico se viu imerso no conflito entre a investigação formalista e a militância política, constituindo-se como um verdadeiro dilema para os artistas emergentes. O conflito entre o realismo e abstração, por ex., se deu sob essas bases. Cf. Paul Wood et al., “The Politics of Representation”, in *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 77-169.

- ¹⁵² Fra Angelico (nascido Guido di Pietro, c. 1395-1455), pintor florentino do início do Renascimento. Monge dominicano, era conhecido por seus contemporâneos como Fra Giovanni da Fiesole, tendo sido Vasari em sua biografia a dar-lhe o epíteto “Angelico” (“angelical”). Sua obra, concórdia entre os novos princípios renascentistas e os valores medievais, é compreendida como uma das grandes expressões da arte cristã. O pintor foi beatificado pelo papa João Paulo II em 1982.
- ¹⁵³ A ver.
- ¹⁵⁴ John Ruskin (1819-1900) foi o crítico de arte mais importante da Inglaterra vitoriana, autor de livros sobre arte e arquitetura de grande influência; atuou em seus últimos anos como teórico da reforma social. A manifestação artística para Ruskin era imbuída de valor moral, de tal modo que tendia a valorizar artistas e períodos expressivos dessa comunhão, caso de William Turner (1775-1851, pintor inglês de paisagens) e da arquitetura gótica. Em oposição, criticava o Renascimento Tardio pelo divórcio entre arte e espiritualidade calcado pelo classicismo pagão.
- ¹⁵⁵ John Ruskin foi professor de artes em Oxford entre 1869-1879 (o primeiro a ocupar a cadeira de *Slade Professor of Fine Arts*) e fundador da *The Ruskin School of Drawing and Fine Art*, originalmente localizada no *Ashmolean Museum*. Com o intuito de exemplificar as suas palestras, estabeleceu uma larga coleção de desenhos, aquarelas e outros materiais. Estes, por sua vez, foram por ele coligidos e comentados em uma série de catálogos, publicados na coleção referida por EW. Na entrada citada, Ruskin comenta a respeito da *Melancolia I* de Albrecht Dürer (1471-1528, pintor, gravurista e teórico alemão, considerado o mais influente e importante artista do Renascimento nórdico). Essa obra, uma gravura em metal, teve sua intrincada composição alegórica sujeita a diversas interpretações. Ruskin descreve, a partir dessa imagem, o estado artístico a se almejar, um equilíbrio entre expressão sentimental e desapego técnico: “All first-rate work in modern days must be done in some degree of sorrow of heart [...] nevertheless, I must warn you against overrating the depth of the feeling in which the grave or terrible designs of the masters of the sixteenth century were executed. [...] Albert Dürer, especially, has had credit for deeper feeling than ever influenced him; he was essentially a Nürnberg craftsman[...].” (“Todas obras de excelência dos dias modernos devem ser realizadas com algum grau de pesar [...] no entanto, eu os advirto a não sobrevalorizar a profundidade de sentimento com os quais se produziram as graves ou terríveis composições dos mestres do século XVI. [...] Tem sido creditado a Albert Dürer, em especial, um sentimento muito mais profundo do que o que lhe influenciou; era essencialmente um artesão de Nuremberg [...].”); cf. *ibid.*, p. 12 s.
- ¹⁵⁶ (o verso possui uma dupla conotação, podendo tanto ser traduzido como “o pesar convertido metrificado não pode ser assim tão intenso” quanto “o pesar transmitido a muitos não pode ser assim tão intenso”).
- ¹⁵⁷ John Donne (1572-1631), poeta inglês e pastor anglicano, considerado um dos principais representantes dos poetas metafísicos (cf. supra, nota X); sua poética transitou entre os temas seculares de sua juventude (sátiras e poemas eróticos) e as indagações sobre a natureza da religião e a morte, característicos de sua fase tardia. Seu estilo é particularmente notório pelo uso inventivo de metáforas inusitadas. Ao êxito literário de Donne no séc. XVII sucedeu-se a condenação e o esquecimento ao longo dos séculos XVIII e XIX, tendo sido resgatado pelo interesse literário de poetas como T. S. Eliot e W. B. Yeats nas décadas de 1920-1930. O poema “Triple Fool” (“Três vezes tolo”), foi publicado c. 1590. Versa sobre a tripla tolice do poeta, que é um tolo por amar, por expressar poeticamente esse amor e por publicar esse poema; trata-se, no entanto, de um poema autorreflexivo: nos próprios versos diz-se um tolo por “amar, e por dizê-lo / em poesia lamentosa” (“loving, and for saying so / In whining poetry”).
- ¹⁵⁸ A dança da serpente é o mais conhecido ritual dos Hopi, tribo indígena norte-americana atualmente localizada no nordeste do Arizona. A cultura Hopi é profundamente determinada por sua religiosidade, e suas cerimônias tradicionais expressam a reverência pela totalidade. Na dança da serpente, realizada anualmente no mês de agosto, os executantes do rito dançam com serpentes vivas entre os dentes, que serão posteriormente liberadas em quatro direções com orações para que as entidades subterrâneas associadas à chuva a promovam. A dança é a conclusão de uma cerimônia de 16 dias e corresponde a seu aspecto exotérico, dado que aos ritos são conduzidos privadamente. Esse ritual é de grande importância para os estudiosos associados ao Instituto Warburg, caso de EW: o contato de Aby Warburg com a cultura Hopi, em uma viagem aos E.U.A. em 1895, é visto como um ponto de inflexão em seu percurso intelectual, momento em que “parece ter começado a formular ideias sobre a conjunção entre a produção de cultura em si e das imagens estéticas e simbólicas em particular” (cf. Michael P. Steinberg, “Aby Warburg’s Kreuzlingen Lecture: A Reading”, in Aby Warburg, *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, p. 60). É também a partir desse contato que Warburg postula a sua famosa conexão entre Atenas e Oirabi (vilarejo Hopi do condado Navajo), na qual percebe os conflitos e riscos inerentes às práticas religiosas e artísticas de ambos os povos, cuja harmonização se assenta sobre uma instável irracionalidade. Essa percepção, expandida para a cultura Reforma alemã e da

Florença renascentista (opondo-se assim à leitura comum do período enquanto apogeu da razão artística), oferece a Warburg a compreensão da permanência da mente primitiva. As experiências com os Hopi foram posteriormente elaboradas em uma conferência de 1923 ministrada na clínica em Kreuzlingen, Suíça, onde se encontrava internado desde 1921 pelo sintomas de depressão e esquizofrenia; cf. Aby Warburg “Images from the Region of the Pueblo Indians of North America”, in *ibid.*, pp. 2-55. Nessa conferência, dedicada à dança da serpente, Warburg formula a sua teoria do símbolo, segundo a qual o símbolo e o mito garantem ao homem a contemplação diferenciada em relação à natureza, ao custo do contato direto com esta; do pensamento simbólico emergem a lógica, a cultura, a civilização. No entanto, a intensificação desse processo — historicamente expresso como “era moderna” — é autodestrutiva, uma vez que a dinâmica civilizatória (corrente elétrica, telefone, etc) conduz a uma anexação direta da natureza, suprimindo assim o espaço necessário para a contemplação (*Denkraum*), fundação primeira dessa operação de simbolização do mundo.

¹⁵⁹ Embora a menção feita por Wind à arte mexicana seja vaga, deve-se supor que intencionava a produção escultórica pré-colombiana na Mesoamérica. Este conceito subsume a expressão artística tridimensional de diversos povos (Olmecas, Zapotecas, Maias, etc) em um largo período de tempo (1.500 a.C a 1.500 d.C) manifestada em uma miríade de materiais e meios artísticos (como vasos de cerâmica e monumentos de pedra). No entanto, frente a essa diversidade, pode-se notar uma coesão geral da função da arte pré-colombiana, dedicada essencialmente à religião e à política de suas sociedades, manifestação formal do regime cosmológico. EW faz outra menção à escultura mexicana adiante no texto, onde cita especificamente a produção azteca; cf. *infra*, p. XXX).

¹⁶⁰ Charles Marie René Leconte de Lisle (1818-1894), poeta francês nascido na ilha de Reunião (departamento ultramarino da França no oceano Índico) associado ao movimento parnasiano. No ensaio dedicado a Leconte de Lisle, Baudelaire é enfático em seu elogio à sua capacidade poética e, em uma passagem permeada de observações de teor xenófobo, racista e misógino, afirma que o poeta é o único dos escritores *créoles* — i.e., franceses nascidos em departamentos ultramarinos — de produção significativa. Quanto à passagem citada por Wind, afirma: “Tenho pouco a acrescentar. Leconte de Lisle possui o domínio de sua ideia; mas isso não seria quase nada caso ele também não possuísse o manejo de sua ferramenta. A sua linguagem é sempre nobre, decidida, forte, sem notas estridentes, sem falsos pudores; seu vocabulário é extenso; as suas conjunções de palavras são sempre notáveis e concordam impecavelmente com a natureza de seu espírito. O seu ritmo é amplo e certo, e o seu instrumento possui um tom doce, embora amplo e profundo como o da viola. As suas rimas, exatas e sem um coquetismo excessivo, atendem à condição da *beleza almejada* e respondem regularmente a esse amor contraditório e misterioso que o espírito humano tem pela surpresa e pela simetria.” (“J’ai peu de choses à ajouter. Leconte de Lisle possède le gouvernement de son idée ; mais ce ne serait presque rien s’il ne possédait aussi le maniement de son outil. Sa langue est toujours noble, décidée, forte, sans notes criardes, sans fausses pudeurs ; son vocabulaire, très-étendu ; ses accouplements de mots sont toujours distingués et cadrent nettement avec la nature de son esprit. Il joue du rythme avec ampleur et certitude, et son instrument a le ton doux mais large et profond de l’alto. Ses rimes, exactes sans trop de coquetterie, remplissent la condition de beauté voulue et répondent régulièrement à cet amour contradictoire et mystérieux de l’esprit humain pour la surprise et la symétrie.”; Cf. Baudelaire, *op. cit.*, 1976, p. 179; grifos nossos).

¹⁶¹ Cf. Charles Baudelaire, “O pintor da vida moderna”, trad. port. e notas por Tomaz Tadeu, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2010, p. 17. Nesse ensaio, Baudelaire toma a produção artística de Constantin Guys (1802-1892), pintor, ilustrador e jornalista francês, como modelo exemplar de suas proposições estéticas, alinhadas à percepção e valorização de um belo moderno, sensível às vicissitudes contemporâneas. Nesse sentido, desenvolve o argumento supracitado, segundo o qual o belo compõe-se de dois elementos, um eterno, o outro, transitório. Entende o segundo como a *modernidade*, ainda que vista não como um período histórico, mas como uma instância supra-histórica: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável: Houve uma modernidade para cada pintor antigo” (cf. *ibid.*, p. 35).

¹⁶² “Todas as belezas contém [...] algo de eterno e algo de transitório, — de absoluto e de particular.” Essa frase se encontra na conclusão do *Salon de 1846* (“XVIII — De l’héroïsme de la vie moderne”), onde Baudelaire defende a prática artística moderna frente às acusações de decadência de sua época. O autor compreende que, embora a tradição anterior — calcada na idealização da antiguidade — tenha se encerrado sem ainda ter sido sucedida por uma nova, cada época possui sua beleza específica e que “a beleza absoluta e eterna não existe, ou então ela não passa de uma abstração extraída da superfície geral de belezas diversas” (“La beauté absolue et éternelle n’existe pas, ou plutôt elle n’est qu’une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses”). Baudelaire conclui procedendo o elemento particular das *paixões*, inferindo que se existem paixões particulares ao indivíduo, existem belezas particulares às épocas distintas. Cf. Baudelaire, *op. cit.*, 1976, p. 493. O termo *paixão* é fundamental ao texto: na primeira seção (“I — À quoi bon la critique?”), o autor entende que a crítica é fútil quando se debruça sobre questões técnicas — melhor aprendidas e debatidas no ateliê — e deve

almejar a reflexão sensível da obra; desse modo, ela precisa tomar partido e ser *apaixonada*. A seguir, afirma que todas as artes são o “belo expresso pelo sentimento, pela *paixão* e pela loucura de cada um” (“Comme ils [les arts] sont toujours le beau exprimé par le sentiment, la *passion* et la rêverie de chacun”, grifos nossos), elementos que correspondem à variedade em relação à unidade, de tal modo que toda expressão artística expressa, a partir da *paixão* e do *temperamento do artista*, uma faceta do absoluto. Cf. *ibid.*, p. 418 s.

¹⁶³ Jean-Paul Sartre (1905-1980), filósofo e escritor francês associado à corrente existencialista de grande influência na vida intelectual e política da França pós-guerra. Sua obra *L'imaginaire*, escrita concomitantemente a *L'imagination*, de 1936, só foi publicada em 1940. Em ambos os livros, o autor trata de se opor às teorias filosóficas e psicológicas sobre a imaginação então dominantes (como o *associacionismo* oriundo do empirismo inglês ou as explicações fisiológicas da atividade cerebral), argumentando pela distinção entre imaginação e percepção — certas teorias entendiam a primeira como um subproduto enfraquecido da segunda — e associando o imaginário à consciência, existência e liberdade humana (a formulação mental de imagens ocupando, para Sartre, um papel análogo ao *cogito* de Descartes). Sua compreensão da consciência como uma *ação* (ativa), e não como um *estado* (passiva), deriva de suas leituras do fenomenólogo alemão Edmund Husserl (1859-1938), então pouco lido fora da Alemanha (de tal modo que, no preâmbulo de *L'imaginaire*, afirma seu uso de “consciência” como próximo ao sentido da palavra alemã *Bewusstsein*, similar ao *awareness* inglês); a formação de imagens é um ato da consciência, e um ato total, que engaja toda a disposição do indivíduo que a forma. No entanto, um objeto imaginado é *irreal* em oposição a um objeto percebido, *real*, e o processo de imaginação necessita de um *analogon* para ocorrer: isto é, um equivalente da percepção que se coloca como o objeto em si (como a fotografia de uma pessoa amada que a substitui imaginativamente). Na passagem referida por Wind (segunda parte da conclusão do livro, intitulada “L'œuvre de l'art”), Sartre argumenta que em uma obra de arte, seus valores estéticos são “irreais” (produzido pelo processo imaginativo), em oposição aos seus elementos “reais” (tais quais a tonalidade, a pincelada, a moldura, etc). Nesse sentido, a manipulação artística desse “real” visa a manifestação do “irreal”, que se trata precisamente do *objeto pintado*, da “irrealidade” estética da obra. Esse argumento, mais facilmente compreensível nos termos da “pintura representacional”, é entendido por Sartre como extensível à pintura moderna: “On a coutume, depuis le cubisme, de déclarer que le tableau ne doit pas représenter ou imiter le réel mais qu'il doit constituer par lui-même un objet. [...] Si l'on veut dire que le tableau, tout dépourvu de signification qu'il soit, se présente en lui-même comme un *objet réel*, on commet un grave erreur. [...] quand je le “contemple” je ne suis pas, pour autant, dans l'attitude réalisante. Ce tableau fonctionne encore comme *analogon*. [...] ce qui se manifeste à travers lui c'est un ensemble irréel de *choses neuves* [...] c'est l'ensemble de ces objets irréels que je qualifierai de *beau*.” (“Acostumou-se, desde o cubismo, a declarar que a pintura não deve *representar* ou *imitar* o real, mas que deveria constituir um objeto em si [...] Se se quer dizer que a pintura, ainda que totalmente desprovida de significação, é não obstante um *objeto real*, comete-se um grande erro. [...] A pintura ainda funciona como um *analogon* [...] o que se manifesta através dela é um conjunto irreal de *coisas novas* [...] é o conjunto desses objeto irreais que qualificarei de *belo*.”); cf. Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, 1966, p. 366.

¹⁶⁴ Gênero da música eletroacústica produzido através edição de áudio da gravação de instrumentos, voz, ruídos ambientais e demais sons sinteticamente gerados. Dada a ênfase na gravação apriorística, a *musique concrète* se diferencia da pura manipulação eletrônica de sons. A escuta da *musique concrète* esteve associada à música acusmática, tipo de apresentação em que não há contato visual entre executor e ouvinte, privilegiando-se a difusão e espacialização do som no local da apresentação por meio de aparelhos de reprodução e amplificação. A *musique concrète* foi inicialmente estabelecida, estética e teoricamente, por Pierre Schaeffer (1910-1995, compositor e engenheiro de som francês) ao longo das décadas de 1940 e 1950.

¹⁶⁵ Trad. port. “quadro-objeto”. Conceito fundamental à prática cubista de Pablo Picasso e Georges Braque, que entende uma pintura como um objeto em si, de vida estética autônoma e participante de seu entorno espacial, e não como uma representação de uma realidade “outra”, expressa pelo espaço tridimensional ilusório da tela. As possibilidades artísticas abertas pelo *tableau-objet* serão de larga influência nos desenvolvimentos artísticos ulteriores, em especial para a Arte Concreta.

¹⁶⁶ Expressão francesa que significa “engana o olho”. Trata-se de uma técnica artística, fundamental à prática pictórica ocidental, que consiste na fatura de formas bidimensionais perceptíveis como tridimensionais por meio da manipulação da perspectiva linear. Embora a expressão remonte ao período barroco, momento de extrapolação das experimentações perspéticas oriundas do renascimento, a intenção ilusória associada à pintura remonta à arte greco-romana.

¹⁶⁷ Ginkgo Biloba é uma árvore nativa da China, que data de ao menos 270 milhões de anos. Possui diversos uso medicinais e nutritivos e é cultivada em grande escala. Sua sobrevivência em Hiroshima após a bomba atômica despertou grande interesse científico em suas propriedades biológicas. *West-öslicher Divan* é uma coletânea de poemas líricos de Goethe escritos entre 1814 e 1819 e publicados em 1819, refletindo o interesse do poeta

alemão pelo Oriente Médio e pela literatura persa (um *Diwan* na cultura otomana significa uma coletânea de poemas curtos). O poema “Gingo Biloba” foi escrito por Goethe em 1815 e enviado para Marianne von Willemer (1764-1860), esposa de um banqueiro de Frankfurt, contendo duas folhas da árvore (à qual teve acesso no castelo de Heidelberg). Lê-se: “Dieses Baums Blatt, der von Osten / Meinem Garten anvertraut, / Giebt geheimen Sinn zu kosten, Wie's den Wissenden erbaut, / Ist es Ein lebendig Wesen, / Das sich in sich selbst getrennt? Sind es zwei, die sich erlesen, / Daß man sie als Eines kennt? / Solche Frage zu erwidern, / Fand ich wohl den rechten Sinn, / Fühlst du nicht an meinen Liedern, / Daß ich Eins und doppelt bin?” (“Essa folha de uma árvore, que do Oriente / Confiou em meu jardim, / Possui um certo sentido oculto / Capaz de instruir a um sábio / É um único ser vivo / que a si mesmo se cingiu? / Ou são dois, que escolheram / Dar-se a reconhecer como um? / Ao responder a essa questão / Encontrei a resposta correta: / Não sentes em minhas canções como / Sou uno e duplo?”).

¹⁶⁸ Denis Diderot (1713-1784), escritor e filósofo francês do iluminismo, notório pelo projeto da *Encyclopédie* (1751-1772) em parceria com Jean d’Alembert (1717-1783). Seu ensaio *Paradoxe sur le comédien*, escrito em forma de diálogo, foi produzido entre 1773 e 1777 e postumamente publicado em 1830. Trata-se de uma discussão sobre a prática do ator, no qual a primeira personagem — identificável como o próprio Diderot — espousa opinião por ele vista como *paradoxal* e pouco usual à época: o melhor ator é aquele que faz os outros sentirem muito, mas que por sua vez sente pouco. Nesse sentido, opõe natureza e arte em relação à cena dramática, afirmando que as possibilidades da sensibilidade instintiva advindas da primeira, são limitadas frente ao estudo e observação possíveis pela segunda. Um ator sensível faria performances desiguais, dependentes de seu estado emocional no momento da cena, enquanto um ator “instruído” seria capaz de sempre realizar uma performance de qualidade e possivelmente a aperfeiçoar com o avançar de sua prática. Esse paradoxo entende a expressão do ator como instrumentalizada, de tal modo que há uma cisão entre o seu estado psíquico (que segundo Diderot deve se manter frio e analítico) e as diversas emoções expressas em cena.

¹⁶⁹ Sobre *L’imaginaire*, ver *supra*, nota XX. Na passagem citada por Wind, continuação direta da passagem supracitada de Sartre, este argumenta que os argumentos aplicados à pintura são aplicáveis às artes literatas, como a dramaturgia. Nesse sentido, propõe uma conclusão à discussão relacionada ao paradoxo do ator (cf. *supra*, nota XX): o objeto do ator, a personagem, é uma *irrealidade* à qual o ator deve alcançar e pertence, dessa forma, à consciência imaginante. O ator, junto às suas fórmulas expressivas, serve como *analogon* à personagem e às suas emoções, e “est happé, inspiré tout entier para l’irréel. Ce n’est pas le personnage qui *se réalise* dans l’acteur, c’est l’acteur qui *s’irréalise dans son personnage*” (“[o ator] é tomado, completamente inspirado pelo irreal. Não é a personagem que *se realiza* através do ator, é o ator que *se irrealiza através da personagem*.” Cf. Sartre, *op. cit.*, 1966, p. 368).

¹⁷⁰ (“Pode-se dizer do pintor quase o mesmo que Valéry dizia do padre: que leva uma vida dupla e que a metade de seu pão é consagrada”; cf. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, in *Signos*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1991. p. 63.). Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo fenomenólogo francês. *Signes*, publicado em 1960 pela Gallimard, é uma coleção de ensaios de fenomenologia e filosofia da linguagem. A frase citada por Wind aparece no ensaio “Le langage indirect et les voix du silence”, publicado em duas partes na revista *Les Temps Modernes* em junho e julho de 1952 e reeditado em *Signes*, seria originalmente o terceiro capítulo de seu livro *La prose du monde* (não publicado em vida). Nesse texto, Merleau-Ponty critica a visão artística de André Malraux (1901-1976, intelectual e ministro da cultura francês entre 1959 e 1969) expressa em *Les voix du silence* (1951; cf. *infra*, nota XX) e a teoria estética de Sartre em seu ensaio “Qu’est-ce que la littérature ?” (1947), colega editorial de Merleau-Ponty em *Les Temps Modernes* a quem dedica “Langage indirect” e com quem romperia publicamente ainda em 1952. Quanto a Malraux, Merleau-Ponty o critica por seu uso irregular do conceito de “estilo artístico” e pela clivagem entre uma suposta objetividade da pintura clássica e uma suposta subjetividade da pintura moderna; Merleau-Ponty compreende na transformação estilística da pintura ocidental antes uma demanda de modos de percepção cambiantes e imputa ao “museu imaginário” de Malraux um subtexto hegeliano de frágil aceitação. Cf. *infra*, nota XX (em especial a noção de uma dupla historicidade para Merleau-Ponty).

¹⁷¹ (“Uma dor que é transferível”).

¹⁷² “Nosso verdadeiro roubo surgirá através do reconhecimento e da satisfação desse processo ambivalente”

¹⁷³ A cultura do cabaré alemã, hoje comumente associada à sociedade boêmia berlinesa da República de Weimar — visão popularizada por filmes como *Der Blaue Engel* (1930) e *Cabaret* (1972) —, é originalmente francesa, tendo sido importada para Berlim no final do século XIX. A língua alemã, no entanto, faz distinção entre *Kabarett*, que implica em apresentações de teor intelectual e vanguardista, usualmente com conotações políticas, e *Cabaret*, que denota apresentações mais voltadas ao puro entretenimento, muitas vezes de caráter erótico. O gênero do *Kabarett* floresceu inicialmente na Alemanha em Munique, com a fundação do *Die Elf Scharfrichter*

em 1901, e em Berlim, com a inauguração do *Überbrett*, também em 1901 (cf. *infra*, n. XX). Esses primeiros cabarés concretizaram a ambição dos artistas alemães de fundir entretenimento urbano com pretensões artísticas elevadas, e em Berlim o gênero rapidamente se difundiu, muitas vezes desnaturando-se em apresentações tidas como de baixo calão. Estudos recentes dividem a cultura do *Kabarett* alemão em três grandes períodos: (1) o “cabaré literário” de 1901-1918 (pré-Primeira Guerra); (2) o “cabaré político-literário” de 1918-1933 (República de Weimar); (3) o “cabaré político-satírico” do pós-Segunda Guerra. Edgar Wind refere-se claramente ao primeiro período, em especial o ciclo iniciado em 1910, quando um grupo de escritores expressionistas berlinenses, estimulados pela ambientação intimista e improvisacional dos cabarés, fundou os cabarés *Neopathetisches* e *GNU*, em 1910 e em 1911, respectivamente; as suas atividades, no entanto, estavam mais próximas dos saraus literários do que dos cabarés *per se* (cf. *infra*, notas XX e XX). A associação dos cabarés alemães e a vanguarda artística durou a grosso modo até 1933 (ano de ascensão do partido nazista), visto que muitos artistas recorreram a esses locais como ambientes de experimentação e formulação de novas ideias e práticas artísticas. Cf. Alan Lareau, *Encyclopedia of German Literature*, ed. Matthias Konzett, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000, pp. 165-167. Enquanto movimento literário, tem-se por convenção datar o Expressionismo alemão entre 1910 e 1925, caracterizado pela distorção formal e pela intensidade e capacidade de choque da linguagem, assim como pela rejeição do positivismo científico e do Naturalismo em artes e pela busca da expressão do “essencial”; os temas abordados se relacionavam com as angústias do *fin de siècle* e a rejeição dos valores tradicionais, e também com a tensão progressiva em relação à nascente sociedade industrial alemã. Em oposição às projeções de uma sociedade materialista e tecnologicamente dirigida, os expressionistas enfatizavam o sofrimento individual (sua insegurança, alienação, dissociação social, etc...); como corolário, a produção expressionista encontra-se muitas vezes associada ao pensamento transcendental e simbolista. Cf. *ibid.*, 2000, pp. 261-264; Rhys W. Williams, “Prosaic intensities: The Short Prose of German Expressionism”, in: *A Companion to the Literature of German Expressionism*, ed. Neil H. Donahue, Candel House, 2005, pp. 89 ss.

- ¹⁷⁴ Kurt Hiller (1885-1972), escritor, editor, jornalista, pacifista e militante homossexual alemão, um dos pioneiros da literatura expressionista e de orientação socialista.
- ¹⁷⁵ Cabaré fundado por Kurt Hiller em 1910 como local de expressão do grupo de literatos expressionistas denominado *Der Neuer Club*. Criado em 1909, o clube organizava leituras públicas da poesia de seus membros e agregados, e fornecia crítica e colaboração literária aos jovens poetas; além disso, abarcava apresentações de música moderna (como as obras de Debussy e Schoenberg). Relata-se que o público chegava às centenas. Hiller afastou-se do grupo em 1911 por desavenças internas, e fundou outro cabaré literário, o *GNU*. O *Neopathetisches Cabaret* encerrou atividades em 1912, com a morte de seu proeminente poeta Georg Heym (1887-1912).
- ¹⁷⁶ Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), pintor e gravurista alemão, um dos fundadores do grupo expressionista *Die Brücke*.
- ¹⁷⁷ Benjamin Franklin Wedekind (1864-1918), dramaturgo alemão, considerado um antecipador do expressionismo alemão e uma forte influência em Brecht e no teatro épico. Suas peças criticavam a sociedade burguesa alemã, especialmente em relação à sexualidade.
- ¹⁷⁸ (1855-1934), escritor, crítico e editor literário alemão. O cabaré *Das Überbrett* — cujo nome é um jogo de linguagem associando o *Übermensch* de Nietzsche com *Brett*, outra palavra para designar “cabaré” — foi fundado por Wolzogen em 1901. Wolzogen foi inspirado em sua iniciativa pela leitura de *Stilpe*, romance publicado em 1898 por Otto Julius Bierbaum (1865-1910), no qual a personagem principal funda um cabaré. Seu projeto, tensionado entre as ambições dos críticos de arte, que incentivavam apresentações vanguardistas e o público geral, ávido por performances vaudevillianas, fracassou em pouco tempo: em 1902 Wolzogen afastou-se do cabaré, que passou a se dedicar a comédias corriqueiras. Wolzogen conheceu Schoenberg em Viena, e o contratou para seu cabaré em setembro de 1901 como *Kapellmeister* (“mestre de capela” em português, cujo uso moderno denota o diretor ou maestro de uma orquestra), devendo Schoenberg atuar como instrumentista e compositor das performances do *Überbrett*. Cf. Phyllis Bryn-Julson, Paul Mathews, *Inside Pierrot lunaire: Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2009, pp. 11 ss.
- ¹⁷⁹ *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds “Pierrot lunaire”* (“Três vezes sete poemas do ‘Pierrot Lunaire’ de Albert Giraud”), conhecido como *Pierrot Lunaire*, Op. 21, trata-se de um ciclo de canções de composição de Schoenberg, baseado em vinte e um poemas traduzidos por Otto Hartleben (1864-1905, poeta alemão) do ciclo homônimo de poemas em francês de Albert Giraud (1860-1929, poeta belga) publicado em 1884. A primeira apresentação da obra ocorreu em 1912 em Berlim. A intérprete, tradicionalmente uma soprano, entoava o poema em *Sprechengesang* (“canto falado”), técnica da música expressionista que se situa na fronteira entre o canto e a fala. A ambientação da obra e a estrutura do texto são comumente relacionadas à atmosfera dos cabarés alemães,

no entanto os estudiosos se dividem quanto à influência específica do *Überbrettel* na criação de *Pierrot Lunaire*; cf. *ibid.*, p. 13 ss.

- ¹⁸⁰ Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988), compositor, musicólogo, crítico e historiador musical alemão. “The contact with the Wolzogen circle played little part in his [Schoenberg] artistic development, unless one regard Albert Giraud’s *Pierrot Lunaire* poems and their German translation by Otto Eirch Hartleben, which Schoenberg used ten years later for one of his most important works, a part of the spirit of the ‘Ueberbrettel’.” (“O contato com o círculo de Wolzogen teve pouco impacto em seu [Schoenberg] desenvolvimento artístico, a não ser que se considere os poemas do *Pierrot Lunaire* de Albert Giraud e sua tradução para o alemão por Otto Erich Hartleben, os quais Schoenberg utilizou dez anos depois para uma de seus trabalhos mais importantes, como parte do espírito do ‘Ueberbrettel’.”)
- ¹⁸¹ Josef Rufer (1893-1985), musicólogo austríaco, discípulo de Schoenberg e intimamente associado aos seus escritos. Encontrava-se junto a Schoenberg na época do desenvolvimento do serialismo e do dodecafonismo. Seus escritos sobre a obra de Schoenberg são considerados fundamentais para o estudo do compositor.
- ¹⁸² Max Beckmann (1884-1950) pintor, gravurista, escultor e escritor alemão, frequentemente associado ao expressionismo alemão (embora tenha rejeitado essa designação e, na década de 1920, tenha se associado à Nova Objetividade).
- ¹⁸³ Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), pintor e gravurista do expressionismo alemão, foi um dos fundadores do grupo *Die Brücke*. Com sua obra sendo tachada de “degenerada” pelo *establishment* nazista a partir de 1933, Kirchner cometeu suicídio em 1938 com uma arma de fogo.
- ¹⁸⁴ José Clemente Orozco (1883-1949), pintor mexicano notório por suas intensas pinturas murais, associado ao movimento muralista mexicano iniciado em 1920 que contava com outros influentes artistas como Diego Rivera (1886-1957) e David Siqueiros (1896-1974).
- ¹⁸⁵ José Guadalupe Posada (1852-1913), gravurista e ilustrador político mexicano, de larga influência para os artistas e para o cartum latino-americanos. Tinha por tema usual a representação das *calaveras* mexicanas em situações de sátira política.
- ¹⁸⁶ *Guernica* é uma pintura mural a óleo datada de 1937, de 396 x 776 cm, atualmente no Museu Reina Sofia em Madri. A obra foi o resultado de uma encomenda do governo republicano espanhol, que desejava uma grande pintura mural para a entrada do pavilhão; Picasso, após ter lido o testemunho de George Steer (1909-1944; jornalista e correspondente de guerra britânico) sobre o bombardeamento da cidade basca de Guernica em 1937 por parte das forças aéreas alemãs e italianas a pedido dos nacionalistas espanhóis, abandonou as suas composições iniciais e decidiu-se por esse tema trágico. A recepção crítica da obra foi variada. A Exposição Mundial referida era a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (“Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna”), que ocorreu de 25 de maio a 25 novembro em Paris. Foi um evento notório tanto pelo antagonismo entre os pavilhões da Alemanha nazista e da União Soviética quanto pelo pavilhão espanhol, comissionado pelo governo republicano, no qual se foram expostas outras obras, além da *Guernica*, que remetiam a guerra civil então em curso no país.
- ¹⁸⁷ Após a Exposição de Paris, *Guernica* participou de exposições diversas ao redor do mundo e, em 1937, foi enviada aos EUA para levantar fundos para a guerra civil espanhola e sua custódia concedida ao MoMA por Picasso em 1939. O artista havia manifestado sua vontade de que a obra não fosse para a Espanha até que o país se tornasse novamente uma república, de tal forma que a obra só migrou para solo espanhol em 1981, após pressão internacional sobre o MoMA, que não desejava se desfazer de *Guernica*. A obra foi inicialmente alocada no Museo del Prado, Madri, e em 1992 realocada ao Reina Sofia.
- ¹⁸⁸ Originalmente gravuras de teor popular e estilo *naïf*, dotadas de um intenso cromatismo, foram produzidas em diversos meios artísticos (xilogravura, litogravura, etc...) e os temas representados eram variados: originalmente de cunho religioso e didático, passaram a ser, após o período napoleônico, voltadas a questões sócio-políticas; posteriormente outros temas ganharam prestígio, tais quais cenas de gênero, hagiografia, contos edificantes, etc. O seu público era de classe social baixa e, em geral, analfabeto. Esse gênero de imagens deve seu nome à Épinal, cidade francesa situada na região da Lorena, onde atuou Jean-Charles Pellerin (1756-1836; ilustrador e gravurista francês), primeiro a produzir e vender em série esse tipo de imagem (cuja origem remonta ao século XV e cuja distribuição era desde então realizada por vendedores ambulantes). Após Pellerin, a produção dessas gravuras adquire o caráter de uma indústria, suplantando a sua anterior artesanidade. A expressão *images d'Épinal* possui também um sentido figurado, denotando tanto uma visão ingênua e otimista da realidade quanto um clichê.

- ¹⁸⁹ (1909-1992), pintor britânico, cuja obra é caracterizada por figuras semi-abstratas, em um tratamento usualmente tido grotesco, desolador e caricatural. Alcançou a fama na década de 1940, em especial a partir de *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944), tríptico inspirado nas Eumênides gregas. Foi considerado doravante, apesar da polêmica envolvendo seu nome e sua produção artística, um dos principais artistas britânicos do século XX. Embora tenha recusado a definição de expressionista, e o aspecto figurativo de sua obra — centrado na carnalidade da figura humana — tenha se contraposto ao dominante expressionismo abstrado norte-americano, suas pinturas foram muitas vezes compreendidas à luz desse termo; dessarte, o neo-expressionismo dos anos 70 viu em Bacon um predecessor.
- ¹⁹⁰ (1903-1980), pintor e gravurista inglês, notório por seus retratos e paisagens e pela inspiração religiosa de algumas de suas obras.
- ¹⁹¹ Termo originalmente aplicado pelos artistas e *connoisseurs* britânicos do século XVIII, a *grande maneira* denota um estilo idealizado de representação pictórica, aplicado inicialmente ao gênero histórico e posteriormente à retratística, empregando metáforas visuais e frequentemente recorrendo a elementos da antiguidade clássica. Dessarte, foi considerado durante o século XVIII o mais elevado estilo artístico (em parte graças aos *Discourses* de Reynolds). No final do século XIX, a retórica da *grande maneira* havia se difundido e adotada como forma de ostentação social.
- ¹⁹² James Grover Thurber (1894-1961), cartunista, jornalista, escritor e dramaturgo norte-americano. Seus cartuns foram em geral publicado pela *The New Yorker* e coligidos em livros; esses tinham por tema as excentricidades das pessoas e da sociedade.
- ¹⁹³ Franz Heckendorf (1888-1962), pintor e gravurista alemão, associado ao expressionismo no início de sua carreira, alcançou grande sucesso durante a república de Weimar. Após a ascensão nazista, sua obra caiu em esquecimento.
- ¹⁹⁴ Willy Jaeckel (1888-1944), pintor polonês associado ao expressionismo, associou-se à Secessão de Berlim em 1915, e alcançou sucesso artístico nos anos seguintes; em 1937, no entanto, suas obras foram expostas na Exposição de Arte Degenerada. Morreu em sua casa em Berlim, vítima de um bombardeio dos aliados.
- ¹⁹⁵ Moriz Melzer (1877-1966), pintor e gravurista expressionista alemão, foi membro da *Neue Secession*, grupo formado por artistas berlineses a partir da rejeição de suas obras pela *Berliner Secession*, atuante entre 1910-1914. Melzer foi um dos muitos artistas expressionistas cujas obras foram expostas na Exposição de Arte Degenerada de 1937.
- ¹⁹⁶ (1831-1912), historiador da arte alemão, especializado na pintura espanhola, portuguesa e da Itália renascentista, assim como na obra de Winckelmann. Sua abordagem metodológica era biográfica, resultando na produção de influentes monografias de artista (caso de seus livros sobre Velázquez e Michelangelo). Cf. Udo Kultermann, “Historia de la historia del arte”, trad. espanhol Jesús Espino Nuño, Madri, Ediciones Akal, 1996, pp. 176 ss. Enquanto professor de História da Arte na Universidade de Bonn (1872-1901), Justi lecionou a Aby Warburg; as diferenças metodológicas, no entanto, conduziram os dois a um aparte, e Warburg partiu para Berlim.
- ¹⁹⁷ Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), compositor, regente e diretor teatral alemão, sua produção musical relacionada à ópera, pela qual é amplamente reconhecido, revolucionou o gênero. Wagner é uma figura controversa: embora seja reconhecido como um gênio musical de uma influência artística que ultrapassa o âmbito da música, foi frequentemente acusado de anti-semitismo, tanto em suas opiniões pessoais quanto em sua obra, e sua apropriação posterior pelo partido nazista tende a reforçar essas denúncias.
- ¹⁹⁸ Rainer Maria Rilke (1875-1926), poeta e romancista austríaco, uma das principais figuras do modernismo literário, cuja obra é marcada por um intenso lirismo e temas místicos e religiosos.
- ¹⁹⁹ Aplica-se o termo Azteca à cultura de povos habitantes do México central falantes de Nahuatl, que dominaram grande parte da Mesoamérica entre os sécs. XIV-XVI. O termo foi popularizado por Alexander von Humboldt enquanto designação genérica do último estágio da civilização pré-columbiana no México central. O maior exemplo remanescente da escultura azteca é o Templo Mayor, um dos principais templos da capital Tenochtitlan (hoje Cidade do México), construído no séc. XIV e dedicado a Huitzilopochtli, deus da guerra, e a Tlaloc, deus da chuva. É provável que EW se refira às esculturas de guerreiros presentes tanto no templo quanto nas construções adjacentes, caso do Palácio dos Guerreiros Águia (*cuāuhtli*).
- ²⁰⁰ *Fortissimo* é um termo da notação musical que indica que a nota, passagem ou trecho deve ser executado com elevada intensidade sonora.
- ²⁰¹ Oscar Kokoschka (1886-1980), artista e poeta austríaco, pintou principalmente paisagens e retratos. Amante de Alma Mahler (1879-1964; compositora austríaca, viúva de Gustav Mahler e musa de diversos artistas), produziu

uma de suas obras mais famosas — *Die Windsbraut*, 1913-1914, óleo sobre tela — com base nessa relação. Embora nunca tenha se associado aos diversos movimentos da pintura expressionista alemã, é atualmente considerado um de seus principais expoentes.

²⁰² Cf. *supra*, nota XX.

²⁰³ Wind cita em específico dois artigos de Justi: “Die Anfänge des Greco” e “Der Greco in Toledo”, ambos os artigos originalmente publicados na *Zeitschrift für bildende Kunst*. Justi foi inicialmente mais hostil a El Greco e aos maneiristas espanhóis, embora expresse um juízo mais complexo do período do que seus antecessores e exalte desde então o “raro gênio pictórico [de El Greco]”, contrastando-o com a “degradação de fato patológica de seu estilo tardio” (cf. Carl Justi, *Diego Velazquez and his Times*, trad. inglesa A. H. Keane, London, H. Grevel & Co., 1889, pp.30-35, 51-54; as citações em específico encontram-se na p. 51), mas expressou no artigos mencionados um juízo mais favorável, celebrando, por exemplo, o caráter quixotesco do pintor e descrevendo de forma exaltada algumas de suas pinturas (Ver Carl Justi, *op. cit.*, 1908, p. 201 ss.). Embora crítico do temperamento do artista e da decadência estilística e moral de sua obra madura, Justi era admirador de seus retratos e das pinturas de sua juventude. Não obstante suas ressalvas quanto ao artista e seu caráter muitas vezes conservador, Justi foi pioneiro na valorização da obra do artista na historiografia da arte alemã, e teve papel importante quanto à precisão de sua biografia e na atribuição de algumas de suas obras.

²⁰⁴ Benedetto Croce (1866-1952), filósofo idealista, historiador e político italiano. Duplo fundo indica um fundo falso em uma bagagem. Para uma crítica da interpretação de Wind dessa passagem de Croce, ver R. V. Cristaldi, “I ‘Selected Papers’ di Edgar Wind”, in: *Rivista di Studi Crociani*, 1984, p. 64, n. 33.

²⁰⁵ “Seremos sempre tentados a buscar na forma um outro sentido do que ela mesma, e de confundir a noção de forma com a de sentido [...] o signo significa, enquanto a forma *se* significa”. A fenomenalização da obra através da formação no espaço (seu local de existência e sua matéria plástica) garante sua estrutura autossignificante, independente mesmo das formas naturais (i.e. uma forma artística não deriva seu significado da natureza, como uma curva em relação a uma onda do mar, mas é ela mesma, em sua atividade própria, que produz seu sentido). Sobre Focillon e *La vie des formes*, ver *supra*, nota XX.

²⁰⁶ Andrew Cecil Bradley (1851-1935), crítico literário e professor universitário inglês, cuja produção intelectual acerca da obra de Shakespeare é de larga influência no século XX. Bradley foi professor da University of Liverpool e de Glasgow antes de aceitar a cátedra de poesia em Oxford, onde atuou por cinco anos. Datam desse período as suas conferências sobre Shakespeare e poesia em geral, coligidas em *Shakespearean Tragedy* (1904) e em *Oxford Lectures on Poetry* (1909).

²⁰⁷ Conferência inaugural de Bradley em Oxford, proferida e publicada em 1901. O autor defende a unidade concreta do poema e o valor intrínseco da poesia; critica, no entanto, a visão formalista radical que entende como a essência do poético os seus valores formais, recusando todo tipo de conteúdo como apartado da verdade da poesia. Bradley argumenta que essa visão advém de uma confusão de base: *substância* (ou *conteúdo*, utiliza ambas palavras indistintamente) não deve ser confundida com *temática*, esta sim em oposição ao *poético*; *substância* (elemento que compreende personagens, narrativa, imagens, etc...) opõe-se à *forma* (linguagem, métrica, etc...), mas somente *in abstracto*, de tal modo que sua separação é apenas uma ferramenta metodológica de análise literária, ambos os elementos compondo de fato uma unidade na expressão poética. É essa unidade *forma-substância* que produz e contém o significado do poema, intrínseco a ele e que Bradley não define propriamente, recorrendo em última instância à noção de espírito (cf. *infra*, nota XX); é essa mesma unidade *forma-conteúdo* que gera a pureza poética (de onde o titular “Poetry for Poetry’s Sake”), e o seu desequilíbrio no processo de criação, incidindo na hipertrofia do *conteúdo* em relação à *forma*, torna o poema “decorativo”. Embora Wind aqui expresse concordância com esse argumento de Bradley (e discorde de outros, ver *infra*), abordou a conferência de Bradley em sua própria aula inaugural em Oxford quando assumiu a cadeira de História da Arte em 1957 — intitulada “A falácia da arte pura” — e criticou a visão do crítico literário de que a conexão entre arte e vida seria “subterrânea [...] desenvolvimentos paralelos que em nenhum lugar se encontram, ou então, se eu puder utilizar informalmente uma palavra que será útil mais tarde, eles são análogos” (cf. A. C. Bradley, “Poetry for Poetry’s Sake”, in: *Oxford Lectures on Poetry*, Midland Book, 1961, p. 6). Segundo Lloyd-Jones, “Wind queria demonstrar que a relação entre arte e vida não se dá de maneira subterrânea, mas na superfície; que elas não são paralelas, mas se juntam; e que o ponto de encontro é o ponto decisivo para o historiador da arte [...] as coisas que se situam fora da arte podem iluminar a percepção da própria arte de um modo bem mais satisfatório do que qualquer uso de análogos” (cf. Hugh-Lloyd Jones, “Memória Biográfica”, in: Edgar Wind, *A eloquência dos símbolos*, trad. port. José Laurênio de Melo, São Paulo, Edusp, 1997, p. 34).

²⁰⁸ Na passagem citada por Wind, Bradley dedica-se à questão formal da poesia, seu estilo e versificação, argumentando que o significado de um poema é intrínseco à sua forma, de tal modo que quaisquer alterações em sua escrita alteram o seu significado: “[...] in true poetry it is, in strictness, impossible to express the meaning in

any but its own words, or to change the words without changing the meaning.” (“[...] na verdadeira poesia, a rigor, é impossível expressar o significado a não ser com as suas próprias palavras, ou mudas mudar as palavras sem modificar o significado”; cf. Bradley, *ibid.*, p. 19). Bradley toma como exemplo a passagem da *Eneida* (6.314) *Tendebantque manus ripae ulterioris amore* (“Estendiam as mãos desejosos da margem distante”; descrição das almas dos mortos que imploram passagem a Caronte) e argumenta que a prosificação ou mesmo tradução do verso extingue o “charme do original”, pois transforma “em uma prosa arritmica uma linha de verso que, enquanto som puro, possui uma beleza invulgar”, assim como modifica o sentido primeiro da poesia de Virgílio (cf. Bradley, *ibid.*, pp. 20 s.); no entanto, como indica Wind, Bradley recusa-se a definir o que seria propriamente esse sentido, embora aponte que a imagem original, sua qualidade e intensidade, degenera-se na tradução. Afirma, mais adiante, que o sentido de uma produção artística — de fato existente — só pode ser encontrado em sua própria linguagem (*ibid.*, p. 25). Conclui o ensaio sugerindo que o sentido do poema é inefável e se encontra no próprio poema, que no entanto, capta apenas de soslaio algo maior, que Bradley entende como sendo “um espírito. De onde vem não o sabemos. Não se exprime sob a nossa demanda, tampouco responde em nossa linguagem. Não é nosso servo; é nosso mestre.” (cf. *ibid.*, p. 27).

²⁰⁹ Em seu contexto original, Bradley argumenta que todo poema que é de fato uma criação e não a mera decoração de um conceito, surge a partir de um “impulso criativo [...] que urge por desenvolvimento e definição”. O sentido poético se gera no próprio ato criativo: o sentido não existe anteriormente à obra, mas sim surge com ela, pois o poeta “quando iniciou [o poema] e à medida em que trabalhava, não possuía o seu sentido; era possuído por ele.” Cf. *ibid.*, pp. 23 s.

²¹⁰ O Burlington Fine Arts Club foi um *gentlemen's club* londrino fundado em 1866 e dissolvido em 1952. Um *gentlemen's club* (“clube de cavalheiros”) é um clube de acesso privado aos seus membros, cuja origem remonta à elite britânica do século XVIII, com notável difusão e alargamento social no século XIX e XX; sua função social era a de fornecer um ambiente de confraternização e laços entre seus membros (cuja esmagadora maioria era composta de homens). Muitos clubes eram caracterizados pelo interesse comum de seus membros (seja político, social, artístico, etc) ou por filiações (forças armadas, universidade, etc). Embora a cultura do *gentlemen's club* seja originalmente londrina, ela logo se espalhou por diversos países, em geral de língua inglesa ou então associados ao Império Britânico. Um clube notório, ainda que ficcional, é o *Diogenes Club*, fundado pelo irmão de Sherlock Holmes, Mycroft Holmes, local de agremiação de misantropos e demais sociofóbicos da elite londrina, reunidos sob a regra do silêncio absoluto. A origem do Burlington Fine Arts Club remonta a um círculo informal de diletantes em arte nomeado *Fine Arts Club*, iniciado em 1856. O fundador e primeiro presidente do Burlington foi John Charles Robinson (1824-1913), curador e negociante de arte, conhecido em sua época como um importante *connoisseur* britânico (cf. Inge Reist, *British Models of Art Collecting and the American Response: Reflections Across the Pond*, Ashgate Publishing Ltd., 2014, p. 133). O Burlington atuava tanto como um típico *gentlemen's club*, voltado aos interessados em arte (colecionadores, em especial) quanto como um importante local de exposições artísticas, essas acompanhadas de catálogos ilustrados de alto teor de erudição. O clube encerrou suas operações após dificuldades financeiras advindas da Segunda Guerra Mundial. Entre seus membros figuraram importantes nomes como John Ruskin (cf. *infra*, nota XX) e Dante Gabriel Rossetti. Quanto à exposição referida por Wind, é provável que se trate da “Art of the Primitive Peoples”, ocorrida em 1935 (data em que Wind se encontrava em Londres, atuando como vice-diretor da recém trasladada Biblioteca Warburg). Expôs-se na ocasião peças da Polinésia, Melanésia, África, dos povos esquimós, entre outros; os objetos vieram de museus e de coleções privadas. A exposição, no entanto, optou pela ênfase formal em relação à obras, opondo-se à sua contextualização social (prática então costumeira da museografia no que tangia os povos “primitivos”), mudança na época compreendida como uma valorização dos mesmos enquanto objetos artísticos, e não meros artefatos etnográficos (decisão então polêmica). Cf. Alison K. Brown, *First Nations, Museums, Narrations: Stories of the 1929 Franklin Motor Expedition to the Canadian Prairies*, UBC Press, 2004, pp. 230 s.

²¹¹ Poema de Verlaine, escrito em abril de 1874 quando o poeta encontrava-se preso em Mons após ter disparado duas balas em Rimbaud em 10 de julho de 1873 durante uma discussão entre os dois, amantes na época. O poema foi originalmente publicado em 10 de novembro de 1882 na revista literária *Paris Moderne* e novamente em 1884, em *Jadis et naguère*, obra que colige poemas de períodos distintos de Verlaine. *Art poétique*, composto por 36 versos eneassilábicos argupados em nove estrofes de quatro linhas, é considerado o mais importante desses poemas e foi tido como um manifesto do movimento simbolista francês, que adotou o seu verso inicial (citado por Wind) como mote. Lê-se na primeira estrofe “De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.” (“A música acima de todas as coisas, / E para tal, prefere o Ímpar / Mais vago e solúvel no ar / Sem nada que lhe pese ou pouse”). Verlaine, no entanto negou mais tarde qualquer caráter programático ou teórico ao poema, afirmando que esse expressava à época apenas a sua forma de escrever e sentimento em relação à poesia. Tende-se a interpretar o poema como manifestação do desejo de libertação poética das constrições da linguagem, aspirando assim à música, entendida

por certas correntes estéticas novecentistas como a arte mais próxima do sentimento do belo e a mais direta na expressão do espírito (ver, por exemplo, Edgar Allan Poe, “The Poetic Principle”, in: *Poe’s Poems*, Chicago, New York, The Henneberry Company, 189-?, p. 135: “It is in Music, perhaps, that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the Poetic Sentiment, it struggles the creation of supernal Beauty.”). Cf. Alfred J. Wright, “Verlaine’s “Art Poétique” Re-Examined”, in: *PMLA*, vol. 74, n. 3 (Jun., 1959), pp. 268-275. O poema, quando publicado em *Jadis et naguère*, foi dedicado à Charles Morice (1860-1919), escritor, poeta e ensaísta francês, que quando de sua publicação original, em 1882, criticou duramente *Art poétique*. A resposta de Verlaine em um artigo mudou a opinião de Morice, que se tornou seu admirador e entusiasta, agindo em seu favor em diversas ocasiões e atuando em prol de seu crescente reconhecimento público.

- ²¹² Wind cita Valéry a partir de um prefácio escrito pelo poeta francês a uma coletânea de poemas de Lucien Fabre (1889-1952, escritor e engenheiro francês) intitulado *La connaissance de la Déesse*, publicado em 1920. Antes de se dedicar ao encômio propriamente dito da poesia de Fabre, Valéry elabora uma crítica da poesia simbolista e das correntes de “arte pura” que se sobressaíram na França na metade do século XIX. Nesse sentido, critica-lhes a inveja da música (em particular da música romântica de Wagner e Berlioz), em especial da sua potência e imediatez em relação aos sentidos: “une époque vint pour la poésie, où elle se sentit pâlir et défaillir devant les énergies et les ressources de l’orchestre” (“iniciou-se uma época para a poesia onde ela se sentiu-se desbotada e fraca diante da energia e dos recursos da orquestra”), de tal forma que “jamais, peut-être, la confiance que les poètes placent dans leur génie particulier [...] n’ont paru si précisément menacés.” (“a confiança depositada pelos poetas em seu gênio particular [...] talvez jamais tenha parecido tão precisamente ameaçada.”); cf. Paul Valéry, “Avant-Propos”, in: *Variété I et II*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1998, pp. 86-87. No contexto original da citação de Wind, lê-se “Ce qui fut baptisé: le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l’intention commune à plusieurs familles de poètes (d’ailleurs ennemies entre elles) de ‘reprendre à la Musique leur bien’.” (“Aquilo que foi batizado de *Simbolismo* resume-se muito simplesmente na intenção comum de diversas famílias de poetas (de resto, inimigas entre si), de ‘reclamar à Música os seus bens’”).

- ²¹³ “O verdadeiro segredo do mestre, portanto, é este: *pela forma, ele destrói sua matéria*”. Trad. port. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, *op. cit.*, 1995, pp. 111 s.

- ²¹⁴ “em sua perfeição suprema, as artes plásticas têm de tornar-se música”. Trad. port. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, *ibid.*, p. 111. Na carta XXII, Schiller argumenta em favor do estado estético como uma disposição da mente humana que abarca todas as possibilidades, único no sentido em que é ilimitado (enquanto todos os outros exercícios do espírito possuem limites particulares) e local onde a humanidade se encontra em pureza e plenitude. As obras de arte devem ser julgadas por sua capacidade de promover o acesso a esse estado de “alta serenidade e liberdade de espírito”, de tal modo que a perfeição de cada gênero artístico será atingida pela supressão de suas limitações particulares e pela ênfase nas qualidades que os aproximam uns dos outros, almejando o universal (“é uma consequência necessária e natural de seu aperfeiçoamento que as diferentes artes se aproximem cada vez mais uma das outras em seu efeito sobre a mente”). Cf. *ibid.*, p. 109 ss. Quanto às *Cartas sobre a educação estética do homem*, cf. *supra*, nota XX.

- ²¹⁵ (1839-1894), escritor, ensaísta e crítico de literatura e arte inglês. Escreveu influentes ensaios sobre a arte italiana do renascimento, caso de *Studies in the History of the Renaissance* (1873), reeditado com mudanças como *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1877, 1893). Sua ênfase subjetiva em relação à história da arte, abordada a partir de uma apreciação estética em detrimento da pesquisa objetiva, rendeu-lhe muitos críticos — caso de Fritz Saxl — mas também admiradores, muitos deles profundamente influenciados por seus escritos — como Roger Fry e Bernard Berenson.

- ²¹⁶ “each art may be observed to pass into the condition of some other art, by what German critics term an *Anders-streben* — a partial alienation from its own limitations, by which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces.” (“pode-se observar que cada gênero artístico é capaz de passar à condição de um outro gênero artístico, o que é denominado pelos críticos alemães de *Anders-streben* — uma alienação parcial de suas próprias limitações, a partir da qual as artes são capazes não de ocupar o lugar uma das outras, mas de entreajudarem-se com novas potências.”; cf. Walter Pater, “School of Giorgione”, in: *The Renaissance — Studies in Art and Poetry*, London, Macmillan, 1888. p. 139.) O ensaio sobre Giorgione foi inicialmente publicado em 1877 na *The Fortnightly Review* e posteriormente inserido na terceira edição de *The Renaissance* (1888). Pater defende que a *finalidade* das artes é a unidade *forma-conteúdo*, e que a música é o gênero artístico mais próximo desse ideal, fazendo com que as outras artes tenham por objetivo alcançá-la nessa capacidade: “and all the arts in common aspiring towards the principle of music; music being the typical, or ideally consummate art, the object of the great *Anders-streben* of all art, of all that is artistic, or partakes of artistic qualities.” (“todas as artes aspiram em comum ao princípio da música; a música sendo a arte típica, ou idealmente, consumada, o objeto do maior *Anders-streben* de todas as artes, de tudo que é artístico ou que participa das qualidades artísticas”; cf. *ibid.*, p. 140). Nas artes plásticas, argumenta Pater, a arte veneziana

— por sua genética decorativa bizantina e por seu apartamento dos excessos teóricos e religiosos florentinos — e Giorgione em especial, expressam esse ideal em seu mais alto grau. A titular “Escola de Giorgione” seria a ampla influência do pintor, malgrado sua vida curta e a escassez de sua obra, no pensamento pictórico e artístico europeu; Pater a define como um “espírito ou tipo artístico” que atravessa certa produção artística posterior à morte do pintor (cf. *ibid.*, p. 154).

- ²¹⁷ “aspiram a reunir-se à oração”. Henri Bremond (1865-1933), padre, historiador e crítico literário francês. Bremond ordenou-se padre em 1892, após ter entrado como noviço na Companhia de Jesus aos 17 anos; no entanto, dado o seu caráter crítico, desliga-se da ordem em 1904 e passa a se dedicar integralmente à crítica literária. Em suas primeiras obras dedica-se à questões religiosas e, a partir da década de 1920, encaminha-se aos estudos relativos à poesia contemporânea, em especial em relação ao romantismo e simbolismo; esforça-se, nessas obras, em demonstrar que existe uma dimensão mística na poesia, argumento que entra na corrente cultural de sua época e gera controvérsia. A *Académie française* o elege um de seus membros em 1923. “La poésie pure” foi inicialmente uma conferência dada por Bremond em 1925, depois editada no livro *La poésie pure*, compilação de escritos do autor sobre a poesia pura, com acréscimos de Robert de Souza (1864-1946; poeta simbolista francês). Nessa conferência, Bremond defende que a verdadeira expressão poética — cuja atuação no espírito é parelha ao “estado de graça”; cf. *ibid.*, p. 17 — advém dos recursos musicais da linguagem, classificando como impuros (i.e. inessenciais à poesia) todos os outros elementos (discursivos, racionais, descritivos, etc...). No entanto, conclui o autor, o fim da poesia (e das artes em geral) não é a música em si, mas a interioridade mística do indivíduo (de onde a comunhão entre poesia e oração).
- ²¹⁸ A citação pertence ao ensaio conclusivo de *Vision and Design*, intitulado “Retrospective” (escrito em 1920), no qual Fry analisa o seu percurso crítico. Recorrendo às teorias artísticas de Tolstói e Clive Bell, argumenta que a *beleza artística* deve ser entendida em termos de comunicação emotiva, e não em relação à *beleza natural*. Não compreende com isso, entretanto, a gama geral das emoções, mas sim a *emoção estética*, expressa através dos elementos formais da obra (sua *qualidade estética*). Essa cisão “purificadora” em relação ao *conteúdo* é exaltada por Fry como um dos grandes avanços da crítica de arte de sua geração. Conclui, porém, admitindo a dificuldade em definir exatamente do que se trata essa emoção, pois “one can only say that those who experience it feel it to have a peculiar quality of ‘reality’ which makes it a matter of infinite importance in their lives. Any attempt I might make to explain this would probably land me in the depths of mysticism. *On the edge of that gulf I stop.*” (“pode-se apenas dizer que aqueles que a experienciaram sentem que essa possui uma qualidade peculiar de ‘realidade’, o que a torna um assunto de importância infinita em suas vidas. Qualquer tentativa minha de explicar isso provavelmente me situaria nas profundezas do misticismo. *À beira desse abismo, eu paro.*”; *loc. cit.*, grifos nossos).
- ²¹⁹ Bremond defende que a experiência poética e a experiência mística pertencem à “mesma ordem de conhecimento”, e assim compartilham analogias formais e mecanismos comuns. Esse conhecimento é definido por Bremond como “réelle, non immédiatement conceptuelle, unitive” (“real, não imediatamente conceitual, unitivo”), assim como o mais perfeito e elevado, por seu caráter sobrenatural e por ativar a própria capacidade de conhecimento verdadeiro (cf. Henri Bremon, *Prière et poésie*, Paris, Bernard Grasset, 1926, pp. 207 s.). Essa correlação entre a experiência poética e a mística (atribuindo à mística justamente “o mais alto grau e desenvolvimento supremo” desse conhecimento real) permite a Bremond postular que: (1) a poesia é distinta das atividades intelectuais, fato posto a nu pelas “experiência dos poetas de todos os tempos” (p. 1), tratando-se de um tipo de conhecimento instintivo; (2) que há na poesia um *mistério*, e que esse deve ser compreendido pela experiência mística, que ilumina a experiência poética (“não é a experiência de Shelley que me ajuda a melhor conhecer a experiência de João da Cruz, mas pelo contrário, é esta que torna a mim um pouco menos obscuro o mistério daquela”; cf. *ibid.*, pp. 86 s.); (3) que esse *mistério* é inspirado no poeta, tornando a poesia um meio de acesso a esse conhecimento superior, e ao qual o leitor tem acesso ao recriar no ato de leitura a experiência do poeta. Essa distinção entre duas ordens de conhecimento é fundamental para a compreensão do argumento de Bremond: existe, na alma humana, um centro e uma periferia, sendo esta o local do conhecimento intelectual (que opera por conceitos e imagens) e aquela, do conhecimento místico-poético, que permite o contato com o “real” (Bremond, a partir da analogia de Paul Claudel, denomina o primeiro tipo *Animus* e o segundo *Anima*; cf. *ibid.*, pp. 112 ss.).
- ²²⁰ “In visual art the aesthetic moment is that flitting instant, so brief as to be almost timeless, when the spectator is at one with the work of art he is looking at, or with actuality of any kind that the spectator himself sees in terms of art, as form and colour. He ceases to be his ordinary self, and the picture or building, statue, landscape, or aesthetic actuality is no longer outside himself. The two become one identity; time and space are abolished and the spectator is possessed by one awareness. When he recovers workaday consciousness it is as if he had been initiated into illuminating, exalting, formative mysteries. In short, the aesthetic moment is a moment of mystic vision.” (“Nas artes visuais, o momento estético é aquele instante passageiro, tão breve que é quase atemporal,

no qual o espectador se funde com a obra de arte que observa, ou então com qualquer tipo de realidade que o espectador compreende ele próprio como arte, enquanto forma e cor. Ele abandona o seu estado cotidiano, e a pintura ou a construção, estátua, paisagem ou realidade estética não se encontra mais apartada de si. Os dois se tornam uma única entidade; abole-se o tempo e o espaço e o espectador é tomado por uma consciência única. Quando retoma a percepção rotineira, é como se tivesse sido iniciado em mistérios iluminadores, exaltantes, formativos. Em resumo, o momento estético é um momento de visão mística.”) *Aesthetics and History* não é propriamente um estudo sistemático da relação entre história e estética, expondo um conjunto de reflexões sobre a importância da percepção artística (individual e culturalmente) a partir da experiência prática de Berenson enquanto *connoisseur*.

- ²²¹ “Mas a Plotino ‘apareceu a meta que se situa próxima’. Pois, para ele, o fim e a meta eram alcançar e unir-se ao deus que está acima de tudo. Atingiu quatro vezes, enquanto eu convivía com ele, a essa meta por uma atividade inefável.” Cf. Porfírio, *Vida de Plotino*, 23; trad. port. José Carlo Baracat Junior, in: *Plotino, Eneadas I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino: introdução, tradução e notas*, tese (doutorado em linguística), Universidade de Campinas, 2006, p. 200. Wind cita incorretamente Porfírio, pois este parece sugerir que Plotino possa ter alcançado a união mística em outros momentos de sua vida, as quatro vezes se referindo à época em que Porfírio “convivia com ele”. Porfírio de Tiro (c. 234 - c. 305 AD) foi um filósofo neoplatônico, discípulo de Plotino, que editou suas *Enéadas* por volta de 270 AD, com a inclusão de um breve prefácio biográfico de sua autoria (*Sobre a vida de Plotino e a organização de seus livros*).
- ²²² Cf. *Enéadas* VI.7.35. Um particular é um termo da metafísica que se refere a um ente único, irrepetível. Contrasta, portanto, com o conceito de universal, comumente empregado para explicar relação de qualidade entre particulares diferentes (e.g. tanto a maçã quanto o sangue compartilham do universal vermelho). Embora costume-se atribuir aos particulares a materialidade, alguns filósofos argumentam em torno de particulares imateriais. Plotino explica a realidade física como um progressão causal metafísica a partir do *Uno* (possibilidade de existência inefável que transcende toda predicação e conhecimento discursivo, de onde não se pode, por exemplo, denominar o Uno como “princípio”), cuja emanção produz o *Nous* (“inteligência” ou “pensamento”), que por sua vez, emana a *Alma*. A partir dessa terceira hipóstase é que os *particulares* vêm-a-Ser constantemente. O objetivo da filosofia plotiniana é a contemplação da realidade primeira do *Uno*; no entanto, como esse ultrapassa toda inquisição dialética, faz-se necessária a união mística, onde há unidade absoluta entre sujeito e objeto e a transcendência da consciência. Cf. A. H. Armstrong, *The Architecture of the Intelligible Universe in the Philosophy of Plotinus — An Analytical and Historical Study*, Cambridge University Press, 1940, pp. 44 ss.
- ²²³ Como a principal função da *connoisseurship* é atributiva, i.e. a capacidade de autenticar uma obra e dizer-lhe o valor a partir do conhecimento de sua autoria, contexto histórico, técnica e materialidade, entende-se que a atuação de um *connoisseur*, apesar das reivindicações de refinamento da sensibilidade, depende de um grande corpo de saber teórico e empírico de obras de arte e artistas *particulares*. Quanto à *connoisseurship*, cf. *infra*, nota XX.
- ²²⁴ Modelos científicos são fundamentais à atividade científica, consistindo em representações de aspectos ou parte de fenômenos reais complexos com base em conhecimentos prévios comumente aceitos. Modelos científicos visam a compreensão, definição, quantificação, visualização e operacionalização dos fenômenos; no entanto, como a reprodução é no máximo uma aproximação do real, a discussão em torno dos modelos é contínua e envolve um constante aprimoramento e refinamento dos mesmos. Um famoso exemplo de modelo científico é o modelo da bola de bilhar de John Dalton (1766-1844; químico e físico inglês), construído a partir de sua teoria atômica.
- ²²⁵ A classificação morfológica é utilizada em diversas áreas da ciência (e.g. biologia, linguística, astronomia), implicando na definição de grupos dos objetos estudados com base na análise e descrição de suas formas e estruturas.
- ²²⁶ Charles-Édouard Jeanneret-Gris, mais conhecido como Le Corbusier (1887-1965), foi um arquiteto, urbanista e escritor franco-suíço, pioneiro e teórico da arquitetura moderna. A citação consta de *Vers une architecture* (1923), coleção de sete ensaios de Le Corbusier anteriormente publicados na revista *L'esprit nouveau* a partir de 1921. A obra, de larga influência no pensamento arquitetônico moderno e fonte de grande polêmica (adotada como manifesto por muitos), advoga em prol de uma arquitetura contemporânea (i.e., que responda às questões de sua época) e opõe-se às correntes arquitetônicas consideradas estilísticas (e.g. art déco). Segundo Le Corbusier, a arquitetura deve ter por base a função, e a sua estética deve ser formal. Wind, no entanto, cita incorretamente Le Corbusier, que a rigor afirma “Une maison est une *machine à habiter*” (“Uma casa é uma máquina de morar”, grifos nossos); cf. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, G. Crès, 1929, pp. ix, 73, 83, 200. Essa frase, hoje notória, é tida como exemplar do pensamento funcionalista do urbanismo de Le Corbusier,

que visa realocar a questão da habitação humana frente aos dilemas de uma sociedade industrial moderna: “une maison comme une auto, conçue et agencée comme un omnibus ou une cabine de navire. Les nécessités actuelles de l’habitation peuvent être précisées et exigent une solution. Il faut agir contre l’ancienne maison qui mésusait de l’espace. Il faut (nécessité actuelle : prix de revient) considérer la maison comme une machine à habiter ou comme un outil. Lorsqu’on crée une industrie, on achète l’outillage” (“uma casa como um automóvel, concebida e organizada como um ônibus ou uma cabine de navio. As necessidades atuais da habitação podem ser determinadas e exigem uma solução. Deve-se agir contra a casa antiga que fazia mau uso do espaço. Deve-se (necessidade atual: preço de custo) considerar a casa como uma máquina de morar ou como uma ferramenta. Depois de criada uma indústria, compram-se os equipamentos”; cf. *ibid.*, p. 200).

²²⁷ Poema editado em *Last Poems* (1939); anteriormente editado nas revistas *Atlantic Monthly* e *London Mercury*. Sua data de composição é incerta, tendo sido provavelmente escrito entre novembro de 1937 e setembro de 1938 (cf. A. N. Jeffares, *A Commentary on the Collected Poems of W.B. Yeats*, Stanford University Press, 1968, p. 508). Trata-se de um dos últimos poemas de Yeats, que faleceu em janeiro de 1939. Embora haja divergência entre os críticos de Yeats a respeito desse poema, atribui-se-lhe comumente um caráter retrospectivo e metapoético, no qual Yeats revisita, insatisfeito, seus temas anteriores (“What can I but enumerate old themes? / [...] First that sea-rider Oisín led by the name / [...] The Countess Cathleen was the name I gave it / [...] Cuchulain fought the ungovernable sea”). Não sendo mais capaz de recorrer aos seus recursos poéticos anteriores — seus “animais de circo”, o conteúdo de sua visão poética — restam-lhe o sentimento (“I must be satisfied with my heart, although”) e a realidade (“A mound of refuse or the sweepings of a street, / Old kettles, old bottles, and a broken can, / Old iron, old bones, old rags, that raving slut”). Esses, no entanto, são a própria fonte de sua inspiração poética, fato penosamente reconhecido em *The Circus Animals’ Desertion* (“[...] Now that my ladder’s gone/ I must lie down where all the ladders start / In the foul rag-and-bone shop of the heart.”). Cf. David A. Ross, *Critical Companion to William Butler Yeats: A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Infobase Publishing, 2009, pp. 68 s.

²²⁸ Cf. *supra*. No original, lê-se “the rag-and-bone shop of the heart”. “Rag-and-bone shop”, termo próprio à Inglaterra vitoriana, designa lojas que vendiam bens em segunda mão, como trapos e bricabraques indesejados,

²²⁹ Lê-se no original “Players and painted stage took all my love / And not those things they were emblems of.”

²³⁰ Eduard Hanslick (1825-1904), crítico musical alemão. Suas considerações sobre música foram consideradas conservadoras à época, dado que Hanslick se opôs às inovações musicais de Wagner e Liszt, exaltando ao invés as formas tradicionais de Brahms (cisma que ultrapassa a figura de Hanslick, envolvendo diversos compositores, músicos e críticos em um evento denominado por alguns historiadores da música como “Guerra dos Românticos”). Hanslick reinou sobre a cena de crítica musical europeia da segunda metade do século XIX, e é tido como um dos primeiros críticos musicais de larga influência. A obra referida por Wind, *Vom Musikalisch-Schönen*, é um marco da crítica musical. Hanslick nela argumenta contra o romantismo em música, enfatizando a autonomia da música e sua independência estética, rejeitando as relações dessa com o sentimento, pois “the effect of music on the emotions does not possess the attributes of inevitableness, exclusiveness, and uniformity that a phenomenon from which aesthetic principles are to be deduced ought to have.” (“o efeito da música sobre as emoções não possui os atributos de inevitabilidade, exclusividade e uniformidade que um fenômeno do qual se poderia deduzir princípios estéticos deve possuir”; cf. *The Beautiful in Music — A Contribution to the Revision of Musical Aesthetics*, trad. inglesa Gustav Cohen, London, Novello and Co., 1891, p.26). Sua concepção de música como “som em movimento”, em oposição à ideia de música enquanto representação de emoções e sentimentos, foi um importante argumento da corrente formalista: “The form (the musical structure) is the real substance (subject) of music — in fact, is the music itself, in antithesis to the feeling, its alleged subject, which can be called neither its subject nor its form, but simply the effect produced.” (“A forma (a estrutura musical) é a verdadeira substância (tema) da música — é, na verdade, a música em si, em antítese ao seu suposto tema, o sentimento, que não pode nem ser denominado como seu tema, tampouco como sua forma, sendo simplesmente o efeito produzido”; cf. *ibid.*, p. 128, grifos do autor).

²³¹ Citação extraída do quinto capítulo de *Vom Musikalisch-Schönen* (“A percepção estética da música em contraposição à escuta patológica”), no qual Hanslick defende pela distinção entre dois modos de escuta musical: (1) *patológico*, passivo, no qual o ouvinte musicalmente inculto apreende os sons e é tomado pelos efeitos fisiológicos por esses produzidos; (2) *estético*, ativo e intelectual, em que se é capaz de desfrutar da beleza musical em si e do processo de composição, independente dos efeitos emotivos e fisiológicos. Hanslick atribui ao primeiro modo a ação dos *elementos primitivos* da música e argumenta que os gregos antigos, por se encontrarem em um estágio civilizatório mais primitivo, eram mais receptivos a essas *forças elementais*, de tal modo que a “música daquele período não era *arte* na acepção presente do termo” e “sua função era puramente sensorial” (*ibid.*, p. 131 s.). Essa linha argumentativa permite a Hanslick compreender a música grega como um mero acompanhamento recitativo e, portanto, mais alinhada ao *simbólico* e ao *sensorio*; de sorte, os modos

gregos e sua associação direta com determinados estados mentais evocados tornam a música grega um “acessório indispensável e dócil de todas as artes, um meio de obtenção de fins educacionais, políticos, entre outros; uma empregada, mas não uma *arte* auto-subsistente.” (cf. *ibid.*, p. 134, grifos do autor).

²³² A obra foi reeditada dez vezes durante a vida de Hanslick, sendo a última edição datada de 1895.

²³³ Quanto à questão da relação entre música e linguagem em Hanslick, cf. *ibid.*, p. 93 ss.

²³⁴ Fry toma especificamente como exemplo a *Transfiguração* (1518-1520, têmpera sobre madeira, 405 x 278 cm, foi a última obra de Rafael, que nela trabalhou até morrer, em 1520; originalmente concebida como um retábulo para a catedral de Narbonne por encomenda do cardeal Giulio de' Medici, encontra-se atualmente na Pinacoteca Vaticana) por se tratar de uma obra cuja apreciação sofreu mudanças radicais ao longo do tempo. Fry argumenta que embora os elementos dramáticos da pintura (tema, personagens, expressões, etc...) possam suscitar reações diversas nos espectadores, reações essas à mercê de pré-concepções externas à obra e em relação às quais a sensibilidade formal é irrelevante, esses elementos são variáveis e independentes da qualidade estética da obra. Não obstante, é justamente essa qualidade estética — constante, segundo Fry —, imune às vicissitudes dos gostos de época, que determina o valor essencial da obra. Dessarte, Fry conjectura se a mistura entre reação estética e elementos dramáticos na apreciação de uma obra não passa de uma confusão perceptiva a ser superada: “the two currents of feeling ran so together in my own mind that I regarded them as being completely fused. [...] But at present I should be inclined to say that this fusion of two sets of emotion was only apparent and was due to my imperfect analysis of my own mental state.” (“as duas correntes de sentimento eram tão concomitantes em minha própria mente que as entendia completamente fundidas. [...] Mas no momento, disponho-me a dizer que essa fusão entre esses dois tipos de emoção era apenas aparente, devendo-se à minha análise imperfeita do meu próprio estado mental.”; cf. *op. cit.*, 1920, p. 198). É no sentido dessa fusão que Fry se indaga sobre a existência da canção, na qual “music and words do not merely set up separate currents of feeling, which may agree in a general parallelism, but really fuse and become indivisible.” (“música e palavras não constituem meramente duas correntes separadas de sentimento, que podem concordar em um paralelismo geral, mas que realmente se fundem e se tornam indivisíveis.”; cf. *ibid.*, p. 199).

²³⁵ *Old Friends: Personal Recollections* é um livro de memórias de Clive Bell publicado em 1956, centrado em personalidades que lhe foram próximas, caso de Roger Fry, Maynard Keynes e Virginia Woolf. Na passagem citada por Wind, Bell rememora a escrita de Fry e, após um intróito em que elogia a sua articulação na passagem da sensação de uma obra à expressão verbal, admite que o refinamento linguístico era um ponto fraco de Fry: “A escrita, enquanto obra de arte, era uma extravagância de Fry. Possuía uma consciência indistinta dos ritmos da prosa e do verso; mas apreciava elaborar teorias a seu respeito” (“Writing, as a fine art, was Roger’s foible. Of prose and verse rhythms he was indistinctly aware; but he liked spinning theories about them.”; cf. *op. cit.*, p. 75). É com base nessa fundamentação teórica aplicada à escrita que Bell faz a crítica de certo poema escrito por Fry: “Recordo-me de certa algaravia que Roger escreveu uma vez – para o benefício apenas de seus amigos íntimos – algaravia que possuía certa semelhança sonora com a *Ode on the Nativity*, mas não aquilo que ele acreditava firmemente possuir, i.e., todos, ou quase todos, os méritos do original. A algaravia era, naturalmente, uma algaravia deliberada — uma coleção de sons tão desprovida de sentido quanto possível. Era altamente engenhosa, e devo reconhecer que a teoria subjacente era agradável, percebendo que era basicamente a mesma proposta por mim anos antes como uma explicação da arte visual.” (“I find myself thinking of some gibberish Roger once wrote—for the benefit of intimate friends only—gibberish which did possess recognisable similarity of sound with the *Ode on the Nativity* but did not possess what he firmly believed it to possess, i.e. all, or almost all, the merits of the original. The gibberish was, of course, deliberate gibberish—a collection of sound so far as possible without meaning. It was highly ingenious, and I am bound to reckon the theory behind it pretty, seeing that it was much the same as one I had myself propounded years earlier as an explanation of visual art.”; cf. *ibid.*, p. 76). Dessa apreciação, Bell conclui que “o sentimento poético de Roger era puritano. O charme, o romance, a imagética, o glamour e a magia ofendiam o seu íntimo quaker; desse modo, estava muito disposto a acreditar que tudo o que significava podia ser reduzido a ossos limpos e secos.” (“Roger’s feeling for poetry was puritannical. The charm, the romance, the imagery, the glamour, the magic offended the quaker that was in him; wherefore he was very willing to believe that all that signified could be reduced to clean, dry bones.”; cf. *id.*). *Ode on the Nativity* (ou *On the Morning of Christ’s Nativity*) é um poema de juventude de John Milton sobre a encarnação de Cristo, tendo sido escrito em 1629 e publicado em *Poems of Mr. John Milton* em 1645. O poema é tido como uma das primeiras manifestações da qualidade poética de Milton.

²³⁶ Quanto a Payne Knight e *Principles of Taste*, cf. *supra*, notas XX, XX. Segundo Payne Knight, a apreciação poética é especificamente intelectual, e não sensória, de tal modo que a entonação da pronúncia de poesia pode lhe auferir certo prazer, mas que esse é independente da versificação em si. Por Lord Orford, Payne Knight refere-se a Horace Walpole, 4º conde de Orford (1717-1797), político, romancista e historiador da arte inglês. Walpole afirma em uma correspondência ao reverendo Henry Zouch (c. 1725-1795), datada de 9 de dezembro de

1758, que as “imagens poéticas, a versificação e linguagem da Eneida são encantadoras; mas tomando a história em si, existe algo mais tolo e aborrecido? [...] Em resumo, sempre apreciei [...] tão pouco o seu significado, que me indago se gostaria mais de Virgílio se eu o compreendesse menos.” Cf. *The letters of Horace Walpole, Earl of Orford*, vol. III, London, R. Bentley, p. 418.

²³⁷ Bradley produz essa afirmação como adendo (nota C) à indagação quanto ao valor estético da versificação “pura”, apartada do significado (cf. *ibid.*, p. 21). Conclui que essa pureza é uma abstração, uma vez que a recitação poética envolve o conhecimento do som das letras e do esquema rítmico, ou seja, a alguma medida de consciência do significado do poema, pois o “som não pode ser produzido em absoluto a não ser por alguém que conheça algo de seu sentido.” (cf. *ibid.*, p. 30).

²³⁸ Abraham Horodisch (1898-1987), antiquário, bibliógrafo e editor holandês, especializado em livros gráficos. *Pablo Picasso als Buchkünstler* foi originalmente publicado em 1957, e trata-se de um estudo da atuação de Picasso como ilustrador e designer de livros. Luis de Góngora y Argote (1561-1627), poeta e dramaturgo espanhol, um dos principais nomes da literatura barroca espanhola do Século de Ouro (sécs. XVI-XVII). Seu estilo literário, caracterizado como *culteranismo* (ou *gongorismo*), foi de grande influência em sua época e é caracterizado pela ornamentação hiperbólica, pelo vocabulário copioso e pelo uso de complexas e profusas metáforas.

3. Crítica da *connoisseurship*

Ao falar sobre a *connoisseurship*, é impossível não deparar com a palavra *connoisseur*¹. Embora peritos da arte ingleses tenham possuído grande habilidade na atribuição de antigos desenhos e pinturas aos devidos mestres, a língua inglesa não produziu uma palavra nativa para esse tipo de habilidade. O *connoisseur* permanece o mesmo do século XVIII, um personagem destacado pela virtude de certos refinamentos do gosto, ao qual uma palavra francesa parecia vir a calhar².

Ao se formar uma ideia do *connoisseur* setecentista, seria perigoso confiar incondicionalmente em Hogarth³, que era averso não só a qualquer coisa francesa, mas a qualquer coisa que soasse como tal⁴. Estava, além disso, engajado em uma guerra particular com um grupo de cavalheiros que ele chamava de “negociantes de pinturas escuras”, o que era sua própria maneira de lutar a batalha perene dos modernos contra os antigos (60). Hogarth, no entanto, conhecia aquilo que odiava, e a sátira inteligente é sempre esclarecedora. Esse fato é demonstrado por uma carta vívida, ainda que perversa, por ele enviada a um jornal diário sob a assinatura de “Britófilo”. Descreveu como um inocente inglês foi engabelado a pagar uma alta quantia por uma pintura “escura” que não lhe agradava de fato. Seu enganador o persuadiu a cometer tal insensatez ao interpelá-lo de forma superior:

“Senhor [ele disse], vejo que não sois nenhum *connoisseur*; a pintura, asseguro-vos, é da segunda e melhor fase de Alesso Baldminetto, de fatura ousada e verdadeiramente sublime ...” — E então, cuspidando em um canto obscuro e o esfregando com um lenço sujo, [o charlatão] pula para o outro lado da sala e grita, como que possuído — “Eis um toque maravilhoso! Um homem deveria possuir tal obra por um período de doze meses antes que possa descobrir metade de suas belezas!” (61)

(60) Hogarth sintetizou seu ataque em duas gravuras, *Time smoking a Picture* e *The Bathos*, “gravada para os Negociantes de Pinturas Escuras”. Ver também *The Analysis of*

Beauty, ed. J. Burke (1955), pp. 130, nota, 187: “Nos autores que falam de Pinturas maturando com o tempo, leia sempre amarelando.”⁵

(61) *St. James's Evening Post*, 7 de junho de 1737; cf. J. Ireland, *Hogarth Illustrated*, I (1791), pp. l-lv; ver também *The Analysis of Beauty*, ed. Burke, p. xxiii.⁶

Hogarth tinha um talento para captar as essências; e quase todas as essências da *connoisseurship* setecentista estão presentes nessa pequena farsa. O primeiro fundamento está em ligar o nome de um pintor a uma pintura anônima, realizando o que se conhece como “uma atribuição”; e Alesso Baldminetto é uma variação aceitável de Alesso Baldovinetti, que teve a sorte de existir⁷. O segundo fundamento é ser preciso quanto ao primeiro; dessa forma, somos ditos que a obra pertence à segunda fase de Baldminetto. O próximo fundamento consiste em apontar um detalhe obscuro na imagem e, exagerando, torná-lo importante; o toque final e talvez mais importante consiste no gesto que sugere que razão nenhuma pode ser dada ao juízo declarado pelo *connoisseur*, pois tudo se trata de uma questão de percepção, e portanto, inexprimível⁸.

Desde os dias de Hogarth, a atenção dada à autenticidade de obras antigas aumentou sobremaneira, e a importância do *connoisseur* cresceu concomitantemente, não apenas para os museus, colecionadores e mercado, mas também para as explorações mais desinteressadas da história da arte acadêmica⁹. Se uma teoria ambiciosa é proposta, por exemplo, a respeito das opiniões religiosas de Rembrandt, cabe ao *connoisseur* averiguar se os desenhos sobre os quais a teoria se apoia foram realmente executados pela mão do mestre¹⁰. Não é incomum que as mais belas estruturas intelectuais desmoronem tão logo o *connoisseur* comece a cutucar seus alicerces. Mas no quê esse tipo útil de crítica histórica diz respeito à Arte e à Anarquia dos dias de hoje?

Nada, se ainda se resumisse ao tipo de abracadabra que indignava Hogarth; mas esses dias mais ou menos acabaram. A *connoisseurship* da pintura se tornou um ofício estabelecido, e por ser orientado em seu julgamento por regras inteligíveis, carrega conscientemente consigo uma pequena porção de filosofia. Como um técnico habilidoso,

o *connoisseur* moderno conhece os signos pelos quais se distingue o genuíno do falso; é capaz de demonstrar autenticidade. Na função de um filósofo (isto é, de um esteta), ele julga aqueles traços que revelam a autenticidade como as partes mais importantes da pintura. Buscarei discutir aqui ambos os aspectos de seu trabalho, tanto a técnica quanto a estética subjacente.

A técnica da *connoisseurship* foi racionalizada no século XIX por um lúcido amador que realizou seu trabalho de modo tão excepcional que esse se incorporou quase que imperceptivelmente ao trabalho de seus sucessores profissionais. Falo do grande inovador italiano Giovanni Morelli, a quem devotarei muito desta conferência¹¹. Sendo ele mesmo um *connoisseur* de gênio e de uma experiência excepcionalmente vasta, Morelli detestava a verborragia grandiloquente que sempre torna o estudo da arte desnecessariamente suspeito. Estava determinando a demonstrar que não há nenhum mistério ao se fazer uma atribuição; que como qualquer outra habilidade, requer certo talento e exercícios regulares; que não tem por base nem poderes irracionais nem supra-rationais, mas sim uma compreensão clara das características particulares pelas quais o autor de uma pintura pode ser reconhecido em sua obra. Para esse fim, desenvolveu um método bem definido, afirmando-o capaz de transformar as atribuições em proposições verificáveis ao invés de suposições inspiradas. Denunciado como charlatanismo quando publicado, mas logo adotado por Frizzoni¹², Berenson¹³, Friedländer¹⁴ e outros¹⁵, e atualmente utilizado por todas as escolas de história da arte, o método de Morelli se assenta em uma técnica meticulosa de dissociação visual — um caso extremo do tipo de alienação que torna a nossa percepção da arte uma experiência estritamente marginal.

Podemos então perceber que, aquilo que em primeira instância parecia a excentricidade profissional de um método especializado, trata-se, na realidade, de uma refinada, precisa e, portanto, valiosa expressão de uma excentricidade ainda mais profunda, compartilhada por muitos de nós. Em outras palavras, ousa sugerir que em alguns de nossos modos habituais de percepção artística, somos como que morellianos inconscientes; ou, colocando de modo mais preciso, que o método morelliano levou alguns de nossos preconceitos artísticos às suas conclusões lógicas. Se Hogarth julgou o *connoisseur* como uma

figura marginal da vida artística de seus dias, e um tipo de estorvo que poderia ser vantajosamente eliminado, arrisco-me a dizer que a maneira do *connoisseur* de olhar a arte se enraizou em nós porque a própria arte se marginalizou. Examinemos, então, três questões, para ver se existe alguma verdade nessas análises: em primeiro lugar, que tipo de homem era Morelli; em segundo, no que consistia exatamente o seu método; e, por último, que papel este possui em nossos modos atuais de reagir à arte.

Morelli era nativo de Verona, onde nasceu em 1816, e um cidadão de Bergamo por escolha¹⁶, cidade à qual legou uma pequena e requintada coleção de pinturas (62). Formado como médico e perito em anatomia comparada, ocupou brevemente uma posição na Universidade de Munique, mas jamais praticou a medicina¹⁷. Devotou sua vida a duas ocupações, política e arte. Quando jovem, entrou no círculo de Bettina von Arnim¹⁸, aproximou-se do poeta Rückert¹⁹ e frequentou o atelier do pintor Genelli²⁰, para quem até mesmo posou — algo doloroso de se imaginar — como Prometeu; mas de 1848 a 1871, sua paixão motriz foi a de um patriota italiano, lutando pela liberação e unificação da Itália²¹. Foi somente na velhice, após ter obtido a dignidade de Senador do Reino da Itália²², que ele encontrou o tempo livre para publicar suas inquietantes descobertas no campo da arte italiana. Talvez de modo a lhes assegurar uma audiência tolerante, e para satisfazer certo gosto romântico pelo disfarce irônico, ele as publicou sob um pseudônimo bizarro e em língua estrangeira²³.

(62) Um relato da vida e personalidade de Morelli, escrito por seu amigo Sir Henry Layard, prefacia a edição inglesa de *Italian Painters* (1892-3), pp. [1]-[39]²⁴. A respeito de seu método, ver também a importante introdução de Layard à quinta edição inglesa do *Kugler's Handbook of Painting: The Italian Schools* (1887), um livro “minuciosamente revisado e em parte reescrito” por Layard sob a orientação de Morelli (ver p. xvii)²⁵. Sobre Morelli como colecionador, ver G. Frizzoni, *Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giovanni Morelli* (1886) e *La Galleria Morelli in Bergamo* (1892), também A. Morassi, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo* (1950), pp. 15-20²⁶. Um guia útil para os escritos de Morelli está em *Italienische Malerei der Renaissance im*

Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter, ed. I. e G. Richter (1960), pp. 583 s. É decepcionante que essas importantes cartas tenham sido publicadas incompletas e sem um índice adequado. O prefácio diz que “as omissões representam mais da metade da correspondência”. Na descrição dos editores do método de Morelli, seus novos critérios de autenticidade são confundidos com características ordinárias de estilo, embora Morelli fosse metuculoso ao explicar a diferença (ver acima, páginas 36 s.)²⁷.

Fez de conta que seu livros foram escritos por um russo, Ivan Lermolieff (anagrama russificado de Morelli), e traduzidos para o alemão por um escritor que se auto-denominava Johannes Schwarze (que novamente significa Giovanni Morelli)²⁸. Em uma prosa germânica vívida e lúcida, sem traços do obscurantismo teutônico mas repleta da sagacidade eslava, seu sósia russo faz o papel de um perplexo, porém obstinado, jovem turista. Em uma visita a Florença, encontra um patriota italiano anticlerical que o introduz àquilo que Berenson chamaria de “rudimentos” da *connoisseurship*. “Certa tarde, enquanto eu deixava o Palazzo Pitti,” nosso russo escreve, “encontrei-me descendo as escadas na companhia de um cavalheiro idoso, aparentemente um italiano da classe superior...” É nesse tom casual que o capítulo revolucionário sobre os “Princípios e Métodos” se inicia.

Morelli possuía razões táticas, além do prazer da diversão, ao colocar seus argumentos em um contexto ficcional. O uso do diálogo tornou-lhe possível contrastar seus lhanos argumentos socráticos com a linguagem ornamentada de seus oponentes (63). Em uma visita imaginária à Galeria Dresden²⁹, o suposto Lermolieff se envolve em uma conversa polida com uma pernóstica alemã *bas-bleu*³⁰ de berço nobre, Elise von Blasewitz, na presença de seu pai. A dama é espantosamente letrada, citando Vasari e Mengs tão facilmente quanto os Schlegels, mas quando Lermolieff busca lhe explicar porque *A Madalena lendo* não é uma pintura de Correggio, as suas reminiscências literárias se interpõem entre a pintura e os seus óculos de armação dourada. Por fim, ela acaba rejeitando suas opiniões ao julgá-las como “niilismo russo”³¹.

(63) Não se deve julgar o estilo de Morelli pelas traduções inglesas. O fraseado original é mordaz e frequentemente ácido, mas jamais concessivo. Descrições suas rancorosas abundam em M. J. Friedländer, *Der Kunstkenner* (1919), pp. 24 ss.; também em Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, II (1930), pp. 9, 10 s., 57-64, etc. A respeito da reprovação de Morelli por Hermann Grimm, ver o excêntrico relato de Wölfflin em *Kleine Schriften*, pp. 194-7 (Obituário de Grimm). Cartas espirituosas do jovem Morelli, datadas a partir de 1837, com observações escandalosas a respeito de Görres³² e Friedrich Schlegel, que “buscam pela Trindade numa leiteira”³³, e uma brilhante avaliação do *Die Mystik* de Görres³⁴, são citadas por Frizzoni em sua edição póstuma de Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerie zu Berlin* (1893), pp. xv, xix, etc³⁵. O *Prometeu* de Genelli, com os traços de Morelli, está ilustrado na p. xvii³⁶. A respeito de um suposto autorretrato (reproduzido como tal em S. Sprigge, *Berenson*, 1960, lám. vi), pintado, na realidade, pela imperatriz (na época princesa real) Frederico, ver *Archivio storico dell'arte*, IV (1891), pp. 148, 152³⁷.

Mesmo em 1919 — ou seja, vinte e oito anos após a morte de Morelli — o reconhecido crítico Max Friedländer ainda era capaz de se referir a ele como um tipo de charlatão (64), embora tenha acrescentado algumas ressalvas importantes. Em primeiro lugar, ele não questionou os resultados de Morelli; questionou tão somente os meios pelos quais Morelli os alcançou. Afigurou-se, então, que o ponto em disputa era o método morelliano, mas afirmar até mesmo isso é excessivo, já que Friedländer não negava que o método fosse útil; ele mesmo o usava. O que ele buscou negar era a possibilidade de se obter por meio desse método os resultados espetaculares que Morelli tinha obtido. Na opinião de Friedländer, as atribuições de Morelli foram alcançadas pela intuição, enquanto Morelli afirmava tê-las produzido cientificamente — o que fazia dele, aparentemente, um charlatão³⁸.

(64) *Der Kunstkenner*, loc. cit. Esse livro extremamente instrutivo, embora malicioso, perdeu muito de sua mordacidade nas revisões posteriores (e.g. *On Art and Connoisseurship*, trad. T. Borenius, 1942, pp. 143-96).³⁹

Sem sombra de dúvidas, as novas atribuições eram espetaculares. Para dar um único exemplo, a *Vênus adormecida* de Giorgione é hoje uma pintura tão familiar que podemos supor ter sempre sido considerada um grande Giorgione; mas até que Morelli a tivesse examinado com atenção, a obra estava catalogada na Galeria Dresden como uma cópia por Sassoferrato de um original perdido de Tiziano⁴⁰ — o que soava algo tão erudito que satisfizesse a todos; e teria, sem dúvida, agradado a Hogarth. Somente na Galeria Dresden, quarenta e seis pinturas foram reatribuídas graças às descobertas de Morelli, e em outros museus a turbulência foi de escala comparável⁴¹. Seu amigo *Sir* Henry Layard não exagerou ao escrever que Morelli tinha provocado uma revolução⁴².

E agora uma palavra a respeito do método morelliano. Como outros procedimentos revolucionários, é tão simples quando desconcertante. Morelli explicou que, para descobrir a mão de um mestre em uma pintura, faz-se necessário suspender, ou até mesmo reverter, a reação estética habitual. O nosso impulso natural, ao olhar uma pintura, é de primeiro nos entregarmos a uma impressão geral, para então nos concentrarmos em características particulares que são artisticamente importantes: composição, proporção, colorido, expressão, gesto. Nenhum desses, afirma Morelli, revelará com segurança a mão de um determinado pintor, pois se tratam de procedimentos de ateliê que os pintores aprendem uns dos outros. Pode ser verdade, por exemplo, que Rafael agrupava algumas de suas figuras na forma de uma pirâmide; mas a composição piramidal se tornou um lugar-comum da escola de Rafael, de tal modo que a sua presença não nos assegura a mão do mestre⁴³. As personagens de Rafael frequentemente expressam devoção levantando os olhos de forma sentimental, mas Rafael aprendeu esse truque de Perugino, o que faz com que qualquer pintor de sua própria escola possa, por sua vez, ter aprendido dele⁴⁴. Quando vemos uma pintura de uma cabeça de jovem atribuída a Leonardo da Vinci, inadvertidamente nos concentramos no sorriso considerado característico das figuras de Leonardo; não podemos nos esquecer, no entanto, que inúmeros imitadores e copistas já se concentraram no mesmo sorriso, de modo que esse raramente se encontra ausente de suas pinturas⁴⁵. Além disso, dado que expressão e composição são características artisticamente significantes, o restaurador tentará preservá-las.

É por meio de seu reforço que a mão do mestre é, em primeira instância, obliterada⁴⁶; além disso, certamente atraem também o falsário⁴⁷.

Morelli extraiu dessas observações a única inferência possível. Para identificar a mão do mestre e distingui-la da mão do copista, devemos nos apoiar nas pequenas idiossincrasias que parecem características subordinadas insignificantes, aparentemente tão irrelevantes que não atrairiam a atenção de qualquer imitador, restaurador ou falsificador: a forma de uma unha ou o lóbulo de uma orelha. Por serem partes inexpressivas de uma figura, o próprio artista, não menos que o seu imitador, está inclinado a relaxar em sua execução; são os locais em que se deixa levar, e que, por essa razão, revelam-no indubitavelmente. Esse é o centro do argumento de Morelli: o instinto pessoal de um artista da forma se apresentará o mais puro nas partes mais insignificantes de sua obra, pois essas são as menos trabalhadas.

Alguns dos críticos de Morelli consideraram estranho “que se deve buscar a personalidade onde há o mínimo de esforço pessoal” **(65)**. Mas quanto a esse ponto a psicologia moderna certamente daria apoio a Morelli: nossos pequenos gestos involuntários revelam nosso caráter de modo muito mais autêntico do que qualquer postura formal que podemos preparar cuidadosamente⁴⁸. Morelli expôs seu argumento às claras: “Assim como muitos homens que escrevem ou falam possuem hábitos verbais e usam suas palavras e expressões favoritas involuntariamente, e, às vezes, até inapropriadamente, quase todos os pintores tem suas próprias peculiaridades que lhes escapam sem que percebam... Qualquer um, portanto, que queira estudar minuciosamente um pintor, deve saber como descobrir essas miudezas materiais e examiná-las com cuidado: um estudante de caligrafia as chamaria de floreios.”**(66)**

(65) *Ibid.*, p. 27.

(66) Morelli, *Italian Painters*, I, p. 75 (tradução minha)⁴⁹; cf. Berenson, “Rudiments of Connoisseurship”, *The Study and Criticism of Italian Art*, II, (1910), p. 125⁵⁰. A relação de Morelli com Berenson começou em janeiro de 1890, como é demonstrado pela correspondência de Morelli com Jean Paul Richter, *op. cit.*, pp. 565 s., 569⁵¹.

Os livros de Morelli não se parecem com o de nenhum outro escritor de arte; são salpicados de dedos e orelhas, relatórios cuidadosos das minúcias características pelas quais um artista se entrega, tal qual um criminoso identificado através de uma digital. Uma vez que qualquer galeria de arte estudada por Morelli começa a se assemelhar a uma galeria de foras-da-lei, não devemos ser severos com aqueles que, de início, reagiram estupefatos aos seus testes: estes de fato ofendem o espírito idealista com o qual gostamos de abordar as grandes obras de arte. Morelli nos convida a identificar um grande artista não pelo seu poder de comoção, nem pela importância do que tem a dizer, mas pelo tique nervoso e pelo leve gaguejo que pouco diferem dos trejeitos de seus imitadores. Mas não percamos de vista o propósito de Morelli: é a *mão* do mestre que deseja que encontremos, e enquanto isso permanecer nosso objetivo bem definido, não devemos recuar diante dos testes pouco agradáveis por meio dos quais se distingue uma mão da outra. O próprio Morelli o afirmou de modo mais pitoresco: “Quem quer que ache meu método muito materialista e indigno de uma mente altaneira, que deixe intocado os lastros pesados de meu trabalho e que voe em direção às altas esferas no balão da fantasia.” (67)

(67) *Italian Masters in German Galleries* (1883), p. vii⁵².

No entanto, subjacente ao método morelliano existe um forte sentimento estético de um tipo muito particular. Não é somente a designação de um nome que interessa ao *connoisseur* da pintura; ele busca sentir o *toque* autêntico em relação ao qual o nome é um mero indício. Se a percepção do artista é transmitida por sua mão, e outra mão se sobrepõe, então sua percepção original se obscurece, e devemos vasculhar nas ruínas os poucos fragmentos onde pode ter permanecida intacta. É nessas verdadeiras relíquias que o olhar deve buscar sua instrução. O estudo concentrado do lóbulo de uma orelha em Morelli pode se parecer, à primeira vista, com a curiosa preocupação de Wölfflin com uma narina, mas a semelhança é enganosa. Enquanto Wölfflin se utiliza do pequeno detalhe como módulo para a construção de uma estrutura maior, Morelli valoriza o autêntico fragmento como o vestígio de

um “original perdido”. Intencionalmente ou não, sua análise deixa o leitor com a desconcertante impressão de que uma grande obra de arte deve ser tão vigorosa quanto frágil. Muito embora a menor descoloração, retoque ou limpeza excessiva de um detalhe pareça desequilibrar toda a pintura, e mesmo apesar das distorções feitas por restauradores grosseiros e por copistas desajeitados, a aura do “original perdido” permanece tão poderosa que basta a concentração em um fragmento genuíno para evocá-la. Devemos então lembrar que Morelli nasceu em 1816, e que o seu culto do fragmento como a verdadeira assinatura do artista é um conhecida heresia romântica⁵³.

Em uma série de aforismos à qual nomeou *Fragments*, o mais destemido dos românticos, Friedrich Schlegel, encarou com desdém o preconceito vulgar segundo o qual um pensamento deve chegar em uma conclusão lógica: preferiu coletar pensamentos fragmentados que mantinham a mente em um constante estado de fermentação. Comparando os “rascunhos de filosofia” aos esboços “valorizados pelos *connoisseurs* da pintura”, ele propôs “esboçar universos filosóficos com um pedaço de giz, ou caracterizar a fisionomia de um pensamento com alguns traços de caneta”. (68) Compartilhou essas ambições com seu jovem amigo Novalis, que disse que “fragmentos desse tipo são sementes literárias”. (69) Novalis até mesmo brincou com a ideia de “restaurar fragmentos mutilados” ao seu rudimento prisco (70), uma empreitada não dessemelhante à construção de ruínas artificiais, que foram apreciadas como “agradavelmente destruídas”⁵⁴. Dessa maneira, o reverendo William Gilpin, em seu famoso *Essay on Picturesque Beauty*, pareceu se regozijar com o fato de que os trabalhos de arte decompostos pela Natureza se parecem com aqueles que a mão do homem não completou: em ambos casos, formas irregulares e acidentais transmitiam uma sensação de espontaneidade⁵⁵. De modo a reavivar um pedaço de arquitetura palladiana⁵⁶, e elevá-la a um tema pitoresco, julgou que “devemos usar a marreta ao invés do cinzel: devemos destroçar uma metade, desfigurar a outra, e jogar os membros mutilados ao redor em pilhas. Resumindo, devemos transformar uma construção *lisa* em uma ruína *rudimentar*.” Com o mesmo prazer ousado, notou que em uma pintura ou em um desenho “um gesto livre e audaz é agradável em si mesmo”, adicionando à guisa de comentário: “Um traço pode ser

considerado *livre* quando não há a aparência de restrição. É *audaz* quando a parte é tomada pelo todo, o que não pode deixar sugerir. Eis o laconismo do gênio.”(71)

(68) *Athenaeum*, I, ii (1798), p. 82⁵⁷.

(69) *Ibid.*, I, i, p. 106.⁵⁸

(70) *Fragmente*, ed. E. Kamnitzer (1929), no. 9. “Herstellung verstümmelter Fragmente”. Na visão de Novalis, a conclusão de um objeto finito seria uma capitulação à limitação (“Beschränkung”, *ibid.*, n°. 2050; *Athenaeum*, I, i, p. 104), mas, o se o finito está rompido, sugere o infinito⁵⁹.

Aforismos brutais sobre a fragmentação abundam em Grabbe, *Don Juan und Faust* (1829)⁶⁰, I, ii: “Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen”⁶¹; ou IV, iii: “Deve-se estraçalhar para apreciar? Eu quase acredito que sim ... Pedacos inteiros são intragáveis.” Um Titã pretensioso e um tanto histriônico, Grabbe recordou antigos ritos dionisiacos da fragmentação: “Existia um deus, mas ele foi desmembrado — somos nós os pedaços” (IV, iii). Alguns dos nacos de gênio deixados por Grabbe foram apanhados por seu primo espiritual, Jarry, cujo esboço dramático *Les Silènes* (*Oeuvres*, VI, pp. 237-53) consiste de trechos esplendidamente traduzidos da comédia de Grabbe *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*⁶², um livro também incluído nos vinte e sete *livres pairs* pertencentes ao Dr. Faustroll (*ibid.*, I, p. 205)⁶³. No entanto, o paralelo francês mais próximo ao teatro de Grabbe são os dramas poéticos de Villiers de l’Isle-Adam, sobre os quais Verlaine afirmou em *Les poètes maudits* serem “como catedrais e revoluções”, sempre inconclusos e sempre reiniciados⁶⁴. A conclusão lógica desses esforços para saudar o Absoluto em seus fragmentos consistia no acolhimento das obras *Poetic Principle* e *Philosophy of Composition* de Poe: “Mantenho a minha afirmação de que um poema longo não existe.” “O que definimos como um poema longo é, na verdade, uma sucessão de poemas breves.”⁶⁵ Consistente com essa visão, Mallarmé excluiu poemas longos como *Al Aaraaf* e *Tamerlane* de sua tradução de Poe:

“L’oeuvre lyrique tient seule et toute dans ces pages, fermées à des poèmes narratifs ou de longue haleine” (*Les poèmes d’Edgar Poe*, 1888, p. 160)⁶⁶.

Obviamente, a mesma lógica se aplica aos grandes fragmentos do romantismo inglês: *Christabel*, *The Excursion*, *Hyperion*, *Don Juan* ⁶⁷. Ainda que planejados como poemas longos, consistem de poemas curtos, nos quais os poetas despejaram toda a sua poesia em momentos líricos relativamente desconexos. Como afirmou Hegel (*Aesthetik*, II, p. 237): “Tal intensa concentração só pode ser fracionária, e não pode exceder o tamanho de uma canção ou de um mero pedaço em um todo maior; pois se fosse expandido e executado extensivamente, teria de se tornar ação e evento, e implicar em uma representação objetiva.”⁶⁸ No estudo de Bradley sobre o colapso do poema longo na era de Wordsworth (*Oxford Lectures on Poetry*, pp. 177-205), o deslocamento social do poeta é entendido como o responsável pelo refúgio da poesia na pura interioridade, uma seclusão da qual germinou a crença desafiadora de que o lirismo é a única forma genuína de expressão artística (cf. Croce, *Breviario di Estetica*, 1958, p. 35: “L’intuizione artistica è, dunque, sempre intuizione lirica”. Tanto para uma análise crítica dessa falácia quanto para o “panorama espectral” de sua metafísica, ver Vincent Turner, “The Desolation of Aesthetics”, in *The Arts, Artists, and Thinkers*, ed. J.M. Todd, 1958, pp. 271-307).

A pintura romântica do grande estilo teve o mesmo destino do poema longo. Os grandes ciclos projetados por Delacroix ou Ingres não possuem coesão interna; seus méritos se assentam em passagens esplêndidas⁶⁹. A conclusão lógica foi demonstrada por Ingres em sua pintura *Tu Marcellus eris* (segunda versão, Museu de Bruxelas), para a qual escolheu um fragmento de uma composição acabada na esperança de acentuar a intensidade da imagem⁷⁰. Romney, da mesma forma, reduziu o seu retrato de grupo de Flaxman modelando o busto de Hayley a um fragmento, mais “interessante” do que a composição completa (segunda versão, National Portrait Gallery, Londres)⁷¹. Sobre a avaliação de Delacroix a respeito de seu próprio dilema, ver G.P. Mras, “Literary Sources of Delacroix’s Conception of the Sketch and the Imagination”, *Art Bulletin*, XLIV (1962), pp. 103-11⁷².

Em 1844, até mesmo Schopenhauer reconheceu “dass die Skizzen grosser Meister oft mehr wirken als ihre ausgemalten Bilder”⁷³. Ele também elogiou a letra musical curta e a

“mera canção”, em oposição às “grandes pinturas históricas, longos épicos, grandes óperas, etc.”, onde o cálculo, técnica e prática devem suprir o cimento para preencher as lacunas deixadas pelo gênio (*Apêndices a O Mundo como Vontade e Representação*, iii, 34)⁷⁴. Para uma refutação, ver abaixo, nota 90.

(71) *Three Essays: on Picturesque Beauty, etc.* (1974), pp. 7, 17, 50 s., 61 s.⁷⁵

Nos estatutos imaginários da Academia Romântica, elaborados por um parodista italiano em 1817, os membros são ordenados a escolher seus emblemas com base em regatos, torres quebradas e pedaços de casca de carvalho, e os submeterem a um teste de esboço (reeditado em *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, ed. E. Bellorini, I, 1943, pp. 208 ss., artigos iii, x)⁷⁶.

Morelli era da estirpe dessas inclinações românticas⁷⁷. Para além das questões atributivas, que o fariam buscar o fragmento imaculado, desconfiava do trabalho finalizado enquanto tal, pois desprezava as convenções artísticas. Rejeitava qualquer coisa que tivesse algo de regra acadêmica ou de lugar-comum estético como enganadora, banal e sem recompensa, e dessas se retirou em direção às percepções minuciosas e íntimas, que sentia serem as únicas salva-guardas da sensibilidade pura. Lúcido a respeito da lógica de seu método, chegou a considerar a o estudo dos desenhos como mais fundamental que o das pinturas. O esboço espontâneo mantinha o frescor que os labores da execução tendiam a embotar (72). Nos dias de hoje, muito de nossa abordagem da arte se encontra sob o feitiço dessa preferência particular de Morelli. Não sentimos ter fispado o espírito de uma pintura até que a tenhamos traçado às suas origens nas ousadas notações em que a mão do mestre vibra e hesita. Atentos, tentamos escutar o balbuciar inspirado que precedeu a sentença gramatical. A obra-prima está morta, mas o esboço rudimentar nos ajuda a revivê-la. Como disse Focillon em *La vie des formes*: “L’esquisse fait bouger le chef-d’oeuvre.”⁷⁸ (73)

(72) Na introdução à tradução inglesa de *Italian Painters* de Morelli, pp. [21] s., [38], Layard refere-se a uma obra deixada inacabada por Morelli no momento de sua morte: era “dedicada ao tema dos desenhos e esboços originais dos pintores italianos, em que suas

críticas e sugestões a esse respeito teriam, tendo a acreditar, formado a parte mais original e importante de sua grande obra.” Morelli legou os materiais e notas que havia coletado para esse volume, junto com sua coleção de desenhos, ao seu pupilo e amigo Gustavo Frizzoni, a quem Layard, escrevendo em 1911, ainda esperava que completasse e publicasse a obra⁷⁹. Alguns catálogos, editados por E. Habich e com registro de observações feito por Morelli em 1886, apareceram em *Kunstchronik*, III (1891-2) e IV (1892-3)⁸⁰, mas o projeto foi retomado por Berenson em *The Drawings of the Florentine Painters* (1903; edição revisada, 1938).⁸¹

(73) *Ed. cit.*, pp. 14, 59 s. Montesquieu julgou (*Essai sur le goût*, c. 1755, penúltimo parágrafo) que Michelangelo era grandioso “mesmo em seus esboços, como Virgílio em suas linhas inacabadas”⁸². A palavra crucial “mesmo” continua a aparecer nos *Discourses* de Reynolds, XI (1782): “Aqueles estranhos às obras de arte encontram-se frequentemente surpresos frente aos altos valores definidos pelos *connoisseurs* quanto a desenhos aparentemente displicentes ou, sob todos os aspectos, inconclusos”, mas que, ao produzir um efeito geral, indicam “a verdadeira força do pintor, muito embora cruamente exercida” (ed. Wark, p. 198)⁸³. Abdica-se da ressalva em Payne Knight, *Principles of Taste*, II, i (1805), § 8: “Essa inteligência [do pintor] é frequentemente mais proeminente e surpreendente em um desenho ou esboço rápido do que numa produção acabada; de forma que pessoas que adquiriram este gosto refinado ou artificial frequentemente o valorizam mais; dado que o acabamento muitas vezes embota ou esconde essa excelência.”⁸⁴ É curioso que a consideração oposta, ainda que igualmente verdadeira, é raramente mencionada: que é só por meio da referência a uma obra-prima acabada que os esboços famosos de grandes pintores ganham vida por completo. *Le chef d’oeuvre fait bouger les esquisses*⁸⁵.

É nesse ponto em que a sensibilidade peculiar do *connoisseur*, que o guia ao realizar uma atribuição, mescla-se a uma deficiência da imaginação muito mais abrangente, e que é compartilhada por muitos de nós, *connoisseurs* ou não. Ao olharmos para pinturas, somos todos apanhados na busca pelo frescor. Encontramo-nos sob o fascínio da pincelada espontânea e estimamos a sensação com a qual impacta o olhar (74). Com que frequência não escutamos os admiradores de Hogarth e Constable⁸⁶ repetirem o clichê insuportável de que só

os seus esboços ousados revelam sua força enquanto artistas, ao passo que o trabalho meticuloso dado às suas pinturas acabadas seria uma deploração aberrante pela qual pagaram caro devido à perda da espontaneidade? A riqueza da textura em um Constable finalizado é, de fato, menos espontânea que o primeiro esboço excitado, mas é uma imagem mais madura e aperfeiçoada, que deve ser vista com um olhar menos afobado, e observada a uma distância suficientemente próxima que previna escapar à vista os nuances detalhados (75). Na pintura de Hogarth, a astúcia elegante e irrequieta de sua pincelada deveria “conduzir o olho a um tipo de busca atrevida” (76), mas nossa imaginação visual é demasiado fleumática para perseguir os meandros calculados de suas composições acabadas. Admiramos, ao contrário, a primorosamente esboçada *Shrimp Girl*⁸⁷ ou a inacabada *Country Dance*⁸⁸, e lamentamos que nem todas as suas pinturas foram deixadas de forma tão incompleta e, portanto, tão fresca quanto essas duas.

(74) Ver, por exemplo, P. Wescher, *La prima idea: Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso* (1960), mas também Roger Fry, *Reflections on British Painting* (1934), pp. 36, 141. Escrevi contra esse preconceito em *Art News* (março de 1947), pp. 15 ss. Ver também Vincent Turner, “The Desolation of Aesthetics”, *op. cit.*, p. 287.

(75) O fato de que Constable pretendia que suas pinturas fossem vistas de perto, e não de uma distância impressionista, é evidente numa carta a John Fisher, 17 de dezembro de 1824: “... mas farei justiça ao conde [Forbin quem primeiro pendurou as pinturas de Constable para um olhar distanciado na exibição de Paris]. Ele não é um artista, creio, e pensou ‘que como as cores são ásperas, devem ser vistas à distância’. Mas eles perceberam seu erro, pois então reconheceram a riqueza da textura e a atenção à superfície dos objetos nessas pinturas” (R. B. Beckett, *Constable and the Fishers*, 1952, p. 199. Não manteve a pontuação e grafia de Constable)⁸⁹.

Nas *Lectures on Landscape Painting* de Constable, reeditadas em C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable*, ed. J. Mayne (1951), pp. 305 s., Reynolds é criticado por seu desprezo pelo detalhe. “Reynolds censurou o Conde Algarotti [no décimo-primeiro

Discurso] por admirar a discriminação minuciosa das folhas e plantas no primeiro plano [de *São Pedro Mártir* de Ticiano], mas Sir Joshua foi seduzido de tal maneira por sua própria prática de generalização, que com frequência encontramos em seus primeiros planos ricas massas de cor, de luz e sombra, as quais, quando examinadas, nada significam. Há em Ticiano uma equidade da visão, uma subordinação equilibrada das partes ao todo, mas o espectador percebe, ao se aproximar da pintura, que todo toque é o representante de uma realidade; e enquanto isso sustém a ilusão, certamente não diminui o mérito da obra.”⁹⁰ O quão próximo Constable examinou os detalhes é demonstrado por sua própria descrição de *São Pedro Mártir* de Ticiano (*ibid.*, p. 294): “A escolha de um horizonte baixo auxilia sobremaneira no esplendor da composição; e tão magníficas quanto sejam as massas e os objetos maiores da pintura, as plantas minúsculas no primeiro plano possuem um acabamento refinado mas não obstrutivo, e mesmo um ninho de pássaro com sua ninhada imatura pode ser descoberto entre os galhos de uma das árvores.”⁹¹ A crença de Reynolds de que a “curiosidade” do “naturalista” é incompatível com a imaginação pictórica (*Discourses*, XI, ed. Wark, p. 199)⁹² era inaceitável a Constable, cuja personalidade enquanto naturalista foi belamente apreendida em uma das cartas que John Fisher lhe enviou: “Estou lendo pela terceira vez a história de Selborne de White. Trata-se de um livro que deve lhe agradar e ser-lhe altamente instrutivo em sua arte ... Aguardo com um propósito sincero e ansioso que o possua, pois é-lhe concorde em sua própria maneira de observação natural minuciosa: e possui aquela qualidade que, para mim, constitui o grande prazer de nosso convívio” (6 de março de 1821, Beckett, *op. cit.*, p. 67)⁹³. A afeição de Constable ao detalhe visual também permeia as instruções dadas ao seu gravador: “Caro Lucas. Todos os que viram a sua grande impressão dela gostaram imensamente; será, em todo o seu esplendor, cheia de detalhes. Evite o saco de fuligem e estará seguro ... Cuidado com o modo com o qual você grava, de forma a não prejudicar o detalhe” (Leslie, *op. cit.*, pp. 226 s.)⁹⁴

(76) *The Analysis of Beauty*, v, ed. cit., p. 42⁹⁵.

Esse mesmo gosto por primeiros rascunhos vivazes é evidente em um recente relatório a respeito da técnica de resgate de antigas pinturas murais florentinas em decomposição. “Durante o processo de separação de um afresco da parede,” explica o escritor, “é frequentemente possível separá-lo também da *sinopia* — isto é, do rudimentar esboço preliminar que está sob a pintura. As *sinopie* são, obviamente, meras prefigurações, e os artistas jamais pretenderam que fossem vistas, mas ao olhar moderno frequentemente possuem maior vitalidade que os trabalhos conclusos, e são sempre de considerável interesse. A tentação de restaurar os afrescos para meramente, ou em grande medida, obter as *sinopie* deve ser enorme, e muitos dedos, pode-se imaginar, estão coçando para separar os Masaccios das paredes da Capela Brancacci. Quem sabe quais obras-prima de traçado ágil não podem ser reveladas?”(77)

(77) *The Times*, 10 de dezembro de 1958. Um exame ilustrado desse trabalho foi publicado por U. Procacci, *Sinopie e affreschi* (1961).

A *mystique* do esboço produziu sua própria literatura. Embora Max Liebermann não tenha jamais se cansado de explicar porque “o esboço rápido é com frequência mais completo que a pintura acabada” (*Gesammelte Schriften*, 1922, pp. 55, 260, etc.), notou com surpresa, embora sem modificar sua estética, que entre as muitas alterações da pintura *A Execução do Imperador Maximiliano* de Manet, “a última versão é de longe a mais perfeita, enquanto que normalmente uma obra não somente sofre com trabalhos árduos, mas perde seu caráter por inteiro” (*ibid.*, p. 153: “Ein Beitrag zur Arbeitsweise Manets”)⁹⁶.

O fato de que Michelangelo, ao longo de sua vida, desbastou mais estátuas do que poderia terminar, costumava ser atribuído à impetuosidade de seu temperamento, que se introduzia no meio de todos os seus assuntos, artísticos ou não; em anos recentes, porém, essa explicação natural deu passagem a uma mais profunda, uma teoria do inacabável em sua obra: ver H. von Einem, “Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos” em *Das Unvollendete als künstlerische Form*, ed. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (1959), pp. 69-82. Afirmar-se aqui que, entre as estátuas inacabadas de Michelangelo, é possível apontar um tipo particular — exemplificado pela *Pietà Rondanini*⁹⁷ — que é tão ousado e cativante em seu

estado interrompido que não pode ser imaginado concluso. Infelizmente, esse tipo de ilusão, na qual uma obra inacabada é considerada inacabável, e, portanto, inacabada em um sentido pickwickiano⁹⁸, foi atualmente encorajada por Henry Moore (ver *Henry Moore on Sculpture*, ed. Philip James, 1966, pp. 183, 186), que não só considera, com perfeita justiça, que os *Escravos* inacabados na Academia de Florença representam uma fase mais poderosa da arte de Michelangelo do que os anteriores e mais conclusos *Escravos* do Louvre, mas que são erroneamente denominados “inacabados”, porque não se pretendia levá-los adiante⁹⁹. Mas, na realidade, como todos sabemos, esses *Escravos* tinham por destino a Tumba de Júlio II, e o grau e tipo de acabamento que teriam recebido podem ser vistos nas excelentes figuras de Lea e Raquel, em sua versão final em S. Pietro em Vincoli¹⁰⁰.

Em um relato das relíquias artísticas de Michelangelo, escrito por um enviado florentino imediatamente após sua morte em Roma, reporta-se (ver J. A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, II, 1893, p. 321) que “no que diz respeito aos desenhos, dizem que ele queimou o que possuía consigo antes de morrer”¹⁰¹ — um sinal (segundo Vasari, ed. Milanesi, VII, p. 270) que não queria que a posteridade se debruçasse sobre rascunhos: “io so che, innanzi che morissi di poco, abrucio gran numero di disegni, schizzi, e cartoni fatti di man sua, acciò nessuno vedessi le fatiche durate da lui ed i modi di tentare l’ingegno suo, per non apparire se non perfetto [...]” A posteridade tem todo o direito de ignorar esse desejo, mas não sem reconhecer a sua existência.

Curiosamente, na segunda edição (também de 1893) de sua *Life of Michelangelo*, Symonds sentiu-se obrigado a incluir em meio às suas *Replies to Criticism* uma nota *On Michelangelo’s Unfinished Statues*. Na época não se admirava tanto a *Pietà Rondanini*, ou os *Escravos* inacabados, quanto as estátuas *Dia* e *Noite* na Capela dos Médici, apreciadas pela capacidade de sugestão de “suas formas inacabadas”, que Michelangelo não teria quisto estragar buscando terminá-las. Symonds respondeu, com sua concisão natural, que isso era uma “crítica sentimental, e não científica”, considerando que as partes acabadas do ciclo de decorações da Capela Médici não deixam dúvidas de que Michelangelo “pretendia trabalhar a série inteira de figuras monumentais até o ponto culminante de sua completude.”¹⁰² Era claro a Symonds que um estado elevado de acabamento era característico do estilo de Michelangelo

em todos os seus períodos: comparar o *Davi* com *Raquel e Lea*, ou o *Moisés* com os *Duques dos Médici*¹⁰³. [1968]

Como a sensação instantânea significa mais para nós do que a busca imaginativa persistente, caímos naquele típico dilema romântico que Wordsworth, em 1800, chamou de “sede degradante após um estímulo escandaloso”(78). Louvamos, dessa forma, a obra de arte rudimentar apreendida em sua origem em prol da espontaneidade. Com esse preconceito, cria-se para o artista uma atmosfera debilitante: encoraja um anseio pelo imediato, um tipo peculiar de sofistica da produção por meio do qual cada obra, não importa o quão trabalhada, espera dar a impressão de ter sido espontaneamente improvisada. Nunca o *capriccio* em arte¹⁰⁴, o arranjo efetivo de irregularidades surpreendentes, ocupou a posição de autoridade que hoje possui (79).

(78) Prefácio à segunda edição de *Lyrical Ballads*¹⁰⁵.

(79) Para deixar claro que a palavra *capriccio* não é usada aqui de modo derisório, deve bastar trazer à memória os excelentes *capriccios* de Goya ou Piranesi, ou mesmo um brilhante *capriccio* moderno como *Songe et mensonge de Franco* de Picasso¹⁰⁶. Nesse estilo extravagante e ligeiro de improvisação, é possível dizer com efeito coisas que uma linguagem mais literal e grave tornariam grosseiras e simplesmente tolas.

No passado, cultivou-se o *capriccio* como um exercício tipicamente marginal, enquanto que, para Picasso e a maioria dos pintores modernos, esse se tornou a forma predominante. Casos evidentes são os de Klee, Miró, Chagall, Ernst, e menos óbvios são os de Léger e Braque, e também Lipchitz e, ocasionalmente, Henry Moore¹⁰⁷. É verdade que alguns críticos louvaram o cubismo como um tipo de método puritano, ao qual até mesmo aplicam erroneamente as palavras *matemático* e *platônico*, mas a arte cubista, na verdade, sempre demonstrou o vigor e a liberdade do *capriccio*. Uma disciplina artística é-lhe subjacente, isso é certo, mas o efeito pretendido é o da improvisação. O que poderia ser mais “caprichoso” que uma *collage* cubista em seu auge?¹⁰⁸

Embora sejam grandes os poderes deste gênero, suas limitações se tornam aparentes quando o *capriccio* é elevado à escala heróica e impregnado de substância trágica ou didática, como Picasso buscou fazer em *War and Peace* e em *Charnel House*¹⁰⁹. Quanto a essas pinturas, eu defenderia a opinião de que, assim como o *capriccio* monumental de Picasso para a Unesco, tratam-se de falhas artísticas colossais, comparáveis em escala (embora certamente não em gênero) ao *Cristo della Minerva* de Michelangelo na igreja de Sta. Maria sopra Minerva em Roma¹¹⁰, o qual — talvez devido ao seu evidente excesso de sentimentalidade¹¹¹ — era uma de suas obras mais populares em sua época¹¹². Sobre o caso mais específico da *Guernica*, ver *supra*, página XX. É justamente porque Picasso, como ele mesmo explicou, constrói suas composições por destruição progressiva, a catástrofe lhe é um tema inapropriado¹¹³. Seu método de ruptura das formas naturais torna-se literal quando aplicado a formas que estão de fato quebradas. Dessa forma, o tipo de lascas cubistas que preenchem o centro da *Guernica* podem ser plenas de fantasia quando representam uma natureza-morta, um guitarrista ou uma mulher sentada; mas ao representar uma cena de destruição, são o que são e nada mais. A tautologia é uma fraqueza estética.

A reação a essas tendências agressivas, sendo tão antiga quanto a própria fragmentação, produziu muitas afirmações espirituosas. Anatole France¹¹⁴, por exemplo, acusou Rodin¹¹⁵ de “colaborar em demasia com a catástrofe”(80): ele se sentiu repellido por um tipo de oratória plástica que dependia da mutilação para alcançar alguns de seus efeitos mais vigorosos. Vollard afirmou de modo jocoso ter visto Rodin destruir estátuas a fim de obter fragmentos (81), um episódio que poderia ter sido inventado por Beerbohm¹¹⁶. Mas a história tem um fundo de verdade, dado que Rodin frequentemente reduziu uma figura completa a um torso mais lívido através de “cortes violentos semelhantes a amputações”(82). O sensível Rilke aprovou o método e até mesmo ornamentou seu elogio do mesmo com uma evocação de Duse atuando sem braços na *Gioconda* de D’Annunzio. Também escreveu um poema, dedicado a Rodin, sobre um torso absolutamente não-arcaico de Apolo, cintilantemente vivo, mas acéfalo (83).

(80) Ver Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art*, p. 437¹¹⁷.

(81) Vollard, *Souvenirs*, x¹¹⁸.

(82) Schmoll gen. Eisenwerth, “Zur Genesis des Torso-Motivs und zur Deutungs des fragmentarischen Stils bei Rodin”, em um simpósio oportuno, *Das Unvollendete als künstlerische Form* (ver *supra*, nota 77), p. 117¹¹⁹. O volume inclui um estudo por E. Zinn (com o título de Novalis “Fragment über Fragmente”, p. 161-9) sobre a origem e a história do *fragmento* como forma literária; contém também contribuições por von Einem, J. Gantner, A. Chastel e outros sobre as várias “formas do inacabado”¹²⁰.

(83) *Archaischer Torso Apollos*¹²¹. Para a referência a Duse, ver Rilke, *Rodin* (1913), p. 31¹²².

Uma das esquisitices dessa arte do desmembramento é que, impelida pelo desejo da expressão condensada, inevitavelmente leva a desvalorização do rosto humano como ápice do corpo. Se a estátua de Rodin de *João Batista*, a imagem sólida de um pregador itinerante, parece insípida se comparada ao vigor acéfalo de *L'homme qui marche*¹²³, não é porque (como disse Rodin jocosamente) a cabeça é supérflua ao andar, mas porque a ação acéfala convém a Rodin¹²⁴. É essencial ao efeito retórico de *O Pensador* que seus pés pareçam mais inteligentes que seu rosto¹²⁵. Como disse Rilke: “Sein ganzer Leib ist Schädel geworden, und alles Blut in seinen Adern Gehirn.” (84) A arte acéfala é a consequência lógica da absorção da mente no sub-racional, e este viés particular encontra-se vigorosamente ativo em artistas de estilo muito meticuloso e que possuem, de todo modo, pouca afinidade com o realismo inflexível de Rodin. Em algumas das melhores figuras de Braque e Henry Moore, as cabeças são vestígios que parecem botões, apêndices de uma expressão cujo centro está alhures. Talvez não seja irrelevante a esse tema que, entre os muitos compostos de homem e animal do repertório da fábula grega — centauro, fauno, sereia, harpia —, os pintores modernos tenham

demonstrado acentuada preferência pelo Minotauro¹²⁶, o único entre essas criaturas gregas cuja face não é humana. (85)

(84) *Ibid.*, p. 42¹²⁷. O mesmo, no sentido inverso, pode ser dito das mãos ou cabeças desmembradas que Rodin modelou como se fossem torsos: um procedimento que dotou seus bustos de uma força nervosa. É significativo que algumas das cabeças dos *Burgueses de Calais* parecem menos triviais quando fundidas separadamente¹²⁸; isso também se aplica ao monumento de Victor Hugo¹²⁹, e, na verdade, a todos os retratos estatuários com a exceção de *Balzac*, onde o esboço escultórico enquanto tal é elevado a uma escala monumental¹³⁰.

(85) Embora os românticos se preocupassem muito com a expressão facial, cultivaram também uma forma de retratística que deliberadamente ignorava o rosto. Pintores como Kersting e Caspar David Friedrich (a partir de Tischbein) apreciavam pintar seus retratados a partir das costas; o próprio Friedrich foi retratado por Kersting dessa maneira (desenho no Staatliche Museen, Berlim Oriental; reproduzido em E. Schilling, *Deutsche Romantikerzeichnungen*, 1935, p. 7)¹³¹. Para uma paródia brilhante, ver o frontispício do *The Doctor* de Southey, representando o autor anônimo e, portanto, sem rosto, desenhado por E. Nash¹³². A forma sobrevive em um autorretrato jocoso de Schoenberg (reproduzido em Stuckenschmidt, *op. cit.*, p. 49), que foi apresentado na primeira exposição do grupo *Blaue Reiter* em 1911 (cf. W. Grohmann, *Kandinsky*, 1959, p. 67; também Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, p. 177)¹³³.

É óbvio que esses impulsos anti-rationais são mais profundos que o método morelliano, que não é senão um sintoma refinado, bem circunscrito e notavelmente lúcido dessas pulsões, indicando uma transformação da percepção que se estende muito além das artes visuais. Sem o saber, o abade Brémont, por exemplo, foi de certo modo um morelliano em sua famosa palestra *La poésie pure* (1926), na qual citou pequenos pedaços de versos, “quelques lambeaux de vers” — *Heureux qui comme Ulysse — ibant obscuri* — buscando

demonstrar como esses fragmentos minúsculos e quase sem sentido eram os mais perfeitos exemplares da poesia pura¹³⁴. Sem dúvida, Brémond lembrou, a partir de Mallarmé e Valéry (ambos *virtuosi* da fragmentação), que um extremo purismo se faz por meio da destruição, e que as palavras adquirem uma aura fresca de sentido ao serem arrancadas de seus contextos estabelecidos (86). Mallarmé, em um espírito que descreveu como “talvez irônico”, comparou sua coleção de *Divagations* a um claustro que, “embora em ruínas, poderia exalar sua doutrina ao vagante.” (87) Verlaine falou a respeito da “légèreté d’esquisse” e do “*tremblé* de facture” ao louvar a irregularidade da versificação de Rimbaud; e Gide descreveu tal herói literário em *Paludes* como “tâchant de donner à ses phrases une apparence inachevée.” Os títulos de Verlaine com muita frequência sugerem uma obra-prima fraturada ou inacabada: *Fragments du Narcisse*, *Ébauche d’un serpent*, *Fragments de poésie brute*, *Histoires brisées*, *Fragments des mémoires d’un poème*, etc(88).

(86) Cf. “lambeaux maudits d’une phrase absurde” de Mallarmé em *Le démon de l’analogie*¹³⁵.

(87) Prefácio às *Divagations* (1897); cf. *Oeuvres complètes*, ed. H. Mondor e G. Jean-Aubry (1956), p. 1538.¹³⁶

(88) Verlaine, *Les poètes maudits*, ii¹³⁷; Gide, *Paludes* (*Œuvres complètes*, I, p. 375)¹³⁸; M. Bémol, “L’inachevé et l’achevé dans l’esthétique de Paul Valéry”, em *Das Unvollendete als künstlerische Form*, op. cit., p. 157¹³⁹.

Entretanto, um outro tipo de *cloître brisé*¹⁴⁰ foi produzido pelo discípulo alemão de Mallarmé, Stefan George¹⁴¹, em sua tradução da *Divina Comédia*¹⁴². Satisfez-se dividindo o longo poema em um agregado de poemas menores, explicando no prefácio que era possível enxergar nesses pedaços, aos quais deu um título separado a cada, o que ele chamou de “o Poético: tom, movimento, forma”, ao mesmo tempo que deixava respeitosamente para trás “a imensa edificação de mundo, política e religião”¹⁴³. A mesma necessidade de intensa abreviação, mesmo sob o preço da descontinuidade, tomou também a música do século XX,

como Schoenberg reconheceu claramente em sua velhice ao refletir sobre suas primeiras composições atonais: “as principais características dessas peças *in status nascendi*”, escreveu, “eram a sua extrema expressividade e extrema brevidade. Naquele momento, nem eu e nem meus pupilos estávamos conscientes das razões desses atributos. Descobri, mais tarde, que o nosso sentido da forma estava correto quando nos forçou a contrabalançar extrema emocionalidade com extraordinária brevidade”(89) Esse mesmo argumento, aplicado então à literatura, encorajou a crença adstringente de que um poema tem de ser curto para ser poético: “pois a poesia é a linguagem num estado de crise, e uma crise é breve. O poema longo é uma ofensa à arte.” (90)

(89) Schoenberg, *Style and Idea* (1951), p. 105¹⁴⁴. A estrutura aforística dessas composições, produzidas por Schoenberg, Webern e Berg entre 1911 e 1913, é discutida por Stuckenschmidt (*op. cit.*, pp. 58 s.) em conexão às peças para piano de Schoenberg, op. 19, das quais a mais longa consiste de dezoito compassos e a mais curta de nove¹⁴⁵; ver também H. F. Redlich, *Alban Berg: Versuch einer Würdigung* (1957), pp. 76-86, sobre a peça orquestral de Webern, op. 10, no. 1, que compreende doze compassos, e a *Orchesterlieder* de Berg, op. 4, série para grande orquestra a partir do texto dos pequenos poemas de Peter Altenberg rascunhados em cartões-postais, dos quais o menor (no. 2) possui onze compassos. É relevante que Berg tenha se sentido atraído pelos fragmentos da incompleta *Woyzeck* de Büchner, uma sequência de trinta e dois esboços extremamente curtos e evocativos que Berg condensou em quinze episódios líricos (cf. sua conferência sobre a construção de *Wozzeck*, publicada em Redlich, *op. cit.*, pp. 311-27). É desnecessário dizer que todas essas obras antecedem a teoria da série dodecafônica (sobre a qual ver *supra*, página 85).

Recentemente, A. Hodeir, *Since Debussy* (1961), revelou um notável paradoxo na música profundamente fragmentada do jovem compositor francês Jean Barraqué. Aparentemente, muito de sua produção se trata de um “trabalho em progresso” para um mistério de tipo oratório *La mort de Virgile* (baseado na prosa difusa de Hermann Broch), que, uma vez terminado, deve ser “muito mais longa que a *Paixão segundo São Mateus* e *Parsifal* juntas” (p. 200)¹⁴⁶. Tais fantasmagorias vastas e absurdas (cf. os planos para a

Jakobsleiter de Schoenberg ou para as *Portas do Inferno* de Rodin¹⁴⁷) são a típica ilusão romântica a partir da qual germina o espírito da fragmentação. Nas palavras de Hodeir: “Com seus inícios e interrupções, suas rupturas súbitas, suas fugas irreprimíveis em direção ao silêncio, a música de Barraqué prospera na mesma tentação do absoluto” (p. 201). A fraseologia pertence a era de Novalis e Grabbe, mas a ironia está ausente.

(90) Bradley, *Oxford Lectures on Poetry*, pp. 203 s., resumindo o *Poetic Principle* de Poe (cf. *supra*, nota 70) e fornecendo uma refutação convincente do mesmo: “na verdade [essa teoria] condenaria não só o poema longo, mas o médio, e, aliás, qualquer tamanho que não o minúsculo ... Naturalmente, em qualquer poema não tão longo, devem existir muitas variações e graus de intensidade poética; mas representar as diferenças desses numerosos graus como simples antíteses entre a poesia pura e a mera prosa é como dizer que, pelo fato dos olhos serem a parte mais expressiva da face, o resto da face é inexpressivo. Afirmar, uma vez mais, que essa variação de intensidade é um defeito, é como declarar que um rosto seria mais belo se inteiro composto de olhos ... uma sinfonia melhor se consistisse de um único movimento, e esse, inteiro composto de crise.”¹⁴⁸ É interessante comparar essa observação com a passagem acima citada, página XX, de Schoenberg. Na literatura expressionista, um tipo de teatro que consistia meramente de gritos de uma ou duas sílabas (*Schreidrama*) ocupou por um tempo a Stramm, Hasenclever e outros¹⁴⁹.

A frase “poesia é a linguagem num estado de crise”, que Bradley emprega com a finalidade de examinar as polêmicas contra o poema longo (*loc. cit.*, 1909) não era, como pode se pensar, de sua própria invenção, mas tomada de empréstimo de Arthur Symon, *The Symbolist Movement in Literature* (1899), p. 125, onde está erroneamente atribuída a Mallarmé: “‘Poesia’, diz Mallarmé, ‘é a linguagem num estado de crise.’”¹⁵⁰ A fonte desse erro pode ser traçada a uma discussão sobre a versificação contemporânea na qual Mallarmé havia, na verdade, explicado que os grandes períodos altissonantes do alexandrino francês — “les grands orgues du mètre officiel” — não poderiam mais ser usados consecutivamente, mas deveriam ser reservados para momentos especiais: “Le vers officiel ne doit servir que dans des moments de crise de l’âme” (*Oeuvres complètes*, pp. 866 ss.)¹⁵¹. Isso não significa que

toda poesia deveria surgir desses momentos de tensão, mas justamente o contrário: “criar um tipo de interregnum do grande verso”, um descanso da “cadência nacional, cujo uso, assim como o da bandeira, deve permanecer excepcional” (p. 362)¹⁵².

Uma vez que Mallarmé concordou com Poe que longos poemas narrativos não são estritamente poéticos, a confusão de Symons, apesar de lamentável, não era totalmente injusta para com Mallarmé, embora tenha substituído por uma declaração excessivamente abrangente e popular sobre a natureza do ato poético um sagaz comentário técnico a respeito do estado da prosódia francesa, da qual Mallarmé se afastara, como este explicou através de uma referência à *L’après midi d’un faune*: “J’y essayais, en effet, de mettre, à côté de l’alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d’un accompagnement musical fait par le poète lui-même et ne permettant au vers officiel de sortir que dans les grandes occasions” (p. 870)¹⁵³. Que o mesmo desenvolvimento tenha ocorrido na música contemporânea, onde o uso intermitente de “acordes errantes” e “notas estranhas aos acordes” (ver *supra*, página 107) renunciou aquilo que Schoenberg e Stravinsky chamariam de “emancipação da dissonância”, não escapou à atenção de Mallarmé: “D’ailleurs, en musique, la même transformation s’est produite: aux mélodies d’autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu” (p. 867)¹⁵⁴. Na visão de Mallarmé, essas ousadas variações da norma clássica não deveriam substituí-la completamente: “Je dirai que la réminiscence du vers strict hante ces jeux à côté et leur confère un profit” (p. 362) — uma clara rejeição da atonalidade pura ou da fragmentação auto-suficiente. Não importa o quão dado às “savantes dissonances” ou às “infractions volontaires”, ele permaneceu comprometido com “la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique” (p. 363)¹⁵⁵. Um revolucionário inflexível como Kandinsky, associado a Schoenberg na luta pela atonalidade (*Über das Geistige in der Kunst*, p. 28), reclamou que na música de Debussy se sentia jogado de um lado para o outro, “como uma bola de tênis”, entre a inovação ousada e a beleza convencional. Tivesse a poesia francesa o ocupado tanto quanto a música francesa, teria encontrado a mesma característica nos versos de Mallarmé, de um radicalismo firme mas atenuado¹⁵⁶.

Mallarmé cortejou até o último momento o sonho de que seus poemas meticulosos eram no máximo as apogiaturas de um magistral canto litúrgico. Se publicados em coletânea, formariam um álbum ou um caderno de recordações, e não um livro: “ces lambeaux ... je ne les collerai sur des pages que comme on fait une collection de chiffons d’étoffes séculaires ou précieuses.” Ainda esperava escrever um fragmento, ou algumas porções, da grande Ode em si, de forma a mostrar no que esta consistia tal qual a conhecia e como tinha outrora existido em sua perfeição, embora seu tempo de vida não fosse o suficiente para realizá-la por completo. “Voilà l’aveu de mon vice, mis à nu, cher ami ...” (carta a Verlaine, 16 de novembro de 1885, *Correspondance*, II, ed. H. Mondor e L. J. Austin, 1965, p. 302)¹⁵⁷.

Ao introduzir a segunda parte de sua autobiografia, Yeats escreveu no prefácio de 1922: “Encontrei em um antigo diário uma passagem de Stéphane Mallarmé, na qual dizia que sua época estava atormentada pelo tremor do véu do Templo. Como essas palavras ainda eram verdadeiras durante os anos de minha vida descritos no livro, eu escolhi *The Trembling of the Veil* como seu título.”¹⁵⁸ As palavras de Mallarmé podem ser lidas em *Crise de vers* (*Oeuvres complètes*, p. 360), mas Yeats poderia tê-las visto em *The National Observer* (1892), onde primeiro apareceram em um artigo “Vers et musique en France”: “... on assiste, comme finale d’un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure.”¹⁵⁹ [1968]

É um fato curioso e memorável que o culto romântico do espasmo, ainda que conduzindo a arte a um estado de crise, tenha legado ao estudo histórico da pintura um método válido de análise. A técnica de desbastar uma pintura quase ao ponto de seu desaparecimento, com o propósito de se obter uma pura cifra fisionômica, deu à *connoisseurship* da pintura uma base sólida, e seria tolice pensar que poderíamos dela prescindir. Nenhum teste de laboratório, não importa o quão útil, pode substituir totalmente os testes morfológicos de Morelli: no fim, a “mão” deve ser reconhecida por seu caráter gráfico, em qualquer estrato de pigmento que possa vir a aparecer. Eis então o porquê da opinião ocasionalmente expressa por historiadores da arte, de que a análise morelliana está em

obsolescência, ser um pensamento tão quimérico quanto a suposição de que a paleografia pode se tornar ultrapassada no estudo de manuscritos.

Devemos, entretanto, distinguir claramente entre uma técnica válida no campo da história da arte e a concepção geral da natureza da arte que inspirou seus primeiros mestres. O viés na apreciação da pintura do *connoisseur*, em especial da pintura do passado, está em sua disposição a sacrificar quase tudo em nome do frescor. Seu teste é o da pura sensibilidade, uma sensibilidade quanto ao toque autêntico, o que o faz cultivar o fragmento genuíno, transformando toda a arte em arte de câmara. Enquanto estima a inalterada sensação condensada a partir da qual a força da visão original eclodiu, tende a se impacientar com os procedimentos externos através dos quais essa se expandiu e se desenvolveu. *Connoisseurs*, em geral, angustiam-se para impedir que a experiência artística cumpra o seu ciclo, buscando capturá-la no ápice de sua espontaneidade. É verdade que, embora cultivasse “o momento estético”, Berenson não se satisfaz com a *connoisseurship* pura e flertou com a estética psicologizante da década de 1870, da qual tomou suas ideias de empatia e valores táteis, mas as suas façanhas felizmente independem dessas frágeis escoras. Ninguém afirmaria seriamente que sua visão da arte foi formada pelas teorias ópticas de Robert Vischer (91). Foi formada por Morelli.

(91) *Über das optische Formgefühl*, de Robert Vischer, publicado pela primeira vez em 1873, reeditado em *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem* (1927), é tanto a primeira quanto a mais eloquente expressão da estética dos “valores táteis” e das “sensibilidades idealizadas” que Berenson popularizou em inglês. *Einfühlung* (empatia) como um termo da teoria estética aparece aqui pela primeira vez¹⁶⁰. A psicologia estética de Vischer (desenvolvida a partir da estética de seu pai, Friedrich Theodor Vischer) foi de grande influência para os historiadores da arte de sua geração, talvez por ser ele um historiador da arte por direito próprio¹⁶¹. Seu *Studien zur Kunstgeschichte* (1886) foi muito respeitado, e Vischer competiu com Wölfflin pela cátedra em Berlin (cf. Wölfflin, *Kleine Schriften*, p. 258)¹⁶². É todavia, impressionante que Berenson tenha permanecido satisfeito com uma psicologia estética que havia sido abandonada por Wölfflin em 1889, em prol de um tipo mais

exigente de formalismo (ver *supra*, nota 44). Ainda mais surpreendente é o fato de que Geoffrey Scott, que havia estudado Wölfflin minuciosamente, achou possível, em 1914, introduzir a empatia como um tipo de estética revolucionária (*The Architecture of Humanism*, viii), erroneamente atribuindo sua invenção a Lipps, que foi, na verdade, seu sistematizador¹⁶³. A popularidade de *Abstraktion und Einfühlung* de Worringer (1908, 3ª ed. 1910) demonstra o quão longe a oposição a Lipps havia nesse meio tempo se desenvolvido em seu próprio país¹⁶⁴. A fórmula segundo a qual a apreciação estética é uma “auto-apreciação objetificada” (Lipps, *Ästhetik*, II, i, 4)¹⁶⁵ foi considerada “inaplicável a grandes áreas da história da arte” (Worringer, *op. cit.*, p. 3¹⁶⁶; apoiado por Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse*, 1918, pp. 1 ss.¹⁶⁷, também “Indische Baukunst”, *Kleine Schriften*, pp. 220 ss.: “Das ‘Ich’ wird nicht gestärkt, sondern negiert”¹⁶⁸). Lipps pensou ter refutado tais objeções (*op. cit.*, I, iii, 3): “O talho das árvores em formas geométricas, em uma esfera, em uma pirâmide, etc, isso seria uma estilização segundo as preferências de tais estetas.” Rejeitou-as como um “unkünstlerische Barbarei”, mas essa afirmação soou vazia para uma geração que tinha começado a admirar a arte bárbara¹⁶⁹.

É um fato recorrente, na história intelectual, que uma técnica tenha sobrevivido à filosofia que a engendrou. O cálculo diferencial ainda está em uso, mas não se espera mais que os matemáticos aceitem a metafísica de Leibniz ou a de Newton. Na gramática histórica, as antigas leis da fonética mantêm seu valor de uso, embora poucos linguistas, assim me disseram, ainda acreditem em sua ação automática. Sem dúvidas, o mesmo se dá na psicanálise, onde certas técnicas introduzidas por Freud continuarão efetivas muito após a sua concepção da *psiquê* ter adquirido um excêntrico sabor arqueológico. No estudo da arte, o método morelliano procura a autenticidade ao buscar o frescor; e, no entanto, tornar o frescor o único e supremo critério da arte é uma visão estreita da estética. É incontestável que “tudo que um homem faz lhe é fisionômico” (92), e um esboço rápido é capaz de revelar o caráter do artista de modo mais direto que o artefato acabado; mas se permitirmos que uma preocupação de diagnóstico matize por completo a nossa sensibilidade artística, acabaremos por depreciar qualquer habilidade paciente da pintura como uma sobreposição da artesanaria à

expressão — uma conclusão absurda, uma vez que é da própria essência da arte a transmutação da expressão em habilidade.

(92) Carlyle sobre Shakespeare, em “The Hero as Poet”; cf. *Shakespeare Criticism*, ed. D. Nicol Smith (1944), p. 407¹⁷⁰.

¹ A *connoisseurship* é a prática da avaliação, apreciação e atribuição de obras de arte. Esse último elemento envolve sobretudo a determinação de data, local e autoria das obras. As diversas dificuldades associadas à atividade atributiva — com diversas consequências de caráter cultural, museológico, histórico e mercadológico — tornaram a atividade da *connoisseurship* imprescindível ao sistema artístico, fato potenciado a partir do século XVII pelo mercado da arte e seu correlato colecionismo e no século XIX, com o surgimento dos museus. A concepção de formação cultural européia aliada ao conhecimento artístico, concretizada na prática do *grand tour*, também auxiliou em sua expansão e intensificação. No entanto, a *connoisseurship* vem sofrido severas críticas desde o tardo novecentos e durante o século XX, especialmente em suas últimas décadas: os ataques tendem a se centrar no caráter subjetivo e autoritário de sua prática. Há um pressuposto fundante à essa prática, no qual entre uma obra original e sua cópia existiria uma diferença ineliminável: a primeira é um *unicum* (i.e. um objeto cultural original e irrepetível); cf. GINZBURG, C. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, in: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*, São Paulo, Cia. das Letras, 1989, p. 160. Essa posição foi uma escolha cultural que determinou a existência desse agente social denominado *connoisseur*: indivíduo que, através do conhecimento empírico e catalográfico das obras de arte, seria capaz de distinguir intuitivamente, pelo cultivo do juízo e do gosto, o verdadeiro do falso, este artista daquele outro. Seus poderes de autoridade permitem-no alterar toda a regra de um artista ou escola ao incluir ou excluir esta ou aquela obra. Existe, igualmente, um subtexto fortemente biográfico na prática da *connoisseurship*, dado que sob sua ótica a História da Arte é pautada e dirigida pelos grandes artistas, que congregam a expressividade própria a seu tempo e fazem avançar a atividade artística (cf. Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art history: a critical introduction to its methods*, New York, Manchester Univ. Press, 2006, p. 47.)

² O termo italiano *conoscitore* designava alguém que conhecia um determinado assunto, e o francês *connoisseur*, empregado desde o século XVII, um sujeito apto a expressar juízo sobre uma obra de arte. *Connoisseur* surge em língua inglesa a partir da necessidade colecionista da aristocracia nativa, egressa do Grand Tour italiano, de atribuição e validação de obras de arte (cf. Bazin, *op. cit.*, 1989, p. 191). O termo foi empregado pela primeira vez por Jonathan Richardson (1665-1745), pintor, colecionador e teórico da arte inglês de larga influência em sua época. Richardson publicou em 1717 *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and an Argument in Behalf of the Science of the Connoisseur*, no qual visou estabelecer a *connoisseurship* como uma ciência através de um sistema de avaliação crítico, e advogou pela sua importância em relação ao colecionismo artístico. Em 1722, junto com seu filho, também chamado Jonathan (1694-1771), publicou *An Account of Some of the Statues, Bas-Reliefs, Drawings, and Picture in Italy*, obra que se tornou um guia de referência para o *grand tourisme* inglês. Já no século XVIII, entretanto, o termo *connoisseurship* era frequentemente usado de modo pejorativo, designando um sujeito pretensioso e de um vago juízo de gosto, e muitas caricaturas foram produzidas satirizando as afetações altaneiras dos *connoisseurs* (cf. *op. cit.*, 2006, p. 41). Um importante centro da *connoisseurship* britânica do século XVIII era a *Society of Dilettanti*, fundada em 1732 inicialmente como um *dining club* por aristocratas ingleses egressos do *Grand Tour* interessados em arte greco-romana. A sociedade contou entre seus membros personalidades do porte de Sir Joshua Reynolds e Richard Payne Knight e foi uma força ativa na formação da *Royal Academy*. Com o amadurecimento da sociedade e o acúmulo financeiro, adotou-se uma postura mais profissional e ativa: a *Society* passou a se dedicar ao patronato acadêmico e artístico, financiando, por exemplo, bolsas de estudo para expedições arqueológicas no mediterrâneo. Seus críticos foram muitas vezes sarcásticos, atacando a reputação libertina e estouvada do grupo: Horace Walpole, por exemplo, notoriamente afirmou que a *Society* era “a club, for which the nominal qualification is having been in Italy, and the real one, being drunk: the two chiefs are Lord Middlesex and Sir Francis Dashwood, who were seldom sober the whole time they were in Italy” (“um clube, cuja qualificação nominal é ter ido à Itália, e a verdadeira é a de ser um bêbado: os dois chefes são Lord Middlesex e Sir Francis Dashwood, que raramente encontravam-se sóbrios o tempo todo em que estiveram na Itália”; cf. W. S. Lewis et al. (eds.), *Horace Walpole’s Correspondence*, New Haven, Yale University Press, 1937-1983, vol. XVIII, p. 211).

³ Cf. nota XX.

⁴ A francofobia de Hogarth está presente em diversas de suas obras; na série de pinturas e gravuras *Before and After* (1730-1736), Hogarth parodia a arte francesa de seu tempo; em *Noon*, parte de uma série de quatro pinturas

intitulada *Four Times of the Day* (1736; reproduzidas como gravuras em 1738), o pintor satiriza a afetação inglesa; em *The Gate of Calais* de 1748 (ou *O, the Roast Beef of Old England*, óleo sobre tela, 80 x 96 cm, atualmente na Tate Britain, Londres; reproduzida como gravura em 1749), pintura feita por Hogarth em seu retorno à Inglaterra após injustamente ter sido feito prisioneiro por espionagem na França, onde se vê um grupo de soldados franceses famintos (ver o relato do próprio Hogarth em *Anecdotes of William Hogarth: Written by Himself*, J. B. Nichols and son, 1833, p. 62. Obras subsequentes como a pintura a óleo *The March to Finchley* (1750) e as gravuras *Beer Street* (1751) e *The Invasion: France* (1756) corroboram a aversão francesa de Hogarth. Pevsner em sua segunda conferência para as *Reith Lectures* de 1955, intitulada “Hogarth and Observed Life”, afirma que “he [Hogarth] went abroad only once — to France, and a fellow traveler (and fellow artist) says that ‘wherever he went, he was sure to be dissatisfied with all he saw.’” (“ele [Hogarth] foi somente uma vez para o exterior — para a França, e um companheiro de viagem (e companheiro artístico) disse que ‘onde quer que ele fosse, ele tinha a certeza de estar insatisfeito com tudo o que via.’”; cf. Stephen Games, *Pevsner: The Complete Broadcast Talks: Architecture and Art on Radio and Television, 1945-1977*, Ashgate Publishings, 2014, p. 261). A francofobia de Hogarth, no entanto, não lhe era singular, tratando-se sobretudo de um fenômeno geral da sociedade inglesa do século XVIII — agravado por diversos conflitos, entre os quais a Revolução Gloriosa de 1688 — e que colaborou com um discurso de exaltação nacionalista através da produção de um contra-modelo, a França.

- ⁵ *Time smoking a Picture* (1761) foi originalmente produzida como um boleto de recibo para as gravuras a serem produzidas a partir de sua pintura a óleo *Sigismunda* (1759). *Time smoking a Picture* é uma sátira aos defensores dos antigos mestres e opositores da arte moderna: retrata a alegoria do tempo (em sua guisa grega de Cronos) em cima das ruínas de uma estátua, rasgando uma pintura com sua foice ao mesmo tempo em que bafora a tela com um cachimbo (cf. William Hogarth, *Engravings in Hogarth*, ed. por Sean Shesgreen, New York, Dover Publications, 1973, lâm. 94; William Hogarth, *op. cit.*, 1833, p. 255). A gravura é uma resposta a um artigo de Joseph Addison (1672-1719; político, poeta e ensaísta britânico) no qual ataca a pintura moderna (em seu entender, movida pela ganância, avareza, etc...) e exalta a arte antiga (através justamente da figura alegórica do tempo, visto como minucioso e sutil); cf. *Spectator*, vol. II, n° 83.

The Bathos (1764) foi a última gravura feita por Hogarth. Vê-se aqui novamente a alegoria do tempo, agora prostrado em um cenário em ruínas e rodeado de objetos simbólicos quebrados. Uma análise imediata se volta à sátira de Hogarth a respeito da exaltação dos antigos mestres da pintura, e a obra se inscreve no contexto de uma longa batalha travada pelo artista contra diversos de seus críticos e opositores, que a grosso modo o taxavam de inculto e sua produção de vulgar. Pode-se notar na própria gravura certos elementos satíricos aos “Negociantes de Obras Escuras” (i.e., os *connoisseurs*): ao fundo, no céu, a carruagem de Fáeton, filho de Hélios, despenca, e à direita uma pequena lua ascendente enfatiza o pôr-do-sol no qual sucede a cena desastrosa (cf. Barry Wind, “The Last of ‘The Tail Piece’: Hogarth and Apelles”, in *Notes in the History of Art*, v. 3, n° 3, 1984, pp. 12-15). No entanto, tendo em vista a morte de Hogarth sete meses depois de sua conclusão, costuma-se compreender *The Bathos* sob à luz do fim de sua carreira. Uma anedota a respeito de sua produção diz que, em um jantar, Hogarth afirmou que “a minha próxima tarefa será o fim de todas as coisas”, e segundo a história, após ter terminado a gravura, não retomou seus instrumentos até morrer (cf. J. Timbs, “Anecdotes of Artists”, *The Crayon*, vol. 7, n° 12, dez. 1860, p. 347). Ademais, diversas obras de Hogarth lidam direta ou indiretamente com o tema do tempo, tornando esse um tema fundamental ao seu pensamento pictórico (cf. Sean Shesgreen, “Introduction”, in William Hogarth, *op. cit.*, 1973, pp. xviii-xix).

- ⁶ Na carta citada, Hogarth invectiva contra um artigo do *Daily Post* que, segundo ele, difamou o então falecido Sir James Thornhill (1675-1734, pintor inglês de temas históricos). Aproveita a ocasião para atacar todo tipo de intervenção de gosto estrangeira, especialmente da parte dos *connoisseurs*, que no entender de Hogarth corrompem a apreciação da arte inglesa. O nacionalismo de Hogarth é notório; Pevsner afirma que “of the Englishness of Hogarth there can be no doubt. Time and again he has gone out of his way to parade it. [...] He signed a letter to the press ‘Britophil’ and complained in it of ‘foreign interlopers’” (“não pode haver dúvidas quanto anglicidade de Hogarth. Esforçou-se por vezes e vezes para alardeá-la. [...] Assinou uma carta a imprensa como ‘Britófilo’ e nela reclamou de ‘estrangeiros intrusos’”; cf. Pevsner, *loc. cit.*) Não obstante sua xenofobia e seu ceticismo quanto às pretensões de gosto e estilo, nota-se em Hogarth uma defesa do bom senso e da apreciação direta das obras, sem mediadores: após o breve diálogo entre o “inocente inglês” e o *connoisseur*, pleiteia para que “se ouse ver com os próprios olhos [...] a comparação das pinturas com a natureza sendo o único guia” e para que se recuse os modismos da época, que deturpariam o juízo natural da beleza artística. John Ireland (1720-1808), escritor inglês, colecionador das obras de Hogarth, editou dois volumes sobre a obra do artista em 1791 (*Hogarth Illustrated*) com edições subsequentes com acréscimos. *The Analysis of Beauty* é uma obra escrita por Hogarth e publicada em 1753 visando o acesso público às suas teorias da beleza visual; o famoso termo “linha da beleza” (designando uma linha serpentina) foi aqui cunhado por Hogarth. Erasmo e Pico della Mirandola falam dessa coisa de preferir obras antigas

- ⁷ Alesso Baldovinetti (1425-1499), pintor florentino do Renascimento italiano, comumente associado pela tradição a Andrea del Castagno (c. 1421-1457) e a Domenico Veneziano (1410-1461), sob os quais teria atuado como assistente. O contato com Fra Angelico (c.1395-1455) foi de grande influência em sua obra. Vasari afirma em suas *Vite* que Domenico Ghirlandaio (1449-1494) foi pupilo de Baldovinetti, de quem aprendeu a técnica do mosaico. Cf. Vasari, ed. Milanesi, II, p. 597.
- ⁸ A *connoisseurship* no século XVIII, determinada de um lado pela formação do gosto e sensibilidade empírica do *connoisseur* (e, em última instância, por sua intuição), e do outro, pela forte influência e requisições financeiras do mercado de arte, tornaram a prática alvo fácil de críticas. Jean-Baptiste Dubos afirmou notoriamente em suas *Réflexions critiques* (1719) que o atribucionismo advogado pela *connoisseurship* era uma das ciências menos exatas, salva a medicina (cf. Bazin, *op. cit.*, 1989, p. 191). Essa objeção de inexatidão e arbitrariedade subjetiva — malgrado a pretensão cientificista e metodológica do novecentos, assomada de ulteriores incorporações das inovações tecnológicas — continuou vigorosa e se radicalizou no final do século XX. Ver, por exemplo, a crítica de Gary Schwarcz em “Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism”, in *Artibus et Historiae*, v. 9, n° 18, 1988, pp. 201-206; para um contraponto contemporâneo e reavaliação do valor fundamental da *connoisseurship* para a história da arte, ver David Ebitz, “Connoisseurship as Practice”, in: *Artibus et Historiae*, v. 9, n° 18, 1988, pp. 207-212. Certos escândalos associados aos *connoisseurs* contribuíram igualmente à crítica da prática, como as acusações de fraude e corrupção em relação às transações comerciais entre Bernard Berenson e o marchand norte-americano Joseph Duveen. Cf. Karen Ann Lang, *Chaos and cosmos: on the image in aesthetics and art history*, Cornell University Press, 2006, pp. 179-181.
- ⁹ A *connoisseurship* tornou-se fundamental à história da arte pela formulação de categorias estilísticas, pelo atribucionismo e pelo juízo de valor estético (que, em última medida, determina uma obra de arte enquanto tal). Ademais, sua ênfase na percepção direta do objeto artístico e na formação de um repertório visual, em oposição ao conhecimento verbocentrado da história da arte teórica, é em geral considerada basal e propedêutica à disciplina. Cf. D. Ebitz, *op. cit.*, 1998, pp. 207 s.
- ¹⁰ Bazin, p. 208.
- ¹¹ Embora Freud mencione Morelli em “Der Moses des Michelangelo” (1914), os comentários de Wind sobre Morelli em *Art and Anarchy* em 1960 foram de grande importância em sua redescoberta e reavaliação. Carlo Ginzburg toma “Critique of Connoisseurship” como base para seu influente ensaio “Spie. Radici di un paradigma indiziario” (1979). Outras importantes reflexões ulteriores a Wind sobre Morelli encontram-se em Richard Wollheim, “Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship” (1973), em Henri Zerner, “Giovanni Morelli et la science de l'art” (1978), em H. B. J. Maginnis, “The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond” (1990) e em diversos artigos de Jaynie Anderson a seu respeito (ver em especial “Giovanni Morelli et sa définition de la ‘scienza dell'arte’”, in *Revue de l'Art*, 1987, n° 75, pp. 49-55.) Quanto ao esquecimento de Morelli e a importância dos estudos de Wind a seu respeito, ver Matteo Panzeri, Giulio Bravi, “Introduzione”, in Giovanni Morelli, *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: materiali di ricerca*, M. Panzeri e G. O. Bravi (eds.), Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 1987, pp. 11 ss.
- ¹² Gustavo Frizzoni (1840-1919), historiador da arte especializado no renascimento italiano. Discípulo de Morelli, Frizzoni editou após sua morte o terceiro e último volume de seus escritos (*Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 1893) com uma breve biografia de seu mentor. A respeito de Frizzoni, Morelli afirmou que “Ich habe ihn lieb wie einen eigenen Sohn.” (“Eu o amo como a um próprio filho.”; cf. R. Kultzen, “Giovanni Morelli als Briefpartner von Otto Mündler”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v. 52, 1989, p. 400.
- ¹³ Cf. *supra*, nota XX. Após graduar-se como *Bachelor in Arts* em Harvard, Berenson partiu em 1987 para a Europa, onde entrou em contato com os museus e a européia (ainda em sua juventude, existiam poucas obras originais nos E.U.A) e decidiu-se tornar um historiador da arte. Comprou em uma viagem a Roma em 1889 uma edição do recém-lançado *Kunsthistorische Studien über Italienische Malerei* de Morelli e se impressionou a inteligência e inovação metodológica do *connoisseur* italiano, a quem encontrou em Milão em 1890 (cf. Ernest Samuel, *Bernard Berenson: The Making of a Connoisseur*, Harvard University Press, 1979, p. 101 ss.) Kenneth Clark (1903-1983), afirma, no entanto, que Berenson “nunca o conheceu, tendo-o visto somente duas ou três vezes” (cf. “Bernard Berenson”, in *The Burlington Magazine*, vol. 102, n° 690, setembro 1960, p. 381 s.) Não obstante, há concordância geral de que o método morelliano foi um ponto de inflexão na carreira de Berenson, e seus escritos posteriores avançam e sistematizam as proposições de Morelli (em especial seu seminal ensaio *Rudiments of Connoisseurship*, 1902). Para Berenson (assim como para Morelli) a autoria de uma obra deve ser buscada na própria obra, em especial nos locais de menor formulação mental da parte do artista. Ver *ibid.*, p. 382; ver também Michael Hatt, Charlotte Klonk, *op. cit.*, 2006, p. 56 ss. Da década de 1890 em diante, os escritos e as conclusões atributivas de Berenson tornaram-no um dos mais importantes e influentes *connoisseurs* do século XX.
- ¹⁴ Max Jacob Friedländer (1867-1958), historiador da arte e curador alemão, especializado em pintura flamenga primitiva e no Renascimento setentrional. A partir de 1896, atuou como assistente de Wilhelm von Bode na Gemäldegalerie dos Staatliche Museen zu Berlin, tornando-se posteriormente seu diretor de 1924 a 1932.

- Friedländer era reticente quanto ao *connoisseur* italiano, assim como Bode, crítico de Morelli a tal ponto que pode ser considerado seu rival (Jaynie Anderson argumenta que os motivos dessa rivalidade transcendiam questões de ofício atributivo, estando inseridos em um contexto de disputa de identidade nacional e formação museológica; ver “The Political Power of Connoisseurship in Nineteenth-Century Europe: Wilhelm von Bode versus Giovanni Morelli”, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, v. 38, 1996, pp. 107-119). Sobre as críticas de Friedländer ao método morelliano, cf. *supra*, p. XX; *infra*, nota XX.
- ¹⁵ Destacam-se nomes como Jean Paul Richter (1847-1937), negociante de obras e historiador da arte italiana, que conheceu Morelli em 1876, evento fundamental em sua carreira; J. D. Beazley (1885-1970), arqueólogo e professor de arqueologia e arte antiga em Oxford, estabeleceu um importante índice de cerâmicas gregas antigas (atualmente o Beazley Archive) parcialmente fundamentado no método de Morelli; Franz Wickhoff e Julius von Schlosser, que reconheceu em Morelli uma figura de grande importância para o desenvolvimento da Escola de Viena (cf. Kultermann, *op. cit.*, 1996, p. 217.) Henry Layard cita outros discípulos de Morelli em *Kugler's Handbook of Painting: The Italian Schools*, 1887, pp. xvi ss., nota. Quanto à permanência de Morelli, ver Henri Zerner, “Morelli aujourd’hui”, in *Écrire l'histoire de l'art — Figures d'une discipline*, Gallimard, 1997, pp. 31-34.
- ¹⁶ Giovanni Morelli nasceu em 25 de fevereiro de 1816 em Verona, batizado como Giovanni Giacomo Lorenzo Morell. Filho de Giovanni Morell e Ursula Zavaritt, pertencia a uma família protestante de origem franco-suíça. A italianização para Morelli ocorreu somente na década de 1840. Com o falecimento Giovanni Morell (pai) em 1820, a família se muda para Bérgamo em 1821. Quanto ao retorno de Morelli a Bérgamo já adulto, cf. *infra*, nota XX.
- ¹⁷ Tendo se formado na juventude na Suíça, na Kantonschule de Arau (1826-32), Morelli matriculou-se em medicina em 1833 na Universidade de Munique, graduando-se em 1836 com a tese *De Regione inguinali*. Seus interesses, no entanto, dirigiam-se pouco à prática médica em si, mas principalmente aos estudos acadêmicos da área. Foi inicialmente pupilo e depois assistente do importante biólogo e anatomista alemão, Ignaz Döllinger (1770-1841). Entre 1837 e 1838 fez uma especialização em anatomia comparada na Universidade de Erlangen. Comentadores atribuem parte de sua futura abordagem metodológica a essa formação científica e à especialização em anatomia comparada: uma importante influência teórica foi Georges Cuvier (1769-1832), zoologista francês e pioneiro da anatomia comparada, cuja teoria da “correlação das partes” — segundo a qual as partes fisiológicas de um animal possuem entre si uma relação necessária — permite, hipoteticamente, deduzir da análise de um único osso a estrutura óssea completa (e, vice-versa, do todo inferir o fragmento). Cf. Catherine B. Scallen, *Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, pp. 89 s.; Jaynie Anderson, *op. cit.*, p. 1987, pp. 51 s.
- ¹⁸ Bettina von Arnim (1785-1859), nascida Elisabeth Brentano, escritora e romancista alemã, entre diversas outras atividades (editora, ilustradora, cantora, compositora), foi uma das personalidades centrais do Romantismo alemão. Sua capacidade polímata, personalidade incomum e seus diversos associados e admiradores (como Goethe, Beethoven, Schumann, Liszt e seu próprio marido, Achim von Arnim) tornaram-na uma patrona das artes e figura centralizadora do universo artístico alemão. Morelli conheceu Bettina em 1838 em Berlim, que o introduziu à alta sociedade prussiana. Ver uma breve passagem na introdução de H. Layard em *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, v. 1, London, John Murray, 1892, p. [5]; ver também Jaynie Anderson, “Derrière le pseudonyme”, in Giovanni Morelli, *De la peinture italienne*, tradução francesa Nadine Blamoutier, Paris, Lagune, 1994, p. 43.
- ¹⁹ Friedrich Rückert (1788-1866), poeta e tradutor alemão. Poliglota e especializado na tradução de poemas árabes e indianos, foi designado professor de línguas orientais na Universidade de Erlangen em 1826, onde conheceu Morelli em sua estadia na cidade entre 1836 e 1837. Rückert afirmou a respeito de Morelli que “Er ist von Geburt Italiener, von Erziehung Schweizer, von Gesinnung und Geist Deutscher, was er hoffentlich auch in Paris bleiben wird.” (“Ele é italiano de nascimento, por educação suíço, alemão por atitude e espírito e, com esperança, habitará também em Paris.”). Cf. Konrad Beyer, *Friedrich Rückert*, Sauerländer, 1868, p. 250. Morelli de fato morou em Paris, de 1838 a 1840.
- ²⁰ Giovanni Buonaventura Genelli (1798-1868), pintor alemão de ascendência italiana, especialmente interessado em arte antiga e no renascimento italiano. Morelli conheceu o berlinense Genelli em Munique na década de 1830, formando uma amizade que continuaria doravante epistolar até a morte do pintor.
- ²¹ A unificação italiana (ou *Risorgimento*) foi o movimento sócio-político que culminou na consolidação de diversos estados da península italiana e a declaração de Roma como capital em 1871 (embora algumas regiões só tenham se unido ao Reino da Itália depois da Primeira Guerra Mundial). Após o Congresso de Viena de 1815 que redefiniu o mapa europeu findas as Guerras Napoleônicas, os estados italianos se viram sob o domínio austriaco da dinastia habsburga, repressor dos sentimentos nacionalistas que passaram então a se intensificar. Em 1848 ocorreram diversas revoltas na Itália e foi deflagrada uma guerra entre o Reino da Sardenha e o Império Austriaco (Primeira Guerra da Independência Italiana), vencida pela Áustria em 1849. Em 1859, no entanto, a Sardenha derrotou a Áustria com apoio francês e anexou a Lombardia a seus territórios (Segunda Guerra da

Independência). A partir de 1860, uma série de conflitos no sul da Itália elevaram o nome de Giuseppe Garibaldi (1807-1882) ao status de herói e um dos líderes da unificação italiana, e em 1861 Vítor Emanuel (1820-1878), então rei da Sardenha, é proclamado rei da Itália pelo parlamento em Turim. Uma terceira guerra entre Itália e Áustria eclodiu em 1866 e, com o apoio da Prússia aos italianos, culminou com a anexação de Veneza à Itália após um tratado de paz. Em 1870, como consequência da ausência de apoio político e militar francês devido à guerra franco-prussiana, Roma foi tomada das forças papais pelo governo italiano e, em 1871, tornou-se capital da Itália unificada.

Morelli mudou-se de Paris para Bérgamo em 1840, e dedicou os anos seguintes a conhecer a Itália, da qual encontrava-se expatriado desde sua juventude. Nesse período, enviou artigos políticos para jornais alemães e traduziu obras do alemão para o italiano (como o ensaio de Schelling *Über Dante in philosophischer Beziehung*). Essas iniciativas partiram da vontade de Morelli de se dedicar à literatura e aos estudos literários ao invés das ciências biológicas (desejo ensejado desde sua estadia em Berlim em 1838), mas não obteve grande sucesso (em parte devido à sua alienação da cultura italiana e sua *Bildung* alemã, que impregnava a sua linguagem de germanismos). Em 1848, Morelli tomou parte ativa no insurrecionismo lombardo e buscou apoio alemão à causa; findo o conflito e falha a revolução da Lombardia, retirou-se em 1849 aos seus estudos. Na década de 1850, dedicou-se à *connoisseurship* e ao colecionismo de arte. Tornou-se amigo do importante restaurador Giuseppe Molteni (1800-1867) e, em visita ao seu ateliê, adquiriu um profundo conhecimento sobre pintura antiga. Nesses anos, agiu como consultor de colecionistas nacionais e estrangeiros, embora sua atuação pareça ter sido marcada por um sutil equilíbrio entre os interesses dos clientes e motivações nacionalistas subreptícias, dedicando-se à preservação de certas obras na Itália (caso da *Tempestade* de Giorgione, a qual convence um colecionador inglês a não comprar; cf. Jaynie Anderson, *op. cit.*, 1994, 61 s.) Em 1859, no entanto, o fulcro das atividades de Morelli deslocou-se uma vez mais: convidado a representar Bérgamo no parlamento pela elite liberal da cidade, elegeu-se deputado em 1860. Dedicou-se por uma década à atividade política, empenhando-se principalmente na proteção do patrimônio artístico nacional e na reestruturação das instituições museológicas da Itália. Em 1866, junto a Gustavo Frizzoni, alistou-se na Terceira Guerra de Independência Italiana. Em 1870, entretanto, Morelli abandonou a vida política e abdicou de renovar sua candidatura por Bérgamo, embora continue a exercer atividades relacionadas às instituições artísticas italianas (para uma descrição das atividades políticas de Morelli, ver Cesare Fenili, “Note sull’attività politico-parlamentare di Giovanni Morelli”, in Giovanni Morelli, *op. cit.*, 1987, pp. 51-62).

²² Morelli foi declarado senador da Itália por decreto real em 1873, cargo que ocupa até sua morte em 1891. Cf. *ibid.*, p. 57.

²³ Esses estudos de Morelli foram originalmente publicados entre 1874-1876 na forma dos artigos “Die Galerien Roms Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese Aus dem Russischen übersetzt von Dr Johannes Schwarze”, nas edições IX, X e XI da *Zeitschrift für bildende Kunst*. Nos anos seguintes, coligiu e ampliou esses escritos em três volumes: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie Borghese und Doria Pamphili in Rom* (1890), *Die Galerie zu München und Dresden* (1891) e *Die Galerie zu Berlin* (1893), publicado postumamente (cf. *supra*, nota XX).

²⁴ Sir Henry Layard (1817-1894), diplomata, arqueólogo e colecionador inglês. Tornou-se célebre durante a década de 1840 e 1850 por seu trabalho arqueológico sobre a cultura assíria, e destacou-se pelo seu interesse pela arte italiana, atuando na aquisição para a Inglaterra de muitas obras do Renascimento. Layard conheceu Morelli durante a década de 1850, e este o auxiliou na compra de pinturas e o introduziu à metodologia da *connoisseurship*. Layard teve importante atuação na popularização das ideias e escritos de Morelli em língua inglesa, com quem estabeleceu uma relação epistolar de 1863 a 1891. A edição citada por Wind the *Italian Painters* foi a segunda publicada em inglês, e a introdução escrita por Layard se trata do primeiro relato biográfico de Morelli. Cf. Jaynie Anderson, *The Dictionary of Art* (Grove), 1996, *ad vocem*.

²⁵ Franz Kugler (1808-1858), historiador da arte alemão de importância fulcral no desenvolvimento da disciplina no século XIX, atuou também como administrador cultural da Prússia. Jacob Burckhardt está entre os seus alunos mais notórios. Os dois volumes de seu *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837; port. “Manual de história da pintura”) são uma das primeiras tentativas de uma história geral da arte e um marco bibliográfico da área. A obra, inicialmente traduzida para o inglês em 1851, foi revisada e reeditada em 1887 por Sir Henry Layard sob a justificativa da ênfase científica e da larga transformação atributiva do cenário artístico causada pelos escritos de Morelli, os quais afirma ser “the most important contribution ever made to the study of Art, and may be said to have caused a revolution in the history of Italian painting” (“a contribuição mais importante jamais feita ao estudo da Arte, e que pode ser dito ter causado uma revolução na história da pintura italiana”; cf. *ibid.*, p. xv). A reedição de Layard da obra de Kugler se enquadra em um contexto maior de revisão de manuais, guias e catálogos de arte provocados por Morelli a partir da década de 1880; cf. Anderson, *op. cit.*, 1994, p. 93 s.

²⁶ A Accademia Carrara di Belle Arti di Bergamo, instituição que compreende tanto uma galeria de arte quanto uma faculdade de belas-artes, foi fundada no final do século XVIII com base na coleção do conde Giacomo

Carrara. Inaugurou-se, em 1810, um edifício em estilo neoclássico para sediar a instituição, a qual continuou a crescer a sua coleção por meio de doações e aquisições, contando assim com um importante patrimônio da produção pictórica do século XV ao XIX (especialmente italiana). Morelli legou à Accademia Carrara de Bérgamo a sua coleção de pinturas (117) e esculturas (3), procedimento supervisionado por Gustavo Frizzoni em 1892. Além disso, instituiu uma bolsa de estudos científicos de 100.000 francos destinada a jovens estudantes bergamenses interessados em estudos na Alemanha e, antes de morrer, havia doado parte de seus livros (219) à biblioteca de Bérgamo. Ver Frizzoni, “Ein Lebensbild”, in Giovanni Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1893, p. lxii s.; *Catalogo dell'opere d'arte del senatore dottor Giovanni Morelli legate a questa Accademia e costituenti la Galleria Morelli*, Bergamo, Stab. tipo-litografico Bolis, 1892; quanto à biblioteca de Morelli, ver Francesca Buonincontri, “Il fondo Morelli nella Biblioteca Civica di Bergamo”, in Morelli, *op. cit.*, 1987, pp. 63 ss. Antonio Morassi (1893-1976), historiador da arte italiano formado pela Escola de Viena, atuou junto aos órgãos das *soprintendenze* italianas e entre seus estudos, destacam-se as pesquisas sobre a pintura veneziana setecentista. Nas páginas citadas por Wind de *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, dedicadas às duas salas da coleção Morelli na Academia Carrara de Bergamo, Morassi faz a apresentação e o elogio do *connoisseur*, ressaltando em específico a sua sensibilidade artística (visível na sua seleção de obras), e em seguida faz a descrição das salas e das principais pinturas ali contidas (em geral, quadros das escolas toscana, veneziana, flamenga e holandesa).

²⁷ Essa importante edição da extensa correspondência entre Morelli e seu aluno Richter foi editada pelas filhas deste. Os manuscritos originais se encontram na Bibliotheca Hertziana em Roma. Jaynie Anderson, assim como Wind, critica duramente a publicação. Cf. Anderson, *op. cit.*, 1987, p. 55, nota 4.

²⁸ Schwarz em alemão é “preto”, e Morelli remete enquanto diminutivo à palavra italiana “moro”, novamente significando “preto”. Morelli em sua juventude já havia feito uso do pseudônimo: publicou em 1836 *Balvis magnum*, um panfleto que parodia os estudos iconológicos e em 1839 *Das Miasma diabolicum*, outra paródia, dessa vez sobre a abordagem estética das obras de arte; ambos foram publicados sob o nome de Nicholas Schäffer (cf. Anderson, *op. cit.*, 1994, p. 31 ss.) Quanto aos escritos de *connoisseurship*, é improvável que o subterfúgio do pseudônimo tenha sido empregado para efetivamente mascarar a autoria dos textos. Giovanni Morelli era, à época dos escritos, notório tanto no cenário político quanto no *milieu* artístico e a farsa foi facilmente descoberta e gerou grande revolta. Embora Zerner afirme que Morelli tenha talvez optado pelo engodo por causa de seu encargo senatorial, argumenta que é mais provável que este o tenha feito como forma peremptória de hostilizar com *connoisseurs* oponentes (cf. Henri Zerner, “Giovanni Morelli et la science de l’art”, in *op. cit.*, 1997, pp. 18 ss.) De outro modo, a professada ignorância socrática de Lermolieff serviu como contraponto retórico aos excessos eruditos associados à *connoisseurship*, enfatizando desse modo o saber direto e empírico das obras de arte (muito embora o próprio Morelli possuísse um vasto conhecimento das fontes documentais da história da arte; cf. Anderson, *op. cit.*, 1987, p. 49, 53). Para uma discussão do recurso do pseudônimo associado à ironia do texto, ver Luke Uglow, “Giovanni Morelli and his friend Giorgione: connoisseurship, science and irony”, in *Journal of Art Historiography*, n.º 11, 2014. Quanto ao uso da língua alemã, Sir Henry Layard afirma que a escolha foi estratégica: os principais teóricos da história da arte eram alemães e era em relação a eles que Morelli desejava se opor, provando-se, ademais, enquanto estudioso italiano (cf. Layard, *op. cit.*, 1892, p. 29).

²⁹ A *Gemäldegalerie Alte Meister* (Pinacoteca dos Mestres Antigos) em Dresden, Alemanha, possui em seu acervo obras de arte europeias dos séculos XV ao XVIII, com ênfase na arte flamenga e holandesa do século XVII e no Renascimento e Barroco italiano. Dentre essas, destaca-se a *Madona Sistina* (1512) de Rafael. A coleção foi inicialmente formada pelo colecionismo da realeza da Saxônia e posteriormente realocada para a Galeria Semper em 1855, onde atualmente se encontra.

³⁰ O termo *bas-bleu* surgiu no século XIX e designa mulheres letradas. Originalmente oriundo da Inglaterra para se referir às participantes da Blues Stockings Society — movimento de educação feminino surgido a partir de um grupo de discussão literário fundado na década de 1750 —, a expressão adquiriu uma conotação negativa e misógina a partir de seu uso por parte de reacionários para ironizar com mulheres de pretensões intelectuais, caso de George Sand (1804-1876, escritora e crítica literária francesa).

³¹ A *Madalena lendo* (óleo sobre cobre, 29 x 39 cm, a pintura perdeu-se durante a Segunda Guerra Mundial) era uma das mais importantes obras do acervo da *Gemäldegalerie* de Dresden e então atribuída a Antonio Allegri da Correggio (1489-1534). Morelli afirmou, no entanto, que a pintura se tratava de uma cópia por parte do pintor holandês Adrien van der Werff (1659-1722). A seu respeito, Morelli diz que “segundo Pungileoni, ela foi pintada por Correggio em 1533, portanto um ano antes de sua morte. Mas isso é mera suposição. Verdade seja dita, a pintura só se tornou conhecida após 1680 [...] Devo confessar que jamais pude sentir o menor entusiasmo por ela.” (cf. Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, vol. 2, trad. inglesa Constance Ffoulkes, London, John Murray, 1892, p. 158). No diálogo em si, Elise cita Raphael Mengs (1728-1779, pintor alemão associado ao neoclássicismo e escritor de tratados teóricos sobre arte) e Vasari como figuras de autoridade para se contrapor à atribuição de Morelli/Lermolieff. Morelli aproveita o diálogo para criticar a sobreposição de doutrinas estéticas à apreciação direta das obras. A citação aos Schlegels — Elise menciona um

soneto feito por August Schlegel em reação à *Madalena lendo* — remete a *Die Gemälde. Ein Gespräch* (1799), escrito por August e Caroline Schlegel. O *Gespräch*, inserido na tradição das *conversas de galeria* (*Galleriegespräche*), se estrutura a partir da discussão a respeito das obras da galeria de Dresden com base na memória dos interlocutores, de tal forma que a imaginação, ao invés do contato direto, é de fundamental importância na elocubração da experiência estética. Inserido nesse contexto, o diálogo entre Lermolieff e Elise ultrapassa a simples questão atributiva, tornando-se uma crítica de Morelli às interpolações literárias e, sobretudo, à estética romântica e à interpretação “fantasiosa”. O próprio diálogo travado entre Lermolieff e Elise parece parodiar o gênero da *Galleriegespräche*. Cf. Valentina Locatelli, *Le Opere dei Maestri Italiani nella Gemäldegalerie di Dresda: un itinerario ‘frühromantisch’ nel pensiero di Giovanni Morelli*, Tese (Doutorado em Literatura Alemã), Università degli Studi di Bergamo, 2009, pp. 103 ss.

³² Joseph Görres (1776-1848), escritor, teólogo, historiador e jornalista católico alemão.

³³ Lê-se no original “[Buonaventura Genelli] findet nicht etwa, wie Görres und Friedrich Schlegel, in einem Milchtöpfe die Dreieinigkeit.” (“[Buonaventura Genelli] não encontra em uma leiteira a trindade, como Görres e Friedrich Schlegel.”) Nessa passagem, Morelli exalta a arte de seu amigo Genelli, que “sieht die Dinge an, wie sie sind” (“que vê as coisas tais quais elas são”). Cf. *infra*.

³⁴ *Die christliche Mystik*, 4 vols, 1836-1842, resultado do interesse e pesquisa de Görres sobre a natureza da mística cristã. Trata-se tanto de um estudo histórico das experiências místicas (especialmente medievais), quanto uma crítica ao racionalismo e ao Iluminismo do século XVII. Ver Jon V. Heuvel, *A German Life in the Age of Revolution: Joseph Görres, 1776-1848*, CUA Press, 2001, pp. 312 ss.

³⁵ Quanto ao *Die Mystik* de Görres, Morelli afirma que “‘Die Mystik’, eine ganz merkwürdige Erscheinung ist. Das Buch ist eigentlich nur für Görres selbst geschrieben, denn ich zweifle sehr, ob es unter den katholischen Theologen, für die es eigentlich gemünzt ist, einen geben wird, der es von A bis Z verstehen wird. Das erste Buch nämlich enthält nichts als Physiologie des Gehirns und zeugt von einem immensen Scharfsinn und von einer grossen Phantasie [...] Die andern Bücher aber enthalten so viele abgeschmackte Albernheiten und geistlose Märchen, theils von Anachoreten, theils von Somnambulen u. s. f., dass derjenige, der das erste Buch versteht, unmöglich das folgende capiren wird.” (“‘Die Mystik’ é um estranho fenômeno. O livro, na verdade, foi escrito tão somente para o próprio Görres, pois eu duvido que exista entre os teólogos católicos, para os quais a obra é de fato destinada, alguém que o compreenda de A a Z. O primeiro livro não contém nada além de fisiologia do cérebro e é a prova de uma imensa sagacidade e de uma grande imaginação [...] Os outros livros contém tantos absurdos vulgares e fábulas insípidas, contos de anacoretas, contos de sonâmbulo, etc, que para aquele que compreendeu o primeiro livro, os seguintes são impossíveis de entender.”

³⁶ A respeito desse desenho, afirma Frizzoni: “Als anschauliche Erinnerung an die intimen Verhältnisse zwischen den beiden Freunden in München ist uns eine Zeichnung von Genelli erhalten, die sich auf eine Prometheus-Composition bezieht, zu welcher ihm, wie bekannt, Morelli für die Hauptfigur Modell gestanden. Es ist eine mit Tusche ausgeführte Federzeichnung 0,31 m breit, 0,275 hoch, von der wir eine verkleinerte Abbildung geben.” (“Temos uma vívida recordação da relação íntima entre os dois amigos [Morelli e Genelli] em Munique através de um desenho de Genelli, uma composição de Prometeus, para o qual, como se sabe, Morelli serviu de modelo. Foi realizado com caneta e tinta nanquim e possui 31 cm de largura por 27,5 cm de altura [...]”). Cf. *ibid.*, p. xvi.

³⁷ A imperatriz Frederica (1840-1901), nascida Victoria Adelaide Mary Louisa, primeira filha da rainha Victoria e do príncipe Albert, foi princesa real da Grã-Bretanha e Irlanda, assim rainha consorte da Prússia e imperatriz consorte da Alemanha por conta de seu casamento com Friedrich III. Após a morte do marido, ficou conhecida como *kaiserin Friedrich*. A imperatriz possuía grande interesse pelas artes, assim como era ela própria uma pintora considerada de certo talento (cf. Anônimo, *The Empress Frederick: a Memoir*, New York, Dodd, Mead and Co., 1914, pp. 9, 256, 265, 363). No artigo citado por Wind, um necrológio de Morelli por Frizzoni, este afirma que aquele manteve relações cordiais com o casal imperial e que quando seu hóspede em 1884 na residência de Baveno, foi desenhado pela imperatriz.

³⁸ A postura de Friedländer quanto à *connoisseurship* era de extrema confiança no conhecimento empírico e na autoridade intuitiva do *connoisseur*, avesso em larga medida às formulações teóricas acadêmicas. Compartilha com Morelli do pressuposto comum à *connoisseurship* do século XIX, a metafísica do indivíduo, a qual espousa o valor em arte como expressão do gênio artístico individual. Friedländer afirma, por exemplo, que a “creative individuality has an unchangeable core. We start on the assumption that the artist [...] at bottom remains the same, and that something which cannot be lost reveals itself in his every expression.” (“a criatividade individual possui um núcleo imutável. Partimos da pressuposição de que o artista [...] permanece no fundo o mesmo, e esse algo que não se perde se revela em cada expressão sua.”; cf. *On Art and Connoisseurship*, London, 1942, p. 200). O núcleo da crítica de Friedländer em relação à Morelli se centra, no entanto, no papel da intuição e da correlata auto-evidência na prática da *connoisseurship*: o *connoisseur* conhece a identidade de uma obra com base em sua primeira impressão, a partir da qual os demais fatores (características objetivas) atuam como moderadores e corretivos (cf. *ibid.*, pp. 172 ss.) Desse modo, o método morelliano seria um auxílio *a posteriori*, improficuo para quem não possui uma vasta memória visual e aguçada sensibilidade *a priori*. Friedländer

acrescenta que o próprio Morelli utilizava seu método para corroborar um juízo estabelecido de antemão pela impressão geral da obra (*ibid.*, p. 166 s.), e inclusive sugere que o fez por excesso de didatismo e para satisfazer as exigências científicas de sua época. Como um método científico pressupõe a repetibilidade dos experimentos guiados por um processo racional, a prática atributiva de Morelli não seria de fato metódica visto sua fundação intuitiva, de onde as acusações de charlatanismo. Morelli defendeu-se desse gênero de crítica antes de morrer “Declarou-se na Alemanha que eu afirmo reconhecer um pintor unicamente pela forma, em sua obra, da mão, das unhas, das orelhas ou dos dedos. Se essa declaração é fruto de malícia ou de ignorância, não o sei dizer; mal é preciso observar sua incorreção. O que sustento é que as formas em geral, e em especial aquelas da mão e da orelha, ajudam-nos a distinguir as obras de um mestre das de seus imitadores, assim como a moderar o juízo que impressões subjetivas podem nos fazer pronunciar.” (cf. Morelli, *Italian painters : critical studies of their works*, trad. inglesa C. J. Ffoulkes, London, John Murray, 1892-3 [= 1907], p. 2, nota 1).

- ³⁹ A respeito de *On Art and Connoisseurship*, Friedländer afirma que se trata de uma reformulação de posições anteriormente expressas em *Der Kunstkenner* (1920) e *Echt und Unecht* (1929), mantida a sua posição avessa à teoria da arte, de onde seus conhecimentos teriam surgido das próprias obras de arte (cf. *ibid.*, pp. 16 s.) Não obstante, como afirma Herbert Read, *On Art and Connoisseurship* contém tanto lições sobre problemas práticos da *connoisseurship* quanto elaborações estéticas a respeito desse ofício (cf. Herbert Read, “On Art and Connoisseurship”, in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 80, n° 471, 1942, pp. 134-135).

- ⁴⁰ *Vênus adormecida* (it.: *Venere dormiente*), c. 1507-1510, óleo sobre tela, 108,5 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. A pintura retrata uma mulher nua deitada no campo e, ao fundo, colinas e uma vila. Embora a atribuição da pintura permaneça debatida, há consenso em torno de Giorgione, embora se considere que o pintor, morto em 1510, tenha-na deixado incompleta, de tal modo que Ticiano finalizou e modificou certos aspectos da pintura. Ticiano pintaria em 1538 a sua *Vênus de Urbino* que, inserida em um aposento, reproduz a pose da pintura de Giorgione. Essa postura tornou-se um gênero pictórico, retratada ulteriormente por artistas como Velázquez (c. 1650), Goya (c. 1800) e Manet (1863). A obra foi atribuída a Sassoferrato (1609-1682; nascido Giovanni Battista Salvi, pintor do barroco italiano, cognominado a partir de sua cidade natal) durante parte do século XIX.

Joseph Archer Crowe (1825-1896) e Giovanni Batista Cavalcaselle (1819-1897), ambos historiadores da arte célebres no campo da *connoisseurship*, publicaram em 1871 *A History of Painting in North Italy*, obra que provocou uma reavaliação crítica de Giorgione e reduziu o número de obras que lhe eram atribuídas. Os escritos de Morelli sob Lermolieff criticam em grande medida os estudos de ambos e atacam as atribuições a Giorgione, em especial a *Vênus adormecida*, que Crowe e Cavalcaselle consideravam de Sassoferrato (cf. Morelli, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemna, 1880, p. 197). Morelli fundamenta sua atribuição em uma passagem de um inventário de obras de arte (*Notizia d'opere di disegno*, c. 1525-1543) do colecionista veneziano Marcantonio Michiel (1484-1552), que afirma ter visto em uma coleção privada uma *Vênus* pintada por Giorgione (*ibid.*, p. 192), a qual Morelli concluiu ser a pintura de Dresden (embora afirme que já havia reconhecido de antemão na obra “o gênio e a mão de Giorgione”; cf. *ibid.*, p. 193 s.)

- ⁴¹ Cf. Layard, in Morelli, *op. cit.*, 1892, p. 19, nota 4. Layard afirma que o diretor da *Gemäldegalerie* de Dresden acatou 46 das 56 atribuições feitas por Morelli. Como exemplo dessa “turbulência”, Layard cita um livro de esboços atribuído a Rafael (a partir do qual estabeleceu-se teorias sobre sua vida), que Morelli atribuiu com autoridade a Pintoricchio. Cf. *ibid.*, p. 22 s.

- ⁴² Cf. Layard, in Kugler, *op. cit.*, 1887, p. xv: “A book [*Die Werke Italienischer Meister*] has, however, since appeared which may be considered, in many respects, the most important contribution ever made to the study of Art, and may be said to have caused a revolution in the history of Italian painting, and to have been the first successful attempt to give a sound and scientific basis to investigations into the genuineness of pictures ascribed to the Italian Masters.” (grifos nossos). Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893, historiador da arte e tradutora inglesa) igualmente nota em um artigo de 1891, logo após o falecimento de Morelli, que este tinha gerado “uma revolução na história da crítica” (cf. Eastlake, “Giovanni Morelli: The Patriot and Critic”, in *The Quarterly Review*, julho 1891, p. 238, grifos nossos).

- ⁴³ A composição piramidal tornou-se um recurso comum dos pintores da Alta Renascença, consistindo em posicionar os elementos da pintura agrupados nos confins do contorno de um triângulo imaginário no plano pictórico. O desenvolvimento desse expediente se deu na escola florentina do tardo *quattrocento*, em especial através de Leonardo da Vinci, vide a sua *Virgem dos Rochedos* (c. 1483-1486, óleo sobre madeira, Louvre, Paris). Rafael teria absorvido muito dos recursos leonardescos e, notadamente, sua composição piramidal, entre 1504-1508, época em que teria visitado Florença muitas vezes. Uma pintura sua paradigmática desse recurso é a *Madonna del Prato* de 1506 (óleo sobre madeira, Kunsthistorisches Museum, Viena). Cf. Linda Murray, *The High Renaissance and Mannerism*, London, Thames and Hudson, 1995, pp. 15 s.

- ⁴⁴ Pietro Perugino (c. 1450-1523), nascido Pietro Vanucci, pintor italiano da escola de Úmbria, e dito aluno de Piero della Francesca em Arezzo e, segundo Vasari, discípulo de Andrea del Verrocchio em Florença (cf. Vasari,

ed. Milanesi, III: 568 s.). No tardo *quattrocento* Perugino era um dos artistas mais procurados da Itália central, e seu estilo pictórico — sua pureza formal, ampla conformação do espaço perspetivo e harmonia composicional — exerceu grande influência na pintura do Alto Renascimento, especialmente em Rafael, seu discípulo. Segundo Vasari, Rafael dominou tão completamente a maneira de Perugino — como a estrutura da composição e a fatura da fisionomia — que seria possível confundir a autoria das obras (cf. *ibid.*, IV: 317 s.) Vasari cita como exemplo o retábulo *Cristo crucificado* (c. 1502-03, óleo sobre madeira, National Gallery, Londres), obra realizada por Rafael ainda sobre forte influência peruginesca; nessa pintura é possível notar os olhares devocionais (mencionados por Wind) dos santos ajoelhados para o Cristo na cruz. Para uma análise da relação entre ambos os pintores, ver Francis Russel, “Perugino and the Early Experience of Raphael”, in *Studies in the History of Art*, vol. 17, 1986, pp. 189-201.

- ⁴⁵ Em seus comentários à vida vasariana de Leonardo, Milanesi fala da “eloquência dos lábios” e do “encanto inefável” dos sorrisos das cabeças leonardescas (IV: 59). Leonardo da Vinci fez diversos esboços de cabeças de jovem, como os diversos estudos preparatórios das feições dos apóstolos da *Santa Ceia* e outras obras, caso de *Leda* e da *Virgem das rochas*. Essas cabeças femininas são em geral retratadas com o semblante voltada para baixo e um ligeiro sorriso. Indubitavelmente, o exemplo mais notório do “sorriso leonardesco” é a *Mona Lisa* (c. 1503-06), cuja expressão sorridente dita enigmática inspirou uma pletora de comentários de tipos diversos. Em sua vida de Leonardo, Vasari afirma que o artista produziu em sua juventude diversas cabeças de argila de mulheres e crianças sorrindo e que costumava desenhar cabeças de memória em sua casa (cf. *ibid.*, IV: 19, 26).

- ⁴⁶ Ver *supra*, cap. 5, “A mecanização da arte”, *passim*.

- ⁴⁷ Quanto à questão da fraude e dos falsos em obras de arte, ver os artigos de Friedländer, “Original and Copy”, in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 78, n° 458, maio 1941, pp. 143-151, e, principalmente, “On Forgeries”, in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 78, n° 459, junho 1941, pp. 192-197. Para uma revisão das discussões estéticas sobre assunto, cf. Nan Stalnaker, “Fakes and Forgeries”, in *The Routledge companion to aesthetics*, London, Routledge, 2001, pp. 395-407. A respeito do falsários, Morelli afirma que esses não possuem “caráter [artístico] ou estilo”, uma vez que tais elementos são determinados pela forma, esta por sua vez originária da ideia, própria unicamente ao artista-criador (cf. *Italian Painters*, I, p. 75).

- ⁴⁸ Ginzburg afirma em *Spie* que Wind certamente tem por base o “Der Moses des Michelangelo” de Freud nessa passagem, o qual afirma ser o método morelliano “estritamente relacionado à técnica da psicanálise, que também está habituada a adivinhar coisas secretas e escondidas a partir de aspectos desprezados ou despercebidos; da pilha de lixo, por assim dizer, de nossas observações.” Cf. “Der Moses des Michelangelo”, *Gesammelte Schriften von Sigmund Freud*, X, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924, p. 270; Carlo Ginzburg, “Sinai — Raízes de um paradigma indiciário”, in *Mitos, emblemas, sinais*, São Paulo, Cia. das Letras, 2012, p. 146 s.

- ⁴⁹ Assumindo como axioma que, no estudo da arte, o conhecimento da forma conduz ao espírito, gerando por consequência e retorno um conhecimento mais verdadeiro da própria forma, Lermolieff se indaga sobre a constituição manifesta da forma pictórica e os seus modos de análise na prática. Em sua concepção, os diversos elementos formais — drapejado, composição, expressão, mas igualmente a fisionomia das mãos, orelhas, etc — e, notadamente, as peculiaridades inconscientes e idiossincráticas, permitem o acesso à “alma do mestre”. Morelli produz, para o fim de seu argumento, analogias com a fala e a grafologia.

- ⁵⁰ Ensaio de Berenson sobre a prática da *connoisseurship*, tem por objetivo explícito a formulação de sua técnica de *connoisseur* e, implícito, uma defesa de sua autoridade frente aos seus adversários. Originalmente concebido como um livro, o texto se reduziu frente à percepção de Berenson da magnitude do projeto, e foi ulteriormente editado como “Rudiments of Connoisseurship. A Fragment”. O ensaio notoriamente arrola três tipos de materiais basais à atribuição artística: (1) documentos históricos, (2) tradição e (3) as obras de arte em si. A ênfase de Berenson recai sobre o estudo científico do terceiro elemento, uma vez que os dois primeiros frequentemente se mostram falsos ou ludibriosos. O ensaio é igualmente uma tentativa de Berenson de superar Morelli, assumindo uma quantidade de variáveis maior na prática atributiva (cf. Samuels, *op. cit.*, 1979, pp. 175 s.) Na passagem citada por Wind, Berenson afirma a respeito do estudo dos elementos morfológicos em uma pintura que “the less necessary the detail in question is for purposes of obvious expression, the less consciously will it be executed, the more by rote, the more likely to become stereotyped, and therefore characteristic.” (“quanto menos necessário for o detalhe em questão para fins de expressão evidente, esse será executado de forma menos consciente; e quanto mais mecânico, maior a probabilidade de ser estereotipado e, portanto, característico.”)

- ⁵¹ Cf. *supra*, nota XX.

- ⁵² Passagem do prefácio escrito em 1877, no qual Morelli advoga em prol de sua metodologia empírica, recusando em larga medida o conhecimento literário das obras de arte. O *connoisseur* distingue aqui claramente entre a sua pretensão de uma experimental *Kunstwissenschaft* (“ciência da arte”) em oposição ao que chama de *Kunstdilettantismus* (“dilettantismo artístico”).

- ⁵³ Por volta de 1830, o fragmento já havia sido aceito como possibilidade literária (em estrutura e forma) do romantismo e entrado na circulação cultural europeia (cf. Anne Janowitz, “The Romantic Fragment”, in Duncan

Wu (ed.), *A Companion to Romanticism*, Oxford, Blackwell, 1998, pp. 446). O fragmento enquanto forma literária designa um poema parcial em relação a uma totalidade perdida (caso de diversas tragédias gregas) ou imaginada (caso de poemas inacabados, seja por contingência histórica, seja por projeto poético). Referente ao romantismo, o fragmento pode ser tanto compreendido como um de seus gêneros literários quanto como expressão última de sua estética subjacente. Enquanto gênero literário, o fragmento surge no tardo setecentos a partir de um interesse cultural pela arqueologia, pelo colecionismo de antiguidades e pelas ruínas (sobre esta, ver *infra*, nota XX), assim como pela superação de valores de verdade por valores estéticos na recepção de obras literárias (vide o “truth is beauty, beauty truth” da *Grecian Urn* de Keats). No entanto, a diferença entre ruína e fragmento — a primeira designa uma entidade espacial erodida pelo tempo, possuindo caráter histórico, enquanto o segundo significa apenas a parte de um todo — é elucidativa do caráter do fragmento enquanto gênero e estética: a relação de aspiração e recusa da parcialidade para com a totalidade escapa ao âmbito histórico e se torna matéria poética. Enquanto tal, o fragmento coloca em questão as tensões da relação entre sentimento e linguagem (a impossibilidade última de exprimir por completo uma sensação ou imagem) assim como a ênfase da imaginação, faculdade engajada na completude proteica do ato de apreciação de um poema fragmentário e exaltada pelo romantismo. Dentre os poemas do romantismo inglês que recorrem à fragmentação, pode-se destacar o *Kubla Kahn: or a Vision in a Dream* de Coleridge (escrito em 1797, publicado em 1816) e o *Ozymandias* de Shelley (publicado em 1818). No final do século XVIII, os irmãos Schlegel e a sua revista *Athenaeum* (1798-1800; cf. *infra*, p. XX e nota XX) ampliam a discussão sobre o fragmento e o definem como expressão da poesia moderna (e mesmo da poesia como um todo). Friedrich Schlegel formula uma *teoria imanente* ou *orgânica* da poesia: não existem gêneros poéticos aos quais um poema deve remeter, mas cada poema define o seu gênero, a sua regra, em sua manifestação. Um corolário dessa postura é a impossibilidade de completude, uma vez que todo poema o é *in potentia* e o próprio fazer poético está constantemente em processo. O paradoxo contido nessa concepção é o da irrealização de qualquer modalidade de expressão, dado que o significado está sempre por ser manifesto e a linguagem é incapaz de lhe dar forma plena. Esse choque entre sentimento e comunicação, ou entre o absoluto e o determinado (do qual o fragmento emerge como uma imagem ou recurso), seria para o romantismo não somente um impasse, mas uma fonte de energia criadora. Nesse sentido, August Schlegel escreve que a “[poesia romântica] apesar de sua aparência fragmentária, está mais próxima do segredo do Universo” (cf. *A course of lectures on dramatic art and literature*, trad. inglesa John Black, London, Henry G. Bohn, 1861, p. 343). No sentido atribuído pelos Schlegels ao fragmento, este não pode ser entendido como um gênero literário histórico, mas como expressão atemporal de um tipo poético (ou da própria poesia, como afirma Friedrich Schlegel). Cf. Janowitz, *op. cit.*, 1998, p. 446 ss.

⁵⁴ Lê-se no texto original “when you meet a scene you wish to sketch, your first consideration is to get in the best point of view [...] The ground, which folds awkwardly here, appears to fold more easily there: and that long black curtain of the castle, which is so unpleasing a circumstance, as you stand on one side, is agreeably broken by a buttress on another.” (cf. William Gilpin, *Three essays: on picturesque beauty, on picturesque travel and on sketching landscape*, 1792, p. 63, grifos nossos). As ruínas artificiais são um fenômeno do gosto paisagístico do século XVIII, no qual construções artificialmente erodidas proliferaram-se em parques e jardins da Inglaterra, França e Alemanha. Se o gosto por ruínas remonta ao arqueologismo do Renascimento italiano, é no século XVIII que esse adota um caráter distintamente romântico, visível na transição do interesse arquitetônico para o paisagístico (do espacial ao visual) e, associado à natureza pitoresca, um conotação moral de *vanitas*, concorrente a uma atração disseminada, na pintura e literatura, por uma atmosfera melancólica. Ver Paul Zucker, “Ruins. An Aesthetic Hybrid”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 20, n° 2, 1961, pp. 119-130.

⁵⁵ William Gilpin (1724-1804), artista, escritor e clérigo inglês, notório por seus estudos sobre a gravura, sua teoria da jardinagem e sua estética do pitoresco, fundada na apreciação da pintura de paisagem. *Essay on Picturesque Beauty* (1772) determina o conceito de *pitoresco* enquanto um ideal estético de apreciação do informe na natureza capaz de ser artisticamente apreendido, remetendo o olhar à variedade e constante mutação do natural. O *pitoresco* se assomou ao *belo* e ao *sublime* de Burke, tornando-se um dos principais modos de apreensão estética do século XVIII, em parte impulsionado pela transição de gosto quanto à jardinagem (o setecentos vê surgir o anticlássico jardim inglês) e pela crescente facilidade de viagem (e o consequente interesse pelos desenhos de viajantes).

⁵⁶ Andrea Palladio (1508-1580), arquiteto italiano atuante na região do Vêneto de larga importância na história da arquitetura, tanto por suas construções quanto por seus tratados. A arquitetura palladiana ou (palladianismo) é um estilo arquitetônico derivado das obras e teorias de Palladio que, baseado nos princípios da tradição clássica da arquitetura, advoga pela supremacia da razão e pelos valores da simetria, ordem e clareza, com forte recurso a conceitos matemáticos. O palladianismo entrou e saiu de voga continuamente do século XVI ao XX, embora tenha lançado bases sólidas na tradição arquitetônica inglesa a partir do século XVII e, doravante, também na tradição norte-americana.

⁵⁷ Revista de crítica literária e cultural publicada pelos irmãos Schlegel, August e Friedrich, de 1798 a 1800, a *Athenaeum* é considerada o marco fundador do romantismo alemão. Embora de curta existência, a publicação

teve um papel profundamente transformador nas discussões literárias de sua época: partindo das bases do idealismo alemão, advogou em prol de uma poesia moderna liberta das constrições da tradição clássica e expressiva da consciência moderna. Os anos de turbulência revolucionária de sua publicação contextualizam a ânsia por mudanças determinante do tom da revista. Os *Fragmente* de 1798 abrangem uma vasta quantidade de tópicos (filosofia, moral, religião e história), embora sejam primordialmente voltados à crítica literária. Ainda que herméticos em linguagem e intenção, os *Fragmente* são um dos principais escritos de Schlegel. Wind cita o fragmento 302, no qual se lê: “Vermischte Gedanken sollten die Kartons der Philosophie sein. Man weiß, was diese den Kennern der Malerei gelten. Wer nicht philosophische Welten mit dem Crayon skizzieren, jeden Gedanken, der Physiognomie hat mit ein paar Federstrichen charakterisieren kann, für den wird die Philosophie nie Kunst, und also auch nie Wissenschaft werden. Denn in der Philosophie geht der Weg zur Wissenschaft nur durch die Kunst, wie der Dichter im Gegenteil erst durch Wissenschaft ein Künstler wird.” (“Pensamentos entremesclados deveriam ser os esboços da filosofia. Sabe-se quantos estes valem para os que conhecem pintura. Para aquele que não puder rascunhar mundos filosóficos a lápis, não puder caracterizar com alguns rabiscos todo e qualquer pensamento que tenha fisionomia, a filosofia jamais se tornará arte e, portanto, tampouco ciência. Pois na filosofia o único caminho que leva à ciência passa pela arte, assim como, ao contrário, só por meio da ciência o poeta se torna artista.”; trad. port. Márcio Suzuki, in Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, São Paulo, Iluminuras, 1997, p. 100 s. Optamos no corpo do texto por uma tradução direta para o português da versão em inglês feita por Wind a fim de preservar certos detalhes de seu entendimento, de forma que há diferenças em relação à tradução acima de Márcio Suzuki).

- 58 Wind cita o *Blütenstaub* (“Grãos de pólen”) de Novalis, série de fragmentos publicados na primeira edição de *Athenaeum* em 1778 e editados por Schlegel com adições de fragmentos seus e de Schleiermacher, segundo a sua concepção de escrita coletiva. Assim como os *Fragmente* de Schlegel, *Blütenstaub* trata de temas diversos em expressões aforísticas. Novalis publicou uma outra série de fragmentos em 1798, intitulado *Glauben und Liebe* (“Fé e amor”). Wind cita o último fragmento (114), no qual se lê: “Die Kunst Bücher zu schreiben ist noch nicht erfunden. Sie ist aber auf dem Punkt erfunden zu werden. Fragmente dieser Art sind litterarische Sämereyen. Es mag freylich manches taube Körnchen darunter seyn: indessen, wenn nur einiges aufgeht!” (“A arte de escrever livros ainda não foi inventada, mas está ao ponto de o ser. Fragmentos desse tipo são sementes literárias. Pode ser que entre ele existam muitos grãos estéreis: contudo, se apenas alguns brotarem!”)
- 59 Lê-se no original “Herstellung verstümmelter Fragmente und Beweis, daß der Fond aller wirksamen Meinungen und Gedanken der Alltagswelt Fragmente sind.” (“Produção de fragmentos mutilados e a evidência de que a base de todas as opiniões e ideias efetivas do mundo cotidiano são fragmentos.”) Aforismo escrito por Novalis em 1778. O livro publicado por Kamnitzer em 1929 é a primeira edição completa dos fragmentos de Novalis.
- 60 Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), dramaturgo alemão cujas peças, de difíceis exigências técnicas para a montagem, foram tidas à época como niilistas. Sua obra foi posteriormente resgatada pelos dramaturgos expressionistas como precursora do movimento. *Don Juan und Faust* foi sua única peça produzida em vida, e tem por motivo um encontro e conflito entre Don Juan e Fausto, duas figuras de longa tradição da literatura europeia e de grande importância para o romantismo alemão (vide o *Fausto* de Goethe e o *Don Giovanni* de Mozart).
- 61 “Deus cria do nada, nós criamos das ruínas”
- 62 *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* é a primeira comédia de Grabbe — escrita em 1822, publicada em 1827 e encenada somente em 1907 — onde se narra uma visita do diabo a uma vila alemã. Jarry traduziu passagens da peça em 1898 e alterou seu extenso título para *Les Silènes* em alusão a uma fórmula oriunda de Rabelais.
- 63 O Doutor Faustroll é um cientista, personagem de ficção criado por Jarry em seu livro *Gestes et opinion du docteur Faustroll, pataphysicien* (escrito em 1898, publicado postumamente em 1911). Essa obra deve parte de sua notoriedade à exposição da “patafísica”, pseudo-ciência criada por Jarry, o qual a define como “a ciência das soluções imaginárias” e dos fenômenos de exceção (dentre outras tantas definições produzidas por Jarry ou, ulteriormente, pelos “patafisicos”). Na visão de Jarry, a patafísica é um modo de percepção e compreensão do mundo a partir da imaginação e não dos fenômenos reais. Os *livres pairs* (“livros pares”) são compostos por vinte e sete obras literárias de gêneros diversos presentes na biblioteca de Faustroll segundo a descrição do narrador do livro, o advogado Panmuphle, seu companheiro em suas viagens. A noção de “paridade” dessas obras é discutida entre os críticos de Jarry, hipotetizando-se uma ruptura com o cânone e crítica à hierarquia literária, ou uma definição das possibilidades de recepção de *Faustroll* (a lista do *livres pairs* agindo então como uma delimitação do universo referencial literário de Jarry). Além da peça de Grabbe, a lista completa dos livros arrola obras dos simbolistas franceses, o evangelho de São Lucas, a *Odisséia*, as *Mil e uma noites*, entre outros. Para uma análise obra a obra da biblioteca do Dr. Faustroll, ver Ben Fisher, *The Pataphysician's Library: An Exploration of Alfred Jarry's Livres Pairs*, Liverpool University Press, 2000, pp. 21-129.
- 64 Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), escritor francês associado ao romantismo e ao simbolismo, oriundo de família aristocrata. Associou-se em vida a Baudelaire e Mallarmé. Verlaine cita em específico as

peças teatrais *Elèn* (1865), *Morgane* (1866), *Axel* (1890), o conto *Claire Lenoir* (1867) e o romance *L'Ève Future* (1886). Ver Verlaine, *Les poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1888, p. 79.

- ⁶⁵ “The Poetic Principle”, ensaio de 1848 publicado na *Southern Literary Messenger*, no qual Poe fundamenta a sua teoria crítica argumentando em favor da brevidade poética e em oposição a qualquer tipo de função externa ao poema em si, como o didatismo ou valores morais. “Philosophy of Composition”, ensaio de 1846 publicado na *Graham’s Magazine*, trata-se de uma análise de Poe de seu método de composição poética a partir do processo de escrita de *O corvo* (1845). Em ambos os ensaios Poe entende a Beleza como alvo e justificativa de um poema.

- ⁶⁶ “Al Aaraaf” e “Tamerlane” foram ambos publicados anonimamente por Poe em 1827 em *Tamerlane and Other Poems* e novamente, em 1829, em sua segunda coletânea poética intitulada *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems* (obra de parca distribuição por questões financeiras e mal recebida pela crítica). “Al Aaraaf” foi escrito c. 1827 e seu nome remete tanto à região entre o inferno e o paraíso no Alcorão quanto a uma estrela assim nomeada por Tycho Brahe em 1572; o poema lida com questões de transcendência, imaginação e com o interesse de Poe pela astronomia. A sua extensão e hermetismo geraram críticas intensas. “Tamerlane”, escrito antes de 1827 tem por personagem central o conquistador mongol do século XIV Tamerlane (ou Timur) e seu arrependimento da renúncia do amor em benefício do poder. A edição do poema de 1829 sofreu uma acentuada revisão, com a exclusão de quase metade dos versos da publicação de 1827.

Embora *Les Poèmes d’Edgar Poe* só tenha sido publicado em 1888, o profundo interesse de Mallarmé por Poe remonta ao início da década de 1860, fato em si não excepcional, visto que muito de seus contemporâneos também o eram. No entanto, a tradução de Mallarmé de seus poemas, junto à versão de Baudelaire, contribuíram para o gosto literário francês por Poe, doravante extremamente influente para a poesia moderna do país. Lê-se na citação original de Mallarmé: “L’oeuvre lyrique tient seule et toute dans ces pages, fermées à des poèmes narratifs ou de longue haleine: essais d’un esprit avant que sur lui ne régnât une esthétique suprême, d’inévitable tyrannie.” (“A obra lírica está isolada e, em todas essas páginas, fechada aos poemas narrativos ou de grande fôlego: ensaios de um espírito anterior ao momento em que se lhe reinava uma estética suprema, de inevitável tirania.”) A defesa de Mallarmé de suas exclusões editoriais consiste no argumento de que cabe dar ao público apenas “maravilhas [...] pura como o diamante, a poesia” (cf. *ibid.*, p. 159).

- ⁶⁷ *Christabel*, poema inacabado de Coleridge escrito em duas partes por volta de 1797-1800 e publicado em 1816 junto a *Kubla Kahn*, narra o encontro da jovem Christabel com uma estranha, Geraldine, que afirma ter sido raptada. *The Excursion*, poema de Wordsworth iniciado em 1798 e publicado em 1814, é composto por nove seções, nos quais quatro personagens dialogam sobre temas diversos em meio a uma viagem. John Keats escreveu dois poemas sobre Hiperião (titã da mitologia grega, filho de Urano e Gaia), os inacabados *Hyperion* (escrito entre 1818-1819) e *The Fall of Hyperion: A Dream* (revisão e expansão de *Hyperion*, escrito em 1819); Wind provavelmente se refere ao primeiro caso. Os poemas são baseados na Titanomaquia grega e *Hyperion* trata, em especial, do ocaso crepuscular dos titãs frente à vitória dos deuses olímpicos. *Don Juan* de Lord Byron é um poema épico satírico inconcluso publicado serialmente de 1819 a 1824, no qual o poeta subverte o mito de Don Juan, interpretando-lhe não como um conquistador, mas sim como alguém facilmente seduzível pelo sexo oposto. A sua publicação, apesar de escandalosa para a moral da época, teve uma grande popularidade. Byron escreveu dezesseis cantos do poema antes de morrer em 1824. Cf. *infra*, p. XX.

- ⁶⁸ Wind extrai a citação da conclusão da seção sobre a arte romântica dos cursos de estética de Hegel.

A ação e o evento são sempre precedidos de uma longa interiorização.

- ⁶⁹ No caso de Eugène Delacroix (1798-1863, principal artista da pintura romântica francesa), Wind provavelmente se refere ao ciclo de murais executados no fim de sua vida, como os afrescos da Chapelle des Anges na igreja de Saint-Sulpice em Paris. Quanto a Ingres, é possível que Wind se refira a obras de seu período maduro, como as pinturas de grandes dimensões *L’Apothéose d’Homère* (1827) e *Le Martyre de saint Symphorien* (1824-1834), esta última causa de grande polêmica quando exposta no *Salon* de 1834.

- ⁷⁰ *Tu Marcellus eris* retrata o poeta Virgílio lendo uma passagem de sua *Eneida* perante o imperador Augusto, sua mulher Lúvia e sua irmã Otávia, que desmaia nos braços do irmão ao ouvir a passagem “tu Marcellus eris” recitada por Virgílio, lembrando-a de seu filho assassinado, Marcellus. Essa passagem é mencionada por Suetônio em sua biografia de Virgílio, provavelmente fabricada pelo biógrafo como demonstração da capacidade do poeta quanto à transmissão de *pathos*. A primeira pintura sobre o tema (1811, Musée des Augustins, Toulouse) é um óleo sobre tela de grandes dimensões (326 x 307 cm), no qual a composição abarca a cena narrada por inteiro, com forte reminiscências do neoclassicismo de David. Na segunda pintura (c. 1814, óleo sobre tela, 138 x 142 cm, Musée royal de Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas), há uma contração do espaço pictórico, reduzindo-se o enquadramento à dinâmica gestual do grupo composto por Augusto, Lúvia e Otávia e eliminado os demais personagens e elementos arquitetônicos da composição anterior.

- ⁷¹ George Romney (1734-1802), pintor retratista inglês de grande notoriedade em sua época. A primeira versão da obra (1795, óleo sobre tela, 226 x 145 cm, Yale Center for British Art) retrata William Hayley (1745-1820; escritor, poeta e patrono artístico, escreveu uma biografia de Romney publicada em 1809), John Flaxman (1755-

- 1826; escultor e desenhista inglês) e Thomas Hayley (1780-1800; aprendiz de Flaxman e filho ilegítimo de William Hayley) perante um busto de grandes dimensões do primeiro. A segunda versão da obra (1795, óleo sobre tela, 76 x 63 cm) reduz a cena a Flaxman, Thomas Hayley e o perfil do busto de William Hayley. As pinturas foram produzidas no final da vida de Romney, quando sua vista falhava, e por iniciativa própria. Os indivíduos pintados eram todos próximos do pintor, que os retratou também em *The Four Friends* (1976). Cf. T. J. Magreta, “George Romney's late group portraits at Abbot Hall and Yale”, in *The British Art Journal*, v. 8, n° 2, 2007, pp. 58-66.
- ⁷² O artigo de Mras argumenta que a tensão presente nas telas de Delacroix entre a vivacidade do esboço e a harmonia e profundidade da obra acabada é expressiva de uma dupla postura em relação à prática artística: embora Delacroix recuse os valores do liso pictórico dos acadêmicos, ainda assim não atribui à imaginação criadora um caráter puro e autônomo, aprovando a sua constrição final pela razão. Desse modo, Mras entende que Delacroix não é capaz de levar ao limite as possibilidades do esboço em suas pinturas por se encontrar ainda regulado por uma atitude de destilação dos impulsos artísticos. Ao atribuir à prática e teoria pictórica do pintor um equilíbrio entre as constrições formais do neoclassicismo e a liberdade de imaginação do romantismo, Mras é capaz de defini-lo como uma espécie de Jano da pintura do século XIX (*ibid.*, p. 111).
- ⁷³ “que o os esboços dos grandes mestres produzem com frequência mais efeito do que as suas pinturas acabadas”. 1844 é o ano da segunda edição de *O mundo como vontade e representação*, livro originalmente publicado em 1819.
- ⁷⁴ O gênio artístico schopenhauriano seria o indivíduo capaz de permanecer no estado de percepção estético, no qual um dado sujeito apreende um objeto físico (localizado no espaço e no tempo) e através dele identifica a sua correspondente ideia platônica, em um processo a partir do qual sujeito e objeto se universalizam e se atemporalizam. O gênio artístico, portanto, seria capaz de captar o universal por mais tempo e com mais clareza e, a partir dessa experiência, produzir uma obra de arte, a qual torna acessível essa percepção transcendente aos “não-gênios”. Nesse sentido, as “lacunas” citadas seriam os momentos de falha ou ausência dessa percepção transcendente, suplementados pela mera técnica artística.
- ⁷⁵ Quanto à destruição de uma construção palladiana, Gilpin o afirma no caso específico de uma pintura e que a arquitetura em si “pode ser elegante no mais alto nível” e que a “proporção de suas partes [...] e a simetria do todo pode ser altamente agradável”. Nas citações das páginas 50-51 e 61-62, Gilpin exalta o esboço de “um mestre” como manifestação “mais forte e brilhante” da concepção artística, possibilitando à imaginação do observador uma abertura para as “brilhantes ideias que inspiraram o artista”. Gilpin argumenta que a celeridade do esboço é capaz de apreender a beleza do efêmero por sugestão, desde que se tenha um conhecimento geral e variado apriorístico dos objetos retratados: “alguns poucos rabiscos [...] servirão para elevar a nossa mente à lembrança das belezas que esses humildemente representam.”
- ⁷⁶ A paródia foi publicada em Florença no *Giornale di letteratura e belle arti* por um sujeito denominado Arnaldo, sendo característica de certa crítica mediterrânea classicista ao romantismo, compreendido como expressão do imaginário setentrional gótico. Lê-se nos artigos citados do estatuto imaginário: (iii) “È in libertà dei soci di scegliere un ruscello per loro seggio od un rottame di torre, un tronco di quercia, ecc. in luogo dei consueti scanni accademici con simboli, nomi pastorali, ecc.”; (x) “Le signore saranno ammesse nel ceto accademico, purché abbiano, o finta o vera, un *Air languissant*, non facciano uso di belletto, e posseggano l’arte di svenirsi tre volte il giorno almeno. Il loro esame si aggirerà sopra l’*Esprit des esprits*, i romanzi di madama Ratecliffe, ecc., e dovranno altresì saper toccare passabilmente un paesaggio in *croquis*”.
- ⁷⁷ Sobre Morelli com o romantismo alemão, cf. arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/locatelli.pdf, p. 3.
- ⁷⁸ “O esboço anima a obra-prima.”
- ⁷⁹ Layard afirma que a atenção de Morelli não se voltava apenas às pinturas dos mestres, mas igualmente aos seus desenhos e esboços. Essa atitude, segundo Layard, revelava tanto o desprezo de Morelli pelos restauradores (“for the whole race of picture cleaners and restorers Morelli had an intense and almost amusing detestation [...] as if they were [...] the enemies of those great masters whom he so deeply venerated”; cf. p. [21]), quanto o seu juízo de que o esboço é fundamental na atribuição de uma obra, pois permite rastrear a mão do mestre na pintura acabada, a qual foi muitas vezes suprimida por intervenções ulteriores. Frizzoni publicou apenas o terceiro volume dos escritos de Morelli sobre a galeria de Berlim (ver *supra*, nota XX), mas não essa obra complementar.
- ⁸⁰ *Kunstchronik* foi uma revista dedicada às artes plásticas publicada entre 1866 e 1932. Edward Habich (1818-1901) foi um fabricante de cerveja e colecionador de arte alemão conhecido de Morelli. Habich lista desenhos e esboços atribuídos a artistas italianos dos séculos XV e XVI com um breve comentário de Morelli ao lado (que, em geral, resumem-se à sua autenticidade ou falsidade).
- ⁸¹ Obra originalmente escrita entre 1896-7 e publicada em dois volumes em 1903 — subsequentemente expandida para três (1938) e novamente revisada na edição italiana de 1961 — contém ensaios monográficos e listas catalográficas de artistas com atribuições de desenhos. A base da prática atributiva de Berenson quanto aos desenhos é fundamentalmente de origem morelliana, recusando a tradição crítica e atribuições anteriores em favor da observação formal direta.

- ⁸² “Il n'y a point d'ouvrage de Michel-Ange où il n'ait mis quelque chose de noble : on trouve du grand dans ses ébauches même, comme dans les vers que Virgile n'a point finis. (“Não existe sequer uma obra de Michelangelo na qual ele não tenha colocado algo de nobre: encontra-se a grandeza mesmo em seus esboços, como nos versos inacabados de Virgílio”). Optou-se por traduzir “linhas” no texto de Wind para manter o termo “lines” por ele empregado em sua tradução do francês para o inglês).
- ⁸³ Citação extraída do undécimo discurso de Reynolds, no qual este discorre a respeito da relação entre a impressão geral e a descrição dos detalhes no aprendizado e prática da pintura. Seu argumento é de que o gênio da atividade artística consiste na percepção e expressão do “todo” (i.e. as propriedades gerais do objeto retratado), em relação ao qual os elementos descritivos devem subordinar-se. Dessarte, um gesto artístico espontâneo é capaz de maior capacidade expressiva do que um excessivamente trabalhado; Reynolds, no entanto, ressalva que não propõe com isso um elogio do inacabado, mas antes recomendar o grau correto de exatidão pictórica a se almejar na expressão da “verdade” de um dado objeto representado. A leitura platônica de Reynolds, largamente incidente em sua estética do “Grande Estilo”, contextualiza essa concepção de subordinação dos detalhes à impressão geral e à idealização, oriunda da relação metafísica entre universais e particulares.
- ⁸⁴ Citação extraída da segunda parte de *Principles of Taste*, “Of the Association of Ideas”, em que Payne Knight reintroduz o associacionismo na apreciação artística (em oposição à pura sensação). Na passagem mencionada, a “inteligência do pintor” é a “inteligência magistral de execução”, resultado da união entre “as concepções da mente e as operações da mão”. No entanto, Payne Knight faz uma ressalva: o esboço deve ser de um mestre, que “sabe como acabar [a obra]”, pois a inteligência supracitada origina de seu “conhecimento perfeito”.
- ⁸⁵ “A obra-prima anima os esboços”. Wind poderia, no entanto, ter mencionado que no parágrafo seguinte à sua citação anterior (§ 9), Payne Knight afirma que “by the association of ideas, we often trace a connection between the earliest and the latest — between the most imperfect and the most perfect productions of a great master, which makes, not only his slight sketches, but his boyish studies interesting.” (“através da associação de ideias, traçamos com frequência uma conexão entre as primeiras e últimas [produções artísticas] — entre as produções mais imperfeitas e as mais perfeitas de um grande mestre, o que torna interessante não apenas seus esboços ligeiros, mas também seus estudos juvenis.”)
- ⁸⁶ John Constable (1776-1837), pintor inglês de paisagens, notório por suas pinturas do interior inglês. Apesar de seu principal tema ser paisagístico e de fazer o elogio ao olhar puro frente à natureza, Constable — assim como seu contemporâneo J. M. Turner — deferia à tradição pictórica inglesa, em especial a *Sir Joshua Reynolds*. Sua última obra submetida à Royal Academy em 1836 foi *Cenotaph to the Memory of Sir Joshua Reynolds, Erected in the Grounds of Coleorton Hall, Leicestershire, by the Late Sir George Beaumont*, pintura a óleo na qual estão inseridos em uma clareira um cenotáfio de Reynolds e os bustos de Rafael e Michelangelo. Constable produziu uma quantidade incomum de esboços a óleo de paisagens. A obra de Constable foi reavaliada no início do século XX e interpretada como antecessora do impressionismo, conexão já explícita mesmo em 1876 pelo crítico de arte Edmond Duranty (cf. Joel Isaacson, “Constable, Duranty, Mallarmé, Impressionism, Plein Air, and Forgetting”, in *The Art Bulletin*, v. 76, n° 3, 1994, pp. 427-450).
- ⁸⁷ *Shrimp Girl*, óleo sobre tela, c. 1740-1745, 63,5 x 52,5 cm, National Gallery, Londres. Obra de maturidade William Hogarth, permaneceu inacabada e em posse do artista até a sua morte. A pintura retrata uma vendedora ambulante de mariscos e foi provavelmente inspirada pela cultura visual popular de gravuras da Londres setecentista. A expressão vivaz do rosto e a fisionomia individualizada do rosto da mulher parecem denotar um interesse e respeito do artista frente ao tema. A pincelada ágil e o caráter espontâneo de um esboço a óleo fizeram com que *Shrimp Girl* fosse frequentemente associada ao estilo impressionista.
- ⁸⁸ *The Country Dance*, óleo sobre tela, c. 1745, 67,7 x 89,2 cm, Tate Gallery, Londres. Esboço para uma pintura de uma série inconclusa sobre um “casamento feliz”; especula-se que *Country Dance* seria o sexto elemento da sequência. O artista retratou nessa obra a festividade após o casamento, incluindo uma variedade de tipos e gestos. Hogarth incluiu uma adaptação gravada da composição de *Country Dance* para a publicação de seu livro *The Analysis of Beauty* (1753).
- ⁸⁹ John Fisher (1748-1825), bispo da Igreja Anglicana com fortes conexões com a família real inglesa. Fisher conheceu John Constable em 1798 de quem se tornou amigo e o principal patrono. Constable se aproximou da família de Fisher, e iniciou forte amizade com seu sobrinho, o igualmente denominado arcebispo John Fisher (1788-1832). A carta citada foi destinada ao segundo Fisher. O biógrafo de Constable, C. R. Leslie, baseou muito de sua biografia *Memoirs of the Life of John Constable* (1843) na relação epistolar entre o pintor e os Fisher. Constable alcançou sucesso na França com a exibição de *The Hay-Wain* (1821, óleo sobre tela, 130 x 185 cm, National Gallery) no *Salon* de 1824 — tendo recebido a medalha de ouro pelo rei Charles X — e suas paisagens causaram furor no universo artístico francês da década de 1820. O conde referido é Louis Nicolas Philippe Auguste (1777-1841), pintor, escritor e administrador francês encarregado como diretor geral do Louvre em 1816, tendo sido aluno de Jacques-Louis David (1748-1825). Na passagem seguinte à citação, Constable critica a pintura de paisagem francesa, segundo ele demasiadamente atenta aos particulares da natureza (“they make painful studies of individual articles, leaves, rocks, stones”), e não ao seu efeito geral.

- ⁹⁰ *São Pedro Mártir* (it.: *Martirio di san Pietro da Verona*), óleo sobre madeira de Ticiano, 1530, 515 x 308 cm, encontrava-se na basílica dei Santi Giovanni e Paolo em Veneza mas, transferida para a Capella del Rosario para uma restauração, perdeu-se em um incêndio em 1867. A pintura era considerada uma das obras-primas de Ticiano e foi de grande importância para os artistas dos séculos XVIII e XIX. O conde referido por Reynolds é Francesco Algarotti (1712-1764), polímata, *connoisseur* e ensaísta italiano admirado pelos iluministas franceses. Lê-se na passagem citada de Reynolds “When Algarotti, speaking of this picture, praises it for the minute discriminations of the leaves and plants, even, as he says, to excite the admiration of a botanist, his intention was undoubtedly to give praise even at the expense of truth; for he must have known that this is not the character of the picture. But connoisseurs will always find in pictures what they think they ought to find; he was not aware that he was giving a description injurious to the reputation of Titian.” (“Quando Algarotti, ao falar dessa pintura, faz-lhe o elogio da discriminação detalhada das folhas e plantas, para, como ele afirma, provocar até a admiração de um botânico, sua intenção era, sem dúvida, a de elogiá-la mesmo às custas da verdade; pois ele deveria saber que esse não é o verdadeiro caráter da pintura. Mas os *connoisseurs* sempre encontrarão nas pinturas o que julgam dever encontrar; ele não sabia que estava fornecendo uma descrição injuriosa à reputação de Ticiano.”; cf. Reynolds, *Discourses*, Chicago, A. C. McClurg & Co., 1891, p. 271). A citação de Constable provém da primeira de uma série de conferências sobre a história da pintura de paisagem proferidas em 1836, em Londres, onde o pintor analisa *São Pedro Mártir* em especial, compreendendo-lhe como uma “combinação feliz” do gênero histórico e paisagístico.
- ⁹¹ Citação proveniente das conferências sobre a pintura de paisagem proferidas por Constable em 1833 em Londres. Constable faz o elogio da pintura vienense e atribui a Ticiano e a Giorgione, “ambos pintores de história”, uma perfeição na pintura de paisagem.
- ⁹² “for he [landscape-painter] applies himself to the imagination, not to the curiosity, and works not for the virtuoso or the naturalist, but for the common observer of life and nature.” (“pois ele [pintor de paisagem] se dedica à imaginação, não à curiosidade, e suas obras não ao virtuoso ou ao naturalista, mas ao observador comum da vida e da natureza.”)
- ⁹³ Gilbert White (1720-1793), naturalista e ornitólogo britânico, publicou *The Natural History and Antiquities of Selborne* em 1789, compilação de diversos materiais nos quais se detalha a história natural da vila de Selborne no condado de Hampshire. O livro foi bem recebida em sua época, e suas contribuições pioneiras em relação à ecologia e fenologia o fizeram um contínuo objeto de estudo. A apreciação ulterior da obra foi parcialmente determinada por sua visão idílica do interior da Inglaterra pré-industrial. Constable acatou a sugestão de leitura de Fisher, afirmando que “The mind and feeling which produced the ‘Selborne’ is such as one as I have always envied [...] surely the serene and blameless life of Mr White [...] must have fitted him for such a clear and intimate view of nature [...] This book is an addition to my estate” (“O espírito e o sentimento que produziram ‘Selborne’ são do tipo que eu sempre invejei [...] certamente a vida serena e irrepreensível do Sr. White [...] instrui-lhe para uma visão tão íntima e clara da natureza [...] Esse livro é uma adição aos meus bens.”; cf. R. B. Beckett, *John Constable’s Correspondence*, vi, 1968, p. 66).
- ⁹⁴ David Lucas (1802-1881), gravador a meia-tinta inglês. Passou a trabalhar com Constable em 1829 — realizando todas as matrizes da edição de *English Landscape Scenery* (1830-1832) — e continuou a gravar suas pinturas após a morte de Constable em 1837. A relação entre pintor e gravador é notável: Lucas produzia uma matriz inicial a partir do esboço e das ideias de Constable, que então a retocava e sugeria alterações até que a considerasse pronta. A precisão tonal e a ampla gama de sombreado aveludado possíveis pela técnica da meia-tinta eram propícias ao *chiaroscuro* atmosférico das paisagens almejado por Constable em suas gravuras.
- ⁹⁵ Citação extraída do quinto capítulo (“Of Intrincacy”), no qual Hogarth argumenta que a complexidade das formas atrai à visão, e que os volteios sinuosos impostos ao olhar por linhas serpentinadas (i.e. “a linha da beleza” de Hogarth) causa prazer à mente e pode, com isso, “ser denominado de belo”.
- ⁹⁶ Max Liebermann (1847-1935), pintor e gravurista alemão, um dos principais introdutores do impressionismo na Alemanha. Muitas de suas obras tem por tema o trabalho das classes baixas ou se tratam de estudos naturalistas. Manet realizou quatro versões de *A Execução do Imperador Maximiliano* a partir de 1867, sendo referida na passagem a última, um óleo sobre tela de 252 x 305 cm datado de 1868, atualmente no museu Kunsthalle Mannheim na Alemanha. A pintura retrata a execução do imperador Maximiliano I do México por um pelotão de fuzilamento republicano, e foi notoriamente inspirada pelo *Tres de mayo* de Goya (1814, óleo sobre tela), pintura expressiva dos horrores da guerra napoleônica. Quanto à pintura de Manet, Libermann afirma que o fato da versão final ser a superior é um “evento tão raro quanto belo”.
- ⁹⁷ Escultura marmórea de Michelangelo esculpida pela primeira vez entre 1552 a 1553 e retrabalhada de 1555 a 1564; a tradição literária afirma que o artista trabalhou na obra até poucos dias antes de morrer. A *Pietà Rondanini* — que desde 1952 se encontra no Castello Sforzesco em Milão — revisita o tema caro a Michelangelo do Cristo morto nos braços de Maria. No entanto, a sua acentuada verticalização formal, a variação entre partes acabadas e inacabadas e o vestígio de estágios anteriores mutilados fazem dessa escultura

um ponto de discussão a respeito do *später Stil* (“maneira tardia”) e da *incontentabilità* (“insatisfação”) de Michelangelo.

⁹⁸ Expressão oriunda do primeiro romance de Charles Dickens, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836-7), é usada para se referir a uma palavra ou sentença que não deve ser compreendida em seu sentido literal ou costumaz, i.e. com a força de implicação que lhe é normalmente associada.

⁹⁹ Os *Escravos* compõem um grupo de seis estátuas denominadas em conjunto *Prigioni*: as duas primeiras — *Schiavo morente* e *Schiavo ribelle* (c. 1513) — encontram-se no Louvre e são consideradas acabadas; outras quatro esculturas — *Schiavo che si ride*, *Schiavo detto Atlante*, *Schiavo berbutto* e *Schiavo giovane* (c. 1519-1534) — são consideradas *non-finiti* (“não acabadas”) e estão atualmente conservadas na Galleria dell’Accademia em Florença. Todas essas esculturas apresentam um uso acentuado do *contrapposto* clássico e um acentuado dinamismo corpóreo. A tensão entre forma e matéria das esculturas florentinas — em que, do bloco de mármore, os corpos emergem e submergem — foi a origem de variadas interpretações sobre o processo de criação artístico de Michelangelo, no qual a relação do artista com a filosofia neo-platônica florentina é proeminente: o *non-finito* dessas esculturas evidenciaria o esforço perene do espírito para se libertar do material, e a dilatação muscular, assim como a contorção física das figuras, são significativas dessa luta.

¹⁰⁰ A Tumba de Júlio II foi um projeto arquitetônico e escultórico encarregado a Michelangelo, inicialmente comissionado em 1505 mas somente concluído em 1545 em uma escala reduzida. O projeto se tratava do mausoléu do papa Júlio II (1443-1513, nascido Giuliano della Rovere; seu papado durou de 1503-1513 e foi em parte marcado por seu mecenato), o qual o encomendou ainda em vida ao artista. A Tumba originalmente deveria ser uma estrutura colossal a ser instalada na Basílica de São Pedro; uma série de reveses históricos — incluindo a morte do papa em 1513 — dificultaram a conclusão do projeto, posteriormente transferido para a igreja de San Pietro in Vincoli (Roma). Muitas das esculturas executadas ao longo das várias fases do projeto, como a série dos *Escravos*, não foram utilizadas na versão final da Tumba. Ao centro do monumento encontra-se o célebre *Moisés* e, à direita e à esquerda, *Lea* e *Raquel*, respectivamente. Essas esculturas femininas, datadas de c. 1542, retratam duas irmãs rivais que, segundo o livro do Gênesis, casam-se com o patriarca bíblico Jacó. Entende-se que *Lea* representaria a vida ativa e *Raquel* a vida contemplativa.

¹⁰¹ Michelangelo Buonarroti morreu em 18 de fevereiro de 1564 com 88 anos. Lê-se na passagem citada a carta do enviado florentino a Roma ao duque de Florença, na qual inventaria algumas das poucas posses deixadas por Michelangelo: algum dinheiro e poucos desenhos. Symonds acrescenta que três esculturas foram também encontradas, incluindo uma que seria provavelmente a *Pietà Rondanini*. John Addington Symonds (1840-1893), historiador da arte inglês, especializado no Renascimento italiano e um dos pioneiros nos estudos sobre a homossexualidade. Publicou em 1878 uma tradução dos sonetos de Michelangelo e sua biografia, muito influente à época, produzida após um longo período de estudos nos arquivos florentinos. Essa obra revelou um ocultamento da homossexualidade do artista através da adulteração na publicação de suas cartas e poemas.

¹⁰² “Reviewing what I have written about Michelangelo’s work in sculpture, some of my critics think I am wrong in maintaining that he invariably aimed at finish, and never left a statue imperfect unless he was forced to do so by external circumstances. It is ingenious to plead that the two male figures in the Sacristy of S. Lorenzo, which are called Day and Twilight, owe their effect to the vagueness of their blocked-out forms. But this is sentimental, not scientific criticism. The polish given to the Night and Dawning, and to the statue of Giuliano de’ Medici, proves that Michelangelo, if he had not been interrupted in his labours at Florence, intended to work the whole series of monumental figures up to the highest pitch of completeness. Examining the long list of his statuary, we shall find that at no period of his life did he deliberately and voluntarily leave a piece unfinished. The Bacchus, Cupid, and Madonna della Febbre of his early Roman residence; the David of his early Florentine period; the bronze statue of Julius II.; the Bruges Madonna; three, at least, of the figures in the Sacristy; the Risen Christ of his full manhood; the Moses of his declining years; and, later on, the Madonna and two female Allegories on the tomb of Pope Julius in S. Pietro in Vincoli — all of them confirm my view. On the other hand, we know for certain what changes of residence, of work, of ground-plan in the monuments projected, caused him to lay down his chisel before large portions of the sculpture for the mausoleum of Julius, the allegories of the Medicean Sacristy, and the Façade of S. Lorenzo, were completed. Both finished and unfinished statues support my argument. Those which are brought in parts to a high state of finish, and which yet remain imperfect such as the Captive of the Louvre, and the great Pietà in the Duomo at Florence establish it beyond all power of refutation.” (“Analisando o que escrevi sobre a obra escultórica de Michelangelo, alguns de meus críticos crêem-me enganado por afirmar que ele sempre almejava o arremate e que, a não ser que forçado por circunstâncias externas, jamais deixou imperfeita uma estátua. É engenhoso o argumento de que as duas figuras masculinas na sacristia de São Lorenzo, denominadas *Dia* e *Ocaso*, devem seu efeito à indefinição de suas formas inacabadas. Mas essa é uma crítica sentimental, e não científica. O polimento dado à *Noite* e à *Aurora*, assim como à estátua de Giuliano de’ Medici, provam que, se Michelangelo não tivesse sido interrompido em suas tarefas em Florença, pretendia trabalhar a série inteira de figuras monumentais até o ponto culminante de sua completude. Ao examinarmos a longa lista de sua estatuária, chegamos à conclusão de que, em período algum de sua vida, ele

deliberada ou voluntariamente deixou uma peça inconclusa. O *Baco*, o *Cupido* e a *Madonna della Febbre* de sua primeira estadia em Roma; o *Davi* de seu primeiro período florentino; a estátua de bronze de Júlio II; a *Madonna* de Bruges; ao menos três das figuras da Sacristia; o *Cristo portando a cruz* de sua maturidade; o *Moisés* de seus últimos anos; e, posteriormente, a *Madonna* e as duas alegorias femininas na tumba do papa Júlio II em San Pietro in Vincoli — todas essas obras confirmam a minha visão. Por outro lado, sabemos com segurança que as mudanças de residência, de trabalho, da planta baixa dos monumentos projetados, fizeram com que baixasse o seu cinzel antes que grande parte da escultura para o mausoléu de Júlio II, as alegorias da sacristia medicéia e a fachada de San Lorenzo estivessem completas. Tanto as estátuas conclusas quanto as inconclusas corroboram o meu argumento. Aquelas que, em algumas partes, foram esculpidas até um alto grau de acabamento e que ainda permanecem imperfeitas — como os *Escravos* do Louvre e a grande *Pietà* no Duomo de Florença — fundamentam-no para além de qualquer capacidade de refutação.”; cf. Symonds, *The life of Michelangelo Buonarroti*, II, 2 ed., New York, Charles Scribner’s Sons, 1893, pp. 408 s.) A Capela dos Médici é composta de duas construções, a Sacristia Nova e a Capela dos Príncipes, e possui, atualmente, a dupla função de museu estatal e mausoléu da família Médici. A capela localiza-se anexa à abside da basílica de San Lorenzo em Florença, Itália. A Sacristia Nova foi encomendada pelo então cardeal Júlio de Médici (1478-1534; futuro papa Clemente VII) como sepulcro de sua família. O projeto arquitetônico e escultural é de Michelangelo, que nele trabalhou de 1520 a 1534. Devido à série de turbulências políticas e pessoais do artista, o projeto permaneceu inconcluso e só adquiriu seu aspecto definitivo ulteriormente sob a execução de Vasari. Na Sacristia existem dois grupos escultóricos monumentais: de um lado o túmulo de Lorenzo, duque de Urbino e, do outro, o túmulo de Giuliano, duque de Nemours; em ambos os casos, abaixo de uma figura sentada (representando o nobre sepultado), encontram-se, lado a lado, duas figuras nuas reclinadas. Essas quatro esculturas, alegorias do tempo (*Parti della Giornata*), são denominadas *Dia* e *Noite* (sarcófago de Giuliano) e *Aurora* e *Ocaso* (sarcófago de Lorenzo). A série foi esculpida entre 1524-1531 e atribui-se-lhe uma aparência *non-finita*, em especial ao *Dia*.

¹⁰³ O *Davi* é uma das mais célebres obras de Michelangelo, escultura marmórea de 410 cm (sem a base) datada entre 1501 e 1504, e atualmente conservada na Galleria dell’Accademia, Florença. Monumento cívico da república florentina e ícone da cidade, a obra foi inicialmente alocada em frente ao Palazzo della Signoria, Florença. O *Moisés*, escultura marmórea de 235 cm (c. 1513-1515) encontra-se na basílica de San Pietro in Vincoli, Roma e ocupa o centro inferior da Tumba de Júlio II. O profeta é retratado sentado com as tábuas das leis sob a mão direita; em sua testa encontram-se dois chifres, atributo iconográfico da personagem bíblica provavelmente derivado de um erro de tradução do Êxodo. Os *Duques* são duas esculturas marmóreas que se encontram ao centro dos monumentos da Sacristia Nova e retratam Lorenzo de Médici, duque de Urbino (1492-1519) e Giuliano II de Médici, duque de Nemours (1479-1516). As duas figuras sentadas foram realizadas entre as décadas de 1520 e 1530, e afirma-se representarem a vida contemplativa (Lorenzo) e a vida ativa (Juliano).

¹⁰⁴ O termo *capriccio* quando aplicado às artes visuais se refere a obras retratando uma fantasia ou uma combinação de seus elementos, reais ou imaginários, em um contexto fantástico. Nesse sentido, o *capriccio* subverte subitamente um gênero ou cena tradicional, afirmando sua disposição anti-clássica. O termo era originalmente aplicado à pinturas de paisagem na qual as construções arquitetônicas encontravam-se dispostas de forma insólita (vide os *capricci* de Canaletto). Embora o termo fosse inicialmente aplicado a imagens de um caráter fantasioso ameno e apazível, a série dos *Caprichos* de Goya introduziu-lhe a possibilidade da sátira social absurda e sombria (cf. *infra*, nota XX).

¹⁰⁵ “When I think upon this degrading thirst after outrageous stimulation I am almost ashamed to have spoken of the feeble effort with which I have endeavoured to counteract it” (“Quando penso nessa sede degradante após um estímulo escandaloso, sinto-me quase envergonhado de ter falado sobre o frágil esforço com que busquei combatê-la”; cf. Wordsworth, *Lyrical Ballads*, I, 2 ed., London, 1800, p. xix). O “frágil esforço” de Wordsworth consiste de sua própria atividade poética e, em específico, dos poemas de *Lyrical Ballads*; o que o poeta entende por “sede degradante” e “estímulo escandaloso” é o efeito produzido pela crescente afluência de “incidentes extraordinários” gerada pela pletora de eventos e pelos meios de comunicação da era moderna, assim como sua compulsão intensificada pela literatura sentimental do época final do século XVIII (Wordsworth fala de “romances frenéticos, tragédias alemãs estúpidas e doentias e as enxurradas de ociosas e extravagantes histórias versificadas”; cf. *ibid.*, p. xix). Segundo Wordsworth, tanto a poesia quanto “certas qualidades inerentes e indestrutíveis da mente humana” permitem uma ruptura em relação à retórica da informação, sua interpretação e a ânsia pelo extraordinário que, por sua constância, torna-se ordinário, “turbando as faculdades discriminatórias da mente” e a “reduzindo a um estado de torpor selvagem” (*ibid.*, p. xviii). A poesia, para Wordsworth, seria o local de mediação entre o sentimento espontâneo e a sua expressão, assim como um contraponto a essa sede por estímulos: nesse sentido, o poema se opõe à literatura criticada por Wordsworth ao negar as respostas emocionais imediatas e, por seu esforço de intermediação das sensações, “desturvar” as faculdades mentais (cf. Brian McGrath, *The Poetics of Unremembered Acts: Reading, Lyric, Pedagogy*, Northwestern University Press, 2013, p. 77 s.)

O dilema de Wordsworth é, em certa medida, o próprio dilema de Wind em *Art and Anarchy*: preocupam a ambos, sobretudo, a qualidade da experiência humana e o correlato papel do fenômeno artístico na modernidade, tanto como agente quanto como substrato. A taxação de “romântico”, no entanto, revela o ceticismo de Wind quanto aos fundamentos da expectativa de Wordsworth: este acredita na ação poética e crítica de certos indivíduos notáveis (dir-se-ia “heróicos”), capazes de se contrapor à diluição da experiência humana, “a belief that the time is approaching when the evil will be systematically opposed by men of greater powers and with far more distinguished success.” (“uma crença de que está chegando o tempo em que o mal será sistematicamente oposto por homens de faculdades superiores e com um sucesso muito mais notável”).

- ¹⁰⁶ A série *Los caprichos* de Francisco Goya (1746-1828; pintor e gravurista espanhol) compõe-se de 80 gravuras realizadas entre 1797 e 1798 e publicadas em 1799. As imagens da série apresentam cenas de contundente crítica à sociedade espanhola em diversas áreas (pedagogia, religião, casamento, etc), frequentemente empregando elementos fantásticos (vide a mais notória dessas gravuras, *O sonho da razão produz monstros*). Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) fez diversas gravuras de paisagens e interiores fantásticos, com construções em escala ou combinações impossíveis, sendo especialmente notória a sua série dos *Carceri d'invenzione*, em que figuram prisões de estrutura labiríntica e perspectiva distorcida. *Songe et mensonge de Franco* (*Sonho e mentira de Franco*) são uma série de gravuras produzidas por Picasso em 1937 pouco antes de pintar a *Guernica*, e tinham por objetivo levantar fundos para o governo republicano espanhol. Essas imagens apresentam uma contundente narrativa absurda e satírica do ditador espanhol Francisco Franco (1892-1975), retratado como um bufão em situações de crescente ridicularização.
- ¹⁰⁷ Para Klee, Braque e Moore cf. *supra*, nota XX. Joan Miró (1893-1983), pintor e escultor catalão ligado ao movimento surrealista. Marc Chagall (1887-1985), pintor judeu russo associado ao expressionismo e ao surrealismo. Max Ernst (1891-1976), pintor, escultor e artista gráfico alemão, um dos pioneiros do dadaísmo e do surrealismo, particularmente notório pela invenção da técnica da *frottage* e por seu uso inventivo da *collage*. Fernand Léger (1881-1955), pintor, escultor e cineasta francês de influência cubista. Jacques Lipchitz (1891-1973), escultor lituano cubista formado pela dita “escola de Paris” após mudar-se para a cidade em 1909.
- ¹⁰⁸ A *collage* moderna é uma técnica artística iniciada pelas experimentações formais de Braque e Picasso entre 1912-1913, e consiste na aplicação de materiais diversos em uma tela, misturados ou não a uma pintura. A crítica de Wind às interpretações do cubismo remete à passagem do cubismo analítico (1907-1911) para o cubismo sintético (1911-1914) — termos *ex post facto* — na qual a fragmentação do espaço e dos volumes rumo à abstração cede lugar à produção de imagens e signos a partir de fragmentos. Dessarte, a prática cubista não seria um método de pesquisa artístico-científica concernente à natureza do espaço e à representação da realidade (de onde *matemático* e *platônico*), mas antes uma investigação quanto à produção de sentido visual. O “caprichoso” aplicado por Wind à *collage* cubista remete, portanto, à combinação de elementos heterógenos — não mais enquanto símbolo, mas enquanto forma sónica — em um mesmo plano pictórico.
- ¹⁰⁹ Picasso realizou em 1952 duas pinturas murais em uma capela desconsagrada do século XIV no castelo de Vallauris (Côte d’Azur, França), na qual retrata, de um lado, os horrores da guerra (*War*) e, do outro, os benefícios da paz (*Peace*). O local foi então denominado *Temple of Peace* (“Templo da paz”). Cf. K. H. Keen, “Picasso's Communist Interlude: The Murals of 'War' and 'Peace'”, in *The Burlington Magazine*, v. 122, n° 928, julho 1980, pp. 464-470. *The Charnel House* (óleo sobre tela, c. 1944-45) foi supostamente inspirada pelo Holocausto, e figura uma pilha de corpos em uma composição triangular de aparência inacabada em um estilo pictórico que remete à *Guernica* (1937). Junto a *Massacre na Coreia* (1951), essas obras compõem um conjunto de pinturas políticas de Picasso e expressam sua postura antibélica.
- ¹¹⁰ Escultura marmórea de 205 cm, realizada entre 1519-1520 e posicionada na igreja em 1521, retrata um Cristo em pé apoiado na cruz, em uma pose de complexo *contrapposto*. A igreja de Sta. Maria sopra Minerva data do início do século XIV e está localizada na Piazza della Minerva em Roma. parece que não foi o Michelangelo que fez... Checar...
- ¹¹¹ Wind emprega aqui em inglês a palavra *bathos* (“profundidade” em grego), que foi cunhada como termo retórico em 1727 por Alexander Pope em seu ensaio “Peri Bathous, or The Art of Sinking in Poetry”. Designa a transição abrupta do tom exaltado ao lugar-comum, em geral com efeito cômico, intencionalmente ou não.
- ¹¹² O contraste entre a apreciação moderna do *Cristo della Minerva*, que a considera ruim, e a laudatória crítica de sua própria época é marcante: Sebastiano del Piombo (1485-1578; pintor italiano do Alto Renascimento) afirmou a seu respeito, de modo hiperbólico, que “os joelhos dessa figura valem mais do que toda Roma”. Para uma discussão das variações críticas dessa escultura, cf. William E. Wallace, “Michelangelo's Risen Christ”, in *The Sixteenth Century Journal*, vol. 28, n° 4, 1997, pp. 1251-1280.
- ¹¹³ Wind provavelmente se refere à notória explanação de Picasso sobre o seu processo de criação: “L’art c’est la totalité de toutes les destructions. Tout acte de création est d’abord un acte de destruction. Un tableau était une somme d’additions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions.” (“A arte é a totalidade de todas as destruições. Todo ato de criação é inicialmente um ato de destruição. Um quadro era a soma das adições. Para mim, um quadro é a soma das destruições.”; cf. Isabelle de Maison Rouge, *Picasso*, 2005, p. 88). A expressão

- “destruição progressiva” empregada por Wind alude a uma passagem de *Le chef-d’œuvre inconnu* de Balzac, na qual as personagens Porbus e Poussin, espantados frente à massa abstrata da pintura de Frenhofer retratando uma mulher (*La Belle Noiseuse*), são capazes de notar um pé e se prostam admirados “devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction.” (“diante desse fragmento escapado a uma inacreditável, a uma lenta e progressiva destruição.”; cf. Balzac, *La comédie humaine*, xiv, Paris, 1845, p. 305).
- ¹¹⁴ Anatole France (1844-1924), escritor e jornalista francês, membro da *Académie Française* (a partir de 1896) e Nobel da Literatura (1921), era considerado um dos principais nomes da literatura francesa em sua época.
- ¹¹⁵ Auguste Rodin (1840-1917), escultor francês de figuras de bronze e mármore, antecessor da escultura moderna.
- ¹¹⁶ Max Beerbohm (1872-1956), dandy, parodista, ensaísta e caricaturista inglês.
- ¹¹⁷ Guillaume Apollinaire (1880-1918), poeta, dramaturgo, escritor e crítico de arte francês, foi um importante defensor da arte moderna na França. *Chroniques d’art*, publicado em 1937, reúne seus artigos e críticas sobre artes plásticas publicados em periódicos franceses. Lê-se na passagem citada (datada de 15 de junho de 1918): “On sait que Rodin ne voulut jamais faire le portrait de M. Anatole France. Ce n’est pas, à vrai dire, qu’il ait jamais refusé catégoriquement de le faire, mais certains amis communs aux deux maîtres, ayant pressenti l’imagier de Meudon à propos d’un buste de l’auteur des *Dieux ont soif*, Rodin répondit: « Je n’y tiens pas. Votre Anatole France, voici ce que c’est : il y a de sauce mais pas de lapin. » D’autre part, un intime de Rodin ayant dit à M. Anatole France qu’il ne paraissait pas qu’il admirât suffisamment le sculpteur du *Balzac*: « Évidemment, répliqua M. France, votre Rodin est un génie, mais que voulez-vous! à mon gré, il collabore trop avec la catastrophe. »” (“Sabemos que Rodin jamais quis fazer um retrato do sr. Anatole France. Isso, na verdade, não quer dizer que ele o tenha recusado categoricamente, mas a certos amigos comuns a ambos os mestres, que inquiriram o *imagier* de Meudon acerca de um busto do autor de *Dieux ont soif*, Rodin respondeu: ‘Não quero fazer isso. O seu Anatole France, eis o que ele é: *ele tem a faca na mão, mas não o queijo*.’” Do outro lado, após alguém próximo a Rodin ter dito ao sr. Anatole France que ele não parecia admirar suficientemente o escultor de *Balzac*: ‘Evidentemente, replicou o sr. France, o seu Rodin é um gênio, mas fazer o quê! para o meu gosto *ele colabora em demasia com a catástrofe*.’”); grifos do autor.
- ¹¹⁸ *Souvenirs d’un marchand de tableau* é um livro de memórias de Ambroise Vollard (1866-1939), importante marchand e editor de catálogos de arte moderna, publicado em 1937. Na passagem citada, Vollard narra uma visita sua ao atelier de Rodin em Marbres, onde encontrou o escultor com um grande sabre em mãos e pedaços de esculturas à sua volta, por ele mutiladas. Ao seu redor, admiradores e discípulos aterrorizavam-se com a destruição das obras. A respeito de um desses fragmentos — uma cabeça — Rodin afirmou: “Comme elle est plus belle sans le corps! Je vous livre un de mes secrets. Tout ces morceaux que vous voyez là proviennent d’agrandissements. Or, dans un agrandissement, si certaines parties gardent leurs proportions, d’autres ne sont plus à l’échelle... Mais voilà! Il faut savoir où couper.” (“Como ela é mais bonita sem o corpo! Conto-lhe um de meus segredos. Todos esses fragmentos que vê por aí provém de ampliações. Ora, em uma ampliação, se algumas partes mantêm as suas proporções, outras não estão mais em escala... Mas então! É necessário saber onde cortar.” Cf. *Souvenirs d’un marchand de tableaux*, Paris, Albin Michel, 1937 [= 2008], p. 235.
- ¹¹⁹ Josef Adolf Schmoll gennant Eisenwerth (1915-2010), historiador da arte moderno alemão e professor de história da arte da Universidade de Munique, escreveu sua *Habilitationsschrift* em 1951 a respeito de Rodin. O simpósio *Das Unvollendete als künstlerische Form* foi realizado sobre a direção de Schmoll gen. Eisenwerth em 1956, e as atas foram publicadas em 1959.
- ¹²⁰ Ernst Zinn (1910-1990), filólogo alemão, atuou como professor na Universidade de Saartbrücken e de Tübingen; seu amplo campo de interesse literário o levou a estudar tanto os textos de escritores latinos quanto a literatura moderna (em especial a obra de Rilke). Herbert von Einem (1905-1983) historiador da arte alemão especializado nos séculos XVIII e XIX e na teoria da história da arte. Joseph Gantner (1896-1988), historiador da arte alemão especializado no Renascimento e na historiografia da arte, foi aluno e amigo de Wölfflin e ocupou a prestigiosa cadeira de professor de História da Arte da Universidade da Basileia em 1938. André Chastel (1912-1990), historiador da arte do renascimento francês e professor da Sorbonne (1955-1970) e do Collège de France (1970-1984), estudou sob Focillon mas foi profundamente influenciado pelos escritos dos estudiosos warburguanos.
- ¹²¹ Poema de Rilke que abre *Neue Gedichte: anderer Teil* (1908): “Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, / darin die Augenäpfel reiften. Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden, und im leisen Drehen / der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen / zu jener Mitte, die die Zeugung trug. / Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz / unter der Schultern durchsichtigem Sturz / und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle / Und bräche nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.”; cf. Rilke, *Neue Gedichte: anderer Teil*, Leipzig, Insel Verlag, 1919, p. 1 (“Não sabemos como era a cabeça, que falta, / de pupilas amadurecidas. Porém / o torso arde ainda como um candelabro e tem, / só que meio apagada, a luz do olhar, que salta / e brilha. Se não fosse assim, a curva rara / do peito não deslumbraria, nem achar / caminho poderia um sorriso e baixar / da anca suave ao centro onde o sexo se alteara. / Não fosse assim, seria essa estátua uma mera / pedra, um desfigurado mármore, e nem já /

resplandecera mais como pele de fera. / Seus limites não transporia desmedida / como uma estrela; pois ali ponto não há / que não te mire. Força é mudares de vida.”; trad. port. Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p. 359 s.) *Neue Gedichte: anderer Teil* — obra fortemente influenciada pelo contato de Rilke com o universo das artes plásticas francesa — é dedicada a Rodin (“À mon grand ami Auguste Rodin”), do qual Rilke foi secretário de 1905 a 1906 (cf. William Waters, “The New Poems”, in Karen Leeder, Robert Vilain (eds.), *The Cambridge Companion to Rilke*, Cambridge University Press, 2010, pp. 59 ss.)

- ¹²² Eleonora Duse (1858-1924), atriz italiana e uma das principais atrizes do teatro moderno, notória por seus papéis nas peças dos dramaturgos D’Annunzio e Ibsen (1828-1906). Gabrielle d’Annunzio (1863-1928), escritor, dramaturgo, poeta, jornalista e soldado italiano, figura dominante na literatura e política da Itália do início do século XX, tido como um precursor do fascismo de Mussolini. D’Annunzio e Duse se tornaram amantes em 1894 e aquele dedicou-lhe algumas peças, incluso a tragédia *La Gioconda* (encenada em 1899). Essa peça dramatiza o dilema de um escultor, Lucio Settala, entre a fidelidade à sua esposa, Silvia (interpretada por Duse), e a paixão por sua amante, Gioconda. Em seu clímax, Silvia sacrifica as suas mãos para salvar uma estátua do marido quebrada por Gioconda — ato em vão, pois ao fim o escultor opta pela amante — e, desprovida de gestualidade manual, torna-se uma presença escultórica em cena. A relação cênica de D’Annunzio com Duse parece ter sido marcada pela contenção e supressão do primeiro quanto à notória expressividade física da atriz (cf. Lucia Re, “Author and Actress between Decadence and Modernity”, in Mario Moroni, Luca Somigli (eds.), *Italian Modernism: Italian Culture Between Decadentism and Avant-garde*, University of Toronto Press, 2004, pp. 114 s.)

Lê-se na passagem de *Rodin* de Rilke: “Immer und immer wieder kam Rodin bei seinen Akten auf dieses Sich-Nach-Innen-Biegen zurück, auf dieses angestrenzte Horchen in die eigene Tiefe; so ist die wundervolle Gestalt, die er „La Méditation” genannt hat [...] Es fällt auf, dass die Arme fehlen. Rodin empfand sie in diesem Fall als eine zu leichte Lösung seiner Aufgabe, als etwas, was nicht zu dem Körper gehört, der sich in sich selber hüllen wollte, ohne fremde Hilfe. Man kann an die Duse denken, wie sie in einem Drama d’Annunzios, schmerzhaft verlassen, ohne Arme zu umarmen versucht und zu halten ohne Hände. Diese Scene [...] Es vermittelte den Eindruck, dass die Arme ein Überfluss waren, ein Schmuck, eine Sache der Reichen und der Unmässigen, die man von sich werfen konnte, um ganz arm zu sein. Nicht als hätte sie Wichtiges eingebüsst, wirkte sie in diesem Augenblick [...] So ist es auch bei den armlosen Bildsäulen Rodins; es fehlt nichts Notwendiges. Man steht vor ihnen als vor etwas Ganzem” (“Rodin retornou repetidas vezes, através de suas ações, a essa contração em direção ao seu interior, a essa intensa escuta à sua própria profundidade; assim o é na incrível figura que denominou de “La Méditation” [...] Chama a atenção o fato dos braços faltarem. Rodin considerou-os uma solução demasiadamente fácil para a sua tarefa, como algo que não pertencia a esse corpo que desejava envelopar a si mesmo, sem auxílio externo. Pode-se pensar em Duse em um drama de D’Annunzio, onde, dolorosamente abandonada, tenta abraçar sem braços e segurar sem mãos. Essa cena [...] transmite a impressão de que os braços são supérfluos, um adorno, uma coisa de ricos e esbanjadores, a qual é possível arrancar de si para tornar-se muito icástico. Ela pareceu não ter perdido nada de importante nesse momento [...] Assim também o é com as estátuas de Rodin; nada de necessário lhes falta. Defronta-se-lhes como se defronta algo completo.”

- ¹²³ *Saint Jean Baptiste* (São João Batista), 1880, estátua em bronze, 204 x 63 cm. Um dos primeiros bronzes de Rodin, tem por tema o santo bíblico pregando enquanto caminha nu, embora nenhum de seus atributos comuns estejam presentes. Rodin afirma ter sido inspirado pela visita de um camponês italiano, que o impressionou por sua vitalidade rústica. *L’homme qui marche* (O homem que caminha), 1907, estátua em bronze, 213,5 x 71,7 cm, deriva de *São João Batista* e foi concebida durante a década de 1890, quando Rodin resgatou estudos para o torso e as pernas da obra anterior. A falta de braços e cabeça, assim como o título de caráter mais universal, demonstram tanto a ruptura de Rodin com a convenção acadêmica da figura completa, quanto a busca do artista pela expressividade formal da dinâmica muscular. A obra foi exibida pela primeira vez em cima de uma coluna em 1900 e a versão alargada em bronze em 1907.

- ¹²⁴ Vollard em *Souvenirs* narra um diálogo com Rodin a respeito da *Vénus de Milo*: “— Je crois bien, dit Rodin, que j’ai découvert le secret des statuaire grecs. Il réside dans leur amour de la vie. C’est en empruntant tout à la vie que j’ai sorti mes plus beaux morceaux. On a souvent reproché à mon *Homme en marche* de n’avoir pas de tête. Mais c’est avec la tête qu’on marche?” (“Creio que, disse Rodin, descobri o segredo da estatuária grega. Ele reside no amor à vida. Foi tomando tudo da vida que eu produzi as minhas peças mais belas. Criticou-se com frequência o meu *Homem que caminha* por não possuir cabeça. Mas é com a cabeça que se caminha?”). Cf. Vollard, *op. cit.*, p. 231.

- ¹²⁵ *Le Penseur* (O pensador), 1903, estátua em bronze, 180 x 98 x 145 cm. A escultura era originalmente parte de *La porte de l’Enfer* (c. 1890) de Rodin e, situada no tímpano da porta, era então denominada *Le poète* (figurando Dante meditando sobre a *A divina comédia*). A obra em gesso foi exposta isoladamente em 1888 e, entre 1892-3,

alargada e fundida em bronze. Uma das mais notórias das esculturas de Rodin, diversas versões suas se encontram em museus pelo mundo.

- ¹²⁶ “Talvez nenhum outro tema mitológico fosse tão difundido em todas as artes [da sociedade europeia da década de 1930] quanto o do Minotauro e seu labirinto.” (cf. Theodore Ziolkowski, *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*, Oxford University Press, 2008, p. 68). O tema, a grosso modo ausente das representações artísticas anteriores à arte moderna, concorreu e foi estimulado pelas pesquisas arqueológicas e acadêmicas a respeito do assunto: entre 1921 e 35 sir Arthur Evans publicou *The Palace of Minos* (sobre as suas escavações em Cnossos, Creta) e Karl Kerényi publicou em 1941 *Labyrinth-Studien* (para mais detalhes, cf. *ibid.*, p. 70). A lenda do Minotauro adquiriu sob as lentes modernas um teor psicanalítico, em parte graças ao entusiasmo dos surrealistas pelo tema: a descida do herói Teseu ao labirinto para derrotar o monstro passou a ser compreendida como a descensão da consciência racional ao fulcro desconhecido da psiquê. Lido, portanto, sobre a perspectiva do surrealismo, o mito é análogo ao processo criativo de transmutação artística do inconsciente: as práticas de livre associação, automatismo e análise dos sonhos corresponderiam à função de fio de Ariadne (cf. Judith E. Bernstock, “Classical Mythology in Twentieth-Century Art: An Overview of a Humanistic Approach”, in *Artibus et Historiae*, v. 14, n° 27, 1993, pp. 175 s.) Entende-se igualmente que a turbulência política europeia no início do século XX e as atrocidades bélicas insuflaram o interesse geral pelo Minotauro: a natureza parcialmente animal do monstro mitológico aprisionado era concorde à fratura civilizacional da racionalidade europeia, que se via defronte aos seus próprios impulsos destrutivos e à consciência de sua fatalidade (vide, entre outros, o ensaio *La crise de l'esprit*, 1919, de Paul Valéry, ou mesmo o romance *Der Zauberberg*, 1924, de Thomas Mann); cf. *loc. cit.*

André Masson (1896-1987, pintor francês surrealista) foi talvez o primeiro artista moderno a se voltar ao mito do Minotauro, que logo entrou na corrente artística da época: Matisse, Ernst, Picasso, de Chirico, entre outros pintores, interessaram-se pelo tema, que não ficou restrito às artes plásticas mas se espalhou a outras áreas, caso da literatura (cf. Martin Ries, “Picasso and the Myth of Minotaur”, in *Art Journal*, v. 32, n° 2, 1972-3, pp. 142 s.) Entre 1933 e 1939 Albert Skira (1904-1973; editor de arte suíço) e Tériade (1897-1983; crítico de arte greco-francês) editaram a *Minotaure*, revista artística multidisciplinar de orientação surrealista dedicada à publicação de textos e imagens de artistas (como Tristan Tzara, Salvador Dalí e Roberto Matta). O título da revista lhes foi sugerido por Masson e Georges Bataille (1897-1962; escritor francês), e André Breton (1896-1966, escritor e poeta francês, líder do movimento surrealista) teve um importante papel editorial. A *Minotaure* durou treze edições, e todas as suas capas continham um touro e, ocasionalmente, um labirinto; a primeira imagem foi feita por Picasso e as seguintes por outros artistas associados ao surrealismo (como Miró, Dalí e Ernst). Skira publicou entre 1944 e 1946 uma revista sucessória à *Minotaure*, intitulada *Labyrinthe*. Dentre os artistas citados, Picasso certamente foi aquele que mais se associou ao tema, realizando ao longo da vida um grande número de gravuras em que figuram o Minotauro (e.g. *Minotauremachie*, 1935). Para uma lista compreensiva dos artistas e obras, cf. Jane Davidson Reid, *The Oxford guide to classical mythology in the arts*, Oxford University Press, 1993, pp. 667 s.

- ¹²⁷ “O seu corpo inteiro tornou-se cabeça e todo o sangue em suas veias, cérebro.”

¹²⁸ *Les Bourgeois de Calais* (*Os Burgueses de Calais*), 1889, 219,5 x 266 x 211,5 cm, grupo escultórico encomendado a Rodin pela cidade de Calais em 1884 e inaugurado em 1895 (o gesso original data de 1889). A obra é um monumento a um episódio da Guerra dos Cem Anos narrado por Jean Froissart (1333?-c. 1400, poeta e cronista medieval), segundo o qual seis cidadãos abastados de Calais se renderam ao rei inglês Eduardo III a fim de poupar o povo da cidade francesa sob cerco da Inglaterra. Algumas das versões do grupo escultórico apresentam as figuras separadamente e não sob a mesma base como na composição inicial, caso do Musée Rodin em Paris ou do Cantor Center for Visual Arts na Universidade de Stanford. Como nota Wind, as cabeças das figuras também foram fundidas isoladas ou produzidas por Rodin como estudo preparatório para o monumento.

¹²⁹ Após a morte de Hugo em 1885, Rodin recebeu em 1889 a comissão para um monumento em sua homenagem. Fez duas versões representando o poeta no exílio, situando-o em um rochedo e cercado por musas: a primeira, com o poeta sentado (1890) e a segunda, em pé e ao topo de uma composição piramidal (1891). As propostas, contudo, não foram aceitas e Rodin não as completou. Uma versão em mármore do primeiro projeto foi exibida no *Salon* de 1901 sem as alegorias femininas. Rodin já havia produzido em 1883 um busto de Hugo após tê-lo conhecido, o qual lhe deu de presente. O escultor produziu ulteriormente um segundo busto, derivado desse primeiro, com a cabeça voltada para baixo; utilizou-se desse para os estudos de seus monumentos a Hugo e o fundiu independentemente c. 1897 (cf. *Rodin's Art: The Rodin Collection of Iris & B. Gerald Cantor Center of Visual Arts at Stanford University*, Oxford University Press, 2003, pp. 296-298).

¹³⁰ *Monument à Balzac*, 1898, 270 x 120,5 x 128 cm. Escultura encomendada a Rodin em 1891 pela *Société des Gens de Lettres* em homenagem a Balzac, morto em 1850. Rodin trabalhou na obra de 1892 a 1897 e apresentou um modelo de gesso em 1898. A obra figura o escritor quase que completamente envolto em um robe, com apenas a sua cabeça emergindo ao topo. Duramente criticada, foi recusada por seus comitentes e movida para a

casa de Rodin em Meudon. A obra foi fundida em bronze apenas em 1939 e posicionada no cruzamento dos boulevards Montparnasse e Raspail em Paris. Rodin executou uma ampla gama de estudos preparatórios para o monumento com formas de representação diversas, tendo ficado fascinado pela vida e obra de Balzac.

- ¹³¹ Caspar David Friedrich (1774-1840), pintor alemão, notório por suas influentes paisagens de concepção romântica. Através de obras como *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (*Caminhante sobre o mar de névoa*, 1818, óleo sobre tela, Kunsthalle Hamburg) — a qual retrata um jovem visto de costas admirando um precipício enevoadado à sua frente — Friedrich se tornou o maior expoente da *Rückenfigur* (port.: “figura vista de costas”). Esse motivo pictórico, proveniente da antiguidade, adquiriu nas paisagens de Friedrich uma exaltação romântica da força sublime da natureza, cuja expansão transcendente é alargada pela presença minorada, porém reintegre, da figura humana (que, por sua vez, convida o observador a compartilhar da visão do artista). A radicalização dessa relação está presente em seu óleo sobre tela *Der Mönch am Meer* (*Monge à beira-mar*, 1808-10, 110 x 171,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim), no qual as proposições místicas subjacentes à retórica da *Rückenfigur* de Friedrich mostram-se expressas de forma mais nítida. Georg Friedrich Kersting (1785-1847), pintor alemão conhecido por suas pinturas de interior, foi amigo de Friedrich e o acompanhou em sua caminhada em 1810 pelas *Reisengebirge* (port. “Montanha dos Gigantes”, cordilheira na fronteira entre a Polônia e a República Checa). Nesse passeio, ambos pintaram esboços e estudos da natureza e o desenho referido por Wind (*Caspar David Friedrich auf der Wanderung ins Riesengebirge*, 1810, lápis e aquarela sobre papel) foi realizado nesse período. O estilo de Kersting, ao contrário do amigo, era de natureza mais sóbria e voltado ao neoclassicismo. Kersting realizou dois óleos sobre tela de Friedrich pintando em seu ateliê (*Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, 1811 e 1819). Em algumas dessas pinturas de interiores, as figuras aparecem de costas, realizando alguma ação cotidiana (e.g. *Die Stickerin*, 1812 ou *Paar am Fenster*, c. 1815). Quanto a Tischbein (1751-1828, pintor alemão), Wind refere-se à sua aquarela de Goethe visto de costas olhando pela janela de um apartamento em Roma (*Goethe am Fenster seiner römischen Wohnung*, 1787), a qual presume ter influenciado Friedrich. Este de fato realizou algumas pinturas com o motivo de um observador na janela, como *Gartenlaub in Greifswald* (1818, óleo sobre tela) e a perdida *Abendstunde* (1825, óleo sobre tela).
- ¹³² Robert Southey (1774-1843), poeta, historiador, biógrafo e ensaísta inglês, foi próximo de Wordsworth e Coleridge e um dos “Lake Poets”. *The Doctor* (1834-47, 7 vols.) foi publicado anonimamente e se trata da extensa biografia ficcional de um doutor inglês de teor humorístico, e contém extensas e frequentes digressões que incluem o primeiro registro literário do conto-de-fadas da “Cachinhos Dourados e os Três Ursos”. Southey escreveu *The Doctor* ao longo de duas décadas e os últimos dois volumes foram publicados *post-mortem*. Edward Nash (1778-1821), pintor inglês conhecido por seus retratos em miniatura. Nash já havia pintado em 1820 uma aquarela em miniatura de Southey, mas o desenho citado por Wind de 1848, retrata o autor sentado de costas escrevendo em sua biblioteca.
- ¹³³ *Gehendes Selbstportrat* (1911, óleo sobre cartão, 49 x 44,9 cm). Schoenberg era então próximo aos pintores expressionistas da *Blaue Reiter*. A composição aérea da pintura figura o compositor de costas andando em uma calçada, a cabeça baixa e as mãos cruzadas atrás, segurando uma bengala. O compositor produziu diversas pinturas nos anos entre 1908-12, incluso muitos autorretratos — como *Blaues Selbstportrait* (1910, óleo sobre madeira, 31,1 x 22,9 cm) — e também retratos de pessoas próximas.
- ¹³⁴ Quanto à *La poésie pure*, cf. *supra*, nota XX. “Heureux qui, comme Ulysse, a fait un bon voyage” (port.: “Feliz quem, como Ulisses, fez tão bela viagem”), primeiro verso de um soneto alexandrino publicado em *Les Regrets* (1558), coletânea de 191 poemas escritos por Joachim du Bellay (c. 1522-1560), poeta francês, após uma viagem a Roma entre 1553-7. “Ibant obscuri sola sub nocte per umbram” (port.: “Iam, obscuros, sob a noite solitária”; *Eneida*, 6:268), passagem em que Enéias inicia sua catábase ao Hades. Lê-se na citação de Brémond “Commençons par une expérience que nous faisons tous, mais, d’ordinaire, sans y prendre garde, quand nous lisons un poème. Pour que l’état poétique s’ébauche en nous, nul besoin, n’est-ce pas, d’avoir pris d’abord connaissance du poème tout entier, même s’il est court. Trois ou quatre vers, rencontrés au hasard de la page ouverte, souvent même quelques lambeaux de vers ont suffi. *Primum Graïus homo... Ibant obscuri...* La phrase n’est pas finie ; ce qui va suivre, nous l’ignorons tout à fait, et cependant le charme opère déjà.” (“Começamos através de uma experiência que todos fazemos ao lermos um poema, mas em geral, sem nos darmos conta. Para que o estado poético comece a se engendrar em nós, não há necessidade, não é mesmo, de termos desde o início conhecimento do poema inteiro, mesmo que esse seja curto. Bastarão três ou quatro versos, encontrados por acaso ao abrir a página, amiúde mesmo alguns pedaços de versos. *Primum Graïus homo... Ibant obscuri...* A frase não acabou; ignoramos totalmente o que se seguirá e, no entanto, o encantamento já está em operação.” (cf. Brémond, *op. cit.*, p. 16 s.)
- ¹³⁵ “Avez-vous jamais eu des paroles inconnues chantant sur vos lèvres, lambeaux maudits d’une phrase absurde?” (“Palavras desconhecidas cantaram elas nos vossos lábios, fragmentos malditos de uma frase absurda?”; trad. port. João Pinto, “O demônio da analogia”, *Babilônia*, n° 1, 2003, p. 231). *Le démon de l’analogie*, poema em prosa de Mallarmé publicado em 1874 na *Revue du monde nouveau*, provavelmente escrito no segundo

quinquênio dos anos 1860 (sabe-se que foi enviado em 1867 para a *La Revue des lettres et des arts*, mas não foi publicado). Cf. Mallarmé, *Œuvres complètes*, org. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, v. I, 1998, p. 1335 s.

- ¹³⁶ “Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d’architecture. Nul n’échappe décidément, au journalisme ou voudrait-il, en produit pour soi et tel autre espérons, sans qu’on jette par-dessus les têtes, certaines vérités, vers le jour. L’excuse, à travers tout ce hasard, que l’assemblage s’aide, seul, par une vertu commune. À part des poèmes ou anecdotes, au début, que le sort, exagéré, fait à ces riens, m’obligeait (envers le public) de n’omettre, les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique — si je les revois en étranger, comme un cloître quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine.” (“Um livro como deles não gosto, aqueles esparsos e privados de arquitetura. Ninguém escapa, decididamente, ao jornalismo ou, quisesse, em produto para si e tal outro esperemos, sem que se lance, por cima das cabeças, certas verdades à luz. Desculpa-o, através de todo esse acaso, que a recolha ajudou-se, sozinha, por uma virtude comum. À parte poemas ou anedotas, no início, que a sorte, exagerada, feita a esses nada, me obrigava (para com o público) a não omitir, as Divagações aparentes tratam um tema, de pensamento, único — se as revejo em estrangeiro, como um claustro mesmo quebrado, exalaria ao passeador sua doutrina”; trad. port. Fernando Scheibe, in Mallarmé, *Divagações*, Florianópolis, Editora UFSC, 2010, p. 18). *Divagations* é uma coletânea de poemas e reflexões em prosa de Mallarmé publicado em 1897 ao fim da vida do poeta. As titulares “divagações” se referem ao conjunto de reflexões sobre temas variados que compõe a segunda parte da obra (a primeira sendo dedicada aos poemas em prosa).
- ¹³⁷ “Il n’y a pas jusqu’à l’irrégularité de rime de la dernière stance, il n’y a pas jusqu’à la dernière phrase, restant entre son manque de conjonction et le point final, comme suspendue et surplombante, qui n’ajoutent en légèreté d’esquisse, en *tremblé* de facture au charme frêle du morceau.” (“Até a irregularidade da rima da primeira estrofe, até a última frase, pendente entre a sua falta de conjunção e o seu ponto final, como que suspensa e sobranceira, tudo contribui à ligeireza do esboço e ao *tremor* de fatura do charme delicado desse fragmento.”; grifos do autor). Comentário de Verlaine a respeito do poema de Rimbaud “Les chercheuses de poux” (“As catadoras de piolho”). Cf. Verlaine, *op. cit.*, 1888, p. 26 s.
- ¹³⁸ “— Alors je continuai — déçu d’avance et, tant pis, tâchant de donner à ces phrases une apparence inachevée” (“— Assim, continuo — decepcionado de início e, pior ainda, buscando dar a essas frases uma aparência inacabada”). Parte de um diálogo de *Paludes* — obra de Gide publicada em 1895 que satiriza a Paris literária — no qual o narrador, após ter lido parte de uma história que estava escrevendo — “Journal de Tityre ou Paludes” — é instado por sua interlocutora a ler o resto, ainda apenas esboçado. Ela o instiga afirmando que, a respeito dos rascunhos literários, “on y voit ce que l’auteur veut dire bien mieux qu’il ne l’écrira dans la suite.” (“neles percebemos muito melhor o que autor quer dizer do que naquilo que escreverá em seguida.”)
- ¹³⁹ Maurice Bémol (1900-1961), crítico literário francês, especializado na literatura francesa do século XX com enfoque na obra de Valéry.
- ¹⁴⁰ Cf. *supra*, nota XX.
- ¹⁴¹ Stefan Anton George (1868-1933), poeta, tradutor e editor alemão. O declínio do renome e importância atribuída a Stefan George é de difícil mensura: o escritor, que liderou um importante círculo acadêmico-literário em sua época, era visto por seus discípulos e admiradores como um profeta e, ao final de sua vida, foi frequentemente adulado pelo surgente partido Nacional Socialista. Promotor do esteticismo literário e do simbolismo francês na Alemanha, Stefan conheceu os simbolistas franceses e, em especial, Mallarmé, em Paris no ano de 1889, época de apogeu do movimento. George passou a frequentar os encontros literários capitaneados por Mallarmé — visto por seus contemporâneos como uma figura venerável da poesia — e, influenciado por esse contato, tornou-se poeta e tradutor de poesia ao regressar para a Alemanha. Cf. R. E. Norton, *Secret Germany: Stefan George and His Circle*, Cornell University Press, 2002, pp. 43 ss.
- ¹⁴² “Die göttliche Komödie”, tradução parcial de Stefan George iniciada em 1896 e publicada entre 1901 e 1925 em sua revista literária *Blätter für die Kunst*. O projeto de George jamais foi o de traduzir a obra inteira, e sua versão cobre um quinto do poema. George possuía uma profunda admiração por Dante e se entendia como seu sucessor poético (mesmo lhe invocando em um poema intitulado “Dante und das Zeitgedicht”, publicado em 1907 em *Der siebente Ring*). Cf. R. L. Benson, J. Fried, *Ernst Kantorowicz: Beiträge zur Doppeldeutigkeit des Instituts für Advanced Study, Princeton, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt*, Franz Steiner Verlag, 1997, pp. 241 s.; M. M. Metzger, “In Zeiten der Wirren: Stefan George’s Later Works”, in *A Companion to the Works of Stefan George*, ed. Jens Rieckmann, New York, Candel House, 2005, p. 101, 108 s.
- ¹⁴³ “Der Verfasser dieser Übertragungen dachte nie an einen vollständigen Umguss der Göttlichen Komödie: dazu hält er ein menschliches Wirkungsleben kaum für ausreichend. Stellen (Episoden) zu geben sieht er sich dadurch berechtigt dass auf diesem Weg • nicht mit dem ersten Gesang beginnend und dem letzten aufhörend • ihm wie vielen das Eindringen gelang – und später der Trieb zur Arbeit kam. Er weiss dass das ungeheure Welt- Staats- und Kirchengebäude nur aus dem ganzen Werk begriffen wird. Was er aber fruchtbar zu machen glaubt ist das Dichterische • Ton Bewegung Gestalt: alles wodurch Dante für jedes in Betracht kommende Volk (mithin auch für uns) am Anfang aller Neuen Dichtung steht.” (“O autor dessas traduções jamais pensou em uma reformulação

completa da *Divina Comédia*: para esse fim, considera que a agência de uma vida humana mal é suficiente. Considerou-se, assim, autorizado a fornecer passagens (episódios) de tal modo que • tampouco começando com o primeiro canto ou encerrando com o último • lograsse adentrar tantas quanto possível — e surgindo posteriormente a gana pelo trabalho. Ele sabe que a imensa edificação de mundo, política e religião se concebe somente na obra completa. O que ele considera, no entanto, produtivo de se realizar é o poético • tom movimento forma: tudo o que Dante representa para cada povo elegível (a nós também, portanto) ao princípio de toda poesia nova.”. Prefácio à tradução de George da *Divina comédia* (*Die göttliche Komödie*), primeira edição, 1912.

- ¹⁴⁴ “The first compositions of this new style [atonal] were written by me around 1908 and, soon afterwards, by my pupils, Anton von Webern and Alban Berg. From the very beginning such compositions differed from all preceding music, not only harmonically but also melodically, thematically, and motivally. But the foremost characteristics of these pieces in *in statu nascendi* were their extreme expressiveness and their extraordinary brevity. At that time, neither I nor my pupil were conscious of the reasons for these features. Later I discovered that our sense of form was right when it forced us for these features. Later I discovered that our sense of form was right when it forced us to counterbalance extreme emotionality with extraordinary shortness. Thus, subconsciously, consequences were drawn from an innovation which, like every innovation, destroys while it produces. New colourful harmony was offered ; but much was lost.” (“As primeiras composições nesse novo estilo [atonal] foram escritas por mim por volta de 1908 e, logo em seguida, por meus pupilos, Anton von Webern e Alban Berg. Essas composições desde o início diferiram de toda a música precedente, não só harmonicamente, mas também melódica, temática e motivacionalmente. Mas as principais características dessas peças *in statu nascendi* eram a sua extrema expressividade e extrema brevidade. Naquele momento, nem eu e nem meus pupilos estávamos conscientes das razões desses atributos. Descobri, mais tarde, que o nosso sentido da forma estava correto quando nos forçou a contrabalançar extrema emocionalidade com extraordinária brevidade. Assim, subconscientemente, sobrevieram consequências de uma inovação que, assim como toda inovação, destrói à medida em que produz. Ofereceu-se uma nova harmonia cromática; mas muito se perdeu.”)

- ¹⁴⁵ Anton Webern (1883-1945), compositor e regente austríaco, expoente do atonalismo e da música dodecafônica, pertenceu à Segunda Escola de Viena, tendo sido aluno de Schoenberg e amigo de Berg. Alban Berg (1885-1935), compositor austríaco que, assim como Webern, pertenceu à Segunda Escola de Viena e foi pupilo de Schoenberg. Embora seu estilo composicional seja associado ao dodecafonismo, é-lhe creditada a confluência e continuidade do precedente romantismo musical vienense dentro da estrutura atonal moderna. Stuckenschmidt afirma que “the six little piano pieces opus 19, which was written under the immediate impression of the news of Mahler’s death. This opus 19 belongs to the key works in Schoenberg’s development [...] The most noticeable characteristic of these six pieces is their brevity: the longest, Number 1, consists of eighteen bars, the shortest, Numbers 2 and 3, only nine [...] All tonal coherence has disappeared [...] The last of the pieces achieves the furthest degree of dematerialisation of the musical language [...] The style of this work has found its strongest (or rather its most tender) echo in the music of Anton von Webern, which cannot be surpassed in immateriality, in brevity, and in the avoidance of anything that is loud and shallow musically.” (“as seis peças para piano opus 19, que foram escritas sob o efeito direto da morte da notícia da morte de Mahler. Essa opus 19 pertence às obras-chave do desenvolvimento de Schoenberg [...] A característica mais notável dessas seis peças é a sua brevidade: a mais longa, Número 1, consiste de dezoito compassos, e as mais curtas, Número 2 e 3, de somente nove [...] Toda coerência tonal desapareceu [...] A última dessas peças alcança o mais alto grau de desmaterialização da linguagem musical [...] O estilo dessa obra ecoou em sua forma mais vigorosa (ou então, em seu mais delicado) na música de Anton von Webern, que não pode ser superado em termos de imaterialidade, de brevidade e na abstenção de qualquer coisa musicalmente barulhenta ou superficial.”; *ibid.*, pp. 57-9).

- ¹⁴⁶ André Hodeir (1921-2011), violinista, compositor e musicólogo francês, escritor de diversas obras sobre a música erudita clássica e contemporânea e também sobre o jazz (gênero musical do qual era entusiasta). *La Musique depuis Debussy* foi publicado em 1961, tratando-se de um balanço dos compositores e da música erudita após Debussy (Stravinsky, Schoenberg, Berg, etc). Jean Barraqué (1928-1973), compositor e escritor musical francês, foi aluno de Messiaen e associado em sua juventude a músicos como Boulez e o próprio Hodeir, com os quais desenvolveu importantes contribuições ao serialismo. Seu relacionamento amoroso com Michel Foucault, a quem conheceu em 1952, valeu-lhe a em 1955 a recomendação de *Der Tod des Vergil* (*A morte de Virgílio*), romance publicado em 1945 por Hermann Broch (1866-1951; escritor austríaco do modernismo) no qual se narram as últimas horas de vida de Virgílio: o poeta romano, refletindo sobre sua vida e obra, pondera se deve ou não queimar a sua *Eneida*. Barraqué ainda trabalhava em *La mort de Virgile* quando morreu inesperadamente em 1973. Hodeir recebeu críticas severas e céticas por sua avaliação de Barraqué: confluem a essa avaliação negativa a importância colossal atribuída ao jovem compositor — expressa de forma grandiloquente — assim como o fato de que este era então, a grosso modo, um desconhecido fora dos círculos musicais parisienses (ver, por exemplo, a resenha de Robert Cogan em *Perspectives of New Music*, vol. 1, n° 2, 1963, pp. 148-154). Na passagem citada por Wind, lê-se: “Reste *La mort de Virgile*. On ne peut passer sous silence un projet auquel Barraqué s’identifie depuis le jour où il l’a conçu; mais il serait indécent de hasarder le

moindre commentaire sur une œuvre dont une infimie partie a été écrite (laquelle, au surplus, n'a pas encore été communiqué au public). Il nous suffira de donner ici quelques indications sur les sources et la genèse de l'œuvre. Elle devrait se présenter sous la forme d'une immense composition, plus longue, peut-être, que *La passion selon saint Matthieu* et *Parsifal* réunis. Elle comprendra, selon le projet initial, cinq livres" ("Resta *La mort de Virgile*. Não podemos nos calar quanto a um projeto com o qual Barraqué se identifica desde o dia em que o concebeu; mas não seria próprio arriscar qualquer comentário sobre uma obra da qual apenas uma parte ínfima foi escrita (e que, além disso, ainda não foi apresentada ao público). Será o bastante fornecer aqui algumas indicações sobre as fontes e a origem dessa obra. Ela se apresentará sob a forma de uma imensa composição, talvez muito mais longa que a *Paixão segundo São Mateus* ou *Parsifal* juntas. Abrangerá, segundo o projeto inicial, cinco livros"). Cf. *La Musique depuis Debussy*, Paris, PUF, 1961, p. 178.

¹⁴⁷ *Die Jakobsleiter* (*A escada de Jacó*), oratório inacabado de Schoenberg, cujo libreto, escrito entre 1914-15, foi publicado em 1917. Schoenberg iniciou a escritura da música em 1915; após tê-la posposta, retoma-a em 1944 mas não cumpre em a concluir. *Jakobsleiter* é um dos marcos da transição de Schoenberg da música atonal livre em direção à técnica dodecafônica. O oratório é expressivo das aspirações místico-religiosas de Schoenberg, e o seu longo período de produção intermitente, assim como as opiniões expressas em cartas a seu respeito, revelam um alto grau de importância pessoal em relação ao projeto. *La Porte de l'Enfer* (*A Porta do Inferno*), grupo escultórico monumental (6,35 x 4 m) encomendado a Rodin em 1880, restou inconcluso até a morte do escultor (apesar de sua composição definitiva datar de 1888), que nele trabalhou por 37 anos. Os estudos da obra, inspirada pelo *Inferno* de Dante, provaram-se fecundos: deles o artista extraiu ideias que pautaram parte significativa de sua produção ulterior (caso de obras célebres como *Le Penseur*, *Le Baiser* e *Ugolino et ses enfants*). O modelo de gesso original, restaurado em 1917, encontra-se no Musée d'Orsay e existem versões em bronze, como a do Musée Rodin.

¹⁴⁸ Citação extraída do ensaio "The Long Poem in the Age of Wordsworth", no qual Bradley analisa, a partir de Matthew Arnold, as razões para uma suposta fragilidade geral do poema longo no romantismo inglês. Bradley arrola como dificuldades para a fatura satisfatória de um poema longo tanto o contexto cultural dos românticos ingleses (que afirma ser constrito), quanto a ênfase acentuadamente lírica desses poetas. Afirma, no entanto, que a causa principal dessa fragilidade reside na liberdade artística moderna, na crescente atmosfera analítica dos séculos XVIII e XIX e na decorrente subjetivação centrípeta dos poetas. Segundo Bradley, um poema longo retira a sua substância poética do tempo presente, o que envolve um esforço de imaginação que os excursos advindos de uma subjetividade exilada da vida não são capazes de sustentar (nesse sentido, Bradley compara a atribulada vida dos poetas elizabetanos, como Spenser, com a dos poetas modernos, que julga imersos em fantasias superficiais; cf. *ibid.* p. 194 s.). Na passagem citada por Wind, Bradley critica a prerrogativa de essência poética atribuída à poesia curta e à poesia "encurtada" — e o argumento corolário segundo o qual um poema longo consiste de poemas curtos jungidos por trechos de prosa — e retoma seu argumento de "Poetry for Poetry's Sake", segundo o qual há uma unidade indivisível entre conteúdo e forma poética; nesse sentido, é impossível dizer o conteúdo poético da *Divina Comédia* em uma outra forma que não a sua própria, ou seja, através de suas passagens de variada intensidade expressiva (cf. *ibid.*, p. 204, nota).

¹⁴⁹ *Schreidrama* é uma corrente do teatro expressionista de caráter experimental, consistindo na supressão da representação teatral e de sua comunicabilidade em favor da expressão do inefável por meio de gritos e outras formas de declamação ininteligível, que enfatizam a manifestação abreviada de estados emocionais intensos. O *Schreidrama* se tornou um recurso em algumas peças expressionistas, nas quais se intercala longos monólogos com vociferações breves. O *Schreidrama* surgiu do grupo de dramaturgos associados à revista literária e artística *Der Sturm* (1910-1932), entre os quais Oscar Kokoschka, cuja peça *Mörder, Hoffnung der Frauen* (escrita em 1907, encenada em 1909) é vista como prototípica do *Schreidrama*. August Stramm (1874-1915), poeta e dramaturgo alemão, colaborador da *Der Sturm* e um dos primeiros expressionistas. Walter Hasenclever (1890-1940), poeta e dramaturgo do expressionismo alemão.

¹⁵⁰ *The Symbolist Movement in Literature* (1899, reeditada com acréscimo em 1919), obra que introduziu o simbolismo francês no universo literário anglo-saxão (influenciando poetas como W. B. Yeats, de quem Symons era próximo e a quem dedica o livro em sua 2ª ed., 1908), consiste em uma coletânea de ensaios sobre poetas e escritores franceses do século XIX, dentre os quais Mallarmé (pp. 117-138). Lê-se na citação original: "'Poetry,' said Mallarmé, 'is the language of a state of crisis'; and all his poems are the evocation of a passing ecstasy, arrested in mid-flight. This ecstasy is [...] a mental transposition of emotion or sensation, veiled with atmosphere, and becoming, as it becomes a poem, pure beauty." ("Poesia", diz Mallarmé, "é a linguagem num estado de crise."; e todos os seus poemas são a evocação de um êxtase passageiro, apreendido em pleno voo. Esse êxtase é a transposição mental de uma emoção ou sensação, velada com atmosfera, e se tornando, conforme se torna um poema, pura beleza.")

¹⁵¹ Citação extraída de uma conversa entre Mallarmé e Jules Huret (1863-1915), jornalista francês notório por suas entrevistas. O diálogo foi publicado em *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), conjunto de conversas com escritores franceses contemporâneos. As *enquêtes* eram comuns à vida literária e jornalística tardo-novecentista

— caracterizando-se pelo trabalho jornalístico aprofundado sobre um assunto — e a investigação de Huret sobre a literatura francesa contemporânea é notória dentro do gênero: este tratou de confrontar as políticas subjacentes ao universo literário de sua época — em suas dissensões e alianças — oferecendo aos seus leitores tanto um panorama de seus personagens, posições e ideias, quanto uma análise dramaticamente narrada de seus debates (à qual subjazia uma postulação de evolucionismo artístico derivativa do difuso darwinianismo). Dessarte, afirma Huret que sua obra oferece o “espetáculo” do combate entre artistas, os quais “ne se battait pas que dans l'arène, pour mon plaisir où le vôtre, on s'assommait jusque dans le toril, pour l'amour désintéressé des coups” (“não se agrediam apenas na arena, para o meu prazer ou o seu, mas se atacavam até mesmo no touril [i.e. para além da arena], pelo amor desinteressado dos golpes.”; cf. *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, Paris, Bibliothèque Charpentier, p. x). Ver Patrick McGuinness, *Poetry and Radical Politics in fin de siècle France: From Anarchism to Action française*, Oxford University Press, 2015, p. 131 ss. Lê-se na citação original: “Jusqu'ici, n'est-ce pas, il fallait, pour s'accompagner, *les grandes orgues du mètre officiel*. Eh bien ! on en a trop joué, et on s'en est lassé [...] Je vous ai dit tout à l'heure que, si on en est arrivé au vers actuel, c'est surtout qu'on est las du vers officiel ; ses partisans mêmes partagent cette lassitude. N'est-ce pas quelque chose de très anormal qu'en ouvrant n'importe quel livre de poésie on soit sur de trouver d'un bout à l'autre des rythmes uniformes et convenus là où l'on prétend, au contraire, nous intéresser à l'essentielle variété des sentiments humains ! Où est l'inspiration, où est l'imprévu, et quelle fatigue ! *Le vers officiel ne doit servir que dans des moments de crise de l'âme* ; les poètes actuels l'ont bien compris ; avec un sentiment de réserve très délicat ils ont erré autour, en ont approché avec une singulière timidité, on dirait quelque effroi, et, au lieu d'en faire leur principe et leur point de départ, tout à coup l'ont fait surgir comme le couronnement du poème ou de la période !” (“Até agora, não é mesmo, necessitava-se, enquanto acompanhamento, *dos grandes órgãos da métrica oficial*. Pois bem! Tocamos-lhes em demasia, e deles nos cansamos [...] Digo-lhe, de imediato, que, se chegamos ao verso atual, é sobretudo por estarmos cansados do verso oficial; mesmo seus partidários compartilham desse cansaço. Não é algo lá muito incomum que, ao abriremos um livro qualquer de poesia, estejamos certos de encontrar, do início ao fim, ritmos uniformes e convencionais, ali onde se pretende, pelo contrário, interessarmo-nos pela variedade essencial dos sentimentos humanos! Onde está a inspiração, onde está o imprevisto e que fadiga! *O verso oficial deve servir somente aos momentos de crise da alma*; os poetas atuais o compreenderam bem; gravitaram ao seu entorno com um sentimento de reserva muito delicado, abordaram-no com uma singular timidez, dir-se-ia mesmo com algum medo, e, ao invés de o tornarem seu princípio e seu ponto de partida, fizeram-no surgir, repentinamente, como a coroação do poema ou do período!”; grifos nossos).

¹⁵² Quanto à primeira passagem, também de *Enquête sur l'évolution littéraire*, lê-se originalmente: “Les Parnassiens, amoureux du vers très strict, beau par lui-même, n'ont pas vu qu'il n'y avait là qu'un effort complétant le leur ; effort qui avait en même temps cet avantage de *créer une sorte d'inter règne du grand vers* harassé et qui demandait grâce.” (“Os parnasianos, apaixonados pelo verso muito estrito, belo em si mesmo, não perceberam que havia ali [da parte dos simbolistas] um esforço complementar ao seu; esforço que possuía, ao mesmo tempo, a vantagem de *criar um tipo de interregnum do grande verso* que, esgotado, pedia misericórdia.”; grifos nossos). A segunda passagem citada pertence ao ensaio *Crise de vers* (1895; cf. *infra*, nota XX): “Jusqu'à présent, ou dans l'un et l'autre des modèles précités, rien, que réserve et abandon, à cause de la lassitude par abus de la *cadence nationale*; dont l'emploi, ainsi que celui du drapeau, doit demeurer exceptionnel. Avec cette particularité toutefois amusante que des infractions volontaires ou de savantes dissonances en appellent à notre délicatesse, au lieu que se fût, il y a quinze ans à peine, le pédant, que nous demeurions, exaspéré, comme devant quelque sacrilège ignare! Je dirai que la réminiscence du vers strict hante ces jeux à côté et leur confère un profit.” (“Até o momento, ou em um e outro dos casos supracitados, nada há que não seja reserva ou abandono, por causa do cansaço devido ao abuso da *cadência nacional*, cujo uso, assim como o da bandeira, deve *permanecer excepcional*. Com essa ressalva, divertida todavia, que as infrações voluntárias ou as sábias dissonâncias façam apelo à nossa sensibilidade, ao passo que, há somente quinze anos, o pedante que permanecíamos exasperava-se como se diante de um sacrilégio ignaro qualquer! Diria que a reminiscência do verso estrito assombra esses divertimentos e lhes beneficia.”; grifos nossos)

¹⁵³ (“Eu buscava, de fato, colocar ao lado do alexandrino, em toda a sua forma, um tipo de jogo em curso, de um circunfluyente dedilhado relapso, como se diria de um acompanhamento musical feito pelo próprio poeta, não permitindo ao verso oficial a emersão a não ser nas ocasiões especiais.”; cit. igualmente extraída de *Enquête sur l'évolution littéraire*). *L'après midi d'un faune* é um poema de Mallarmé iniciado em 1865 e publicado somente em 1876; trata-se de um monólogo de um fauno que, ao despertar de um sono verspertino, rememora de forma onírica seu encontro com ninfas (“Ces nymphes, je les veux perpétuer. / Si clair, / Leur incarnat léger qu'il voltige dans l'air / Assoupi de sommeils touffus. / Aimai-je un rêve ?”) *L'après midi d'un faune* serviu de base para o poema sinfônico de Debussy *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1892-4), o qual Vaslav Nijinsky (1889-1950; bailarino e coreógrafo russo) coreografou em 1912.

- ¹⁵⁴ (“Aliás, a mesma transformação se deu em música: sucedeu às melodias tão deliberadas de outrora uma infinidade de melodias fragmentadas que enriquecem a tessitura.”) Cit. igualmente extraída de *Enquête sur l'évolution littéraire*.
- ¹⁵⁵ “Une haute liberté d'acquise, la plus neuve: je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique – seulement, quand n'y aura pas lieu, à cause d'une sentimentale bouffée ou pour un récit, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire. Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun.” (“Uma grande liberdade adquirida, a mais nova: não vejo, e essa permanece minha intensa opinião, o apagamento de nada que tenha sido belo no passado, permaneço convencido que nas grandes ocasiões obedeceremos sempre à tradição solene, cuja preponderância provém do gênio clássico — conceber-se-á fazê-lo apenas quando, seja por causa de um acesso sentimental ou por uma narrativa, não tratar de perturbar esses ecos veneráveis. Toda alma é uma melodia que deve se renovar; e para tal, são a flauta ou a viola de cada um.”). Cit. extraída de *Crise de vers*. A “grande liberdade” a que a passagem se refere é o surgimento do verso livre.
- ¹⁵⁶ Na passagem citada, Kandinsky enxergando afinidade entre a música de Debussy e a de Alexander Scriabin (1872-1915; compositor russo), afirma: “Und derselbe Fehler verstimmt oft den Zuhörer. D. h. manchmal werden beide Komponisten ganz plötzlich aus dem Bereiche der ‚neuen‘ ‚Häßlichkeiten‘ und folgen dem Reize der mehr oder weniger konventionellen ‚Schönheit‘. Der Zuhörer fühlt sich oft im wirklichen Sinne beleidigt, da er wie ein Tennisball fortwährend über das Netz geschleudert wird, über das Netz, welches die zwei gegnerischen Parteien trennt: die Partei des äußeren ‚Schönen‘ und die des inneren ‚Schönen‘.”; (“Tanto num como no outro, o mesmo defeito indispece muitas vezes o ouvinte. Quero dizer que lhes acontece serem subitamente arrastados para longe das ‘novas feiúras’ e deixarem-se seduzir pelo charme de uma Beleza mais ou menos convencional. Muitas vezes o ouvinte fica chocado. Tem a impressão de ser projetado — como uma bola de tênis — por cima da rede que separa os dois parceiros: o partido do ‘Belo exterior’ e o do ‘Belo interior’”; cf. Kandinsky, *op. cit.*, 1990, p. XX).
- ¹⁵⁷ “Aujourd’hui, voilà plus de vingt ans et malgré la perte de tant d’heures, je crois, avec tristesse, que j’ai bien fait. C’est que, à part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse [...] j’ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d’alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c’est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J’irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu’au fond il n’y en a qu’un [...] L’explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. *Voilà l’aveu de mon vice, mis à nu, cher ami*, que mille fois j’ai rejeté, l’esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d’exécuté, à en faire scintiller par une place l’authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j’ai connu ce que je n’aurai pu accomplir. Rien de si simple alors que je n’aie pas eu hâte de recueillir les mille bribes connues, qui m’ont, de temps à autre, attiré la bienveillance de charmants et excellents esprits, vous le premier ! [...] à eux tous c’est bien juste s’ils composent un album, mais pas un livre. Il est possible cependant que l’Éditeur Vanier m’arrache *ces lambeaux mais je ne les collerai sur des pages que comme on fait une collection de chiffons d’étoffes séculaires ou précieuses*. Avec ce mot condamatoire d’Album, dans le titre, Album de vers et de prose, je ne sais pas ; et cela contiendra plusieurs séries, pourra même aller indéfiniment” (“Hoje, eis mais de vinte anos e, malgrado a perda de tantas horas, penso tristemente que o fiz bem. Pois, à parte os pedaços de prosa e os versos de minha juventude [...] sempre sonhei e tentei uma outra coisa, com a paciência de um alquimista, disposto a sacrificar toda vaidade e toda satisfação, como outrora se queimou a mobília e as vigas do teto a fim de alimentar a fôrnalha da Grande Obra. O quê? É difícil dizer: um livro, muito simplesmente, em muitos volumes, um livro que seja um livro, arquitetural e premeditado, e não uma coletânea de inspirações casuais, sejam elas maravilhosas... Iria mais longe, diria: o Livro, convencido que, no fundo, só o existe um [...] A explicação órfica da Terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: pois o próprio ritmo do livro, ainda que impessoal e vivo, mesmo em sua paginação, justapõe-se às equações desse sonho, ou Ode. *Eis a confissão de meu vício, desvelado, meu caro amigo*, o qual rejeitei mil vezes, o espírito ferido ou esgotado, mas isso me domina e talvez eu suceda; não em realizar essa obra como um todo (necessitaria ser não sei quem para isso!) mas em mostrar um fragmento executado, em fazer cintilar a partir de uma parte a autenticidade gloriosa, indicando assim todo o resto para o qual uma vida não baste. Provar através das porções feitas que esse livro existe, e que eu soube o que não seria capaz de realizar. Nada muito simples, de modo que não tive pressa em recolher os mil fragmentos conhecidos, os quais me valeram, vez ou outra, a benevolência de espíritos de excelência e encanto, dentre os quais você é o primeiro! [...] é válido que todos esses fragmentos formem um álbum, mas não um livro. É possível, no entanto,

que o editor Vanier arranque de mim *esses pedaços, mas os colarei sobre uma página como se faz com peças de tecidos preciosos ou antigos*. Com essa palavra condenatória de Álbum, no título, Álbum de verso e prosa, não o sei; e conterà muitas séries, podendo mesmo continuar indefinidamente.”; grifos nossos). Mallarmé escreveu essa carta a Verlaine como resposta a um pedido deste por informações biográficas — dessarte a missiva se tornou doravante conhecida como *Autobiographie* — para a série *Hommes d’aujourd’hui* (publicada em 1897), sendo que Verlaine também as utilizou em *Poètes maudits*.

- ¹⁵⁸ *The Trembling of the Veil* narra o período da vida de Yeats entre 1887-1897, em que discorre principalmente sobre a política irlandesa do período, suas relações pessoais e as suas atividades literárias, intelectuais e ocultistas. É notável, contudo, o caráter pouco convencional dessa autobiografia: Yeats fornece poucas datas para as passagens narradas e pouco discorre sobre si mesmo e suas impressões, mesmo a respeito de sua produção poética, florescente nessa época. Entende-se que o dito “tremor do véu do templo” pode se referir a um conceito cabalístico, no qual o véu representa uma passagem entre o mundo divino e o mundo material; desse modo, a crítica ao naturalismo e materialismo científico tardo-novecentista (presentes na autobiografia de Yeats) e a percepção de sua fratura seriam para o poeta a marca de sua época (ver June O. Levitt, *The Mystical Life of Franz Kafka: Theosophy, Cabala, and the Modern Spiritual Revival*, OUP, 2011, p. 178; ver também Gregory Dobbins, *Lazy Idle Schemers: Irish Modernism and the Cultural Politics of Idleness*, Field Day Pub., 2010, pp. 55 ss.); Yeats discorre muitas vezes, por exemplo, a respeito de seus encontros com madame Blavatsky (1831-1891) e seu círculo teosófico. Esse espiritualismo oriundo do decadentismo *fin-de-siècle* é explícito no ensaio de Yeats “The Autumn of the Body” (1898), em que afirma “I see, indeed, in the arts of every country those faint lights and faint colours and faint outlines and faint energies which many call the ‘decadence’, and which I, because I believe that the arts lie dreaming of things to come, prefer to call the autumn of the body.” (“Noto, de fato, nas artes de todos os países aquelas pálidas luzes e pálidas cores e pálidos contornos e pálidas energias que muitos denominam ‘decadência’, e os quais eu, por acreditar que as artes jazem sonhando o porvir, prefiro chamar de o outono do corpo”; cf. *The Collected Works of W.B. Yeats Volume IV: Early Essays*, Simon and Schuster, 2007, p. 140).

- ¹⁵⁹ ([...] assiste-se, como final de um século, não aquilo que se assistiu no anterior, a perturbações; mas, fora da arena pública, a uma inquietude do véu do templo com dobras significativas e, em certa medida, ao seu rasgar.”) *Crise de vers* é uma reescrita de “Vers et musique en France”, ensaio publicado em maio de 1892 na *The National Observer* (um jornal londrino editado de 1888 a 1897) e republicado em *Entretiens politiques et littéraires* em junho do mesmo ano.

- ¹⁶⁰ Robert Vischer (1847-1933), filósofo e historiador alemão. *Über das optische Formgefühl* foi sua tese de doutoramento, onde cunha a *Einfühlung* como um termo técnico. Nessa obra, dedicada às modalidades da visão, Vischer resgata a afinidade entre a experiência tátil e visual, e postula que o sentimento de prazer ou desprazer visual está associado à projeção da experiência física do sujeito em formas objetivas. Dessa compreensão, Vischer deriva uma conclusão mais abrangente, segundo a qual no processo da *Einfühlung* ocorre uma transferência do sujeito à forma inanimada: “Es ist also ein unbewusstes Versetzen der eigenen Leibform und hiemit auch der Seele in die Objektsform. Hieraus ergab sich mir der Begriff, den ich Einfühlung nenne.” (“Assim há uma transferência inconsciente da própria forma corpórea — e com isso também da alma — na forma do objeto. Daí derivei o conceito daquilo que eu denomino de empatia”). Cf. *Ueber das optische Formgefühl*, Leipzig, 1873, p. vii. O corolário dessa transferência empática é uma animação do mundo, em que os objetos inanimados expressam vida subjetiva: há em Vischer uma pressuposição metafísica subjacente, segundo a qual em nossa vida emocional existe uma “pantheistische Drang zur Vereinigung mit der Welt, welcher sich, keineswegs auf das leichter fassliche Verwandtschaftsverhältniss zu der menschlichen Gattung beschränken lässt, sondern, sei es nun bewusst oder unbewusst, an die Allheit sich wendet.” (“pulsão panteística de união com o mundo, a qual não pode de maneira alguma ser limitada à relação parental com a espécie humana, mais facilmente compreensível, mas precisa, consciente ou inconscientemente, ser dirigida ao universo.”) Cf. *ibid.*, p. 28. A tradução canônica da *Einfühlung* a partir do grego “εμπάθεια” como “empatia”, feita pelo psicólogo norte-americano E. B. Titchener (1857-1927) é debatida, pois não compreende corretamente o “sentir em” do sentido original alemão. Em conjunção à *Einfühlung*, Vischer cunhou outros termos, como *Nachgefühl* (“sentir após”, “sentir em reação”) ou *Ausgefühl* (“sentir expandido”).

- ¹⁶¹ Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), poeta, romancista, dramaturgo, ativista político e filósofo alemão, publicou entre 1846 e 1857 os seis volumes de *Aesthetik; oder, Wissenschaft des Schönen*, obra de filosofia estética de cunho hegeliano. Em um ensaio de 1866, “Kritik meiner Aesthetik”, F. T. Vischer revisa sua teoria anterior e, ultrapassando a constrição do símbolo artístico herdada de Hegel, compreende que as formas naturais ou geométricas são também imbuídas de sentido. Isso se dá através de uma transferência emotiva a formas objetivas, fenômeno não circunscrito a determinado estágio histórico do espírito como entendia Hegel. Essa abertura da estética quanto à qualidade expressiva das formas é o ponto de partida de Robert Vischer para a sua tese *Über das optische Formgefühl*. A *Einfühlung* de Robert Vischer tornou-se rapidamente um termo comum à psicologia e à teoria da arte do final do século XIX e início do XX, de tal modo que Worringer, ao escrever

Abstraktion und Einfühlung em 1906, tem por ponto pacífico o seu uso, assumindo-o inclusive como um dos impulsos fundamentais da história visual humana (cf. *infra*, nota XX). F. T. Vischer escreveu em 1887 um artigo intitulado “Das Symbol” em que afirma o símbolo enquanto conexão entre imagem e sentido, oscilando entre afastamento, caso da alegoria, e fusão, caso do símbolo religioso. O termo médio dessa oscilação seria o tipo empático, onde o ideal se torna físico (local da “sensibilidade idealizada” supracitada). Em 1930, Wind proferiu uma notória comunicação sobre a *Kulturwissenschaft* de Aby Warburg, morto um ano antes, onde afirma a forte influência da “teoria da polaridade do símbolo” sobre este (cf. Wind, “O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética”, in *op. cit.*, 1997, pp. 73-90). Wind também menciona o débito de Warburg à psicologia da arte de Robert Vischer em sua derisória resenha da biografia de Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1970); cf. *ibid.*, pp. 181-192.

¹⁶² *Studien zur Kunstgeschichte* trata-se de uma coletânea de ensaios de Vischer sobre tópicos da história e historiografia da arte.

¹⁶³ Geoffrey Scott (1884-1929), biógrafo, arquiteto e historiador da arquitetura, atuou de 1907 a 1909 como bibliotecário de Berenson na Villa I Tatti. Especializado na arquitetura do Renascimento, publicou em 1914 *The Architecture of Humanism*, em parte um contraponto à estética arquitetônica novecentista — e, em especial, à condenação de Ruskin da arquitetura renascentista — a qual entende alicerçada em falácias, mas igualmente uma defesa do humanismo subjacente às suas formas. Scott recorre à teoria da empatia para fundamentar este argumento, compreendendo que o prazer obtido pelas formas arquitetônicas provém da projeção do sujeito espectador à construção, e não dos conceitos supostamente nela imbuídos (crítica que Scott faz à falácia romântica, por exemplo); afirma, por exemplo que “We have looked at the building and identified ourselves with its apparent state. *We have transcribed ourselves into terms of architecture* [...] The whole of architecture is, in fact, unconsciously invested by us with human movement and human moods. Here, then, is a principle complementary to the one just stated. *We transcribe architecture into terms of ourselves*. This is the humanism of architecture” (“Olhamos para a construção e nos identificamos com seu estado aparente. *Transcrevemo-nos em termos arquitetônicos* [...] Toda a arquitetura está, de fato, inconscientemente investida por nós com movimento humano e com sentimentos humanos. Eis, então, um princípio complementar àquele há pouco postulado. *Transcrevemos a arquitetura em termos de nós mesmos*. Esse é o humanismo da arquitetura”); cf. *The Architecture of Humanism — A Study in the History of Taste*, Boston, Houghton Mifflin, 1914, p. 213 (grifos do autor). A nota de rodapé a essa passagem afirma que “The theory of aesthetic here implied, is, needless to say, not new. It was first developed by Lipps twenty years ago, and since then has been constantly discussed and frequently misunderstood. In what follows I owe a debt to many suggestive points in Mr. Berenson's studies of Italian painting, where this view of aesthetics found its most fruitful concrete application [...] Time honoured as Lipps's theory now is, and valid as it appears to me to be, its influence upon purely architectural criticism has been negligible [...] Yet its architectural importance, both for theory and practice, is immense; and it is for lack of its recognition that the Fallacies of Criticism still flourish so abundantly. For some theory criticism must have, and in the absence of the true, it makes shift with the palpably false.” (“A teoria da estética aqui implícita não é, evidentemente, nova. Foi inicialmente desenvolvida por Lipps há vinte anos, e tem sido desde então constantemente discutida e frequentemente mal compreendida. Devo, no que se segue, a muitos trechos sugestivos dos estudos sobre a pintura italiana do sr. Berenson, onde essa visão estética encontrou a sua mais fecunda aplicação concreta [...] Embora a teoria de Lipps possua hoje o peso da tradição e ainda que me soe muito válida, sua influência na crítica puramente arquitetônica tem sido insignificante [...] E no entanto, sua importância arquitetônica, tanto para a teoria quanto para a prática, é imensa; e é pela ausência de seu reconhecimento que as Falácias da Crítica ainda afloram abundantes. Pois é necessário que exista alguma teoria crítica e, na ausência da verdadeira, dá-se com a obviamente falsa.” Theodor Lipps (1851-1914), filósofo e psicólogo alemão, sistematizou e ampliou o uso da *Einfühlung* de Vischer a uma das categorias centrais da percepção humana. Sua principal obra teórica, *Grundlegung der Aesthetik* — em que compreende empatia como uma reação psicofísica ao encontro com objetos externos calcada em experiências anteriores do sujeito — foi publicada em 1903.

¹⁶⁴ Wilhelm Worringer (1881-1965), historiador da arte associado ao movimento expressionista, escreveu *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (*Abstração e empatia: uma contribuição à psicologia do estilo*) como tese de doutoramento (conclusa em 1906); sua publicação em 1908 foi um sucesso imediato entre intelectuais e artistas, gerando sucessivas reedições ao longo dos anos. Nessa obra, Worringer compreende duas pulsões opostas entre as quais percepção humana oscilou ao longo da história visual, identificando uma como “empática” e a outra como “abstrata”: à primeira, então tradicional às teorias estéticas alemãs, atribui a projeção do sujeito ao mundo, que neste se identifica como parte de um “organismo” (caso da produção italiana do renascimento); à segunda, entende a recusa a este mundo externo e a interiorização do sujeito em um universo “inorgânico” (caso da arte do Alto Gótico). Ao equiparar a produção abstrata com a realista enquanto expressões universais de sentimentos em relação ao mundo, Worringer proveu uma forte base

intelectual às vanguardas insurgentes do início do século XX, ainda que seu foco de estudo fosse a tradição artística e não a teoria da arte moderna.

- ¹⁶⁵ Lipps afirma que “Der ästhetische Genuß, insbesondere der Genuß des Kunstwerkes verhält sich zum Genuß eines sinnlichen Objektes, wie die ästhetische Betrachtung zur Betrachtung eines beliebigen sinnlichen Gegenstandes. Auch die ästhetische Betrachtung betrachtet einen sinnlichen Gegenstand. Aber sie ist eine solche, für welche der sinnliche Gegenstand Symbol ist eines darin liegenden Lebens. Sie betrachtet ihn nicht an sich, sondern eben als Symbol; oder sie betrachtet ihn, aber in ihm oder durch ihn hindurch das ideell darin gegebene Leben. So eigenartig nun wie diese Betrachtung ist auch der ästhetische Genuß. Auch der Genuß eines sinnlichen Gegenstandes ist in Wahrheit Genuß einer eigenen Lebensbetätigung, nämlich derjenigen, die im Erfassen und sich Zueigenmachen des sinnlichen Gegenstandes besteht. Aber dieser Genuß ist für mein Bewußtsein bezogen auf den sinnlichen Gegenstand und auf ihn allein. Der ästhetische Genuß dagegen ist einerseits ebensowohl Genuß einer inneren Lebensbetätigung des Genießenden [...] Er ist Genuß einer objektivierten Selbstbetätigung, oder *er ist objektivierter Selbstgenuß*. Er ist Genuß an dem in mein eigenes Erleben eindringenden Leben eines Objektes, oder genauer gesagt, er ist Genuß des Einklanges des in mich eindringenden Lebens, eines solchen mit dem eigenen Bedürfnis der Lebensbetätigung oder der eigenen Lebenssehnsucht.” (“A apreciação estética, e em especial a apreciação da obra de arte, comporta-se em relação à apreciação de um objeto sensível como a contemplação estética em relação a contemplação de alguma coisa sensível qualquer. A contemplação estética também contempla uma coisa sensível. Mas para tal contemplação a coisa sensível é um símbolo ao qual subjaz uma vida. Ela não o contempla em si, mas antes como símbolo; ou lhe contempla, mas adentrando-lhe ou trespassando-lhe em vista do ideal nele vivificado. Tão singular quanto essa contemplação é também a apreciação estética. A apreciação de uma coisa sensível é, em realidade, igualmente a apreciação de uma atividade de vida, a saber aquela existente na apreensão e internalização da coisa sensível. Mas para a minha consciência, essa apreciação refere-se à coisa sensível e somente a ela. A apreciação estética, no entanto, é de certo modo também a apreciação de uma atividade de vida do apreciador [...] Ela é a apreciação de uma auto-atividade objetificada ou uma *auto-apreciação objetificada*. É a apreciação da vida de um objeto que em mim adentra ou, mais precisamente, a apreciação da harmonia da vida que em mim penetra, um objeto tal que possui a sua própria necessidade de atividade de vida ou o seu próprio anseio por vida”); grifos nossos.

- ¹⁶⁶ Lê-se na citação de Worringer: “Die moderne Aesthetik, die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat, d. h. die bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjekts ausgeht, gipfelt in einer Theorie, die man mit einem allgemeinen und weiten Namen als Einfühlungslehre bezeichnen kann. Eine klare und umfassende Formulierung hat diese Theorie durch Theodor Lipps gefunden. Sein ästhetisches System soll darum als *pars pro toto* zur Folie der folgenden Ausführungen dienen. Denn der Grundgedanke unseres Versuches ist, zu zeigen, wie diese moderne Aesthetik, die vom Begriffe der Einfühlung ausgeht, *für weite Gebiete der Kunstgeschichte nicht anwendbar ist*. Sie hat ihren archimedischen Punkt vielmehr nur auf einem Pol menschlichen Kunstempfindens. Zu einem umfassenden ästhetischen System wird sie sich erst dann gestalten, wenn sie sich mit den Linien, die vom entgegengesetzten Pol herkommen, vereinigt hat.” (“A estética moderna, que deu o passo decisivo do objetivismo estético em direção ao subjetivismo estético, isto é, que não parte mais, em suas investigações, da forma dos objetos estéticos, mas sim da atitude do sujeito observador, culminou em uma doutrina que pode ser caracterizada pelo nome amplo e geral de teoria da empatia. Essa teoria foi formulada de modo claro e compreensivo por Theodor Lipps. Desse modo, seu sistema estético servirá, enquanto *pars pro toto*, como o contexto para as explicações a seguir. Pois a ideia fundamental de meu ensaio é demonstrar como essa estética moderna, que procede do conceito de empatia, *é inaplicável a amplas áreas da história da arte*. Seu ponto arquimediano se situa em somente um dos polos do sentimento artístico humano. Assumirá a forma de um sistema estético compreensivo quando tiver se unido com as linhas que provêm do polo oposto.”); grifos nossos.

- ¹⁶⁷ *Die Bamberger Apokalypse* é um livro de Wölfflin dedicado ao Apocalipse de Bamberg, um manuscrito iluminado do século XI realizado em Reichenau, Alemanha. Esta obra contém o Livro das Revelações de São João e um evangeliário. No trecho mencionado, Wölfflin principia por uma refutação das críticas anteriormente feitas ao manuscrito, afirmando-as fundamentadas por um paradigma de apreciação artística naturalista, “für die der Wert der Leistung in der mehr oder weniger vollständigen Wiedergabe des Sichtbaren liegt.” (“para o qual o valor do desempenho se encontra em uma reprodução mais ou menos total do visível.”) Em contraponto, Wölfflin afirma que os juízos de valor comuns à arte naturalista não são aplicáveis ao Apocalipse de Bamberg — e.g. “não se trata da oposição entre uma perspectiva ruim ou boa, mas sim entre perspectiva e não-perspectiva” — que deve ser visto primordialmente através de sua estrutura formal. Afirma, portanto, que “Überall aber ist die Wirkung abgestellt nicht auf die einzelne Figur, sondern auf die Bilderscheingung im ganzen: der Rhythmus der Flächeneinteilung, die großen Richtungsgegensätze, die allgemeinen Linienzusammenhänge — sie haben das erste Wort. Es ist keine primitive, zusammensetzende Kunst, sondern [...] eine Kunst mit langer Tradition”

(“Em geral, no entanto, o efeito não está alocado em uma figura isolada, mas sim na imagem fenomênica por inteiro: o ritmo da divisão das áreas, as grandes oposições vetoriais, a coesão geral das linhas — são esses elementos que possuem a palavra de ordem. Não se trata de uma arte primitiva, compósita, mas sim [...] de uma arte com uma longa tradição.”)

¹⁶⁸ (“O ‘eu’ não é fortalecido, mas sim negado”)

¹⁶⁹ “‘Stilisieren’ heißt — nicht, wie Einige zu meinen scheinen, auf Naturobjekte die Gesetze der geometrischen Regelmäßigkeit und der Symmetrie ‘anwenden’. Es heißt nicht, Regelmäßigkeit und Symmetrie zu den Naturformen hinzufügen, oder ihnen aufnötigen. Eine solche Verbindung des Heterogenen wäre Vergewaltigung der Natur. *Das Beschneiden der Bäume, so daß sie eine bestimmte geometrische Gestalt, Kugelform, Pyramidenform u. s. w. gewinnen, das wäre Stilisierung nach dem Herzen solcher Ästhetiker.* Aber darin liegt kein künstlerisches Tun, also auch keine Stilisierung, sondern unkünstlerische Barbarei. Jener Meinung gegenüber müssen wir sagen: Stilisieren ist weder ein Hinzutun noch auch ein einfaches Weglassen, sondern es ist ein Herauslösen. Es ist nicht Negation, sondern Anerkennung, nämlich künstlerische Anerkennung; nicht Antun eines Zwanges, sondern Befreiung.” (“A estilização não significa, como acreditam alguns, o ‘emprego’ das regras da regularidade geométrica e da simetria em relação aos objetos naturais. Não significa a adição ou imposição de regularidade e simetria às formas naturais. Uma tal conjunção de heterogeneidades violentaria a natureza. *O talho das árvores em formas geométricas, em uma esfera, em uma pirâmide, etc, isso seria uma estilização segundo as preferências de tais estetas.* Mas nisso não há qualquer ação artística e tampouco qualquer estilização, mas sim uma barbárie inartística. Contra essa opinião devemos dizer: a estilização não é nem um acréscimo e tampouco uma simples omissão, mas antes uma dissolução. Não é negação, mas reconhecimento, a saber, reconhecimento artístico; não é a imposição de uma constrição, mas sim libertação.”)

¹⁷⁰ Thomas Carlyle (1795-1881), filósofo, ensaísta e historiador escocês, proferiu em 1840 uma série de seis palestras para um grande público londrino, as quais foram publicadas em 1841 sob o título de *On Heroes and Hero-Worship and the Heroic in History* (*Sobre os heróis, o culto do herói e o heróico na história*). Nessas preleções, Carlyle defendeu visão do herói como um líder e delineou o contexto de aparição do heróico na história, dedicando cada palestra a um tipo: o herói enquanto deus, profeta, poeta, sacerdote, homem de letras e monarca. Afirmou notoriamente que “The History of the world is but the Biography of great men.” (“A história do mundo não passa da biografia dos grandes homens.”). Cf. *On Heroes and Hero-Worship and the Heroic in History*, London, James Fraser, 1841, p. 47. Na terceira preleção, dedicada ao herói enquanto poeta, compreende este como um indivíduo dotado de um impulso transcendental apriorístico capaz de expressá-lo através de formas culturais que, dotadas do beleza, são perenes. A expressão poética, portanto, segundo Carlyle, é a expressão da grandeza do sujeito, i.e. sua capacidade de acesso à universalidade. Nesse sentido, entende que onde houver uma grande poesia existe necessariamente um grande sujeito, pois “The grand fundamental character is that of Great Man ; that the man be great.” (“O grande caráter fundamental é o do Grande Homem; que o homem seja grandioso”). Cf. *ibid.*, p. 127. Afirma, por exemplo, a respeito das imagens evocadas na *Divina Comédia*, que “For though this of painting is one of the outermost developments of a man, it comes like all else from the essential faculty of him ; it is physiognomical of the whole man.” (“Apesar disso da pintura ser um dos desenvolvimentos mais periféricos de um homem, provém, assim como todo o resto, de sua faculdade essencial; é fisionômico do homem por inteiro.”) Cf. *ibid.*, p. 151. Acrescenta, imediatamente a seguir, uma visão empática da criação artística, onde equivale o valor da obra ao valor do artista: “Find a man whose words paint you a likeness, you have found a man worth something ; mark his manner of doing it, as very characteristic of him. In the first place, he could not have discerned the object at all, or seen the vital type of it, unless he had, what we may call, *sympathized* with it, — had *sympathy* in him to bestow on objects. He must have been sincere about it too ; sincere and sympathetic : a man without worth cannot give you the likeness of any object” (“Encontre um homem cujas palavras lhe retratem com semelhança e terá encontrado um homem que possui algum valor; grave a maneira com que o faz como muito característica de si. Em primeiro lugar, não teria sido capaz em absoluto de discernir o objeto, ou de ter visto o seu tipo vital, a não ser que tivesse — como se poderia dizer — *simpatizado* com ele — que possuísse consigo uma *simpatia* capaz de ser outorgada aos objetos. Necessitaria também ser sincero; sincero e simpático: um homem sem valor não é capaz de lhe oferecer a semelhança de objeto algum”). Cf. *loc. cit.*, grifos do autor. A citação feita por Wind reitera e expande as ideias contidas na passagem anterior: “For, in fact, I say the degree of vision that dwells in a man is a correct measure of the man. If called to define Shakspeare's faculty, I should say superiority of Intellect, and think I had included all under that. What indeed are faculties ? We talk of faculties as if they were distinct, things separable ; as if a man had intellect, imagination, fancy, &c., as he has hands, feet and arms. That is a capital error. Then again, we hear of a man's ‘ intellectual nature,’ and of his ‘ moral nature,’ as if these again were divisible, and existed apart [...] We ought to know withal, and to keep forever in mind, that these divisions are at bottom but *names* ; that man's spiritual nature, the vital Force which dwells in him, is essentially one and indivisible ; that what we call imagination, fancy, understanding, and so forth, are but different figures of the same Power of Insight, all indissolubly connected with each other, physiognomically related ; that if we knew one of them, we might know

all of them. Morality itself, what we call the moral quality of a man, what is this but another *side* of the one vital Force whereby he is and works ? All that a man does is physiognomical of him. You may see how a man would fight, by the way in which he sings ; his courage, or want of courage, is visible in the word he utters, in the opinion he has formed, no less than in the stroke he strikes. He is *one*; and preaches the same Self abroad in all these ways.” (“Pois, de fato, afirmo que o grau de visão que habita um homem é a correta medida do homem. Se convocado a definir a faculdade de Shakespeare, diria superioridade de Intelecto, presumindo ter nisso incluído tudo. Mas o que são, pois, as faculdades? Falamos de faculdades como se essas fossem distintas, coisas separáveis; como se um homem possuísse intelecto, imaginação, sofisticação, etc, do mesmo modo que tem mãos, pés e braços. Esse é um grave erro. Ademais, escutamos a respeito da “natureza intelectual” de um homem, ou de sua “natureza moral”, como se, mais uma vez, essas fossem divisíveis e existissem em separado [...] Devemos, não obstante, saber e manter sempre em mente que essas divisões são, na verdade, apenas *nomes*; que a natureza espiritual de um homem, a Força vital que nele habita, é indivisível e essencialmente uma só; que aquilo que nós denominamos imaginação, sofisticação, compreensão e assim por diante, não são senão diferentes representações da mesma Potência de Intuição, todas indissoluvelmente conectadas entre si, fisionomicamente relacionadas: que se conhecemos uma delas, conhecemo-nas todas. A própria moralidade, aquilo que denominamos a qualidade moral de um homem, o que é ela senão um outro *lado* dessa força vital única por meio da qual ele existe e opera? Tudo que um homem faz lhe é fisionômico. É possível ver o modo como lutaria um homem pela forma com que canta; sua coragem, ou falta de coragem, é visível nas palavras que profere, na opinião que formou não menos que no traço traçado. Ele é um só; e prega para o exterior a mesma Identidade através de todas essas maneiras.”) Cf. *ibid.*, p. 171 s., grifos do autor.

4. O Temor do Conhecimento

Quando falei do temor da arte em Platão, e sugeri que este tinha razão em temê-la, talvez tenha soado como se eu pretendesse reviver um fantasma, pois é certo que o temor sagrado da arte nos deixou. Temos, entretanto, um outro medo, que creio ter sido desconhecido a Platão — o medo de que o conhecimento possa prejudicar a imaginação, de que o exercício das faculdades artísticas, tanto para o artista quanto para o espectador, pode ser prejudicado pelo uso da razão. Esse é um medo moderno e, se não estou enganado, desconhecido anteriormente ao período romântico; mas dominou com tamanho vigor, por mais de um século e meio, a nossa visão de arte, que agora o consideramos uma verdade básica, apoiado por uma vigorosa tradição filosófica e literária.

Na *Lamia* de Keats, por exemplo, o sofisticado espectro da imaginação do poeta é morto pelo gélido fito analítico da filosofia:

and for the sage,
 Let spear-grass and the spiteful thistle wage
 War on his temples. Do not all charms fly
 At the mere touch of cold philosophy?

[e quanto ao sábio,
 Que a relva e o cardo vingativo declarem
 Guerra à sua têmpora. Todos os encantos não se vão
 Ao mero toque da fria filosofia?]

A visão do poeta não tem lugar “no enfadonho catálogo das coisas comuns”:

Philosophy will clip an Angel's wings, [...]
 Unweave a rainbow, as it erewhile made
 The tender-person'd Lamia melt into a shade.¹

[A filosofia excisará as asas de um Anjo, [...]
 Esfiará um arco-íris, como se há pouco tivesse feito
 A tenra Lâmia dissolver-se em sombra]

Em retrospectiva, afigurou-se a alguns estudiosos da Antiguidade, ainda sob o feitiço da visão do romantismo, que a tragédia grega morreu com a filosofia grega, e que a inspiração primitiva, da qual os poetas trágicos extraíram sua mitologia e ritual, não teria sido capaz de sobreviver à fala destrutiva de Sócrates (93). Em *Fédon*, Platão parece sugerir que Sócrates, consciente desse fato, cantou uma derradeira canção poética antes de morrer, como se abjurasse ao arreigado vício à razão. Tinha sido visitado por certos sonhos que o intimaram a “cultivar e produzir música”: compôs, assim, um hino a Apolo² e versificou as *Fábulas* de Esopo³ (94). Se essa deliciosa história é verdadeira ou não, Platão aproveitou a ocasião para definir o tipo de poesia que Sócrates teria escrito: poesia didática, categoria literária que todo tratado moderno respeitável de estética nos ensina a desprezar.

(93) Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, ed. J. Oeri, III (1900), pp. 251-60⁴; Rohde, *Psyche*, pp. 539 ss.⁵; Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, xii: “Eis a nova contradição: o dionisiaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo.”⁶ Sobre Sócrates e Eurípides, ver Dodds, *The Greeks and the Irrational*, pp. 186 s.⁷

(94) *Fédon*, 60c-61b⁸.

Poesia didática, dizem-nos, é um tipo de monstro, um híbrido do intelecto e da imaginação que sacrifica a arte em prol dos interesses da razão e que trai a razão pelo uso da arte⁹. É bem possível que nos dias de hoje se condene a poesia didática sem sua leitura. No entanto, uma breve olhada no verso botânico de Erasmus Darwin¹⁰, ou no poema sobre “A Arte de Preservar a Saúde” de John Armstrong¹¹, imediatamente demonstra que o pedagogo poético se autossabota: seus versos não atizam a imaginação do leitor; meramente lhe inspiram uma forte desconfiança quanto a um argumento que se presta à rima. Não que a

perspectiva seja mais encorajadora em outras artes. A não ser que por curiosidade, dificilmente alguém desejaria assistir um balé composto por Descartes para Cristina da Suécia¹², no qual, segundo foi dito, virtudes intelectuais e morais dançaram perante a rainha (95). Vi uma vez pessoalmente um balé didático, um espetáculo americano composto por Martha Graham sobre a Declaração da Independência, no qual o texto, recitado por um coro, fornecia a base rítmica para a dança: “Consideramos estas verdades auto-evidentes” e assim por diante. Foi um bom balé, e devo dizer em sua defesa que os grandes saltos de seus bailarinos, seus gestos heróicos e contorções rítmicas, dissiparam qualquer ideia de que todos os homens são criados iguais¹³. Nessa ocasião a imaginação triunfou sobre o didatismo, mas estou muito pouco seguro de que tenha sido esse o caso na composição mais sóbria de Descartes.

(95) A. Baillet, *Vie de Monsieur Descartes*, II, (1691), p. 395¹⁴; ver também *Œuvres de Descartes*, ed. C. Adam e P. Tannery, V (1903), pp. 457 ss.¹⁵

Quanto à pintura didática, eis outro assunto aparentemente desanimador. Pensemos no quadro de Ingres, *A Apoteose de Homero*, em que sua elegância pictórica o desertou pois fora tomado pelas ambições desorientadas de um pedagogo pedante¹⁶. Ou pensemos então em Kaulbach¹⁷, ou no outrora famoso Chenavard, um pintor de Lyons¹⁸, de cujo cérebro afirmou Baudelaire a semelhança com sua cidade natal: nebulosa de vapores e fuliginosa de fornhas, encrespada por campanários e chaminés. Embora fosse excelente na invenção de programas enciclopédicos que cobriam a história da humanidade, era extraordinariamente ruim ao pintá-los. A enorme incongruência entre pensamento e imagem divertiu Baudelaire a tal ponto que o fez principiar um ensaio crítico que pretendia chamar de “Arte Filosófica”, (96) mas deixou-o inacabado por um excelente motivo: mudou de ideia no meio do caminho. O objetivo era demonstrar por meio de pinturas didáticas como imagens toscas surgem a partir de grandes ideias. “A beleza pura, desinteressada”, escreveu, só pode ser alcançada por “uma arte apartada da erudição”, enquanto que um “desejo pela clareza filosófica” necessariamente degrada a imagem artística. Mas essa conhecida tese é posta em

xeque por uma nota adicional na qual se lê: “Existe algo de bom no pressuposto de Chenavard; é o desprezo pela trivialidade e a convicção de que a grande pintura se assenta nas grandes ideias.” (97)

(96) *L'art philosophique*, cf. *Œuvres*, ed. Y.-G. Le Dantec, II (1938), pp. 367-74¹⁹.

(97) *Ibid.*, p. 375²⁰. Para algumas ilustrações do trabalho de Chenavard, incluindo um desenho de Baudelaire, ver J. C. Sloane, “Baudelaire, Chenavard, and Philosophic Art”, *Journal of Aesthetics*, XIII (1955), pp. 285-99²¹.

Se Baudelaire teve dúvidas quanto à tolice da arte didática, seria-nos aconselhável seguir seu exemplo e recuarmos um pouco. Decerto, é algo desconcertante escutar de início que as grandes ideias geram má pintura, para então ouvir da mesma autoridade que a grande pintura tem por base as grandes ideias. Mas não há necessidade de escolher entre essas duas proposições, pois podemos descobrir que ambas são verdadeiras se cuidadosamente examinadas. A pressão do pensamento sobre a arte não segue uma regra simples e uniforme. As grandes ideias tem a capacidade de estimular ou obstruir o espírito do pintor, disso resultando que o tipo de excitação intelectual que se provou a ruína de Chenavard ou de Kaulbach foi o impulso que levou Rafael a seu mais alto patamar na pintura da *Escola de Atenas*²².

Sabemos todos que uma pintura e um argumento são duas coisas diversas, e que o melhor argumento não produz uma boa pintura. Destarte, se um pintor se torna tão enamorado de seus pensamentos que lhes permite domínio sobre sua visão, sua imaginação pictórica se enfraquecerá por ideias que o distraem da arte da pintura. É verdade, portanto, dizer que a fuga em direção ao conhecimento é uma fraqueza artística, visto substituir a imaginação pelo intelecto. A fuga do conhecimento, entretanto, também é uma fraqueza: supõe que a imaginação do artista não possui vigor o suficiente para suportar as pressões do pensamento. O pintor inseguro deve, de fato, tomar cuidado com a distração: sua limitada força pictórica

pode se perder de vista se pensar demais; e seria bom que o espectador frágil não deixe o pensamento vagar enquanto olha para uma pintura. Nesse sentido, nossa desconfiança habitual da presença do intelecto na arte é correta. No entanto, alguma coisa está errada em uma estética que explica o porquê do fracasso de Chenavard e Kaulbach, mas não o porquê do sucesso de Rafael; que é capaz de dar conta da fraqueza poética de Erasmus Darwin, mas não da força de Lucrécio²³ e Dante (98).

(98) Segundo Valéry, a “atenção à sequência de pensamento” necessariamente interfere com a “atenção à sequência da canção”. A poesia didática lembrava-lhe de tentativas de enquadrar a área de um círculo; ver *Variété*, I (1924), p. 93; também *Variété*, V (1945), p. 158: “Poésie et pensée abstraite”²⁴. Repete-se o mesmo argumento em Bremond, *La poésie pure*, p. 22; mas onde Valéry falou em “quadratura do círculo”, que é um problema matemático genuíno mas insolúvel, Bremond pensou em “um círculo quadrado”, o que não representa em absoluto um problema matemático²⁵. O pressuposto da *incompatibilidade* entre o discurso racional e a arte é certamente tão falso quanto supôr-lhes *idênticos*.

Uma vez que estamos no processo de refazermos os nossos passos, encaremos os fatos de que, na Antiguidade somente, o número de grandes poemas didáticos é desconcertantemente numeroso, muito superior ao que deveria ser segundo uma teoria estética que rejeita o gênero por inteiro como uma contradição em termo. Ao escrever *Sobre a Natureza das Coisas*, Lucrécio tomou por empréstimo “a doce voz da canção” para explicar o sistema racional de Epicuro (99). O poema exige de nossa inteligência; dirige-se vigorosamente ao entendimento, mas o faz por meio de versos tão emocionalmente potentes e de uma beleza tão intensa que arrebatava a nossa imaginação. Nas *Geórgicas*, Virgílio ensina o cultivo da terra, com preceitos exatos endereçados ao camponês quanto à melhor maneira de plantar a videira ou de cultivar a colheita, abelhas e gado. Ao desfrutar da poesia rústica dessas instruções, mesmo os leitores estranhos à agricultura ou à criação de animais são tomados por uma paixão pela terra e voluntariamente participam dos encargos campesinos²⁶. Quanto a Ovídio, mesmo o mais interdito dos temas, o calendário Romano, torna-se uma

procissão festiva em seus versos; para não falar de suas instruções eminentemente profissionais sobre a proficiência na arte da amar²⁷. E quem pode esquecer que Horácio, ao escrever sobre o desejo do poeta de ser tão útil quanto agradável, fá-lo em um grande poema, e, além disso, em um poema didático?²⁸ Se lembrarmos, por fim, que da Renascença até o oitocentos são muitos os poemas didáticos agradáveis, mesmo que poucos sejam excelentes **(100)**, poderíamos muito bem indagar se é verdadeira a estimativa de que dentro desse gênero o número de falhas estéticas é anormalmente grande. É realmente verdade que há mais poemas didáticos ruins do que, digamos, maus poemas de amor ou maus hinos patrióticos ou religiosos? É verdade que, nas artes visuais, as falhas estéticas na retratística ou na pintura de paisagem são mais raras do que nas composições didáticas?

(99) *De rerum natura*, I, 944 s.²⁹

(100) Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance* (trad. S. G. C. Middlemore), III, x, sobre arte didática: “Certo, porém, é que épocas infinitamente superiores a nossa em seu senso de beleza — o mundo grego tardio, o romano e o do Renascimento — não puderam prescindir de um tal gênero de poesia.”³⁰ Uma “abundância de senso estilístico”, se Burckhardt estiver correto, matizava todas as coisas que ataçavam fortemente a sensibilidade do homens renascentistas, e por se interessarem apaixonadamente pelo conhecimento não podiam deixar de versificá-lo: o que contradiz a noção popular de que a poesia didática é necessariamente frígida³¹. As *Silvae* de Políziano³² são tão espirituosas quanto os *Fasti* de Ovídio ou o *Ensaio sobre o homem* de Pope³³.

Certamente *não* antes do século XIX. Os grandes ciclos religiosos do passado eram quase todos didáticos, as esculturas ou vitrais das catedrais francesas, por exemplo **(101)**, ou os afrescos da Capela Sistina, ou as tapeçarias do *Triunfo da Eucaristia* elaboradas por Rubens **(102)**. Partes desses ciclos são frequentemente apreciadas como narrativas, mas estas ilustram uma doutrina, e o argumento doutrinal deve ser estudado e compreendido para que a frase visual seja corretamente expressa e a articulação plástica completamente

dominada. Um grau similar de inteligência era necessário à composição das grandes alegorias humanistas **(103)**. Ao se perguntar como tanto aprendizado podia ser absorvido pela arte, a resposta não é nada difícil: os grandes artistas sempre possuíram um intelecto ágil. A crença popular de que músicos não sabem pensar, ou que pintores não conseguem se expressar verbalmente, é uma superstição pitoresca completamente refutada pela evidência histórica, tanto passada quanto presente. Quem quer que leia as cartas de Ticiano, Michelangelo ou Rubens, ou esmiuça os trocadilhos que Leonardo da Vinci e Mozart adoravam inventar, impressionar-se-á não só com a habilidade literária, mas também pela mistura de erudição, engenho e bom senso que dota à prosa um estilo individual; e isso permanece verdadeiro até os dias de hoje. Não só Cézanne e Manet eram grandes conhecedores da literatura, mas, se me permitem falar da minha própria experiência — de cujo caráter possivelmente acidental tenho plena ciência, eu nunca conheci um pintor ou escultor relevante que não falasse e pensasse excepcionalmente bem (não se trata de negar que sob condições desfavoráveis um artista pode parecer um tolo falando disparates de cunho profissional, mas isso também acontece com os lógicos **(104)**.)

(101) É. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France* (1928), p. iii: “Dès qu’il apparaît, l’art du moyen âge se montre façonné par la pensée. C’est ce travail de la pensée sur l’art que j’étudie.”³⁴

(102) As tapeçarias foram encomendadas para o monastério das Descalzas Reales em Madrid, onde ainda podem ser vistas hoje em dia³⁵.

(103) Nada supera, em termos de erudição extravagante, as imagens dos decanos indianos de Abû Ma’shar nos afrescos astrológicos do Palazzo Schifanoia em Florença (identificados por A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, 1932, p. 468); no entanto, essas mesmas figuras estão entre as partes esteticamente mais enérgicas e vigorosas do ciclo (fig. 111, por exemplo)³⁶.

Um agradável exame das alegorias em todas as eras pode ser encontrado na conferência de Burckhardt de 1887, “Die Allegorie in den Künsten” (reeditado em *Kulturgeschichtliche Vorträge*), com brilhantes observações da capacidade grega para a abstração: “Dar forma às generalizações, o que julgamos difícil, era-lhes um dom comum, e não havia necessidade dos literatos de convencer a população a aceitar as alegorias.” Embora o mesmo se dê em relação à população renascentista, a alegoria floresceu de tantos modos magníficos naquele período porque os literatos falavam em profusão (ver E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 1968, pp. 14 s.)³⁷.

(104) Vollard fez um divertido experimento sobre a capacidade dos pintores de julgar a literatura (ver *Recollections of a Picture Dealer*, 1936, pp. 243 s.; um pouco abreviado em *Souvenirs*, xv). Indicou, para um novo tipo de prêmio literário, um júri composto somente de pintores, mas incluiu tanto os Acadêmicos quanto os *Fauves*: “Devo admitir que estava de certo modo ansioso quanto à escolha que um júri tão inusitado faria. Para a surpresa de todos, esses artistas de tendências tão diversas demonstraram o mais discriminador, e ao mesmo tempo ousado, gosto: a escolha quase unânime caiu sobre Paul Valéry, que ainda não havia sido eleito para a Académie Française.” Seria, no entanto, imprudente generalizar. Rouault teria certamente votado em uma mediocridade como André Suarès³⁸.

No entanto, com a chegada do século XIX, temas didáticos começaram a repugnar a imaginação artística; e as causas dessa aversão são suficientemente claras. Quando a arte se refugiou em si mesma e retrocedeu à margem da vida onde podia reinar soberana como a sua própria mestra, passou a perder contato com o aprendizado, da mesma forma que perdera contato com as outras forças que formam a nossa experiência. Desse modo, acomodaram-se às necessidades do didatismo apenas o pintor fraco, incerto em sua reclusão, ou o grande pintor, em um momento de fraqueza. Em outras palavras, a revolta romântica contra a razão foi tão efetiva no campo artístico que a arte didática se tornou uma concessão. Resultou assim

em seu declínio e, para todos os efeitos práticos, em seu desaparecimento — um sinal claro de que a imaginação e o conhecimento tinham sido apartados.

Não que os artistas estejam menos informados do que antes — muito pelo contrário. Suas imaginações são facilmente estimuladas por ideias, no entanto, se comparados aos artistas do passado, possuem uma grande desvantagem. Enquanto artistas, são obrigados a pensarem por si mesmos, seu aprendizado é essencialmente autodidata, apanham novas ideias de onde quer que seja — observem o frágil espectro da mecânica quântica na conversa de alguns “action painters” ou compositores serialistas, **(105)** mas mesmo a mais ágil imaginação não está em seu auge se macaqueia a ciência da qual se apartou. O isolamento, que consideramos essencial à criação artística, foi levado ao ponto em que os artistas racionalizam além da conta pois carecem de pensamentos, e aqueles, para quem pensar é a atividade principal, não mais os abastecem. Mesmo em suas vidas intelectuais, os artistas são tratados como irretocáveis: seu gênio não pode ser perturbado ou distraído, sendo assim forçados a aprenderem sozinhos **(106)**.

(105) Uma vez que o princípio da incerteza de Heisenberg se refere somente às dimensões subatômicas³⁹, é demonstravelmente falso falar de “padrões estocásticos”⁴⁰ na música ou pintura (*The Times*, 15 de setembro de 1960, p. 4) como se correspondessem ao princípio de Heisenberg. Nem as perspectivas planantes do “móvil” de Calder⁴¹, tampouco a pincelada sonâmbula de um “action painter”⁴², ou a escolha entre sequências musicais “em aberto” de Stockhausen⁴³ e Boulez⁴⁴, tem quaisquer relações com o salto quântico⁴⁵. O esforço em sancionar essas formas de variação espontânea como “análogas” à ciência moderna confirma uma observação de caráter geral feita por C. P. Snow em *The Two Cultures and the Scientific Revolution* (1959), p. 16: “É bizarro o quão pouco da ciência do século XX foi assimilado pela arte do século XX. Era possível, vez ou outra, encontrar poetas usando conscientemente expressões científicas e as compreendendo mal — houve um tempo em que ‘refração’ continuamente pipocava em versos de forma misticizante, e em que se utilizava ‘luz polarizada’ como se os escritores estivessem sob a ilusão de que era um tipo admirável de luz. Esse não é, certamente, o modo pelo qual a ciência pode ser de alguma utilidade à arte.

Precisa ser assimilada em conjunto, parte e parcela, com o todo da experiência mental, e empregada tão naturalmente quanto o resto.”⁴⁶

No prefácio a *Lyrical Ballads*, Wordsworth descreveu o mesmo problema: “As mais remotas descobertas do Químico, do Botânico ou do Mineralogista, serão objetos tão próprios à arte do Poeta, quanto qualquer outro de que se possa fazer uso, caso surja o tempo em que essas coisas nos forem familiares, e as relações sob as quais são contempladas pelos seguidores dessas respectivas ciências forem manifesta e palpavelmente materiais a nós como o prazer ou o sofrimento. Se vier a surgir o tempo em que aquilo que chamamos ciência, então familiar aos homens, estiver pronta para ser posta, por assim dizer, em uma forma de carne e sangue, o Poeta cederá seu espírito divino ao auxílio da transfiguração [...]”⁴⁷

É característico da atual disjunção que, se os artistas sequer se incomodam em entrar em contato com a ciência, provavelmente escolherão o tipo de ciência que lhes parecer a mais avançada e ousada, mas que lhes é, na realidade, a menos proveitosa. Nem a mecânica quântica de um lado, nem a psicanálise de outro, será de alguma real valia ao pintor, enquanto que esse poderia extrair inspiração verdadeira das ciências morfológicas que negligencia. Quanto ao lugar do acaso na arte, parece pouco necessário justificá-lo por uma série de falsos análogos científicos, visto que uma prudente admissão do inesperado há muito faz parte da disciplina artística: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Mallarmé)⁴⁸; ver também Reynolds, *Discourses*, XII (ed. Wark, p. 223): “O acaso nas mãos de um artista que sabe tomar vantagem de suas sugestões, frequentemente produzirá belezas ousadas e caprichosas de manejo e habilidade, de tipos que ele não pensaria, ou ousaria, com seu lápis sob a constrição regular de sua mão”⁴⁹; também Stravinsky, *Poetics of Music* (1947), p. 55: “Se seu dedo escorrega, ele perceberá; poderá, por vezes, tirar proveito de algo inesperado que um lapso momentâneo lhe revela.”⁵⁰ O cálculo estraga esse tipo de reflexão, em especial por meio de manobras deliberadas que visam trazer à baila “as leis do acaso”.

(106) Zola⁵¹ foi frequentemente ridicularizado por tomar a *Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard⁵² por modelo para seu tratado *Le roman expérimental*⁵³, uma vez que a relação entre ciência e arte não é a de um mero análogo. Não

obstante, Zola estava correto ao se queixar de que os cientistas estão demasiadamente propensos a estimar a arte como uma fuga de seu próprio jeito exato de pensar: “Após seus labores precisos, parecem sentir a necessidade de férias na ilusão (*une récréation de mensonge*) [...] Permitem-nos tocar-lhes uma ária na flauta.” Para uma vigorosa defesa de Zola, ver J.-F. Revel, *Sur Proust* (1960), pp. 239 ss.⁵⁴

É evidente pelos escritos de Paul Klee que este apreciava observar em seu microscópio as moléculas das plantas e todo tipo de tecido morto ou vivo, e que era um colecionador apaixonado de fósseis. Ele se questiona, em um tom quase apologético, se estas são ocupações aceitáveis para um artista: microscopia e paleontologia **(107)**. Desculpa-se afirmando-as estimulantes para a imaginação do artista. Percebe-se claramente os vestígios dessas formas nas composições fantásticas de Klee. E no entanto, quão estranho que nenhum dos biólogos que mostraram a Klee seus arranjos microscópicos tenham pensado em recrutar sua mão sensível na documentação dessas estruturas no interesse da ciência, ao invés de deixá-lo sozinho, divagando para brincar com elas somente na fantasia. O tipo de humor sagaz de Klee é um desabrochar precioso da ironia romântica: ele aproveitou ao máximo o fato de estar numa posição marginal, nunca pretendendo estar em nenhum outro lugar, evitando cuidadosamente a grande maneira. Entretanto, não se pode deixar de constatar que uma grande curiosidade científica foi desperdiçada, quando poderia ter tanto ilustrado os precisos dados da ciência quanto, a partir desses, revigorado a criação imaginativa.

(107) Paul Klee, *Über die moderne Kunst* (1945), p. 45: “Also befasst sich denn der Künstler mit Mikroskopie? Historie? Paleontologie? Nur vergleichsweise, nur im Sinne der Beweglichkeit.” Cf. *On Modern Art*, trad. P. Findlay (1948), p. 49 ⁵⁵.

Também é muito curioso, mas também característico, que Picasso, um desenhista primoroso de animais, tenha se voltado a Buffon⁵⁶ — um naturalista do século XVIII — em busca de inspiração para uma encantadora série de esboços de fauna **(108)**. Por que a Buffon? Por que não a um naturalista contemporâneo? Não estou ciente de que George Stubbs⁵⁷ tenha

buscado encantos antiquários em um estilo datado de zoologia antes de pintar suas esplêndidas pinturas de animais. Estava apaixonadamente atualizado, assim como Constable, que provia seus esboços de nuvens de anotações metereológicas **(109)**. Mas Picasso tinha boas razões ao recorrer a Buffon, a um texto que não é mais ciência, mas sim “literatura”: este dava total abertura à licença artística.

(108) Originalmente feitas para Vollard, as trinta e uma ilustrações em água-forte — *Eaux-fortes originales pour des textes de Buffon* — foram publicadas, após a morte de Vollard, por Fabiani em 1942⁵⁸. Ver A. H. Barr, Jr., *Picasso: Fifty years of his Art* (1946), pp. 210, 278⁵⁹. Picasso estudou e parafraseou parcialmente as ilustrações originais de Jacques de Sève⁶⁰ e outros para a *Histoire Naturelle* de Buffon (1749-1804)⁶¹, a cujo respeito ver G. Heilbrun, “Essai de bibliographie” em *Buffon*, ed. R. Heim (1952), pp. 236 s.

(109) K. Badt, *John Constable's Clouds* (1950); e *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik* (1960), pp. 57 ss.⁶² Sobre as pinturas zoológicas de Stubbs para John e William Hunter⁶³, ver Basil Taylor, *George Stubbs*, catálogo de exibição, Whitechapel Art Gallery, Londres (1957), n° 49, 53 s., 76; também o catálogo *Rediscovered Anatomical Drawings* da Free Public Library, Worcester (Mass.), The Arts Council of Great Britain (1958), pp. 6-18.

As esculturas e desenhos de Henry Moore sugerem seu fascínio pela geologia. Gostar-se-ia de vê-lo em contato próximo com aqueles profissionais que exploram formas vulcânicas e vários tipo de estratificação, mas isso provavelmente seria visto como um sacrilégio, pois o artista deve se engajar na pesquisa meramente em prol da metáfora. Sabe-se, além disso, que Moore estudou, por conta própria, na celebrada selva da coleção etnográfica do Museu Britânico⁶⁴. Ninguém poderia ter uma sensibilidade melhor do que a sua para a melhor disposição desses objetos. Um museu se persuadiria de que um grande escultor é a pessoa certa para essa tarefa? Enquanto prevalecer o preconceito ingênuo no qual imaginação e precisão não combinam, obviamente não. Mas, na verdade, a precisão é um dos ingredientes

do gênio. A maior parte dos artistas faria coro a Samuel Butler⁶⁵: “Eu não me importo de mentir, mas odeio a imprecisão.” (110)

(110) *Samuel Butler's Notebooks*, ed. G. Keynes e B. Hill (1951), p. 314.⁶⁶

Do passado sabemos que, se a imaginação artística for amoldada a uma precisa e bem definida tarefa de instrução, pode obter, ao responder às pressões do pensamento, um afiado gume de refinamento. E quão vantajoso seria ao naturalista moderno se pudesse recrutar o olho e a mente do grande desenhista moderno! Algo da monotonia da ilustração científica poderia desaparecer se ocasionalmente pudessem retornar aos cuidados dos grandes artistas, como na Renascença (111). Penso, em particular, nas ilustrações fantásticas de Calcar para a *Anatomia* de Vesalius⁶⁷: xilogravuras que combinam o auge da precisão científica com uma sofisticada grandeza macabra, de tal forma que o estudante recebe sua instrução por meio do aspecto vívido de ficções pictóricas que, não importa se o atraem ou o repelem, certamente o fascinam a cada momento (112).

(111) H. M. Cundy e A. P. Rollett definem o propósito de seu livro *Mathematical Models* (1956) com uma citação de Coleridge: “Auxiliar a razão por meio do estímulo da imaginação é o intuito da seguinte produção”⁶⁸ (p. 5). À luz dessa afirmação, suas ilustrações dos sólidos de Arquimedes⁶⁹ devem ser comparados aos desenhos de Leonardo da Vinci desses mesmos sólidos presentes em *De divina proportione* (1509) de Luca Pacioli⁷⁰. A ausência de eloquência dos diagramas modernos não é o preço pago em prol da maior precisão: na representação do icosihexaedro⁷¹, por exemplo (Pacioli, lám. xxxvi, Cundy e Rollett, p. 99), todas as figuras oblongas são quadrados em escorço — que podem ser *vistos* na perspectiva de Leonardo, enquanto que devem ser *inferidos* em Cundy e Rollett⁷². Não que a ilustração científica moderna possa, ou deva, retornar aos métodos gráficos do seiscentos. Tudo que se busca sugerir com essa comparação é que o ilustrador moderno de livros científicos poderia, ao penetrar a maquinaria à sua disposição, utilizar algo da força

imaginativa e da elegância persuasiva que Leonardo empregou em relação à mecânica mais inábil de seu tempo.

(112) Sobre as lâminas para o *De humani corporis fabrica* de Vesalius, inicialmente publicado em 1543, segunda edição de 1555, ver J. B. de C. M. Saunders e C. D. O'Malley, *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels* (1950). A ilustração (página 57 acima) foi retirada do Livro II, lâmina 4; cf. Saunders e O'Malley, pp. 98 s.

Estamos felizmente começando, no estudo da arte, a uma vez mais compreender a força artística revelada por tais impressionantes combinações de precisão intelectual e fantasia pictórica. Rafael é, decerto, o mestre supremo desse tipo de arte. Na *Escola de Atenas* obteve êxito ao pintar um tema que um artista menos inteligente e sensível poderia ter julgado absolutamente inexequível: uma especulação filosófica abstrata de singular complexidade, mas de lógica rigorosa. No círculo filosófico a que pertencia Rafael era corrente a doutrina segundo a qual qualquer proposição de Platão poderia ser traduzida em uma proposição de Aristóteles, desde que se tivesse em conta que Platão havia empregado a linguagem do entusiasmo poético, enquanto Aristóteles tinha se expressado no tom frio da análise racional. Rafael posicionou ambos filósofos, “concordes em substância enquanto discordes em palavras”, em um salão dominado pelas estátuas de Apolo e Minerva: o deus da poesia e a deusa da razão presidem sobre uma amistosa contenda que, concentrada em Platão e em Aristóteles, expande-se e particulariza-se em uma sucessão de ciências; essas respondem umas às outras nos mesmos acordos e desacordos da conversa entre Platão e Aristóteles. A teoria é tortuosa, quiçá até mesmo absurda (devo dizer, por conhecimento próprio, que se trata de uma forma rarefeita de tortura mental estudá-la nos textos renascentistas), (113) mas adquire nas figuras de Rafael uma luminosidade que domina o espectador — por ao menos três razões.

(113) Há alguns anos tenho preparado um livro sobre as fontes filosóficas da *Escola de Atenas*. Como afirmei frequentemente em conferências, a pintura representa uma singular doutrina, a *Concordia Platonis et Aristotelis* (cf. Pico della Mirandola, *Opera*, 1557, pp. 83, 241, 249, 326, etc.⁷³), que fornece a chave para o inteiro ciclo de afrescos da Stanza della Segnatura.

Em primeiro lugar, como um pintor, Rafael nos faz sentir o espírito em que essa curiosa doutrina foi concebida: submete a dialética a um contraponto visual; subitamente tomamos parte no drama de repensar as proposições que essas figuras representam, em conjunção e oposição umas às outras. Segundo, ao guiar nosso olhar, o artista foca a nossa atenção. Se algum filósofo moderno for tão perturbado ao ponto de se interessar pela concordância renascentista entre Platão e Aristóteles, poderia aprender a partir de Rafael como achar seu caminho por entre essas especulações intimidadoras e difusas. Dessas, Rafael produziu um comentário visual de uma lucidez sem par. O olhar foca diferentemente quando é guiado intelectualmente

Isso, entretanto, possui apenas interesse histórico. O terceiro ponto, artisticamente crucial, é que, ao seguir o argumento da pintura de Rafael, descobrimos acentos visuais, modulações e correspondências que não seriam notadas sem se seguir o curso do pensamento. A articulação visual da pintura se torna transparente e se revela infinitamente mais rica do que uma visão “pura”, que se move ao longo das figuras sem lhes apreender o sentido, poderia possivelmente perceber.

Eis que chegamos a uma teoria da visão exatamente contrária àquela proposta de forma tão confiante pelo jovem Clive Bell em 1914. “A componente representacional de uma obra de arte”, escreveu, “pode ser ou não nociva, mas é sempre irrelevante.” (114) Na verdade, é tão relevante que, quer ignoremos ou nos enganemos quanto ao tema, provavelmente interpretaremos mal a imagem ao pormos os acentos nos lugares errados. Nosso olho vê conforme a mente lê. Pode-se compilar uma grande antologia de erros visuais cometidos por críticos que pensaram que o jeito certo de olhar para as pinturas é o de desconsiderar o elemento representativo. (115) A má interpretação de um detalhe factual pode

alterar por completo a compreensão de uma obra, como sabemos, por exemplo, do *Festim dos Deuses* de Bellini, imagem de caráter jocoso e não solene, ou da famosa pintura botticellesca *La Derelitta*, que não representa uma mulher chorosa expulsa de uma casa, mas a grave figura de Mordecai (do Livro de Ester), que está vestido com um saco de pano e em luto ante os portões do rei (116).

(114) Afirmado pela primeira vez em *Art* (1914, aqui citado a partir da edição de 1949, p. 25)⁷⁴; posteriormente em *Since Cézanne* (1922), pp. 195 s., onde “tema” e “execução”, ainda que “condicionados pelas opiniões e atitude em relação à vida do artista”, são definidos como “irrelevantes à significância final de seu trabalho”⁷⁵; ver também *Enjoying Pictures* (1934), p. 69: “quão fácil é se perder quando se começa a permitir que o elemento cognitivo de uma pintura guie sua apreciação da composição.”⁷⁶ Mesmo nas memórias críticas de Roger Fry (*Old Friends: Personal Recollections*, 1956, pp. 62-91), que caracteriza a noção de arte pura com algumas importantes ressalvas (pp. 73, 76), Bell manteve a opinião de que o *sine qua non* de uma obra de arte é a presença de “uma amálgama de linhas e cores, ou de notas, ou de palavras, movendo-se em si mesmas, i.e. movendo-se *sem fazer referência ao mundo externo*” (p. 72, *itálicos meus*)⁷⁷. No entanto, uma clara e importante modificação de sua visão figura em uma carta recente ao *The Listener* (5 de janeiro de 1961, p. 34), na qual Bell concorda que o elemento cognitivo de uma pintura pode auxiliar na apreciação de sua composição: “Além disso, gostaria de dizer que enquanto eu estudava — logo após a primeira guerra mundial — os vitrais de Chartres e Bourges, dei-me de conta que somente na tentativa de desvendar as complexidades dos temas é possível apreciar no todo e no pormenor as belezas da forma e da cor.”

(115) Mesmo o olho de Wölfflin ocasionalmente lhe falhou; por exemplo em *Die klassische Kunst* (1914), pp. 94 s. (trad. *Classic Art*, 1952, pp. 94 s., fig. 63), onde se interpreta um detalhe da *Escola de Atenas* como um grupo simétrico (um filósofo em pé entre dois escribas sentados), enquanto o argumento define essas figuras como parte de uma série progredindo em um crescendo da direita para a esquerda. É evidente pelo recorte da ilustração

de Wölfflin (p. 95) que, enganado por uma escolha arbitrária de foco, seu olho tomou por principal uma oração subordinada⁷⁸.

(116) Para uma interpretação dessas duas pinturas ver E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods* (1948)⁷⁹ e “The Subject of Botticelli's *Derelitta*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV (1940), pp. 114 ss.⁸⁰

Foi dito que embora tais redescobertas do tema exato de uma pintura sejam historicamente interessantes, essas não afetam o nosso juízo estético. Tais pinturas sempre foram consideradas excelentes; nossa ignorância não diminuiu a nossa reação. Não é bem esse o caso. As grandes obras de arte, devemos recordar, são tão fortes quanto frágeis⁸¹. Embora possamos olhar a *Escola de Atenas* de modo distraído, ou mesmo complacente, a força da dicção de Rafael de alguma forma subsiste, assim como a força de Shakespeare não é totalmente apagada em uma versão do oitocentos que “corrige” seu estilo. Muitas de suas linhas mais vívidas são aplainadas, algumas imagens se tornam vagas e frágeis, cenas horripilantes são timidamente omitidas, cenas que ele nunca escreveu são inabilmente introduzidas de forma a acalmar as sensibilidades da audiência do século XVIII, e mesmo assim a grandeza de Shakespeare ainda se faz sentir⁸²; assim como certas melodias de Mozart, vulgarizadas em canções populares e em cantos de botequim, retêm um eco de seu espírito ainda que toda articulação sutil tenha desaparecido. Trivializamos inadvertidamente as obras de arte do passado ao considerá-las em seu valor de uso, e poucos negariam que uma superficial familiaridade distorce o estilo dos grandes mestres.

John Livingstone Lowes⁸³ escreveu com alguma melancolia sobre a necessidade perpétua de resgatar os modos perdidos de percepção:

Trata-se de uma das inescapáveis ironias do tempo, que as criações da imaginação, pertencentes a tempo nenhum e a todo o tempo, devam não obstante pensar e agir em termos e modos que são tão efêmeros quanto elas próprias são perenes. Seu mundo — o palco em que atuam seus papéis e os termos nos quais pensam — torna-se em poucas gerações estranho e obsoleto, devendo ser decifrado antes que lido. Pois o imortal se

amortalha de mortalidade quando se vestem grandes concepções com o único traje possível — em termos cujo significado e associações são estabelecidos pela forma e pressão de um tempo inexoravelmente passageiro. E essa é a situação que devemos encarar (117).

(117) *Geoffrey Chaucer* (1934), pp. 6 s.⁸⁴

O método sugerido por essas observações é penoso. Uma grande quantidade de conhecimento contingencial deve ser reconquistado pelos caminhos sinuosos do estudo histórico para que uma obra cujo “conteúdo” caiu no esquecimento recobre seu fulgor estético. As obras-primas não estão a salvo em sua imortalidade como pensou Croce (118). Se um acidente pode dar-lhes vida, pode igualmente reduzir-lhes a sombras: pois o que deve ser aprendido pode ser esquecido.

(118) Croce concordou com De Sanctis⁸⁵ que em uma obra de arte genuína os elementos contingentes são irrelevantes para o efeito estético, que é capaz de sobreviver por sua própria força: “Os deuses de Homero estão mortos; a *Ilíada* permanece. A Itália pode morrer e, com ela, toda a memória dos Guelfos e Gibelinos; a *Divina Comédia* permanecerá. O conteúdo está sujeito a todos os acasos da história; nasce e morre; a forma é imortal” (*Estética*, pp. 409 s.)⁸⁶. Sem dúvidas, esses são sentimentos agradáveis e conhecidos (“Tout passe — l’art robuste seul a l’éternité”⁸⁷), mas presumir tão mortos os deuses de Homero que seus temperamentos se tornaram totalmente estranhos, suas ações incompreensíveis; ou que tenhamos esquecido tudo o que Dante quis dizer por termos como Purgatório ou Paraíso, ou por anjos, esferas e almas partidas, ou por nomes como Farinata⁸⁸ e Ugolino⁸⁹: perduram dessarte a *Ilíada* e a *Divina Comédia*?

Em Croce, essa fé é uma variante estética da crença hegeliana segundo a qual, no momento em que a “substância” se resolve perfeitamente no “espírito”, todas as relações externas se tornam internas (cf. *Phänomenologie des Geistes*, 1832, pp. 14 s., 569: “Dies aber ist die Substanz, insofern sie in ihrer Accidentalität eben so in sich reflektiert ... Subjekt oder Selbst ist.”). Schiller felizmente não deixou dúvidas de que a “erradicação do conteúdo pela

forma” (ver acima, nota 58) não era uma declaração descritiva, mas aludia a uma tarefa infinita; significava o inatingível: “Dada a inexistência de uma experiência estética pura”, escreve, “a excelência de uma obra de arte reside tão somente em sua maior proximidade do ideal de pureza estética.”⁹⁰ Ainda que seja mais do que questionável a possibilidade de construção de juízos estéticos válidos por aproximação a um ideal transcendente, ao menos Schiller não imputa às grandes obras de arte uma perfeita imunidade às contingências.

Seria, portanto, imprudente subestimar o grau no qual a percepção estética é envigorada pelo conhecimento. Mas embora pleiteie em prol de um modo de visão que assenta o sentido da forma no sentido do significado, é importante não esquecer que aquilo que intensifica a nossa visão também pode obstruí-la. A moda atual da dita “iconografia” produziu muitas interpretações desastradas, segundo um padrão muito bem caracterizado por C. S. Lewis⁹¹ em seus estudos literários: “É impossível para o engenho de um homem conceber uma história que o engenho de um outro seja incapaz de alegorizar.”⁹² Existe um — e apenas um — teste em relação à relevância artística de uma interpretação: ela deve elevar a nossa percepção do objeto e, assim, ampliar o nosso prazer estético. Se o objeto ainda parecer o mesmo de antes, com a exceção de ter-lhe superposta uma interpretação taxativa, esta é esteticamente inútil, quaisquer que sejam os méritos históricos, ou de outro gênero, que possua. Não obstante, a desconfiança da erudição mal aplicada pode facilmente cair no erro da pomba de Kant: julgando que o ar impedia seu vôo, o pássaro decidiu que voaria melhor sem ele⁹³.

Alguns anos atrás, um editorial no *The Burlington Magazine* expressou impaciência com o conhecimento em arte. O escritor sugeriu que “no que diz respeito às artes plásticas, um alto grau de erudição parece ser irrelevante”, uma vez que “algumas das melhores obras de arte foram criadas por povos que nem sequer possuíam um alfabeto.” É verdade que povos sem alfabeto produziram grande arte, embora seja falaz presumir-lhes a incultura: aprendiam oralmente de feiticeiros, bardos ou sacerdotes. Acontece, no entanto, que a nossa própria arte se dirige a pessoas que possuem de fato um alfabeto; sabe-se, a partir da evidência histórica, que grande arte lhes foi produzida por artistas do mais alto grau de

erudição. Tendo comido da árvore do conhecimento, não podemos mais nos recolher ao paraíso: o portão está fechado e o anjo às nossas costas, mas o jardim pode estar aberto na extremidade oposta (119).

(119) Cf. Kleist, *Über das Marionettentheater* (1810)⁹⁴; ver também *The Burlington Magazine*, LXXXIX (1947), p. 29⁹⁵.

Para uma crítica da visão romântica do selvagem como um ser sem acesso à informação objetiva, ver abaixo, nota 163.

- ¹ *Lamia* foi escrito por Keats em 1819 e publicado em 1820, na coletânea de poemas intitulada *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems*. Trata-se de um poema narrativo, no qual se conta a história de como o deus Hermes, ao procurar uma ninfa, encontra a Lâmia em forma de serpente. Esta, ajudando-o a encontrar a ninfa, é por ele transformada em humana. Lâmia se apaixona por um jovem de Coríntio, Lycius, mas em seu casamento o filósofo Apolônio de Tiana revela a todos sua verdadeira identidade. Lycius morre de pesar e a Lâmia desaparece. A Lâmia, proveniente da mitologia grega, era uma rainha da Líbia que, amante de Zeus, é levada por Hera a devorar seus filhos, tornando-se assim um monstro (existem variações desse mito). No medievo, a Lâmia tornou-se um tipo demoníaco, associada às *succubi*, à bruxaria e à sedução masculina. Keats baseou-se para a narrativa de seu poema na *Vida de Apolônio de Tiana* do sofista grego Filóstrato (c. 170/72-247/50), onde se diz que Apolônio livrou Coríntio de uma lâmia que estava devorando os jovens da cidade (VIII, vii). O poema de Keats, no entanto, transformou a percepção popular da Lâmia de monstro em figura trágica (ver, por exemplo, as duas pinturas de John William Waterhouse sobre o tema). Influenciou, igualmente, a percepção poética da oposição entre poesia e ciência, visível no soneto de Edgar Allan Poe *To Science* (1829), em que se deplora a mentalidade científica por desmistificar a imaginação do poeta (“Why preyest thou thus upon the poet's heart, / Vulture, whose wings are dull realities?”).
- ² Um hino na cultura grega clássica denota uma canção em homenagem aos deuses. Difere da oração tanto por sua performance — envolvendo música e coreografia — quanto por se tratar de uma oferenda aos deuses (assim como os sacrifícios e outros presentes materiais). Nesse sentido, os hinos eram poeticamente elaborados e visavam a manutenção e o fortalecimento da relação entre deuses e mortais (*charis*). A execução de um hino era parte fundamental da prática ritualística grega, e sua estrutura consistia de três partes: (1) invocação, em que se profere os nomes e a genealogia do deus; (2) narrativa mítica, em que se declama as atividades passadas da divindade; (3) pedido, no qual se faz uma requisição ao deus. Os hinos a Apolo eram correntes à cultura grega e existiam em diferentes tipos. Cf. Ivana Petrovic, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece & Rome*, vol. IV, 2010, *ad vocem*. O Cebes de Fedro menciona especificamente “*προοίμιον*” (*proêmio*), sinônimo de hino nesse contexto.
- ³ Conjunto de fábulas atribuídas à figura de Esopo, suposto escravo e contador de histórias grego que teria vivido entre o século VII e VI a.C. Entende-se atualmente que Esopo foi provavelmente um nome de convenção, ao qual era atribuídas quaisquer narrativas que envolvessem animais antropomorfizados. A primeira compilação conhecida das fábulas esópicas data do século IV a.C.
- ⁴ *Griechische Kulturgeschichte*, publicação póstuma a partir do legado manuscrito das aulas de Burckhardt na universidade da Basileia a respeito da cultura grega, foi publicada em 1898-1902 por seu sobrinho. A obra recusa a glorificação idealista da cultura grega e os estudos filológicos e arqueológicos então realizados em prol do estudo das fontes literárias, o que lhe valeu a rejeição dos críticos da época. Na passagem citada, um balanço do declínio da tragédia grega no século IV a.C., Burckhardt relaciona diversos elementos concorrentes a esse fim, entre esses a difusão da sofística e da oratória nas peças trágicas.
- ⁵ Erwin Rohde (1845-1898), filólogo e helenista alemão, publicou entre 1890 e 1894 os dois volumes de *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (*Psiquê. O culto da alma e a crença na imortalidade entre os gregos*), que se tornou uma obra de referência quanto às práticas rituais e crenças relacionadas à alma na cultura grega antiga. No trecho citado, Rohde comenta a influência da sofística em Eurípides e o seu distanciamento em relação às anteriores visões tradicionais da vida e do mundo, as quais “*der kalte Blick dieser selbstherrlichen Dialektik des Schutzes selbstverständlicher Giltigkeit entkleidete.*” (“o escrutínio frio da autocrática dialética privou da proteção natural de sua incontestada auto-evidência.”); cf. *ibid.*, p. 538. Desse

modo, os elementos da tradição cultural grega tornaram-se para Eurípides material poético e não mais uma fonte vital de impulso criativo: “Es ist klar, dass nur aus einem willkürlich eingenommenen Standpunkte gesehen, dem Dichter die Bilder des volkstümlichen Seelenglaubens und Seelencultes den Schein der Wirklichkeit hatten, sonst aber ihm wie Traumbilder leicht zerflatterten.” (“É evidente que é apenas através de um ponto de vista artificialmente adotado que as criações pitorescas da crença popular na alma e no culto das almas parecem reais ao poeta, mas se dele apartadas, desvanecem como imagens oníricas.”); cf. *ibid.*, p. 544.

- ⁶ Trad. port. J. Guinsburg, *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p. 79. Na duodécima seção de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche volta-se à tragédia euripídiana e lhe imputa a excisão do elemento dionisiaco da tragédia grega. Em seu juízo, no entanto, Eurípides seria “in gewissem Sinne nur Maske: die Gottheit, die aus ihm redete, war nicht Dionysus, auch nicht Apollo, sondern ein ganz neugeborner Dämon, genannt Sokrates. Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragödie ging an ihm zu Grunde.” (“em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisiaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte grega foi abaixo”; cf. *loc. cit.*)

- ⁷ Dodds comenta acerca da obsolescência da concepção das paixões enquanto possessões “demoníacas” na linguagem poética grega do século V, exemplificada em Eurípides: “O mundo demoníaco se retirou, deixando o homem sozinho com suas paixões.” Dodds afirma, a respeito da figura de Medéia (na peça homônima de Eurípides) que esta não possui ilusões quanto às suas ações — i.e. não as imputa às influências de uma externalidade — e que “aí reside a sua qualidade trágica suprema.” Isso seria a manifestação de um processo de racionalização então corrente na cultura ateniense. No entanto, argumenta Dodds, se a Medéia euripídiana não possui “ilusões de perspectiva” socráticas quanto à natureza de suas ações — oriundas de uma pulsão irracional interna (*thymós*) superior à sua consciência — não é possível saber se há concordância do dramaturgo com o filósofo neste caso. Mas em *Hipólito* e em *Bacantes*, peças ulteriores, é possível notar uma “rejeição consciente da teoria socrática” em seu subjacente questionamento da existência de um “propósito racional [...] na ordenação da vida humana e na governança do mundo”. O que leva Dodds a concluir que Eurípides é sobretudo um “irracionalista”. Cf. *loc. cit.* Nietzsche, na passagem supracitada de *O nascimento da tragédia*, afirmou que *As Bacantes* representa uma retratação euripídiana em relação às forças dionisiacas, mas que esta surgiu demasiadamente tarde: “Dies sagt uns ein Dichter, der mit heroischer Kraft ein langes Leben hindurch dem Dionysus widerstanden hat — um am Ende desselben mit einer Glorification seines Gegners [...] Jene Tragödie ist ein Protest gegen die Ausführbarkeit seiner Tendenz; ach, und sie war bereits ausgeführt! Das Wunderbare war geschehn: als der Dichter widerrief, hatte bereits seine Tendenz gesiegt.” (“Isso nos diz o poeta, que resistiu a Dionísio, com força heróica, durante uma longa vida — para ao fim dela concluir a sua carreira por uma glorificação do adversário [...] Essa tragédia é um protesto contra a exequibilidade de sua tendência; mas, infelizmente, ela já havia sido realizada! O maravilhoso acontecera: quando o poeta se retratou, a sua tendência já tinha triunfado.”; cf. *op. cit.*, 1992, p. 79).

- ⁸ *Fédon* é tido como um dos diálogos intermediários de Platão, e junto a *Eutífro*, *Apologia de Sócrates* e *Crítion*, compõe o ciclo narrativo sobre o julgamento e morte de Sócrates. Em *Fédon* discorre-se sobre as últimas horas de Sócrates através da narrativa de Fédon de Élis, discípulo seu. Este, presente ao evento, narra a Equécrates, filósofo pitagórico, o diálogo travado entre Sócrates os tebanos Cebes e Símiias na ocasião a propósito da imortalidade da alma. Sócrates defende a sua posição — de que a alma é eterna e imutável, distinta da corporeidade, perecível e mutável — através de uma série de argumentos que, ao fim, remontam à teoria das Formas platônicas: a alma participa da Forma da Vida e, portanto, transcende aos encargos da matéria. A passagem citada pertence ao início do diálogo, onde Cebes inquirir Sócrates a respeito de sua escrita poética enquanto preso: “ποιημάτων ὧν πεποίηκας ἐντείνεις τοὺς τοῦ Αἰσώπου λόγους καὶ τὸ εἰς τὸν Ἀπόλλων προοίμιον καὶ ἄλλοι τινές με ἤδη ἤρουντο, ἀτὰρ καὶ Εὐρηστος πρόφρων, ὅτι ποτὲ διανοηθεὶς, ἐπειδὴ δεῦρο ἦλθες, ἐποίησας αὐτά, πρότερον οὐδὲν πάποτε ποιήσας. εἰ οὖν τί σοι μέλει τοῦ ἔχειν ἐμὲ Εὐρήνῃ ἀποκρίνασθαι ὅταν με αὐθις ἐρωτᾷ—εὖ οἶδα γὰρ ὅτι ἐρήσεται—εἰπέ τί χρὴ λέγειν” (“De fato, a propósito dessas tuas composições, em que transpuseste para o metro cantado os contos de Esopo e o hino a Apolo, várias pessoas já me têm perguntado — e entre elas, há pouco tempo, Eveno — com que intenção as compuseste depois de tua chegada aqui, tu que até agora jamais fizeras coisas desse gênero. Se tens, pois qualquer interesse em que eu possa responder a Eveno quando ele novamente me interrogar (porque bem sei que tornará a fazê-lo!), fala: que deverei dizer-lhe?”). Sócrates responde: “ἀλλ’ ἐνυπνίων τινῶν ἀποπειρώμενος τί λέγοι, καὶ ἀφοσιούμενος εἰ ἄρα πολλάκις ταύτην τὴν μουσικὴν μοι ἐπιτάττοι ποιεῖν. ἦν γὰρ δὴ ἅττα τοιάδε: πολλάκις μοι φοιτῶν τὸ αὐτὸ ἐνύπνιον ἐν τῷ παρελθόντι βίῳ, ἄλλοτ’ ἐν ἄλλῃ ὄψει φαινόμενον, τὰ αὐτὰ δὲ λέγον, ‘ὦ Σώκρατες,’ ἔφη, ‘μουσικὴν ποιεῖ καὶ ἐργάζου.’ καὶ ἐγὼ ἔν γε τῷ πρόσθεν χρόνῳ ὅπερ ἔπραττον τοῦτο ὑπελάμβανον αὐτό μοι παρακελευέσθαι τε καὶ ἐπικελεύειν, ὥσπερ οἱ τοῖς θεοῖσι διακελευόμενοι, καὶ ἐμοὶ οὕτω τὸ ἐνύπνιον ὅπερ ἔπραττον τοῦτο ἐπικελεύειν, μουσικὴν ποιεῖν, ὥς φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς, ἐμοῦ δὲ τοῦτο πρᾶττοντος. νῦν δ’ ἐπειδὴ ἦ τε δίκη ἐγένετο καὶ ἡ τοῦ θεοῦ ἐορτὴ διεκώλυέ με ἀποθνήσκειν, ἔδοξε χρῆναι, εἰ ἄρα πολλάκις μοι προστάττοι τὸ ἐνύπνιον

ταύτην τὴν δημῶδη μουσικὴν ποιεῖν, μὴ ἀπειθῆσαι αὐτῷ ἀλλὰ ποιεῖν: ἀσφαλέςτερον γὰρ εἶναι μὴ ἀπιέναι πρὶν ἀφοσιώσασθαι ποιήσαντα ποιήματα καὶ πιθόμενον τῷ ἐνυπνίῳ. οὕτω δὲ πρῶτον μὲν εἰς τὸν θεὸν ἐποίησα οὐ ἦν ἡ παροῦσα θυσία: μετὰ δὲ τὸν θεόν, ἐννοήσας ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἵπερ μέλλοι ποιητὴς εἶναι, ποιεῖν μύθους ἀλλ' οὐ λόγους, καὶ αὐτὸς οὐκ ἦ μυθολογικός, διὰ ταῦτα δὲ οὖς προχείρους εἶχον μύθους καὶ ἡπιστάμην τοὺς Αἰσώπου, τούτων ἐποίησα οἷς πρῶτοις ἐνέτυχον.” (“Eu os fiz em virtudes de certos sonhos, cuja significação pretendia assim descobrir, e também por escrúpulo religioso — prevendo, sobretudo, a eventualidade de que as repetidas prescrições que me foram feitas se relacionassem com o exercício dessa poesia. Eis como se passaram as cousas: Várias vezes, no curso de minha vida, fui visitado por um mesmo sonho; não era através da mesma visão que ele sempre se manifestava, mas o que me dizia era invariável: “Sócrates”, dizia-me ele, “deves esforçar-te para compor música!” E, palavra! Sempre entendi que o sonho me exortava e me incitava a fazer o que justamente fiz em minha vida passada. Assim como se animam corredores, também, pensava eu, o sonho está a incitar-me para que eu persevere na minha ação, que é compor música: haverá, com efeito, mais alta música do que a filosofia, e não é justamente isso o que eu faço? Mas sucede agora que, depois de meu julgamento, a festa do Deus está retardando minha morte. O que é preciso então, pensei, no caso de que o sonho me tenha prescrito essa espécie comum de composição musical, é que eu não lhe desobedeça; é que eu componha versos. E, de fato, é muito mais seguro não me ir sem antes ter satisfeito esse escrúpulo religioso com a composição de tais poemas, nem antes de haver prestado obediência ao sonho. E, por isso, minha primeira composição foi dedicada ao Deus em cuja honra estava sendo realizado o sacrifício. Depois de haver prestado a minha homenagem ao Deus, julguei que um poeta para ser verdadeiramente um poeta deve empregar mitos e não raciocínios. Não me sentindo capaz de compor mitos, por isso mesmo tomei por matéria de meus versos, na ordem em que me vinham ocorrendo à lembrança, as fábulas ao meu alcance, as de Esopo que eu sabia de cor. Assim, pois, aí está, Cebes, o que deveras dizer a Eveno. Transmite-lhe também a minha saudação, e além disso o conselho, se de fato ele é sábio, de seguir minhas pegadas o mais depressa que puder! Quanto a mim, parece que me vou hoje mesmo, uma vez que os atenienses me ordenam. Trad. port. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa, in Platão, *Diálogos*, 4ª ed., Os pensadores, São Paulo, Nova Cultural, 1991, p. 61).

- ⁹ Diz-se didática a poesia instrucional e/ou informativa, que tem por fim a educação — seja moral, filosófica, religiosa, técnica, científica ou artística — mesclada ao entretenimento. A poesia didática possui uma antiga tradição, passível de ser remontada a *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo e atingindo um alto grau de sofisticação no final da república romana e início do império, vide *De rerum natura* de Lucrécio e as *Geórgicas* de Virgílio (cf. *infra*, notas XX, XX). Exemplos ulteriores à antiguidade greco-latina incluem *Paradise Lost* (1667) de John Milton e *If—* (1910) de Rudyard Kipling. Quanto à fortuna da poesia didática, a *Encyclopædia Britannica* de 1797 ainda afirma que “The method of writing precepts in verse, and embellishing them with the graces of poetry, has its rise, we may suppose, from a due consideration of the frailties and perverseness of human nature ; and it was intended to engage the affections, in order to improve the mind and amend the heart.” (“O método de escrita de preceitos versificados, embelezando-os com as graças da poesia, deve seu sucesso, podemos supor, a uma correta ponderação das fraquezas e perversidades da natureza humana; e pretendia-se que empenhasse os afetos, de modo a aperfeiçoar a mente e retificar o coração.”); cf. *Encyclopædia Britannica*, 1797, *ad vocem*. A recusa romântica à poesia didática pode ser compreendida como uma reação defensiva à ciência iluminista setecentista, a qual se pretendia a única maneira de compreensão da realidade; nesse sentido, a redefinição da função do poeta oitocentista se dá através seja de uma introversão à imaginação, seja a um ostracismo esteticizante, quando mesmo pela reivindicação do monopólio de acesso à transcendentalidade (cf. Alexander Dalzell, *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid*, University of Toronto Press, 1996, p. 17).

Dessarte, a definição de Wind da poesia didática como um monstro híbrido reverbera adequadamente o juízo de Shelley, que no prefácio de *Prometheu Unbound* (1820), afirma que “it is a mistake to suppose that I dedicate my poetical compositions solely to the direct enforcement of reform, or that I consider them in any degree as containing a reasoned system on the theory of human life. *Didactic poetry is my abhorrence* ; nothing can be equally well expressed in prose that is not tedious and supererogatory in verse. My purpose has hitherto been simply to familiarize the highly refined imagination of the more select classes of poetical readers with beautiful idealisms of moral excellence” (“é um erro supor que dediquei minhas composições poética unicamente à aplicação direta da reforma, ou que as considero de algum modo um sistema fundamentado concernente à teoria da vida humana. *Tenho aversão à poesia didática*; nada que pode ser bem expresso em prosa não o é tedioso e supérfluo em verso. Meu propósito, até agora, tem simplesmente sido o de familiarizar a imaginação refinada das classes mais seletas de leitores de poesia com os belos idealismos da excelência moral”); cf. Shelley, *Prometheus Unbound*, London, C. and J. Ollier, 1820, p. xiv, grifo nosso.

Desse modo, a entrada sobre a poesia didática da *Encyclopædia Britannica* de 1911, em contraste com a edição de 1797, comenta que “At no time was it found convenient to combine lyrical verse with instruction, and therefore from the beginning of literature the didactic poets have chosen a form approaching the epical. Modern

criticism, which discourages the epic, and is increasingly anxious to limit the word “poetry” to lyric, is inclined to exclude the term “didactic poetry” from our nomenclature, as a phrase absurd in itself. It is indeed more than probable that didactic verse is hopelessly obsolete. Definite information is now to be found in a thousand shapes, directly and boldly presented in clear and technical prose. No farmer, however elegant, will, any longer choose to study agriculture in hexameters [...] The sciences and the professions will not waste their time on methods of instruction which must, from their very nature, be artless, inexact and vague. But in the morning of the world, those who taught with authority might well believe that verse was the proper, nay, the only serious vehicle of their instruction. What they knew was extremely limited, and in its nature it was simple and straightforward; it had little technical subtlety; it constantly lapsed into the fabulous and the conjectural. Not only could what early sages knew, or guessed, about astronomy and medicine and geography be conveniently put into rolling verse, but, in the absence of all written books, this was the easiest way in which information could be made attractive to the ear and be retained by the memory.” (“Em momento algum julgou-se conveniente mesclar o verso lírico com a instrução e, portanto, desde o início da literatura os poetas didáticos adotaram uma forma próxima à épica. A crítica moderna, que desencoraja o épico e se encontra cada vez mais ansiosa em limitar a palavra poesia à “lírica”, está disposta a excluir o termo “poesia didática” de nossa nomenclatura por considerá-lo absurdo em si. É de fato mais do que provável que o verso didático esteja obsoleto. A informação concreta encontra-se atualmente disponível em uma miríade de forma, direta e arrojadamente apresentada em uma prosa técnica e clara. Nenhum fazendeiro, por mais elegante que seja, escolherá doravante estudar agricultura em hexâmetro [...] As ciências e os ofícios não desperdiçarão seu tempo com métodos de instrução que necessitam, por sua própria natureza, serem espontâneos, inexatos e vagos. Mas na aurora do mundo, aqueles que ensinavam com autoridade podiam muito bem julgar que o verso era o transmissor adequado, não, o único, de seus ensinamentos. O que sabiam era extremamente limitado, sendo em essência simples e direto; possuía pouca sutileza técnica; colapsava constantemente no fabuloso e no conjectural. O conhecimento, ou adivinhação, dos sábios primitivos acerca da astronomia, medicina e geografia era passível de ser convenientemente apresentando em versos fluidos, mas, na ausência de todos os livros escritos, esse era o modo mais fácil com o qual a informação poderia soar atrativa ao ouvido e retível pela memória.) cf. *Encyclopædia Britannica*, 1911, *ad vocem*.

- ¹⁰ Erasmus Darwin (1731-1802), médico, botânico e poeta inglês do iluminismo, avô de Charles Darwin (1809-1882) e de *sir* Francis Galton (1822-1911). Darwin publicou *The Botanic Garden* (1791), obra paradigmática do gênero literário de vulgarização científica. Composta por dois poemas — *The Economy of Vegetation* e *The Loves of the Plants* — foi sucesso de público em seu lançamento. No entanto, devido à reação conservadora inglesa pós-revolução francesa e à publicação de *Lyrical Ballads* em 1798, *The Botanic Garden* caiu em desagrado pelas opiniões liberais expressas e pelo caráter didático e sentimentalizante de seus poemas.
- ¹¹ Dr. John Armstrong (1709-1779), médico e poeta inglês, publicou em 1744 o poema longo didático *The Art of Preserving Health*, que se tornou uma das obras mais populares da literatura e medicina inglesa oitocentista.
- ¹² Cristina (1626-1689) foi rainha regente da Suécia de 1632 a 1654, quando abdicou do trono após se converter ao catolicismo e mudou-se para Roma. Mecenaz de artistas, cientistas e filósofos (tanto em Estocolmo quanto na capital vaticana), o seu saber polímata e a sua recusa às atribuições do gênero feminino a tornaram uma figura célebre do século XVII. Cristina conheceu Descartes (1596-1650) através de seu embaixador, Pierre Chanut. Após convencer o filósofo a visitar sua corte, este para lá se transferiu em outubro de 1649; a relação entre os dois logo amargou e Descartes, desacostumado ao frio sueco, particularmente intenso naquele inverno, adoeceu e veio a falecer em 11 de fevereiro de 1650. O balé referido por Wind intitulava-se *La naissance de la paix* (*O nascimento da paz*), e tratava do triunfo de Palas Atenas sobre Marte como alegoria da paz imposta pela rainha. Acreditou-se por conta da atribuição de Baillet (cf. *infra*, nota XX, XX) que Descartes teria escrito o libreto, mas estudos recentes lhe dão uma outra autoria; cf. Richard Watson, *Cogito, Ergo Sum: The Life of René Descartes*, David R. Godine Publisher, 2007, pp. 299 ss.
- ¹³ Martha Graham (1894-1991), bailarina e coreógrafa norte-americana, figura fundamental da dança moderna, criou uma influente técnica ainda ensinada mundialmente. O balé referido por Wind é *American Document*, trabalho que estreou em 1938 com música original de Ray Green. *American Document* foi criado por Graham como resposta à ascensão fascista européia e conta com trechos falados da Declaração de Independência, da Proclamação de Emancipação e outros documentos históricos norte-americanos, cuja força coerciva e apelo democrático a coreógrafa julgou apropriados como contraposição à propaganda do Eixo. Os cinco episódios da dança — “Declaration”, “Occupation”, “The Puritan”, “Emancipation” e “Hold your Hold!” — manifestam uma exaltação de supostos valores fundamentais norte-americanos, igualmente manifestos no azul, vermelho e branco do figurino e cenário. Graham revisou o espetáculo em 1898 com modificações.
- ¹⁴ André Baillet (1649-1706), estudioso e crítico literário francês, conhecido por sua biografia de Descartes e tido em sua época como um dos homens mais eruditos da Europa. Baillet, de formação sacerdotal, opôs-se à contenda cristã relativa ao pensamento cartesiano do final do século XVII, e a sua biografia do filósofo foi alvo

- de controvérsia quando publicada. Na passagem citada por Wind, Baillet afirma que Descartes foi sutilmente coagido a “composer des vers françois pour le bal” (“compôr versos franceses para a dança”), e embora o tenha feito a contragosto, foi bem-sucedido em sua tarefa: “Ces petits succès, quoique regardez par M. Descartes comme des puérilités plus propres à l’humilier qu’à l’élever [...]” (“Esses pequenos sucessos, ainda que considerados pelo sr. Descartes como puerilidades mais humilhantes do que glorificantes [...]).
- ¹⁵ Charles Adam (1857-1940), historiador de filosofia moderna francês, especialista na obra de Fermat e Descartes. Paul Taney (1843-1904), matemático e historiador da ciência francês. O volume citado das obras de Descartes compila a correspondência do filósofo de 1647 a 1650. Na correspondência de 18 de dezembro de 1649, Descartes menciona o balé por ele composto; os editores o comentam transcrevendo a passagem de Baillet supracitada.
- ¹⁶ *A apoteose de Homero* (ou *Homero divinizado*), 1827, óleo sobre tela, 386 x 512 cm, Musée du Louvre, Paris. A pintura apresenta Homero sentado em um trono ao centro, enquanto à sua volta homens notáveis de épocas diversas lhe prestam homenagem. Acima de si uma Vitória alada lhe coroa e, abaixo, encontram-se duas alegorias representando a Ilíada e a Odisséia. A obra foi encomendada em 1826 pelo Estado francês para decorar o teto do Museu Charles X no Louvre (atualmente a Sala Egípcia). Concebida como uma defesa da arte clássica, a pintura é fortemente inspirada pelo *Parnasso* de Rafael (1511) — artista que se encontra entre os louvadores — e apresenta uma estrutura composicional de acentuada simetria e um alto grau de polimento pictórico, com particular atenção às fisionomias dos retratados. A obra foi um fracasso de crítica em sua época.
- ¹⁷ Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), pintor alemão conhecido por suas pinturas murais em Munique e por suas ilustrações de livros. Muitas de suas pinturas, e em especial o seu trabalho muralista, apresentam uma visão extremamente idealizada da história, com uso abundante de alegorias e de um forte apelo nacionalista; ver por exemplo a sua pintura mais famosa, *Zerstörung Jerusalems durch Titus* (1836-46). A arte de Kalbauch, embora popular em sua época, declinou rapidamente após sua morte, em parte devido às vicissitudes do gosto.
- ¹⁸ Paul Chenavard (1807-1895), pintor francês, estudou sob Ingres e Delacroix na juventude. Foi um artista de vasta erudição e seus meios permitiam-no viver independentemente da venda de obras. Associou-se aos nazarenos em 1828, que lhe inculcaram o juízo do valor pedagógico da arte. Profundamente inspirado pela filosofia histórica hegeliana e pela aplicação à história da ideia de “palingênese”, Chenavard estruturou um complexo programa pictórico para o Panthéon em Paris, no qual figuraria toda a história humana de seus primórdios até Napoleão; por vicissitudes políticas da época, o projeto não foi conclusivo, embora seus bosquejos tenham encontrado acolhida positiva. Muitos intelectuais contemporâneos a Chenavard, Baudelaire e Balzac inclusos, criticaram Chenavard pelo excesso de intelectualidade daninho à execução plástica. A respeito de suas convicções artísticas, Chenavard afirma “je me considérais déjà au milieu de mes cartons comme un philosophe, ou plutôt comme un prêtre fondant une nouvelle religion. L’art n’est autre chose pour moi que l’instrument, le moyen qui me sert à rendre aux yeux du peuple toutes les traditions sensibles et équivalentes, à ériger enfin la raison en dogme et l’homme en divinité. Toute religion n’est autre chose, à mon sens, que la plastique des idées.” (“considerava-me então, em meio aos meus esboços, como um filósofo ou, mais precisamente, como um sacerdote fundando uma nova religião. A arte para mim não é senão o instrumento, o meio do qual me sirvo para demonstrar aos olhos do povo todas as tradições sensíveis e equivalentes, para erigir em dogma a razão e o homem em divindade. Penso que a religião não é outra coisa que a plástica das ideias.”); cf. Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, Paris, E. Blanchard, 1857, p. 142.
- ¹⁹ O ensaio “L’art philosophique” foi escrito por Baudelaire de 1857-63, embora jamais conclusivo, apresentando no próprio corpo do texto entradas não articuladas e ainda em desenvolvimento. Encontrado entre os papéis do escritor, foi publicado postumamente em 1868 em *L’art romantique*. A nota adicional citada por Wind foi excluída da publicação original mas editada nas *Œuvres complètes*. Baudelaire define a *arte pura* — síntese formal da relação sujeito e objeto — em oposição à *arte filosófica* — caso da arte didática, subserviente à textualidade, onde as formas artísticas reportam a um significado que está alhures —, de tal modo que a primeira modalidade artística é expressiva do progresso civilizacional (i.e. a arte moderna), enquanto a segunda é a manifestação de uma decadência e de uma reação primitivista (à qual Baudelaire atribui a pecha de “arte hieroglífica”). No entanto, apesar de atribuir a proeminência da *arte filosófica* à cultura alemã, Baudelaire admite sua existência na França, citando como exemplo o “clima” filosófico de Lyon e do lionense Paul Chenavard. O óbice ao desenvolvimento do argumento de “L’art philosophique” apontado por Wind encontra-se amiúde ao longo do texto. Baudelaire expressa fascínio frente aos artistas filosóficos, mesmo compreendendo sua arte como antinatural. Afirma, por exemplo: “Nous étudierons donc l’art philosophique comme une monstruosité où se sont montrés de beaux talents.” (“Estudaremos, portanto, a arte filosófica como uma monstruosidade na qual se manifestou belos talentos.”), ou “Chenavard est un grand esprit de décadence et il restera comme signe monstrueux du temps.” (“Chenavard é um grande espírito de decadência e permanecerá como signo monstruoso do tempo.”). Mesmo na conclusão da obra, sustenta que “Tout esprit profondément sensible et bien doué pour les arts (il ne faut pas confondre la sensibilité de l’imagination avec celle du cœur) sentira comme moi que tout art doit se suffire à lui-même et en même temps rester dans les limites

providentielles; cependant l'homme garde ce privilège de pouvoir toujours développer de grands talents dans un genre faux ou en violant la constitution naturelle de l'art. Quoique je considère les artistes philosophes comme des hérétiques, je suis arrivé à admirer souvent leurs efforts par un effet de ma raison propre.” (“Todo espírito profundamente sensível e bem-dotado em relação às artes — não se deve confundir a sensibilidade da imaginação com a do coração — sentirá, como eu, que toda arte deve bastar a si própria e, ao mesmo tempo, permanecer dentro dos limites providenciais; o homem, contudo, conserva esse privilégio de sempre ser capaz de desenvolver talentos grandiosos em um gênero falso ou que viola a constituição natural da arte. Ainda que considere hereges os artistas filosóficos, frequentemente cheguei a admirar seus esforços por um efeito de minha própria razão.”)

- 20 Lê-se no original: “Il y a quelque chose de bon dans la thèse de Chenavard, c'est simplement le mépris de la babiole et la conviction que la grande peinture s'appuie sur les grandes idées.” A respeito do juízo contido nessa citação, Sloane questiona se o fulcro do problema — dada a existência de excelentes obras de arte ditas “iconográficas” do passado — não é antes a capacidade de fatura plástica em relação às grandes ideias, e não o postulado esteticizante de cisão entre conceito e forma artística: “In one of his more conservative moments, the critic himself [Baudelaire] had said that there could be no great art without great thoughts, and even today when style has such an ascendancy over subject, we have only recently discovered what an enormous and perplexing philosophic charge is carried by the superhuman forms of Chenavard's idol, Michelangelo. But where the great Italian could match the power of his thoughts with forms capable of expressing their transcendent significance, the Frenchman could not, and his natural but delicate talents as a draftsman were fractured by the strain of carrying ideas far too heavy for them [...] The lack of formal power sterilized the ideas, for only the greatly gifted could invent what had to be invented if the project was to succeed.” (“Em um de seus momentos mais conservadores, o próprio crítico [Baudelaire] afirmou que não poderia existir grande arte sem grandes pensamentos, e mesmo hoje em dia, onde o estilo possui uma proeminência tão grande sobre o assunto, descobrimos há pouco o enorme e desconcertante encargo filosófico manifesto pelas formas sobre-humanas de Michelangelo, ídolo de Chenavard. No entanto, se o grandioso italiano era capaz de equiparar a potência de seu pensamento com formas aptas a expressarem a sua significação transcendental, o francês não o era, e seus talentos de desenhista, naturais ainda que delicados, fraturaram-se sob o peso de ideias que lhes eram excessivamente pesadas [...] A ausência de poder formal esterilizou as ideias, pois apenas aqueles imensamente talentosos eram capazes de inventar o que devia ser inventado para o que o projeto fosse bem-sucedido.”); cf. J. C. Sloane, “Baudelaire, Chenavard, and Philosophic Art”, *Journal of Aesthetics*, XIII (1955), pp. 297.
- 21 Joseph Curtis Sloane (1909-1998), historiador da arte norte-americano especializado na pintura francesa do século XIX, atuou como professor de História da Arte da University of North Carolina e foi diretor do Ackland Museum of Art. No artigo citado, Sloane apresenta os fatos corroboradores de uma relação pessoal entre Baudelaire e Chenavard — fruto do importante *milieu* de intercâmbio cultural entre artistas plásticos e escritores da Paris novecentista — e defende um juízo relativizado da condenação do primeiro em relação à arte do segundo. Segundo Sloane, a visão comum do Baudelaire-lírico obscurece a sua faceta filosófica, crítica e racional, que o teria atraído ao erudito Chenavard. O desenho citado seria expressivo da proximidade entre ambos, e manifestaria um caráter artístico mais amplo do pintor, capaz de sutilezas e sínteses formais ausentes em seus esboços pletóricos para pinturas em larga escala. Sloane argumenta, além disso, que a censura estética de Baudelaire — segundo a qual Chenavard produzia uma pintura filosófica e didática na contramão do desenvolvimento da arte moderna e, portanto, antinatural — era matizada pela percepção de suas virtudes artísticas. Equipara, por fim, o pessimismo histórico do poeta com o do escritor — críticos da industrialização norte-americana —, buscando em ambos sobretudo as similaridades ocultas sob as divergências, essas mais visíveis.
- 22 Rafael (1583-1520) afrescou *aEscola de Atenas* (c. 1509-1511) como parte de uma comissão para pintar diversos aposentos no Palácio Apostólico, Vaticano, coletivamente conhecidos como as *Stanze* de Rafael. A *Escola de Atenas*, localizada na *Stanza della Segnatura*, apresenta por meio de uma complexa composição o conjunto de filósofos da Grécia clássica ritmados pela harmonia de seu grande debate intelectual. A estrutura composicional do afresco apresenta um uso paradigmático do eixos sagital e transversal: caminham ao centro — do fundo em direção ao espectador — Platão e Aristóteles, enquanto os demais pensadores se posicionam a partir desses, lado a lado, em semicírculo. As atribuições iconográficas das personagens, salvo as mais evidentes, permanece objeto de contínuo debate entre os especialistas.
- 23 Tito Lucrécio Caro (lat.: *Titus Lucretius Carus*), poeta e filósofo romano do século I a.C. (c. 99 - 55 a.C.), conhecido essencialmente por sua obra *De rerum natura*, poema didático em seis livros sobre a física epicurista e sua ética consecutória. O contexto de produção do poema é de popularização da doutrina grega de Epicuro em Roma, e este teve grande acolhida em escritores romanos contemporâneos (caso de Cícero) e subsequentes (como Virgílio), de tal forma que toda poesia didática romana posterior lhe é influenciada. A redescoberta do texto em 1417 pelo humanista Poggio Bracciolini foi importante para a história da ciência pela divulgação do atomismo epicurista.

- ²⁴ Wind retira as citações de “Poésie et pensée abstraite”, onde Valéry comenta a respeito da poesia didática: “Il est cependant arrivé bien des fois, comme nous l’apprend l’histoire littéraire, que la poésie s’est employée à énoncer des thèses ou des hypothèses, et que le langage *complet* qui est le sien, le langage dont la *forme*, c’est-à-dire l’action et la sensation de la *Voix*, est de même puissance que le *fond*, c’est-à-dire la modification finale d’un esprit ait été utilisé à communiquer des idées « abstraites », qui sont au contraire des idées indépendantes de leur forme – ou que nous croyons telles. De très grands poètes s’y sont parfois essayés. Mais, quel que soit le talent qui se dépense dans ces entreprises très nobles, il ne peut faire que l’attention portée à suivre les idées ne soit pas en concurrence avec elle qui suit le chant. Le DE NATURA RERUM est ici en conflit avec la nature des choses. L’état du lecteur de poèmes n’est pas l’état du lecteur de pensées. L’état de l’homme qui danse n’est pas celui de l’homme qui s’avance dans un pays difficile dont il fait le levé topographique et la prospection géologique.” (“Muitas vezes, contudo, como nos ensina a história literária, empregou-se a poesia para enunciar teses ou hipóteses, e a linguagem *completa*, que é a sua, a linguagem cuja *forma*, i.e., a ação e a sensação da *Voz*, possui a mesma potência que o *conteúdo*; ou seja, a modificação final de um *espírito* pode ter sido utilizada para comunicar ideias “abstratas”, que são, pelo contrário, ideias independentes de sua forma — ou que assim acreditamos. Alguns grandes poetas fizeram por vezes esse experimento. Mas seja qual for o talento empregado nessas realizações tão nobres, ele não pode fazer com que a atenção à sequência de pensamento não concorra à sequência da canção. O *DE NATURA RERUM* está assim em conflito com a natureza das coisas. O estado do leitor de poemas não é o estado do leitor de pensamentos puros. O estado do homem que dança não é o do homem que percorre um terreno difícil, do qual faz o levantamento topográfico e a prospecção geológica.”) Essa passagem é sintética do conjunto de argumentos de “Poésie et pensée abstraite” (originalmente uma conferência de Valéry em Oxford de 1939): neste ensaio, o poeta francês questiona o juízo vulgar que opõe poesia e intelecto e embora admita a distinção entre poema e prosa, argumenta que a produção poética requer a reflexão e a elaboração crítica para se realizar. Ressalva, no entanto, que o sentido de um verso poético se encontra nele mesmo, pois aqui há uma simetria de valor entre *forma* e *conteúdo*. É nesse sentido que a poesia se distingue da prosa e do pensamento comunicativo, os quais, segundo Valéry, utilizam-se da linguagem para expressar um sentido que lhe é anterior e, uma vez expresso e compreendido, dela prescindem: uma prova exemplar seria a possibilidade de comunicar um desejo cotidiano de diversas formas possíveis e mesmo assim ser atendido. O verso poético resistiria a essa redutibilidade à comunicação por sua própria natureza, por essa união entre *Voz* e *conteúdo* supracitada, que Valéry equipara ao som musical. A sua crítica à poesia didática, comentada por Wind, estaria situada nesse “conflito com a natureza” da poesia, entre a unidade musical do verso e a remissão a um sentido alhures. Levada ao extremo, essa posição torna a tradução de poesia uma contradição em termos, de onde o conflito “traduttore, traditore”.
- Quanto à questão da quadratura do círculo, Wind cita a abertura do prefácio de Valéry ao livro de Luicen Fabre (cf. *supra*, nota XX): “Un doute a disparu de l’esprit depuis quelque quarante années. Une démonstration définitive a rejeté parmi les rêves l’antique ambition de la quadrature du cercle. Heureux les géomètres, qui résolvent de temps à autre, telle nébuleuse de leur système; mais les poètes le sont moins : ils ne sont pas encore assurés de l’impossibilité de *quarrer* toute pensée dans une forme poétique.” (“Uma dúvida desapareceu do espírito há cerca de quarenta anos. Uma demonstração definitiva transformou em devaneio a antiga ambição da quadratura do círculo. Felizes os geômetras que ocasionalmente solucionam uma tal nebulosa de seu sistema; esse não é o caso dos poetas: eles ainda não se convenceram da impossibilidade de *enquadrar* todo o pensamento em uma forma poética.”)
- ²⁵ No trecho citado, Brémond denuncia todos os elementos narrativos, significantes e racionais de um poema como “impurezas”, concluindo que “Réduire la poésie aux démarches de la connaissance rationnelle, du discours, c’est aller contre la nature même, c’est vouloir un cercle carré” (“Reduzir a poesia às diligências do conhecimento racional, do discurso, é antinatural, é querer um círculo quadrado.”) A “quadratura do círculo” refere-se a um problema matemático proposto pelos geômetras da antiguidade, o qual consiste na construção de um quadrado com a mesma área de um determinado círculo utilizando-se de régua e compasso e respeitando um número finito de etapas. O teorema de Lindemann–Weierstrass de 1882, ao provar a transcendentalidade de π (π), demonstrou a impossibilidade da quadratura do círculo (embora áreas aproximadas sejam possíveis). O problema se tornou uma expressão metafórica que designa uma atividade impossível.
- ²⁶ As *Geórgicas* de Virgílio foram publicadas c. 29 a.C. Seu nome latino *Georgica* deriva do grego γεωργικά, que designa a atividade agrícola ou a música para agricultores. O assunto principal do poema — o labor agropecuarista — é desenvolvido de forma a integrar um âmbito de interesses que engloba a cultura, filosofia, política e religião romanas. Dessarte, o agricultor latino adquire através de sua labuta uma significação mais ampla e fundante de sua sociedade. Equilibrada entre duas tradições poéticas gregas precedentes — a didática de Hesíodo e a épica de Homero — as *Geórgicas* incorporou inovações da escrita latina — caso do *De rerum natura* de Lucrécio e do diálogo *De re rustica* de Varrão — e teve grande repercussão na tradição literária ulterior.

- ²⁷ Ovídio (lat.: *Publius Ovidius Naso*), poeta romano que viveu entre 43 a.C. e 17 d.C. Conhecido principalmente por sua *magnus opum*, o poema narrativo *Metamorfoses*, é compreendido como um dos poetas canônicos da literatura latina. Em sua maturidade e no auge de sua fama, foi expulso de Roma por uma desavença desconhecida com o imperador Augusto e exilado em Tomis no Mar Negro, onde veio a falecer. Wind cita duas obras notórias de Ovídio: (1) *Fastos* (lat.: *Fasti*; c. 2-8 d.C.), poema elegíaco aparentemente inacabado dividido em seis livros — cada um dedicado a um mês do ano — em que se produz uma narrativa etiológica dos costumes romanos; (2) *Arte de amar* (lat.: *Ars amatoria*; c. 2 d.C.), elegia instrucional sobre as estratégias da corte amorosa — tanto feminina quanto masculina — de grande sucesso em sua publicação, de tal modo que se diz que o seu conteúdo licencioso foi parcialmente responsável pelo exílio de Ovídio.
- ²⁸ Horácio (lat.: *Quintus Horatius Flaccus*), poeta lírico romano do séc. I a.C. (65-8 a.C.), uma das principais figuras literárias da transição da república para o império. Wind se refere ao poema didático epistolar *Ars Poetica* (port.: *Arte poética*; também conhecido como *Epistula ad Pisones*, port.: *Carta aos Pisões*), datado de c. 19 a.C., no qual Horácio aborda a prática da poesia e a tradição teórica subjacente (embora se dedique sobretudo à técnica da poesia). *Ars poetica* teve uma influência duradoura na reflexão poética ocidental, cunhando expressões e definindo princípios amplamente utilizados e debatidos (e.g. *ut pictura poesis*). Wind menciona em específico os versos 334-5: “aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.” (“Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida.”; trad. port. Jaime Bruna, in *A poetica classica*, São Paulo, Cultrix : Editora da USP, 1981, p. 65).
- ²⁹ Lucrécio defende a sua escolha da linguagem poética para a instrução da doutrina epicurista (I, 933-4): “deinde quod obscura de re tam lucida pango / carmina musaeo contingens cuncta lepore.” (“depois, porque sobre um tema obscuro vou compondo tão luminosos versos, a tudo tocando com a graça das Musas”); para tal, emprega o notório símile da taça de absinto melífica (I, 936-950 IV, 11-24): “sed vel uti pueris absinthia taetra medentes / cum dare conantur, prius oras pocula circum / contingunt mellis dulci flavoque liquore, / ut puerorum aetas improvida ludificetur / laborum tenus, interea perpotet amarum / absinthii laticem deceptaque non capiatur, / sed potius tali facto recreata valescat, / sic ego nunc, quoniam haec ratio plerumque videtur / tristior esse quibus non est tractata, retroque / volgus abhorret ab hac, volui tibi suaviloquenti / carmine Pierio rationem exponere nostram / et quasi musaeo dulci contingere melle, / si tibi forte animum tali ratione tenere / versibus in nostris possem, dum perspicis omnem / naturam rerum, qua constet compta figura.” (“assim como o médicos, quando tentam dar às crianças o repugnante absinto, primeiro põem, no bordo da taça, loiro, fluido e doce mel, de modo que, pela idade imprevidente e pelo engano dos lábios, tomem a amarga infusão do absinto e, não significando este engano prejuízo, possam deste modo readquirir a saúde, assim também eu, como esta doutrina parece muito desagradável a quem não a tratou, e foge diante dela, horrorizado, o vulgo, quis, em verso eloquente e harmonioso, expor-te as minhas idéias, e ungi-las, por assim dizer, do doce mel das Musas; a ver se por acaso posso manter o teu espírito encantado com meus versos, enquanto penetras toda a natureza e as leis de suas formação.”; trad. port. Agostinho da Silva, in Lucrécio, *Da Natureza*, 1ª ed., Os pensadores, V, São Paulo, Abril, 1973, p. 50 s.)
- ³⁰ Trad. port. Sérgio Tellaroli, in Burckhardt, *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*, São Paulo, Cia. das Letras, 2009, p. 247.
- ³¹ Cit. da terceira parte de *A cultura do Renascimento na Itália* — dedicada ao “reflorescimento da antiguidade” — e, nesse caso em específico, da revivescência da poesia latina na Itália quatrocentista. Indagando-se a respeito da censura moderna à poesia didática, Burckhardt comenta: “Man mag dagegen einwenden, dass heute nicht der Mangel an Schönheitssinn sondern der größere Ernst und die universalistische Behandlung alles Lehrenswerthen die poetische Form ausschliessen, was wir aus sich beruhen lassen” (“Pode-se argumentar que, hoje, não é a ausência desse senso de beleza, mas a maior seriedade e o tratamento universalista dispensado ao que é digno de ser ensinado que excluem a forma poética — argumento este que deixaremos intocado.”) Cf. *Die Cultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*, Basel, Schweighauser, 1860, p. 259 (trad. port. ed. cit., 2009, p. 247). Pode-se perceber nessa passagem a origem da *démarche* de Wind em “O temor do conhecimento”: partindo da abstenção de Burckhardt quanto ao “argumento” da ciência em relação à poesia didática, Wind nega o postulado comum de que a decadência da poesia didática foi causada pela emergência de uma linguagem técnica especializada na transição do século XVII para o XVIII. Ao citar Burckhardt quanto ao “senso de estilo abundante” do homem renascentista, compreende que a poesia didática não possui unicamente uma função instrucional “travestida” de linguagem poética, mas é antes a pulsão de versificação e formalização estética da expansão cultural e científica característica do Renascimento. A respeito da poesia didática, comenta Burckhardt: “Diese nimmt im XVI. Jahrhundert einen ganz erstaunlichen Aufschwung, um das Goldmachen, das Schachspiel, die Geidenzucht, die Astronomie, die venerische Seuche u. dgl. in Hexametern zu besingen, wozu noch mehrere umfassende italienische Dichtungen kommen.” (“No século XVI, esse gênero toma impulso absolutamente espantoso, cantando em hexâmetros latinos a feitura do ouro, o jogo de xadrez, a criação do bicho-da-seda, a astronomia, a doença venérea e temas similares, acrescentando-se aí ainda vários e extensos

poemas italianos de caráter semelhante.”); cf. *loc. cit.* À guisa de exemplo, ver *infra* a nota sobre as *Silvae* de Poliziano.

- ³² Angelo Poliziano (1454-1494), poeta e humanista florentino da corte de Lorenzo de Médici e tutor de seu filho, Piero. Lecionou poética e retórica na universidade de Florença (*Studio Fiorentino*) a partir de 1480 e a sua atuação acadêmica foi de determinante no desenvolvimento da filologia clássica e do latim renascentista. Especula-se desde o séc. XIX que Poliziano teria atuado como consultor para algumas pinturas medicéias de Botticelli, como a *Primavera*. As *Silvae* são introduções poéticas aos cursos de literatura latina que Poliziano ministrou no *Studio Fiorentino*, derivando seu nome das *Silvae* do poeta romano Statius (c. 45 - c. 96 d.C.), às quais dedicou seu primeiro curso de 1480-1. As *Silvae* de Poliziano, no entanto, compõem-se de quatro elegias aos poetas e à poesia da antiguidade: Virgílio em *Manto*, Hesíodo em *Rustica*, Homero em *Ambra* e Safo em *Nutricia*. A ambivalência de Poliziano enquanto poeta e humanista manifesta-se em *Silvae*, obra de “a double nature. They are at one and the same time exquisitely learned poetry and a university lecture. Presented in an elegant and persuasive rhetorical framework, they illustrate the *docta varietas* which was Poliziano’s poetic creed.” (“uma natureza dupla. Tanto poesia de requintada erudição quanto conferência universitária. Apresentadas sob um enquadramento retórico persuasivo e elegante, ilustram a *docta varietas* que constituía o credo poético de Poliziano.”); cf. Charles Fantazzi, “Introduction”, in Poliziano, *Silvae*, Harvard University Press, 2004, p. xi.
- ³³ Alexander Pope (1688-1744), poeta e satirista inglês. Seu *Ensaio sobre o homem* (ing.: *Essay on Man*), publicado entre 1733-4 e parte de um ciclo maior inacabado, trata-se de um poema didático que vindica o juízo divino em relação ao homem recorrendo à posição deste na cadeia do ser. Expressivo de uma filosofia otimista, foi elogiado por Rousseau e criticado por Voltaire, que publicou tanto *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1755) quanto *Candide, ou l’Optimisme* (1759) parcialmente em resposta a Pope.
- ³⁴ Émile Mâle (1862-1954), historiador da arte e arquitetura medieval francês, foi uma das figuras acadêmicas que profissionalizou a disciplina da história da arte. Especializado no estudo das representações simbólicas medievais, cunhou o termo “iconografia” (embora a sua prática iconográfica fosse severamente constricta e enciclopédica se comparada à prática warburguiana). *L’art religieux du XIIe siècle en France* (originalmente publicada em 1922) é a última obra de uma série dedicada à arte religiosa francesa: Mâle publicou em 1898 *L’art religieux de XIIIe siècle en France* e em 1908 *L’art religieux de la fin du moyen âge en France* (dedicou também um estudo à arte religiosa da Itália, França, Flandres e Espanha em 1932, intitulado *L’art religieux après le Concile de Trente*). A sua ênfase iconográfica, aplicada ao estudo das formas religiosas, tendia a interpretá-las “textualmente” — isto é, como uma enciclopédia visual do pensamento do medievo — abordagem explícita na passagem citada por Wind: “L’art du XIIe siècle est donc surtout un art monastique ; non sans doute que tous les artistes d’alors fussent des moines, mais c’étaient presque toujours des moines qui leur dictaient leurs sujets. Les moines conservaient dans leurs bibliothèques, riches en manuscrits enluminés, tous les trésors de l’ancien art chrétien : ils étaient les gardiens de la tradition [...] La doctrine, la liturgie, le drame, le culte des saints, les pèlerinages, la lutte contre les hérésies, la science et le rêve du moine ont laissé leur empreinte sur notre iconographie du XIIe siècle [...] Dès qu’il apparaît, l’art du moyen âge se montre façonné par la pensée. C’est ce travail de la pensée sur l’art que j’étudie dans ce volume, comme dans les précédents.” (“A arte do século XII é, portanto, sobretudo uma arte monástica; não que todos os artistas de então fossem monges, evidentemente, mas eram monges que quase sempre lhes ditavam os seus temas. Os monges conservavam em suas bibliotecas, ricas em manuscritos iluminados, todos os tesouros da arte antiga cristã: eram eles os guardiões da tradição [...] A doutrina, a liturgia, o drama, o culto dos santos, as peregrinações, a luta contra as heresias, a ciência e o sonho do monge deixaram a sua marca em nossa iconografia do século XII [...] A arte medieval, desde a sua aparição, mostra-se moldada pelo pensamento. É esse trabalho do pensamento sobre a arte que estudo nesse volume, assim como nos precedentes.”); grifo nosso.
- ³⁵ O monastério de Nuestra Señora de la Visitación foi fundado em 1559 por Joana de Áustria (1536-1573), irmã do rei da Espanha, Felipe II, e mãe de Sebastião I, rei de Portugal. O monastério situa-se no centro de Madrid, na praça das Descalzas Reales, de onde tira o seu cognome. A instituição abriga uma vasta coleção de obras de arte e relíquias religiosas, em grande parte composta pelo dote das mulheres nobres que ingressavam no monastério. Rubens compôs quatro ciclos de tapeçaria em vida, sendo o ciclo do *Triunfo da Eucaristia* a sua maior comissão do gênero e o seu mais complexo programa decorativo religioso ainda existente. A infanta Isabella (1566-1633), patrona do artista, foi quem encomendou as obras devido à sua forte relação com o monastério das Descalzas Reales. O ciclo consiste de dezesseis tapeçarias tradicionalmente divididas em dois grupos: onze maiores, que narram passagens envolvendo o ritual da eucaristia, e cinco menores, que compõem uma cena eucarística. Desconhece-se a sua disposição original, embora as peças encontrem-se hoje dispostas em uma galeria do monastério. Cf. Charles Scribner III, “Rubens’s Eucharist Tapestries”, in *The Art Bulletin*, vol. 57, n° 4, 1975, pp. 519-528.
- ³⁶ O Palazzo Schifanoia é uma construção datada de 1385 erigida pela família d’Este como um local de descanso e lazer (de onde se entende que “Schifanoia” é uma derivação de “che schiva la noia”, em port. “que foge ao

tédio”). O local é particularmente célebre pelo ciclo de afrescos decorativos alegórico-profanos que cobrem as paredes do *salone dei Mesi* (salão dos meses). Essas pinturas — comissionadas por Borso d’Este (1413-1471), duque de Ferrara, e realizadas entre 1368-70 pelos melhores pintores da *scuola ferrarese* — são expressivas do interesse das cortes italianas do quatrocentos pela cultura neoplatônica e astrológica. A composição do ciclo se dá por uma divisão duodecimal horizontal (cada seção dedicada a um dos meses) e uma subdivisão vertical em três faixas: na parte superior figuram os *trionfi* (processões) da divindade protetora do mês respectivo, na média o signo zodiacal do mês acompanhado de três figuras e na inferior passagens da vida de Borso d’Este. Entretanto, dado o estado deteriorado ou de todo apagado de certos afrescos, não se é possível uma visão completa da série. A decifração iconográfica desse ciclo de alta densidade simbólica — ponto de discussão e frustração dos eruditos — foi objeto de Warburg em 1912 em um congresso de história da arte em Roma, no qual apresentou a sua mais famosa conferência, intitulada “Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara”. A partir de um vasto corpus erudito, Warburg infere que as figuras acompanhando o signo na faixa intermediária do afresco são os seus *decanatos* — antiga divisão dos 360° do círculo astrológico em faixas de 10°, compondo assim trinta e seis decanatos alocados em grupos de três aos doze signos — re-interpretados por um longo processo de transmigração simbólica — de seu berço mediterrânico ao oriente médio — e descritos pelo astrônomo e astrólogo persa Abû Ma’shar (787-886). Warburg argumenta, portanto, que o *salone dei Mesi* deve ser compreendido como o ponto de chegada de um longo e dinâmico processo de migração intelectual. Essa perspectiva de um Renascimento em diálogo com uma tradição cultural expandida — sobrepujante à compreensão constricta de uma revolução intestina à Europa — e igualmente preocupado com objetos “irracionais” — i.e., astrologia, divindades pagãs, etc — é reveladora tanto da (1) polaridade conflituosa da sociedade renascentista quanto da (2) finalidade da decodificação iconográfica warburguiana, que visa diagnósticos culturais de amplo alcance. Cf. trad. port. Markus Hediger, “A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara (1912)”, in *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2013, pp. 453-505.

³⁷ *Pagan Mysteries in the Renaissance* é um dos marcos da produção intelectual de Edgar Wind. Originalmente uma conferência proferida em 8 e 9 de dezembro de 1949 sob o título de “Classical Influences in Renaissance Art” (Martin Classical Lectures, Oberlin College, E.U.A.), foi posteriormente redigida — hábito de Wind, que salvo em *Art and Anarchy* sempre palestrava impromptu — e publicada em Londres em 1958 com uma reedição revisada e ampliada em 1968. Nesse livro, Wind buscou examinar a sobrevivência do simbolismo pagão reinterpretado pela filosofia neoplatônica na iconografia artística florentina renascentista. Na passagem citada, Wind postula um de seus princípios histórico-artísticos basais: a compreensão da esfera intelectual de um artista requer um grau de erudição superior ao que se poderia a ele atribuir pois, argumenta Wind, “we must not confuse our own labour in reconstructing their knowledge with their relatively effortless way of acquiring some of it by oral instruction [...] The process of recapturing the substance of past conversations is necessarily more complicated than the conversations themselves” (“não devemos confundir o nosso trabalho na construção de seu conhecimento com o seu modo relativamente tranquilo de aprendizado de parte desse via instrução oral [...] O processo de reaquisição da substância de conversações passadas é necessariamente mais complicado do que as conversações em si”). A finalidade desse esforço intelectual é elucidativa da *ästhetische Anschauung* de Wind: “Aesthetically speaking, there can be no doubt that the presence of unresolved residues of meaning is an obstacle to the enjoyment of art” (“Em termos de estética, não pode haver dúvidas de que a presença de resíduos indeterminados de significado é um obstáculo à apreciação artística”). Wind retoma esse argumento com uma importante ressalva em “O temor do conhecimento”; cf. *supra*, p. XX.

³⁸ O *Prix des Peintres* foi criado por Vollard em 1923 e teve uma única edição, na qual se destinou 15.000 francos ao vencedor. Dentre os vintes artistas que compunham o júri encontravam-se nomes como Matisse, Picasso, Rouault, Vlaminck (1876-1950), Vuillard (1868-1940), entre outros. Os principais competidores eram Paul Valéry, Paul Léautaud (1872-1956; escritor e crítico literário francês) e André Suarès (1868-1948; poeta e crítico literário francês associado à *Nouvelle Revue Française*). Rouault era amigo de Suarès, a quem retratou em uma litografia de 1926, existindo entre ambos uma longa correspondência epistolar.

A respeito de suas intenções quanto ao prêmio, o bem-humorado Vollard comenta que “Men of letters consider themselves judges of painting. Why should not painters turn judges of literature? This reflection led me to offer a prize, to be awarded to a writer by a jury of artists: *Le Prix des Peintres*.” (“Homens de letras arvoram-se juizes da pintura. Por que não transformar os pintores em juizes da literatura? Essa reflexão me levou a oferecer um prêmio a ser concedido a um escritor por um júri de artistas: *Le Prix des Peintres*.”); cf. *op. cit.*, p. 243, grifo do autor. Vollard acrescenta, adiante no texto, que após esse prêmio considerou outros dois, com júris formados por livreiros e porteiros, ambos os projetos malfadados (cf. *ibid.*, p. 245 s.).

³⁹ Werner Heisenberg (1901-1976) físico teórico alemão e um dos pioneiros fundamentais da mecânica quântica. O princípio da incerteza, formulado por Heisenberg em um artigo de 1927, é um das marcas distintivas da

- mecânica quântica em relação à clássica, afirmando que não é possível atribuir valores simultâneos à posição e ao momento linear de uma partícula.
- ⁴⁰ Padrões estocásticos são produzidos pelo conjunto de variáveis de um sistema. Diferencia-se de padrões aleatórios pela possibilidade de gerar sequências. A música estocástica do compositor greco-francês Iannis Xenakis (1922-2001) emprega padrões estocásticos para a produção de partituras por meio de computadores.
- ⁴¹ Alexander Calder (1898-1976), pintor e escultor norte-americano, estudou engenharia mecânica antes de entrar em uma escola de artes em 1923. O móbile, tipo de escultura pênsil cinética de fatura delicada, foi inventado por Calder e denominado como tal por Marcel Duchamp em 1932. Tornou-se rapidamente um tipo escultórico, tendo sido adotado por outros artistas e largamente replicado pela indústria como objeto decorativo.
- ⁴² Diz-se “action painter” o artista da pintura expressionista abstrata norte-americana (e.g. Pollock e de Kooning) ou seus seguidores. O termo deriva de um artigo do crítico de arte moderna Harold Rosenberg (1906-1978) de 1952, intitulado “The American Action Painters”, em que examina a produção artística dos expressionistas abstratos. “Action painting” passou a denotar o tipo de pintura de pincelada ousada e enérgica característica desse grupo de artistas, em cuja obra seria visível a vitalidade do próprio ato de criação.
- ⁴³ Karlheinz Stockhausen (1928-2007), compositor alemão, um dos principais teóricos e inovadores da música contemporânea do século XX e XXI, em especial relativo à música serial e à eletroacústica.
- ⁴⁴ Pierre Boulez (1925-2016), compositor e maestro francês associado ao serialismo e à eletroacústica, fundou em 1969 o *Institut de recherche et coordination acoustique/musique* (IRCAM), importante centro de pesquisa francês de música experimental e tecnologias acústicas.
- ⁴⁵ O salto quântico, ou a transição eletrônica atômica, refere-se às mudanças de estado quântico de um elétron dentro de um átomo, que dado o seu caráter descontínuo — o elétron parece “sumir” de um nível de energia e “aparecer” em outro em nanossegundos — é referido popularmente como “salto”. O termo, no entanto, designa em específico a transição expressiva do elétron de um nível de energia para o outro.
- ⁴⁶ Charles Percy Snow (1905-1980), físico-químico e escritor inglês, atuou em diversos cargos do governo inglês. Em seu notório *The Two Cultures* (originalmente a conferência Rede de 1959, foi publicado no mesmo ano), Snow parte do postulado de uma cisão do intelecto ocidental entre ciências e humanidades para afirmar as dificuldades decorrentes dessa divisão na resolução dos problemas mundiais modernos. Snow argumenta em prol da retomada da interdisciplinaridade, visto que “The clashing point of two subjects, two disciplines, two culture—of two galaxies, so far as that goes—ought to produce creative chances. In the history of mental activity that has been where some of the breakthroughs came.” (“O ponto de colisão de dois tópicos, de duas disciplinas, de duas culturas — de duas galáxias, até onde se é possível conjecturar — é capaz de produzir oportunidades criadoras. É daí que se originaram algumas das inovações na história da atividade mental.” Essa oposição conceitual de Snow se tornou rapidamente um estereótipo contemporâneo e doravante um lugar-comum das discussões sobre ciências humanas e exatas (embora, em relação a *Art and Anarchy*, trate-se de um livro temporalmente concomitante, quando não conceitualmente convergente).
- ⁴⁷ Quanto a *Lyrical Ballads*, cf. *supra*, nota XX.
- ⁴⁸ Port.: *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Poema de Mallarmé escrito e publicado em uma revista literária (*Cosmopolis*) em 1897. Reeditado em 1914 pela La Nouvelle Revue. O poema combina o verso livre com disposição tipográfica inortodoxa (de onde é tido como um “poema tipográfico”), antecipando as experiências da poesia concreta e futurista. O uso do espaço em branco neste poema é tido como emblemático da modernidade de Mallarmé.
- ⁴⁹ O duodécimo discurso de Reynolds é dedicado à educação artística. O pintor argumenta contra a possibilidade de método no aprendizado da pintura, confiando antes no desenvolvimento da autonomia artística após um período inicial de estudos propedêuticos. O contexto da citação é o de louvor da observação da natureza, o qual, segundo Reynolds, é fundamental à conclusão de uma pintura. Nesse sentido, o autor conclui que o *acaso* dota a *invenção artística* — em última instância, limitada e volúvel — da mesma liberdade que as obras naturais. Esse juízo de Reynolds é expressivo de sua subordinação das formas artísticas à percepção do mundo sensível, de onde se apreende a beleza ideal. Argumenta mesmo que a observação da natureza é a finalidade da educação artística: “The art of seeing nature, or, in other words, the art of using models, is in reality the great object, the point to which all our studies are directed.” (“A arte de ver a natureza, ou, em outras palavras, a arte de usar modelos, é, na realidade, o grande objeto, o ponto ao qual todos os nossos estudos se voltam.”); cf. *ibid.*, p. 224, grifo do autor.
- ⁵⁰ *Poetics of Music* é fruto das conferências Charles Eliot Norton de Harvard de 1939-40, as quais Stravinsky proferiu em francês e, em 1947, foram traduzidas e editadas em inglês. O compositor, no entanto, apenas fez anotações verbais de suas palestras, que foram redigidas por Roland-Manuel (pseudônimo de Alexis Manuel Levy; 1891-1966) em colaboração com Pierre Suvchinsky (1892-1985). Nas seis conferências que compõem o livro, Stravinsky trata da composição musical e expõe uma visão rigorosa do processo de educação e criação em música. Lê-se na citação original: “The faculty of creating is never given to us all by itself. It always goes hand in hand with the gift of observation. And the true creator may be recognized by his ability always to find about

him, in the commonest and humblest thing, items worthy of note. He does not have to concern himself with a beautiful landscape, he does not need to surround himself with rare and precious objects. He does not have to put forth in search of discoveries: they are always within his reach. He will have only to cast a glance about him. Familiar things, things that are everywhere, attract his attention. The least accident holds his insight and guides his inspiration. If his finger slips, he will notice it; on occasion, he may draw profit from something unforeseen that a momentary lapse reveals to him. One does not contrive an accident: one observes it to draw inspiration therefrom. An accident is perhaps the only thing that really inspires us. A composer improvises aimlessly the way an animal grubs about. Both of them go grubbing about because they yield to a compulsion to seek things out. What urge of the composer is satisfied by this investigation? The rules with which, like a penitent, he is burdened? No: he is in quest of his pleasure. He seeks a satisfaction that he fully knows he will not find without first striving for it. One cannot force one's self to love; but love presupposes understanding, and in order to understand, one must exert one's self." ("A faculdade da criação nunca nos é simplesmente concedida. Caminha sempre de mãos dadas com o dom da observação. E o verdadeiro criador pode ser reconhecido por sua habilidade de encontrar continuamente, na coisa mais comum e humilde, elementos notáveis. Não precisa se preocupar com uma bela paisagem, tampouco se cercar de objetos raros e preciosos. Não precisa sair à cata de descobertas: elas estão sempre ao seu alcance. O menor acaso captura a sua intuição e guia a sua inspiração. Se seu dedo escorrega, ele perceberá; poderá, por vezes, tirar proveito de algo inesperado que um lapso momentâneo lhe revela. Não se urde um acaso: observa-se-o para dele extrair inspiração. Um acaso talvez seja a única coisa que nos inspire. Um compositor que compõe sem objetivo age como um animal que escarafuncha. Ambos escarafuncham por cederem a uma compulsão de buscar as coisas fora de si. Que necessidade do compositor se supre através dessa investigação? As regras com as quais, como um penitente, ele é oprimido? Não: é a procura por seu prazer. Busca uma satisfação que sabe perfeitamente bem que não encontrará sem antes lutar por ela. Não se pode se forçar a amar; mas o amor pressupõe entendimento, e para entender é preciso se esforçar.") Cf. *ibid.*, pp. 54 s.

- ⁵¹ Émile Zola (1840-1902), romancista francês, tido como o principal representante do naturalismo literário. Sua importante atuação política, de cunho libertário, alcançou expressão maior no notório artigo "J'accuse" a respeito do caso Dreyfuss.
- ⁵² Claude Bernard (1813-1878), médico e fisiologista francês, notório não só por seus estudos no campo da fisiologia — deve-se a Bernard o conceito de homeostase — quanto por seu papel no progresso da metodologia científica. Em sua obra *Introduction à la médecine expérimentale* (1865; *Introdução à medicina experimental*) — escrito de maturidade, época em que Bernard se voltou à filosofia da ciência —, argumenta que a medicina deve-se voltar à observação, experimentação e análise comparativa de forma a progredir. O livro ampliou a reputação de Bernard, que foi eleito para a Academia Francesa em 1868.
- ⁵³ *Le roman expérimental* constitui-se de artigos de Zola, anteriormente publicados em jornais, que expressam a sua concepção de uma literatura naturalista. Segundo Zola, o "romance experimental" deveria ser compreendido como um documento social, o resultado da transposição em literatura da observação e experimentação científica esposada por Bernard. Diz Zola: "Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuses par Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [...] Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier », pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique." ("Eu não terei de fazer aqui senão que um trabalho de adaptação, pois o método experimental foi estabelecido com uma grande pujança e uma clareza maravilhosa por Claude Bernard em seu *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [...] Bastar-me-á, em geral, trocar a palavra 'médico' pela palavra 'romancista' para tornar claro o meu pensamento e dotá-lo do rigor da verdade científica.") Cf. *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, pp. 1 s.
- ⁵⁴ Jean-François Revel (1924-2006), filósofo, jornalista e escritor francês de orientação liberal. Seu *Sur Proust* consiste num estudo ensaístico sobre *À la recherche du temps perdu* que visa a confrontação direta com o texto e a recusa às sedimentações interpretativas anteriores. Revel afirma que o desprezo crítico em relação à Zola provém de uma superestima da "visão" interior artística à custa de uma subestimação da "observação" do mundo, qualidade comumente ao naturalismo do escritor. Comparando-o a Balzac, romancista exaltado pela percepção da sociedade de sua época, Revel argumenta que a diferença entre ambos é que Zola é exato e meticuloso em suas descrições, o que lhe teria valido a pecha de um escritor sem "visão" e, portanto, menor. Quanto a essa oposição entre a capacidade de observação de ambos os escritores, afirma: "En effet, dans le cas de Balzac, où est le mérite d'acquiescer de façon accélérée des connaissances pour la moitié fausses, et articulées avec une psychologie si grossière? Celles de Zola sont exactes, et forment une masse incroyablement volumineuse, surprenante chez un homme qui a vécu une existence laborieuse et rangée. Zola était encore jeune quand il écrivit *Nana*, où l'on croirait condensée l'expérience d'un vieux marcheur ayant passé soixante ans dans les petits théâtres de variétés." ("De fato, no caso de Balzac, onde está o mérito em adquirir de modo acelerado conhecimentos parcialmente falsos e articulados por meio de uma psicologia tão grosseira? Os de Zola são

- exatos, e formam uma massa incrivelmente volumosa, surpreendente em um homem que viveu uma existência tão laboriosa e metódica. Zola ainda era jovem quando escreveu *Nana*, em que parece ter condensado a experiência de um velho andarilho que passou sessenta anos em pequenos teatros de variedades.”); cf. J.-F. Revel, *op. cit.*, p. 241.
- ⁵⁵ “Deve o artista então se interessar por microscopia? História? Paleontologia? Somente para fins de comparação, somente no interesse de sua mobilidade.” *Über die moderne Kunst* foi editado a partir de uma palestra dada por Klee na abertura de uma exposição em Jena em 1924. Klee, que na época atuava como professor da Bauhaus, buscou expor as suas reflexões sobre arte com base em sua atividade professoral, a qual é visível apesar da linguagem porventura críptica empregada.
- ⁵⁶ Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), naturalista, matemático e escritor francês, é considerado um dos mais importantes e influentes naturalistas do século XVIII.
- ⁵⁷ George Stubbs (1724-1806), pintor, desenhista e gravurista inglês, conhecido por suas pinturas de paisagens e animais, em especial de cachorros e cavalos. Parte de seu aprendizado artístico, auto-didata em larga medida, teve por foco estudos anatômicos, como a dissecação sistemática de cavalos por ele empreendida c. 1756. A finalidade desse projeto era a compreensão da estrutura anatômica do animal a fim de produzir retratos desses animais vivos. A sua fama inicial surgiu da divulgação dos desenhos gravados desses estudos, os quais interessaram a elite londrina interessada na criação e corrida de cavalos. Nos anos seguintes, produziu variações do tema (como sua série de quadros representando um leão atacando um cavalo, tema posteriormente caro à arte romântica) e realizou pinturas de animais exóticos e mitológicos.
- ⁵⁸ Vollard atuou tanto como *marchand* como editor de arte, atividade na qual se notabilizou pela produção de portfólios de gravuras de artistas e por *livre d'artiste* (livros ilustrados por artistas). Em relação a esse segundo gênero, Vollard convidou Picasso a produzir trinta e duas gravuras para uma publicação de excertos da *Histoire Naturelle* de Buffon, as quais Picasso realizou entre 1936-37. O artista já havia produzido para Vollard em 1926 dezesseis gravuras para uma edição ilustrada de *Le Chef-d'Œuvre Inconnu* de Balzac, e realizou ao longo de sua vida ilustrações para muitas outras produções do gênero. Após a morte acidental de Vollard em um acidente de carro em 1939, as gravuras da obra de Buffon foram editadas quatro anos depois por Martin Fabiani (*marchand* francês da Córsega, foi amigo e protegido de Vollard e tomou posse de seus negócios após sua morte), que adquiriu os direitos do projeto. Uma segunda edição apareceu — acrescida de quarenta desenhos — em 1957 a partir de uma cópia do livro dada por Picasso a Dora Maar, sua amante (1907-1997; fotógrafa e pintora francesa). As ilustrações de Picasso para Buffon caracterizam-se mais por sua inventividade do que pelo rigor naturalista, tendência especialmente manifesta nos desenhos da cópia de Maar, a qual exhibe híbridos de animais e humanos (Picasso mesmo retrata a amante como uma harpia).
- ⁵⁹ Alfred Hamilton Barr, Jr. (1902-1981), historiador da arte norte-americano e primeiro diretor do MoMA (Museum of Modern Art) de New York. Sua atuação curatorial e teórica foi de grande influência na aceitação popular da arte moderna. *Picasso: Fifty years of his Art* é uma reedição expandida de um catálogo anterior realizado a partir de uma exposição retrospectiva de Picasso no MoMA (*Picasso: Forty years of his Art*, 1939). Nas páginas citadas por Wind, Barr fornece a referência bibliográfica das gravuras inspiradas em Buffon, assim como comenta sobre o interesse artístico de Picasso por animais e a sua relação com Vollard.
- ⁶⁰ Jacques de Sève (*fl.* 1742-1788), desenhista, gravurista e ilustrador francês, conhecido por suas ilustrações de vinhetas para edições de clássicos literários e como colaborador e ilustrador da *Histoire Naturelle* de Buffon, para a qual executou cerca de 2.000 desenhos (quadrúpedes, em geral).
- ⁶¹ Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), naturalista, matemático e escritor francês, é considerado um dos mais importantes e influentes naturalistas do século XVIII. Buffon publicou *Histoire Naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi* em trinta e seis volumes durante a sua vida, sendo oito publicados *post-mortem* com base em suas anotações por Bernard Germaine de Lacépède (1756-1825). A obra surgiu da tarefa encarregada a Buffon de catalogar as coleções reais francesas de história natural, a qual Buffon transformou e expandiu em uma produção enciclopédica de ambição sistêmica da totalidade do conhecimento da “ciência natural” do período (i.e, física, química, biologia, zoologia, etc). A *Histoire Naturelle*, que ao fim ficou restrita aos animais quadrúpedes, pássaros e minerais, provou-se um enorme sucesso na Europa, continuamente reeditada e traduzida em diversas línguas, tornando-se um livro de referência para os leitores do século XVIII e XIX.
- ⁶² Kurt Badt (1890-1973), historiador da arte alemão especializado em arte barroca e moderna, cuja metodologia historiográfica se centrava na análise do tema pictórico. Em *John Constable's Clouds*, Badt se dedica à análise dos estudos de nuvens feitos por Constable em 1821 e 1822 e da influência da ciência sobre as artes no início do século XIX, argumentando que uma mesma atmosfera intelectual permeava a compreensão da natureza tanto dos artistas — como Constable — quanto de naturalistas — caso de Howard e Foster.
- ⁶³ Dr. William Hunter (1718-1783), médico e anatomista escocês, principal obstetra e professor de anatomia de sua época. William Hunter tinha interesse por arte e possuía conexões com o universo artístico. Empenhou artistas (como Stubbs) para a produção de moldes e estudos anatômicos e a sua coleção de objetos científicos e artísticos

formou o núcleo inicial do Hunterian Museum and Art Gallery da universidade de Glasgow, Escócia. Dr. John Hunter (1728-1793), irmão de William Hunter e cirurgião escocês, foi um dos mais proeminentes médicos e cientistas de sua época e defensor da investigação e experimentação da ciência médica. Estudou anatomia ao acompanhar as aulas de seu irmão em Londres. Construiu uma larga coleção de espécimes anatômicos de humanos e vertebrados, posteriormente adquirida pelo governo inglês. John e William — entre outros cientistas da época — empregaram Stubbs para a representação precisa de espécies estrangeiras.

- ⁶⁴ Henry Moore, filho de um minerador e criado na comunidade de mineradora de Castleford, demonstrou ao longo de sua vida um contínuo interesse pela geologia e pela paisagem britânica. Muitas de suas esculturas ecoam em suas formas o terreno inglês — montanhas, vales, colinas — e o artista incorporou em suas obras a conformação e textura de elementos naturais previamente coletados, como rochas, pedregulhos, concha, etc. Muitas de suas esculturas — algumas de escala monumental — foram produzidas para serem alocadas em paisagens e espaços abertos, caso de *Large Interior Form*, 1954/54 (1982). A respeito dessas incorporações das formas naturais em suas obras, Moore afirma: “During visits to the Norfolk coast I began collecting flint pebbles. These showed Nature's treatment of stone and the principle of the opposition of bumps and hollows. Then I realized that a work loses in interest through having its component forms too similar in size, and I began putting small forms against large forms, enlarging some and reducing others. As with the flints I have studied the principles of organic growth in the bones and shells at the Natural History Museum and have found new form and rhythm to apply to sculpture. Of course one does not just copy the form of a bone, say, into stone, but applies the principles of construction, variety, transition of one form into another, to some other subject – with me nearly always the human form, for that is what interests me – so giving, as the image and metaphor do in poetry, a new significance to each.” (“Comecei a colecionar pedrinhas de calhau em visitas à costa de Norfolk. Essas demonstravam o tratamento dado pela Natureza à rocha e o princípio de oposição entre relevos e cavidades. Percebi, então, que uma obra perde seu interesse por ter suas formas elementares muito similares em tamanho, e comecei a dispor formas pequenas em contraste com formas grandes, alargando algumas e diminuindo outras. Assim como com as pedrinhas, estudei os princípios do crescimento orgânico nos ossos e conchas do Museu de História Natural, e descobri uma forma e um ritmo novos a serem aplicados à escultura. Não se deve transferir, evidentemente, a forma de um osso a uma pedra, mas sim aplicar os princípios de construção, variedade e transição de uma forma à outra, a um outro assunto — que para mim é quase sempre a forma humana, pois é o que me interessa — provendo a cada, assim como a imagem e a metáfora o fazem na poesia, uma nova significância.”); cf. Henry Moore, Allan Wilkinson (ed.), *Henry Moore — Writings and Conversations*, University of California Press, 2002, p. 189. Henry Moore passou a fazer visitas semanais ao Museu Britânico em 1921, quando estudava escultura no Royal College of Art em Londres custeado por uma bolsa de estudos. Moore afirma que a leitura de *Vision and Design* de Fry e as visitas às coleções etnográfica do museu — onde descobriu a “arte primitiva” das esculturas africanas e mexicanas e as gravuras japonesas — expandiram a sua visão escultórica e foram fundamentais para a sua produção ulterior. Discorre Moore a respeito do Museu Britânico: “One room after another in the British Museum took my enthusiasm. The Royal College of Art meant nothing in comparison. Every Wednesday, Saturday, and Sunday I would go to the British Museum [...] That is the value of the British Museum: you have everything before you; you are free to try to find your own way and, after a while, to find what appeals to you most.” (“Uma a uma, tomei-me de entusiasmo pelas salas do Museu Britânico. O Royal College of Art não era nada em comparação [...] Esse é o valor do Museu Britânico: você tem tudo diante de si; você está livre para encontrar o seu próprio caminho e, depois de um tempo, para encontrar o que mais lhe atrai”); *ibid.*, p. 45.

- ⁶⁵ Samuel Butler (1835-1902), crítico literário, ensaísta e romancista inglês, sua produção reflete a influência em sua formação tanto do cristianismo anglicano quanto do evolucionismo darwiniano, os quais avalia e critica. Sua posição intelectual — sempre marginal, quando não avessa, às principais correntes conceituais — permitiu-lhe satirizar a cultura de sua época, caso de sua sátira à utopia vitoriana *Erewhon* (publicada anonimamente em 1872).

- ⁶⁶ *Samuel Butler's Notebooks* colige as anotações feitas por Butler em cadernos de coisas que lhe chamaram a atenção, tal qual frases que formulara ou ouvira. Butler dedicou grande atenções a essas notas, que foram continuamente revisadas por Butler e indexadas em fichários, de tal modo que ao final de sua vida ocupavam cinco volumes (com material esparso capaz de gerar um sexto). Cf. Henry F. Jones, “Preface”, in Samuel Butler, *Samuel Butler's Notebooks*, The Floating Press, 2014, pp. 5-12.

- ⁶⁷ Jan van Calcar (?1499-?1546), pintor e desenhista de origem alemã ativo na Itália a maior parte de sua vida. Foi aluno de Tiziano c. 1536-7. A única atribuição identificável de um trabalho de Calcar mencionado nas fontes contemporâneas (como Vasari e van Mander) são algumas das xilogravuras do *De humani corporis fabrica* (1543), obra em sete volumes de Andreas Vesalius (1514-1564), médico do Renascimento que revolucionou o estudo da biologia humana e da prática médica através de seus detalhados estudos anatômicos. Esse conjunto de livros — popularmente conhecido como *Fabrica* — apresenta os estudos de observação de Vesalius oriundos de dissecações que ele mesmo realizou, tratando-se de um marco fundacional da ciência anatômica moderna. A alta

qualidade das ilustrações produzidas por Calcar só foi possível graças aos desenvolvimentos da técnica artística de representação do Renascimento e ao refinamento das reproduções em xilogravura. Embora não se saiba exatamente a extensão do papel de Calcar no *Fabrica*, entende-se atualmente que parte significativa dessas ilustrações foram realizadas pelo *studio* de Tiziano.

⁶⁸ Coleridge enviou a seu irmão George (1764-1828) em 31 de março de 1971 uma carta contendo um poema — intitulado *A Mathematical Problem* — sobre a geometria euclidiana e um prefácio, onde se encontra a citação utilizada por Cundy e Rollett. Lê-se originalmente: “To the Rev. George Coleridge. Dear Brother, I have often been surprised that Mathematics, the quintessence of Truth, should have found admirers so few and so languid. Frequent consideration and minute scrutiny have at length unravelled the cause ; viz. that though Reason is feasted, Imagination is starved ; whilst Reason is luxuriating in its proper Paradise, Imagination is wearily travelling on a dreary desert. *To assist Reason by the stimulus of Imagination is the design of the following production.* In the execution of it much may be objectionable. The verse (particularly in the introduction of the ode) may be accused of unwarrantable liberties, but they are liberties equally homogeneal with the exactness of Mathematical disquisition, and the boldness of Pindaric daring. I have three strong champions to defend me against the attacks of Criticism : the Novelty, the Difficulty, and the Utility of the work. I may justly plume myself that I first have drawn the nymph Mathesis from the visionary caves of abstracted idea, and caused her to unite with Harmony. The first-born of this Union I now present to you ; with interested motives indeed — as I expect to receive in return the more valuable offspring of your Muse.” (“Ao rev. George Coleridge. Querido Irmão, tenho com frequência me surpreendido que a Matemática, a quintessência da Verdade, tenha encontrado tão poucos admiradores e estes, tão lânguidos. A análise constante e o escrutínio minucioso desvelaram em profundidade a causa; a saber, que embora a Razão esteja saciada, a Imaginação afaima-se; enquanto a Razão deleita-se no Paraíso que lhe cabe, a Imaginação peregrina exausta por um funesto deserto. *O propósito da produção que segue é o de auxiliar a Razão pelo estímulo da Imaginação.* Muito pode ser questionável em sua execução. Pode-se acusar o verso (particularmente na introdução da ode) de liberdades impróprias, mas são liberdades igualmente homogêneas à exatidão da disquisição Matemática e à corajosa ousadia Pindárica. Possuo três grandes defensores em minha defesa contra os ataques da Crítica: a Originalidade, a Dificuldade e a Utilidade do trabalho. Posso justamente ufanar-me por ter sido o primeiro a ter atraído a ninfa Mathesis das cavernas visionárias da ideia abstraída e tê-la feito se unir à Harmonia. O primogênito dessa União agora lhe apresento; de fato, faço-o motivado por interesses — visto que espero receber em retorno a cria mais valiosa da sua Musa.”)

⁶⁹ Os sólidos de Arquimedes são compostos de treze poliedros convexos compostos por polígonos convexos regulares que se encontram em vértices congruentes. Os sólidos de Arquimedes, também conhecidos como “poliedros semi-regulares”, distinguem-se por sua elevada simetria. Diferem dos sólidos platônicos por serem necessariamente formados por mais de um tipo de polígono regular, embora os sólidos de Arquimedes sejam formados por operações que tem por base os sólidos platônicos (tetraedro, hexaedro, octaedro, dodecaedro, icosaedro), descritos em *Timeu* e associados aos cinco elementos. Os treze tipos de sólidos de Arquimedes são: o tetraedro truncado, o cuboctaedro, o cubo truncado, o cubo snub, o octaedro truncado, o rombicuboctaedro, o cuboctaedro truncado, o icosidodecaedro, o dodecaedro truncado, o icosaedro truncado, o rombicoidodecaedro, o icosidodecaedro truncado e o icosidodecaedro snub. Esses poliedros são nomeados a partir de um comentário do matemático grego, Pappus de Alexandria (fl. 300-350 b.C.), sobre a sua descoberta por Arquimedes (c. 287-212 a.C.), que os teria descrito em uma obra perdida. Foram redescobertos no Renascimento por artistas e matemático como Luca Pacioli (cf. *infra*), Piero della Francesca, Albrecht Dürer e Daniele Barbaro (1514-1570; cardeal humanista italiano, comentador de Vitruvius), pesquisa posteriormente avançada por Johannes Kepler (1571-1630), que foi o primeiro a fornecer uma descrição completa moderna do sólidos de Arquimedes (em *Harmonices mundi libri V*). Cf. J. V. Field, “Rediscovering the Archimedean Polyhedra: Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Daniele Barbaro, and Johannes Kepler”, in *Archive for History of Exact Sciences*, v. 50, n° 3/4, 1997, pp. 241-289.

⁷⁰ Luca Pacioli (c. 1447-1517), frade franciscano, matemático e economista italiano, cuja atuação no campo da contabilidade foi seminal. Pacioli nasceu em Sansepolcro, Florença, mas sua atuação como frade e professor de matemática o fez viajar por toda Itália. Conheceu Leonardo da Vinci em 1496 quando trabalhava em Milão, e o interesse mútuo em artes visuais e geometria os aproximou. *De divina proportione* foi escrito por Pacioli c. 1496-1498 e impresso em 1509 em Veneza (pelo tipógrafo Paganino Paganini). O foco principal da obra e tema de sua primeira parte é a aplicação da proporção áurea — e das demais proporções matemáticas — à geometria, arquitetura e representação perspetiva. A segunda e terceira parte consistem, respectivamente, de uma discussão das ideias arquitetônicas de Vitruvius e de uma tradução do tratado de Piero della Francesca sobre os sólidos regulares (*De quinque corporibus regularibus*). As ilustrações de sessenta sólidos feitas por Leonardo, que reportam à primeira parte da obra (*Compendium de divina proportione*), encontram-se em um apêndice; comenta-se e ilustra-se na obra apenas seis dos treze sólidos platônicos. Os desenhos contribuíram em grande medida à popularidade de *De divina proportione*, que ultrapassou os confins dos círculos matemáticos e

granjeou um amplo círculo de leitores e interessados. A amizade entre Leonardo e Pacioli é um exemplo notório da interrelação entre artes visuais e matemática, e o interesse em geometria suscitado em Leonardo por Pacioli o levou a continuar seus estudos na área após apartados. Martin Kemp argumenta que os interesses matemáticos de Leonardo em sua estadia milanesa estão presentes na armadura perspectivada de *A última ceia*, obra realizada c. 1495-98, período de produção de *De divina proportione* (cf. M. J. Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford University Press, 2006, p. 185). Além de Leonardo, Pacioli conheceu outros importantes artistas do período, como o supracitado Piero della Francesca e Leon Battista Alberti (1404-1472).

⁷¹ Icosihexaedro é a denominação dada por Pacioli ao sólido arquimediano atualmente conhecido como rombicuboctaedro (sólido com oito faces triangulares e dezoito faces quadrangulares). O sólido era desconhecido à cultura matemática da época até a publicação de *De divina proportione*; cf. J. V. Field, *op. cit.*, 1997, pp. 256 s.

⁷² Os sólidos desenhados por Leonardo são representados em sua forma sólida (*solidus*) ou esquelética (*vacuus*); o esboço referido por Wind é perceptível em ambos os casos, seja através da variação volumétrica tonal, seja pela estrutura “vazada” dos sólidos, onde se pode ver o exterior e interior dos poliedros. As ilustrações em *Mathematical models*, embora apresentem padrões variados para as diferentes faces de cada sólido, tendem à redução da tridimensionalidade à planaridade visual. É possível que Leonardo não tenha sido somente o ilustrador dos sólidos, mas, ao menos em relação ao rombicuboctaedro (cf. *supra*), seu “inventor”: Pacioli não oferece uma explicação matemática clara do sólido e, assomada a disjunção entre a sofisticação das ilustrações e a simplicidade do texto e a comprovada habilidade de imaginação visual do artista, conjectura-se que a contribuição de Leonardo à obra possa ser superior à creditada; cf. J. V. Field, *op. cit.*, 1997, pp. 256 ss. Leonardo provavelmente trabalhou a partir de modelos visuais feitos por Pacioli, como certos estudos com variações de ponto de vista atestam (*ibid.*, p. 262; também Kemp, *op. cit.*, 2006, pp. 134 s.)

⁷³ Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), aristocrata e filósofo humanista italiano do Renascimento de orientação neo-platônica, notório por seu sincretismo filosófico e religioso esposado em seu texto mais famoso, *Oratio de hominis dignitate* (*Discurso sobre a dignidade do homem*), preâmbulo oratório às novecentas teses de *Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae* (*Conclusões filosóficas, cabalísticas e teológicas*; 1486), que lhe valeram uma condenação papal e um breve aprisionamento. O projeto das *Conclusiones* era o de prover uma base harmônica comum às diversas tradições do conhecimento tendo por fundamento à cabala hebraica (entre seus contemporâneos eruditos, Pico era um dos poucos versados em hebraico e aramaico, de sorte apto a embasar essas afirmações). As citações de Wind provêm de passagens das referidas *Conclusiones* e *Oratio*, assim como de *De ente et uno*. Este tratado — parte de um projeto maior sobre a concórdia platônica e aristotélica no qual Pico trabalhava antes de morrer — defende que Platão e Aristóteles tinham a mesma posição quanto à coextensão do ser e do Uno, refutando assim os comentadores platônicos da Antiguidade e do Renascimento que consideravam o Uno superior ao ser.

⁷⁴ Trad. port. Rita Canas Mendes, in *Arte*, Lisboa, Texto & Grafia, 2009, p. 31. Cf. *supra*, nota XX. No contexto da passagem citada, Clive Bell defende a superioridade artística comum às obras de arte primitiva, entendendo que se as formas representativas não representam em si uma falha artística, seu valor de arte depende somente de seus valores formais; se estes forem sacrificados em favor da representatividade — esta sempre “indiferente” e “irrelevante” segundo Bell — tem-se então uma fatalidade da qualidade artística de um objeto. Segundo o argumento do autor, isso se processa pois a experiência estética está apartada da vida e não deve ser apreendida em referência a esta (em *representação* desta), mas antes por seus valores próprios e específicos (i.e., referentes à capacidade do observador de apreensão das relações formais). Nesse sentido, a percepção puramente artística é transcendente.

⁷⁵ *Since Cézanne* constitui-se de uma coletânea de ensaios sobre arte moderna anteriormente publicados por Bell. Wind cita em específico o ensaio “Art and Politics”, originalmente publicado em 10 de novembro de 1920 em *The New Republic*. Neste texto, Bell critica a relação dos políticos com a arte, afirmando que estes são em geral incapazes de apreender a qualidade artística essencial — inelutavelmente dissociada da vida política — e por isto buscam valores agregados que são a ela indiferentes, como moral e orientação política. Estes valores, no entanto, podem servir a criação artística, pois o artista não pode ter por fim a qualidade essencial (i.e., *aforma significativa*) em si: ele precisa mirar em algo “vivo” enquanto catalisador de sua prática artística, e a partir disso ter por fim a criação artística. Bell critica assim a postura esteticizante extrema e a arte abstrata, pois embora se mostre indiferente aos valores representativos, entende que estes devem ser mantidos como meio de manifestação da *forma significativa*. Afirma, por exemplo, que quanto ao cubismo, “conscious aestheticism holds the field, for the Cubist theory is, in the main, aesthetic. That is one reason why I cannot think that there is any great future for Cubism. An artistic movement is unlikely to live long on anything so relevant to art; for artists, it seems, must believe that they are concerned with something altogether different.” (“o esteticismo consciente é dominante, pois a teoria cubista é, em geral, estética. Esse é um motivo pelo qual não acredito em um grande futuro para o cubismo. É improvável que um movimento artístico viva por muito tempo com base em algo tão relevante à arte; pois parece que os artistas devem acreditar estarem preocupados com algo inteiramente diferente.”); cf. *ibid.*, p. 203.

- ⁷⁶ Em *Enjoying Pictures*, Bell expõe meditações sobre a observação de obras de arte após visitas à National Gallery de Londres e às *stanze* de Rafael no Vaticano. Obra de maturidade de Bell, expõe-se aqui adendos à sua doutrina do prazer artístico (“emoção estética”), que passa a aceitar a presença de fatores externos à *forma significativa* como meros auxiliares à fruição estética. Na passagem citada por Wind, Bell comenta a sua apreciação da *Escola de Atenas*, em específico do canto inferior direito do afresco, onde se encontram os geômetras. Afirma que a estrutura narrativa da composição pode distrair o olhar da beleza formal específica a este grupo isolado, e que os prazeres cognitivos oriundos dessa pintura são “infantis” se comparados ao “puro êxtase estético” que ela é igualmente capaz de oferecer.
- ⁷⁷ Wind cita o capítulo de *Old Friends* dedicado a Roger Fry. Neste, Bell faz um balanço de Fry tal qual o conheceu, elogiando a sua sensibilidade artística treinada e a sua tolerância intelectual, mas criticando um certo puritanismo e cientificismo subjacentes ao seu juízo artístico, os quais culminavam em uma apreciação estética por fim teórica, e não sensual: “O puro esteta não-científico é um sensacionalista [...] prefere, assim, ser nocauteado por um estranho. Recupera-se e segue o seu caminho, exultante na aventura. Roger Fry não apreciava nada disso. Entrava em uma galeria com uma generalização em sua cabeça – uma generalização que, até aquele momento, era, ou deveria ser, uma explicação completa da arte.” (“The pure unscientific aesthete is a sensationist [...] rather likes being knocked down by an outsider. He picks himself up and goes on his way rejoicing in an adventure. Roger Fry did not altogether like it. He entered a gallery with a generalisation in his head—a generalisation which, up to that moment, was, or should be, a complete explanation of art.”; cf. *op. cit.*, p. 69). Quanto às ressalvas aludidas por Wind, Bell defende que não obstante aquilo que ele denomina de “forma significativa” definir o que é propriamente o “artístico” de uma obra, o artista expressa o seu sentir o mundo, de tal forma que “tudo o que ele sente, ele expressa. Assim, tudo o que um artista expressa faz parte de sua obra de arte.” (“All that he feels he expresses. Now all that an artist expresses is part of his work of art.”; cf. *ibid.*, pp. 72 s.). À guisa de exemplo, Bell menciona a pintura tardia de Renoir e argumenta que, não obstante o fato de Renoir se atentar meramente à elaboração formal no ato de pintura, é impossível extirpar deste o “apetite” do artista por aquilo que pintava (frutas e garotas), i.e., o seu *interesse* pelo tema, o qual se encontra incorporado nas cores e formas transpostas à tela (cf. *ibid.*, p. 72). Quanto à ressalva da p. 76, cf. *supra*, n. XX.
- ⁷⁸ Wölfflin compreende como um grupo só o conjunto das figuras do canto inferior esquerdo da *Escola de Atenas*. Desse modo, afirma que a figura em pé apontando para um livro intercalada entre os escribas sentados (os quais postula-se serem Heráclito e Pitágoras) não representa ninguém, sendo um mero recurso formal: “und zwischen beiden ein Stehender, der ein offenes Buch auf dem Schenkel festhält und daraus eine Stelle beizubringen scheint. Man zerbreche sich nun den Kopf nicht, was damit gemeint sein soll. Die Figur ist nicht aus dem geistigen Zusammenhang heraus entstanden, sie lebt nur von ihrem körperlichen Motiv.” (“entre esses dois se encontra uma figura em pé que apoia um livro aberto sobre a coxa, aparentemente indicando uma passagem desse. Não se deve quebrar a cabeça sobre o seu significado. A figura não resulta do contexto intelectual, existindo meramente enquanto motivo corpóreo.”) Entende-se que essa personagem, dada a relação com Heráclito e Pitágoras, é Parmênides.
- ⁷⁹ Nesta monografia dedicada à pintura de Giovanni Bellini *O banquete dos deuses* (1514, óleo sobre tela, 170 x 188 cm, National Gallery, Washington), resultado de uma palestra realizada a convite da National Gallery de Washington, Wind argumenta que a obra foi originalmente comissionada como uma “fantasia paga” por Isabella d’Este para a sua *grotta* em Mântua. Contudo, falha as negociações entre a comitente e o artista, a pintura teria sido retomada por Alfonso d’Este, irmão de Isabella, para o seu *camerino* em Ferrara. Quanto ao tom da pintura, Wind contraria interpretações anteriores e afirma ser este sobretudo jocoso, tendo por base uma passagem dos *Fasti* de Ovídio em que Priapo, aproveitando-se do sono da ninfa Lotis se dispõe a abusá-la, momento em que o asno de Sileno urra, acordando os deuses inebriados que riem da volúpia de Priapo. A investigação iconológica dessa pintura permite a Wind excursos sobre as demais pinturas das câmaras de Isabella e Alfonso e a sua relação com o motivo comum à filosofia renascentista da *discordia concors*. Como afirma Lloyd-Jones em sua biografia de Wind, a sua interpretação de *O banquete dos deuses* não encontrou boa acolhida crítica (cf. *op. cit.*, 1997, p. 27). Ver a esse respeito as resenhas de G. Robertson, in *The Burlington Magazine*, v. 91, n° 559, 1949, pp. 295-296; C. Dionisotti, in *The Art Bulletin*, v. 32, n° 3, 1950, pp. 237-239; W.G. Constable, *American Journal of Archaeology*, v. 53, n° 2, 1949, pp. 234-235; ver também a discussão entre Wind, Dionisotti e Tietze-Conrat em “Letters to the Editor”, in *The Art Bulletin*, v. 33, n° 1, 1951, pp. 70-72.
- ⁸⁰ Trad. port. em Edgar Wind, *op. cit.*, 1997, pp. 95-98. Neste artigo, originalmente publicado em 1940 (*Journal of Warburg and Courtauld Institutes*) e reeditado em 1983 (*Eloquence of Symbols*), Wind se dedica à iconologia de um quadro enigmático de Botticelli até então nomeado de *La Derelitta*. Recusando as interpretações anteriores de que se trataria de uma jovem mulher chorando — às quais imputa uma genética romântica — e partindo de estudos anteriores que identificam a pintura como parte de um ciclo narrativo de seis pinturas do *Livro de Ester* originário de dois *cassoni*, Wind identifica a cena representada como a passagem em que Mardoqueu chora aos portões da escadaria do palácio de Assuero, após o rei ter permitido o extermínio dos judeus. A partir dessa atribuição iconográfica, Wind infere que a representação dessas passagens da história de Ester em *cassoni*

tinham por função a glorificação da humildade cristã, “a moral lesson suitable to a young married couple” (“uma moral apropriada a um casal jovem”), relacionada à uma “filosofia do vestuário” — em que se tem tanto Ester quanto Mordecai tanto vestidos em trajes ricos quanto em andrajos — condizente com o uso dos *cassoni* (arcas matrimoniais que guardavam a roupa dos noivos).

⁸¹ Cf. p. XX. Essa referência interna de Wind foi criticada por Wolheim (cf. “What is art”, in *The New York Review of Books*, 30 de abril de 1964), dado o fato de que quando menciona a força e fragilidade da obra de arte, Wind o faz como crítica à valorização do “original perdido” de Morelli.

⁸² Wind provavelmente se refere às versões das obras de Shakespeare editadas por Alexander Pope — publicadas em seis volumes in *quarto* em 1725 e em oito volumes in *duodecimo* em 1728 — e encomendadas por Jacob Tonson (1655–1736), importante editor inglês oitocentista que detinha os direitos das obras de Shakespeare. Embora Pope afirme ter empregado uma metodologia editorial crítica e rigorosa das edições originais de Shakespeare, realizou diversas mudanças no texto, mesmo o reescrevendo em partes. Isso se deu devido tanto a escolhas editoriais justificáveis quanto por objeções ao estilo e temperamento do texto original, buscando torná-lo mais apazível — como afirma Wind — às sensibilidades oitocentistas. A edição de Pope foi duramente criticada por Lewis Theobald (1688-1744), editor e escritor britânico considerado o primeiro estudioso de Shakespeare. Theobald publicou em 1733 uma outra edição das obras de Shakespeare (sete volumes in *octavo*) também encomendada por Tonson. Essa versão é a primeira a adotar uma metodologia filológica criteriosa e, malgrado os ataques de Pope, foi bem sucedida e doravante de grande influência. Os empreendimentos editoriais relativos à obra de Shakespeare do século XVIII foram fundamentais no desenvolvimento da importância cultural e literária do dramaturgo, mas também no âmbito geral das políticas e práticas editoriais literárias. Cf. Marcus Walsh, “Editing and publishing Shakespeare”, in *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Fiona Ritchie, Peter Sabor (eds.), Cambridge University Press, 2012, pp. 21-40.

⁸³ John Livingstone Lowes (1867-1945), acadêmico norte-americano de literatura inglesa, especializado na obra de Coleridge e Chaucer. Atuou de 1818 a 1939 como professor de inglês em Harvard e se notabilizou por sua prática de traçar as fontes dos autores estudados. *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination* (1927) seu livro mais famoso, influente tanto para acadêmicos quanto para escritores e poetas, analisa as fontes de *The Rime of the Ancient Mariner* e *Kubla Kahn* de Coleridge.

⁸⁴ *Geoffrey Chaucer and the Development of his Genius*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1934. pp. [viii]+246. Estudo sobre a obra e as fontes de Geoffrey Chaucer, em que Lowes se dedica a analisar o desenvolvimento literário do autor e a sua fortuna crítica ulterior, assim como mediar a sua apreciação para o público do século XX e, simultaneamente, reconstituir a *Weltsaanschauung* e a atmosfera do século XIV inglês. No contexto da passagem mencionada, Lowe aborda o problema da hermenêutica moderna de Chaucer, expondo tanto a questão técnica das transformações linguísticas quanto as distinções de cosmovisão, sugerindo que a consciência de ambos esses problemas já está presente na própria obra de Chaucer: “Chaucer himself in his own day saw the change in English speech progressing, and with characteristic acumen recognized its menace to the future understanding of his verse” (“O próprio Chaucer viu a mudança na língua inglesa progredir em sua época, e nela reconheceu, com um acume que lhe era característico, uma ameaça para a futura compreensão de seus versos”) e “it is not only Chaucer’s speech which has gone undergone transformation. The change in his world is greater still [...] It is characteristic of Chaucer’s penetration that he recognized as a practical problem of his own precisely this complication, and discussed it with singular felicity and point.” (“não é apenas a linguagem de Chaucer que passou por uma transformação. A mudança em seu mundo é ainda maior [...] É característico da perspicácia de Chaucer que este tenha reconhecido como um problema prático seu precisamente essa complicação, e que a tenha discutido com um êxito e compreensão singulares.”).

⁸⁵ Francesco Saverio De Sanctis (1817-1883), escritor, crítico literário, filósofo e político italiano. De Sanctis granjeou fama entre os acadêmicos pelo seu conhecimento profundo da literatura italiana, tornando-se conhecido como professor e conferencista em seu exílio em Turim na década de 1850. Após seu regresso a Itália em 1860, atuou como político, engajado principalmente na reforma educacional do país. *Storia della letteratura italiana* (1870-71) é considerada a sua obra-prima, na qual De Sanctis oferece o primeiro apanhado geral da literatura (e sociedade) italiana do século XIII ao XIX. Croce figura entre seus discípulos mais proeminentes. A crítica literária de De Sanctis é permeada de filosofia estética, em especial hegeliana, de quem era profundo leitor, ainda que crítico.

⁸⁶ “Gli dei d’Omero sono morti: l’*Iliade* è rimasta. Può morire l’Italia ed ogni memoria di guelfi e ghibellini: rimarrà la *Divina Commedia*. Il contenuto è sottoposto a tutte le vicende della storia: nasce e muore: la forma è immortale.” A citação é retirada do segundo capítulo de *Estetica* (“Storia dell’estetica”) — em que Croce se dedica a traçar os principais pensadores da estética — e, em específico, da seção dedicada a De Sanctis. Croce faz-lhe o elogio de sua capacidade de crítica artística (especialmente literária) e afirma que em seu juízo estético, a *forma* é o valor essencial. Mas esta *forma* procede da operação mental do artista de um conteúdo prévio que, em si mesmo caótico e informe, adquire qualidade artística e perenidade através dessa atividade formativa (de onde a *mortalidade* dos deuses gregos enquanto conteúdo histórico em oposição à sua *imortalidade* enquanto

poesia homérica). Mas Croce ressalva que embora De Sanctis afirmasse a independência da arte, era avesso aos extremos esteticizantes “dell’arte per l’arte” por sua cisão em relação ao conteúdo e à vida e por sua exaltação técnica (“arte ridotta a prova di mera abilità”).

- ⁸⁷ “Tudo passa — apenas a arte robusta é eterna.” Versos da décima-primeira estrofe de “L’art”, último poema de *Émaux et camées* de Théophile Gautier (ausente da primeira edição de 1852, mas presente em edições subsequentes; cf. ed. 1872, Paris, Charpentier et cie., pp. 223-226).

- ⁸⁸ No Canto X do *Inferno* da *Divina Comédia*, Dante conversa com a alma de Farinata degli Uberti, cujo suplício eterno por ter negado a imortalidade da alma consiste em seu sepultamento em um túmulo ardente na cidade de Dis. A personagem histórica, Manente degli Uberti, dito Farinata (c. 1212-1264) foi um aristocrata e militar florentino, líder da facção gibelina. Após sua morte em 1264, o seu corpo e o de sua esposa foram exumados em 1283 e julgados e condenados por heresia, com todos os seus bens legados sendo confiscados. Segundo Boccaccio em *Comento*, a acusação de heresia baseava-se em uma suposta crença da parte de Farinata nas doutrinas epicuristas: “esso fu dell’opinione d’Epicuro, cioè che l’anima morisse col corpo, e per questo tenne che la beatitudine degli uomini fosse tutta ne’ dilette temporal” (“ele era da opinião de Epicuro, isto é, de que a alma morre com o corpo, e por isso mantinha que a felicidade humana consistia de prazeres seculares”); cf. Boccaccio, *Il comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, III, Bari, Laterza, 1918, p. 51.

- ⁸⁹ Dante situa a personagem trágica de Ugolino no nono círculo do Inferno, onde se situam os traidores da pátria, descrevendo no Canto XII o suplício que lhe foi imposto — preso no gelo até o pescoço com seu traidor, o arcebispo Ruggieri, a quem rói o crânio como vingança — e, no Canto XIII, a sua trágica morte em vida: Ugolino teria sido preso com seus filhos e netos em uma torre, os quais foram lá abandonados para se esfaímarem; da descrição de Dante surgiu a lenda de teor saturnino segundo a qual Ugolino teria canibalizado os corpos de seus descendentes. Essa interpretação foi muitas vezes explorada na história da arte (ver, por exemplo, as esculturas de Carpeaux e Rodin sobre o tema). Historicamente, o Conde Ugolino della Gherardesca (c. 1220-1289) foi um nobre, político e comandante naval italiano, aliado à causa gibelina e cuja família liderava essa facção em sua Pisa natal. Tendo assumido o poder da cidade após uma derrota naval para Gênova em 1284, Ugolino foi atacado e preso em 1288 após revoltas em Pisa. Morreu aprisionado em 1289 junto com seus filhos e netos, após o arcebispo Ruggieri, que havia tomado o controle político, ter determinado que morressem de fome.

- ⁹⁰ *Ästhetische Briefe*, xxii: “Da in der Wirklichkeit keine rein ästhetische Wirkung anzutreffen ist (denn der Mensch kann nie aus der Abhängigkeit der Kräfte treten), so kann die Vortrefflichkeit eines Kunstwerks bloß in seiner größern Annäherung zu jenem Ideale ästhetischer Reinigkeit bestehen, und bei aller Freiheit, zu der man es steigern mag, werden wir es doch immer in einer besondern Stimmung und mit einer eigentümlichen Richtung verlassen.” (“Como na realidade é impossível encontrar um efeito estético puro (pois o homem não pode escapar à dependência das forças), a excelência de uma obra de arte pode apenas consistir em sua maior aproximação daquele Ideal de pureza estética e, por grande que seja a liberdade alcançada, sempre iremos abandoná-la com uma disposição e uma direção particulares.”; trad. port. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, *op. cit.*, 110).

- ⁹¹ Clive Staples Lewis (1898-1963), escritor e estudioso inglês, notório por seus escritos literários e ensaísticos de forte conotação cristã, fê à qual se converteu na década de 1930 por influência de seu amigo J. R. R. Tolkien (1892-1973). Lecionou literatura inglesa em Oxford de 1925 a 1954 e literatura medieval e renascentista de 1954 a 1963 em Cambridge. Adquiriu grande fama a partir do lançamento em 1950 de *The Lion, the Witch, and the Wardrobe* que junto a outros seis livros compõe *The Chronicles of Narnia*.

- ⁹² Wind cita de forma alterada a citação original, extraída de *Reflections of the Psalms*, obra de 1958 dedicada a uma análise declaradamente leiga do *Livro dos Salmos* bíblicos, o qual Lewis se propõe a ler como texto literário. No capítulo do trecho citado (“X. Second Meanings”), o autor comenta a leitura alegórica dos salmos, comum a prática cristã, em que se supõe que esses escritos conteriam um duplo sentido ou um sentido oculto. Discorre, portanto, sobre a “desconfiança da mente moderna” em relação a essa prática: “almost anything can be read into any book if you are determined enough. This will be especially impressed on anyone who has written fantastic fiction. He will find reviewers, both favourable and hostile, reading into his stories all manner of allegorical meanings which he never intended [...] Apparently it is impossible for the wit of man to devise a narrative in which the wit of some other man cannot, and with some plausibility, find a hidden sense.” (“é possível depreender da leitura de um livro quase qualquer coisa se você for suficientemente determinado. Quem quer que já tenha escrito ficção fantástica terá isso claro em mente. Os seus críticos, tanto os favoráveis quanto os hostis, lêem em suas histórias todo tipo o de sentidos alegóricos jamais pretendidos [...] É aparentemente impossível ao engenho de um homem conceber uma narrativa na qual o engenho de um outro homem seja incapaz de encontrar um sentido oculto, até mesmo com alguma plausibilidade.”) Cf. C. S. Lewis, *Reflections of the Psalms*, London, HarperCollins Publishing, 1998, pp. 85 s. Lewis, no entanto, argumenta a favor dessa leitura alegórica dos salmos — como o seu uso de “plausibilidade pode sugerir” — colocando que as conexões alegóricas revelam uma circularidade mítica das narrativas que aponta, se compreendidas com sabedoria, à uma verdade metafísica. Desse modo, pontua Lewis, certas passagens de Platão e Virgílio podem ser vistas como prenunciadoras do Cristo não por serem proféticas, mas por terem sido escritas por mentes sábias capazes de

deduzir as relações analógicas entre a unidade transcendente e as manifestações concretas (ainda que as narrativas pagãs sob a luz da verdade cristã ulterior devam ser compreendidas como inarticuladas e difusas); cf. *ibid.*, p. 89 ss.

⁹³ Cf. Kant, *Crítica da razão pura*, 1ª ed., Os pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1974, p. 26: “A leve pomba, enquanto no livro vôo fende o ar, do qual sente a resistência, poderia representar-se ser ainda melhor sucedida no espaço sem ar. Do mesmo modo Platão abandonou o mundo sensível, porque este estabelece limites estreitos ao entendimento, e aventurou-se além dele, sobre a asa das idéias, no espaço vazio do entendimento puro. Ele não observou que por meio de seus esforços não ganhava nenhum terreno, pois não possuía nenhum ponto em que, como uma espécie de base, pudesse apoiar-se e empregar as suas forças para pôr em ação o entendimento. Na especulação é, contudo, um destino habitual da razão humana concluir o quanto antes o seu edifício e apenas depois investigar se também o fundamento está bem assentado.”

⁹⁴ Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist (1777-1811), poeta, dramaturgo e romancista alemão associado ao romantismo de larga influência literária no século XIX e XX. *Über das Marionettentheater* (*Sobre o teatro de marionetes*) foi publicado em quatro partes no diário *Berliner Abendblätter*, fundado por von Kleist, de 12 a 15 de dezembro de 1810. Embora ignorado em sua época, esse ensaio foi empregado pela crítica literária como uma das chaves de interpretação da obra de Kleist. Trata-se de um diálogo sobre o teatro de marionetes que incide nas questões da consciência humana e harmonia original. O seu argumento sugere, ainda que de forma inconclusiva, que a harmonia entre ideia e expressão — equivalente a um estado de graça original edênico — só é possível no mundo através uma objetivação mecânica (de onde o uso alegórico da marionete) ou na reação instintiva animal (o interlocutor narra um encontro seu com um urso onde este o vence malgrado seus artifícios). Isto se dá pois a partir do momento em que se desenvolveu uma auto-consciência subjetiva, toda expressão é mediada pela reflexão humana, que a todo momento se interpõe à graça ingênua. A esse respeito, o interlocutor afirma acerca de certos bailarinos que o seu centro motivo se capilarizou, provocando assim uma inevitável afetação. Alude-se, desse modo, à imagem bíblica da árvore do conhecimento e a consequente expulsão do Paraíso (passagem citada por Wind na conclusão de “O temor do conhecimento”): “Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.” (“‘Tais enganos’, acrescentou, interrompendo-se, ‘são inevitáveis, desde que comemos da árvore do conhecimento. Sim, o Paraíso está aferrolhado e o querubim, atrás de nós; temos de fazer a viagem e verificar se não está, talvez, aberto, algures, por trás’.”) Recorrendo uma vez mais à referência edênica, o interlocutor do diálogo conclui, paradoxalmente, que o retorno a esse estado prístino não se dá por uma recusa a essa consciência, mas pela perfeição de sua circularidade epistemológica: “so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt” (“‘assim reaparece novamente a graça, depois que o conhecimento tenha passado como que por um infinito, de tal modo que, ao mesmo tempo, surge grau mais puro naquela estrutura corporal humana que ou não tem consciência nenhuma ou tem uma consciência infinita, isto é, no manequim, ou no Deus’. ‘Portanto’, disse eu, algo confuso ‘precisaríamos comer de novo da árvore do conhecimento para recair no estado de inocência?’ ‘Naturalmente’, respondeu ele, ‘este é o último capítulo da história do mundo’.”) cf. Kleist, *Werke*, II, 1902, p. 307, 311 (trad. port. J. Guinsburg, in *Revista USP*, n° 17, 1993, p. 199, 201).

⁹⁵ Wind cita o editorial “Unesco and the Future of Museums”, escrito por Grace Morley (1900-1985), museóloga de larga influência e a primeira diretora do *San Francisco Museum of Modern Art*, cargo que ocupou de 1934 a 1958, com uma licença de dispensa entre 1946-49 para trabalhar na Comissão Preparatória da UNESCO como chefe da divisão museológica. Atuou posteriormente no International Council of Museums (ICOM - Conselho Internacional de Museus), ONG internacional — filiada a ONU e relacionado a UNESCO — dedicada à elaboração de políticas relativas aos museus criada em 1946. A crítica de Morley nesse editorial dirige-se a tendências políticas na formação desse órgão (então incipiente) que advogavam em prol de um “humanismo científico”, propensão que Morley compreende como uma ênfase erudita e enciclopédica na abordagem das obras de arte. Argumenta que o papel do museu é estimular a cultura e não catalogá-la; vitupera, portanto, contra a intelectualização da arte e a imposição conceitual sobre a educação estética, a qual, no entender da autora, deveria ser a finalidade dos museus e o objetivo das políticas museológicas.

5. A Mecanização da Arte

Poder-se-ia pensar que arte e mecanização se excluem mutuamente. Uma ação artística é um ato criativo, único e irrepetível, enquanto é da própria essência do evento mecânico a sua repetibilidade, o que em geral acontece. Afirmar que um artista criativo não estaria disposto a se repetir com exatidão é uma redundância: ele o é incapaz. Se duas pinturas atribuídas a um grande mestre se mostram idênticas, é mais do que provável que uma delas seja uma cópia de outra mão. A regra é a mesma no estudo da caligrafia. A assinatura de um homem varia porque escreve espontaneamente. Quando duas assinaturas são exatamente idênticas, surge a suspeita de falsificação (120).

(120) Friedländer, *Der Kunstkenner*, p. 33. Em oposição a essa visão, F. Winkler¹ afirmou (creio que equivocadamente) que Van Eyck², o Mestre de Flémalle³, Dürer⁴, Holbein⁵, Baldung Grien⁶, Mabuse⁷ e também Terborch⁸, produziram cópias exatas de algumas de suas pinturas (*Berliner Museen: Berichte*, VII, 1957, pp. 37 ss.⁹). Estava correto, entretanto, ao sugerir que o assunto merece um estudo mais sistemático do que havia sido feito até então¹⁰. Ver também B. Nicolson¹¹, “Terbrugghen repeating himself”, *Miscellanea D. Roggen* (1957), pp. 193-203.

Existem anedotas sobre Mozart que ilustram essa questão na música, embora possam perfeitamente se tratar de invenções. Quando requisitado a repetir uma peça improvisada, inevitavelmente improvisaria, diz-se, uma variação¹². Com sete anos de idade, ao acompanhar uma cantora impromptu, modificou o acompanhamento a cada repetição. Segundo Grimm, que relatou esse acontecimento em sua *Correspondance littéraire*¹³ (1 de dezembro de 1763), “ele o teria feito vinte vezes mais se não tivesse sido coibido.”¹⁴

Em um espírito similar de exuberância criativa, Renoir negou, em uma conversa com Vollard¹⁵, que a química dos pigmentos tivesse-lhe alguma vez forçado a regularizar e repetir seus procedimentos: “Em pintura, veja bem, não há um único processo que pode ser

transformado em fórmula. Tentei uma vez definir a quantidade de óleo que adiciono à tinta em minha paleta. Não o consegui. Toda vez que tenho de adicionar o óleo, faço-o num palpite.” (121) A afirmação é ainda mais marcante por vir de um técnico meticulosamente treinado que se iniciou como pintor de porcelana¹⁶.

(121) Vollard, *Recollections* (traduzido por V. M. Macdonald), p. 266; cf. *Souvenirs*, xii, 2: “En peinture voyez-vous il n’y a pas un seul procédé qui s’accommode d’être mis en formule. J’ai essayé de doser l’huile que j’ajoute à la couleur sur ma palette. Eh bien, je n’ai pas pu y arriver. Je dois, à chaque fois, mettre mon huile au jugé.”¹⁷

Mesmo se supusermos que Renoir exagerou um pouco, ou que Vollard embelezou a declaração ao relatá-la, o viés de Renoir é suficientemente claro: manteve-se fiel à antiga crença na qual a mecanização degrada a arte. Chamo de uma antiga crença pois antedata a nossa época em ao menos 500 anos. A invenção da imprensa, por exemplo, e o uso da xilogravura para a ilustração de livros, causaram tanto desgosto ao Duque de Urbino, o famoso Federigo da Montefeltro¹⁸, que este não permitia a entrada de um livro impresso em sua biblioteca¹⁹. O ato da leitura de um texto sacro era-lhe profanada pela contemplação de uma página impressa. Palavras belamente escritas por um copista pareciam se dirigir ao seu olho e ao seu espírito de uma forma particular, forma essa obliterada pelo tipo mecânico; e um manuscrito iluminado por miniaturas pintadas à mão dava-lhe um prazer ao qual nenhuma xilogravura poderia se comparar (122).

(122) Vespasiano da Bisticci²⁰, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, ed. A. Mai e A. Bartoli (1859)²¹, p. 99: “... tutti iscritti a pena, e non v’è ignuno a stampa, che se ne sarebbe vergognato.”²² O papa Alexandre VII adquiriu esses manuscritos para a Biblioteca do Vaticano, onde hoje formam os famosos *Codices Urbinae*²³.

Em seu contexto original, descrito por Castiglione em *Il Cortegiano*²⁴, I, ii, a coleção de manuscritos de Federigo da Montefeltro se parecia com um tesouro, ornada em ouro e prata: “eccellentissimi e rarissimi libri greci, latini, et ebraici, quali tutti ornò d’oro e

d'argento”²⁵; a esse respeito, ver também Vespasiano da Bisticci (*op. cit.*, pp. 98 s.), que acrescentou que esses eram “tutti miniati elegantissimamente, e non v'è ignuno che non sia iscritto in cavretto”²⁶.

É necessário considerar essa preciosa coleção de manuscritos no contexto de produção em massa de livros impressos que saturava o mercado nesse mesmo período (como demonstrado por V. Scholderer²⁷, *Catalogue of Printed Books in the XVth Century now in the British Museum*, VII, 1935, introdução; ver também *Vom italienischen Frühdruck*, 1932, pp. 13 ss.). Entre 1469 e 1472, Veneza sozinha produziu 154 edições, das quais 94 eram de temas clássicos; e em 1480, a produção veneziana tinha chegado em um total de 600 edições, das quais 206 eram clássicos²⁸. O desdém por essa manufatura não estava confinado a Urbino (Federigo viveu até 1482), mas era compartilhado à época pelos Medici (*ibid.*, p. 16). Rejeitar o testemunho de Vespasiano como duvidoso, visto se tratar de um vendedor profissional de manuscritos que via seu ofício ameaçado pela invenção da imprensa, é simplificar a evidência histórica. [1968]

[Embora a biblioteca principal de Federigo fosse incontestavelmente composta apenas de manuscritos, possuía, ao que parece, uma pequena coleção de livros impressos, todos talvez doações. Ver C. H. Clough²⁹, “Federigo da Montefeltro’s Patronage of the Arts”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVI (1973), p. 138.]

Seria fácil rejeitar essa atitude como puro esnobismo, o tipo de preciosismo ocasionalmente encontrado entre colecionadores modernos que tornaram o princípio de desperdício conspícuo de Veblen em uma política de investimento seguro³⁰. Que certa medida de vaidade e interesse tenha se imiscuído no desdém do Duque de Urbino pela imprensa, isso eu não negaria: **(123)** mas há algo mais por trás disso. Os primeiros livros impressos foram feitos de modo a se parecerem com manuscritos, fosse pelo retoque de iniciais pintadas à mão, fosse pela aplicação de aguadas coloridas às xilogravuras, ou até mesmo pela impressão especial em velino, tudo isso para satisfazer o tipo de gosto exigente cultivado pelo Duque de Urbino. Dessa forma, não se pode culpá-lo inteiramente por ter considerado essa nova manufatura como uma falcatrúia vulgar e impertinente.

(123) Tivesse o Duque de Urbino sido consistente em seus preconceitos, deveria ter ampliado seu desprezo pela manufatura dos livros impresso à sua biblioteca de manuscritos. Se comparado aos rapsodos que recitavam a *Ilíada*, não era o copista, que reproduzia um manuscrito a partir de outro, um mecânico degradado? No tempo dos rapsodos, sem dúvida, devem ter existido críticos que lamentavam os dias de antanho, em que os próprios poetas recitavam suas canções e não tinham ainda delegado essa função a uma tribo de substitutos subalternos, etc.³¹

Uma arte recém mecanizada, na ocasião de sua emergência, sempre parece falsa, pois tem por modelo um tipo de arte não ou menos mecanizado. Antes que o cinema tivesse encontrado sua própria linguagem vigorosa, parecia-se com teatro degradado, da mesma forma que a televisão atualmente se parece com cinema degradado. Dessa forma, quando Ruskin falou daquilo que chamou de “vil manufatura”³², não quis sugerir a distinção entre uma manufatura vil e uma honrada. Toda manufatura lhe parecia vil, pois oposta à artesanaria em que o artesão controlava seu trabalho com as próprias mãos; na manufatura, o processo de produção era delegado à máquina, um autômato que imitava e falsificava um artesanato vivo e não passava, portanto, de uma duplicata medíocre e enganosa.

Embora o exagero de Ruskin seja evidente, não há como negar que existem aspectos da mecanização que justificam algumas de suas apreensões. Na criação da escultura monumental, por exemplo, é mais econômico para o artista confinar seu trabalho a um modelo menor e delegar sua ampliação a um instrumento mecânico que transpõe, ponto a ponto, a estrutura diminuta a uma escala gigantesca. A máquina trata as formas como se indiferentes ao tamanho, enquanto todo escultor sensível sabe que não o são. O mesmo problema, no sentido inverso, surge com as medalhas e moedas, onde é comum produzir o modelo em uma escala maior, reduzindo-o posteriormente ao tamanho correto por uma máquina redutora. Dessa forma, a medalha ou moeda ordinária figuram tão inexpressivas quanto o monumento público ordinário (124). Sobre a progressiva mecanização do entalhe — devidamente repreendida por Ruskin em *Aratra Pentelici* por fragilizar e esmorecer “o toque

do cinzel como expressão do sentimento ou poder pessoal”³³ — vale a pena consultar a *Encyclopaedia Britannica*. Cinquenta anos atrás (1911), o artigo relativo à escultura observava que “na opinião de muitos artistas, o uso da máquina de tirar pontos é em grande parte responsável pela perda de vida e potência em muito da escultura moderna”. Na edição mais recente (1960), lê-se ao invés que, “com o auxílio da máquina de tirar pontos, o sistema mecânico atual de entalhe é de fácil aprendizado e livre de responsabilidade por ser matematicamente exato”³⁴.

(124) Ruskin atacou a mecanização da escultura em *Aratra Pentelici* (1872)³⁵, § 178; *Works*, ed. Cook e Wedderburn, XX (1905), p. 326³⁶.

Sobre as armadilhas da ampliação mecânica, o debate sobre a tapeçaria de Graham Sutherland para a catedral de Coventry³⁷ revelou alguns detalhes esclarecedores: segundo o presidente da Edinburgh Tapestry Company (carta ao *The Sunday Times*, 10 de junho de 1962, p. 12), o artista forneceu ao tecelão apenas um pequeno padrão, que foi fotograficamente ampliado em cem vezes³⁸.

A técnica e história da máquina redutora³⁹ são claramente apresentadas por Sir John Craig, *The Mint* (1953)⁴⁰, pp. 299, 321, 341 s., 358 s. O resultado final é digno de nota: “Pela repetição do processo em diferentes posições ao longo do lingote, as reduções são obtidas em diferentes escalas ... Todos os padrões idênticos, tais como os retratos, cunhados em uma série de moedas, de uma efígie real a um Maundy⁴¹, são reproduzidos a partir de um único original” (p. 359). Sobre o efeito deletério na arte do medalhista, ver C. H. V. Sutherland⁴², “The Art of the Modern Medal”, *Journal of the Royal Society of Arts*, CIII (1955), pp. 545 ss.⁴³; ver também Sir George Hill⁴⁴, *The Medal: its Place in Art* (British Academy, 1941), p. 6.

Se Ruskin disse que “um grande escultor utiliza sua ferramenta com a mesma exatidão do pintor em relação ao seu pincel, e é possível reconhecer a decisão de seu pensamento, o fulgor de seu temperamento, não menos na execução do que na concepção”⁴⁵, o mesmo juízo também diz respeito, com pouca variação, à execução arquitetônica: sua

qualidade decai se é permitido à máquina sobrepor seus próprios hábitos ao estilo do artista. Armações de janela pré-fabricadas, por exemplo, quando encaixadas em edifícios absolutamente convencionais, produzem uma perturbadora monotonia da fenestração na qual a arquitetura é vítima da mecânica. Devo acrescentar que esses casos sombrios depõem não contra a mecanização em si, mas somente contra a mecanização má e inflexível, um uso nada imaginativo da máquina que os arquitetos modernos criativos superaram triunfantes. Do modo como adentram o espírito do processo mecanizado, sentindo-se tão íntimos desse quanto o artesão manual com seu instrumento em mão, projetam sua imaginação em cada parte do mecanismo, tornando assim expressiva a própria mecanização. Não temos em tais casos uma “mecanização da arte”, mas, pelo contrário, um uso artístico da máquina; e se essa relação ideal do instrumento mecânico em relação à arte fosse universal, não haveria discussão.

Mas mesmo esses êxitos modernos, como bem se sabe, são caricaturados pela “vil manufatura”. As construções aerodinâmicas indispensáveis aos aviões e carros de corrida são transpostas a carros não concebidos para tais velocidades, mas que as sugerem através de um empréstimo retórico. De forma que o táxi aerodinâmico é tão baixo que devemos nos curvar para que possamos entrar ou sair. Parodiam-se as belas e confortáveis cadeiras inventadas por Mies van der Rohe em versões otimizadas e produzidas em massa, construídas segundo uma concepção tecnológica do estar sentado, que não permitem a ninguém se sentar segundo a própria vontade **(125)**⁴⁶. É provável que a faca, o garfo e a colher perfilados interfiram com o ato de comer ao nos tornar desnecessariamente conscientes da ação. A falsa retórica da mecanização nos obriga a atenção constante, invertendo assim o efeito produzido por aqueles antimacassares que faziam até mesmo Ruskin parecer confortável⁴⁷.

(125) As cadeiras projetadas por Mies van der Rohe — as cadeiras MR (1926), a cadeira Barcelona (1929), as cadeiras Tugendhat e Brno (1930) e as cadeiras concoides para a manufatura em plástico (1946)⁴⁸ — estão ilustradas na monografia de Philip Johnson sobre Mies van der Rohe (1947)⁴⁹, pp. 54, 56 s., 172 s. Muitas das vulgarizadas cadeiras tubulares, que se tornaram mobília padrão de escritórios, macaqueiam as elegantes cadeiras MR.

Seria tentador rejeitar a tudo isso como se fosse uma moda passageira que não deve ser levada muito a sério, não fosse o fato de que muitas cidades estão agora desfiguradas por construções falso-modernas que perdurarão por um longo tempo. Munido dos mais recentes recursos de engenharia, o design arquitetônico requer de seus artesãos um excepcional poder de resistência para evitar que qualquer parte da máquina usurpe a função que pertence ao próprio arquiteto. A tentação de permitir autonomia à máquina aumenta com a perfeição mecânica, onde cada novo instrumento engendra novos procedimentos que somente um mestre é capaz de salvar da proliferação automática. Talvez isso explique porque as construções modernas são ou magníficas ou medíocres. A tensão é grande demais para se permitir uma mediocridade decente. Nesse aspecto, a arquitetura de nossos tempos de fato se assemelha a um avião ou a um carro de corrida. Senão a perfeição, o desastre.

Sua ilícita extensão ao passado — como, por exemplo, na renovação da fachada de construções antigas — é um dos usos particularmente destrutivos da mecanização. Uma vez que nenhuma máquina moderna é capaz de reproduzir uma fachada antiga, cada passo de uma grande restauração exigiria, aparentemente, uma nova invenção arquitetônica. Reposições não podem ser feitas mecanicamente. Onde se tentou repetições totais com pedras de corte industrial e com o reentalhe de antigos ornamentos, o resultado se assemelhou a uma réplica ou a um facsímile da construção desaparecida. A renovação da fachada do Teatro Sheldonian de Wren em Oxford poderá ser um dia estudada como um exemplo monumental da tenacidade ingênua e do auto-engano que assombram uma era mecânica⁵⁰. No século XIX, Viollet-le-Duc⁵¹ pensou, por ser um vigoroso e hábil engenheiro e por possuir o apoio de um inspetor de monumentos tão enérgico quanto Prosper Mérimée⁵², que seria capaz de restaurar as catedrais francesas ao seu esplendor original. Nos dias de hoje, seu nome se tornou sinônimo de gótico oitocentista; e no entanto, poucos daqueles que se riem de Viollet-le-Duc parecem reconhecer a falácia em suas próprias buscas pela restauração exata. “A igreja de Vézelay⁵³”, escreveu Mérimée, “está agora restaurada da mais completa maneira, e se acaso um de seus abades do duzentos regressasse dos mortos, sem dúvidas a encontraria tal qual a deixou.” (126) É válido recordar agora uma observação feita por Auguste Prost⁵⁴ em 1885: “Refazer (*refaire à neuf*) um antigo monumento ... é se colocar ante ao dilema: falsificá-lo ao

falhar ou pastichá-lo ao triunfar.” Prost admitiu a necessidade de restaurar as partes corroídas: “mas se impôr a tarefa de substituir por inteiro uma obra degradada é ... certamente provocar a perda do objeto que se desmantela.” Ao descrever o que acontecia diante dos seus olhos com a catedral de Metz⁵⁵, uma típica sequência de eventos veio-lhe à memória: “On voulait réparer d’abord; on a été conduit ensuite à vouloir restaurer, et aujourd’hui on démolit ce qui restait du vieil édifice, pour le reconstruire entièrement.”⁵⁶ **(127)**

(126) Artigo no *Le moniteur universel*⁵⁷, 30 de dezembro de 1854, reeditado em *Lettres à Viollet-le-Duc*⁵⁸ (1927), pp. 215 s.⁵⁹

(127) A. Prost, *La cathédrale de Metz* (1885), p. 271 ss.⁶⁰ Sobre a destruição de Saint-Front em Périgueux⁶¹ por restauradores, ver Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937)⁶². Quanto à lavagem da pedra, ainda que preferível à renovação da fachada, Le Corbusier antecipou o problema em uma sentença memorável: *Les cathédrales étaient blanches parce qu’elles étaient neuves*.⁶³ O prazer de ver uma antiga fachada encarquilhada artificialmente restaurada à cor de sua juventude é ambíguo. O colorido não convém às rugas. É um ilusão afirmar que tais construções parecem novas; parecem o que são — construções antigas lavadas. As arestas rombas da pedra, associadas à superfície brilhante, fazem lembrar o papel e a impressão de livros e gravuras abluídos. Se a vida dessas construções será abreviada pelo aumento de porosidade da pedra é uma outra questão.

Os mesmos problemas e ilusões ocorrem com a dita limpeza “científica” das pinturas. Restauradores escrupulosos são sempre guiados pela compreensão de que não se pode tocar uma pintura sem a interpretar. O perigo surge quando se tenta reduzir os fardos da exegese delegando grande parte dessa a um solvente químico que, espera-se, removerá com segurança as camadas de tinta ou verniz, pondo assim a nu a obra original do artista sem que esse contato a altere **(128)**. A crença de que uma pintura, digamos, do século XV, pode ser restituída a seu estado prístino com segurança científica, como se quinhentos anos de existência não tivessem deixado vestígios, é de certo tanto um absurdo químico quanto

histórico. Mesmo se a história natural de tal objeto fosse reversível, o que não é, a própria visão do restaurador não é capaz de se rebobinar à ótica do século XV a não ser por meio de um esforço da imaginação histórica sujeito a todos os riscos da inferência erudita. “Alterando o olhar não se altera tudo?” (129) Em uma era de pesquisa na história da arte, progressivamente convergente com os estudos da história da ciência, é surpreendente que alguns curadores de museu ainda ignorem que, após um curto período de tempo, o tratamento “científico” de uma pintura será datável por ano. O estilo será tão facilmente reconhecido em limpeza quanto costumava ser no caso da sobrepintura: pois ninguém é capaz de transpor a própria sombra histórica.

(128) Para um relato conciso dos problemas técnicos gerados pela estratificação de pinturas, ver A. E. Werner, “Scientific Techniques in Art and Archaeology”, *Proceedings of the Royal Institute of Great Britain*, XXXVIII (1960), pp. 211-33, com bibliografia suplementar. Em uma conferência realizada em Roma, em setembro de 1961⁶⁴, ocorreu um importante debate entre Stollow⁶⁵, Keck⁶⁶, Ruhemann⁶⁷ e outros sobre o efeito de solventes como a acetona na pintura e no verniz (relatado em *Studies in Conservation*, VI, 1961, pp. 123 ss.⁶⁸). Stollow observou: “a partir do momento em que se permite que o solvente entre em contato com a película da tinta, uma mudança irreversível passa a ocorrer — a lixiviação.”

O inquérito oficial de 1853, feito pelo Comitê de Inquérito da Câmara dos Comuns⁶⁹, sobre os métodos de restauro de pinturas na National Gallery⁷⁰, produziu um relatório ainda válido (cf. C. Holmes⁷¹ e C. H. Collins Baker⁷², *The Making of the National Gallery*, 1924, pp. 24 s.). Nesse momento, assim como atualmente, a questão era se a “velatura” e os demais toques finais⁷³ dos Antigos Mestres estavam sendo removidos (cf. *The Burlington Magazine*, CIV, 1962, n°. 707, 716⁷⁴). O caso da Gallery é meticulosamente discutido no relatório de gestão (“Renewal of the Controversy over Cleaning”, *The National Gallery*, 1962, pp. 67-87), mas o raciocínio não é impecável. Na p. 77, por exemplo, sugere-se que pelo fato dos restauradores da Gallery não se entenderem como infalíveis, “eles relutam em acrescentar suas próprias interpretações do que é revelado quando os acréscimos de restauradores menos escrupulosos são removidos” — o que parece sugerir que a técnica de

remoção é infalível e que as avaliações sobre os “restauradores menos escrupulosos” pode ser completamente desprovida de interpretação. E no entanto, a sentença imediatamente seguinte propõe que “por consenso geral, Ticiano foi um dos pintores mais originais e ousados”, e que por essa razão é pouco provável que as cores vigorosas expostas pelas limpezas recentes se afastem de sua visão original. Qualquer que seja a fundamentação histórica dessa interpretação particular do estilo de Ticiano, a negação de que se trata de uma interpretação seria um absurdo⁷⁵. A teimosa afirmação *hypotheses non fingo* é um equívoco metodológico básico⁷⁶. Não há restauração bem orientada que não faça hipóteses estilísticas, e essas estão naturalmente abertas ao debate. A crença de que o restaurador é capaz de se despojar dessa incerteza em qualquer etapa de seu trabalho não é somente ilógica: é perigosa.

(129) Yeats, *Essays and Introductions* (1961), p. 159⁷⁷.

Que tais aventuras da restauração sejam hoje frequentemente empreendidas com um espírito imprudente, e em uma escala muito superior à necessária, é a consequência de uma moda tanto científica quanto estética. A noção de que toda pintura antiga deve ser restaurada é similar a certas práticas ultrapassadas que tornavam obrigatória a “ida às águas” a toda pessoa respeitável de idade avançada⁷⁸. Na preservação de pinturas, essas abluções restaurativas são encorajadas por um desejo de frescor a qualquer custo, mesmo se acarreta em fragmentação. Após uma pintura ter sido decomposta, é “honestamente” deixada em um estado semi-cru — uma ruína artificial ou, para dizer de modo mais benevolente, um exemplar de preparo científico minucioso que, como qualquer outro produto da habilidade técnica, conserva algumas das particularidades do perito. Dado que os procedimentos de decapagem de uma pintura revertem a sequência de operações de sua criação, é quase inevitável que as pinturas tratadas adquiram uma superfície que pareça feita à máquina, assemelhando-se ao lustro de dura luminosidade da reprodução mecânica, de cores brutas em ofuscante justaposição. Podemos facilmente atribuir a satisfação suscitada pelas pinturas reduzidas a esse estado ao fato de que a visão tem sido progressivamente educada por

reproduções derivadas, que tendem a exagerar a definição de uma imagem em um dado sentido ao determinar-lhe em relação a uma escala mecânica.

Que a nossa visão da arte foi transformada pelas reproduções é evidente. Nossos olhos foram aguçados por aqueles aspectos da pintura e da escultura melhor revelados por uma câmera. E o que é mais decisivo, podemos observar na própria visão do artista o crescimento de uma imaginação pictórica e escultural que está evidentemente sintonizada com a fotografia, produzindo obras de tal fotogenia que parecem encontrar uma satisfação por procuração nas pós-imagens mecanizadas — como se atualmente a última esperança do pintor ou escultor, além de ter suas obras colocadas em um museu, seria o de tê-las difundidas em um abrangente livro de arte, preferencialmente em um *catalogue raisonné* ilustrado **(130)**. Aquilo que foi denominado com otimismo um “museu sem paredes”⁷⁹ é, na realidade, um museu de papel — um mundo da arte de papel no qual a oratória épica de Malraux proclama, com a voz de um pregoeiro no mercado, que toda a arte se compõe em uma única chave, que monumentos enormes e moedas diminutas possuem a mesma eloquência plástica se transferidas à escala da página impressa, que um guache se iguala a um afresco **(131)**.

(130) É possível que alguns dos melhores catálogos de arte moderna tenham involuntariamente influenciado na formação dos hábitos de trabalho dos jovens artistas. Pinturas apresentadas em séries e em divisões de gênero evocam irresistivelmente as ilustrações do futuro *catalogue raisonné* do artista. Será possível que, ao invés do comitente, é agora o catalogador que bisbilhota por cima do ombro do artista? Como sabemos, o amor venial do catalogador pela organização ocasionalmente obscureceu a arte do passado ao forçar seu crescimento profuso em sequências lineares. Nos dias de hoje, essas parecem ter o crescimento sob seu domínio. O catálogo se tornou uma força estética⁸⁰.

(131) Embora seja difícil de imaginar, Malraux⁸¹ afirma seriamente em *Le musée imaginaire*⁸² que, na arte, é por meio do efeito nivelador da reprodução que se descobrem as forças suprapessoais: “La reproduction, et elle seule, a fait entrer dans l’art ces sur-artistes imaginaires ... qui s’appellent des styles” (p. 52) — como se um estilo comum surgisse da

obliteração de diferenças⁸³. Merleau-Ponty lembrou em *Signes* (p. 57) como um documentário, ao diminuir a velocidade do movimento da mão de Matisse, fez com que sua pincelada se parecesse com uma ação longamente premeditada. Se fosse justaposta a tal ampliação um gesto autêntico de deliberação, a diferença entre ambos desapareceria⁸⁴. Como afirma com razão Merleau-Ponty, o “espírito da pintura” de Malraux opera demasiadamente “por trás das costas do pintor”, une *Peinture qui travaille derrière le dos du peintre* (p. 81), uma deficiência aqui explicada pelo individualismo intrépido de Malraux: “Quand on a enfermé l’art au plus secret de l’individu, la convergence des oeuvres ne peut s’expliquer que par quelque destin qui les domine.”⁸⁵

Segundo esses postulados, é tão somente lógico que a cor impressa ameace se tornar o suporte do qual depende uma pintura para que seja lembrada. Não chegaria a afirmar que Picasso ajustou conscientemente sua paleta aos imperativos vulgares do processo de impressão a cor, mas suas pinturas pouco perdem nesse tipo particularmente grosseiro de reprodução. Adequam-se quase tão bem quanto as de Van Gogh. Com a crescente adaptação à cor impressa, é natural que os objetos melhor adaptáveis a esse suporte sejam preferidos às obras que lhe são por demais complexas, a maquinaria assim ditando uma seleção que promove um gosto estilisticamente regressivo. Desse modo, a arte do *douanier* Rousseau⁸⁶ possui uma vantagem sobre a de Ticiano, pois seus efeitos de cor, esquemáticos e lhanos, são mais facilmente simulados pelo processo de impressão (132).

(132) Dado que a chapa fotográfica comum é sensível a uma gama tonal maior do que é capaz o registro do colorido, as melhores reproduções em preto e branco de Ticiano, Veronese e Renoir são comparáveis a uma meticulosa transcrição para piano de uma partitura orquestral, onde a impressão a cores, com raras exceções, assemelha-se a uma orquestra reduzida com todos os instrumentos desafinados. As fotografias e impressões coloridas promoveram efetivamente uma vulgarização da visão artística, que será provavelmente ampliada pela televisão a cores. A contestação segundo a qual a distorção do colorido é uma imperfeição técnica destinada a ser superada pelo progresso da ciência é tentadora, mas essa é

uma evasão do problema real: pois é precisamente durante esse intervalo que a visão se dessensibiliza e se conforma mecanicamente⁸⁷.

As mesmas forças estão ativas também na música. Originalmente, o disco do gramofone produzia um eco da execução ao vivo, com todas as peculiaridades da performance do intérprete. Servia como um substituto ao concerto, distante em um só grau do evento real⁸⁸. Por essa razão, músicos e amantes da música se dispuseram a desprezar de início o substituto, com vigor muito semelhante ao demonstrado pelo Duque de Urbino em seu desgosto pela imprensa. Não obstante, a gravação — tal qual a impressão — desenvolveu seu próprio estilo: tornou-se um idioma com uma estética particular. Idiossincrasias acentuadas de fraseado, por exemplo, possivelmente surpreendentes e impressionantes se escutadas na sala de concerto, podem arrufar se ouvidas com muita frequência. Assim, a gravação tende a suprimi-las, aspirando ao invés a um acabamento técnico que permitiria uma escuta constantemente repetida. Sabe-se bem que os discos de gramofone são atualmente montados peça a peça, em que cada peça é uma unidade polida de uma *collage* musical que nenhum intérprete vivo tocou integralmente. O ouvido assim se ajusta a sons desumanizados, e não restam dúvidas de que o estilo e a qualidade das interpretações se modificaram no sentido de uma competência mecânica ainda maior, não só para os fins da gravação mas, retroativamente, dentro das próprias salas de concerto. Em alguns casos, a própria composição passou a almejar o tom gravado, estabelecendo um estilo de interpretação musical que se presta à *montage* e às projeções estereofônicas **(133)**, do mesmo modo que o idioma mecanizado do cinema definiu de modo decisivo certos estilos de escrita e atuação dramática que subordinam a variedade da expressão humana às capacidades da tela **(134)**.

(133) Ver *The Times*, 20 de julho de 1961, p. 8: “A exigência do compositor de que [os coros] sejam pré-gravados em fita magnética e estereofonicamente reproduzidos no teatro, não só produziu efeitos bonitos e interessantes como tornou possível ao coro apreender corretamente peça a peça, e que essas fossem coligidas.” Scherchen⁸⁹ usou coros pré-gravados em *Moses und Aron* de Schoenberg⁹⁰, assim como Bruno Maderna⁹¹ em *Intolleranza 1960* de Nono⁹². Nesses arranjos híbridos para o palco, cada vez mais frequentes na ópera moderna,

contrapõe-se voz e orquestra ao vivo aos sons gravados; e uma vez que os discos são definitivos e, portanto, inflexíveis, os sons vivos devem se submeter aos mortos.

(134) Na arte do cinema, a mecanização alcançou um peculiar triunfo ao reduzir a experiência estética a uma reação instantânea. O efeito total de um filme deve se manifestar à primeira vista; de outra forma, não é um bom filme. Sucede-se que apenas alguns dos grandes filmes ganham em profundidade quando vistos pela segunda vez; mas como não foram produzidos com tal propósito em mente, esse é um critério dificilmente válido para a análise de sua qualidade enquanto filmes. Não obstante, é vantajoso analisar exatamente o tipo de prazer que obtemos de um filme ao vê-lo pela segunda ou terceira vez. Trata-se, com frequência, não apenas de um prazer de reação espontânea, mas também de reconhecimento reflexivo, uma consciência apreciativa de como se alcançou originalmente o efeito instantâneo, concebido para uma única visualização. Subproduto de uma arte declaradamente popular, o cinema engendrou inadvertidamente (assim como o jazz) um tipo de *expertise* crítica particularmente implicante.

É inegável que os filmes possuem momentos de um genuíno lirismo e que possibilitam grandes manifestações da arte do ator, donde a repetição da experiência é válida em si mesma; mas mesmo aqui está presente o fato de que um ator em um filme ajusta sua capacidade àquela da tela, onde se montam as sequências com base em “tomadas” episódicas, de tal forma que a necessidade de concentrar sua performance em cenas relativamente curtas e desconexas pode gradualmente incapacitá-lo para o palco teatral.

Essa situação me faz lembrar uma ocasião histórica: a inauguração oficial da National Gallery of Art em Washington pelo presidente Roosevelt em 1941⁹³. A expectativa era de que iria se dirigir aos convidados, e muitos que com frequência escutaram-no falar tão efetivamente em transmissões radiofônicas estavam curiosos em saber como discursaria frente a frente com um público. Constataram que não o fez. O discurso foi transmitido por radiodifusão, e desde o início a atenção do presidente estava concentrada no microfone à sua frente. Foi um elegante discurso dirigido ao resto do mundo, enquanto aqueles em sua

presença imediata eram como que bisbilhoteiros, à escuta de algo que não lhes era dirigido. Os que ouviram a transmissão certamente presumiram que estavam escutando apenas um reflexo de seu discurso, um tipo de eco, mas estavam enganados: o que parecia um eco era a substância⁹⁴.

Parece-me que essa curiosa inversão é um dos perigos fundamentais da mecanização na apreciação da arte. O meio de difusão tende a tomar precedência sobre a experiência direta do objeto, e com frequência o objeto em si é concebido com esse propósito em mente. Dá-se-nos a sombra pela coisa e, ao fim, vivemos entre fantasmagorias, e não só acreditamos que as coisas são feitas em prol de suas sombras, mas descobrimos que assim o é de fato. Não que essa condição seja desprovida de perspectivas. Mais de um admirável mundo novo de coisas nasceu das sombras vigorosamente amoldadas por um artista, mas a audácia necessária a essa empresa aumentou concomitantemente a facilidade de sua evasão: pois se trata tanto da força quanto da fraqueza de um suporte mecânico a sua capacidade de substituir a escolha pessoal por autômatos que, não importa o quão econômicos em outras esferas da vida, são um desperdício e um vazio artístico. Não há maneirismo que seja mais estupidificante do que aquele causado pela máquina.

Segue que um orgulho banal pelos progressos da mecanização é tão infundado quanto a sua proverbial fobia, que J. B. S. Haldane ridicularizou com justiça: “Não há maior invenção, do fogo ao vôo, que não tenha sido saudada como um insulto a um deus qualquer.”

(135) Presumir, como fez Ruskin em seus momentos de maior fraqueza, que uma arte põe a perder sua autenticidade ao delegar parte de sua função a uma técnica auxiliar, é uma superstição estética. Idealmente, segundo essa teoria, o compositor deveria ser um intérprete, o poeta bardo, o arquiteto construtor, alvanel ou pedreiro. É verdade que algumas das artes ainda sobrevivem nesse estado ilibado. O pintor ainda não delegou seu pincel, nem o desenhista seu lápis, e ainda há escultores que não delegaram seus cinzéis. E no entanto, parte da expansão criativa da arte — na arquitetura, música e drama — não teria ocorrido em absoluto se o artista tivesse permanecido o seu próprio instrumento, ou o único instrumento autêntico de sua arte. Um ceticismo prudente quanto à mecanização, em especial quando

essa se excede, não deve negar o papel positivo desempenhado pela máquina e pela substituição no desenvolvimento artístico.

(135) J. B. S. Haldane⁹⁵, *Daedalus* (1924), p. 44⁹⁶.

A meu ver, um dos mais ilustrativos protestos anti-mecânicos jaz naquele curioso livro norte-americano, *The Education of Henry Adams*⁹⁷. Sempre escrupulosamente atento à cerimônia histórica, em particular se lhe previa o caráter possivelmente fátuo, Adams tomou algumas medidas por iniciativa própria para, no ano de 1900, inaugurar o século XX. Foi a Paris e visitou a Exposição Universal, onde se deparou, perplexo e desorientado, com os dínamos de doze metros do Grande Saguão⁹⁸. Compreendia muito pouco de engenharia e, talvez por essa razão, encarou seu progresso com apreensão. Observou que, desde 1893, “o automóvel tinha se tornado um pesadelo ... tão destrutivo quanto o bonde elétrico que era somente dez anos mais velho, e ameaçando se tornar tão terrível quanto a própria locomotiva a vapor”⁹⁹. A fim de se aprumar, Adams se recolheu às catedrais de Chartres e Amiens¹⁰⁰. Ali, em veneração no altar da Virgem, meditou sobre o destino daqueles em adoração no altar do dínamo. Adams era o tipo de homem que sente que, em uma ocasião memorável, é importante fazer algum tipo de declaração memorável. Embora não concordasse com a avaliação de Gibbon¹⁰¹ sobre o estilo gótico, invejava-o por ter rejeitado todas as catedrais góticas em uma única sentença: “Dardejei uma mirada desrespeitosa em direção aos monumentos majestosos da superstição.”¹⁰² (136) Adams ansiava por lançar tal olhar em direção aos monumentos majestosos da engenharia, mas sua perspicácia lhe impedia; sabia que tais forças tinham de ser levadas em consideração e, mesmo que elas lhe inspirassem uma profunda desconfiança, gabava-se de ser um bom juiz de forças. Assim, compôs para sua autobiografia, no ano de 1900, o capítulo sobre “O Dínamo e a Virgem”, no qual contrastou os poderes modernos do vapor e da eletricidade à força exercida pela fé medieval. “Todo o vapor do mundo”, escreveu, “não poderia, como o fez a Virgem, construir Chartres”¹⁰³.

(136) *The Autobiographies of Edward Gibbon*, ed. John Murray (1896), p. 263; também *Memoirs of my Life and Writings*, ed. G. Birkbeck Hill (1900), p. 309, nota¹⁰⁴.

Vale a pena analisar essa observação memorável. Segundo ela, a Virgem construiu Chartres — o que é claramente uma metáfora, inferindo, presume-se, que a fé na Virgem inspirou a construção da catedral. Mas Chartres não foi construída somente pela fé. Assim como outras catedrais góticas francesas, foi erguida por uma engenharia cuidadosamente planejada. Os mestres-de-obras que construíram as abóbadas em cruzaria e os arcobotantes teriam se indignado com um admirador de seu trabalho que fizesse pouco caso de seu engenho matemático e mecânico. A antítese entre engenharia moderna e espiritualidade medieval é uma dessas disjunções banais e falaciosas pelas quais nos deixamos levar ao considerarmos que a arte é o oposto natural da mecanização. Do lado da arte, Adams desconsiderou as energias mecânicas que tinham sido congregadas para a produção de uma construção admirável; do lado da mecânica, considerou tais energias primitivas, sem nenhuma relação com os propósitos aos quais poderiam servir. Obtemos assim uma precisa antítese entre mecanização e espírito, produzida por omissões intelectuais de ambos os lados.

Uma investigação filosófica sobre os utensílios artísticos provavelmente demonstraria que os problemas que associamos à mecanização estão latentes no uso do mais simples dos instrumentos. Um mero lápis ou pedaço de giz na mão de um artista estende seu alcance para além de sua pessoa. Não é toda arte uma forma de auto-extensão, como na definição de Carlyle do homem como “um animal que utiliza Ferramentas”? (137) Qualquer instrumento, é verdade, traz consigo o perigo de escravizar o homem a que deve servir. Assim, o lápis dominou a Meissonier¹⁰⁵, Menzel¹⁰⁶ e a Muirhead Bone¹⁰⁷, e suas percepções se tornaram tão mecânicas quanto as suas habilidades. E no entanto, uma visão sem instrumento é um fantasma ambíguo: não existe um “Rafael sem mãos”. (138) Quanto a Mozart, as técnicas de transcrição podem ter lhe desagradado, mas tendo pousado a pena sobre o papel, as notas podiam ser lidas, copiadas, distribuídas e executadas, e com o auxílio da mecanização moderna, as execuções podiam por sua vez ser gravadas e as gravações

repetidas *ad libitum*¹⁰⁸. A repetição, não importa o quão fastidiosa a Mozart, parece tão essencial à existência contínua de sua música quanto a espontaneidade para a sua criação. Além disso, certas oportunidades abertas pela repetição mecânica foram engenhosamente exploradas pelo próprio Mozart. Compôs rondós, fugas e *ritornelli* para pequenos órgãos mecânicos e mágicas caixinhas musicais da coleção do Conde Joseph Deym¹⁰⁹, a quem denominou em tom jocoso “o relojoeiro”(139). Mas é sobretudo por causa do “Glockenspiel” de Papageno em *A Flauta Mágica* que conhecemos a espontaneidade com a qual animou os brinquedos autômatos¹¹⁰. Mozart pôde assim adaptar seu gênio à mecanização, mas apenas como um exercício marginal. Imagine toda a música de Mozart reajustada para se conformar às necessidades do “relojoeiro”! E no entanto, poder-se-ia argumentar que, em última análise, escutar a um gramofone ou a um gravador, ou a quaisquer das máquinas mais avançadas da engenharia eletroacústica, é como escutar a um tipo superior de relógio musical.

(137) *Sartor Resartus*, I, v¹¹¹.

(138) Lessing, *Emilia Galotti*, I, iv (discurso do pintor Conti): “Por que não pintamos diretamente com os nossos olhos! Tanto se perde no longo percurso do olho ao braço até o pincel! E no entanto, o fato de que sei o que aí se perde, e como se perde, e porque tinha de se perder, enche-me de orgulho, de um orgulho ainda maior do que sinto pelas coisas que fui capaz de salvar ... Ou julgais que Rafael não teria sido o maior dos gênios pictóricos acaso tivesse nascido sem mãos?”¹¹²

(139) As composições de Mozart para instrumentos mecânicos: K. 594, 608, 616; cf. A. Einstein, *Mozart* (1945), pp. 153, 268 s.¹¹³

Não importa o grau de perfeição que esses robôs venham a alcançar, a música atrofiaria se composta essencialmente para eles; assim como definharia a pintura se concebida como uma forma aperfeiçoada de reprodução (140). Permanece um dos fatos mais memoráveis da história da gravura, ofício comparável à produção de discos musicais, que

algumas das mais notáveis contribuições a esse meio de expressão vieram de artistas que eram primariamente pintores e que se dedicaram à gravura de modo apenas intermitente. Ofícios profundamente mecanizados, para permanecerem sensíveis à arte, sempre requererão o tipo de revitalização irregular que a gravura recebeu do *peintre-graveur*. Caso contrário, um computador poderá acabar por aprender a técnica de um compositor, e nesse caso, como já foi bem dito, terão ambos perdido o seu tempo ¹¹⁴ (141).

(140) O mesmo argumento pode ajudar a definir os méritos e limitações artísticos da fotografia. O que impede a fotografia, como disse Croce, de se tornar “inteiramente arte”, embora possua “algo de artístico em si” (*Estetica*, I, ii, *ed. cit.*, p. 20¹¹⁵), é a entrega crucial do ato artístico a um agente óptico ou químico que, não importa o quão cuidadosamente preparado e controlado pelo fotógrafo, permanece automático em sua operação. Se a habilidade e gosto do fotógrafo se tornam obstrutivos ao ponto de obliterar o automatismo, a foto parece artificiosa: falta-lhe fotografia genuína o suficiente. Segue-se que uma teoria estética da fotografia deveria salientar a importância de um agente externo ao controle do fotógrafo, um componente parcialmente imprevisível que, em uma foto bem-sucedida, interage com as intenções do fotógrafo. O termo *fotogênico* diz respeito a uma felicidade adventícia que cabe ao fotógrafo capturar em um objeto, mas não inventar¹¹⁶. Nesse aspecto, sua habilidade e sensibilidade são inseparáveis da *reportage*¹¹⁷ (como em Cartier-Bresson¹¹⁸). Segundo S. Kracauer¹¹⁹, *Nature of Film* (1961), a estética cinematográfica tem por base o mesmo princípio: o autor julga a fotografia artística incompatível com a filmagem genuína¹²⁰.

Para uma crítica detalhada de fotografias deliberadamente artísticas, ver H. e A. Gernsheim, *The History of Photography* (1955)¹²¹, pp. 176 ss.; ver também H. Gernsheim, *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839-1960* (1962)¹²², pp. 13, 73 ss.¹²³ Embora se reconheça atualmente que as aberrações vitorianas de Rejlander¹²⁴ (cf. Beaumont Newhall, *Photography, a Short Critical History*, 1938¹²⁵, lám. 36¹²⁶) são pseudofotográficas assim como pseudopictóricas, o gênero é igualmente ilícito em sua forma moderna, mesmo que respaldado por Steichen¹²⁷ ou Man Ray¹²⁸ (*ibid.*, lâms. 50, 72¹²⁹); cf. Kracauer, *op. cit.*, p. 10¹³⁰.

(141) P. Laird, “Composers or Computers?”, *The Listener*, LXV (1961), pp. 785 s.

A ênfase crescente dada ao pensamento e construção anteriores à composição, fenômeno ao qual este artigo chama a atenção na música contemporânea (“o interesse do compositor se deslocou da música para o método de sua escrita”), Valéry já tinha notado em relação à poesia. Sugeriu, em 1920, ao refletir sobre a herança de Mallarmé, que a poesia pura, tal qual a filosofia pura, é definida *par son appareil, et non par son objet*¹³¹: “Parece que o pensamento construtivo, outrora admitido no verso, ... recolheu-se agora à fase de sua preparação” (*Variété*, I, pp. 100 s.)¹³². É fácil de observar a mesma mudança de ênfase nas preliminares teóricas da pintura abstrata. Como afirmou sarcasticamente Lévi-Strauss: “C’est une école de peinture académique, où chaque artiste s’évertue à représenter la manière dont il exécuterait ses tableaux si d’aventure il en peignait” (*La pensée sauvage*, 1962, p. 43, nota)¹³³. A arte pura possui essa característica em comum com a mecanização, onde é auto-evidente que o pensamento construtivo retrocedeu do evento em si à sua preparação: desencadeia-se assim automaticamente o evento. O automatismo estético enquanto consequência da arte pura é discutido na última conferência (acima, página XX).

¹ Friedrich Winkler (1888-1965), historiador da arte alemão especializado renascimento setentrional e, particularmente, em Dürer. Winkler concluiu uma dissertação sobre o Mestre de Flémalle e Rogier van der Weyden em 1912 sob a orientação de Wilhelm von Vöge e foi treinado como museólogo por Wilhelm von Bode. Atuou como diretor da *Kupferstichkabinett* (*Galeria de gravuras*) dos *Staatliche Museen zu Berlin* de 1933-1957. Após ter sido convidado a completar o *catalogue raisonné* de Dürer, dedicou-se ao estudo de sua obra, com diversas publicações sobre o artista ao longo de sua vida.

² Jan van Eyck (c. 1395-1441), influente pintor flamengo do Renascimento nórdico do século XV, irmão do também pintor Hubert van Eyck (c. 1385-1426). O seu estilo pictórico se sobressai pela elevada ênfase naturalista e pelo virtuosismo artístico, cujo uso da pintura a óleo foi revolucionário em sua época. Entre as suas pinturas, destaca-se o *Casal Arnolfini* (1434, óleo sobre tela, National Gallery, Londres).

³ Mestre de Flémalle (c. 1420-c. 1440), pintor flamengo. Contemporâneo dos irmãos van Eyck, a sua obra é determinante para a pintura holandesa do século XV. Considera-se provável a sua identificação com Robert Campin (c. 1375 - 1444), mestre de Jan van Eyck. Notar que “mestre” é um termo coletivo empregado pela historiografia artística para determinar personalidades artísticas anônimas (i.e., não identificadas como personagens históricas documentadas), mas que são não obstante compreendidas como indivíduos pela unidade estilística de suas obras. O Mestre de Flémalle foi nomeado em 1881 por von Tschudi com base em três painéis religiosos de um conjunto perdido.

⁴ Albrecht Dürer (1471-1528), pintor, desenhista, gravurista e teórico da arte alemão. Frequentemente considerado o maior artista da Alemanha, Dürer produziu uma vasta obra em diferentes meios artísticos e, estudioso da arte italiana do Alto Renascimento, conciliou seus princípios e inovações com a tradição artística setentrional. As suas copiosas gravuras foram particularmente importantes na circulação de suas composições e de seu nome na Europa do século XVI, tornando-se uma figura artística continentalmente reconhecida e admirada.

⁵ Hans Holbein, o Jovem (1497-1543), pintor e gravurista alemão, filho do homônimo pintor Hans Holbein, o Velho (c. 1460-1534). Após visita à Inglaterra em 1526-8 conheceu Thomas More através de Erasmus e, ao retornar para o país em 1532, tornou-se pintor da corte de Henrique VIII na qualidade de retratista, atividade pela qual se notabilizou.

- ⁶ Hans Baldung Grien (1484/5-1545), pintor, desenhista, gravurista e vitralista alemão. Foi aluno de Dürer, em cujo ateliê foi admitido c. 1503. Baldung é particularmente por suas xilogravuras de tema místico ou religioso.
- ⁷ Jan Gossaert, dito Mabuse (c. 1478-1532), pintor flamengo tido como o primeiro “romanista” (pintores flamengos do século XVI influenciados pela arte italiana após viagem a Roma). Notabilizou-se por seus retábulos, pinturas mitológicas e retratos (em especial para a corte de Borgonha, nesse último caso).
- ⁸ Gerard ter Borch, dito Terborch (1617-1681), pintor do Século de Ouro holandês, notório por suas pinturas de gênero e por seus retratos, de onde se destaca a fatura pictórica dos tecidos, em especial do acetinado. Filho do homônimo Gerard ter Borch, o Velho (1582/3-1662).
- ⁹ Wind cita o artigo “Das Bildnis des Robert de Masmines (?) vom Meister von Flémalle” (“O retrato de Robert de Masmines (?) pelo Mestre de Flémalle”), onde Winkler discorre sobre uma recém-descoberta versão da pintura a óleo *Bildnis eines Mannes (Robert de Masmines?)*. A primeira se encontra na Gemäldegalerie de Berlim e a segunda no museu Thyssen-Bornemisza em Madri (ambas datam de c. 1425) e encontram-se hoje atribuídas a Robert Campin. A partir da constatação de sua extrema semelhança, Winkler comenta sobre outros duplos pictóricos de artistas setentrionais (como os citados por Wind).
- ¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 40: “Man sollte den Fragenkomplex einmal systematisch behandeln, bislang ist er nicht gebührend gewürdigt worden.” (“Seria necessário em algum momento tratar sistematicamente o assunto, o qual até agora não foi devidamente apreciado.”)
- ¹¹ Benedict Nicolson (1914-1978), historiador da arte inglês, editou a *Burlington Magazine* de 1947 a 1978 e foi responsável por sua ascensão ao status de principal periódico acadêmico de história da arte da Inglaterra.
- ¹² Ver, por exemplo, os relatos de contemporâneos sobre as improvisações de Mozart compilados em Hermann Abert, *W. A. Mozart*, trad. ing. S. Spencer, Yale University Press, 2007, pp. 826 s.
- ¹³ Friedrich Melchior, barão de Grimm (1723-1807), jornalista, escritor, crítico de arte e diplomata alemão atuante na França. Amigo de Rousseau e Diderot, que o ajudaram no início de sua carreira jornalística na França, contribuiu com a *Encyclopédie* do segundo com artigos sobre música. Grimm notabilizou-se por seu boletim informativo manuscrito *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, iniciado em 1753, que contava como subscritores importantes membros da nobreza polonesa, sueca e alemã. Tratavam-se de cartas bimensais em que Grimm (e colaboradores, como Diderot) informava sobre os acontecimentos sócio-culturais parisienses, muitas vezes os criticando de forma aguda e severa.
- ¹⁴ Grimm auxiliou a primeira visita da família Mozart a Paris em novembro de 1763, facilitando-lhes a entrada na alta sociedade parisiense e os elogiando em sua *Correspondance*. Em outras duas visitas de Mozart a cidade (em 1766 e em 1778) Grimm prestou-lhe assistência e orientação. Mozart, contudo, não apreciou a cidade e a sua sociedade, e partiu em 1778 com a relação com Grimm rompida. Na carta citada por Wind, Grimm elogia com grande veemência a capacidade musical da família Mozart e, em especial, do jovem Wolfgang, então com sete anos. Diz a respeito de sua música, extático, que “Je ne suis plus étonné que S. Paul ait eu la tête perdue après son étrange vision.” (“Não estou mais surpreso que São Paulo tendo se desvairado após a sua estranha visão.”). Quanto à passagem mencionada por Wind, Grimm conta que uma dama francesa perguntou ao jovem Mozart se ele poderia acompanhá-la de ouvido e de improviso em uma canção. Tendo realizado a sua função adequadamente na primeira tentativa, Mozart pediu à mulher que repetisse a canção. Nessa segunda tentativa, relata Grimm, Mozart se sobressaiu e pediu que a dama cantasse novamente ainda outras dez vezes, as quais tocou com um acompanhamento diferente cada.
- ¹⁵ Renoir conheceu o jovem Vollard em seu período maduro, em 1895. Vollard atuou como marchand de Renoir, encomendou-lhe pinturas — caso de retratos seus, como uma pintura a óleo de 1908 — e publicou e escreveu obras a seu respeito, como *La Vie et l'oeuvre de A. Renoir* (Paris, 1919).
- ¹⁶ Aos treze anos Renoir se tornou aprendiz da fábrica de porcelana dos irmãos Levy em Paris, onde se destacou pela pintura minuciosa em porcelana e outros materiais, em especial na cópia em miniatura de composições de artistas rococó franceses do setecentos, como Fragonard e Boucher (período artístico que lhe seria doravante de profunda influência). A bancarrota da fábrica devido a competição da industrialização da pintura de porcelana fez com que Renoir se dedicasse ao estudo formal da pintura, tendo sido admitido na École de Beaux-Arts em 1862.
- ¹⁷ A técnica da pintura a óleo emprega o óleo como aglutinador dos pigmentos, e se tornou popular a partir do século XV (embora haja indicativos de seu uso datando do século XII). A prática impressionista do tardonovecentista enfatizou a pintura *alla prima* — i.e., pintura em que novas camadas de tinta são aplicadas sobre camadas de tinta ainda úmida —, adotada tanto na pintura *plein air* quanto no ateliê. Essa prática requer agilidade e precisão de pincelada e é notável pela difusão e fluidez do colorido. Renoir pintava desse modo, diluindo as suas cores na palheta com óleo.
- Na passagem citada, Vollard inquiriu o velho Renoir sobre as inovações impressionistas. A partir da indignação do artista, que a essa altura havia recusado o movimento e a sua própria prática pictórica anterior, indaga sobre certa mistura de cor supostamente “descoberta” pelo movimento. Renoir então responde que “em pintura, veja bem, não há um único processo que pode ser transformado em fórmula”. Em outra conversa com Vollard, Renoir

- retoma a sua crítica ao progresso em pintura: “Le progrès en la peinture, certes, non, je ne l’admets pas! Aucun progrès dans les idées, et aucun, non plus, bien loin de là, dans les procédés [...] Au total, la palette des peintres d’aujourd’hui est restée la même que celles des peintres de Pompéi, en passant par Poussin, Corot e Cézanne.” (“Eu certamente não admito o progresso em termos de pintura! Nenhum progresso em termos de ideias e também nenhum, muito menos, em termos de procedimentos [...] No geral, a palheta dos pintores de hoje permanece a mesma dos pintores de Pompeia, passando por Poussin, Corot e Cézanne.”; cf. Ambroise Vollard, *Pierre-Auguste Renoir : paintings, pastels and drawings*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1989, p. x.).
- ¹⁸ Federigo da Montefeltro, 1º duque de Urbino (1422-1482), *condottiero* do Renascimento italiano e mecenas humanista. Federigo se notabilizou como modelo exemplar do nobre renascentista, hábil tanto no campo de batalha quanto nos estudos humanísticos e na apreciação artística (ver, por exemplo, a descrição de Federigo e sua corte por Burckhardt em “O Estado como Obra de Arte”, cf. *op. cit.*). Empregou nas regiões sob seu domínio — e principalmente em sua corte em Urbino — artistas, arquitetos e estudiosos. Dentre esses, destaca-se Piero della Francesca, que pintou muitas de suas principais obras sob comissão de Federigo (caso da *Pala di Brera*, c. 1470). O período auge desse mecenato artístico e humanista ocorreu de 1468 a 1482, onde Federigo dedicou uma afluência de recursos particularmente notável para a época, obtido em grande parte por sua posição enquanto mais eminente *condottiero* do período. (cf. C. H. Clough, “Federigo da Montefeltro's Patronage of the Arts, 1468-1482”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 36, 1973, p. 130).
- ¹⁹ A biblioteca do Palazzo de Urbino foi formada a partir da década de 1460, e de 1468 até a morte de Federigo, em 1482, acresceu-se de estimados 1,100 manuscritos. Grande parte desses volumes foram adquiridos de Vespasiano da Bisticci (cf. *infra*), fossem comprados de seu estoque (obtidos de segunda mão das bibliotecas de monastérios) ou a ele encomendados, dado que empregava copistas. A respeito da empreitada de Federigo, Vespasiano afirma que “a lui solo è bastato l' animo di fare quello che non è ignuno che l'abbia condotto da anni mille più in qua, d' avere fatta fare una libreria, la più degna che sia mai istata fatta da quello tempo in qua.” (“somente ele teve a disposição de fazer aquilo que ninguém fez em mil anos ou mais, de ter criado a mais digna biblioteca desde a Antiguidade”; cf. Vespasiano, *op. cit.*, p. 94 s.).
- Após a morte de Federigo a biblioteca passou por diversas transformações — inclusive um saque por parte de Cesare Bórgia em 1502-04 que a destituiu de sua decoração original — para, por fim, extinguir-se com a ordem do papa Alexandre VII de transferência dos manuscritos (1658) e dos livros impressos (1666) para a Biblioteca Vaticana, onde hoje se encontram. Cf. Cecil H. Clough, “The library of the dukes of Urbino”, in *Librarium*, ix, Zürich, 1966, pp. 101-8. Clough argumenta que parte da motivação de Federigo na formação de sua biblioteca era o prestígio social oriundo da posse da mesma, concebida em um contexto de formação de bibliotecas particulares nobiliárquicas (segunda metade do século XV). Destarte, muitos de seus manuscritos eram de qualidade inferior, fato que se explica pela ânsia de aquisição de um grande volume de obras (cf. *ibid.*, pp. 101 s.).
- ²⁰ Vespasiano da Bisticci (1421-1498), escritor, bibliotecário, humanista e mercador de livros italiano, nascido próximo a Florença. Vespasiano auxiliou na formação de muitas bibliotecas do período — como a supracitada biblioteca do Palazzo de Urbino e a biblioteca Laurenziana, criada por Cosimo de Médici, o Velho — e na difusão das obras da Antiguidade. Vespasiano abandonou o ofício de livreiro em 1480, desiludido pelo desenvolvimento da imprensa, e se dedicou à escrita (de onde a produção de suas *Vite*; cf. *infra*).
- ²¹ *Vite* foi escrito por Vespasiano em seus últimos anos e celebra a biografia de personalidades ilustres de sua época segundo o modelo tradicional da Antiguidade de *de viris illustribus*. Escreveu a sua obra em vernáculo, com a esperança de que as informações ali contidas poderiam ser algum dia vertidas para o latim; o caráter íntimo e anedótico da obra, contudo, assomada ao uso da linguagem contemporânea, a tornaram um profícuo material de estudo do período a partir do século XIX. Essa vasta lacuna temporal na apreciação de *Vite* se deu pelo fato da obra, apesar das expectativas de Vespasiano, ter caído em larga medida no esquecimento, até ser redescoberta pelo cardeal e filólogo italiano Angelo Mai (1782-1854), que a publicou em 1839 a partir de um manuscrito do Vaticano. Uma segunda edição foi publicada em 1859 por Adolfo Bartoli com importantes acréscimos (Ver Giuseppe M. Cagni, *Vespasiano da Bisticci e il suo epistolario*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1969, pp. 88 ss.). Jacob Burckhardt cita muitas vezes a Vespasiano como fonte em *Die Kultur der Renaissance*, e a primeira ideia para esse notório ensaio teria partido de sua leitura das *Vite* (ed. Mai) em 1847 (cf. Myron P. Gilmore, “Introduction to the Torchbook Edition”, in Vespasiano da Bisticci, *The Vespasiano Memoirs: Lives of Illustrious Men of the XVth Century*, W. G. e E. Waters (eds.), University of Toronto Press, 1997, p. xi).
- ²² “In quella libreria i libri tutti sono belli in superlativo grado, tutti iscritti a penna, e non v' è ignuno a stampa, che se ne sarebbe vergognato; tutti miniati elegantissimamente e non v' è ignuno che non sia iscritto in cavretto.” (“Todos os livros são extremamente belos naquela biblioteca, todos escritos à pena, e não há nenhum impresso, o que seria vergonhoso; todos são iluminados com a maior elegância e não há nenhum que não seja escrito sobre velino.”) No contexto da passagem, Vespasiano comenta sobre a formação da biblioteca de Federigo.

- ²³ Papa Alexandre VII (1599-1677), nascido Fabio Chigi, foi papa de 1655 a 1677. Membro dos Chigi, uma importante família de banqueiros de Siena, e tendo se doutorado em filosofia, direito e teologia na Universidade de Siena, Alexandre VII tinha inclinações eruditas e mecênicas. O seu pontificado viu a conclusão da Sapienza (Universidade de Roma) e dentre os artistas contratados para a realização de seus projetos arquitetônicos e artísticos, destacam-se o pintor Pietro da Cortona (1596/7-1669) e Gianlorenzo Bernini (que inclusive projetou o seu sepulcro, localizado na Basílica de S. Pedro). Quanto à transferência da biblioteca de Urbino para o Vaticano, cf. *supra*.
- ²⁴ Baldassare Castiglione (1478-1529), cortesão, escritor, humanista, diplomata e soldado italiano. Castiglione atuou nas cortes de Milão sob os Sforza, de Mântua sob os Gonzaga e de Urbino sob os Montefeltro. Nesta tornou-se amigo de personalidades como o futuro cardeal humanista Pietro Bembo (1470-1547) e Rafael, que pintou um notório retrato seu (c. 1514-5, óleo sobre tela, Louvre). *Il libro del cortegiano* — iniciado em 1508 e publicado em 1518, com uma edição revisada em 1528 — é fruto das experiências de Castiglione na corte de Urbino sob o comando de Guidobaldo I. A obra, dividida em quatro capítulos, trata da etiqueta, educação e moralidade do cortesão através de diálogos, tornando-se uma importante obra de referência das cortes europeias no século XVI. Como parte da formação do cortesão ideal pressupõe que esse seja versado em literatura e nas artes visuais, Castiglione dedica-se ao seu comentário em partes de seu livro.
- ²⁵
- ²⁶ Cf. *supra*.
- ²⁷ Julius Victor Scholderer (1880-1971), bibliógrafo inglês, dedicou sua carreira à biblioteca do British Museum e, em especial, à importante coleção de livros impressos do século XV e XVI do museu.
- ²⁸ A convenção acadêmica compreende que a impressão de livros se iniciou na Itália em 1645, com a publicação de *De Oratore* de Cícero por tipógrafos alemães na região de Roma. Embora por volta de 1500 a imprensa de livros tivesse se estabelecido em muitas cidades italianas, o sucesso dessas empreitadas, ao contrário da Alemanha, foi intermitente e marcado por falsos começos. Veneza, no entanto, mostrou-se rapidamente a cidade mais apta à produção, difusão e comércio de livros impressos. Ainda na segunda metade do século XIV, Veneza foi responsável por parcela significativa das impressões italianas, superando em número as impressões alemãs. Ademais, a qualidade de seus livros, tanto em relação a execução tipográfica quanto no papel, era superior a de outras regiões e a introdução de ilustrações xilogravadas, continuidade das iluminuras dos manuscritos, adicionou-se como um poderoso atrativo (considerando os parâmetros formais estabelecidos pela prática gráfica de artistas como Mantegna). Desse modo, Veneza se estabeleceu como um centro de impressão e distribuição de livros para o mercado europeu — fenômeno impulsionado pela vigorosa tradição mercantil veneziana — até o final do século XVIII, com a queda da república veneziana. A Veneza quatrocentista viu surgir Aldus Manutius (1449-1515), tipógrafo e humanista italiano, fundador da casa editorial Aldina, personagem de extrema importância para a história tipográfica e bibliográfica. Deve-se a Manutius, por exemplo, a invenção do tipo itálico e a ênfase na publicação acessível de clássicos greco-latinos. Cf. Neil Harris, “History of the Book in Italy”, in *The Book: A Global History*, Michael F. Suarez e H.R. Woudhuysen (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 420 ss.
- ²⁹ Cecil Holdsworth Clough (1930-), historiador inglês do Renascimento, especializado no mecenato artístico e na cultura bibliográfica do período, com vasta pesquisa sobre a corte de Urbino e os escritos de Maquiavel.
- ³⁰ Thorstein Veblen (1857-1929), economista e sociólogo norte-americano, pós-graduou-se sob Charles Sanders Peirce na John Hopkins University. Crítico não-marxista do capitalismo e líder da corrente da economia institucional, Veblen publicou em 1899 a sua obra mais famosa, *The Theory of the Leisure Class (A teoria da classe ociosa)*, em que aplica o evolucionismo de Darwin à análise sócio-econômica. O livro lhe granjeou uma fama que ultrapassa os circuitos acadêmicos e termos nele cunhados, como “consumo conspícuo” (ing.: “conspicuous consumption”), se tornaram correntes na linguagem econômica. Esse termo designa o dispêndio de recursos em bens e serviços de luxo de modo a manter ou adquirir um determinado status social. A conceituação do “consumo conspícuo” produz outros termos, como “desperdício conspícuo” (ing.: “conspicuous waste”), o qual compreende a aquisição de bens supérfluos e a má utilização de recursos. Segundo Veblen, o “consumo conspícuo” pressupõe a superfluidade de seus gastos enquanto geradora de status, pois “mérito algum derivaria do consumo das necessidades básicas da vida”. Veblen adverte, no entanto, que o vocábulo “desperdício” não implica em um juízo de valor negativo *a priori*, mas se designa como tal pelo fato de que o seu dispêndio “não serve à vida humana ou ao bem-estar humano em geral”. Cf. Veblen, *The Theory of the Leisure Class — An Economic Study of Institutions*, New York, The Macmillan Co., 1915, pp. 91 ss. Ver também pp. 160 ss., onde Veblen se dedica à análise do desperdício conspícuo em relação à apreciação estética tardo-novecentista de bens manufaturados — caso de John Ruskin e William Morris — e, em particular, de livros. Cita, por exemplo, as publicações editoriais da Kelmscott Press de Morris como uma extravagância estética de difícil manuseio, as quais tinham por fim a exaltação do gosto e juízo estético de seu comprador. Veblen acrescenta, contudo, que o cânone do gosto não se forma *ex nihilo*, mas sim sob a lei do desperdício conspícuo: destarte, o seu valor estético é determinado pela inversão de seu valor utilitário (reforçando assim a sua definição do consumo conspícuo

como a valoração do supérfluo). Como a valoração de um determinado objeto supérfluo — regido pelo princípio do desperdício conspícuo — se dá pelo contraste social, pressupondo assim uma norma de comparação, Veblen argumenta que o desperdício conspícuo é um princípio regulador e não criativo. Afirma, em termos darwinianos, que a “lei do desperdício conspícuo não diz respeito à origem das variações, mas somente à persistência de tais formas capazes de sobreviver sob o seu domínio.” (*ibid.*, p. 166).

- ³¹ Recitador profissional de poesia épica na Grécia antiga. A atividade, que pressupõe a existência de um texto-base, emergiu no século VIII a.C. como consequência da transição da cultura oral para a escrita. No período anterior (XVI-VIII a.C.), a poesia grega era declamada ou cantada por aedos e, dessa forma, marcada pela improvisação e pela composição associada à performance. O surgimento dos rapsodos decorre, portanto, da geração de Homero e Hesíodo, e já no século VII a.C. existem relatos de competições de récitas poéticas. A profissão já se encontra estabelecida no século V a.C., vide o *Íon* de Platão.

- ³² “And I want the room now occupied by the town classes for a grammar-school of Art. I wish to make it thoroughly interesting even to very young children [...] and to conduct the teaching there [...] on a system designed primarily for the sons and daughters of gentlemen, though, I hope, not likely to be unprofitable even to (whatever we mean by the term) artisans and their children, but absolutely distinct from that adopted by the authorities at Kensington for the promotion of mechanical, and therefore vile, manufacture.” (“E quero a sala atualmente pelas aulas municipais para uma escola primária de Artes. Desejo torná-la profundamente interessante mesmo para as crianças muito jovens [...] e dar aulas lá [...] com base em um sistema projetado primordialmente para os filhos e filhas de cavalheiros, embora, espero, provavelmente proveitoso até mesmo (o que quer que o termo designe) para os artesãos e seus filhos, mas absolutamente distinto daquele adotado pelas autoridades em Kensington para o fomento da manufatura mecânica, vil portanto.”). Carta de John Ruskin a Sir Henry Acland (1815-1900) requisitando espaço para o desenvolvimento de seus projetos enquanto professor de Oxford. Cf. *The works of John Ruskin*, E. T. Cook e A. Wedderburn (eds.), XXI, 1906, p. xx.

- ³³ Cf. nota XX.

- ³⁴ Ferramenta de transposição de medidas empregada por entalhadores e canteiros para copiar com exatidão modelos escultóricos em materiais duros, como madeira ou pedra. A sua invenção no final do século XVIII é creditada a Nicolas-Marie Gatteaux (1751-1832), gravador de medalhas francês, e a John Bacon (1740-1799), escultor britânico, tendo sido posteriormente aperfeiçoada por Canova. O emprego dessa ferramenta é expressivo do método escultórico do “entalhe indireto”, em que se produz inicialmente um modelo em argila, posteriormente moldado em gesso e finalizado através da reprodução em um material duro através de alguma técnica mecânica (anteriormente à máquina de tirar pontos, empregava-se um complexo sistema de gradeamento). A ferramenta, similar a um pantógrafo, é composta de braços metálicos e ponteiros, os quais são posicionados em um ponto da superfície do modelo escultórico, a partir do qual se localiza o ponto correspondente na superfície da cópia. O mecanismo, além disso, delimita a profundidade máxima a ser talhada na reprodução. Desse modo, o entalhador demarca uma grande quantidade de pontos que lhe servirão de guia em um processo gradual de aproximação do modelo. Embora a introdução da máquina de tirar pontos (palavra derivada do italiano, *macchinetta di punta*) tenha agilizado o processo de produção de esculturas, gerou por contraponto um progressivo desconhecimento do escultor das técnicas de entalhe, visto que este passou a relegar a execução final de suas obras ao entalhador. A máquina de tirar pontos, contudo, vigorou durante os séculos XIX e XX, mas o ataque à reprodutibilidade, a valoração primitivista e a exaltação do toque expressivo encampados pelas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX produziu uma revivescência do método de “entalhe direto”, de tal modo que o emprego da máquina de tirar pontos se tornou motivo de controvérsia.

- ³⁵ *Aratra Pentelici* trata-se de uma série de seis conferências proferidas por Ruskin em Oxford em 1870 sobre a escultura.

- ³⁶ Ruskin critica a produção contemporânea de escultura em mármore a partir de moldes em argila, os quais são mecanicamente modelados na superfície marmórea. Desse modo, afirma, o artista perde “o sentido instintivo do tratamento adequado de uma substância quebradiça” e, almejando nada além do “polimento mecânico”, perde também o sentimento pessoal impresso na pedra através do “toque do cinzel”.

- ³⁷ Graham Sutherland (1903-1980), pintor e gravurista inglês, foi um artista oficial britânico durante a Segunda Guerra Mundial, notório por suas obras de paisagem e religiosas. Notabilizou-se por um certo período como retratista, tendo executado em 1954 um retrato de Winston Churchill (que o odiou, no entanto, de tal forma que a sua esposa destruiu a pintura). Por volta de 1955 até 1961, Sutherland dedicou-se à composição de uma gigantesca tapeçaria para a recém-construída St. Michael’s Cathedral em Coventry, erguida após a destruição da catedral anterior (originária dos sécs. XIV-XV) por conta de um bombardeio nazista em 1940 (permanecem como monumentos as ruínas do edifício). A tapeçaria de Sutherland, *Christ in Glory in the Tetramorph* (21,94 × 11,58 m), retrata um cristo sentado cercado dos símbolos dos evangelistas, estilisticamente próximo ao padrão bizantino.

- ³⁸ Estúdio de tapeçaria fundado em Edimburgo em 1912 pelo 4º marquês de Bute como uma ramificação da oficina de William Morris com a vinda de dois mestres-tecelões, Gordon Berry e John Glassbrook. Após a Segunda Guerra Mundial, o estúdio se notabilizou pela produção de tapeçarias para muitos artistas modernos, Graham Sutherland incluso, que lá produziu em 1949 *Wading Birds*. Contudo, a escolha final da fatura da tapeçaria *Christ in Glory* não foi dada à Edinburgh Tapestry Company, mas sim aos Pinton Frères, em Felletin, capazes de maior minúcia no urdir.
- ³⁹ As máquinas redutoras surgiram no final do século XVIII na França e introduzidas na Inglaterra no início do século XIX. Foram largamente empregadas na cunhagem de moedas até o final do século XX, quando foram substituídas por tecnologias informatizadas. A máquina redutora atua como um pantógrafo tridimensional, permitindo ao artista responsável pelo desenho das moedas a modelagem em um material macio e de dimensões alargadas. Feito o modelo de gesso, produzia-se a partir desse uma cópia dura em electrótipo. Essa era introduzida em uma ponta da máquina redutora que, em seu outro extremo horizontal, produzia a moeda em tamanho inferior, transferindo o desenho do modelo alargado por meio de um cortador automático.
- ⁴⁰ Sir John Herbert McCutcheon Craig (1885-1977) ocupou diversos cargos públicos relacionados à Casa da Moeda inglesa em quarenta e um anos de serviço, encerrando a sua carreira como seu Vice-Diretor e Controlador (1938-1949). Em *The Mint*, Craig apresenta a história da Casa da Moeda inglesa do séc. III d.C. até 1950 com base em um vasto volume de fontes primárias.
- ⁴¹ O Maundy é tipo de moeda cunhada na Inglaterra como dádiva da Quinta-feira Santa e distribuída como doação.
- ⁴² Carol Humphrey Vivian Sutherland (1908-1986), numismata inglês, atuou na seção de moedas do Ashmolean Museum e lecionou em Oxford sobre numismática. Humphrey Sutherland, como é conhecido, é o irmão mais novo do supracitado Graham Sutherland.
- ⁴³ Sutherland defende que, como a partir da introdução da máquina redutora na cunhagem de moedas o artista responsável por seu desenho não necessita mais ser um gravador, produziu-se uma perda de qualidade que deve ser considerada junto às facilidades técnicas advindas dessa facilidade tecnológica. Acrescenta que uma redução sempre perde em qualidade frente à concepção original de escala superior: a composição e as proporções da forma possuem um determinado valor que é necessariamente minorado nesse processo. Advoga, portanto, por um retorno à prática de composição das moedas de acordo com seu tamanho final.
- ⁴⁴ Sir George Francis Hill (1867-1948), diretor do British Museum (1931-1936) e especialista em medalhas italianas renascentistas.
- ⁴⁵ Cf. *supra*, nota XX.
- ⁴⁶ Segundo Coli, ver J. Tati “Mon Oncle”
- ⁴⁷ O antimacassar é uma capa protetora para espaldares que visa prevenir a sujeira do tecido permanente. O seu nome deriva de sua função original: o óleo de macassar (importado de Makassar, Indonésia), popular na Inglaterra novecentista como unguento capilar masculino, costumava conspurcar a parte superior do recosto, de modo que as donas de casa passaram a empregar tecidos para a sua proteção. O seu uso logo se popularizou para além da esfera doméstica e o antimacassar se tornou um item de mobília corriqueiro em meados do século XIX, produzido em materiais diversos e com padrões decorativos. Embora o termo tenha caído em desuso e se refira a uma época específica, companhias de transporte modernas continuam a empregar um tecido protetor de assentos na área da cabeça.
- ⁴⁸ Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), arquiteto germano-estadunidense, considerado como um dos pioneiros da arquitetura moderna (ao lado de Le Corbusier e Lloyd-Wright). Os seus projetos de formas simples e retilíneas, concordes ao funcionalismo industrial, consagraram o estilo Internacional, que foi dominante na arquitetura ocidental em meados do século XX. Mies foi o último diretor da Bauhaus — já em Dessau — de 1930 a 1933, tendo encerrado as atividades da escola antes que os nazistas pudessem fechá-la. A sua atuação enquanto designer de móveis coincide com o seu relacionamento profissional e pessoal com Lilly Reich (1885-1947), designer alemã. A colaboração entre os dois durou de 1925/6 até a emigração de Mies para os Estados Unidos em 1938, e teve como ponto alto o pavilhão alemão da Exposição Internacional de Barcelona de 1929. Uma das cadeiras desenhadas por Mies para esse pavilhão é a Barcelona, concebida como assento da monarquia espanhola para o ocasião. A cadeira popularizou-se, rapidamente adquirindo o status de ícone do design moderno. As outras cadeiras citadas por Wind (MR, Tugendhat e Brno) foram produzidas nesse período de colaboração com Reich e espousam todas o mesmo princípio construtivo: redutibilidade das formas, estrutura em consola, fluidez harmônica entre linhas retas e curvas e a diferenciação entre a leve estrutura de metal e os suportes em couro. A Tugendhat e a Brno foram produzidas para a casa Tugendhat (Brno, Checoslováquia), projetada por Mies (hoje um ícone da arquitetura moderna, parte do Patrimônio Mundial da UNESCO). As cadeiras concoides jamais foram produzidas por Mies e existem apenas enquanto esboços: tratam-se de objetos curvilíneos inspirados em formas orgânicas e adaptados à curvatura do corpo, projetados para serem produzidos de plástico prensado.
- ⁴⁹ Philip Cortelyou Johnson (1906-2005), arquiteto norte-americano, influente por seus projetos pós-modernos e por sua multifacetada atividade em relação à arquitetura, tendo atuado como mecenas, entusiasta, promotor,

crítico, historiador e curador. Philip Johnson conheceu Mies van der Rohe na Europa em 1928 e tornou-se doravante seu promotor nos Estados Unidos, assim como da arquitetura moderna europeia. A retrospectiva de Mies no MoMA em 1947 foi concebida por Johnson, consistindo da exibição de desenhos, fotografias, modelos arquitetônicos e mobiliário. A exposição foi acompanhada da monografia citada por Wind, a obra mais exaustiva sobre Mies até então publicada. Cf. Franz Schulze, *Mies Van Der Rohe: A Critical Biography*, University of Chicago Press, 1995, p. 236.

- ⁵⁰ O Teatro Sheldonian é uma sala de concertos erigida entre 1664 e 1669 segundo o projeto de Sir Christopher Wren (1632-1723), o maior arquiteto inglês de sua época (além de importante astrônomo e geômetra, e fundador da Royal Society, a qual presidiu de 1680-82). A construção leva o nome de Gilbert Sheldon (1598-1677), futuro Arcebispo da Cantuária e reitor de Oxford à época, que atuou como o principal financiador do projeto. O Teatro é usualmente empregado para cerimônias da universidade, palestras e concertos musicais. A renovação de sua fachada ocorreu em um contexto de amplo programa de restauração das construções antigas de Oxford: esse processo iniciou-se em 1957 com a instituição do Oxford Historic Buildings Fund e durou até 1974, retirando camadas de resíduo das fachadas históricas e reentalhando detalhes apagados com o tempo (cf. Geoffrey Tyack, *Oxford: An Architectural Guide*, Oxford University Press, 1998, pp. 327 s.). A restauração do Teatro Sheldonian se realizou em três fases entre 1958-61 sob a supervisão de W. Godfrey Allen (1891-1986), arquiteto inglês.
- ⁵¹ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), restaurador e historiador da arquitetura, foi um dos principais teóricos da restauração arquitetônica e da arte gótica na França novecentista. Os seus projetos de restauração tinham por base a convicção da possibilidade de resgate do estilo original, de modo que Viollet-le-Duc se dispôs a alterações e adições que foram duramente criticada por arqueólogos e restauradores do século XX como interpolações subjetivas extremas, oriundas de uma visão romantizada do período medieval. Dentre os notórios acréscimos de Viollet-le-Duc, destacam-se as gárgulas da catedral de Notre-Dame em Paris.
- ⁵² Prosper Mérimée (1803-1870), escritor, dramaturgo, historiador e arqueólogo francês. A partir de 1834, Mérimée se tornou inspetor geral de monumentos históricos franceses e encarregou Viollet-le-Duc, seu amigo de infância, de realizar importantes restaurações (como a basílica de Vézelay, a catedral de Notre Dame e a cidadela de Carcassonne). Mérimée é principalmente conhecido por sua novela *Carmen* (1847), base para a ópera homônima de Bizet de 1875.
- ⁵³ A Basílica de Santa Maria Madalena de Vézelay, construída no século XII (1120-1150), é um mosteiro beneditino de arquitetura românica. A construção foi classificada como monumento histórico francês em 1840 e inscrita na lista do Patrimônio Mundial da UNESCO em 1979. Prosper Mérimée encontrou a basílica em ruínas em 1834 e encarregou Viollet-le-Duc de sua restauração em 1840.
- ⁵⁴ Auguste Prost (1817-1891), historiador, arqueólogo e polígrafo francês nascido em Metz e especialista na região.
- ⁵⁵ Saint-Étienne de Metz (port.: Santo Estêvão de Metz) é a catedral sede do bispado de Metz. A edificação foi construída durante três séculos, de 1240 a 1552, apresentando destarte uma variedade estilística arquitetônica. A catedral possui a maior superfície vitral do mundo assim como os maiores vitrais góticos da Europa.
- ⁵⁶ “Desejavamos, de início, reparar; fomos levados, em seguida, à desejar restaurar e, hoje em dia, demolimos o que restava do velho edifício para reconstruí-lo por completo.”
- ⁵⁷ *Le Moniteur universel* foi um jornal de propaganda do governo francês publicado de 1789 a 1901, encarregado principalmente da transcrição dos debates parlamentares. O jornal foi inicialmente intitulado de *Gazette nationale*, nome empregado até 1810.
- ⁵⁸ A volumosa fortuna epistolar de Mérimée inclui diversas cartas à Viollet-le-Duc, onde tinham por principal objeto de discussão a arqueologia e os monumentos históricos. Esses escritos contextualizam a relação de ambos frente à sociedade francesa do Segundo Império.
- ⁵⁹ Wind cita uma resenha de Mérimée sobre o primeiro volume do *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* de Viollet-le-Duc, publicado em 1854. Mérimée prefacia a sua resenha encomiando o trabalho de Viollet-le-Duc enquanto restaurador, especialmente em relação ao projeto da Basílica de Vézelay. Afirma, a respeito dessa edificação, que se trata de “um edifício imenso, maior que a maioria de nossas catedrais, construído pela abadia mais rica da França e, provavelmente, pelos mestres mais célebres da Idade Média. Os viajantes que a viram doze anos atrás se lembrarão talvez de seu estado causado pelo vandalismo e negligência. A situação dessa igreja era tal que muitas vezes as autoridades locais advogaram pela sua demolição em prol da segurança pública.” Viollet-le-Duc, segundo Mérimée, teria aceitado “essa tarefa laboriosa de forma resoluta, e se demonstrou tanto um arquiteto hábil quanto um arqueólogo inteligente. Os trabalhos foram bem conclusos e com uma sábia economia.” Cf. *ibid.*, p. 215.
- ⁶⁰ Prost critica as intervenções dos restauradores na catedral de Metz iniciadas em 1845, as quais eliminaram as arcadas neo-clássicas introduzidas pelo arquiteto Jacques-François Blondel (1705-1774) em 1764, visando assim restituir uma determinada unidade estilística do século XIII. Prost afirma, ao discorrer sobre a impostura falaz dos excessos do restauro, que “restaurar por completo um pedaço degradado implica, quase sempre, na indubitável perda da peça [...] Mais de uma obra-prima justamente admirada não passa de uma peça mutilada. A Vênus de Milo não tem braço.”; cf. *ibid.*, p. 272 s.

- ⁶¹ A catedral de Saint-Front é uma edificação do século XII, sede da diocese de Périgueux e Sarlat, classificada como monumento histórico francês em 1840 e Patrimônio Mundial da UNESCO em 1998. Seu nome homenageia São Front de Périgueux, evangelizador lendário do século III e, segundo a tradição, o primeiro bispo da região. A catedral de Saint-Front passou por sucessivos restauros na segunda metade do século XIX.
- ⁶² *Quand les cathédrales étaient blanches* (*Quando as catedrais eram brancas*) é um relato de viagem de Le Corbusier sobre a arquitetura e urbanismo estadunidense tendo por base a sua experiência de dois meses no país em 1935. Essa visita, feita a convite do MoMa, coincidiu com uma exposição de sua obra no museu e um turnê de cerca de vinte conferências pelos Estados Unidos. Essa obra manifesta uma visão ambígua do autor sobre a arquitetura norte-americana: crítica, de um lado, o caos social oriundo de seu planejamento urbano, mas elogia a inventividade moderna de seus edifícios. Le Corbusier repete o título do livro no início do primeiro capítulo, afirmando que “Quand les cathédrales étaient blanches, l’Europe avait organisé les métiers à la requête impérieuse d’une technique toute neuve, prodigieuse, follement téméraire et d’ont l’emploi conduisait à des systèmes de formes inattendues — en fait à des formes dont l’esprit dédaignait le legs de mille années de tradition, n’hésitant pas à projeter la civilisation vers une aventure inconnue.” (“Quando as catedrais eram brancas, a Europa tinha organizado os ofícios sob a demanda imperativa de uma técnica novíssima, prodigiosa, de uma loucura temerária e cuja aplicação conduziu a sistemas de formas imprevisíveis — na verdade, a formas em que o espírito desdenhou a herança de mil anos de tradição, inestável ao projetar a civilização em direção a uma aventura desconhecida”; cf. ed. Paris, Plon, 1937, p. 11). Segundo o seu pensamento, a Europa contemporânea encontrava-se estagnada, pois do mesmo modo que as suas catedrais se encontravam “negras de fuligem e corroídas pelo tempo” assim também se achava a sua cultura, instituições e pensamento. Le Corbusier entende, contudo, que nos Estados Unidos um novo mundo se abre e que lá as catedrais são novamente brancas. Quanto à catedral de Saint-Front, Le Corbusier a compara com a igreja de Saint-Étienne-de-la-Cité, também da região de Périgueux. Comentando que ambas são “manifestações decisivas da arquitetura romano-bizantina”, pontua que a primeira foi restaurada e a segunda não. Sentencia, portanto, que “Saint-Étienne laissé à son dénuement est admirable et troublante ; Saint-Front violée par les restaurateurs est désormais perdue.” (“Saint-Étienne, largada às traças, é admirável e excitante; Saint-Front, violada pelos restauradores, está infelizmente perdida.”; cf. *ibid.*, p. 22).
- ⁶³ “As catedrais eram brancas por serem novas.” Cf. *ibid.*, p. 12.
- ⁶⁴ A conferência citada foi a primeira reunião internacional do International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), organização que visa promover o debate e conhecimento em relação à preservação do patrimônio artístico mundial. A conferência foi financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian e as reuniões posteriores foram realizadas bienal ou trienalmente.
- ⁶⁵ Dr. Nathan Stolow (1928-2014), químico e pintor canadense, defensor da introdução da análise científica na compreensão e pesquisa de obras de arte. Stolow se doutorou no Courtauld Institute com uma tese sobre agentes químicos na limpeza de pinturas. Dedicou parte significativa de sua carreira à National Gallery of Canada, onde atuou na pesquisa de materiais artísticos e na conservação e restauro de obras. Nesse sentido, Stolow fundou em 1957 a Divisão de Conservação e Pesquisa Científica dessa instituição, projeto que revolucionou a prática conservacionista no Canadá e que daria origem ao Canadian Conservation Institute em 1972.
- ⁶⁶ Sheldon Waugh Keck (1910-1993), pioneiro restaurador de arte norte-americano. Atuou como conservador do Brooklyn Museum, onde comandou o laboratório de restauro de 1934 a 1961. Durante a Segunda Guerra Mundial, Keck foi um dos “Monument Men” (Monuments, Fine Arts, and Archives program), programa norte-americano instituído em 1943 que visava salvaguardar o patrimônio artístico europeu dos danos de guerra. Dentre as importantes obras restauradas por Keck, destaca-se *Les Demoiselles d’Avignon*, na qual trabalhou em 1948. Em 1961, Keck tornou-se o primeiro diretor do Conservation Center of the Institute of Fine Arts da New York University.
- ⁶⁷ Helmut Moritz Ruhemann (1891-1973) foi um dos principais restauradores de pintura do século XX. Atuou como Restaurador-Chefe do Kaiser Friedrich Museum de 1929 a 1933, onde promoveu o uso do raio-x como instrumento analítico e defendeu a remoção do verniz de obras antigas. Após a sua emigração para a Inglaterra em 1933, atuou como conservador, restaurador e professor em diversas instituições artísticas do país (caso da National Gallery e do Courtauld Institute). O seu arquivo de fotografias, anotações e escritos minuciosos se constitui como um importante legado da historiografia artística e prática conservacionista do século XX.
- ⁶⁸ O debate ocorreu após a comunicação de Stolow intitulada “Application of Science to Cleaning Methods: Solvent Action Studies on Pigmented and Unpigmented Linseed Oil Films” (“Aplicação da ciência para métodos de limpeza: estudos da ação de solventes sobre películas de óleo de linhaça pigmentada e não-pigmentada”).
- ⁶⁹ Aos Comitês de Inquérito da Câmara dos Comuns cabe a fiscalização dos departamentos governamentais, inquirindo sobre três aspectos: gastos, diretrizes e administração. Tanto a Câmara dos Comuns quanto a Câmara dos Lordes podem definir Comitês de Inquérito. Os membros do comitê devem decidir a linha de investigação do tópico sob escrutínio, captar evidências orais e escritas e apresentar um relatório final ao Parlamento. O comitê com frequência emprega a opinião de especialistas, frequentemente acadêmicos, em relação ao assunto

geral ou a pontos específicos sob análise. Nos Comitês relativos à National Gallery de 1850 e 1853, convocou-se, por exemplo, Gustav Waagen (1794-1868), então diretor da Gemäldegalerie de Berlim, e Leo von Klenze (1784-1864), arquiteto da Alte Pinakothek de Munique.

Ambos os comitês foram realizados no contexto de um crescente interesse da Câmara dos Comuns pela National Gallery em meados do século XIX, em que comitês das décadas de 1830 e 1840 sobre educação artística e patrimonialismo mencionaram o museu. Realizou-se em 1850 o primeiro comitê dedicado à National Gallery, onde se inquiriu principalmente a respeito da conservação das pinturas, considerado à época insatisfatório. Seguiu-se em 1853 um segundo comitê, onde se discutiu a limpeza e proteção do verso das obras, a possibilidade de sua proteção por envidraçamento e a transferência do museu para uma região menos poluída. Como resultado da inexecução das providências sugeridas pelo relatório de 1850, julgou-se que o conselho de curadores da National Gallery era inefetivo, seguindo-se assim a designação de Sir Charles Eastlake (1793-1865) como o primeiro diretor da instituição. Cf. Sarah Staniforth, *Historical Perspectives on Preventive Conservation*, Getty Publications, 2013, pp. 90-101..

⁷⁰ A National Gallery de Londres é um museu público do Estado inglês fundado em 1824. Trata-se de um dos principais museus do mundo e um dos mais visitados, com um enciclopédico acervo de cerca de 2,400 pinturas da tradição europeia, do século XIII ao XIX. O museu se formou a partir de um núcleo inicial de trinta e oito obras (compradas pelo governo britânico do legado de um colecionador de arte), a partir do qual o acervo cresceu por meio de outras aquisições ou doações pessoais. Destaca-se, em sua coleção, a grande presença de importantes pinturas florentinas e venezianas do Renascimento (caso de *A Virgem das Rochas* de Leonardo da Vinci e *Baco e Ariadne* de Tiziano).

⁷¹ Sir Charles Holmes (1868-1936), pintor, historiador da arte e museólogo inglês, especializado nas técnicas de pintura dos Antigos Mestres. Atuou como professor de Belas Artes em Oxford (1904-1910), editor da *The Burlington Magazine* (1904-1909) e diretor da National Gallery (1916-1928), para a qual editou importantes catálogos.

⁷² Charles Henry Collins Baker (1880-1959), pintor e historiador e crítico de arte inglês. Baker trabalhou na National Gallery de 1914 a 1931 e, sob a direção de Holmes a partir de 1916, realizou importantes ações para o museu, como a mudança de cerca de 900 pinturas para o subterrâneo londrino durante a Primeira Guerra Mundial e a escrita de importantes catálogos.

⁷³ A velatura é uma técnica de acabamento de pinturas na qual se cobre a imagem com uma fina camada translúcida de tinta, constituída de um volume de médio superior ao de pigmento. Emprega-se a veladura para homogeneizar, acentuar ou suavizar o colorido e textura da superfície aplicada. Por demais toques finais, Wind se refere ao verniz e à pátina.

⁷⁴ Wind se refere a uma série de artigos e cartas publicadas nas edições de fevereiro e novembro de 1962 da *The Burlington Magazine*, em que se retoma uma discussão sobre a limpeza de pinturas da National Gallery de Londres realizada entre 1936-46, em que se empregou importantes restauradores como Helmut Ruhemann (cf. *supra*, nota XX). O debate se acirrou após 1947, quando ocorreu a exposição “Cleaned Pictures” na National Gallery. Como consequência, estabeleceu-se um comitê (“Weaver Committee”) que sublinhou a importância de uma abordagem científica na conservação de obras e levou a instaurar um laboratório químico no museu. O comitê concluiu que a limpeza causou dano algum às obras. Em 1949, Cesare Brandi (1906-1988; historiador da arte italiano especializado em conservacionismo) publicou na *Burlington Magazine* um polêmico artigo intitulado “The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, and Glazes” (cf. XCI, 1949, n° 556, pp. 183-188), no qual define os antagonismos sobre os limites da limpeza de pinturas e, a grosso modo, acusa os restauradores da National Gallery de ignorância material, estética e histórica, afirmando com base em documentos históricos que as superfícies escuras das obras estavam mais próximas das intenções originais dos Antigos Mestres. Seguiu-se em julho de 1950 uma vigorosa refutação técnica (cf. XCII, 1950, n° 568, pp. 189-192). Artigos durante a década de 1950 continuaram a debater a questão, desdobrando-se comentários e digressões sobre minúcias técnicas e de terminologia.

A edição de fevereiro de 1962 renovou o debate ao publicar importantes contribuições da parte de historiadores como E. H. Gombrich, recém-apontado diretor do Instituto Warburg em 1959, e Otto Kurz, então bibliotecário do mesmo instituto. Gombrich abordou a questão do ponto de vista da tradição clássica, com o artigo “Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny” (cf. n° 707, pp. 51-55; desenvolvimento de uma carta enviado pelo autor em 1950 em resposta às críticas ao artigo de Brandi, cf. *The Burlington Magazine*, XCII, 1950, n° 571, p. 298), em que desenvolveu uma defesa do escuro da velatura a partir de uma passagem de Plínio sobre Apeles e sugeriu que a limpeza moderna de pinturas, que julgava excessiva, procedia de uma predileção estética moderna por cores mais vivazes. A edição novembro de 1962 publicou réplicas ou comentários de restauradores (ligados à National Gallery) e outros historiadores, enquanto a edição de março de 1963 deu espaço à tréplica de Gombrich e Kurz. Rees Jones aponta que o fulcro da questão não era a respeito da limpeza de pinturas em si, mas sim em relação aos limites dessa limpeza (cf. “Science and the Art of Picture Cleaning”, in *The Burlington*

Magazine, CIV, 1962, n° 707, p. 60), com a crítica dos historiadores questionando a suposta factualidade científica dos restauradores e o seu desconhecimento textual dos projetos estéticos dos grandes mestres (ver, por exemplo, o editorial da edição n° 707, p. 50). Em relação a essa contenda na *The Burlington Magazine* é possível notar uma contenda entre dois projetos distintos, quando não antagônicos, de abordagem da pintura enquanto documento histórico: de um lado a posição cientificista dos restauradores e da National Gallery, que se julgavam capazes de retornar a obra ao seu estado primordial (concepção à qual subjaz uma concepção mensurável da história), do outro, a postura dos warburguanos, de respeito ao conhecimento textual e ceticismo frente aos juízos de verdade históricos oriundos do desenvolvimento técnico. A inesperada controvérsia teórica, oriunda das preocupações dos editores da *The Burlington Magazine* quanto à suspeita de limpeza excessiva das pinturas da National Gallery, teve por consequência avanços nos estudos e diretrizes das práticas de restauro e conservação (ver, por exemplo, as proposições conciliatórias de van de Graaf em “The Interpretation of Old Painting Recipes”, in *The Burlington Magazine*, CIV, 1962, n° 716, p. 471). Brandi publicou em 1963 *Teoria del restauro*, influente obra sobre a metodologia do restauro artístico.

⁷⁵ A National Gallery possui uma notável coleção das obras de Ticiano, com quatorze obras consideradas autógrafas (e.g. *Portrait of Gerolamo (?) Barbarigo*, c. 1510) e outras seis avaliadas como pintadas por seu ateliê ou seguidores.

⁷⁶ “Eu não invento hipóteses”. Expressão cunhada por Isaac Newton em seu ensaio *General Scholium*, publicado como apêndice da segunda edição de *Principia* (1713). O dito visa afirmar o caráter puramente indutivo da metodologia científica experimental de Newton, baseada na observação e análise de fenômenos, e a recusa, de sua parte, a especulações “hipotéticas”.

⁷⁷ Citação extraída do ensaio “The Symbolism of Poetry” de Yeats, datado de 1900 e escrito a partir da publicação de *The Symbolist Movement in Literature* de Arthur Symonds (cf. *supra*, nota XX), em que Yeats defende a produção artística como uma produção simbólica. Lê-se na citação original “Solitary men in moments of contemplation receive, as I think, the creative impulse from the lowest of the Nine Hierarchies, and so make and unmake mankind, and even the world itself, for does not ‘the eye altering alter all’?” (“Homens solitários recebem em momentos de contemplação, considero eu, o impulso criativo da mais inferior das Nove Hierarquias, destarte fazendo e desfazendo a humanidade, e mesmo o próprio mundo, pois não ocorre que o ‘alterando o olhar se altera tudo’?”). As “Nove Hierarquias” fazem menção aos nove coros angelicais classificados pelo Pseudo-Dionísio, o Aeropagita. A citação ‘the eye altering alter all’ provém do verso 62 do poema “The Mental Traveller” de William Blake, publicado postumamente em 1863.

⁷⁸ Em inglês, “Take the waters”. Wind se refere à prática de banho e ingestão de águas provenientes de fontes termais, consideradas substâncias medicinais. Embora a prática da hidroterapia remonte à Antiguidade e esteja presente em diversas civilizações (visto as *thermae* romanas e as *onsen* japonesas), produziu-se na Europa, durante os séculos XVIII e XIX, uma revivescência da mesma, baseada em estudos científicos da época. Estabelecimentos dedicados à hidroterapia fundados em regiões de fontes termais, caso da cidade inglesa de Bath, popularizaram-se nesse período, resultando no hábito generalizado, de caráter tanto turístico quanto terapêutico, de visitas regulares a esses locais. Essa prática, promovida e encorajada pela medicina do período, tornou-se um passatempo sofisticado da alta sociedade.

⁷⁹ Cf. *infra*, nota XX.

⁸⁰ Um *catalogue raisonné* é um catálogo compreensivo das obras de um artista ou grupo de artistas, podendo abrangê-las em sua completude ou parcialidade, caso em que são delimitadas e arroladas por tema ou material. Os *catalogues* consistem, em geral, da biografia do artista e da listagem das obras referenciadas com fotos, informações técnicas e históricas. Alguns *catalogues* possuem comentários críticos do autor ou ensaios sobre o artista. Como um *catalogue raisonné* tenciona ser uma obra de referência (portanto objetiva, exhaustiva e apurada), a sua produção exige um grau elevado de erudição e pesquisa, demandando tempo e investimento e exigindo a perícia tanto da área da *connoisseurship* quanto da história da arte. Os *catalogues* também possuem a finalidade de definir o *corpus* original do artista, assim determinando para o mercado artístico quais obras são consideradas autógrafas ou não. Esse aspecto da atividade outorga aos autores do *catalogue* uma autoridade considerada controversa, capaz de gerar embates jurídicos por conta de atribuições passíveis de alterar em larga medida o valor de uma obra.

Os *catalogues raisonnés* se iniciaram no século XVIII, originando-se tanto da ânsia catalográfica e enciclopédica iluminista quanto das necessidades do surgente mercado colecionista de determinar as obras verdadeiras de um artista. Destarte, data de 1751 um dos primeiros *catalogues*, da autoria de É-F. Gersaint (1694-1750), *marchand mercier* parisiense, que arrolou as gravuras de Rembrandt e as prefaciou com uma curta biografia do artista e um parecer de sua atividade enquanto gravurista. O nome do *catalogue* é expressivo de sua finalidade comercial: *Catalogue raisonné de toutes les pieces qui forment l'Œuvre de Rembrandt — Dedié aux Amateurs de beaux Arts*. O *catalogue raisonné* moderno, contudo, surgiu no século XIX a partir da sistematização das informações técnicas referentes às obras e a prática da pesquisa rigorosa da literatura e documentos relacionados ao artista.

Nesse sentido, são notáveis as publicações de John Smith sobre as pinturas holandesas, flamengas e francesas (1829-1837), o catálogo de G. Waagen sobre os irmãos Van Eyck (1822) e a influente obra em dois volumes sobre Rafael de Johann David Passant (1839), que se tornou um modelo da prática catalográfica em seu rigor acadêmico. No século XX, o *catalogue raisonné* se transformou em um elemento fulcral do mundo artístico, visto que fundamenta para o mercado de arte as obras enquanto *commodities*, e a união entre a erudição artística e o comércio se agravou após a era Berenson, o qual associou a sua conceituada prática de *connoisseur* com o crescente interesse norte-americano por obras dos Antigos Mestres italianos. Cf. K. Bulckens, “A Brief History of the Catalogue Raisonné” in *Picturing Ludwig Burchard (1886-1960)*, L. Nijkamp, K. Bulckens and P. Valkeneers (eds.), Turnhout, 2015, pp. 103-114; P. Kraus, “The Role of the Catalogue Raisonné in the Art Market”, in *The Expert Versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Ronald D. Spencer (ed.), Oxford University Press, 2004, pp. 63-71.

⁸¹ André Malraux (1901-1976), escritor, intelectual e político francês. Sua atuação enquanto militante antifascista o levou a combater ao lado dos republicanos espanhóis e a se juntar à Resistência francesa em 1944. Associado a De Gaulle, foi Ministro da Cultura de seu governo entre 1959 e 1969, encampando políticas culturais marcantes, tanto enérgicas quanto controversas. A sua produção intelectual, de base autodidata, gerou influentes obras de teoria artística, como *Les Voix du silence* (1951).

⁸² *Le Musée Imaginaire* (*O museu imaginário*) é um ensaio de Malraux publicado em 1947 e reeditado em 1951 em *Les Voix du silence*. Malraux defende que as obras artísticas passaram por uma profunda metamorfose com o advento do museu: libertas de sua função social e passíveis de serem confrontadas em sua diversidade em um mesmo local, passaram a exigir do observador uma abordagem intelectual e, ao mesmo tempo, formalmente comparativa. A fotografia das obras constitui-se de um segundo passo nessa operação evolutiva e transcendente da percepção artística, pois o público passa a ser capaz de justapor por si mesmo obras de tipos muito diversos, equalizadas pelo aplainamento e redutibilidade da reprodução fotográfica. Desse modo, o conceito de “museu imaginário” deu origem à expressão homônima, que designa o conjunto de obras que um sujeito elenca para o seu museu ideal.

⁸³ “A reprodução, e ela somente, introduziu na arte esses superartistas imaginário [...] que se chamam estilos”. Para Malraux, a consciência de estilos artísticos é fruto das coordenadas mentais contemporâneas e deve ser compreendida como uma conquista. O autor argumenta que o processo de intelectualização e comparação formal da arte, possível graças à reprodutibilidade e seleção das obras, assevera a percepção de estilos. Evolui-se portanto de uma contemplação funcional e territorial dos objetos artísticos em direção a uma compreensão panorâmica e comparativa, que faz emergir as semelhanças e diferenças e que relativiza, portanto, certas expressões artísticas anteriormente dominantes, como a arte grega e o naturalismo renascimental. Estas, afirma Malraux, eram confundidos com a própria arte quando não passavam de estilos artísticos, os quais define como as expressões formais de uma civilização ou como agrupamentos de formas.

⁸⁴ O documentário referido por Merleau-Ponty se trata de um curta-metragem (26”) de 1946 dirigido por François Campaux (1906-1983) intitulado *Matisse*, em que o diretor acompanha o processo criativo do artista através de filmagens em Paris e em Vence. Merleau-Ponty compreende que o gesto de Matisse, aparentemente hesitante pela velocidade minorada da câmera, não se expunha como um ato de manifestação com base em uma pletora de possibilidades abstratas – de onde o artista seria um demiurgo – mas antes como um gesto de expressão único a Matisse e à obra a ser produzida, considerada como um fenômeno por surgir naquelas condições, naquele local e naquele momento. A crítica implícita a Malraux nessa passagem expõe tanto a sua idealização dos artistas enquanto veículos de um estilo supraterrâneo quanto a sua confiança ingênua na reprodução fotográfica e fílmica das obras de arte e dos processos criativos, sem desconfiar de tendência desses mecanismos à “intelectualização e abstração, que assim falsificam a obra de arte” (cf. Galen A. Johnson, “Structures and Painting: ‘Indirect Language and the Voices of Silence’”, in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, ed. Galen A. Johnson, Northwestern University Press, 1993, p. 21).

⁸⁵ “Quando se encerrou a arte no mais secreto do indivíduo, a convergência das obras só pode ser explicada por algum destino que as domina.” (trad. port. *ed. cit.*, 1991, p. 67). Merleau-Ponty critica a compreensão de *estilo artístico* de Malraux – o qual teria sido revelado à consciência artística como a sua *finalidade* durante a era moderna da arte – tanto pela sua ênfase subjetiva quanto por sua corolária outorga de si, em última instância, a um sentido abstrato, i.e., à noção de um “espírito da pintura”. Isso se dá pois se Malraux compreende *estilo* como a manifestação formal da interioridade do artista — de onde define a obra-prima artística como a radicalização do estilo, como a exteriorização de caráter mais puro —, faz-se necessária uma explicação para a coerência unitária de determinados períodos artísticos, ou seja, de determinadas confluências estilísticas regionais e históricas. Requer-se, portanto, um “espírito” operante pelas “costas do pintor”. Merleau-Ponty, contudo, compreende o *estilo* antes como uma mediação, um modo de formulação, do mundo e a expressão artística como um exercício estilístico que almeja o recolhimento de um *sentido* ao mundo, o qual só existe em ato e não em substância. O filósofo nota, portanto, que a ênfase de Malraux no subjetivismo artístico compreende em última instância o fazer pictórico como uma ação cujo *sentido* se encontra alhures e que, revelado pela obra de arte, não

se se encontra nela e por ela, mas que deve ser buscada no entrechoque gerado pelo museu, como se a destruição das contingências pela visão compiladora e comparativa pudesse desvelar um significado *transfigurado*, que só o museu enquanto necrópole da arte revela. É a compreensão do artista como um “cavalo” e do processo de criação artístico como um tipo de automatismo espírita secular. Desse modo, Merleau-Ponty aponta a existência de duas historicidades: uma irônica e cruel, onde os pintores afirmam o artístico porque se negam, porque competem entre si, e se reconciliam somente quando mortos, isto é, quando suas obras se encontram no museu (visão que imputa a Malraux); a outra construtiva, sempre reconstituída pelo ato artístico presente, que vai resgatar nas experiências anteriores uma fundação da expressão e que lega às expressões futuras um empreendimento expressivo, uma tentativa de *significação* do mundo. É essa segunda historicidade, a qual Merleau-Ponty afirma subjugada por Malraux pela primeira, que o filósofo aponta como expressiva da empreitada artística como uma única tentativa de significar o encontro do homem com o mundo através de formas visuais, a qual deve ser retomada a cada ato criativo e que é, ao seu ver, o modo mais preciso de compreender o *sentido* da pintura, dispensando a recorrência ao expediente “espiritual” de Malraux (cf. *ed. cit.*, 1991, p. 64 ss.).

⁸⁶ Henri Rousseau (1844-1910), dito Le Douanier por conta de seu trabalho como inspetor de alfândega. Inserido no contexto da pintura francesa pós-impressionista, Rousseau é tido como um expoente da arte naïf.

⁸⁷ A chapa fotográfica precedeu o filme fotográfico, consistindo em uma chapa de vidro coberta de emulsão fotossensível (substâncias como halogeneto ou brometo de prata, dependendo da técnica empregada). As chapas fotográficas eram consideradas superiores ao filme para fins de pesquisa por sua maior estabilidade geral. No que diz respeito à relação entre fotografia e história da arte, o ensino moderno desta depende das inovações tecnológicas introduzidas na segunda metade do século XIX: em 1850, por exemplo, inventou-se nos Estados Unidos uma técnica de revelação fotográfica em um slide de vidro (*hialotipia*) capaz de ser projetada em uma superfície por uma lanterna mágica. Historiadores da arte alemães, como Hermann Grimm e Heinrich Wölfflin, adotaram a inovação no tardo novecentos, e as preleções acompanhadas de projeção de imagens incorporaram-se fundamentalmente à didática da disciplina (ainda que, de início, certos expoentes como Carl Justi tenham se recusado em adotá-la por conta de sua inevitável distorção em relação à obra original). O próprio Edgar Wind, frequentemente celebrado como um notável conferencista, é lembrado por suas palestras em um palco escuro, as quais, proferidas sem recorrer a textos, eram auxiliadas apenas pela imagem projetada e pelo uso de uma vara de luz (cf. “Edgar Winds Oxford Jahre”, in *Edgar Wind — Kunsthistoriker und Philosoph*, Horst Bredekamp *et al.* (eds.), Berlim, Akad. Verl., 1998, p. 7). O posicionamento de Justi revela, contudo, a problemática da adoção da reprodução fotográfica para fins didáticos, a qual se tratou de uma concessão da história da arte frente a um problema histórico enfrentado no ensino da disciplina, i.e., a ausência, em geral, dos objetos artísticos referidos. Contava-se até então com as reproduções em gravura ou com a memória visual de poucos abastados que viram as obras *in loco*, e também, quando possível, com a preleção frente aos objetos em si. Embora as edições modernas dos *Discourses* de Reynolds contem com a reprodução de algumas das obras citadas, o pintor as proferiu originalmente sem recurso visual algum, recorrendo essencialmente à memória dos palestrantes e à *écfrase*. Apesar de seu entusiasmo de juventude com a fotografia, Ruskin advertiu quanto às omissões da reprodução fotográfica em sua carta 59 de *Fors Clavigera* (novembro de 1875): “that a photograph necessarily loses the most subtle beauty of all things, because it cannot represent blue or grey colours, and darkens red ones; so that all glowing and warm shadows become too dark.” (“que uma fotografia necessariamente esmaece as belezas mais sutis de todas as coisas, pois não pode representar os azuis ou cinzas, assim como os vermelhos mais escuros; de tal forma que as sombras brilhantes ou quentes se tornam muito escuras.” cf. *Fors clavigera. Letters to the workmen and labourers of Great Britain*, V, 1875, p. 308 s.). Em relação à controvérsia do uso de reproduções fotográficas na história da arte, ver Wolfgang M. Freitag, “Early Uses of Photography in the History of Art”, in *Art Journal*, vol. 39, n° 2, 1979-1980, pp. 117-123. O desenvolvimento da Kodachrome pela Eastman Kodak Company em 1935 (distribuído comercialmente a partir de 1936) é considerado o marco inicial da fotografia a cores, sendo que em 1939 a Kodak passou a oferecer slides de Kodachrome de 35 mm para projeção. A adoção de slides coloridos foi controversa nos anos 1940, como aponta dois artigos opostos no *College Art Journal* de 1943; em “The Limitations of Color Slides”, J. M. Carpenter aponta três perigos: (1) os slides coloridos podem induzir o observador a pensar que se trata de uma reprodução fiel da obra, fato evitado pela abstração das versões em preto e branco; (2) a incapacidade da tecnologia da época de reproduzir corretamente as relações de valor de cor das obras; (3) a impossibilidade da reprodução de efeitos como a velatura. As ressalvas de Carpenter em relação ao slide colorido, se transpostas à impressão fotográfica, são concordes à opinião pessimista de Wind.

⁸⁸ O disco gramofônico foi introduzido da década de 1890, cuja invenção é usualmente creditada a Emile Berliner (1851-1929), que o comercializou nos E.U.A em 1889. As primeiras gravações gramofônicas eram inteiramente acústicas, onde o som era captado por uma corneta a partir de uma reprodução ao vivo. A faixa de frequências captável era reduzida e a qualidade geral era baixa, com oscilações severas na captação de certos instrumentos em detrimento de outros. A invenção da gravação elétrica na década de 1920 e da gravação estereofônica em fita

magnética na década de 1950 foram marcos da transformação musical do século XX, possibilitando uma qualidade de reprodução e manipulação musical até então inauditas.

- ⁸⁹ Hermann Scherchen (1891-1966), regente alemão, conduziu importantes gravações de um amplo repertório musical, tendo gravado as obras de Bach, Handel, Mahler, Beethoven e Schoenberg, entre outros.
- ⁹⁰ Ópera inacabada em três atos de Schoenberg (o terceiro ato permaneceu inconcluso). O libreto também é da autoria do compositor, que o escreveu com base no *Livro do Êxodo* (segundo livro da Torá e do Antigo Testamento). O primeiro e segundo ato foram compostos entre 1930 e 1932, com base em produções preliminares do final da década de 1920. A ópera foi executada pela primeira vez em 1957, seis anos após a morte do compositor em 1951. Scherchen reger a segunda execução de *Moses und Aron* em 1959 na Städtische Oper Berlin. O uso extensivo de sons pré-gravados foi controverso: Scherchen, por exemplo, empregou recursos eletrônicos primeira cena da ópera, onde buscou espacializar a voz da Sarça Ardente com o auxílio de alto-falantes. Scherchen também conduziu a gravação de 1966 de *Moses und Aron*.
- ⁹¹ Bruno Maderna (1920-1973), regente e compositor italiano, notório por sua produção eletroacústica iniciada na década de 1950; começou a reger nesse mesmo período, granjeando grande estima entre os compositores de vanguarda.
- ⁹² Luigi Nono (1924-1990), compositor erudito de vanguarda italiano. Luigi casou-se com a filha de Schoenberg, Nuria, em 1955. *Intolleranza 1960* é uma ópera de um ato de forte teor sócio-político: narra a jornada de um imigrante que parte do sul da Itália em busca de trabalho e passa por diversas situações inóspitas, como o aprisionamento em um campo de concentração. Nono dedicou a obra ao seu sogro, Schoenberg. A primeira execução da ópera se deu sob a regência de Maderna em 1961, no teatro La Fenice, em Veneza. As passagens do coro foram todas pré-gravadas e reproduzidas por cinco conjuntos de alto-falantes espalhados pelo espaço do teatro. O caráter de crítica social da obra gerou protestos de grupos de extrema direita em diversas apresentações (inclusive na referida estreia).
- ⁹³ A National Gallery of Art é um museu público norte-americano situado em Washington D.C., cuja criação foi determinada por uma resolução do Congresso dos Estados Unidos em 1937 e fundamentalmente substanciada pela doação de obras e fundos da parte de Andrew W. Mellon (1855-1937), empresário filantropo norte-americano, que foi também o idealizador do projeto do museu. A construção do museu foi iniciada em 1937, logo após a morte de Mellon, e concretizada em dezembro de 1940, com o discurso de consagração de Franklin D. Roosevelt, realizado em 17 de março de 1941, dirigido a cerca de 8.000 convidados. Outros importantes colecionadores, como Samuel H. Kress (1863-1955) também contribuíram substancialmente com o acervo do museu, de tal forma que a National Gallery abriga atualmente uma das principais coleções de arte ocidental do mundo, com uma coleção de pinturas do Renascimento italiano inferior somente às coleções dos Uffizi e do Museu Vaticano. O discurso de Roosevelt ressaltou não só a vigorosa tradição filantrópica norte-americana mas também, sutilmente, a emergência dos E.U.A como potência cultural, suplantando e sucedendo a tradição europeia: “But though there have been many public gifts of art in the past, the gift of this National Gallery, dedicated to the entire Nation, containing a considerable part of the most important work brought to this country from the continent of Europe, has necessarily a new significance. I think it signifies a relation—a new relation here made visible in paint and in stone—between the whole people of this country, and the old inherited tradition of the arts. And we shall remember that these halls of beauty [...] combine the classicism of the past with the convenience of today.” (“Mas embora tenham existido muitos presentes públicos de arte no passado, o presente dessa National Gallery, dedicado a toda a Nação, compreendendo uma parte considerável das obras mais importantes trazidas da Europa para este país, possui, necessariamente, um significado novo. Creio que significa uma relação — uma nova relação que aqui se torna visível na tinta e na pedra — entre o povo desse país e a antiga tradição herdada das artes. Devemos lembrar que estes salões do belo [...] combinam o classicismo do passado com a conveniência do presente.”; Franklin D. Roosevelt, “Address at the Dedication of the National Gallery of Art”, 17 de março de 1941).
- ⁹⁴ O presidente Franklin D. Roosevelt fez uso extensivo das transmissões radiofônicas de seus discursos, muitos desses escritos com a audiência do rádio em mente. Em 1933, Roosevelt iniciou os notórios discursos radiofônicos intitulados *Fireside Chats*, em que se dirigia à nação (público de até 60 milhões de ouvintes) explicando os seus projetos e ideias e assegurando o público quanto às tribulações econômicas e políticas que afligiram a sua presidência. Esses discursos, de duração de trinta minutos, eram geralmente proferidos a partir de um texto, ainda que com ocasionais incursões *ex tempore*. Considera-se que o tom familiar e seguro — quando não paternalista — da fala radiofônica de Roosevelt foi em parte responsável pela manutenção de sua alta popularidade, e os *Fireside Chats* tornaram-se um símbolo de sua administração, e foram incorporadas à National Recording Registry em sua fundação em 2002.
- ⁹⁵ John Burdon Sanderson Haldane (1892-1964), cientista polímata (diversos campos da biologia e matemática) inglês, cujo marxismo e ateísmo confessos o fizeram deixar a Inglaterra em 1956. Haldane mudou-se para a Índia e se naturalizou hindu em 1961, morrendo em Bhubaneswar aos 72 anos. A sua principal contribuição

científica se deu nos estudos da genética evolutiva, tendo apresentado em um artigo de 1929 o conceito moderno de abiogênese, fundamentando assim a ideia de uma origem química da vida.

- ⁹⁶ *Daedalus; or, Science and the Future* (Dédalo; ou, ciência e o futuro) foi publicado em 1924 a partir do texto de uma conferência de Haldane realizada em 1923 para a Heretics Society, clube intelectual anticonformista e agnóstico da Universidade de Cambridge (fundado em 1909). Muitas das conferências proferidas por convidados foram posteriormente publicadas. Haldane expõe em *Daedalus* um futuro onde a humanidade seria capaz de gerir o seu processo evolutivo através de inovações científicas como o controle mutacional e a ectogênese. Dessa forma, entende-se esse texto como uma expressão preliminar do trans-humanismo, movimento intelectual de desenvolvimento tecnológico da condição humana coalescente a partir da década de 1990. Haldane recorre ao mito grego de Dédalo como símbolo da revolução científica e do ceticismo frente aos dogmas religiosos, e conclui seu discurso afirmando que “The scientific worker of the future will more and more resemble the lonely figure of Daedalus as he becomes conscious of his ghastly mission, and proud of it.” (“O trabalhador científico do futuro se parecerá mais e mais com a figura solitária de Dédalo conforme se conscientiza de sua missão sinistra e dela se orgulha.”)
- ⁹⁷ Henry Brooks Adams (1838-1918), historiador e homem de letras norte-americano, descendente de dois presidentes dos Estados Unidos, John Adams (1735-1826) e John Quincy Adams (1767-1848) e membro da elite cultural de Boston apelidada de *Brahmin*. Em *The Education of Henry Adams*, auto-biografia publicada comercialmente apenas em 1918, Adams rememora os seus últimos anos e reflete acerca das transformações do século XIX e o raiar do século XX, cuja rápida modernização era assombrosa para um sujeito como Adams, formado pela pedagogia clássica novecentista. Contrariando a convenção desse gênero literário, Adams escreveu sua auto-biografia na terceira pessoa.
- ⁹⁸ A Exposition Universelle de 1900 em Paris (15 de abril a 12 de novembro) foi marcada pela celebração dos desenvolvimentos do século XIX e pelas aspirações do século XX. A exposição contou com um grande número de inovações tecnológicas — como o motor a diesel, o filme sonoro e as escadas rolantes — e é lembrada pela grande presença da Art Nouveau. Os dínamos citados se encontravam no Palais de l'Électricité (Palácio da Eletricidade), pavilhão ornado por milhares de lâmpadas incandescentes e um dos mais visitados, além de possuir a função prática de gerar e moderar a energia de toda a Exposição. Uma de suas galerias era a Gallerie des Machines Électriques, onde se encontravam os dínamos em exibição e em funcionamento. A força motora elétrica total gerada para a exposição de 1900 era de 40.000 cavalos, avanço significativo frente ao 6.500 cavalos da exposição de 1889.
- ⁹⁹ No contexto da passagem, Adams reflete sobre a incapacidade do conhecimento literário frente às inovações tecnológicas da Exposition Universelle de 1900 e, guiado pelo compatriota Samuel P. Langley (1834-1906; astrônomo, físico e inventor norte-americano), dirige-se à seção dos motores: “He [Langley] led his pupil [Adams] directly to the forces. His chief interest was in new motors to make his airship feasible, and he taught Adams the astonishing complexities of the new Daimler motor, and of the automobile, which, since 1893, had become a nightmare at a hundred kilometres an hour, almost as destructive as the electric tram which was only ten years older ; and threatening to become as terrible as the locomotive steam-engine itself, which was almost exactly Adams's own age.” (“Ele [Langley] conduziu seu pupilo diretamente às potências. Seu principal interesse era em novos motores capazes de viabilizar a sua aeronave, e ensinou a Adams sobre as desconcertantes complexidades do novo motor Daimler, e sobre o automóvel, o qual, desde 1893, tinha se tornado um pesadelo de cem quilômetros por hora, quase tão destrutivo quanto o bonde elétrico que era somente dez anos mais velho; e ameaçando se tornar tão terrível quanto a própria locomotiva a vapor, que possuía quase a idade do próprio Adams.”; cf. *The education of Henry Adams*, Washington, 1907, p. 332).
- ¹⁰⁰ A catedral de Chartres (francês: *Cathédrale Notre-Dame de Chartres*) foi erigida entre 1145 e 1220 sob as ruínas de uma catedral anterior. Trata-se de um monumento modelar do estilo gótico, embora preserve características construtivas românicas. Dentre as suas diversas características notáveis, destacam-se o alto grau de preservação da edificação e o grande número de vitrais, pelos quais é particularmente célebre. A catedral de Amiens (francês: *Basilique Cathédrale Notre-Dame d'Amiens*) foi erigida entre 1220-c.1270, e é renomada por sua altura e pela quantidade e valor formal de suas esculturas góticas. Ambas as catedrais, como seus nomes em francês implicam, são dedicadas ao culto à Virgem. A catedral de Chartres, por exemplo, possui como relíquia sagrada a *Sancta Camisa* (tida pelos fiéis como a túnica vestida por Maria durante o nascimento de Cristo), uma das razões da intensa peregrinação ao edifício desde a sua edificação.
- ¹⁰¹ Edward Gibbon (1737-1794), historiador e parlamentar inglês, célebre por sua obra em seis volumes *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788), que se tornou um modelo historiográfico por sua objetividade e uso extensivo de fontes primárias, assim como um clássico nos estudos sobre a Roma antiga.
- ¹⁰² Passagem em que Adams, visitando a catedral de Amiens com seu amigo St. Gaudens (Louis Saint-Gaudens, 1854-1913; escultor norte-americano do estilo Beaux-Arts), comenta que “Great men before great monuments express great truths, provided they are not taken too solemnly. Adams never tired of quoting the supreme phrase of his idol Gibbon, before the Gothic Cathedrals : ‘I darted a contemptuous look on the stately monuments of

superstition.” (“Grandes homens diante de grandes monumentos expressam grandes verdades, contanto que não sejam compreendidas muito solenemente. Adams jamais se cansava de citar a frase suprema de seu ídolo Gibbon, diante das catedrais góticas: ‘Dardejei uma mirada desrespeitosa em direção aos monumentos majestosos da superstição.’”; cf. *ibid.*, p. 337). Adams, no entanto, ironiza e circunstancia a citação de Gibbon, afirmando que em seu contexto original iluminista “religious monuments were out of fashion” (“monumentos religiosos estavam fora de moda”; cf. *idem*).

- ¹⁰³ “The Dynamo and the Virgin”, vigésimo quinto capítulo de *The Education of Henry Adams*, notabilizou-se pela sua visão da fratura entre o universo tradicional, medieval, e o moderno, sendo lido muitas vezes como um ensaio autônomo. Adams contrasta o dínamo e a Virgem Maria como símbolos de potências, compreendendo em ambos a coalescência de poderes geradores. No caso da virgem, Adams extrapola a sua significância cristã e, associando-a às deusas geratrizes femininas, entende-a como uma força de atração e reprodução: “When she was a true force, she was ignorant of fig-leaves [...] In any previous age, sex was strength. Neither art nor beauty was needed [...] She was Goddess because of her force [...] she was reproduction—the greatest and most mysterious of all energies; all she needed was to be fecund.” (“Quando ela era uma verdadeira força, ignorava as folhas de figueira [...] Em qualquer era anterior, o sexo era força. Nem a arte e nem a beleza eram necessárias [...] Ela era a Deusa por causa de sua força [...] ela era a reprodução — a maior e mais misteriosa das energias; tudo que lhe era necessário era ser fecunda.”; cf. *ibid.*, p. 335). Na visão de Adams, o dínamo se assemelhava às forças da fé, enquanto revelação de uma força suprassensível, misteriosa e oculta, capaz de exercer um fascínio sobrenatural: “to Adams the dynamo became a symbol of infinity. As he grew accustomed to the great gallery of machines, he began to feel the forty-foot dynamos as a moral force, much as the early Christians felt the Cross [...] Before the end, one began to pray to it; inherited instinct taught the natural expression of man before silent and infinite force.” (“para Adams, o dínamo se tornou um símbolo do infinito. Conforme se acostumava à grande galeria de máquinas, passou a sentir os dínamos de doze metros como uma força moral, similar ao modo com que os cristãos primitivos sentiram a Cruz [...] Antes que se desse conta, passava-se a rezar para ele; o instinto herdado instruíra quanto à expressão natural humana diante de uma força infinita e silenciosa”; p. 332). Contudo, a virgem e o dínamo divergem por uma questão de direção e natureza: aquela se manifestou como um poder de atração, capaz de mover uma sociedade à construção de monumentos como as catedrais de Chartres e Amiens através da projeção de um ideal comum e de coesão, sendo também uma força humana e orgânica, ainda que divinizada; o dínamo, contudo, era uma máquina de difusão anárquica de energia que podia ser empregada para os fins mais diversos e, ainda que fosse o resultado do controle humano sobre as forças da natureza, era profundamente inumano e anônimo, insondável em sua abstração mecânica. Embora Adams admita que a Virgem tenha em larga medida se destituída das energias que encarnava no medievo, e que o dínamo se apresentasse para a mente moderna como um símbolo vivo, o autor infere, em uma passagem de particular interesse para os estudiosos da iconologia warburguiana, que “Symbol or energy, the Virgin had acted as the greatest force the western world ever felt, and had drawn man's activities to herself more strongly than any other power, natural or supernatural, had ever done; the historian's business was to follow the track of the energy; to find where it came from and where it went to; its complex source and shifting channels; its values, equivalents, conversions.” (“Símbolo ou energia, a Virgem havia atuado como a maior força jamais sentida pelo mundo ocidental, e havia atraído para si as atividades humanas com uma intensidade muito superior à exercida por qualquer outro poder, natural ou sobrenatural; o trabalho do historiador era o de seguir as trilhas dessa energia; descobrir de onde veio e para onde foi; a sua fonte complexa e as suas vias errantes; os seus valores, equivalências e conversões.”; cf. 339).

- ¹⁰⁴ *The Autobiographies of Edward Gibbon*, livro publicado pelo editor Sir John Murray (1851-1928; herdeiro da editora John Murray), colige os seis manuscritos autobiográficos inacabados de Gibbon (convencionalmente designados de A a F), escritos de forma intermitente entre 1788 e 1793 e parcialmente recontando os mesmos episódios de diferentes maneiras, de tal modo que não há uma versão definitiva. A edição de 1796 de *Miscellaneous Works of Edward Gibbon*, realizada por lorde Sheffield (John Baker Holroyd, 1735-1821) já havia publicado essas autobiografias sob o título de *Memoirs of My Life and Writings*, mas severamente editadas a fim de comporem um texto contínuo, tomando o manuscrito E por base. A versão de Sheffield, contudo, continuou popular apesar da publicação de Murray, tendo sido continuamente reeditada ao longo dos séculos XIX e XX e positivamente avaliada por sua costura dos textos inconclusos.

No contexto da passagem citada, Gibbon descreve os seus passeios pela capital francesa em sua estadia em 1763 e, malgrado a sua admiração por suas instituições, assevera que “as an Englishman, I beheld without envy the rich ornaments of Paris, which has devoured a kingdom ; I darted a contemptuous look on the stately monuments of superstition, and I viewed with horror the prodigies of Versailles and Marly, which have been cemented with the blood of the people.” (“sendo um inglês, observei sem inveja alguma os ricos ornamentos de Paris, os quais devoraram um reino; dardejei uma mirada desrespeitosa em direção aos monumentos majestosos da superstição e contemplei com horror os prodígios de Versailles e Marly, os quais foram cimentados com o sangue do povo.”).

- ¹⁰⁵ Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891), pintor e escultor francês de temas militares, especialmente célebre por suas pinturas da era napoleônica.
- ¹⁰⁶ Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (1815-1905), pintor e gravurista alemão especializado em temas históricos, cujas obras alcançaram grande popularidade na Alemanha de sua época por se adequarem aos emergentes interesses nacionalistas.
- ¹⁰⁷ Sir Muirhead Bone (1876-1953), artista escocês renomado por suas gravuras de temas históricos ou arquitetônicos e industriais, tendo atuado como artista de guerra durante a Primeira e Segunda Guerras Mundiais.
- ¹⁰⁸ *Ad libitum* é uma expressão latina para “à vontade”, “a bel prazer”. O seu emprego em música, inscrito em uma partitura, possui uma variedade de significados, frequentemente indicando em geral um grau maior de autonomia do intérprete na execução da passagem. A expressão “repetição *ad libitum*” denota que uma passagem pode ser repetida quantas vezes for desejado.
- ¹⁰⁹ Conde Joseph Deym von Stritzetz (1752-1804), nobre alemão, mecenas artístico e fundador da *Kunstgalerie des Hofstatuarius Müller* em Viena. Joseph Deym, fugido da Áustria após um duelo de juventude, retornou a Viena sob o pseudônimo de Joseph Müller, quando abriu a sua galeria de arte, exibindo estátuas de cera, réplicas em gesso de esculturas e autômatos musicais. As composições de Mozart citadas por Wind foram feitas para estes últimos. Segundo relatos, Deym teria produzido uma máscara mortuária do compositor após sua morte e, subsequentemente, feito um busto em gesso.
- ¹¹⁰ *A Flauta Mágica* é uma ópera (especificamente um *Singspiel*) em dois atos de Mozart, a partir do livreto de Schikaneder (1751-1812). O trabalho estreou em 1791 em Viena, pouco antes da morte do compositor. Em *A Flauta Mágica* se narra a tentativa de resgate de Pamina, filha da Rainha da Noite e prisioneira do sacerdote Sarastro, por Tamino, um príncipe. Papageno, um apanhador de pássaros, auxilia Tamino em sua empreitada. Por fim, compreende-se que Sarastro e a sua comunidade vivem sob ideias altaneiras, o que leva Tamino e Pamina a derrotarem a Rainha da Noite após terem passado por provas de iniciação; Papageno termina por encontrar uma parceira, denominada Papagena. O *glockenspiel* (alemão: “jogo de sinos”), um tipo de metalofone de fácil manejo e portátil, foi empregado por Mozart para representar o som dos sinos mágicos apotropaicos dados a Papageno no início da ópera. Acredita-se que o *glockenspiel* em uso no espetáculo era operado por um teclado e não por baquetas, como usual.
- ¹¹¹ *Sartor Resartus: a vida e as opiniões de Herr Teufelsdröckh em três livros* foi escrito por Carlyle em 1831 e publicado serialmente entre 1833-34 e integralmente em 1836. O livro narra a história do ficcional filósofo alemão Diogenes Teufelsdröckh através de seu editor inglês, que também traduz e comenta um tratado desse pensador sobre o vestuário. O transcendentalismo do primeiro analisado pelo ceticismo do segundo compreende tanto uma apresentação crítica do idealismo alemão ao paradigma filosófico inglês, quanto uma exposição intrincada das próprias reflexões de Carlyle (de tal forma que certa crítica literária julgou a personagem de Diogenes como alter-ego do autor). O título em latim, *Sartor Resartus*, traduz-se por “o alfaiate remendado”. Diz-se, na passagem citada, que “on the whole [...] Man is a Tool-using Animal (*Handthierendes Thier*). Weak in himself, and of small stature [...] Nevertheless he can use Tools, can devise Tools [...] Nowhere do you find him without Tools; without Tools he is nothing, with Tools he is all.” (“no geral [...] o homem é um animal que utiliza ferramentas (*Handthierendes Thier*). Fraco em si mesmo, e de baixa estatura [...] É capaz, no entanto, de usar ferramentas, de inventar ferramentas [...] Não é possível encontrá-lo em lugar algum sem ferramentas; sem ferramentas ele não é nada, com ferramentas, tudo.”). Nesse capítulo, intitulado “The World in Clothes”, o editor inglês pondera as análises de Diogenes sobre o vestuário, o qual afirma que a invenção das roupas não se deu por necessidade física frente aos elementos agrestes, mas sim por um desejo de ornamentação: “The first spiritual want of a barbarous man is Decoration, as indeed we still see among the barbarous classes in civilized countries.” (“A primeira necessidade de um homem bárbaro é a decoração, como de fato podemos ainda observar entre as classes bárbaras em países civilizados”).
- ¹¹² *Emilia Galotti* é uma peça em cinco atos encenada pela primeira vez em 1772 em Brünswick, Alemanha. Trata-se de um exemplo típico da tragédia burguesa alemã, expondo ideais iluministas e a ascensão da classe média, em uma narrativa que critica a autocracia da sociedade europeia setecentista através de uma crítica política velada como tragédia romântica: a heroína de origem burguesa, Emilia Galotti tem seu noivo, o conde Appiani, assassinado em uma emboscada por ordem de Hettore Gonzaga, príncipe de Guastalla. Sequestrada por este, é em última instância esfaqueada a seu próprio pedido por seu pai como forma de garantir a sua honra. Conti é o pintor da corte de Gonzaga, que apresenta ao príncipe no primeiro ato o retrato de Emilia e o da condessa Orsina, amante deste. No diálogo que se segue sobre a qualidade dos retratos, Conti pondera: “Gleichwohl hat mich dieses noch sehr unzufrieden mit mir gelassen. – Und doch bin ich wiederum sehr zufrieden mit meiner Unzufriedenheit mit mir selbst. – Ha! daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! – Aber, wie ich sage, daß ich es weiß, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich eben so stolz, und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen. Denn aus jenem erkenne ich, mehr als aus diesem, daß ich wirklich ein großer Maler bin; daß es aber meine Hand nur nicht immer ist. –

Oder meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden? Meinen Sie, Prinz?” (“Contudo, esse retrato deixou-me ainda bastante insatisfeito comigo mesmo. Por outro lado, mesmo assim estou muito satisfeito com essa insatisfação. Oh, quisera que fôssemos capazes de pintar diretamente com os olhos! No longo percurso que começa no olho, passa pelo braço e chega até o pincel, quanto não se perde! Mas, como disse, tenho noção de quanto foi perdido aqui, e como foi perdido, e por que teve de ser perdido: e disso tenho igualmente orgulho, mais orgulho do que por tudo o que não deixei se perder. Pois é no que foi perdido que reconheço, mais do que naquilo que não se perdeu, que sou realmente um grande pintor, embora minha mão nem sempre o seja. Ou vós acreditais, Príncipe, que Rafael não teria sido o maior gênio da pintura ainda que desafortunadamente tivesse nascido sem as mãos? Acreditais, Príncipe?”; cf. trad. port. de Karin Volobuef, in *Emilia Galotti*, São Paulo, Hedra, 2010, p. 30).

- ¹¹³ Alfred Einstein (1880-1952), musicólogo e crítica musical alemão naturalizado norte-americano após se estabelecer nos E.U.A em 1939, onde atuou em importantes universidades como o Smith College e Princeton. Einstein publicou livros populares sobre a história da música, sendo o seu estudo de 1945 sobre *Mozart* a sua obra mais conhecida. Einstein transcreve uma carta de Mozart (3 de outubro de 1790) em que comenta as composições para instrumentos mecânicos de Deym: “ich habe mir so fest vorgenommen, gleich das Adagio für der Uhrmacher zu schreiben, dann meinem lieben Weibchen etwelche Ducaten in die Hände zu spielen; that es auch — war aber, weil es eine mir sehr verhaßte Arbeit ist, so unglücklich, es nicht zu Ende bringen zu können [...] ja, wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten” (“eu me propus muito resolutamente a escrever imediatamente a seguir o adágio para o relojoeiro, de modo que a minha amada mulher pudesse brincar nas mãos com alguns ducados; e o fiz — mas estava muito infeliz, pois este me é um trabalho muito odioso, que não pude levar a termo [...] sim, caso se tratasse de um grande relógio, se a mecânica soasse como um órgão, isso me alegraria; mas o instrumento não passa de uma pequena flautinha simplória, cujo som é agudo e, para mim, muito infantil”).

- ¹¹⁴ Coli afirma um conto do Bradbury que trata justamente desse tema.

- ¹¹⁵ “È polisensa, come la precedente, la proposizione che l'arte sia imitazione della natura. Con queste parole ora si sono affermate o almeno adombrate verità, ora sostenuti errori; e, più spesso, non si è pensato nulla di preciso. Uno dei significati scientificamente legittimi si ha, allorché imitazione vien intesa come rappresentazione o intuizione della natura, forma di conoscenza. E, quando si è voluto designare ciò, mettendo in maggior rilievo il carattere spirituale del procedimento, risulta legittima anche l'altra proposizione: che l'arte è idealizzazione o imitazione idealizzatrice della natura. Ma, se per imitazione della natura s'intende che l'arte dia riproduzioni meccaniche, costituenti duplicati più o meno perfetti di oggetti naturali, innanzi alle quali si rinnovi quello stesso tumulto d'impressioni che producono gli oggetti naturali, la proposizione è evidentemente erranea [...] Perfino la fotografia, se ha alcunché di artistico, lo ha in quanto trasmette, almeno in parte, l'intuizione del fotografo, il suo punto di vista, l'atteggiamento e la situazione ch'egli s'è industriato di cogliere. E, se non è del tutto arte, ciò accade appunto perché l'elemento naturale resta più o meno ineliminabile e insubordinato: e infatti, innanzi a quale fotografia, anche delle meglio riuscite, proviamo soddisfazione piena? a quale un artista non farebbe una o molte variazioni e ritocchi, non toglierebbe o aggiungerebbe?” (“A proposição segundo a qual a arte é imitação da natureza também possui diversos significados. Com essas palavras ora se afirma, ou ao menos se obscurece, a verdade, ora se sustentam erros; e, mais frequentemente, nada de preciso é pensado. Um dos significados cientificamente legítimos ocorre quando a imitação é compreendida como representação ou intuição da natureza, como uma forma de conhecimento. E quando se deseja ratificar isto, sublinhando o caráter espiritual do procedimento, a outra proposição também se legitima: que a arte é a idealização ou imitação idealizada da natureza. Mas se por imitação da natureza se entende que a arte oferece, através da reprodução mecânica, réplicas mais ou menos perfeitas de objetos naturais, diante dos quais se renovam aquele mesmo tumulto de impressões produzido pelos objetos naturais, a proposição é evidentemente errônea [...] A fotografia, destarte, caso possua algo de artístico, possui-o por transmitir, ao menos em parte, a intuição do fotógrafo, o seu ponto de vista, a disposição e a situação que este se esforçou em captar. Caso não seja arte em absoluto, isso ocorre porque o elemento natural permanece mais ou menos indelével e insubordinado; e, verdade seja dita, diante de qual fotografia, mesmo as de melhor realização, encontramos-nos plenamente satisfeitos? Existe alguma a qual um artista não faria uma ou muitas variações e retoques, ou então acréscimos ou eliminações?”).

- ¹¹⁶ O termo *fotogênico* foi empregado pela primeira vez pelo cientista inglês e pioneiro da fotografia Henry Fox Talbot (1800-1877), que em 1839, impelido pelo anúncio do daguerreótipo, expôs as suas experiências com papéis fotossensíveis. Os resultados alcançados até então, denominados por Talbot de “desenhos fotogênicos”, consistiam de fotogramas de objetos sobrepostos ou de imagens difusas capturadas por uma câmera escura. O processo de exposição à luz era demorado, chegando a duas horas no caso da câmera, mas descobertas posteriores permitiram uma abreviação radical do período expositivo. As invenções decorrentes desse experimento foram fundamentais no desenvolvimento da impressão fotográfica, em especial por ter introduzido a revelação através de negativos.

- ¹¹⁷ O termo *reportage* se refere à prática da fotografia documental, dita fotojornalística, que passou a vigorar a partir da década de 1920 com o desenvolvimento de câmeras portáteis de fácil manejo e de técnicas modernas de transmissão, assim como a disseminação do uso de fotografias pelos jornais. A *reportage* logo se tornou um importante veículo de crítica social, caso das fotografias de guerra de Robert Capa e David Seymour e dos retratos de Dorothea Lange.
- ¹¹⁸) Henri Cartier-Bresson (1908-2004), influente fotógrafo francês, célebre por suas fotografias instantâneas e pela sua atividade pioneira do fotojornalismo como forma artística. A sua notória definição do *momento decisivo* fotográfico compreende o momento fugaz e luminoso em que o significado de um determinado evento é expresso no arranjo de suas formas, passível portanto de ser capturado pelo olhar atento e sensível do fotógrafo. Ao lado de Robert Capa (1913-1954), Cartier-Bresson fundou a cooperativa de fotógrafos Magnum Photos em 1947, de cunho fotojornalístico e humanitário. Destacam-se na atuação de Cartier-Bresson a sua cobertura da Segunda Guerra Mundial na França, o funeral de Gandhi em 1948 e os estertores da Guerra Civil Chinesa em 1949.
- ¹¹⁹ Siegfried Kracauer (1889-1966), teórico do cinema, crítico cultural, escritor e jornalista alemão. Kracauer notabilizou-se pela publicação em 1947 de *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* — no qual relaciona o cinema expressionista da era Weimar com o totalitarismo subsequente da sociedade alemã — obra hoje seminal para a teoria do cinema e para a história do cinema alemão.
- ¹²⁰ O livro de Kracauer que Wind se refere como *Nature of Film* é comumente intitulado *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, tendo sido publicado em 1960. Nesta obra, Kracauer avança uma teoria cinematográfica que, em suas próprias palavras, parte do pressuposto de que “film is essentially an extension of photography and therefore shares with this medium a marked affinity for the visible world around us. Films come into their own when they record and reveal physical reality.” (“cinema é em essência uma extensão da fotografia e compartilha com esse meio, portanto, uma acentuada afinidade pelo mundo visível ao nosso redor. Os filmes alcançam a sua plenitude quando registram e revelam a realidade física”; cf. S. Kracauer, *Theory of film : the redemption of physical reality*, New York, Oxford University Press, 1960, p. ix.). Desse modo, argumenta Kracauer, a fotografia — e o cinema por extensão — necessita submeter às suas tendências formativas e experimentais (i.e., “artísticas”), especialmente manifestas em fotógrafos como Moholy-Nagy, ao caráter documental que lhe seria essencial, pois “the achievements within a particular medium are all the more satisfying aesthetically if they build from the specific properties of that medium.” (“os êxitos de um meio particular são ainda mais esteticamente satisfatório se alcançados a partir das propriedades específicas daquele meio”; cf. *ibid.*, p. 12). Kracauer portanto infere que “The photographer’s approach may be called ‘photographic’ if it conforms to the basic aesthetic principle [...] he must follow the realistic tendency under all circumstances. Which means that an impersonal, completely artless camera record is aesthetically irreproachable, whereas an otherwise beautiful and perhaps significant composition may lack photographic quality.” (“A abordagem do fotógrafo pode ser denominada ‘fotográfica’ se for condizente com o seu princípio estético básico [...] ele deve seguir a tendência realista sob todas as circunstâncias. O que significa que um registro fotográfico impessoal e completamente não-artístico é esteticamente irrepreensível, enquanto que uma composição de todo modo bela e porventura significativa pode carecer de qualidade fotográfica”; cf. *ibid.*, p. 13).
- ¹²¹ Helmut Gernsheim (1913-1995) e Alison Gernsheim (c.1911-1969), historiadores da fotografia e colecionadores, casaram-se em 1942, dando início a uma profícua carreira de colaboração acadêmica. Helmut nasceu na Alemanha mas se naturalizou inglês em 1946, tendo colaborado com o Instituto Warburg em sua chegada ao país em 1937. A primeira edição de *The History of Photography* de 1955, livro resultante das atividades de pesquisa e colecionismo do casal, alcançou sucesso imediato e se tornou uma obra de referência da história da fotografia.
- ¹²² Obra de análise histórica das correntes artísticas da fotografia e de avaliação crítica do debate em relação ao seu mérito artístico. Gernsheim, contudo, advoga por uma fotografia artística que se mantenha arraigada à sua capacidade documental e realista, em detrimento das expressões experimentais e pictorialistas. Quanto à diferença entre o artista visual e o fotógrafo, Gernsheim argumenta que “the camera imposes limitations that do not exist for the graphic artist, who can draw on experiences, give rein to his imagination, make nature conform to his conception, and express himself in symbols. The photographer has none of these possibilities at his disposal, being bound to the depiction of existing objects, but he can use the camera in an interpretive manner to overcome the limitations of literalism—and that is where the creative element enters into an otherwise mechanical and reproductive technique [...] Where the mechanical photographer will merely *reproduce*, the creative photographer perceives essential qualities of form and composition and *interprets* effectively the mood and colour of a scene or object according to his taste, judgment and temperament.” (“a câmera impõe limitações que não existem para o artista gráfico, que pode tirar partido de experiências, dar liberdade à sua imaginação, fazer com que a natureza se conforme à sua concepção e se expressar através de símbolos. O fotógrafo não tem nenhuma dessas possibilidades à sua disposição, preso que está à representação de objetos existentes, mas é capaz de usar a câmera de uma maneira interpretativa a fim de superar as limitações do literalismo — e é desse modo

que o elemento criativo surge em uma técnica de outro modo mecânica e reprodutiva [...] Onde o fotógrafo mecânico simplesmente *reproduz*, o fotógrafo criativo é capaz de perceber qualidades de forma e composição e de *interpretar* efetivamente a atmosfera e coloração de uma cena ou objeto segundo o seu gosto, juízo e temperamento.”; cf. *ibid.*, p. 17).

- ¹²³ Lê-se na p. 13: “Whilst the majority of creative photographers have been satisfied to explore the pictorial possibilities of their medium, remaining purely photographic in conception and execution, mistaken ambition to compete with painting drove a minority to artificial picture-making alien to the nature of photography. From the 1850s onward for nearly a hundred years ‘pictorialism’ dominated photographic exhibitions” (“Enquanto a maioria dos fotógrafos criativos encontraram satisfação na exploração das possibilidades pictóricas do meio, permanecendo puramente fotográficos em concepção e execução, a equivocada ambição de competir com a pintura levou uma minoria à produção de imagens artificiais estranhas à natureza da fotografia. A partir da década de 1850, o ‘pictorialismo’ dominou as exibições fotográficas por mais de cem anos”). As páginas 73 ss. pertencem ao sétimo capítulo (“‘Fine Art’ Photography”), onde Gernsheim comenta o desenvolvimento das fotografias inspiradas na tradição da pintura, como as imagens de Rejlander (cf. *infra*) a partir das composições de Rafael (e.g. *The Two Ways of Life*, 1857).
- ¹²⁴ Oscar Gustave Rejlander (1813-1857), pintor e fotógrafo suíço pioneiro da fotografia artística, tendo se empenhado em elevar o meio fotográfico à qualidade de belas-artes. A sua aspiração de produzir fotografias a partir da composição e motivo dos Antigos Mestres gerou importantes incursões na manipulação dos negativos fotográficos, técnica posteriormente compreendida como fotomontagem. Charles Darwin empregou fotografias fisionômicas de Rejlander em *Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872).
- ¹²⁵ Beaumont Newhall (1908-1993), curador, historiador da arte, escritor e fotógrafo norte-americano. O seu livro *Photography, a Short Critical History* — inicialmente produzido como o catálogo da exposição retrospectiva de fotografia do MoMA “Photography 1839-1937”, curada por Newhall em 1937 a pedido do diretor Alfred Barr Jr. — tornou-se uma obra de referência na história da fotografia.
- ¹²⁶ Rejlander, *The Two Paths of Life*, 1857. Fotomontagem pioneira, composta por 32 negativos, de caráter alegórico e moral vitoriana. A imagem retrata um filósofo apresentando a dois jovens os dois caminhos da vida, o vício e a virtude. A composição foi largamente inspirada na *Escola de Atenas*. A presença de nus femininos causou controvérsia na época de sua exibição, embora uma parcela da crítica e do público tenha apreciado a fotografia (a rainha Vitória inclusa, a qual adquiriu uma cópia para presentear o príncipe consorte). As críticas dirigidas à natureza compósita da imagem — dado que para a teoria artística da época uma fotografia deveria *registrar* e não *criar* — levaram Rejlander a se retratar anos depois.
- ¹²⁷ Edward Jean Steichen (1879-1973), fotógrafo, pintor e curador norte-americano nascido em Luxemburgo. Steichen dirigiu o departamento de fotografia do MoMA de 1947 (levando Newhall, que trabalhava como curador de fotografias do museu, a se resignar de seu cargo) até 1962. Dentre as suas exposições, destaca-se *The Family of Man*, inaugurada em 1955 no museu e depois circulada por diversos países durante oito anos. Steichen é também conhecido por sua longa parceria com Alfred Stieglitz e por sua influente atuação pioneira como fotógrafo de moda, tendo fotografado por anos para revistas como a *Vogue* e a *Vanity Fair*.
- ¹²⁸ Man Ray (Emanuel Rudzitsky, 1890-1976), artista visual norte-americano, conhecido principalmente por suas experimentações fotográficas, tendo desenvolvido uma técnica denominada “raiograma” (ou “fotograma”) que consiste na aplicação direta de objetos sobre papel fotossensível. Man Ray também foi um importante colaborador das vanguardas artísticas, particularmente do dadaísmo e do surrealismo.
- ¹²⁹ Wind cita as fotografias *Rodin — The Thinker* (1902) de Steichen e *Solarization* (ou *Sleeping Woman*, 1929) de Man Ray. A primeira se trata de uma fotomontagem de Rodin em seu estúdio em Meudon, na qual o escultor aparece frente a *O Pensador*, com o *Monumento a Victor Hugo* ao fundo (cf. *supra*, notas XX e XX). Rodin apreciou o caráter compósito da fotografia pictorialista, que se assemelhava ao seu próprio processo artístico de construção por fragmentos. A segunda fotografia, o retrato do rosto de uma mulher dormindo, exemplifica o emprego artístico do efeito de solarização (ou efeito Sabattier) por Man Ray, o qual consiste na inversão dos valores tonais de uma imagem fotográfica obtida através da curta exposição à luz em seu processo de revelação. Desse modo, o todo ou partes da imagem negativa se tornam positivas.
- ¹³⁰ Kracauer censura a produção fotográfica experimental moderna de fotógrafos como Moholy-Nagy e Man Ray por sua rejeição do realismo estético que julga próprio ao meio fotográfico, afirmando-os similares à fotografia artística novecentista, a qual, em seu entendimento, macaqueava a pintura de então em termos de estilo e motivos. Kracauer, portanto, julga que os fotógrafos modernos agem “as if they suffered from their obligations toward nature in the raw; as if they felt that, to be artists, they would have to work the given raw material into creations of an expressive rather than reproductive order” (“como se sofressem em relação às suas obrigações para com a natureza nua e crua; como se sentissem que, para serem artistas, deveriam trabalhar o dado material bruto em criações de um ordem expressiva ao invés de reprodutiva”), de tal modo que, “exactly like the early champions of pictorialism, they tend to neglect the specific properties of the medium.” (“exatamente como os

primeiros defensores do pictorialismo, eles tendem a negligenciar as propriedades específicas do meio”; cf. *loc. cit.*).

¹³¹ (“por seu instrumento, e não por seu objeto”)

¹³² A citação foi extraída de *Avant-propos* (cf. *supra*, nota **XX**), onde originalmente se lê: “Il semble que la pensée abstraite, jadis admise dans le Vers même, étant devenue presque impossible à combiner avec les émotions immédiates que l’on souhaitait de provoquer à chaque instant; exilée d’une poésie qui se voulait réduire à son essence propre; effarouchée par les effets multipliés de surprise et de musique que le goût moderne exigeait, se soit transportée dans la phase de préparation et dans la théorie du poème.” (“Parece que o pensamento abstrato, outrora admitido no próprio Verso, tornou-se praticamente impossível de se mesclar às emoções imediatas que se desejava suscitar em todos os momentos; exilado de uma poesia que se queria reduzir à sua própria essência; assustado pelos efeitos multiplicados de surpresa e de música que exigia o gosto moderno, recolheu-se à fase de preparação e à teoria do poema.”)

¹³³ (“É uma escola de pintura acadêmica, onde cada artista se esmera em apresentar a maneira pela qual executaria seus quadros se porventura os pintasse.”; trad. port. Tânia Pellegrini, *O pensamento selvagem*, Campinas, Papirus, 1989, p. 45). *La pensée sauvage*, publicado em 1962, trata-se de uma obra seminal da etnologia de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), onde o autor se dedica a demonstrar que o pensamento dos povos ditos primitivos não é o pensamento científico moderno involuído, mas antes um processo cognitivo que se centra na construção empírica ao invés de estruturas apriorísticas abstratas. Wind retira a sua citação do primeiro capítulo, “La science du concret”, onde Lévi-Strauss afirma que “il existe deux modes distincts de pensée scientifique, l’un et l’autre fonction, non pas certes de stades inégaux du développement de l’esprit humain, mais des deux niveaux stratégiques où la nature se laisse attaquer par la connaissance scientifique : l’un approximativement ajusté à celui de la perception et de l’imagination, et l’autre décalé ; comme si les rapports nécessaires, qui font l’objet de toute science — qu’elle soit néolithique ou moderne — pouvaient être atteints par deux voies différentes : l’une très proche de l’intuition sensible, l’autre plus éloignée.” (“existem dois modos diferentes de pensamento científico, um e outro funções, não certamente estádios desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas dois níveis estratégicos em que a natureza se deixa abordar pelo conhecimento científico - um aproximadamente ajustado ao da percepção e ao da imaginação, e outro deslocado; como se as relações necessárias, objeto de toda ciência, neolítica ou moderna, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado.”; cf. *op. cit.*, p. 24, trad. port., p. 45).

6. Arte e a Vontade

Ao refletir sobre a vontade, é importante admitir que o alcance de sua influência é limitado. A crença na verdade de uma proposição, por exemplo, não pode ser modificada por um ato de vontade. Eu poderia desejar, sob certas circunstâncias, que dois mais dois fosse cinco, que todos os homens fossem bons, que o clima inglês fosse seco e ensolarado ou que eu pudesse me encontrar com David Hume na rua⁶⁸⁰, mas está além do meu poder acreditar nesse tipo de coisas; e nenhum esforço da minha vontade pode mudar o fato de que minha crença quanto a essas questões está estabelecida⁶⁸¹. Poderia considerar prudente, em certas ocasiões, dissimular uma opinião, ou me abster de expressá-la em público, e essas decisões estão certamente sujeitas à minha vontade. Mesmo no âmbito dos meus pensamentos íntimos, posso ocasionalmente recusar-me a encarar uma realidade incômoda e preferir pensar em outra coisa. A vontade toma parte em todos esses assuntos, sendo portanto razoável a ela recorrer para os modificar. Um amigo pode dizer: “Seja homem e encare os fatos”, mas não poderia dizer: “Seja homem e, ao encarar os fatos pelo que são, use de sua vontade e os creia diferentes.”

A respeito de crenças tão triviais quanto as que mencionei — que dois mais dois é igual a quatro ou que o clima da Inglaterra é úmido — ninguém negaria que a vontade é impotente. Mas quando se trata de crenças mais vitais, que alguns defendem apaixonadamente enquanto outros julgam incompreensíveis — as crenças religiosas nos séculos XV ou XVI, ou então as crenças econômicas atuais —, a acusação frequente é de que a discordância é arbitrária. Os hereges não foram perseguidos somente por esposarem opiniões não aceitas, mas também em face de sua obstinação ao se recusarem a modificá-las, como se a sua vontade pudesse reger a formação de suas crenças. Coube a Pico della Mirandola, no século XV, demonstrar com perícia magistral o absurdo desses procedimentos. Falou por experiência própria, pois tinha professado opiniões que por um certo período foram consideradas heréticas, e foi-lhe exigido, da parte de uma comissão papal, que as abjurasse⁶⁸². Explicou que a intrusão da vontade em questões de crença — mesmo nas formas mais

elevadas de crença — representa uma confusão básica, dando-lhe um bom nome em latim: *actus tyrannicus uoluntatis*, um ato tirânico da vontade **(142)**. A vontade se investiu de poderes que não lhe pertenciam, e o ato de usurpar esses poderes é um ato tirânico.

(142) Pico della Mirandola, *Apologia VIII (Opera, 1557, pp. 227 s.)*: “*actus tyrannicus uoluntatis*”. A condenação da *Apologia* de Pico, decretada em 1487, foi revogada por uma bula papal de 18 de junho de 1493⁶⁸³.

Como todos sabem, os atos tirânicos da vontade não estão limitados às pressões externas. Também interiormente, a nossa vontade se imiscui em regiões às quais não pertence. Um cientista ou um historiador se mostra às vezes indisposto a abandonar uma teoria à qual se apegou, mesmo que se depare com fatos que a contradigam. Ao invés de abandoná-la, tenta justificar os fatos, atribuindo-lhes causas secundárias que os justifiquem sem que a perturbem. A vontade é assim capaz de obstruir uma necessária revisão da crença. O pensamento, por ser arbitrário, deforma-se.

Em seu famoso ensaio intitulado *The Will to Believe* **(143)**, William James⁶⁸⁴ indicou uma importante província do pensamento onde a vontade deve permanecer uma força ativa: na abordagem de novas e inexploradas regiões da experiência para as quais ainda não existem guias racionais. Ao considerar esse problema em específico, James levantou algumas dúvidas quanto à regra comum da prudência científica, que nos ensina a suster o juízo até que tenhamos diante de nós a evidência, e a não nos comprometermos mentalmente em uma direção ou outra por medo de nos enganarmos. Segundo James, esse é um ato da vontade e não da razão, e se aplicado a questões importantes e vitais, um ato especialmente improdutivo: pois assim nos recusamos a assumir o tipo de risco que com frequência acompanha a descoberta de novas verdades. James estava certamente correto ao sugerir que esse era um risco que pensadores produtivos quase sempre assumiram. Como observou Gauss a respeito da exploração matemática, seus resultados jamais lhe causaram problemas pois os conhecia de antemão; a verdadeira dificuldade era como alcançá-los. Sem essa peculiar inversão entre o fim e os meios **(144)** muitas descobertas científicas jamais teriam sido

alcançadas. O cientista parte de um palpite, para o qual faltam evidências científicas; e sua decisão de agir sob esse palpite, ao risco de se desapontar, é um ato de vontade tão genuíno quanto a decisão contrária e mais comum, isto é, de não arriscar esse desapontamento e, por consequência, renunciar à chance de uma descoberta.

(143) Publicado pela primeira vez em 1897, dedicado a C. S. Peirce⁶⁸⁵.

(144) Carta de Gauss⁶⁸⁶ a Olbers⁶⁸⁷, 3 de setembro de 1805, *Werke*, X, i (1917), p. 24⁶⁸⁸; também P. Stäckel, “Allgemeines über die Arbeitsweise von Gauss”, *ibid.*, X, ii, 4 (1922), pp. 6-16⁶⁸⁹. Bergson, em *La pensée et le mouvant*⁶⁹⁰, 229, notou uma característica comparável nos métodos fisiológicos de Claude Bernard⁶⁹¹: “Encontramo-nos diante de um homem de gênio que começou por fazer grandes descobertas e que se perguntou depois como havia que proceder para fazê-las: marcha aparentemente paradoxal e, no entanto, a única natural, a maneira inversa de proceder tendo sido testada com bem maior frequência e nunca tendo sido bem sucedida.”⁶⁹²

Ao nos voltarmos à experiência da arte, podemos constatar que aqui o papel da vontade é exatamente o mesmo que na busca pelo conhecimento. Se vamos ou não ao teatro depende da nossa vontade; e se, ao sair do teatro, declaramos as nossas impressões ou as conservamos, ou então decidamos ver novamente a peça ao invés de confiar em nossa primeira sensação, essas são questões que envolvem a nossa vontade. E no entanto, na presença da peça em si, nossa reação não será genuína e correta a não ser que a nossa vontade seja temporariamente suspensa⁶⁹³. As pessoas que nunca são capazes de se esquecer do que querem, e exercem a sua própria vontade diante de uma obra de arte, estão excluídas da experiência artística genuína. A obra de arte, não menos que uma verdade, exige um sincero e absoluto esquecimento de si: atitude que repugna a muitas pessoas, enquanto outras a ela se entregam com muita naturalidade **(145)**.

(145) A teoria estética demonstrou uma notável unanimidade na exclusão da vontade em relação a experiência estética: ver Kant, *Crítica do Juízo*, §§ 2-5; Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*, §§ 35-38⁶⁹⁴; Coleridge, *On the Principles of Genial Criticism*, § 3⁶⁹⁵; F. Schlegel, em *Athenaeum*, I, ii, p. 26⁶⁹⁶; Bergson, *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*, i (“les sentiments esthétiques”)⁶⁹⁷; Croce, *Estetica*, I, vi⁶⁹⁸; Sartre, *L’imaginaire*, p. 242⁶⁹⁹; Wölfflin, *Kleine Schriften*, p. 20 (“Die ästhetische Anschauung verlangt eben diese Willenlosigkeit, dieses Aufgeben des Selbstgefühls”)⁷⁰⁰; também Clive Bell, *Old Friends*, p. 79: “Poderia ele ter acreditado [...] que o estilo pode ser imposto? Uma fantasia horrível: nessa via estão as corporações de arte e os roupões, as sandálias, as rendas caseiras e a assistência social, e ao final boceja uma velha casa de chá inglesa.”⁷⁰¹

E o que é verdade para o espectador também o é para o artista. O momento da criação requer a suspensão de sua vontade pessoal; do contrário, seu trabalho parecerá artificial e forçado — ou, como dizem os franceses de modo muito adequado, *voulu*, que é um termo de censura estética e significa “rígido” ou “elaborado” (146). Um ato tirânico da vontade falsifica tanto a arte quanto a crença. Só um artista mal-orientado “tenciona” a própria arte. Por isso Keats associara o poder poético àquilo que denominou de “capacidade negativa” (147); e a respeito dos arrebatamentos divinos da alma, Byron escreveu que

[...] ’tis in vain

We would against them make the flesh obey –

The spirit in the end will have its way

[...] é em vão

Ser-lhes contrário fazendo a carne obedecer —

O espírito por fim há de prevalecer.] (148)

(146) Somente para designar uma audácia estética é que ocasionalmente se utiliza *voulu* como uma expressão de elogio; por exemplo por Jarry, *Conférence sur pantins*: “ces vers voulus mirlitonesques” (cf. Giedion-Welcker, *op. cit.*, p. 102)⁷⁰². Mesmo Riegl, que cunhou a expressão provocativa *schöpferisches Kunstwollen*⁷⁰³ (cf. *supra*, página XX), não pressupôs que um estilo genuíno pode ser escolhido à vontade; concebia a *Kunstwollen* como um “impulso irresistível” (*Stilfragen*, 1923, p. 187: “unwiderstehlicher Drang”), uma descrição que não lhe pareceu contraditória, pois baseava seu vocabulário em uma psicologia antiquada que classificava todos os impulsos como volições⁷⁰⁴; cf. “Phantasiewille” e “künstlerisches Wollen” em Robert Vischer, *op. cit.*, p. 32⁷⁰⁵; também Lipps, *op. cit.* II, i, 4⁷⁰⁶. O mesmo arcaísmo reaparece nos livros de Worringer. Até mesmo em Bergson, *L'évolution créatrice* 225, as palavras *vital* e *voulu* são empregadas de modo intercambiável: ambas servem para combater uma teoria mecanicista da evolução⁷⁰⁷. Esses ecos distantes do debate biológico, ainda que frequentemente audíveis em *Stilfragen* de Riegl (p. vi: “Darwinismus und Kunstmaterialismus”)⁷⁰⁸, não tiveram efeito duradouro na linguagem da crítica. Como o *voulu* francês, o *gewollt* alemão permaneceu como um termo de censura estética, comparável ao *wilful* inglês (= *contrived*, forçado, artificioso)

Um caso muito especial, talvez inspirado por Poe, é o uso da expressão *beauté voulue*⁷⁰⁹ em Baudelaire, atribuída pelo poeta aos versos burilados de Leconte de Lisle (*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, ix, penúltimo parágrafo)⁷¹⁰ e também à própria dicção poética de Poe: “Une traduction de poésies aussi voulues, aussi concentrées, peut être un rêve caressant, mais ne peut être qu'un rêve” (citado por Mallarmé — *pour notre peur* — em sua tradução *Les poèmes d'Edgar Poe*, 1888, p. 160)⁷¹¹. E no entanto, não obstante a *Philosophy of Composition* de Poe (1846; traduzida por Baudelaire como *Genèse d'un poème*), em que se atribuem todos os truques poéticos de *O Corvo* (*The Raven*) a um cálculo frio e deliberado⁷¹², Poe escreveu no prefácio de *The Raven and Other Poems* (1845): “A poesia não tem sido para mim um propósito, mas sim uma paixão, e se deve tratar as paixões com reverência: essas não devem – não podem ser excitadas pela vontade ...”⁷¹³ Talvez Mallarmé tenha dito a palavra final sobre aquilo que não passa de uma contradição

superficial: “L’éternel coup d’aile n’exclut pas un regard lucide scrutant l’espace dévoré par son vol” (*Les poèmes d’Edgar Poe*, p. 163).

(147) *The Letters of John Keats*, ed. M. Buxton Forman (1935), n° 32.⁷¹⁴

(148) *Don Juan V*, cx⁷¹⁵. Yeats chegou até mesmo a condenar as formas volitivas de linguagem como anti-poéticas: “Nós exilaríamos da poesia séria esses ritmos enérgicos, como os de um homem correndo, que são invenções da vontade, com seus olhos sempre pousados em algo por fazer ou desfazer” (*Essays and Introductions*, p. 163)⁷¹⁶.

Mas isso não significa que a vontade do artista não está empenhada quando se prepara para esses momentos de êxtase por meio do exercício e da disciplina regulares. A imaginação precisa de uma boa dose de estímulo e restrição para aflorar plenamente no momento propício. É também por um ato da vontade que o artista liberta ao mundo seu trabalho inacabado, que o retém, que o negligencia ou qualquer outra coisa que decida — ou se recuse — a fazer com ele. O ato criativo, ainda que inacessível à vontade, é dessa forma cercado por atos intencionados pelo artista: responde a diversas questões concernentes aos seus pontos de partida, suas escolhas de escala, por exemplo, ou de suporte ou de quaisquer das partes da estrutura geral de ideias sob a qual põe sua imaginação a trabalhar. Essas são questões que surgem no átrio da arte, ainda que encontrem sua resolução definitiva apenas no templo em si.

Segue-se que o tema desta conferência — “Arte e vontade” — diz respeito ao átrio da arte em relação ao templo. Quando tratamos a arte como sacrossanta, referimo-nos exclusivamente ao templo e a nada mais: lá o artista se encontra essencialmente a sós com o seu gênio. Mas não deveria ser deixado sozinho no átrio. E no entanto, ali também o deixamos solitário, pois equivocadamente dotamos o pórtico da mesma veneração que dedicamos ao santuário. Mesmo no exercício da vontade do artista, acreditamos que não devemos pressioná-lo de maneira alguma, temendo que qualquer coisa possa perturbar sua inspiração, e assim, ele deve tomar todas as suas decisões preliminares *in vacuo*. Para quem, com que propósito ou para que lugar planejará uma nova obra, ou de que fontes extrairá seus

temas — esses são assuntos raramente sugeridos por um desígnio externo; em princípio, deixamo-no a sós para que os invente, para que os imagine. Impomos assim um fardo excessivo na escolha pessoal do artista, um vez que, em contraste com eras de maior vitalidade e qualidade artísticas, nenhum ponto de referência lhe é dado. Para todos os fins práticos, o átrio está vazio. As únicas pessoas que se encontram no local são um pequeno círculo de amigos e o marchand do artista, que está ali a negócios. O comitente permanece modestamente do lado de fora, e aguarda⁷¹⁷. (149)

(149) Para a noção de um “átrio” da arte, ver o prefácio de Goethe a *Propyläen*⁷¹⁸. Goethe ainda acreditava na prática de propor temas aos pintores, enquanto que C. L. Fernow⁷¹⁹, um esteta que vivera em Roma e que fora levado a Weimar por Goethe, censurou a prática como uma interferência inútil: demandava que os pintores fossem deixados a sós, para que assim encontrassem o tema que haveria de convir ao seu gênio. Ver seu ensaio *Über die Begeisterung des Künstlers (Römische Studien, I, ii, 1806, p. 269)*, que antecipa a visão moderna⁷²⁰. Classicista fervoroso e kantiano, Fernow era igualmente revolucionário no campo da política (cf. *Römische Briefe*, 1944, pp. 52 s., 73 ss.)⁷²¹.

É muito pouco provável que uma pessoa que deseja adquirir uma pintura nos dias de hoje diga ao artista o que quer que ele pinte; essa conduta lhe pareceria desrespeitosa. Ao invés disso, visita uma exposição, onde as obras de arte podem ser compradas “ready-made”; e ao adquirir uma dessas, estima-a como a um “achado”, um tipo de *objet trouvé*⁷²². As batalhas heróicas entre artista e comitente que preenchem os anais da Renascença pareceriam impróprias e desnecessárias ao amante de arte moderno. Esse prefere evitar o embate. O diálogo com o artista fica aos encargos do marchand, que assume com frequência o tipo de responsabilidade que já não mais interessa ao comitente e ao público. Seria uma absoluta infelicidade se o um dia o marchand for por sua vez substituído pelo leiloeiro, o qual nem exerceria pressão sobre o artista, nem secundaria seus projetos, e tampouco assumiria qualquer risco, limitando-se simplesmente a vendê-lo.

No século XVIII ainda era comum um animado intercâmbio entre o artista e seu público. Hogarth ria dos poetas que moravam em sótãos e viviam ao encalço de seus caprichos; ridicularizou os músicos enfurecidos com a música popular das ruas. O verdadeiro artista estava em contato com seu público. **(150)** Os românticos, no entanto, introduziram a fábula na qual o poeta sonhando em seu sótão, que escreve somente sob a inspiração do espírito, é a imagem do verdadeiro poeta; e embora a saibamos falsa em grande medida, essa ainda assombra a nossa imaginação. Temos plena consciência de que a maior parte dos poetas não vive em sótãos, e que os artistas não só trabalham regularmente, mas trabalham mais e por mais tempo que os homens de negócio; e não obstante, mantemos arraigada a crença de que só deveriam trabalhar quando inspirados pelo espírito, sem se perturbar com as nossas demandas e sem se desanimar com a nossa indiferença.

(150) As gravuras de Hogarth *The Distressed Poet* e *The Enraged Musician* ridicularizam o artista que busca refúgio da realidade seja na solidão sórdida, seja no refinamento pretensioso⁷²³. As suas simpatias estão com o populacho atrevido. O tom já é diverso em Rowlandson, cujos pintores e poetas acossados são apresentados como vítimas⁷²⁴. Na pintura complacente de Spitzweg, *The Poor Poet* (1839), o sótão se tornou um lugar idílico, o único ambiente adequado para um artista⁷²⁵, como nas *Scènes de la vie de Bohème* (1851) de Murger⁷²⁶.

Segundo esse pressuposto, a relação do artista com seu público se assemelha a antiga lenda de Eco e Narciso. A ninfa Eco amava Narciso, mas esse estava enamorado de seu reflexo e não olhava para nada além de seu próprio rosto. A ninfa poderia ter rompido o feitiço se o seu diálogo não fosse tão limitado; mas tudo o que a ninfa Eco conseguia fazer era repetir as últimas palavras que tinha escutado. A conversa com um eco é infrutífera, e não devemos culpar somente a Narciso⁷²⁷. Esperamos que o artista molde a nossa imaginação, mas esquecemos que artista nenhum é capaz de trabalhar com materiais que não lhe oferecem resistência plástica.

Os grandes comitentes do Renascimento eram comitentes ativos, e enquanto tais possuíam uma desagradável característica em comum. Cada qual representava para o artista aquilo que Lord Bridges⁷²⁸ — em uma interessante conferência sobre “O Estado e as Artes” — entende que os bons comitentes não devem ser: “um sócio inconveniente e incômodo” (151). Possuíam ideias definidas a respeito de sua comitência e não hesitavam ao impô-las. É difícil de imaginar, sem ter lido os documentos, a cizânia engajada no planejamento e replanejamento da Capela Medici. Os desenhos de Michelangelo para as tumbas foram corrigidos pelo cardeal Giulio de’ Medici, que as havia encomendado, e cada vez que Michelangelo submetia novos desenhos, o cardeal tinha prontas as contra-sugestões. Finalmente, quando se chegara a um acordo e Michelangelo estava em meio ao processo de preparar a pedra, o cardeal se tornou o papa Clemente VII, de modo que parece ter modificado mais uma vez o projeto por inteiro, propondo um novo plano do qual emergiram as figuras sublimes que hoje conhecemos (152).

(151) *Romanes Lecture*, Oxford (1958), pp. 4 s. Um exemplo característico da parceria renascentista se encontra na carta do humanista Konrad Celtis⁷²⁹: “Cuide para que o pintor dote as figuras de atitudes filosóficas e poéticas [correspondentes às inscrições propostas por Celtis] de modo que, quando eu venha a ter consigo, possa julgar o que deve ser mantido e o que deve ser retirado” (H. Rupprich⁷³⁰, *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, 1934, n° 87); ou o comando peremptório de Isabella d’Este a Perugino “Não deveis adicionar nada por conta própria”⁷³¹ (“*Ma non agiugnierli cosa alcuna altra*”; documento publicado por W. Braghirolli⁷³² em *Giornale di erudizione artistica*, II, 1873, pp. 163-6⁷³³).

(152) Os documentos sobre a Capela dos Médici⁷³⁴ — em particular a crônica contemporânea de Cambi⁷³⁵, respaldada pela correspondência de Michelangelo — não deixam dúvidas de que o túmulo do próprio cardeal Giulio estava incluído no programa original, incorporado aos quatro túmulos que havia requisitado para seus parentes. Quando o cardeal se tornou papa, os cinco túmulos do projeto tiveram de ser reduzido para quatro, pois o Papa esperava ser enterrado em Roma⁷³⁶. Michelangelo realizou essa redução por meio de

uma simples inversão: ao invés de dois túmulos duplos e um túmulo individual, fez dois túmulos individuais e um túmulo duplo, disso resultando que algumas das estátuas originalmente projetadas para dois sarcófagos foram reajustadas para se encaixarem em um só. A estátua do *Dia* ainda apresenta vestígios do tipo diferente de sarcófago para o qual foi originalmente talhada. (Essas observações, expostas pela primeira vez em uma conferência na Pierpont Morgan Library, Nova York, 16 de janeiro de 1943⁷³⁷, diferem das explicações dadas pela literatura atual sobre Michelangelo, mas concordam com ao menos uma observação feita independentemente por F. Kriegbaum⁷³⁸, “Michelangelo und die Antike”, *Münchener Jahrbuch*, III-IV, 1952-3, p. 16, a saber, que as estátuas do *Dia* e da *Noite* foram originalmente planejadas para um par de sarcófagos⁷³⁹. Ver também W. Gramberg em *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VII, ii, 1955, p. 153.)

É notório que pouco tempo depois o papa mudou novamente de ideia. Uma consideração atçou a sua imaginação: se dois papas Médici — Leão X e ele próprio — estavam enterrados na capela da família, essa se tornaria um mausoléu da glória dos Médici, onde estariam reunidos *magnifici*, duques e papas. Propôs então a Michelangelo uma nova expansão do programa de quatro túmulos para seis, e ainda que Michelangelo tenha brincado um pouco com essa ideia, não avançou muito no assunto e o projeto foi abandonado.

Uma vez que Michelangelo raramente se agradava de quem quer que fosse, pode-se imaginar que ele teria se ressentido de um comitente tão incômodo, mas muito pelo contrário: explicou a seu pupilo Condivi⁷⁴⁰, ao que consta com considerável afeição, que Clemente VII possuía uma compreensão excepcional do processo artístico **(153)**. É evidente que Michelangelo julgou benéfica a pressão exercida pela vontade de seu comitente, mas é necessária a resistência de um artista vigoroso para que esse tipo de impacto seja transformado em arte; espíritos mais fracos poderiam ter sido esmagados.

(153) Ascanio Condivi, *Life of Michelangelo*, trad. C. Holroyd (1911), pp. 50 s., 56, 60.⁷⁴¹

Em meio à copiosa correspondência, imperfeitamente preservada, que Isabella d’Este dedicou à busca dos artistas e da arte, existem cinquenta e quatro cartas referentes a uma única pintura por Perugino **(154)**. Naquela época, o comitente que se importava com arte era exigente; e via de regra, os artistas preferem os comitentes intrometidos aos comitentes indiferentes. Perugino, é verdade, não era um mestre vigoroso, e nem a atenção excessiva de Isabella d’Este lhe foi benéfica, mas é característico de Mantegna que sua arte tenha prosperado sob suas exigências rigorosas. Quanto ao irmão de Isabella, Alfonso d’Este⁷⁴², as cortesias estendidas a Ticiano só eram igualadas pelas ameaças furiosas que se seguiam; mas por meio dessa estratégia de ataques bem calculados alternados por elogios, coagiu Ticiano ao estado de inspiração que produziu os famosos Bacanais de Madri e de Londres **(155)**.

(154) E. Wind, *Bellini’s Feast of the Gods*, p. 19, nota 41.⁷⁴³

(155) *Ibid.*, pp. 56-63⁷⁴⁴; Crowe e Cavalcaselle, *Life and Times of Titian I* (1881), pp. 184, 225 s.⁷⁴⁵

Entre os comitentes recentes, talvez o único caso comparável seja o de Ambroise Vollard, o editor e marchand de pinturas francês. Esse especulador brilhante dos modismos do gosto possuía um dom singular para perturbar, ameaçar, aliciar e elogiar um artista até que esse produzisse o tipo de trabalho que Vollard desejava. O modo com o qual uma de suas vítimas respondia a esse tipo de tratamento, vemo-nos em um autorretrato rapidamente esboçado por Renoir que contém uma charmosa dedicatória ao seu torturador. Lê-se na inscrição: *à Vollard, mon raseur sympathique*. **(156)** Não se faz aqui referência à barba desgrenhada de Renoir; a palavra *raseur* é um coloquialismo para “chato insuportável”, e *il me rase* significa “ele pega no meu pé”. O tom afetuoso da dedicação demonstra a gratidão do artista à pedra no seu sapato.

(156) Vollard, *La vie et l’œuvre de Pierre-Auguste Renoir* (1919), p. 8; também *Auguste Renoir* (1920), frontispício⁷⁴⁶. A homenagem de Rouault a Vollard, no prefácio de

Miserere, ed. Monroe Wheeler (1952), contém uma auto-piedade e um páthos maior: “... teria tomado três séculos a perfeita execução de muitas obras e pinturas as quais, em absoluto desprezo pelas limitações materiais, ele desejava encarregar ao peregrino.”⁷⁴⁷ Traduzidas em 1901 ao vernáculo de Boston, as condições exploradas pelo tino comercial de Vollard são habilmente descritas em *The Education of Henry Adams*, capítulo xxvii: “Nova York e Paris podem ser tudo o que se deseja — venais, sórdidas, vulgares — mas a sociedade gestou nessas cidades, no apodrecimento de sua decadência, certos fermentos anárquicos, e os considerou evidências artísticas. Talvez o fossem.”⁷⁴⁸

Que um tal tratamento dos artistas esteja mais ou menos fora de moda pode ser atribuído a uma variedade de razões. Em primeiro lugar, os amantes da arte vivem sob a impressão de que não tem tempo para trocar quarenta e quatro cartas a respeito de uma única pintura; mas isso é uma ilusão. Um olhar casual nas vidas dos comitentes renascentistas demonstraria que esses possuíam ainda menos tempo do que um sobrecarregado homem de negócios contemporâneo. Eram atormentados por compromissos diários de uma urgência e de um perigo pessoal que nos é difícil de imaginar. E se, em meio a essas adversidades terríveis, encontravam o tempo para se enfrentar com os artistas e submetê-los às suas vontades, é porque a arte lhes era tão indispensável quanto o pão de cada dia: era-lhes essencial à vida. E essa, creio, é a raiz do problema. Se a arte nos fosse tão indispensável quanto o era para eles, não deixaríamos tão deserto o seu átrio.

Ademais, os comitentes da Renascença se expunham a riscos muito superiores aos que estaria disposto o colecionador moderno mediano. Impunham sua “vontade de crer” no momento crucial, quando o resultado de uma empreitada artística ainda era incerto, enquanto preferimos esperar até que o artista tenha terminado a sua obra, para então decidirmos se gostamos ou não do resultado. Assim, adia-se a participação a um momento menos crítico: a nossa vida artística está mais sedada. William James certamente tinha razão ao afirmar que aquele que foge à decepção está, no final das contas, tão pouco seguro quanto aquele que assume os riscos. A ausência de uma comitência ativa reduz a pressão da atmosfera artística, de tal modo que o colecionador prudente, que acredita ter reduzido seus

riscos, reduziu na verdade as suas chances de obter tantas obras significativas quanto possível.

Mesmo o Estado se tornou um comitente tímido e que não responsabiliza a ninguém, muito menos a si próprio, pelo desenho ruim da cunhagem de moedas e das notas bancárias. **(157)** A arquitetura, a última das artes sobre as quais o cliente ocasionalmente ainda impõe a sua vontade, encontrou sua própria “terra sem lei” na diplomacia evasiva das salas de comissão, se não nos amplos escritórios das empreiteiras que fornecem arquitetura pré-fabricada, concebida e projetada *in vacuo*.

(157) Lord Bridges, como citado acima, página XX, não deseja que o Estado seja “um parceiro incômodo e desconfortável em sua relação com as artes.” E no entanto, é duvidosa a eficácia de uma comitência que a tal ponto anula a sua vontade, posto que praticamente recusa qualquer responsabilidade quanto às decisões artísticas. É geralmente considerado axiomático que um ministro responsável teria sobre a arte um efeito deletério, embora a evidência histórica demonstre o contrário: que Colbert⁷⁴⁹ ou Antonin Proust⁷⁵⁰ sirvam de recordação. No entanto, afirmar que uma instituição funciona bem não é a mesma coisa que afirmar que funciona com tranquilidade. Malraux, por exemplo, mostrou-se um ministro irritantemente empreendedor, e a vida artística francesa reagiu com ira louvável⁷⁵¹. Uma parceria desconfortável, sem dúvidas, mas preferível aos confortos do vazio. Enquanto a comitência estatal for tão tímida que se limite a evitar os problemas, o Estado receberá a arte inane que promove sem se dar conta.

Quando deu início às esculturas para o prédio da Unesco em Paris, Hans Arp ficou surpreso e desapontado com o fato de que nem mesmo os arquitetos podiam dispor do tempo — ele usa a expressão “dispor do tempo” — “para discutir a sério com os pintores e escultores” a concepção de seu trabalho como parte de um programa geral **(158)**. Embora o comitente fosse um órgão corporativo, e tivesse contratado um grupo de artistas que incluía Miró, Moore, Picasso e Tamayo⁷⁵² para decorar um edifício dedicado a um propósito bem definido, adotou-se o método usual de dar liberdade absoluta ao artista, de modo que cada um pôde se abandonar à sua vontade individual. Não se fez com que suas vontades entrassem em

conflito para que depois alcançassem uma harmonização. O resultado dessa noção vaga de *laissez-faire* foi um paradoxo visual e intelectual: nesse edifício dedicado ao trabalho cultural das Nações Unidas, as artes vagamundeiam sem função pelo ambiente, distraídas e desunidas⁷⁵³.

(158) *Daedalus*, revista da *American Academy of Arts and Sciences*, inverno 1960, p. 117⁷⁵⁴.

O efeito de deixar o artista excessivamente absorto em si é claramente demonstrado pelas pinturas dos Expressionistas Abstratos. Esses artistas levaram a introspecção ao extremo, e não obstante, buscam se libertar da reclusão que essa lhes impõe. A sua arte é a de uma busca desesperada por substância, perseguindo-na em duas direções: regressando aos impulsos instintivos do artista e os projetando em uma escala maior do que a própria vida⁷⁵⁵. Frequentemente rabiscamos em pequenos pedaços de papel, e os nossos amigos psicanalistas nos dizem que esse hábito despretensioso integra a nossa personalidade. Rabiscar de forma monumental congrega forças de integração que eleva o artista para além de seu *self* privado. Creio, portanto, que o tamanho imenso dessas pinturas não é fortuito: é, pelo contrário, sua *raison d'être*. Muitos artistas que hoje buscam por substância em sua arte tentam encontrá-la em um aumento da escala. O tamanho é um tipo de teste que determina se a imaginação mantém-se firme face a essas ampliações. Falar das abstrações como “maiores do que a própria vida” não é tão estranho quanto pode parecer: pois o idioma do artista se relaciona à escala humana, mas parece soerguido a um tom mais elevado por um *tour de force* de projeção. Isso é demonstrado de forma magnífica por algumas “*action paintings*” de Soulages, exercícios impecáveis de caligrafia gigantesca, que obtêm uma autoridade superior do fato de serem imensas⁷⁵⁶. É como se o próprio artista tivesse de inventar os obstáculos que o exterior não mais lhe fornece.

Na música dodecafônica, para dar um outro tipo de exemplo, o obstáculo é constituído por meio de uma série musical anterior à composição (simetricamente expandida por sua inversão, forma retrógrada e inversão retrógrada) (159) que limita rigorosamente a

escolha de variação melódica do compositor: obriga-lhe a construir o seu próprio leito de Procrusto⁷⁵⁷, da mesma forma que um poeta comprometido com anagramas e acrósticos preconcebidos. Nos últimos anos, o serialismo se ampliou ao ponto de cobrir tanto as dinâmicas musicais quanto o timbre, de forma que as sequências de coloração, intensidade e duração são tão minuciosamente reguladas quanto as sequências tonais. Essa busca obstinada por padrões fixos e suas variações não é uma ocorrência incomum em arte. Tornou-se frequente na literatura a partir das *précieuses ridicules*⁷⁵⁸ e também na medicina por conta dos caprichos dos insanos; mas independentemente do nível mental em que o mecanismo atua, e quer reaja a um impulso profundo ou superficial, parece ser característico de uma arte insuficientemente nutrida pelo exterior.

(159) Schoenberg, *Style and Idea*, pp. 102-43: “Composition with Twelve Tones”; sistematizado em J. Rufer, *Composition with Twelve Tones related only to one another* (1961), pp. 79-111.

Seria absurdo responsabilizar o artista pela reclusão à qual se vê forçado a trabalhar, mas sua própria atitude face a essa condição ajudou a defini-la e tende a encorajar a sua continuidade. Ademais, uma afinidade excepcional entre a “arte pura” e as exigências da mecanização se tornou aparente — pois os padrões puros são os mais fáceis de se mecanizar⁷⁵⁹. Nenhuma arte se presta de modo tão fluente à reprodução quanto uma pintura por, digamos, Manessier⁷⁶⁰. Na música, as composições serialistas oferecem ao computador as melhores possibilidades. Se um romancista se recolhe a um universo interno de experiência onde todos os eventos se parecem com sequências puramente subjetivas, sua técnica se aproxima da técnica do cinema. O “monólogo interior” é um bom exemplo disso⁷⁶¹. Inventado como um mecanismo literário para sugerir instantaneidade, serve de suporte (um tipo de *basso continuo*) ao estilo abrangente do filme-*capriccio*, que — nas palavras de Robert Grillet⁷⁶² — “admite, simultaneamente, alternadamente e em um mesmo nível, fragmentos instantâneos de realidade acessíveis ao olho e à orelha, e fragmentos passados ou longínquos, ou futuros, ou absolutamente fantasmagóricos”. (160) Trata-se de

um erro comum nessas discussões a confusão entre *instantaneidade* e *concretude*, esquecendo-se assim do axioma filosófico segundo o qual as sensações mais imediatas são as mais abstratas. Posto que a instantaneidade sempre exige um grande aparato de exclusões, trata-se de uma construção que pode servir de alimento a uma máquina, e essa é a ironia final da dissociação: ao mesmo tempo em que divorcia o artista do exterior, encontra suporte externo na mecanização por serem ambas procedimentos desumanizados.

(160) Prefácio a *L'année dernière à Marienbad* (1961), p. 16⁷⁶³. Para Robbe-Grillet, esse agregado estudado representa “le film total de notre esprit”.

Dessa forma, não deveria causar nenhuma surpresa que a arte mecânica e o tipo de introspecção encorajado pela psicologia profunda tendam a se reforçar mutuamente. Como foi demonstrado por filmes recentes, e também por toda uma gama de artes plásticas cujo efeito depende da *bricolage* (161), os procedimentos mecânicos são capazes de liberar aquelas “experiências invasivas” altamente irracionais que James descreveu em suas Gifford Lectures como “irrupções, na consciência ordinária, de energias procedentes das partes subliminais da mente”⁷⁶⁴. (162) O que lhe impressionou como uma inovação radical da ciência psicológica e um triunfo da técnica — a abertura de “sistemas inteiros de vida subterrânea [...] enterrados fora dos campos primários da consciência e que nela fazem irrupções”⁷⁶⁵ — foi desde então aceito como um lugar-comum; e tem assim auxiliado a remover algumas das restrições da vontade que, de outra forma, “bloqueariam” o fluxo da imaginação. A suspensão da vontade não está mais reservada aos momentos excepcionais da intuição artística: tornou-se algo comum à terapia cotidiana, com a qual certos artistas buscam competir ao se esforçarem em equiparar o ato criativo com a catarse automática. Desse modo, uma vez que a arte aspira àquilo que Janet chamou de *l'abaissement du niveau mental*, que se trata de um estado de decomposição ou dissociação mental particularmente propício às incursões do inconsciente, (163) a fricção criativa entre artista e comitente deve parecer supérflua e ultrapassada. O único desafio lançado ao artista no novo átrio da arte procede de questões gerenciais como: “Vai gravar bem?”, “Vai reproduzir bem?”, “Vai

distribuir bem?”. Pois onde quer que hoje a vontade deixe um vácuo, as forças mecânicas não tardam em preenchê-lo. **(164)**

(161) A palavra *bricolage*, originalmente utilizada no bilhar ou no tênis para descrever a habilidade de fazer a bola ricochetear , agora é empregada na França de forma mais abrangente, designando qualquer uso inesperado de objetos fabricados (*ready-made*), particularmente quando retirados do tipo de estoque que frequentemente se acumula em um sótão . Pessoas que tem o hábito de rearranjar esses itens para uma nova função são chamadas de *bricoleurs* . As exposições de arte francesa recentes oferecem muitos exemplos de *bricolage artistique* de gosto variável (Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 26, expandiu essa noção à *bricolage intellectuel*). A fascinação exercida por essas “composições heteróclitas” é uma fusão de alienação e de reconhecimento. É o velho truque Dada em uma forma mais elegante⁷⁶⁶.

(162) *The Varieties of Religious Experience (Gifford Lectures, 1901-1902*⁷⁶⁷), conferência X. O relato entusiasmado de James sobre “as maravilhosas explorações levadas a cabo por Binet, Janet, Breuer, Freud, Mason, Prince e outros”⁷⁶⁸ é particularmente tocante nos dias de hoje, quando se reconhece o grau de razão de seu juízo: “Esses registros clínicos nos parecem contos de fada quando os lemos pela primeira vez e, todavia, é impossível duvidar-lhes da exatidão.”⁷⁶⁹ James tinha plena consciência de que o material humano disponível para demonstração era “até agora limitado e, pelo menos em parte, excêntrico, consistindo em sujeito hipnóticos insolitamente sugestíveis e pacientes histéricos”⁷⁷⁰; e no entanto, tinha confiança em sua crença de que “os mecanismos elementares da nossa vida são presumivelmente tão uniformes que o que se revela verdadeiro, em um determinado grau, para algumas pessoas, é provavelmente verdadeiro, em certo grau, em todas, e pode ser verdadeiro, numas poucas pessoas, em grau extraordinariamente alto.”⁷⁷¹

(163) Pierre Janet, *Les obsessions et la psychasténie* (1903), I, ii, pp. 443 ss.; II, i, pp. 1 ss.; também L. Laurent, *Des états seconds, variations pathologiques du champ de la*

conscience (1892), que demonstra que uma “retração do campo da consciência” libera impulsos repentinos e marcados de um tipo elementar. A psicologia dos mitos de Jung tem esse tipo de fenômeno por base: “A intensidade reduzida da consciência e ausência de concentração e atenção, o *abaissement du niveau mental* de Janet, corresponde exatamente ao estado primitivo de consciência no qual, devemos supor, os mitos foram originalmente formados” (C.G. Jung e C. Kerényi, *Essays on a Science of Mithology*, 1949, p. 103). Mas essa inferência não é conclusiva. Se uma redução do nível mental é necessária para decompor as camadas superiores da inteligência racional por interferirem com o impulso de mitificação, isso não significa de maneira alguma que em um estado mais primitivo, onde o impulso de mitificação não encontra obstáculos, ocorra o tipo de nebulosidade causado por um *abaissement du niveau mental*. Pelo contrário, observações externas precisas parecem ser um ingrediente essencial dos mitos primitivos: ver Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, pp. 25, 48 ss., onde nota que “essa ânsia de conhecimento objetivo constitui um dos aspectos mais negligenciados daqueles que chamamos ‘primitivos’”⁷⁷² (p. 5). As minuciosas observações botânicas e zoológicas feitas por certos pigmeus e outras tribos aborígenes (*ibid.*, pp. 7-15) são dificilmente conciliáveis com a sugestão de Jung de que “o primitivo” padece de um “estado crepuscular crônico de sua consciência” (*op. cit.*, p. 101). Essa é possivelmente uma visão romântica do selvagem.

Enquanto os pioneiros da psicologia profunda (Janet, Breuer, Freud, etc.) não cultivavam ilusões a respeito da qualidade de parte do material psíquico projetado pelo inconsciente, tornou-se um credo na escola de Jung que toda a matéria “arcaica” subterrânea da alma contém um tipo de minério precioso. O que Jung escreveu sobre o *mysterium coniunctionis*, por exemplo, pareceria implicar que o símbolo do Hermafrodita não é somente uma projeção subliminar de energia excepcional, mas sim um dos grandes temas da criação artística. E no entanto, esse é um caso demonstravelmente falso. Sejam compreendidas de modo solene ou como um gesto excêntrico, as esculturas andróginas do período helenista são tão artificiosas e ostentatórias quanto a *Séraphita* de Balzac⁷⁷³, a *Lucinde* de Schlegel ou a *Mademoiselle de Maupin* de Gautier⁷⁷⁴: a imagem nunca chega a se desprender totalmente do pedantismo da figura do *Rebis* presente nos livros de ilustrações alquímicos, embora os

esforços literários tenham sido inúmeros⁷⁷⁵. Entre os exemplos modernos basta citar *Les mamelles de Tirésias*⁷⁷⁶ de Apollinaire e *La dragonne* de Jarry⁷⁷⁷; ambas se salvam, por meio de um estilo aristofânico de mascarada, das platitudes licenciosas de *L'androgynie* de Péladan ou do *Demian* de Hermann Hesse⁷⁷⁸. Schoenberg e Berg, e mais recentemente Mircea Eliade (*Méphistophélès et l'androgynie*, 1962, p. 122), reservam à *Séraphita* um lugar excepcional como “a última grande obra de literatura européia que possui como tema central o mito do andrógino” — a que se pode responder com Gibbon: “O leitor, segundo a medida de sua fé, determinará essa questão profunda.”

Embora se aceite atualmente que os métodos da psicologia profunda foram elaborados para desvelar tipos pré-conceituais de vida emocional, nem sempre se reconhece que esses tipos são também pré-artísticos. Não se trata de uma censura ao método psicanalítico o fato de que, quando aplicado à criação artística, esse tende a eliminar a diferença entre a grande arte e a arte insípida: os refinamentos da percepção, reduzidos ao nível difuso do subliminar, tendem a desaparecer. Por outro lado, se fosse indicado de modo claro que se trata precisamente de um tipo de impulso infra-artístico aquele dissecado nos estudos psicanalíticos, sua contribuição genuína à psicologia artística seria melhor definida do que o é atualmente.

Nas reflexões sobre o mito de Édipo, por exemplo, tornou-se comum supor que é pela evocação de uma memória latente que “aquilo que não passa de uma história revoltante” se investe “daquela misteriosa qualidade que a faz digna de ser escolhida como um tema trágico” (F. M. Cornford, *The Unwritten Philosophy and Other Essays*, 1950, p. 9). É difícil, no entanto, entender porque uma história revoltante se torna menos revoltante pelo fato de ser lembrada de modo latente. Seguindo essa linha de raciocínio, qualquer brincadeira sórdida, desde que suficientemente rude ao ponto de perturbar os nossos sonhos, tornar-se-ia digna e poética. Longe de ser um tema ideal à arte, o tipo de símbolo vigoroso que sobrevive no inconsciente e vem à luz por meio de um *abaissement du niveau mental* é o mais obtuso artisticamente. Se a lenda de Édipo é em si monstruosa (e não vejo como isso pode ser negado), e se, como sugere a evidência psicanalítica, é um desses contos monstruosos que estão profundamente incorporados em nossa vida inconsciente, deve, portanto, ser tão difícil

fazer um drama extraordinário desse tema quanto escrever um bom romance sobre “o sacro Hermafrodita”. Sófocles não obteve êxito por meio de um conluio com o inconsciente, mas sim pelo contrário, ao evitar qualquer incursão proveniente dessa região. Como frequentemente observado na construção dessa tragédia, a grandiosidade artística presente na revelação do crime de Édipo transfigura a brutalidade da conclusão. Elaboram-se com tal cuidado as revelações assombrosas que, para o espectador, o efeito final é o exato oposto de uma irrupção do inconsciente. Na ópera de Stravinsky sobre Édipo, os efeitos de *repoussoir* são ainda mais numerosos. O Narrador não só interrompe as confusões e agitações com comentários, como as partes dramáticas são vertidas em latim litúrgico, o que ajuda a manter os eventos em uma distância hierática. É precisamente pela ausência de um filtro semelhante que mitigue a corporeidade robusta de seus fantasmas que Balzac parece fracassar em *Séraphita*. O esquematismo psicodinâmico, se mantido em estado bruto, produz documentos, mas não arte. Seria melhor ler diretamente Swedenborg.

Do ponto de vista da teoria estética, é notável que Schoenberg tenha desistido de sua tentativa de escrever um musical *Bühnenwerk* com base em *Séraphita*. Segundo uma carta de Berg a Webern, sua execução ocuparia três noites (Redlich, *Alban Berg*, p. 88). A homenagem prestada no prefácio de *Harmonielehre* a Maeterlinck, Strindberg e Weininger (!) não deixa dúvidas de que o uso de Balzac como um mistagogo teria trazido à tona muito “material arcaico”. Deve-se acrescentar que o que foi publicado ou exibido das pinturas de Schoenberg, às quais o compositor dava grande importância, cai no estilo e categoria das imagens psico-claustrais estudadas por Jung; cf. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, pp. 175 ss. (ilustrações).

(164) A ficção científica não tardou em se apropriar da combinação entre psicologia profunda e mecanização. Em *Eve future* (1885) de Villiers de l’Isle-Adam, Edison é perito em ambas⁷⁷⁹.

Embora um filósofo sanguíneo por temperamento, James escreveu *The Will to Believe* em um estilo vituperativo dirigido contra o que lhe parecia uma confiança mesquinha

na salvação pela máquina. Detectou entre os supostamente prudentes idólatras da ciência “uma paixão por conceber o universo da maneira que mais economize trabalho”; e acusou os lógicos de terem espalhado essa confusão por meio do uso indevido daquilo que chamam de “a lei da parcimônia”. Inventada por Occam e assim denominada “navalha de Occam”, a lei da parcimônia prevê que, ao elaborar uma teoria, não devemos introduzir mais hipóteses do que as indispensáveis à sua construção. Àqueles que ampliam essa regra, ao ponto de transformar um pressuposto útil de lógica em uma técnica de vida, James denominou de “os cavaleiros da navalha”. E acrescentou, não muito confiante: “Os cavaleiros da navalha jamais formarão entre nós mais do que uma seita.”

Isso foi escrito em 1881. **(165)** Hoje os cavaleiros da navalha não são uma seita, são a maioria; e não o são — em qualquer sentido da palavra — *raseurs sympathiques*. Preferem não lutar com o anjo: demora demais, é pouco econômico e é provável que se desloque a coxa. A evasão ao risco se tornou a paixão dominante, e muitas das forças discutidas nessas conferências podem ser relacionadas a esse impulso imperioso: um desejo de espalhar todo tipo de arte em tão larga escala que seus efeitos se cancelam uns aos outros. Nietzsche viu o homem moderno em seu Éden estético cercado pelos “estilos artísticos e artistas de todos os tempos, para que ele, como Adão procedeu com os animais, lhes dê um nome”⁷⁸⁰. **(166)** A classificação se mostrou de fato um modo confortável de neutralizar os efeitos perturbadores da arte: poupa-nos dos incômodos da participação e elimina, sobretudo, a vontade. “Esses cavaleiros excepcionalmente conscienciosos”, como afirmou James, “pensam ter saltado com seus próprios pés, ... mas se enganam. Simplesmente escolheram, dentre todo o conjunto de tendências ao seu comando, aquelas que decerto construiriam, a partir dos materiais dados, os resultados mais fracos ...” **(167)**

(165) “Reflex Action and Theism”, publicado pela primeira vez em *Unitarian Review* (outubro de 1881), reeditado em *The Will to Believe* (1897).

(166) Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, §18.

(167) *Loc. cit.* (abreviado). Embora James tenha descrito “os cavaleiros da navalha” como uma mera seita, viu “sua fraternidade aumentando em número e suas negações adquirindo prestígio”. Carlyle comparou esses “pedantes obtusos” a “um Par de Óculos atrás do qual não há Olho” (*Sartor Resartus*, I, x). Os fenômenos aqui discutidos possuem uma desagradável semelhança com a “evolução por atrofia” presente em sociedades entômicas altamente organizadas, um tipo de desenvolvimento que assegura grande coesão social ao custo da variabilidade; ver William Morton Wheeler, *The Social Insects* (1928), pp. 303, 307 ss.; também *Essays in Philosophical Biology* (1939), pp. 143-69. Os biólogos mais atuais se tornaram cautelosos quanto à transferência de categorias darwinianas para a história cultural: reconhecem (cf. P. B. Medawar, *The Future of Man*, 1960, pp. 97 ss.) que embora a evolução genética humana tenha seguido um padrão consistentemente darwiniano, a transmissão de seu legado tecnológico e cultural é “evidentemente larmarckiana” e não-genética. Uma distinção clara entre essas duas ordens de eventos não implica que eles sejam perfeitamente isolados um do outro: um ambiente que evolui por meio de uma tradição cultural, não importa o quão imperceptível e vagarosamente, age como uma força seletiva de traços genéticos (cf. H. Kalmus, *Variation and Heredity*, 1957, p. 206). Além disso, o crescimento histórico de uma tradição, ainda que distante em muitos graus da ordem genética da causalidade, depende de um mecanismo psicológico de tamanha complexidade que pode vir a produzir uma “evolução por atrofia” em sua própria esfera. O preço que um grande engenheiro de obras como Pier Luigi Nervi⁷⁸¹ pagou por concentrar todas as suas faculdades na engenharia arquitetônica foi, por exemplo, uma completa astenia da arquitetura de interiores. A questão está em saber se casos desse tipo permanecerão ou não excepcionais; mas mesmo se a resposta negativa tiver em seu favor o peso da economia, seria, segundo James, um erro aceitar esse argumento como final. As nossas vontades irrepreensíveis “formam um restolho demasiado denso para ser ceifado por qualquer navalha de Occam que já tenha sido forjada.”

Outro aspecto da “evolução por atrofia” é discutido por Jean Revol, “Art et aliénation”, *Nouvelle revue française*, XI (1963), pp. 128 ss. A atenção meticulosa ao detalhe diagramático que caracteriza uma determinada classe de desenhos psicopatológicos (cf.

acima, páginas 85 s.) é aqui observada em seu contexto clínico. O autor sugere que, enquanto um paciente perde progressivamente o contato com a realidade, sua busca por padrões formais intrincados se torna um substituto da experiência. Na literatura, as cartas cerimoniais escritas por Hölderlin durante a sua loucura (*Gesammelte Briefe*, ed. E. Bertram, c. 1936, pp. 405 ss.) demonstram a mesma elaboração metódica de uma sintaxe espectral. Essas declarações desesperadas alcançam literalmente aquilo que alguns estetas propuseram como o ideal da arte — a “erradicação do conteúdo pela forma”.

Afirmou-se vez ou outra em defesa da difusão que, para avaliar a questão de modo justo, dever-se-ia dividir o número crescente de ofertas pelo número crescente de beneficiários: poderíamos então perceber que a perda de densidade é ilusória. Receio que esse argumento não se sustente. Na música, por exemplo, a difusão afeta cada ouvinte em particular; esse escuta mais música do que estava acostumado a ouvir e, graças aos meios mecânicos de reprodução, frequentemente a escuta em uma forma adequada à difusão. Dizer que uma experiência difundida, se dividida pelo número de pessoas que a compartilham, torna-se mais densa, equivale a dizer que, se um número maior de pessoas bebe leite diluído, a diluição é menor.

Seria aconselhável manter essa discussão afastada de quaisquer visões enviesadas de educação popular. A queixa em relação a distribuição em massa da arte não é que ela serve a muitas pessoas, mas que as serve mal. Pessoalmente, tenho pouca paciência com a crença arrogante de que arte para muitos é um desperdício: a autobajulação de uns poucos é um desperdício ainda maior. Se julgarmos a situação imparcialmente, não é a quantidade de pessoas que contemplam a arte que é alarmante, mas sim a quantidade de obras que olham, e a redução da arte a um espetáculo passageiro. Sociedades benevolentes parecem obstinadamente comprometidas em unir coisas que estão separadas e em separar coisas que estão unidas, fomentando assim a perpétua mobilidade da arte, destruidora da concentração genuína.

Obstar esse fluxo não será fácil, pois suas forças motrizes subjacentes são muito fortes. E no entanto, o reconhecimento de uma força pelo que ela é produz em si mesmo uma

medida de resistência. O impacto é sustado pela reflexão; e se essa se mantém por tempo o suficiente, é capaz que mesmo o mais forte dos impactos perca seu poder. No entanto, seria imprudente nos sentirmos muito confiantes de que “o espírito por fim há de prevalecer”. Os cavaleiros da navalha são astutos: não expulsam o artista de sua cidade, mas o recebem em seus próprios termos. A neutralidade benevolente elimina a fricção e mantém o átrio da arte seguro e a salvo de qualquer perturbação. Quando uma experiência é excepcional, deve ser multiplicada, e logo o deixará de ser. Baudelaire previu que essa tolerância destrutiva seria um dia saudada como um tipo de “progresso”: nesse recipiente complacente, abismo amigável, absterger-se-ão estéreis as energias anárquicas da criação. “A diferença essencial entre o homem e os brutos”, disse James, “está no excesso exuberante de suas tendências subjetivas”; e “não tivesse a sua vida inteira sido uma busca pelo supérfluo, jamais teria se estabelecido no necessário tão inexpugnavelmente quanto o fez [...] Desbaste sua extravagância, modere-o, e o desfará.”

⁶⁸⁰ Wind era um leitor e admirador da obra de David Hume, tendo escrito seu primeiro artigo integralmente dedicado à história da arte — “Humanitätsidee and heroisiertes Portrait in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts”, 1932; traduzido para o inglês como “Hume and the Heroic Portrait” — sobre a retratística inglesa do século XVIII, Gainsborough e Reynolds em particular. Nesse artigo, hoje um texto clássico sobre o assunto, Wind argumenta que a oposição estilística desses dois pintores na abordagem do retrato é análoga à contenda coeva entre o ceticismo de David Hume e o idealismo moral de James Beattie. O pressuposto fundamental ao argumento de Wind é de que existia uma interrelação entre a produção intelectual e artística da sociedade inglesa setecentista, onde os estilos picturais exprimiam posições igualmente formuladas pela reflexão filosófica. O artigo de Wind foi reeditado em *Hume and the Heroic Portrait*, ed. Jaynie Anderson, Oxford, Clarendon Press, 1986, pp. 1-52.

⁶⁸¹ Parágrafo muito similar ao início da segunda seção de *The Will to Believe*, citação a Hume incluso (TWB, 459)

⁶⁸² Pico della Mirandola (cf. *infra*, nota XX) publicou em 7 de dezembro de 1846 em Roma novecentas teses, as quais afixou pela cidade e fez circular pela Itália. Pretendia, desse modo, suscitar um debate público com quem se dispusesse a confrontá-lo sobre a unidade subjacente às diversas escolas e correntes de pensamento. Pico, então com 23 anos, era conhecido por seus contemporâneos por sua prodigiosa capacidade intelectual e erudição precoce. O papa Inocêncio VIII, contudo, interveio no ano seguinte, proibindo o debate e instaurando uma comissão cardinalícia sob o seu comando, que acabou por condenar treze das novecentas teses. Pico, em resposta, redigiu uma defesa (*Apologia*) em supostos vinte dias, o que enfureceu ao Papa, levando-o a condenar

todas as suas teses, promovendo uma vasta queima das edições impressas. Nessas condições, Pico fugiu para França, onde foi capturado, excomungado e preso. A intercessão conjunta da corte francesa e de Lorenzo de Médici possibilitou a Pico uma liberação provisória, o qual foi passar a residir em Florença, sob a proteção dos Médici. Pico foi absolvido em 1493 pelo papa Alexandre VI. A história dramática da condenação papal de Pico é um componente fundamental da mítica em torno da personagem histórica, frequentemente romantizado pela literatura posterior. Para uma análise aprofundada, ver S. A. Farmer, *Syncretism in the West : Pico's 900 Theses (1486) : The Evolution of Traditional Religious and Philosophical Systems*, ACMRS Publications, 1998; P. R. Klum, "Pico, Theology, and the Church", in *Pico della Mirandola: New Essays*, ed. M. V. Dougherty, Cambridge University Press, 2008, pp. 37-60. Para uma análise de Wind sobre o papel de Pico della Mirandola na revivescência de Orígenes no tardo quatrocentos, cf. Edgar Wind, "The Revival of Origen," in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, ed. Dorothy Miner, Princeton, Princeton University Press, 1954, 412–24.

⁶⁸³ A proposição de Pico subjacente à expressão "actus tyrannicus voluntatis" é audaz: questiona, a grosso modo, a possibilidade de crença em um artigo de fé por um mero ato de vontade. Esse posicionamento remete a uma das treze teses condenadas (de fato, o corolário da tese 4^a 18): "Correlarium: Non est in potestate libera hominis credere articulum fidei esse uerum quando placet, et credere eum esse falsum quando sibi placet." ("Corolário: Não se encontra na livre capacidade do homem crer verdadeiro um artigo de fé quando o agrada e crê-lo falso se lhe agrada."; cf. Farmer, *op. cit.*, p. 430). Desse modo, argumenta em sua *Apologia*: "Quinto, sic arguitur: Quotiescunque aliqui duo determinantur ad credendum opposita et quilibet illorum praecise per hoc determinatur quia vult sic determinari indifferente ad hoc omnino iudicio vel suasionem rationis non potest dici quod rationalius iste moveatur ad credendum quam e contra, sed datis duobus quorum alter vult credere A esse verum et alter non vult credere, edt dicere hunc vel illum velle rationabilius et alium irrationabilius, ergo illi ad sic vel sic velle non determinantur quia praecise sic volunt. Maior huius rationis est nota quia ut inquit Albertus in tertio *De anima*: 'cum voluntas sic agit praecise quia, vult sic agere, assimilatur tyranno, in cuius actione non quaeritur ratio acti, quia ipsius agere, non est secundus rationem agere, sed agere pro libito.' Minor est manifesta: Quia quotidie dicimus Mahumetistas vel Iudaeos irrationabiliter in hoc agere, quod non credunt, et nos rationabiliter, quia credimus: quod si causa praecisa, quare ego crederem, ille non crederet esset praecise quia ego vellem, ille non vellet, uterque esset actus tyrannicus voluntatis et in neutro appareret maior vel minor rationabilitas, imo et in neutro rationabilitas, sed mera potestas et imperium tyrannicum voluntatis." ("Quinto, argumenta-se assim. Toda vez que dadas duas pessoas se determinam a acreditar em coisas opostas e uma dessas se decide a acreditar incondicionalmente por si próprio pois deseja acreditar de tal modo, assim indiferente a qualquer juízo ou argumento persuasivo em relação ao objeto, não se pode dizer que este sujeito se mova mais racionalmente em direção a essa crença do que àquela contrária. Mas considerando ambos, em que um acredita que A seja verdadeiro enquanto o outro não o quer acreditar, é como dizer que este, ou aquele, quer acreditar mais racionalmente e o outro mais irracionalmente, portanto esses não estão determinados a querer este ou aquele porque o querem de modo incondicional. Conhece-se o raciocínio superior porque, como disse Alberto no terceiro livro de *De anima*: 'quando a vontade age incondicionalmente porque quer assim agir, assimila-se a um tirano cujas ações não perguntam por uma razão do ato, visto que o seu agir não se faz segundo a razão, mas segundo um capricho.' O raciocínio menor é evidente, pois dizemos frequentemente que os maometanos ou judeus agem irracionalmente, pois não acreditam, e nós racionalmente, pois acreditamos; pois, se ele não acreditasse precisamente na causa na qual eu acreditava seria precisamente porque eu queria e ele não queria, tratar-se iam ambos os casos de um ato tirânico da vontade, e nenhum dos dois se manifestaria uma maior ou menor racionalidade, pelo contrário, não há racionalidade em nenhum dos casos, mas mero poder e o domínio tirânico da vontade."). A *pax philosophica* proposta por Pico buscava integrar as correntes teológicas e filosóficas orientais, o que o levou a estudar a cabala judaica e o Corão. Como o projeto de Pico remonta à inquirição do substrato por trás da pletora verbal das variegadas tradições de pensamento, a sua crítica deve, em certa medida, questionar os dogmas religiosos. Pico compreende os dogmatismos como calcificações de determinadas leituras dos textos sagrados, as quais, dado o caráter conotativo da linguagem, geram, necessária e invariavelmente, heresias (i.e., variações da exegese teológica oficialmente aceita pela autoridade estabelecida de um determinado grupo social). Destarte, como manifestam as suas teses e a sua *Apologia*, Pico deve proceder por uma crítica às determinações axiomáticas em prol da liberdade heurística. A condenação papal pode ser vista, portanto, como uma retração defensiva da cúria romana que visa a manutenção do poder, "tirânico", de determinar os artigos de fé e, por consequência, o paradigma social.

⁶⁸⁴ William James (1842-1910), filósofo e psicólogo norte-americano, considerado tanto um dos pioneiros da psicologia nos E.U.A quanto um de seus principais filósofos, associado – junto a C. S. Peirce e a Charles Dewey – à corrente filosófica norte-americana conhecida como *pragmatismo*. A sua obra tratou de uma ampla gama de questões – epistemologia, psicologia, metafísica, ciência, religião e misticismo – e a sua influência na filosofia do século XX é vasta (caso do próprio Wind; cf. Lloyd-Jones, *op. cit.*, p. XX). William James era irmão do notório romancista Henry James (1843-1916).

- ⁶⁸⁵ Charles Sanders Peirce (1839-1914), matemático, lógico e filósofo norte-americano, considerado o fundador do pragmatismo e reconhecido por seus notáveis aportes à semiótica (assim como à lógica, matemática, ciências e filosofia). James conheceu Peirce em 1861 em Cambridge e, por volta do final de 1871 até o final de 1872, participaram de um grupo de discussão filosófica intitulado *The Metaphysical Club*, ao qual se credita a gênese do pragmatismo em rejeição à metafísica tradicional europeia. A relação entre James e Peirce não era somente intelectual, contudo: James prestou auxílio constante a Peirce, o qual atravessou severas dificuldades financeiras do final da década de 1890 até a sua morte. Quanto à relação dos dois filósofos, ver R. D. Johnson, *William James: In the Maelstrom of American Modernism*, Houghton Mifflin Harcourt, 2007, pp. 133-138. A dedicatória a Peirce em *The Will to Believe* assevera a influência decisiva do amigo no desenvolvimento filosófico de James, ainda que Peirce não concordasse com as posições assumidas no ensaio (não lhe fez nenhuma crítica pública significativa, contudo); diz James: “To my old friend Charles Sanders Peirce, To whose philosophic comradeship in old times and to whose writings in more recent years I owe more incitement and help that I can express or repay.” (“Ao meu velho amigo Charles Sanders Peirce, a cuja camaradagem filosófica e a cujos escritos em anos mais recentes eu devo um estímulo e uma ajuda maior do que eu posso expressar ou retribuir.”). Ressalva-se que a dedicatória consta do livro *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy* e não do ensaio em si.
- ⁶⁸⁶ Johann Carl Friedrich Gauss (1777-1855), matemático alemão, cuja contribuição a diversas áreas da ciência (como astronomia planetária, geometria diferencial, geodésia, teoria dos números, estatística, análise matemática e eletromagnetismo) lhe rendeu a reputação de um dos principais matemáticos da história.
- ⁶⁸⁷ Wilhelm Olbers (1758-1840), astrônomo alemão, célebre pela descoberta dos asteroídes Pallas e Vesta, pelo cálculo da órbita de cometas (tendo descoberto cinco desses corpos celestes) e pelo paradoxo de Olbers, o qual declara uma contradição entre a escuridão do céu e a hipótese de um universo infinito e estático, dado que, se infinito e com estrelas dispostas uniformemente, o céu noturno deveria ser luminoso.
- ⁶⁸⁸ Nessa carta, Gauss relata a Olbers a solução de um problema – “a determinação do sinal de raiz quadrada” (“die Bestimmung des Wurzelzeichens”) – que lhe frustrava há quatro anos, em que toda semana fizera “uma ou outra tentativa fútil de afrouxar o nó” (“einen oder den andern vergeblichen Versuch, diesen Knoten zu lösen, gemacht hätte”). A solução, relata, não surgiu do esforço e das investigações laboriosas, mas como um lampejo: “Tal qual a descarga de um raio, solucionou-se o problema” (“Wie der Blitz einschlägt, hat sich das Räthsel gelöst”). Afirma, em seguida, que ele próprio “seria incapaz de arrazoar o fio condutor entre o que eu sabia antes, com a minha última tentativa, e o que sabia então, através do êxito.” (“ich selbst wäre nicht im Stande, den leitenden Faden zwischen dem, was ich vorher wusste, dem, womit ich die letzten Versuche gemacht hatte, — und dem, wodurch es gelang, nachzuweisen.”). Encerra a carta afirmando: “Curiosamente, a solução do mistério parece agora mais fácil do que a de muitos outros, os quais de modo algum me atrapalharam por tantos dias deste ano, e é certo que ninguém, quando eu lecionar sobre esse assunto, fará a mínima ideia do longo dilema que esse me impôs.” (“Sonderbar genug erscheint die Lösung des Räthsels jetzt leichter als manches andere, was mich wohl nicht so viele Tage aufgehalten hat als dieses Jahre, und gewiss wird niemand, wenn ich diese Materie einst vortrage, von der langen Klemme, worin es mich gesetzt hat, eine Ahnung bekommen.”). Cf. pp. 24 s.
- ⁶⁸⁹ “Allgemeines über die Arbeitsweise von Gauss” (“Informações gerais sobre o método de trabalho de Gauss”) é a seção inicial do primeiro capítulo de *Gauss als Geometer*, “Die Grundlagen der Geometrie” (“Os fundamentos da geometria”). Neste, através da análise de missivas entre Gauss e colegas e de excertos de sua biografia, Stäckel traça o perfil de Gauss enquanto um gênio superabundante em ideias, mas de pouca produção: “der Reichtum der Gedanken , die ihm , besonders in der Jugend , in solcher Fülle zuströmten , dass er ihrer kaum Herr werden konnte [...] steht in Gegensatz zu dem geringen Umfang dessen, was er aufgezeichnet , ausgearbeitet und veröffentlicht hat.” (“A riqueza de pensamentos que lhe afluíam, especialmente em sua juventude, em uma abundância tal que lhe era difícil de dominar [...] contrastam com a pequena quantidade do que foi registrado, elaborado e publicado.”). Stäckel explica que o gênio de Gauss “radicava-se na união entre uma força criativa e crítica” (“in der Vereinigung schöpferischer und kritischer Kraft wurzelt”), manifesta em “sua ambição, em todos os momentos, de dar às suas investigações a forma de uma obra de arte consumada” (“Es war zu aller Zeit Gauss’ Streben, seinen Untersuchungen die Form vollendeter Kunstwerke zu geben”). Nesse sentido, Stäckel transcreve uma resposta de Gauss a Heinrich Schumacher (1780-1850; astrônomo e editor alemão), que havia expressado críticas à pouca produção de Gauss e a “riqueza infinita de suas ideias” (“unendlichen Reichtum Ihrer Ideen”) que se perdiam por causa de seu rigor. Gauss, que falava do “desejo, que sempre tive em meu trabalho, de lhe dar tal perfeição” (“Der Wunsch, den ich immer bei meinen Arbeiten gehabt habe , ihnen eine solche Vollendung zu geben”), responde-lhe que “sinto, com frequência, qual poderia ser a forma perfeita e que, desse modo, todos os descuidos são atrasos” (“ich fühle , dass oft die Form vollendeter hätte sein können und dass darin Nachlässigkeiten zurückgeblieben sind.”). Fazendo uso da imagem de um prédio, Gauss explica que o seu objetivo é a forma geral do edifício, e não “fornecer a alvenaria, os tijolos, etc, em separado” (“einzelne Mauersteine, Ziegel etc. zu liefern”) e que ao fim de um trabalho, era

necessário que se visse o edifício e não mais os andaimes (“Man dürfe einem Bauwerke [...] nach seiner Vollendung nicht mehr das Gerüste ansehen”). Cf. Stäckel, *op. cit.*, pp. 6 s.

⁶⁹⁰ Publicada em 1934, *La pensée et le mouvant* se trata de uma coletânea de sete artigos de Bergson datados entre 1903 e 1911, incluindo o seminal “Introduction à la métaphysique” – originalmente publicado em 1903 na *Revue de métaphysique et de morale* – e um ensaio sobre William James, escrito em 1911 como prefácio à tradução francesa de *Pragmatism*.

⁶⁹¹ Claude Bernard (1813-1878), médico e fisiologista francês renomado por descobertas importantes – como a função do pâncreas na digestão – e por sua atuação pioneira no campo da medicina experimental. Deve-se a Bernard o termo *milieu intérieur* – designando o ambiente interno do organismo – de onde procede o conceito de homeostase – i.e., a capacidade autorregulatória e dinâmica do organismo de se estabilizar em vias de garantir a sua sobrevivência.

⁶⁹² Tradução de Bento Prado Neto. BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. pp. 235 s. Trecho extraído do sétimo ensaio de *La pensée et le mouvant*, intitulado “La philosophie de Claude Bernard” (“A filosofia de Claude Bernard”). No contexto original da citação, Bergson fala de “homem de gênio” comparando Bernard a Descartes: “À ces recherches plus concrètes Claude Bernard aura apporté la formule de leur méthode, comme jadis Descartes aux sciences abstraites de la matière [...] Dans un cas comme dans l'autre nous nous trouvons devant un homme de génie” (grifos nossos). Em sua análise do pensamento de Bernard, Bergson critica a noção de experimento científico calcado em uma cisão – que compreende falsa – entre “observação” e “generalização” dos fatos, i.e., entre um primeiro estágio de “pura” coleta de evidências e um segundo, dedicado à formulação de leis gerais a partir dessas. Compreende que o ato de investigação já é condicionado por uma questão anterior, a qual parte de um pressuposto teórico e afirma: “En un mot, l'esprit de synthèse n'est qu'une plus haute puissance de l'esprit d'analyse.” (“Em uma palavra, o espírito de síntese não é senão uma potência mais elevada do espírito de análise.”; cf. *ibid.*, p. 231). Desse modo, Bergson compreende que a contribuição principal de Bernard – e de onde se pode falar de uma sua filosofia – consiste na percepção de que “L'invention doit être partout, jusque dans la plus humble recherche de fait, jusque dans l'expérience la plus simple. Là où il n'y a pas un effort personnel, et même original, il n'y a même pas un commencement de science.” (“A invenção deve estar em todos os lugares, seja na mais humilde investigação de fatos, seja no mais simples experimento. Onde não existe um esforço pessoal e nem original, não há sequer o início da ciência.”; cf. *ibid.*, p. 232). Afirma, por consequência, que uma “certa filosofia geral” habita o método científico de Bernard e que essa se volta contra uma postura da especulação filosófica de encarar a realidade de cima a baixo – i.e., buscando a sua constrição em uma totalidade sistemática – e, em uma passagem que ecoa as críticas de James em *The Will to Believe* (cf. *supra*, p. X), afirma: “Si, d'après lui [Bernard], nous n'apporterons jamais trop de prudence à la vérification d'une hypothèse, jamais nous n'aurons mis assez d'audace à l'inventer. Ce qui est absurde à nos yeux ne l'est pas nécessairement au regard de la nature : tentons l'expérience, et, si l'hypothèse se vérifie, il faudra bien qu'elle devienne intelligible et claire à mesure que les faits nous contraindront à nous familiariser avec elle. Mais rappelons-nous aussi que jamais une idée, si souple que nous l'ayons faite, n'aura la même souplesse que les choses. Soyons donc prêts à l'abandonner pour une autre, qui serrera l'expérience de plus près encore. « Nos idées, disait Claude Bernard, ne sont que des instruments intellectuels qui nous servent à pénétrer dans les phénomènes ; il faut les changer quand elles ont rempli leur rôle, comme on change un bistouri émoussé quand il a servi assez longtemps »” (“Se, segundo ele [Bernard], somos incapazes de empregar prudência o suficiente na verificação de uma hipótese, somos incapazes de audácia o bastante em sua invenção. Aquilo que é absurdo aos nossos olhos não o é necessariamente sob o olhar da natureza: tentemos a experiência e, se a hipótese se verifica, por necessidade ela se tornará inteligível e clara à medida em que os fatos nos obriguem a nos familiarizar com ela. Mas lembremos que uma ideia, não importa o quão possivelmente flexível em nossa concepção, não possuirá jamais a flexibilidade das coisas. Estejamos prontos, portanto, a abandoná-la por uma outra, a qual se adequará ainda melhor ao experimento. ‘As nossas ideias, dizia Claude Bernard, não passam de instrumentos intelectuais que nos ajudam a penetrar os fenômenos; é necessário trocá-las quando terminam de servir o seu papel, da mesma forma que se troca um bisturi cego que serviu por tempo o suficiente’”; cf. *ibid.*, pp. 235 ss.).

⁶⁹³ Coleridge diz que o leitor de poesia deve suspender a descrença. Buscar cit.

⁶⁹⁴ A experiência estética em Schopenhauer condiz a um estado de exceção do observador que, defronte a um objeto capaz de lhe suscitar essa vivência rarefeita ou submetido a esse estado por um estímulo interno ou externo, é capaz de apreender um determinado fenômeno como a manifestação de uma realidade última e assim contemplá-lo como que apartado da variação fenomênica – múltipla e concatenada – circunscrita à temporalidade e à espacialidade. Destarte, a experiência estética aparta-se do reino ordinário e cotidiano – dito “o mundo como representação” – o qual, regido por um querer prático em relação aos seus objetos, compreende a todo um momento um interesse, uma vontade do sujeito em relação à algo. Schopenhauer argumenta, portanto, que a experiência estética permite uma “contemplação desinteressada”, uma percepção capaz de sustar o fluxo das sensualidades particulares do mundo fenomênico e, ultrapassando-as, concentrar-se em sua estrutura

anterior e perene, i.e., no objeto enquanto manifestação de uma *Ideia*. Aqui não há presença da vontade subjetiva, a qual pertence ao campo da apreensão relacional dos fenômenos – i.e. o cotidiano – e a qual é regida por uma dimensão utilitária. A experiência estética em Schopenhauer realiza, portanto, a capacidade humana de acesso ao conhecimento metafísico. Essa não pertence, contudo, puramente ao campo artístico – Schopenhauer equivale uma experiência estética derivada da contemplação da natureza com aquela oriunda das obras de arte – mas o filósofo compreende que neste caso se impõe a mediação facilitadora do gênio artístico, cujo excedente cognitivo permite um acesso de maior intensidade e extensão à experiência artística e, dado o seu treinamento nas práticas de fatura artística, uma capacidade elevada de translação desse estado (Quanto à concepção de gênio artístico para Schopenhauer, cf. supra, n. XX). Afirma, assim, que espera “ter mostrado claramente através destas considerações a natureza e a importância da condição subjetiva do prazer estético; esta condição, como vimos, consiste em libertar o conhecimento que a vontade subjugava, em esquecer o eu individual, em transformar a consciência num puro sujeito que conhece e liberto da vontade, do tempo, de toda relação. Da mesma forma que este lado subjetivo da contemplação estética, o seu lado objetivo — isto é, a concepção intuitiva da ideia platônica — manifesta-se sempre como correlativo necessário.” (“Durch alle diese Betrachtungen wünsche ich deutlich gemacht zu haben, welcher Art und wie groß der Antheil sei, den am ästhetischen Wohlgefallen die subjektive Bedingung desselben hat, nämlich die Befreiung des Erkennens vom Dienste des Willens, das Vergessen seines Selbst als Individuums und die Erhöhung des Bewußtseins zum reinen, willenlosen, zeitlosen, von allen Relationen unabhängigen Subjekt des Erkennens. Mit dieser subjektiven Seite der ästhetischen Beschauung tritt als nothwendiges Korrelat immer zugleich die objektive Seite derselben ein, die intuitive Auffassung der Platonischen Idee.”; cf. *op. cit.*, § 38).

⁶⁹⁵ *Essays on the Principles of Genial Criticism concerning the Fine Arts* foi originalmente publicado em cinco partes em 1814 no *Felix Farley's Bristol Journal* e republicado em coletâneas póstumas (embora com diversos erros editoriais). O ensaio objetiva uma discussão sobre o Belo e as possibilidades de crítica estética que, opondo-se ao relativismo empírico, funda-se tanto na concepção kantiana de beleza desinteressada (ainda que Coleridge jamais cite Kant diretamente) quanto na subsunção da multiplicidade orgânica à unidade. Afirma, por exemplo, que “a definição mais segura, portanto, do Belo, assim como a mais antiga, é aquela de Pitágoras: a REDUÇÃO DO MÚLTIPLO AO UNO [...] O senso de beleza subsiste na intuição simultânea da relação das partes, uma em relação à outra, e de todas a uma totalidade: estimulando uma complacência imediata e absoluta, sem interferência, portanto, de qualquer interesse, sensual ou intelectual” (“The safest definition, then, of Beauty, as well as the oldest, is that of Pythagoras : the REDUCTION OF MANY TO ONE [...] The sense of beauty subsists in simultaneous intuition of the relation of parts, each to each, and of all to a whole: exciting an immediate and absolute complacency, without intervenence, therefore, of any interest, sensual or intellectual.”; cf. *Biographia Literaria*, II, ed. J. Shawcross, 1907, p. 239). A respeito da exclusão da vontade citada por Wind, Coleridge acrescenta logo a seguir que “O BELO, portanto, distingue-se ao mesmo tempo tanto do AGRADÁVEL, que está abaixo de si, quanto do BEM, que está acima de si: pois ambos possuem um interesse que lhes é inerente: ambos atuam sobre a VONTADE, e estimulam um desejo pela existência efetiva da imagem ou ideia contemplada: enquanto o senso de beleza repousa satisfeito na mera contemplação ou intuição, independente de se tratar de um Apolo ficcional ou um Antínoo real”. (“The beautiful is thus at once distinguished both from the agreeable, which is beneath it, and from the good, which is above it : for both these have an interest necessarily attached to them : both act on the will, and excite a desire for the actual existence of the image or idea contemplated : while the sense of beauty rests gratified in the mere contemplation or intuition, regardless whether it be a fictitious Apollo, or a real Antinous.”; cf. *idem*).

⁶⁹⁶ Wind cita o fragmento [106]: “Die moralische Würdigung ist der ästhetischen völlig entgegengesetzt. Dort gilt der gute Wille alles, hier gar nichts. Der gute Wille witzig zu sein, zum Beispiel, ist die Tugend eines Pagliaß. Das Wollen beim Witze darf nur darin bestehen, daß man die konventionellen Schranken aufhebt, und den Geist frei läßt. Am witzigsten aber müßte der sein, der es nicht nur ohne es zu wollen, sondern wider seinen Willen wäre, so wie der *bienfaisant bourru* eigentlich der allgutmütigste Charakter ist. [A.W. Schlegel]” (“A apreciação moral é inteiramente oposta à apreciação estética. Lá, a boa vontade é o valor de tudo; aqui, de absolutamente nada. A boa vontade de ser chistoso é, por exemplo, a virtude de um palhaço. No chiste, querer só pode consistir em suprimir as barreiras convencionais e deixar o espírito livre. O mais chistoso seria, contudo, quem o fosse não apenas sem querer, mas também contra a sua vontade, assim como o *bienfaisant borru* é no fundo o mais benévolo dos caracteres. [A. W.]”; cf. trad. port. Marcio Suzuki, in *O dialeto dos fragmentos*, São Paulo, ed. Iluminuras, 1997, pp. 62 s.)

⁶⁹⁷ *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*, publicado em 1889, é a tese de doutorado de Bergson, defendida na Faculté des lettres de Paris. Apresenta nessa obra o seu conceito de “duração”, a partir do qual funda a sua concepção de liberdade em oposição a Kant, que a entendia alheia ao espaço e ao tempo. Na seção do primeiro capítulo (“Da intensidade dos estados psicológicos”) citada por Wind, Bergson prefigura a “duração” através do exemplo da graça do movimento, i.e., de um movimento que possui ritmo e cuja ação presente prefigura a ação futura, de um tal modo que é impossível mensurá-lo, visto que quantitativo e, portanto,

fundamentalmente rebelde à apreensão lógica. Quanto à exclusão da vontade em relação sentimento estético, Bergson afirma que “l’objet de l’art est d’endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l’idée qu’on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l’art on retrouvera sous une forme atténuée, raffinés et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l’état d’hypnose.” (“o objectivo da arte é adormecer as potências activas, ou melhor, resistentes, da nossa personalidade, e levar-nos assim a um estado de docilidade perfeita em que realizamos a ideia que nos é sugerida, em que simpatizamos com o sentimento expresso. Nos processos da arte encontraremos, sob uma forma atenuada, purificados e de alguma maneira espiritualizados, os processos pelos quais normalmente se obtém o estado de hipnose.”); a respeito das artes plásticas – em especial da escultura – diz que “expriment des émotions légères, qui les effleurent à peine comme un souffle, en revanche la pâle immobilité de la pierre donne au sentiment exprimé, au mouvement commencé, je ne sais quoi de définitif et d’éternel, où notre pensée s’absorbe et où notre volonté se perd.” (“exprimem emoções leves, que mal as aflorem como uma brisa, em contrapartida, a pálida imobilidade da pedra empresta ao sentimento expresso, ao movimento iniciado, não sei que de definitivo e eterno, em que o nosso pensamento se absolve e a vontade se perde.”). Cf. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, 2007, pp. 11 s.; trad. port. João da Silva Gama, Edições 70, pp. 19 s.

⁶⁹⁸ Wind cita o capítulo “L’attività teorica e l’attività pratica”, o qual inicia com a premissa de uma cisão do espírito entre uma *forma teórica* e uma *forma prática*, compreendendo aquela a suas capacidades intelectiva e esta as atividades de sua *vontade*. Croce prossegue acrescentando que “a primeira forma é a base da segunda” pois “um conhecimento, independente da vontade, é pensável; uma vontade, independente do conhecer, é impensável.” (“Ma la prima forma è base della seconda [...] Un conoscere, indipendente dal volere, è pensabile; una volontà, indipendente dal conoscere, è impensabile.”). Distinções feitas, fundamenta o seu argumento de que a estética aparta-se da atividade prática, pois, visto que consumada enquanto fato “na elaboração expressiva das impressões” (“nell’elaborazione espressiva delle impressioni”) – momento necessariamente anterior à prática – é do ponto de vista de sua pureza conceitual independente e anterior aos atos de vontade. Esta, segundo Croce, rege a ação de produção prática da obra: “Se após abrimos e queremos abrir a boca para falar ou a garganta para cantar, e assim dizemos em voz alta e com a garganta aberta aquilo que nós já tínhamos sutilmente dito e cantado para nós mesmo; estendemos e queremos estender as mãos para tocar as teclas do piano ou para pegar os pincéis e o cinzel, assim fazendo acentuadamente aqueles movimentos que já tínhamos feito rapidamente, e fazendo-os de modo a deixar traços mais ou menos duradouros; – esse é um fato secundário, que obedece a leis totalmente diversas do primeiro.” (“Che noi poi apriamo e vogliamo aprire la bocca per parlare o la gola per cantare, e cioè diciamo a voce alta e a gola spiegata ciò che abbiamo già sommamente detto e cantato a noi stessi; stendiamo e vogliamo stendere le mani a toccare i tasti del pianoforte o a prendere i pennelli e lo scalpello, facendo, cioè, spiccatamente quei movimenti, che già abbiamo fatto rapidamente, e facendoli in modo da lasciarne tracce più o meno durature; — è questo un fatto sopraggiunto, che obbedisce a tutt’altre leggi che non il primo”). Desse modo, compreende que a *vontade* diz respeito a uma *externalidade* artística, a qual não diz respeito à obra de arte em si: “Costuma-se distinguir entre a obra de arte interna da obra de arte externa: a terminologia nos parece infeliz, pois a obra de arte (a obra estética) é sempre interna; a aquela que se denomina externa não é mais obra de arte. Outros distinguem entre fato estético e fato artístico, compreendendo o segundo como o estágio externo e prático que pode seguir, como comumente o faz, ao primeiro. Mas se trata, nesse caso, de um simples uso linguístico, indubitavelmente lícito, ainda que talvez não oportuno.” (“Si suol distinguere l’opera d’arte interna dall’opera d’arte esterna: la terminologia ci pare infelice, giacché l’opera d’arte (l’opera estetica) è sempre interna; e quella che si chiama esterna non è più opera d’arte. Altri distingue tra fatto estetico e fatto artistico, intendendo pel secondo lo stadio esterno e pratico, che può seguire, e segue di solito, al primo. Ma si tratta, in tal caso, di semplice uso linguistico, lecito senza dubbio, sebbene forse non opportuno.”).

⁶⁹⁹ Sobre *L’imaginaire*, cf. *supra*, n. XX. Lê-se na página citada: “Quant à la jouissance esthétique, elle est réelle mais elle n’est point saisie pour elle-même, en tant que produite par une couleur réelle : elle n’est qu’une manière d’appréhender l’objet irréel et, loin de se diriger sur le tableau réel, elle sert à constituer à travers la toile réelle, l’objet imaginaire. Voilà d’où vient ce fameux désintéressement de la vision esthétique. Voilà pourquoi Kant a pu dire qu’il était indifférent que l’objet beau, saisi en tant qu’il est beau, soit pourvu ou non de l’existence ; voilà pourquoi Schopenhauer a pu parler d’une sorte de suspension de la Volonté de la Puissance. Cela ne vient pas de quelque mystérieuse façon d’appréhender le réel, qu’il nous serait permis d’utiliser parfois. Mais simplement, c’est que l’objet esthétique est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel.” (“Quanto à apreciação estética, ela é real, mas não é tomada em si mesma, ainda que produzida por uma cor real: ela não passa de uma maneira de apreender o objeto irreal e, longe de se dirigir ao quadro real, serve para constituir, através da tela real, o objeto imaginário. Eis de onde surge aquele famoso desinteresse da visão estética. Eis porque Kant pôde dizer que era indiferente ao objeto belo, percebido como belo, ser provido ou não de existência; eis porque Schopenhauer pôde falar de um tipo de suspensão da Vontade de Poder. Isso

não provém de algum modo especial, que nós é ocasionalmente permitido utilizar, de apreender o real. Trata-se, simplesmente, do fato que o objeto estético é constituído e apreendido por uma consciência imagética que o institui como irreal.”)

⁷⁰⁰ Lê-se no parágrafo da citação: “Caso se queira comentar que para a percepção estética esse testemunhar não deve ser levado em consideração, que uma reprodução da expressão humana, fisionômica ocorre apenas nos momentos de *ausência da vontade*, onde se *esquece de si* e se imerge completamente no objeto, assim é possível refutar esse comentário através da justíssima observação de que a própria percepção estética requer essa ausência de vontade, essa renúncia ao sentimento de si. Quem não possui essa capacidade de, em dado momento, parar de pensar em si mesmo, não conseguirá jamais apreciar uma obra de arte, ainda menos criar uma.” (“Wollte man etwa einwerfen, für die ästhetische Anschauung könne dies Miterleben nicht in Betracht kommen, denn ein Nachbilden des menschlichen, physiognomischen Ausdrucks finde nur statt in *willenlosen* Momenten, wo man *sich vergißt* und ganz sich versenkt in das Objekt, so würde dieser Einwurf zurückgewiesen werden können mit der durchaus richtigen Bemerkungen, die ästhetische Anschauung verlangt eben diese Willenlosigkeit, dieses Aufgeben des Selbstgefühls. Wer nicht die Fähigkeit hat, zeitenweise aufzuhören, an sich zu denken, der wird niemals zum Genuß eines Kunstwerks kommen, noch weniger ein solches schaffen können.”; cf. *op. cit.*, *loc. cit.*, grifos do autor). Wind extrai a citação de “Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur” (cf. *supra*, n. XX), dissertação de Wölfflin reproduzida em *Kleine Schriften*.

⁷⁰¹ Na passagem de Bell citada por Wind, subsequente à sua crítica da poesia de Roger Fry (cf. *supra*, pp. XX, n. XX), o autor avalia a produção pictórica e artesanal de Fry, condenando-a, em termos gerais, por seu excesso de consciência – tanto intelectual quanto estilística – assim afirmando: “ele era incapaz de atingir as fronteiras pois, ali onde se inicia a arte, alguma subconsciência ou autoconsciência perversa o detinha. O que era isso precisamente? Não sei muito bem. Poderia ele ter acreditado – não, não o poderia ter acreditado, nem tampouco pensado a respeito – mas poderia ele ter esperado, em algum canto obscuro do seu ser inacessível à razão, que o estilo pode ser imposto? Uma fantasia horrível: nessa via estão as corporações de arte e os roupões, as sandálias, as rendas caseiras e a assistência social, e ao final boceja uma velha casa de chá inglesa. Se Roger terminou uma pintura antes de ter começado uma obra de arte, é possível que o tenha feito por ser incapaz de praticar aquilo que tão bem pregava [...] E se me perguntam porque a pintura de Roger Fry parece morta, tudo o que posso dizer é aquilo que disse Renoir quando lhe perguntaram de onde vinha a arte, se da cabeça ou do coração; ‘*des couilles*’ [dos colhões], ele respondeu.” (“he could not reach the frontiers because where art begins some perverse sub-consciousness or self-consciousness arrested him. What was it precisely? I hardly know. Could he have believed – no, he could not have believed nor thought either – but could he have hoped, in some dark corner of his being inaccessible to reason, that style could be imposed? A horrid fancy: that way lie art guilds and gowns, sandals, homespun and welfare-work, and at the end yawns an old English tea-room. If Roger had finished a work before he had begun a work of art, that may have been because he could not practise what he preached so well [...] And if I am asked why Roger Fry’s painting seems dead, all I can say is what Renoir said when asked whether art comes from the head or the heart: ‘*des couilles*’, he replied.”; cf. *op. cit.*, *loc. cit.*).

⁷⁰² Lê-se na citação original: “Et les ver voulos *mirlitonesques* ne sont-ils pas l’expression à dessein enfantine et simplifiée de l’absolu, sagesse des nations ?” (“E os almejados versos *mirlitonesques* não são a expressão intencionalmente infantil e simplificada do absoluto, sabedoria popular?”). No contexto dessa passagem, Jarry afirma que o “mirliton” (instrumento de sopro popular europeu usado durante os séculos XVI e XVI, frequentemente como brinquedo, e que possui um som anasalado), objeto presenteado pelo Père Ubu ao rei da Polônia em *Ubu Roi*, é o “órgão vocal congruente ao teatro de marionetes” (“l’organe vocale congruent au théâtre des marionnettes”; cf. A. Jarry, *Œuvres complètes*, ed. M. Arrivé, I, 1972, pp. 422). Acrescentando em seguida que “o mirliton possui o som de um fonógrafo que ressuscita o registro do passado” (“Le mirliton a le son d’un phonographe qui ressuscite l’enregistrement du passé”; cf. *id.*), discute a sua preferência pelo teatro de marionetes em relação ao teatro de atores, argumentando que o primeiro não distorce o pensamento do poeta como o faz o segundo, sendo aquele um veículo de maior precisão da criação poética. Afirma, portanto, que “é somente com as marionetes que somos mestres, soberanos e Criadores, pois nos parece indispensável que nós mesmos as fabriquemos, traduzindo, passiva e rudimentarmente, aquele que é o esquema da precisão, os nossos pensamentos.” (“Les marionnettes seules dont on est maître, souverain et Créateur, car il nous paraît indispensable de les avoir fabriquées soi-même, traduisent, passivement et rudimentairement, ce qui est le schéma de l’exactitude, nos pensées.”; cf. *ibid.*, pp. 422 s.). *Conférence sur les pantins* (Conferência sobre os fantoches) foi originalmente pronunciada por Jarry em 22 de março de 1902 na Libre Esthétique de Bruxelas e posteriormente publicada em *Cahier II* (cf. A. Jarry, *Œuvres complètes*, ed. M. Arrivé, I, 1972, pp. 1172).

⁷⁰³ A expressão *schöpferisches Kunstwollen* é traduzível por “vontade-de-arte criativa” ou “volição artística criativa”.

⁷⁰⁴ Citação extraída do subcapítulo 3B (al.: “Das Pflanzenornament in der griechischen Kunst”; pt.: “O ornamento vegetal na arte grega”), em específico da seção 6 (al.: “Das Rankengeschlüge”; pt.: “As gavinhas entrelaçadas”). Em seu contexto original, Riegl analisa uma proposição corrente em sua época em referência ao padrão da

gavinha entrelaçada da cerâmica grega, segundo a qual esta teria uma origem técnico-materialista (“der technisch-materiellen Entstehung der Urmotive”; cf. *op. cit.*, p. 184). Embora refute de início a teoria de uma gênese metalúrgica do padrão em prol de uma têxtil, acaba por contestar por completo esse *parti-pris* teórico, afirmando a sua concepção de uma genética puramente visual e estilística aos motivos ornamentais: “Julgo, não obstante, esse tipo de conclusão demasiadamente especulativa, e a considero verdadeiramente falsa e errônea. Subjaz também ao padrão do cordão bordado uma concepção artística da pessoa que o executa. As linhas não se conformaram em nós por uma desígnio própria. Assim como hoje realizamos para cada esboço artístico-industrial, não importa o material e mesmo para um modelo plástico, um desenho, de forma que possamos seguir os contornos lineares da imagem a partir de um objeto concluso diante dos olhos, assim também o procediam, e não de outro modo, os artistas arcaicos” (“Und doch würde ich auch einen solchen Schluss noch für viel zu gewagt halten, ja ich halte ihn geradezu für falsch und verfehlt. Auch dem in Schnürchenstickerei ausgeführten Muster liegt eine künstlerische Conception des ausführenden Menschen zu Grunde. Von selbst hat sich die Linie nicht zu Schlingen zusammengeschoben. Gerade so wie wir heute für jeden kunstgewerblichen Entwurf, in jedem Material, selbst für die plastische Ausführung, eine Zeichnung schaffen, uns in linearen Umrissen das Bild des fertig zu stellenden Gegenstandes vor Augen führen, ebenso und nicht anders verfuhr der archaische Künstler.”; cf. *ibid.*, p. 186). Riegl conclui, com o parágrafo que contém a citação feita por Wind, esse excursus de crítica teórica: “A base de sua atividade criativa devia, de todo modo, ter sido gráfica [...] Se formos absolutamente forçados a escolher uma técnica, então essa deve ter sido a da pintura, do desenho com um pincel, da incisão com um estilete, e assim por diante. Contudo, nem o pincel e nem o estilete criam automaticamente, mas são antes conduzidos pela mão humana, e essa, por sua vez, pela inspiração artística, que reúne a tradição herdada e a contemplação intelectual, e que, por decorrência de um impulso irresistível, forma algo de novo.” (“Die Grundlage seiner schöpferischen Thätigkeit muss ebenfalls eine zeichnerische gewesen sein [...] Wenn wir dann schon durchaus von einer Technik reden sollen, so wäre es diejenige der Malerei, der Zeichnung mit dem Pinsel, der Ritzung mit dem Griffel u. s. w. Aber weder Pinsel noch Griffel schaffen automatisch, sondern werden geführt von der menschlichen Hand, und diese von der künstlerischen Eingebung, die Anerworbenes und geistig Erschautes zusammenbringt und daraus in unwiderstehlichem Drange ein Neues gestaltet.”; cf. *ibid.*, pp. 186 s.).

⁷⁰⁵ Sobre Robert Vischer e *Über das optische Formgefühl*, cf. *supra*, n. XX. Wind cita o quinto capítulo, “Der Phantasiewille” (“A vontade imaginadora”) e, em especial, o primeiro parágrafo: “Schon bisher habe ich an mehreren Stellen den Unterschied des rein ästhetischen Verhaltens vom pathologischen einer erpichten Willensbestrebung (Gier und Tendenz) hervorgehoben. Dies ist eigentlich nur Bekanntes und basiert auf dem Kantischen Satz: der Geschmack ist ein Urteilsvermögen durch ein Wohlgefallen ohne alles Interesse für die Existenz des Gegenstandes. Dennoch kann nicht geleugnet werden, daß in gewisser Weise auch hier in der Phantasiewelt Wünsche und Willensbewegungen eintreten und wir werden sehen, daß es recht eigentlich ein Willensimpuls ist, welcher die Brücke zwischen Innenphantasie und Kunst zu schlagen versteht.” (“Demonstrei anteriormente, em muitas passagens, a diferença entre uma atitude puramente estética e a atitude patológica de um ato intencional de vontade (cupidez e tendência). Essa distinção é bem conhecida e baseia-se na proposição kantiana segundo a qual o gosto é a habilidade de produzir um juízo através de uma apreciação completamente desinteressada pela existência do objeto. Não obstante, não se pode negar que desejos e atos de vontade também ocorrem aqui, no reino da imaginação, e veremos que é propriamente um impulso da vontade o qual faz a ponte entre a imaginação interna e a arte.”). Existe uma nota de rodapé referente a “auch hier in der Phantasiewelt Wünsche und Willensbewegungen eintreten” onde se lê “Das künstlerische Wollen ist ‘tätige Muße’. K. Köstlin, Aesthetik, S. 18. - Fr. Vischer, Kritische Gänge, N. F., 5. Heft, Kritik meiner Ästhetik, S. 150: ‘Interesse ohne Interesse’.” (“A *volição artística* é ‘ócio ativo’. Ver Köstlin, *Aesthetik*, 18; ver também Vischer, *Kritische Gänge*, 150, ‘interesse desinteressado’.”; grifos nossos). Seguindo o argumento do texto, a “ponte” que propõe Vischer baseia-se em sua compreensão da imitação enquanto uma mediação entre uma impressão e uma expressão. Desse modo, sejam as sensações suscitadas por um dado objeto, sejam aquelas suscitadas por outras pessoas, todas essas provocam uma reação da “vontade imaginadora” (*Phantasiewille*) do sujeito baseada num processo de mimetismo. Esse impulso mimético – tensionado entre uma independência orgânica do sujeito e uma conexão com o objeto – comunica-se inicialmente corporalmente e, posteriormente, através da extensão manual em conjunção a um dado material. Esse processo do organismo de apreensão de impressões e a sua consequente externalização por meio de um ato mimético é o que Vischer denomina *Nachleben*: “A atividade do olhar provocou um processo que atravessa o sistema nervoso por inteiro, a alma por inteira, a pessoa por inteira. Trata-se do télos oculto de toda imagem ingênua a representação dessa pós-vida e a opinião de que se trata de um modelo da natureza é auto-ilusória.” (“Die Thätigkeit des Auges hat einen Process im ganzen Nervensystem und in der ganzen Seele, im ganzen Menschen erregt. Dieses Nachleben darzustellen ist der versteckte Selbstzweck jedes naiven Bildens und die Meinung, es handle sich um das Naturvorbild, täuscht sich selbst.”). A atividade artística, segundo Vischer, seria uma extrapolação dessa atividade mimética que, recusando a mera “imitação constrangedora” (*peinliche Nachahmung*), é capaz de expressar-se perfeitamente harmônica de tal

modo a superar a maneira pessoal do artista e “o caráter privado da imaginação”, transformando a imagem manifesta em uma “propriedade humana, compartilhada e universalmente valorizada” (“Nun erst in der künstlerischen Reaktion erscheint der private Charakter, die Subjektivität der Innenphantasie wahrhaft aufgehoben, weil damit das Bild zum gemeinsamen, allseitig geprüften Eigenthum der Menschen umgestempelt wird.”). Cf. R. Vischer, *Über den optischen Formgefühl*, 1873, pp. 34-38.

- ⁷⁰⁶ Sobre *Ästhetik* de Lipps, cf. *supra*, n. XX. Na passagem citada por Wind, Lipps equivale uma sensação em relação a algo com um sentimento de ação. Afirmar: “Assim que eu sinto a ação, sinto desejo ou aversão, isto é, sinto-os enquanto colorações. E por isso denominamos desejo e aversão como sentimentos. Seria mais verdadeiro, contudo, chamá-los, como eu o fiz, de colorações do sentir, a saber, colorações dos sentimentos da ação.” (“Indem ich aber die Tätigkeit fühle, fühle ich Lust oder Unlust, nämlich eben als Färbungen derselben. Und darum nun nennen wir auch Lust und Unlust Gefühle. Freilich wäre es richtiger, sie, wie ich schon tat, Gefühlsfärbungen zu nennen, nämlich Färbungen des Tätigkeitsgefühles.”). Acrescenta adiante que “Em minha atividade, i.e., no agir de forças internas, sinto-me determinado em um caminho ou outro. No final, o sentir e o sentimento de ação não são senão duas palavras para a mesma coisa.” (“Ich fühle in meiner Tätigkeit, d. h. im Auswirken innerer Kräfte, mich in der einen oder anderen Weise näher bestimmt. Sich fühlen und sich tätig fühlen sind schließlich nichts als zwei Worte für dieselbe Sache”). Conclui afirmando: “O sentimento de ação é, assim podemos dizer, o sentimento-base do prazer e da aversão, assim como as cores e a percepção tonal são as percepções-base em relação à percepção do claro e do escuro” (“Das Tätigkeitsgefühl, so können wir auch sagen, ist das Grundgefühl für Lust und Unlust, so wie die Farbe und Tonempfindung die Grundempfindung für die Empfindung der Helligkeit und Dunkelheit”). Cf. *op. cit.*, *loc. cit.*

- ⁷⁰⁷ *L'évolution créatrice* é um livro de filosofia publicado por Bergson em 1907, onde o autor põe em debate as duas explicações comuns à evolução – a finalista (metafísica) e a mecanicista (científica) –, enxergando-lhes um mesmo a priori: toda a variação evolutiva é predizível e necessária, seja por uma determinação teleológica, seja por um encadeamento mecânico. A essas visões opõe a sua própria, baseada no conceito de “*elã vital*” (*élan vital*), o qual busca conciliar a continuidade da vida com a descontinuidade da evolução. Esse impulso do qual fala Bergson compreende tanto um movimento prisco de origem da vida quanto à variação e diferenciação que este impõe à matéria – reino próprio da necessidade – em sua marcha evolutiva, de onde se compreende o seu aspecto criativo (i.e., este impulso vital único de origem recorre à diversificação conforme confrontado com os *obstáculos* materiais). Lê-se na passagem citada por Wind: “La vie dans son ensemble, envisagée comme une évolution créatrice, est quelque chose d'analogue : elle transcende la finalité, si l'on entend par finalité la réalisation d'une idée conçue ou concevable par avance. Le cadre de la finalité est donc trop étroit pour la vie dans son intégralité. Au contraire, il est souvent trop large pour telle ou telle manifestation de la vie, prise en particulier. Quoi qu'il en soit, c'est toujours à du *vital* qu'on a ici affaire, et toute la présente étude tend à établir que le vital est dans la direction du volontaire. On pourrait donc dire que ce premier genre d'ordre est celui du *vital* ou du *voulu*, par opposition au second, qui est celui de l'*inerte* et de l'*automatique*.” (“A vida em seu conjunto, considerada como uma evolução criadora, é algo de análogo: ela transcende a finalidade, se compreendemos por finalidade a realização de uma ideia concebida ou concebível de antemão. A categoria da finalidade é, portanto, demasiadamente estreita para a vida em sua integralidade. É, por outro lado, frequentemente larga demais para essa ou aquela manifestação da vida tomada em particular. Seja como for, é com o *vital* que temos aqui de lidar, e todo o presente estudo busca provar que o vital orienta-se em direção ao voluntário. Poderíamos, portanto, dizer que esse primeiro tipo de ordem é aquele do *vital* ou da *volição*, em oposição ao segundo, que é aquele do *inerte* e do *automático*.”)

- ⁷⁰⁸ Riegl critica nessa passagem – inicial à introdução de *Stilfragen* – a posição dita materialista da história da arte do tardo-oitocentos. Em tom vituperativo, Riegl confronta a historiografia artística desse tempo e lhe imputa uma visão simplificadora da obra de Gottfried Semper (cf. *supra*, n. XX), relacionando essa simplificação com a passagem do pensamento de Darwin para o darwinismo. Afirmar, portanto, que “essa analogia – *darwinismo e materialismo artístico* – parece-me especialmente justa, dado que entre as duas visões existe, sem dúvidas, uma íntima correlação causal, a qual se encontra na tendência do discurso materialista – cuja interpretação da origem da arte não passa de uma transmissão do darwinismo a uma disciplinas intelectual.” (“die Parallele – *Darwinismus und Kunstmaterialismus* – scheint mir um so zutreffender, als zwischen diesen beiden Erscheinungen zweifellos ein inniger kausaler Zusammenhang existiert, die in Rede stehende materialistische Strömung – in der Auffassung der Kunstanfänge nichts Anderes ist, als so zu sagen die Uebertragung des Darwinismus auf ein Gebiet des Geisteslebens.”; cf. *op. cit.*, p. 6, grifos nossos).

- ⁷⁰⁹ *Beleza almejada ou desejada, voluntária*, em tradução livre.

- ⁷¹⁰ Charles Marie René Leconte de Lisle (1818-1894), poeta francês nascido na ilha de Reunião (departamento ultramarino da França no oceano Índico) associado ao movimento parnasiano. No ensaio dedicado a Leconte de Lisle, Baudelaire é enfático em seu elogio à sua capacidade poética e, em uma passagem permeada de observações de teor xenofobo, racista e misógino, afirma que o poeta é o único dos escritores *créoles* – i.e., franceses nascidos em departamentos ultramarinos – de produção significativa. Quanto à passagem citada por

Wind, afirma: “Tenho pouco a acrescentar. Leconte de Liste possui o domínio de sua ideia; mas isso não seria quase nada caso ele também não possuísse o manejo de sua ferramenta. A sua linguagem é sempre nobre, decidida, forte, sem notas estridentes, sem falsos pudores; seu vocabulário é extenso; as suas conjunções de palavras são sempre notáveis e concordam impecavelmente com a natureza de seu espírito. O seu ritmo é amplo e certo, e o seu instrumento possui um tom doce, embora amplo e profundo como o da viola. As suas rimas, exatas e sem um coquetismo excessivo, atendem à condição da *beleza almejada* e respondem regularmente a esse amor contraditório e misterioso que o espírito humano tem pela surpresa e pela simetria.” (“J’ai peu de choses à ajouter. Leconte de Liste possède le gouvernement de son idée ; mais ce ne serait presque rien s’il ne possédait aussi le maniement de son outil. Sa langue est toujours noble, décidée, forte, sans notes criardes, sans fausses pudeurs ; son vocabulaire, très-étendu ; ses accouplements de mots sont toujours distingués et cadrent nettement avec la nature de son esprit. Il joue du rythme avec ampleur et certitude, et son instrument a le ton doux mais large et profond de l’alto. Ses rimes, exactes sans trop de coquetterie, remplissent la condition de beauté voulue et répondent régulièrement à cet amour contradictoire et mystérieux de l’esprit humain pour la surprise et la symétrie.”; Cf. Baudelaire, *op. cit.*, 1976, p. 179; grifos nossos).

⁷¹¹ “Uma tradução de poesias tão almejadas, tão concentradas, pode ser um sonho sedutor, mas não passa, talvez, de um sonho”. Mallarmé cita Baudelaire sobre a poesia de Poe (extraído de comentários do tradutor em *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, 1857) em “Notes sur les poèmes”, comentário sobre os poemas de Poe traduzidos por Mallarmé em *Les poèmes d’Edgar Poe*. Afirmando que a obra lírica de Poe se constituía de “ensaios de uma mente pioneira sobre a qual reinava uma estética suprema, de inevitável tirania” (“essais d’un esprit avant que sur lui ne régnât une esthétique suprême, d’inévitable tyrannie”; cf. *op. cit.*, p. 160), Mallarmé menciona o comentário de Baudelaire sobre a dificuldade de se traduzir Poe acima citado, mas acrescenta que, de todo modo e a fim de uso, “possuímos uma versão magistral de Baudelaire: exceção feita ao interdito expresso” (“nous en possédons une version magistrale de Baudelaire : exception dans l’interdit qu’il porte.”; cf. *ibid.*, p. 161). Quanto a *Les poèmes d’Edgar Poe*, cf. *supra*, n. XX.

⁷¹² Quanto a *Philosophy of Composition*, cf. *supra*, n. XX. *Genèse d’un poème* se constitui de um prefácio introdutório escrito por Baudelaire, seguido às suas traduções francesas de *The Raven* (fr.: *Le courbeau*) e do texto propriamente dito de *Philosophy of Composition* (fr.: *Méthode de composition*). Esse conjunto de textos foi publicado pela primeira vez em 1859 na *Revue Française*, embora *Le courbeau* já tivesse sido antes publicado em 1853 e em 1854. Quanto ao “cálculo frio e deliberado” referido por Wind, Poe afirma em seu texto: “É meu intento tornar manifesto que nenhum momento em sua composição [*O corvo*] deve-se seja ao acidente, seja à intuição – e que o trabalho procedeu passo a passo em direção à sua conclusão com a precisão e a lógica rigorosa de um problema matemático.” (“It is my design to render it manifest that no one point in its composition [*The Raven*] is referable either to accident or intuition – that the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.”; cf. Poe, *The Raven, and The philosophy of Composition*, San Francisco, Paul Elder and Co., 1907).

⁷¹³ *The Raven and Other Poems*, coletânea de poemas de Edgar Allan Poe, foi publicada em novembro de 1845, seguindo a publicação de *Tales* em julho. Em janeiro deste ano, Poe publicou *The Raven* na *Evening Mirror*, o que lhe granjeou um sucesso de crítica e público instantâneo e atraiu a atenção dos editores Wiley and Putnam, que publicaram os seus livros na prestigiada série “The Library of American Books”. O ano de 1845 marcou o auge da fama de Poe, tendo sido logo seguido pelo declínio de sua carreira, em parte agravado pelos problemas do escritor com o álcool, em parte por tragédias pessoais. Lê-se integralmente no prefácio: “THESE trifles are collected and republished chiefly with a view to their redemption from the many improvements to which they have been subjected while going at random ‘the rounds of the press.’ If what I have written is to circulate at all, I am naturally anxious that it should circulate as I wrote it. In defence of my own taste, nevertheless, it is incumbent upon me to say, that I think nothing in this volume of much value to the public, or very creditable to myself. Events not to be controlled have prevented me from making, at any time, any serious effort in what, under happier circumstances, would have been the field of my choice. With me poetry has been not a purpose, but a passion; and the passions should be held in reverence; they must not – they cannot at will be excited with an eye to the paltry compensations, or the more paltry commendations, of mankind.” (“ESSAS bagatelas encontram-se coligadas e republicadas principalmente com o propósito de lhes dar uma redenção, tendo em vista os muitos aperfeiçoamentos aos quais foram sujeitas enquanto ‘circulavam pela mídia’ aleatoriamente. Se de algum modo aquilo que eu escrevi deve circular, anseio, naturalmente, para que circule da forma como foi escrito. Em defesa do meu próprio gosto, no entanto, compete-me dizer ser a minha crença de que nada nesse volume é de grande valor para o público ou me é muito meritório. Eventos impassíveis de controle impediram-me de realizar, em dado momento, qualquer esforço sério em relação àquilo que, em circunstâncias mais felizes, teria sido a área de minha escolha. A poesia não tem sido para mim um propósito, mas sim uma paixão, e se deve tratar as paixões com reverência: essas não devem – não podem ser excitadas pela vontade, com a atenção voltada às compensações irrisória, ou aos mais irrisórios elogios, da humanidade.”)

⁷¹⁴ Wind se refere a uma carta escrita por Keats em 21 de dezembro de 1817 a seus irmãos, George (1797-1841) e Tom Keats (1799-1818), sendo que este último faleceu de tuberculose em dezembro de 1818 sob os cuidados de John. Nessa carta, em que comentários mundanos sobre o cotidiano de Keats convivem com observações artísticas de grande acuidade e relevância, o poeta define a sua *capacidade negativa* logo após um passeio com amigos: “Não tive uma discussão, mas antes uma disquisição com Dilke [Charles Dilke, 1789-1864, crítico literário inglês] sobre assuntos diversos; diversas coisas se conjugaram em minha mente e me dei conta, de repente, qual qualidade é necessária para formar um Homem de Êxito, especialmente na literatura, e que Shakespeare possuía em abundância – refiro-me a uma *Capacidade Negativa*, isto é, quando um homem é capaz de existir em meio a incertezas, Mistérios, dúvidas, sem qualquer perquirição impaciente do fato e da razão” (“I had not a dispute but a disquisition with Dilke on various subjects; several things dovetailed in my mind, and at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature and which Shakespeare possessed so enormously – I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.”; cf. Keats, *op. cit.*, *loc. cit.*). Trata-se, portanto, de uma atitude desinteressada do poeta e de seu processo criativo, postura ressaltada por Keats adiante na carta, após criticar a poesia de Coleridge por sua necessidade de conhecimento: “em um grande poeta, o senso de Beleza supera quaisquer outras consideração, ou melhor, oblitera toda consideração.” (“with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration.”; cf. *ibid.*). Maurice Buxton Forman (1909-1953), oficial do correio inglês e editor literário. Maurice era filho de Harry Buxton Forman (1842-1917), também oficial do correio e editor literário, assim como perito em literatura inglesa oitocentista, tendo sido implicado em um esquema de forja de obras literárias e poemas desse período. *Letters of John Keats* foi originalmente publicadas por Maurice em 1931 com base na coleção de cartas de Keats feita por ele e por seu pai.

⁷¹⁵ Sobre o *Don Juan*, cf. *supra*, n. XX. No quinto Canto do poema, Juan encontra-se em um mercado de escravos em Constantinopla, onde chegou após ter perdido a amada Haydée (Canto IV). Comprado por um eunuco, Baba, que serve ao serralho do sultão, é levado ao palácio onde se vê obrigado a se vestir de mulher. Juan é levado ao salão imperial para conhecer a sultana Gulbeyaz (a quarta mulher do sultão) que, tendo o visto no mercado e por ele se interessado, tenta seduzi-lo. Ainda apaixonado por Haydée, Juan resiste, o que provoca de início a fúria e, em seguida, um acesso de choro da sultana. No momento em que Juan começa a se desculpar, constrangido por sua tristeza, o sultão entra em cena. O monarca comenta sobre a beleza de Juan (não notando se tratar de um homem), o que provoca um murmúrio no palácio, assim encerrando o Canto. É no momento da tentativa de sedução de Juan por Gulbeyaz que se encontra a estrofe citada por Wind, onde integralmente se lê: “Something imperial, or imperious, threw / A chain o'er all she did ; that is, a chain / Was thrown as 'twere about the neck of you / And rapture's self will seem almost a pain / With aught which looks like despotism in view : / Our souls at least are free, and 'tis in vain / We would against them make the flesh obey / The spirit in the end will have its way.” (“Algo de imperial, ou de imperioso, jogava / Uma corrente sobre todas as suas ações; ou então, uma corrente / Sentia-se como se sobre si jogada / E de si, o êxtase, pareceria uma dor / Do medo de um despotismo por vir: / Nossas almas, ao menos, são livres, e é em vão / Ser-lhes contrário fazendo a carne obedecer — O espírito por fim há de prevalecer.”).

⁷¹⁶ Sobre o ensaio *The Symbolism of Poetry*, cf. *supra*, n. XX. Wind extraiu a citação da conclusão do ensaio de Yeats, onde este comenta sobre a possibilidade de um retorno da importância da poesia a partir de uma visão “simbolista”; i.e., a poesia entendida como uma articulação de imagens oriundas da experiência real mas que dizem respeito, ao fim e ao cabo, a uma dimensão metafísica, espiritual e suprassensível. Destarte, recusando as aproximações da linguagem poética tardo-oitocentista ao empirismo científico, afirma: “With this change of substance, this return to imagination, this understanding that the laws of art, which are the hidden laws of the world, can alone bind the imagination, would come a change of style, and we would cast out of serious poetry those energetic rhythms, as of a man running, which are the invention of the will with its eyes always on something to be done or undone; and we would seek out those wavering, meditative, organic rhythms, which are the embodiment of the imagination, that neither desires nor hates, because it has done with time, and only wishes to gaze upon some reality, some beauty” (“Com essa mudança de substância, esse retorno à imaginação, viria uma mudança de estilo, e nós exilaríamos da poesia séria esses ritmos enérgicos, como os de um homem correndo, que são invenções da vontade, com seus olhos sempre pousados em algo por fazer ou desfazer; e buscaríamos aqueles ritmos orgânicos, bruxuleantes, meditativos, os quais são a corporificação da imaginação, que nem deseja e nem odeia, pois abnegou ao tempo, e só quer contemplar alguma realidade, alguma beleza”; cf. *op. cit.*, p. 163).

⁷¹⁷ Embora o mercado de arte tenha seu início histórico com a prática da comitência, o ressurgimento do colecionismo artístico europeu introduziu – impulsionado pela valorização e secularização artística do séc. XVI – a figura do negociante de arte (*marchand*), figura responsável por intermediar a relação entre cliente e artista. Mais do que um comerciante, cabe ao *marchand* a avaliação e descoberta de artistas e a persuasão de sua clientela quanto aos méritos de uma obra, valendo-se assim de um *juízo do gosto*. Esse equilíbrio sutil entre uma

atividade mercantil e a mediação de valores estéticos tornaram o *marchand* uma das figuras centrais do mercado de arte.

⁷¹⁸ *Propyläen* foi um periódico de história da arte fundado por Goethe e seu amigo Johann Heinrich Meyer (1760-1832; pintor e crítico de arte alemão) em 1798 – tendo durado três anos – o qual marcou o ápice do período clássico do poeta. A publicação, que contou com a colaboração de Schiller, Wilhelm e Katherina von Humboldt, visava atuar como um fórum intelectual para a discussão sobre a educação e produção artística teutófona e serviu como plataforma para a posição anti-Romântica e classicista de Goethe em relação às artes visuais. Lê-se nos parágrafos iniciais da introdução do primeiro volume: “O jovem, quando atraído pela Natureza e pela Arte, pensa que, com um esforço vigoroso, será logo capaz de penetrar o santuário mais interno; o homem, após muito vagar, reconhece-se ainda no átrio. Uma tal consideração nos sugeriu o nosso título. É somente nos degraus, na porta, na entrada, no pátio, na câmara entre o interno e o externo, entre o sagrado e o profano, que podemos nos demorar com os nossos amigos. Se a palavra *propyleu* traz à mente aquela estrutura em especial através da qual se chegava à cidadela ateniense e ao Templo de Minerva, não se vai assim de encontro ao nosso propósito, mas não se deve presumir-nos a intenção de produzir uma tal obra de arte e esplendor. Sob o nome do lugar pode se entender um símbolo do que pode ter acontecido por lá, podendo-se esperar conversações e discussões talvez não indignas daquele espaço”. (“Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt, mit einem lebhaften Streben, bald in das innerste Heiligtum zu dringen; der Mann bemerkt, nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde. Eine solche Betrachtung hat unsern Titel veranlaßt. Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden. Will jemand noch besonders, bei dem Worte Propyläen sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur Atheniensischen Burg, zum Tempel der Minerva gelange, so ist auch dies nicht gegen unsere Absicht, nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen. Unter dem Namen des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können, man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären. *Propyläen* traduz-se por “propileu”, termo cuja origem remonta à arquitetura grega clássica, designando um portão de acesso monumental. O mais conhecido dos propileus gregos dava passagem à Acrópole ateniense, tendo sido iniciado antes das Guerras Persas e, queimado por Xerxes, reconstruído pelo arquiteto Mnésicles (c. 436-432 B.C.) sob o mando de Péricles. A helenofilia germânica produziu exemplos modernos de propileus, caso do Portão de Brandemburgo em Berlim (final do séc. XVIII).

⁷¹⁹ Carl Ludwig Fernow (1763-1808), teórico de arte, romanista, arqueólogo e bibliotecário alemão, especializado na cultura italiana, tendo vivido em Roma de 1794 a 1803. Fernow colaborou com Goethe em Weimar, onde, em 1804, tornou-se bibliotecário da duquesa de Weimar, Anna Amalia (1739-1807). A sua biografia foi publicada em 1810 por sua ex-aluna Johanna Schopenhauer (1766-1838), mãe do filósofo Arthur Schopenhauer.

⁷²⁰ Lê-se em *Über die Begeisterung des Künstlers* (port.: “Sobre o entusiasmo do artista”): “Ele gerou uma obra de arte dentro de si; ele deve apenas lhe dar à luz e cultivá-la. Eis o efeito do verdadeiro entusiasmo no artista visual e é assim que toda verdadeira obra de arte deve emergir. A imagem deve provir de sua própria fantasia; deve, através do tema que o sensibilizou, nele se originar espontaneamente. Quando o artista deve buscar e compor a imagem, somente o intelecto e o gênio nele operam; encontra-se, assim, um grande esforço, mas nenhum entusiasmo. O gênio põe em movimento apenas a imaginação, e não a emoção; mas não se pode forçar o entusiasmo; trata-se de um impulso involuntário do gênio, o qual ocorre quando este é confrontado com um objeto que lhe traz à consciência a ideia de perfeição e beleza vivaz, ao mesmo tempo em que lhe oferece um material favorável para que a realize. A prática usual de fornecer o tema para o trabalho do artista é, portanto, contraproducente. Constrange o artista a produzir um trabalho artesanal e forçado.” (“Er hat ein Kunstwerk in sich erzeugt; er darf es nur noch gebären und ausbilden. So ist die Wirkung wahrer Begeisterung in dem bildenden Künstler, und so muß jedes echte Kunstwerk entstehen. Das Bild muß von selbst in seine Fantasie kommen; es muß durch das Motiv, das ihn rührte, unwillkürlich in ihm entstehen. Wenn der Künstler das Bild suchen und zusammensetzen muß, so sind nur Verstand und Wiz in ihm geschäftig; und da kan wohl grosse Anstrengung, aber keine Begeisterung stat finden. Der Wiz kan nur die Einbildungskraft, nicht das Gefühl in Bewegung setzen; aber Begeisterung last sich nicht erzwingen; sie ist ein unwillkürlicher Aufschwung des Genies, welcher erfolgt, wenn ihm ein Gegenstand vorgehalten wird, der ihm die Idee der Vollkommenheit und Schönheit lebhaft zum Bewusstsein bringt, indem er ihm einen günstigen Stoff sie zu realisiren darbietet. Darum ist auch die gewöhnliche Verfährungsart, Künstlern Gegenstände zur Behandlung aufzugeben, zweckwidrig. Sie zwingt den Künstler handwerksmässige, nothgedrungene Arbeiten zu machen.” Cf. *op. cit.*, pp. 268 s.).

⁷²¹ *Römische Briefe an Johann Pohrt 1793-1798*, ed. por Herbert von Einem (1905-1983; historiador da arte alemão, especializado na arte alemã setecentista e oitocentista), trata da correspondência de Fernow com seu amigo Johann Pohrt, quando aquele se encontrava em Roma. Lê-se, nas pp. 52 s., considerações do editor sobre as simpatias de Fernow pelo exército napoleônico francês, a qual afirma estar radicada em uma postura filosófica germânica: “O leitor pode se surpreender, ao ser capaz de sentir tão claramente o quanto as simpatias

de Fernow estavam com os combatentes da Revolução Francesa e com o seu líder, Napoleão. Essa postura é facilmente explicável a partir da atitude básica de Fernow. Assim como o movimento filosófico e as aspirações artísticas daqueles dias, via ele também a Revolução Francesa como o início da autoconsciência da humanidade após séculos de ausência de liberdade tanto interna quanto externa [...] o conhecimento da contribuição alemã, ou mesmo da liderança alemã quanto a esse esforço conjunto da humanidade no caminho da iluminação em direção à liberdade e à autodeterminação, fez dele um partidário da revolução francesa. ‘A partir da *Crítica da razão pura* de Kant’ – assim escreve a Pohrt – ‘o espírito alemão ganhou uma decidida superioridade e se deslocou para o ápice, de cuja existência a maior parte do resto do povo europeu possui ainda apenas uma intuição obscura.’ Kant era para ele um pioneiro e um representante dos esforços alemães.” (“Es mag den Leser unserer Briefe erstaunen, so deutlich spüren zu müssen, wie Fernows Sympathien den Kämpfern der französischen Revolution und ihrem Führer Napoleon gehörten. Aus Fernows Grundeinstellung ist diese Haltung leicht zu erklären. Wie die philosophische Bewegung und die künstlerischen Bestrebungen jener Tage so sah er auch die französische Revolution als den Beginn einer Selbstbesinnung der Menschheit nach Jahrhunderten innerer wie äußerer Unfreiheit [...] das Wissen um den deutschen Anteil, ja der deutschen Führung in dieser gemeinsamen Anstrengung der Menschheit auf dem Wege der Aufklärung zu Freiheit und Selbstbestimmung machte ihn zum Anhänger der französischen Revolution. ‘Seit Kants Kritik der reinen Vernunft’ – so schreibt er an Pohrt – ‘hat der deutsche Geist einen entschiedenen Vorsprung gewonnen und wandelt zu Höhen hinauf, deren Dasein der Größte Teil der übrigen Völker Europas nur noch in dunklen Gefühlen ahnden’. Kant war ihm Pionier und Repräsentant der deutschen Bemühungen.”). Lê-se nas pp. 73 ss. uma carta de Fernow a Friederike Brun (1765-1835; escritora dinamarquesa) onde transcreve uma elegia escrita por ele de teor revolucionário e anticlerical, em que personifica São Pedro interpelando Deus.

A respeito do igualmente, EW afirma que “Ardent classicists, who followed Winckelmann, were, like him, republican revolutionaries: see Carstens, David, etc. The notion that classicism is reactionary is a late invention.” (Carta de EW para E. E. Stein, 21/8/63; 102:1:112)

⁷²² *Objet trouvé* designa uma classe de objetos – naturais ou antrópicos – que, encontrados pelo artista, são expostos como objetos artísticos, passando ou não por alguma alteração no processo. A apreciação artística do *objet trouvé* inicia-se com as vanguardas artísticas do século XX, em especial com as *assemblages* cubistas de Picasso e Braque, tendo sido largamente utilizado pelas correntes dadaístas, surrealistas e futuristas. A absorção dos *objet trouvé* pelo campo artístico como uma possibilidade estética expandiu em ampla medida o espectro de materiais aceitáveis (ver, por exemplo, as “combine paintings” de Rauschenberg produzidas durante as décadas de 1950-60 ou as obras de Joseph Beuys durante a década de 1970). Em relação ao “ready made” – objeto industrial ao qual o artista impõe a categoria de “arte” ao descontextualizá-lo de sua função e exibi-lo inalterado enquanto objeto artístico – pode-se argumentar uma diferença em relação ao *objet trouvé* fundamentada em uma percepção estética: o artista, no segundo caso, elege o objeto segundo critérios estéticos, enquanto no primeiro se trataria de uma decisão indiferente ou randômica. Em determinação estrita, designa-se “ready-made” apenas as obras de Duchamp – artista que cunhou o termo – datadas das décadas de 1910-20 (e.g., “Fonte” de 1917).

⁷²³ *The Distressed Poet* é originalmente uma pintura a óleo, datada de 1736 (65,9 x 79,1 cm; Birmingham Museum). Foi reproduzida como gravura em 1741 e impressa em conjunto com *The Enraged Musician* (1741). Ambas as imagens zombam da figura do artista isolado das necessidades cotidianas e da vida social. No caso de *The Distressed Poet*, vê-se um poeta que, habitando uma mansarda, dirige o olhar à janela em busca de inspiração enquanto escreve um livro; no mesmo ambiente, caótico e miserável, a sua mulher remenda roupas enquanto a leiteira cobra pagamentos em atraso. A imagem foi provavelmente inspirada no poema satírico de Alexander Pope, *The Dunciad* (originalmente publicado em 1728 mas com diversas versões revisadas e aumentadas publicadas até 1743), em que o autor ataca a insipidez de certos poetas contemporâneos (rivals seus, em geral, como Lewis Theobald). Em *The Enraged Musician*, um violinista tentando estudar no interior de uma casa se exaspera com a diversidade de barulhos proveniente da vida nas ruas. Como é típico da obra Hogarth, ambas as imagens são repletas de detalhes anedóticos, os quais tanto complementam a mensagem principal quanto promovem excursos narrativos próprios.

⁷²⁴ Thomas Rowlandson (1756/7-1827), caricaturista, aquarelista, gravador e desenhista inglês. Embora conhecido como um satirista, as suas figurações da vida contemporânea são de um humor ameno e desprovidas de conclusões morais ou crítica cáustica à sociedade (caso de Hogarth).

⁷²⁵ Carl Spitzweg (1808-1855), pintor alemão do período Biedermeier, ativo em sua cidade natal, Munique. Inicialmente um farmacêutico, dedicou-se integralmente à pintura após adquirir independência financeira com uma herança. Alcançou o sucesso inicialmente como um ilustrador satírico da sociedade alemã, mas o seu estilo tardio se voltou à representação de paisagens idílicas. *The Poor Poet*, obra representativa da pintura Biedermeier, é a sua pintura mais famosa. Figura-se um poeta deitado em sua cama no chão no ato de interrupção de sua escrita; o ambiente à sua volta é simplório, desordeiro e recheado de livros, onde maços de manuscrito servem de combustível ao forno que mantém o lugar aquecido. Wind talvez tenha se excedido em

sua crítica à obra, uma vez que esta parece ironizar a atmosfera de idealização romântica de sofrimento e isolamento do artista genial.

⁷²⁶ Henry Burger (1822-1861), romancista e poeta parisiense, conhecido principalmente por *Scènes de la vie de bohème*. Nesta obra, coletânea de histórias publicadas independentemente em uma revista literária de Paris de 1845 a 1849, tem-se um panorama da vida boêmia do *Quartier Latin* da década de 1840 de forte conotação autobiográfica (tendo sido o próprio Murger um poeta pobre morador de uma mansarda). *Scènes de la vie de bohème* foi diversas vezes adaptada para a ópera, teatro e cinema (sendo *La Bohème* de Puccini de 1896 a sua adaptação mais famosa).

⁷²⁷ A versão mais conhecida do mito provém do Livro III das *Metamorfoses* de Ovídio, onde se narra que a ninfa Eco foi amaldiçoada por Juno por sua tagalericice, a qual dificultou a descoberta, por parte da deusa, das infidelidades de seu marido Júpiter. Desse modo, Eco se viu condenada a poder falar apenas as últimas palavras do que escutara. Algumas versões da lenda afirmam que, após a morte de Narciso afogad na fonte, Eco teria sido morta a mando de Pã ao lhe recusar amorosamente. Seriam os seus restos espalhados que causam o efeito de eco.

⁷²⁸ Edward Bridges (1892-1969), 1º barão Bridges, político e militar inglês, fez carreira no Serviço Civil inglês, onde atuou como secretário de gabinete (1938-1946) e, posteriormente, como diretor (1945-1956). Após a sua aposentadoria, foi reitor da Universidade de Reading (1959-1969), tendo publicado nesses anos *The State and the Arts* (cf. *infra*, n. XX) e *The Treasury* (1964).

⁷²⁹ Konrad Celtis (1459-1508), estudioso humanista e poeta neolatino alemão. Celtis exerceu uma profunda influência nos estudos humanistas germânicos do século XVI, especialmente no campo da poesia e da historiografia. Devido à sua atuação fomentadora com base na posição de poeta laureado (coroadado em 1487) e a vasta rede de contatos intelectuais estabelecida em contínuas viagens, Celtis ocupa uma posição privilegiada na produção artística e acadêmica na transição do séc. XV para o XVI. Chamado a Viena em 1497 pelo imperador Maximiliano I, Celtis colaborou com o florescimento das artes visuais na corte imperial (caso de sua parceria com Dürer para as gravuras de sua obra *Amores* de 1502).

⁷³⁰ Hans Rupprich (1898-1972), germanista e historiador da literatura austríaco especializado na cultura renascentista e no humanismo. Rupprich se notabilizou por sua obra de referência em dois volumes sobre a literatura alemã dos séculos XIV ao XVI (*Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*).

⁷³¹ Isabella d'Este (1474-1539), marquesa de Mântua e filha do duque de Ferrara, foi uma mecenas humanista e artística, célebre tanto por sua erudição e fomento cultural quanto por sua atuação política após a morte do marido em 1519. Pietro Perugino (c. 1450-1523), pintor e desenhista ativo em Perugia, Florença e Roma na transição do séc. XV para o XVI, cuja estrutura composicional pictórica foi fundamental para a pintura do Alto Renascimento (especialmente através da produção artística de seu pupilo, Rafael). A citação se refere à missiva entre Isabella d'Este e Perugino quando da contratação deste para a fatura do quadro *Lotta tra Amore e Castità* (têmpera sobre tela, 160 x 191 cm, Museu do Louvre), destinado para o *studiolo* da marquesa em Mântua, onde já existiam duas pinturas de Mantegna (*Parnaso* e *Triunfo della Virtù*). Vê-se no primeiro plano da pintura uma luta entre figuras simbolizando o amor e a castidade, onde se podem reconhecer figuras mitológicas como Atenas, Vênus, ninfas, etc; ao fundo estão representadas cenas da mitologia onde a castidade triunfa sobre os desejos carnavais (e.g.: Apolo e Dafne). A documentação epistolar em relação ao quadro é vasta, informando a respeito da relação turbulenta entre Isabella e o pintor, ao qual era permitido retirar ou simplificar aspectos do detalhado programa iconográfico estabelecido pela marquesa e por seus conselheiros humanistas, mas não acrescentar (de onde a citação feita por Wind; cf. *infra*).

⁷³² Willelmo Braghirolli (1823-1884), estudioso eclesiástico cuja carreira compreendeu a educação seminarista. Publicou importantes documentos de artistas italianos dos séculos XV e XVI (caso de Perugino e Guido Reni).

⁷³³ O artigo citado por Wind, “Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci – detto il Perugino” (cf. *op. cit.*, pp. 159-166), traz algumas das cartas entre Isabella d'Este e seus agentes referente ao contato com Perugino. Nas páginas citadas por Wind, encontra-se o contrato da obra redigido em latim e em italiano (seção onde a marquesa de Mântua explicita em pormenores o tema e a composição geral da pintura). O *Giornale di erudizione artistica* foi um periódico de historiografia da arte fundada por Adamo Rossi (1821-1891, revolucionário, erudito e bibliotecário italiano) em Perúgia. Publicado de 1872 a 1877, o *Giornale* tinha por objetivo a publicação de documentos relativos à história da arte italiana. Cf. C. Galassi, “Il ‘Giornale di Erudizione Artistica’ e la ‘compilazione di una storia generale delle arti’: il contributo di Adamo Rossi alla nascita della scienza dell’arte tra 1872 e 1877, in *Annali di Critica d’arte*, 3, 2007, pp. 281-282.

⁷³⁴ Cf. *supra*, n. XX.

⁷³⁵ Giovanni Cambi (1458-1535), historiador florentino, escreveu as suas *Istorie*, onde descreve a história de Florença de 252 d.C. até a sua morte em 1535, com enfoque particular nos acontecimentos do quatrocentos. As *Istorie* foram somente publicadas em 1785-6 por Ildefonso di San Luigi (1724-1792; eclesiástico e estudioso italiano especializado na história e literatura toscana) em suas *Delizie degli eruditi toscani* (vol. XX-XXIII).

- ⁷³⁶ Giulio de' Medici (1478-1534) foi eleito papa em 1523, sucedendo Adriano VI, assumindo o título de Clemente VII e ocupando o cargo até a sua morte, em 1534. Sobrinho de Lorenzo, o Magnífico, Giulio era um erudito, próximo a intelectuais e artistas (caso de Baldassare Castiglione e Baccio Bandinelli), de tal modo que a sua regência foi marcada por um intenso patronato artístico (e.g.: a comissão do *Juízo Final* de Michelangelo em 1534). O seu papado, contudo, foi também determinado pelo Saque de Roma em 1527, evento que o levou ao exílio, retornando em 1528. Após a sua morte, foi sepultado em uma tumba em *Santa Maria sopra Minerva* (iniciada por Bandinelli e concluída por assistentes).
- ⁷³⁷ A conferência referida por Wind se tratou de uma análise dos projetos perdidos para a tumba de Júlio II na Capela Médici. A Pierpont Morgan Library abriga a coleção de livros, manuscritos, desenhos e gravuras do magnata norte-americano John Pierpont "J. P." Morgan (1837-1913), tendo sido estabelecida por sua bibliotecária, Belle da Costa Greene (1883-1950). Hoje denominada Morgan Library & Museum, trata-se de um importante museu e centro de pesquisa. Wind atuou como associado da biblioteca em sua estadia nova-iorquina de 1940 a 1942, ministrando conferências sobre iconografia renascentista e arte inglesa (cf. Lloyd-Jones, *op. cit.*, pp. 25 s.).
- ⁷³⁸ Friedrich Kriegbaum (1901-1943), historiador da arte alemão especializado no Renascimento italiano, atuou como diretor do Kunsthistorisches Institut em Florença de 1935 a 1943, tendo falecido em um ataque aéreo britânico à cidade. Kriegbaum conduziu o instituto em um período de grande ingerência nazista – resistindo às determinações de pesquisa artística que favorecem o nacionalismo alemão e a relação Alemanha-Itália – e foi responsável por salvar muitas das obras florentinas dos bombardeios aliados (caso das esculturas de Michelangelo na Capela Médici).
- ⁷³⁹ Kriegbaum pondera, na passagem citada, sobre a discrepância formal, inorgânica, do par *Dia-Noite* em relação tanto ao seu suporte diagonal quanto em relação ao par oposto, *Aurora-Ocaso*, que considera mais orgânico: "Quem quer que entre na sacristia pela primeira vez, sente um estranhamento frente à aparência inorgânica das figuras [*Dia e Noite*] sobre as coberturas curvas. Os braços sobre os quais se apoiam não possuem apoio, as pernas se projetam sem sentido para o vazio, os pés salientes não possuem suporte. Disso resulta a impressão de que as figuras não possuem amparo e que poderiam deslizar." ("Jeder, der die Sakristei zum erstenmal betritt, fühlt sich befremdet durch das ganz unorganische Aufliegen der Figuren auf den geschwungenen Deckeln. Die Arme, auf die sich stützen, heben keine Stütze, die Beine ragen sinnlos ins Leere, die vorgestreckten Füßen haben keine Unterlage. Es resultiert der Eindruck, als hätten die Figuren keinen Halt und könnten abrutschen."); cf. *op. cit.*, *loc. cit.*). Conclui, portanto, que o par *Dia-Noite* deve ter sido originalmente planejado para uma superfície horizontal, i.e., para um sarcófago. Valida a sua hipótese citando um desenho não executado da capela, onde se vêem figuras similares ao par *Dia-Noite* horizontalmente dispostos sobre os sarcófagos de Lorenzo e Giuliano: "as figuras foram originalmente concebidas para uma superfície horizontal. Essa presunção só se justifica se encontrarmos, em algum lugar dos projetos irrealizados, sarcófagos com superfícies horizontais de suporte. O que é o caso. A parede da Madonna, a qual não foi realizada, mas que chegou a nós através de muitos desenhos, contém tanto o sarcófago de Lorenzo quanto de seu irmão, Giuliano. Sobre esses dois sarcófagos de fechamento horizontal se encontram duas figuras. Em todos os desenhos obtidos, a figura da esquerda é caracterizada como um idoso barbudo e a da direita como uma mulher dormindo. Não tenho dúvidas de que esses se tratam das primeiras concepções do *Giorno* e da *Notte*. ("die Figuren ursprünglich für ebene Liegeflächen gedacht waren. Diese Annahme ist aber nur berechtigt, wenn sich irgendwo unter den nicht ausgeführten Projekten Sarkophage mit waagerechten Auflageflächen finden. Der Tat der Fall. Die Madonnenwand, die ja nicht ausgeführt wurde, aber in zahlreichen Zeichnungen auf uns gekommen ist, enthalten die beiden Sarkophage des Lorenzo und seines Bruders Giuliano. Auf diesen oben waagrecht abgeschlossenen Sarkophagen liegen zwei Figuren. Auf allen erhaltenen Zeichnungen ist die linke als bärtiger Alter charakterisiert und die rechte als eine schlafende Frau. Ich zweifle nicht, daß es sich hierbei um erste Gedanken für *Giorno* und *Notte* handelt."); cf. *id.*). *OMünchner Jahrbuch der bildenden Kunst* é um periódico dedicado à história da arte, fundado em 1906 e atualmente publicado pelos *Staatlichen Museen und Sammlungen* da Bavária e pelo *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*. O jornal publica artigos sobre arte internacional antiga ou moderna.
- ⁷⁴⁰ Ascanio Condivi (1525-1574), pintor e escritor italiano discípulo de Michelangelo. Condivi é especialmente lembrado pela biografia *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (1553), escrita provavelmente sob a ingerência do mestre (dado o seu caráter extremamente laudatório e a quantidade de detalhes cotidianos).
- ⁷⁴¹ Nas pp. 50 s., lê-se sobre a produção das estátuas *Dia*, *Noite*, *Crepúsculo* e *Ocaso* na Capela Médici, onde Condivi afirma que "Devemos essas obras-primas ao papa Clemente; e tivesse ele feito nenhuma outra ação elogiosa em sua vida (mas é claro, ele fez muitas), essa teria bastado para anular todos as suas falhas, pois é através dele que o mundo possui essas nobres estátuas." ("We owe thanks to Pope Clement for these masterpieces; and if he had done no other praiseworthy act in his life (but, of course, he did many), this one was enough to cancel all his faults, for through him the world possesses these noble statues."). Lê-se na p. 56 sob o aceite de Michelangelo quanto à ordem de Clemente VII para que pintasse o *Juízo Final* na Capela Sistina,

enquanto na p. 60, Condivi afirma que malgrado a morte de Clemente VII e a ascensão de Paulo III, Michelangelo não pintou o brasão de Paulo na Sistina, dado que o “trabalho foi instigado pelo papa Clemente e iniciado em seu tempo, não traz o brasão de Paulo, embora ele o desejasse; mas o papa Paulo amava e reverenciava Michelangelo de uma tal forma que, ainda que muito o desejasse, jamais teria lhe atormentado por isso.” (“As this work was instigated by Pope Clement, and begun in his time, it does not bear the arms of Paul, although he desired it ; but Pope Paul so loved and revered Michael Angelo that however much he desired it he would never have vexed him.”). Sir Charles Holroyd (1861-1917), pintor, gravurista e curador de arte inglês, tendo atuado como diretor da Tate (1897-1906) e da National Gallery (1906-1916). A tradução de Holroyd, publicada em 1903, incorpora ao texto de Condivi (até então jamais integralmente traduzido para a língua inglesa) comentários de Holroyd sobre as obras sobreviventes de Michelangelo e três diálogos de Francisco de Holanda (1517-1585; artista e escritor humanista português).

⁷⁴² Alfonso d’Este (1476-1534), duque de Ferrara, governante renomado por sua capacidade militar e diplomática, foi um dos grandes mecenas e colecionadores de arte de seu tempo. Planejou duas câmaras (*camerini d’alabastro*) decoradas com obras de notáveis artistas da época (caso de Bellini, Tiziano e Dossi), provavelmente inspiradas pelo *studiolo* de sua irmã, Isabella d’Este. Alfonso casou-se com Lucrezia Bórgia em 1502.

⁷⁴³ Sobre *Bellini’s Feast of the Gods*, cf. *supra*, n. XX. Na nota citada, Wind menciona que cinquenta e três cartas entre Isabella e Perugino foram publicadas por Braghirolli (*op. cit.*), e que uma adicional se encontra na coleção da sra. Salem (Cambridge, Mass.). Além disso, Wind critica a nomenclatura usual da pintura (*The Triumph of Chastity*), compreendendo que a afirmação no contrato escrito por Isabella de que Vênus e Diana devem ser pintadas “eguale nella vittoria” contradiz o nome imposto.

⁷⁴⁴ Wind se refere às pinturas *Baco e Ariadne* (c. 1522-3, óleo sobre tela, 176,5 x 191 cm, National Gallery, Londres) e *Bacanal dos Ándrios* (c. 1523-6, óleo sobre tela, 175 x 193 cm, Museo del Prado, Madri). Além dessas duas, Tiziano também pintou para os aposentos de Alfonso *Homenagem a Vênus* (1518-9, óleo sobre tela, 172 x 175 cm, Museo del Prado). As três pinturas compreendem o ciclo de bacanais feitos por Tiziano para o *camerino* de Alfonso, todas as quais retratam cenas mitológicas com base em textos da antiguidade. Nas páginas citadas, as quais compreendem o último capítulo (“The Feast of the Gods and Titian’s Bacchanals”) de seu *Bellini’s Feast of the Gods*, Wind avança o argumento de que *Baco e Ariadne* interage com o *Festim dos deuses* de Bellini – visto ambas se tratarem da fuga mortal em relação ao interesse divino – mas o faz por uma transformação de seu motivo cômico em trágico-heróico. Além disso, Wind postula que os três bacanais formam um ciclo narrativo sobre o amor, onde, sob a inspiração do esquema tripartido de Bembo (em *Gli asolani*), tem-se um discurso que parte do “amor caótico” (*Omaggio a Venere*), passando pelo “amor harmônico” (*Baccanale degli Andrii*) e concluindo na união da *discordia concors* anterior, deve acabar com a consumação do amor divino (*concors*), o qual faz o mortal perecer (*discordia*), representado por *Baco e Ariadne*. Esse argumento, contudo, só faz sentido se o momento mitológico retratado por esta última pintura não for o primeiro encontro de Ariadne com Baco, mas sim o momento de sua apoteose após o deus regressar da Índia. Dessa forma, Wind contesta a atribuição anterior a Catulo como fonte literária, afirmando trata-se na verdade dos *Fasti* de Ovídio – onde se narra a morte de Ariadne e a sua transformação em constelação – poema que, segundo Wind, teria sido também a fonte do *Festim dos Deuses* (de onde a ligação não só temática, mas literária de ambas as obras).

⁷⁴⁵ Transcreve-se na p. 184 uma carta datada de 29 de setembro de 1519, onde Alfonso d’Este – no que tange a decoração de sua *camera d’alabastro* por Tiziano, orienta Jacopo Teobaldi, seu embaixador em Veneza, a “dizer-lhe [Tiziano] instantaneamente que nós estamos surpresos que ele não tenha terminado a pintura; que ele deve terminá-la seja quais forem as circunstâncias ou incorrer em nosso grande descontentamento; e que ele deve sentir estar desagradando a alguém que é capaz de se ressentir.” (“tell him instantly, that we are surprised that he should not have finished our picture ; that he must finish it under all circumstances or incur our great displeasure ; and he may be made to feel that he is doing an ill turn to one who can resent it.”). Lê-se nas pp. 225 s., que o tom severo de Alfonso não produziu grande efeito, uma vez que “Tiziano foi sobretudo indiferente a essa demonstração de raiva, partindo para uma viagem a Pádua e só retornando em outubro para dizer que quando o tema do duque estivesse suficientemente avançado, ele o levaria para o seu destino e o terminaria ali.” (“Titian treated this display of anger with great coolness, went off on a trip to Padua, and only returned in October to say that when the Duke’s subject was sufficiently advanced, he would take it with him to its destination and finish it there.”). Crowe e Cavalcaselle acreditam que a pintura em específico referida nessas passagens é o *Bacanal dos Ándrios* (cf. p. 226). *Life and Times of Titian* foi originalmente publicado em 1877 como *Titian: His Life and Times*, obra de continuidade a *History of Painting in North Italy* (1871), dos mesmos autores. Essa biografia de Tiziano foi laudada em sua época pelo rigor documental e pela discriminação do *corpus* do artista.

⁷⁴⁶ O desenho de Renoir referido por Wind (e citado na lista de ilustrações, cf. p. XX) é um autorretrato em litogravura, 1915, 62,5 x 47 cm. *Auguste Renoir (1841-1919)* é uma biografia do artista escrita por Vollard em

tom anedótico. Estruturado por meio de seus diálogos com Renoir, Vollard traça o perfil do pintor a partir de 1894 – quando se tornou seu marchand e confidente – até a sua morte, em 1919.

⁷⁴⁷ *Misere* compreende um ciclo de 58 gravuras realizadas por Rouault de temática cristã. O projeto inicial, concebido pelo artista em colaboração com Vollard, compreendia um total de 100 gravuras acompanhadas de escritos de André Suarès a serem publicadas em dois volumes, os quais deveriam se chamar *Miserere* e *Guerre*. Rouault se dedicou ao projeto de modo intermitente, nele trabalhando de 1914 a 1927 em meio a pedidos de mudanças constantes da parte de Vollard (fonte de atrito entre ambos). As gravuras foram impressas pela primeira vez em 1927, mas morte de Vollard em 1939 e os embates legais decorrentes relativos ao seu espólio provocaram um atraso de vinte anos na edição do livro, que foi publicado apenas em 1948 (450 edições; Éditions de l'Étoile Filante, Paris), quando os seus direitos reverteram para Rouault. A edição citada por Wind, em língua inglesa, publicada pelo MoMA, NY, foi editada por Monroe Wheeler (1899-1988), diretor de publicações e de exposições do museu. Lê-se integralmente na passagem citada por Wind do breve prefácio de Rouault: “Se nos mostramos injustos para com Ambroise Vollard, devemos concordar que era um homem de gosto e de uma vocação vivaz para a produção de belos livros que não visavam a superação de recordes de velocidade, mas teria tomado três séculos a perfeita execução de muitas obras e pinturas as quais, em absoluto desprezo pelas limitações materiais, ele desejava encarregar ao peregrino.” (“Si l’on s’est montré injuste envers Ambroise Vollard convenons qu’il avait goût et vive inclination à faire de beaux livres loin des records de vitesse mais il eût fallu trois siècles pour mener à bien les ouvrages et peintures diverses dont il souhaitait charger le pèlerin sans souci de nos limites terrestres.”).

⁷⁴⁸ No contexto da passagem citada, Adams faz a crítica das óperas wagnerianas em Bayreuth e pondera que o “espírito wagneriano” – que em 1901 tinha perdido sua vitalidade anterior e se tornado familiar e sinal de diletantismo – era melhor expresso em Nova York e em Paris – as quais define como propriamente caóticas e de uma diversidade de atividade ímpar – visto que “New York sabia melhor do que Bayreuth o que Wagner pretendia, e as frivolidades de Paris incluíram mais de uma vez a subida do Sena, afogando a Étoile ou Montmartre, assim como a ambiciosa feitiçaria que lança feitiços de encantamentos no herói.” (“New York knew better than Baireuth what Wagner meant, and the frivolities of Paris had more than once included the rising of the Seine to drown out the Étoile or Montmartre, as well as the sorcery of ambition that casts spells of enchantment on the hero.”; cf. *op. cit.*, p. 354).

⁷⁴⁹ Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), político francês, célebre por seu papel como ministro das finanças (1665-1683) – onde defendeu uma rigorosa política protecionista – e como Superintendente dos Edifícios, Artes e Manufaturas (1664-1683) durante o reinado de Luís XIV. Nesse segundo cargo, Colbert foi responsável por uma ampla e profunda centralização estatal da produção artística, arquitetônica e manufatureira francesa.

⁷⁵⁰ Antonin Proust (1832-1905), escritor, jornalista, político e curador de arte francês. Amigo de infância de Manet, Proust emergiu ainda jovem como crítico de arte e atuou como Ministro de Belas-Artes (1881-1882) e, posteriormente, defendeu continuamente políticas de incentivo à exposição, produção e ensino artístico francês, argumentando em prol da necessidade fundamental do patrocínio estatal em relação às artes.

⁷⁵¹ Malraux foi o primeiro Ministro da Cultura francês (à época denominado “Ministre d’État chargé des Affaires culturelles”). Malraux, associado à esquerda e à luta anticolonial nas décadas anteriores à Segunda Guerra Mundial, aproximou-se – para a surpresa de amigos e admiradores – de Charles de Gaulle no estertor do conflito, tornando-se Ministro da Informação de seu governo em novembro de 1945 e novamente em 1958 (quando do retorno de de Gaulle ao poder). Assume em 1959 o “ministère des Affaires culturelles”, criado naquele ano, posição que ocupará por uma década (até 1969). É como Ministro da Cultura que o Malraux político é especialmente lembrado: a sua direção do cargo reposicionou a França como centro artístico internacional e, gerindo uma administração de fôlego e largura, Malraux promoveu uma política cultural interessada tanto na preservação do patrimônio cultural francês quanto no fomento à produção contemporânea. Destarte, encarregou-se de uma estratégia democratizante e descentralizadora, onde se destacam as importantes exposições e comissões de arte francesa, assim como as suas controversas *Maisons de la Culture*, focadas no acesso à experiência artística às classes trabalhadoras. Situadas nos subúrbios parisienses e nas províncias da França, atraíram a inimizade tanto da elite de Paris quanto das parcelas conservadoras provinciana. A sua intensa atuação como ministro e os resultados obtidos se mostraram importantes para a política geral da época gaullista, focada no fortalecimento do nacionalismo francês e no seu lustre internacional. As críticas à sua atuação como Ministro da Cultura se centram, em larga medida, sob o papel excessivo do Estado em relação à produção artística e cultural, o qual tenderia a um estrangulamento da atividade criativa devido a determinação de cima a baixo.

⁷⁵² Rufino Tamayo (1899-1991), pintor, escultor, gravurista e colecionador mexicano. Embora Tamayo faça parte da geração de artistas mexicanos internacionalmente reconhecidos (Rivera, Orozco, etc.), a sua obra se volta a questões formais, ligadas antes à textura pictórica e à imagética mexicana primitiva do que ao discurso político de seus contemporâneos muralistas. Pintou em 1958 para o prédio da UNESCO o afresco “Prométhée apportant le feu aux hommes” (port.: “Prometeu trazendo o fogo aos homens”, 500 x 450 cm). A respeito da escolha do

tema, Tamayo afirmou: “Que a luz que se presume emanar do fogo de meu mal iluminado ‘Prometeu’ ilumines os espíritos daqueles empenhados no gigantes trabalho de unificação do mundo através da cultura.” (“Que la lumière que l’on suppose émaner du feu de mon mal éclairé ‘Prométhée’ illumine les esprits de ceux qui se sont attelés au gigantesque travail d’unification du monde à travers la culture.”).

⁷⁵³ A sede atual da Unesco em Paris (fr.: *Maison de l’UNESCO*, ing.: *UNESCO Headquarters*) foi iniciada em 1955 e inaugurada em 1958, resultado do projeto de três arquitetos: o francês Bernard Zehruss (1911-1996), o húngaro Marcel Breuer (1902-1981) e o italiano Pier Luigi Nervi (1891-1971). O projeto foi validado por um comitê internacional que continha Walter Gropius (Alemanha), Lúcio Costa (Brasil), Le Corbusier (França), Sven Markelius (Suécia), Ernesto Nathan Rogers (Itália), contando com a colaboração de Eero Saarinen (Finlândia). A sede consiste de um prédio principal em formato de “Y” (considerado um marco da arquitetura moderna), onde se localiza o secretariado, e dois prédios adjacentes, dedicados às delegações estrangeiras e organizações não-governamentais. Instituiu-se, durante a construção do edifício, um “Comitê para a Arquitetura e para as Obras de Arte”, encarregado da seleção de artistas que fariam obras para locais específicos e da aquisição de obras, o qual era composto por M.C. Parra Perez (Venezuela), Georges Salles (França), Sh. Suhrawardy (Paquistão), Sir Herbert Read (Reino Unido). Os artistas inicialmente convocados foram Henry Moore, Alexander Calder, Eduardo Chillida, Pablo Picasso e Joan Miró, tendo sido depois comissionadas obras de Appel, Bazaine, Noguchi, Tamayo, Afro Basaldella, Roberto Matta e Hans Arp. Entre 1960 e 1985, devido à inclusão de novos Estados-membros, novas obras foram adquiridas ou doadas, compondo atualmente um total de cerca de 700 obras de arte. Quanto à crítica de Wind, cf. “Le nouveau Siège permanent de l’Unesco à Paris”, *Das Werk*, Maio, 1959, Vol.46(5), pp.149-160, onde se lê: “Não se pode falar de uma integração das obras de arte, dado que os elementos plásticos, tão acentuados, da arquitetura, foram profunda e independentemente estudados muito antes da escolha das diferentes obras atuais ter sido feita. Existe, portanto, uma ausência de homogeneidade, a qual se traduz por uma acumulação de obras diversas, desadaptadas ao ambiente ou à localização. Deve-se considerar essas obras em si-mesmas e não em relação ao entorno que deveriam valorizar. Muitos artistas conceberam as suas obras no exterior sem terem tido contato com a arquitetura e a atmosfera de um conjunto tão importante.” (“On ne peut parler d’une intégration des oeuvres d’art, vu que les éléments plastiques, si accentués, de l’architecture ont été étudiés à fond et indépendamment bien avant que l’on ait fait le choix des différentes oeuvres actuelles. Il y a donc une absence d’homogénéité qui se traduit par une accumulation d’oeuvres diverses, non adaptées à l’ambiance ou à l’emplacement. Il faut considérer ces œuvres en elles-mêmes et non en rapport avec l’entourage qu’elles devraient mettre en valeur. Beaucoup d’artistes ont conçu leurs œuvres à l’étranger sans être en contact avec l’architecture et l’atmosphère d’un ensemble si important.”; cf. *ibid.*, p. 156). Quanto aos artistas mencionados por Wind, Miró compôs os murais em cerâmica *A lua e O sol* (fr.: *La lune e Le soleil*, 1958, 220 x 750 cm e 220 x 1500 cm), Picasso pintou o mural *A queda de Ícaro* (fr.: *La chute d’Icare*, 1958, acrílica sobre madeira, 910 x 1060 cm) e Moore esculpiu *Silhueta em repouso* para a área externa (fr.: *Silhouette au repos*, 1958, travertino, 400 x 500 x 285 cm). Quanto a Tamayo, cf. *supra*, n. XX.

⁷⁵⁴ O artigo citado por Wind, “Statements and Documents: Artists on Art and Reality, on Their Work, and on Values”, colige reflexões de diversos artistas visuais a respeito de suas ambições artísticas e métodos de trabalho, extraídos de documentos existentes ou escritos em específico para essa edição da revista, caso de Hans Arp, que afirma: “A sua questão implícita do porquê eu trabalho não pode ser respondida. Você poderia muito bem perguntar porque eu existo em absoluto. Acredito que a mente atende apenas a uma fração muito pequena da felicidade humana” (“Your implied question as to why I work cannot be answered. You could ask with equal justification why I exist at all. It is my opinion that the mind serves only a very small fraction of human happiness.”; cf. *op. cit.*, *loc. cit.*). Arp acrescenta, a respeito do seu processo criativo: “Na arte criativa eu sempre procuro por colaboração [...] Entendo colaboração no sentido mais amplo da palavra. Deve estar especialmente conectada à arquitetura. Contudo, quando eu criei meu último trabalho de larga escala para a UNESCO, infelizmente descobri que os arquitetos mal podiam dispor do tempo para discutir a sério com os pintores e escultores” (“In creative art I always look for collaboration. I interpret collaboration in the widest sense of the word. It should be connected in particular with architecture. When I created my last large work for UNESCO, however, I discovered unfortunately that architects hardly spare the time to discuss in earnest with the painters and sculptors.”; cf. *id.*). *Daedalus* é uma revista acadêmica da Academia de Artes e Ciências dos Estados Unidos e publicada pela MIT Press. Iniciada em 1955, cada edição trata de um tema específico abordado por artigos de diferentes áreas do saber, postura editorial baseada na necessidade de transdisciplinaridade da produção intelectual (cf. Stephen R. Graubard, “Twenty Years of ‘Daedalus’”, in *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 32, n° 3, 1978, pp. 9 ss.). A edição citada por Wind era dedicada à arte visual contemporânea, intitulando-se “The Visual Arts Today”.

⁷⁵⁵ A designação “Expressionismo Abstrato” se aplica à pintura norte-americana produzida em Nova York nas décadas de 1940 e 1950, congregando nomes como Jackson Pollock, Barnett Newman e Willem de Kooning. Embora não possua unidade estilística e os artistas associados ao movimento tenham recusado definições

estritas, compreende-se como “Expressionismo Abstrato” uma produção artística de intensidade física e expressiva combinada com um sentimento de alienação social herdeiro do romantismo, do qual também continuaram a valorização espiritual e original do processo artístico e da obra de arte. Os Expressionistas Abstratos compreendem a primeira geração de artistas norte-americanos internacionalmente reconhecidos e influentes, efetivando – em conjunção ao aporte financeiro estatal e privado – a transição de Paris a Nova York como centro artístico mundial. Não obstante, não se pode afirmar à produção Expressionista Abstrata um caráter autóctone, dado que muitos de seus artistas eram, na verdade, europeus exilados (e.g.: Mark Rothko) e os fundamentos de sua prática derivam de experiências artísticas europeias (caso do automatismo e biomorfismo surrealistas, do expressionismo lírico de Kandinsky e da pura abstração de Mondrian). Além disso, confluindo à afirmação de Wind no que tange o regresso “aos impulsos instintivos do artista”, o Expressionismo Abstrato é igualmente marcado por uma recusa à tradição pictórica norte-americana anterior – marcada pelo regionalismo e pelo realismo, doravante marcados como “low art” – em direção a uma introjeção expressiva e simbólica, na qual as psicologias do inconsciente forneceram a chave teórica. Dado que as pinturas do movimento se encaminham à ênfase da expansão da ação pictórica – para as quais se cunharam termos como “all-over painting” e “colour field painting” – a tendência, como Wind nota, foi a de produção de pinturas em larga escala (e.g.: Pollock, *Summertime: Number 9A*, 1948, óleo, esmalte e tinta de parede sobre tela, 0,85 x 5,55 m, Tate, London), na qual o olhar perscrutante do observador é engolfado pela massa artística.

⁷⁵⁶ Pierre Soulages (1919-), pintor, escultor e gravurista francês. Artista preeminente da pintura abstrata do pós-guerra, seu estilo se caracteriza por obras de grande dimensão com traços de preto de intensidade variada. Embora Wind o caracterize como um “action painter” – ver abaixo – a produção de Soulages se caracteriza por um rigoroso e estudado equilíbrio formal, acentuado em seu estilo tardio. O termo “action painting” designa, se rigorosamente aplicado, as pinturas produzidas pelos Expressionistas Abstratos norte-americanos nas décadas de 1950 e 1960 (Pollock, de Kooning, *et al.*). Cunhado por Harold Rosenberg em artigo de 1952 (“The American Action Painters”), caracteriza-se a “action painting” como uma pintura de ênfase gestual e impulsiva, de composição livre e energética, onde a tela é o espaço onde se projeta a ação pictórica. Em teoria, compreende-se a “action painting” como um processo de transmissão direta ao suporte artístico da consciência extática do artista em meio ao processo criativo. Não obstante a sua delimitação cronológica e geográfica original, o termo entrou no vocabulário artístico geral (sendo aplicado, por exemplo, à pintura abstrata francesa dos anos 1950, como o faz Wind).

⁷⁵⁷ Entende-se por “leito de Procrusto” a imposição ou constrição à conformidade via metodologias arbitrárias e autoritárias. Procrusto é um personagem da mitologia grega: ferreiro e filho de Poseidon, mantinha um forte no trajeto entre Atenas e Elêusis, onde forçava os viajantes a se deitarem em uma cama onde jamais cabiam direito, de tal modo que Procrusto se punha a deformá-los de forma a se encaixarem no leito (i.e., amputando ou estirando). Procrusto foi capturado por Teseu, o qual, em sua última façanha em direção a Atenas, infligiu-lhe o mesmo suplício por ele praticado.

⁷⁵⁸ Wind se refere por *précieuses ridicules* à moda literária francesa do século XVII da *préciosité* (port.: *preciosidade*), termo cunhado para designar o estilo de conversação, jogos de palavras e refinamento linguístico das *précieuses*, damas francesas eruditas que se reuniam em salões literários. As autoras insígnias dessa tendência, como Madeleine de Scudéry (1607-1701), destacaram-se por um extremo refinamento que marcou a língua e literatura francesa, com a simplificação ortográfica de certas palavras, a criação de neologismos, a introdução de longas perifrases e o recurso de metáforas rebuscadas. Desse modo, a forma refinada da expressão era tida como análoga do refinamento comportamental e sentimental. A literatura *précieuse* é marcada por questões de comportamento cortês, elegância feminina, amor platônico e uma idealização da alta sociedade francesa. Wind, contudo, faz referência em específico a *Les précieuses ridicules* (port.: *As preciosas ridículas*), comédia de costumes em um ato de Molière onde se satiriza a voga das *précieuses* e as suas pretensões de extrema estilização do comportamento e linguagem. A peça, que estreou em 1659, teve um grande sucesso e produziu um movimento literário de sátira à *préciosité*.

⁷⁵⁹ Cf. *supra*, p. XX.

[AeA, 1987, p. 69]

⁷⁶⁰ Alfred Manessier (1911-1993), pintor não-figurativo francês, fez parte da *Nouvelle École de Paris*. Manessier também se dedicou à arte vitral e à tapeçaria, tendo se convertido ao cristianismo na década de 1940 e então assumido um estilo pictórico abstrato.

⁷⁶¹ O “monólogo interior” se trata de um mecanismo literário onde os pensamentos, memórias e sensações de uma dada personagem são apresentados “diretamente”, i.e., sem uma mediação evidente do narrador. Esse mecanismo é frequentemente associado ao “fluxo de consciência” e ao “monólogo dramático”, embora o debate terminológico tenda a enfatizar a articulação linguística e a expressão direta do “monólogo interior”. O mecanismo se tornou frequente na literatura moderna, caso do *Ulisses* de Joyce (1922) ou de poemas de T. S. Eliot, embora se aponte Édouard Dujardin em *Les Lauriers sont coupés* (1888) como o pioneiro de seu uso.

- ⁷⁶² *L'Année dernière à Marienbad* (port.: *O ano passado em Marienbad*), filme franco-italiano de 1961, dirigido por Alain Resnais com roteiro de Robbe-Grillet. Narra um triângulo amoroso em um hotel luxuoso, onde um homem (“X”) tenta convencer uma mulher (“A”) em Marienbad, uma cidade na República Tcheca. O filme dividiu a crítica em sua época, devido à sua atmosfera onírica e estrutura narrativa ambígua, calcada na indistinção entre fato e ilusão e na desorientação espaço-temporal das cenas. Alain Robbe-Grillet (1922-2008), escritor, teórico literário e diretor de cinema francês, um dos fundadores do movimento literário *Le Nouveau Roman*, que questionava as estruturas narrativas convencionais em prol de uma abordagem despersonalizada e desinteressada em relação ao enredo, trama e ação narrativos. A primeira colaboração cinematográfica de Robbe-Grillet foi em *L'Année dernière à Marienbad*, tendo após se consagrado como roteirista e diretor.
- ⁷⁶³ *L'Année dernière à Marienbad* (port.: *O ano passado em Marienbad*), filme franco-italiano de 1961, dirigido por Alain Resnais com roteiro de Robbe-Grillet. Narra um triângulo amoroso em um hotel luxuoso, onde um homem (“X”) tenta convencer uma mulher (“A”) em Marienbad, uma cidade na República Tcheca. O filme dividiu a crítica em sua época, devido à sua atmosfera onírica e estrutura narrativa ambígua, calcada na indistinção entre fato e ilusão e na desorientação espaço-temporal das cenas.
- ⁷⁶⁴ Trad. Octavio Mendes Cajado. JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa — um estudo sobre a natureza humana*. São Paulo, SP: Ed. Cultrix, 1991. p. 151.
- ⁷⁶⁵ Trad. Octavio Mendes Cajado. JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa — um estudo sobre a natureza humana*. São Paulo, SP: Ed. Cultrix, 1991. p. 152.
- ⁷⁶⁶ Segundo a tradução francesa, Wind faz confusão entre *bricolage*, palavra atestada somente no século XX, e *bricole*, cujo uso inicial remonta à metade do século XIV, designando um equipamento de artilharia medieval. Wind afirma essa origem etimológica com base em Lévi-Strauss (cf. *infra*). A etimologia de *bricolage* segundo a sua acepção moderna remonta ao final do século XIX, compreendendo a ação de fazer pequenas reformas. O termo atende atualmente à uma ampla gama de acepções, seja no campo da construção, decoração e reparos domésticos – onde concorre ao acrônimo anglo-saxão “D.I.Y”, i.e., “do it yourself” – seja nas searas artísticas e intelectuais, empregando-se o termo para a arquitetura, artes visuais, música, psicologia, antropologia, etc. Em termos gerais, a bricolagem compreende a produção ou restauro de um dado objeto com base em materiais disponíveis, em geral pré-fabricados, abstendo-se da compra de produtos específicos ou de serviços profissionais. A *bricolage artistique* compreende uma vasta gama de técnicas e expressões artísticas do século XX, caso das *combine paintings* de Rauschenberg e da *Junk Art* da década de 1960. Um termo parelho à *bricolage* mas específico ao universo artístico é *assemblage*, cunhado em 1953-4 por Jean Dubuffet e ratificado por uma exposição do MoMA de 1961 intitulada *The Art of Assemblage*. A afirmação de Wind de que a *bricolage* “é o velho truque Dada em uma forma mais elegante” reconhece a ascendência dadaísta do procedimento – de onde se deve lembrar como antecessores diretos os *ready-made* de Duchamp, o *Merz* de Kurt Schwitters e as colagens e *frottages* de Max Ernst –, mas é possível recuar às experiências dos cubistas, dos futuristas e dos construtivistas. O próprio Wind aponta para o que compreende como o fulcro dessa expressão artística quanto atenta para a conexão entre o *capriccio* e a arte de vanguarda (cf. nota XX).
- A conceituação de Lévi-Strauss de uma “bricolagem intelectual” é central para o seu argumento em *La pensée sauvage* (cf. *supra*, n. XX), onde argumenta, a grosso modo, que a *bricolage* está para a mitologia – com a sua capacidade elástica de aprender signos estabelecidos e estruturá-los em uma narrativa – como a engenharia está para a ciência moderna – i.e., um sistema de pensamento original que visa à holística, partindo, portanto, da produção de ferramentas e procedimentos concordes a esse projeto –. Lê na passagem citada: “D’ailleurs, une forme d’activité subsiste parmi nous qui, sur le plan technique, permet assez bien de concevoir ce que, sur le plan de la spéculation, put être une science que nous préférons appeler « première » plutôt que primitive : c’est celle communément désignée par le terme de *bricolage*. Dans son sens ancien, le verbe bricoler s’applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l’équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s’écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle. Et, de nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l’homme de l’art. Or, le propre de la pensée mythique est de s’exprimer à l’aide d’un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu’étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu’elle s’en serve, quelle que soit la tâche qu’elle s’assigne, car elle n’a rien d’autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations qu’on observe entre les deux. Comme le bricolage sur le plan technique, la réflexion mythique peut atteindre, sur le plan intellectuel, des résultats brillants et imprévus. Réciproquement, on a souvent noté le caractère mythopoétique du bricolage” (“Aliás, subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de ‘primeira’ que de primitiva; é aquela comumente designada pelo termo *bricolage*. Em sua acepção antiga, o verbo *bricoler* aplica-se ao jogo de péla e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da péla que salta muitas vezes, do cão que corre ao acaso, o do cavalo que se desvia da linha reta para evitar um obstáculo. E, em

nosso dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com as mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista. Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, porque nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos. Assim como o *bricolage*, no plano técnico, a reflexão mítica pode alcançar, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos. Reciprocamente, muitas vezes se notou o caráter mitopoético do *bricolage*”; cf. trad. port. *op. cit.*, p. 32).

⁷⁶⁷ As *Gifford Lectures* são séries de conferências conferidas durante um ano acadêmico e foram iniciadas em 1898, estabelecidas pelo testamento de Adam Gifford (1820-1887; jurista escocês). Ocorrem em diversas universidades escocesas e, tidas como um sinal de grande prestígio acadêmico, dedicam-se à teologia natural (ramo da filosofia que argumenta racionalmente a existência divina com base na observação fenomênica). As conferências de James de 1901-02 (a segunda das *Gifford Lectures*) ocorreram na Universidade de Edimburgo e marcaram um período de grande produção e reconhecimento público e acadêmico do filósofo. A última edição das *Gifford Lectures* ocorreu em 2010, com Roger Scruton (1944-; filósofo inglês) discorrendo sob o título de *The Face of God*.

⁷⁶⁸ Trad. Octavio Mendes Cajado. JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa — um estudo sobre a natureza humana*. São Paulo, SP: Ed. Cultrix, 1991. p. 152.

⁷⁶⁹ Trad. Octavio Mendes Cajado. JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa — um estudo sobre a natureza humana*. São Paulo, SP: Ed. Cultrix, 1991. p. 152.

⁷⁷⁰ Trad. Octavio Mendes Cajado. JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa — um estudo sobre a natureza humana*. São Paulo, SP: Ed. Cultrix, 1991. p. 151.

⁷⁷¹ Trad. Octavio Mendes Cajado. JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa — um estudo sobre a natureza humana*. São Paulo, SP: Ed. Cultrix, 1991. p. 151.

⁷⁷² trad. port. de Tânia Pellegrini. Lévi Strauss. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 1989. p. 17.

⁷⁷³ *Séraphita* é um romance de Balzac publicado pela primeira vez em 1834. A história se passa em um castelo na Noruega, se centra na figura de Séraphitüs, que ama Minna e é por sua vez amado por Wilfrid, que lhe vê como uma mulher (Séraphita). Ao fim, Séraphitüs-Séraphita se revela um andrógino e, transubstanciado em serafim, ascende aos céus.

⁷⁷⁴ *Mademoiselle de Maupin* (1835), romance epistolar escrito por Théophile Gautier, narra a vida de Madeleine de Maupin, jovem que se traveste de soldado (Théodore) a fim de deslindar o gênero masculino, assim fugindo de casa à cata de aventuras. A personagem foi inspirada por Julie d'Abigny (1670-1707), espadachim e cantora de ópera francesa mais conhecida como Mademoiselle de Maupin, cuja vida tumultuada e hostil às convenções sociais provocaram escândalo à época.

⁷⁷⁵ O *Rebis* é um símbolo alquímico que representa o momento final do processo alquímico (*Magnum Opus*), onde após a separação das qualidades da matéria trabalhada pelos processos de *putrefação* e *purificação*, essas são reunidas em um estágio harmônico último de conciliação dos opostos (feminino e masculino, secular e divino). Dessa forma, o *Rebis* é graficamente representado como uma figura hermafrodita alada de duas cabeças (uma masculina e uma feminina). O termo provém do latim *Res bina*, “matéria dual”.

⁷⁷⁶ *Les mamelles de Tirésias* (port.: *As mamas de Tirésias*) é uma peça teatral surrealista escrita por Apollinaire em 1903 e apresentada pela primeira vez em 1917, compreendendo dois atos e um prólogo. Contestatória, tomou por tema a troca de sexo do adivinho grego Tirésias para criticar a desigualdade de gêneros e o crescente militarismo de sua época, causando polêmica em sua estréia.

⁷⁷⁷ *La Dragonne* é um romance inacabado de Jarry, cujas variações manuscritas tornam impossível uma edição definitiva. Jarry iniciou a sua escrita em 1902 e nela trabalhou até 1907, ano de sua morte, com a ajuda de sua irmã, Charlotte. Uma primeira versão da obra foi publicada em 1943. *La Dragonne* narra a história de Jeanne Parangeoux, filha de um oficial do exército e criada como um soldado, e Erbrand de Sacqueville, um jovem engenheiro que é recusado por Jeanne.

⁷⁷⁸ Hermann Hesse (1877-1962), poeta, romancista e pintor alemão, ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1946. Hesse é principalmente conhecido por *Demian* (1919), *Siddharta* (1922) e *Der Steppenwolf* (1927). *Demian* é um *Bildungsroman* onde se narra o processo de despertar da personagem principal Emil Sinclair, jovem da burguesia alemã provinciana, para a realidade espiritual. É fundamental para esse desenrolar a figura de Max Demian, colega de escola de Sinclair de personalidade enigmática. O assunto central do livro, ao qual Wind faz referência através do tema da androginia, é o processo de individuação de matriz junguiana que postula uma síntese psicológica através de harmonização de opostos-complementares. Nesse sentido, Sinclair é obrigado a confrontar a sua educação cristã com os valores anti-cristãos introduzidos principalmente pela personagem de Demian, assim fazendo aflorar uma consciência superior (simbolizada ao longo do livro como um pássaro rompendo a casca do ovo).

⁷⁷⁹ *L'Ève future* (port.: *A Eva futura*) é um romance de Villiers de l'Isle-Adams que tem por personagem principal uma versão ficcional de Thomas Edison. Na história, o inventor norte-americano se dedica à criação de uma

andróide para um amigo inglês (Lorde Celian Ewald), que está desesperado por conta de seu amor por uma jovem cantora (Alicia Clary), cuja grande beleza é contraposta pela superficialidade de suas emoções. A andróide de Edison é uma versão idealizada de Alicia – construída a partir de uma análise dos componentes fundamentais da beleza feminina visando a sua reprodutibilidade mecânica – onde a personalidade tida detestável da original é suplantada por uma versão vista como superior, ainda que autômata. À temática pigmalionesca da narrativa se mesclam tendências literárias do *fin-de-siècle* francês como o decadentismo e o linguajar pseudo-científico que tornaram *L'Ève future* uma obra incomum para a sua época: fracasso de venda, foi originalmente publicada de forma serial entre 1885-6 pela *La Vie Moderne* e editada integralmente em 1886. Apesar de algumas reedições ao longo do século XX, o romance passou a adquirir notoriedade apenas em 1986 com a publicação das *Œuvres complètes* de l'Isle-Adams pela Gallimard. *L'Ève future* é hoje reconhecido por introduzir o termo “andróide” no jargão comum e por se tratar de uma obra pioneira no sub-gênero literário da ficção científica distópica.

⁷⁸⁰ trad. port. de J. Guinsburg, in NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo, SP: Cia. das Letras, 2003. p. 112.

⁷⁸¹ Pier Luigi Nervi (1891-1971), arquiteto e engenheiro italiano especializado em engenharia estrutural. Nervi é célebre tanto por grandes obras públicas, como o Estádio Municipal de Florença (1930-32), quanto por inovações das técnicas construtivas, caso do seu uso revolucionário do concreto armado.