

CARLO GINZBURG

MITOS, EMBLEMAS, SINAIS
MORFOLOGIA E HISTÓRIA

Tradução:
FEDERICO CAROTTI

2ª edição
2ª reimpressão

201133701



COMPANHIA DAS LETRAS

Título original:

Mitti emblemi spie: morfologia e storia

Capa:

João Baptista da Costa Aguiar

sobre detalhe de *O bibliotecário*,

óleo sobre tela de Giuseppe Arcimboldo

(Copyright © Livrustkammaren — Skoklosters Slott.

Acervo: Museu Hallwylska. Foto: Samuel Uhrdin)

Tradução das passagens em latim:

Fernando Pio de Almeida Fleck

Preparação:

Mario Vilela

Revisão:

Denise Santos

Genulino Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, sp, Brasil)

Ginzburg, Carlo, 1939-

Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história / Carlo
Ginzburg ; tradução: Frederico Carotti. — São Paulo:
Companhia das Letras, 1989.

ISBN 978-85-7164-038-2

1. Feitiçaria 2. Itália — Civilização 3. Mitologia 4. Signos
e símbolos I. Título.

CDD-945

-133.4

-291.13

89-0396

-306.4

Índices para catálogo sistemático:

1. Feitiçaria : Ocultismo 133.4

2. Itália : Cultura : História 945

3. Mito : Cultura : Sociologia 306.4

4. Mitologia 291.13

5. Sinais e símbolos : Cultura : Sociologia 306.4

2007

res. tec

UNIDADE - IFCH
Nº CHAMADA 301.21
Q 435
V. _____ EX. 2
TOMBO BC/ 852027
PROC. 2126/11
C <input type="checkbox"/> D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO R\$ 51,00
DATA 20/09/11
N.º CPD
BIB. 787650

Os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

ÍNDICE

Prefácio	7
Feitiçaria e piedade popular: Notas sobre um processo mo- denense de 1519	15
De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método	41
O alto e o baixo: O tema do conhecimento proibido nos sé- culos XVI e XVII	95
Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI	119
Sinais: Raízes de um paradigma indiciário	143
Mitologia germânica e nazismo: Sobre um velho livro de Georges Dumézil	181
Freud, o homem dos lobos e os lobisomens	207
Nota bibliográfica	219
Notas	221

DE A. WARBURG A E. H. GOMBRICH

NOTAS SOBRE UM PROBLEMA DE MÉTODO

O aparecimento quase simultâneo dos textos de A. Warburg, de uma seleção das conferências de F. Saxl e do livro mais recente de E. H. Gombrich — isto é, dos dois criadores da Biblioteca, depois Instituto Warburg, e do seu atual diretor — em tradução italiana,¹ evidentemente não é casual. Essa convergência de programas editoriais (e é de se lembrar também as duas coletâneas de E. Panofsky publicadas há alguns anos)² indica uma nítida vontade de atualização cultural; procura-se dar ao leitor italiano não-especializado a possibilidade de se informar sobre os problemas e métodos de Aby Warburg e do grupo de estudiosos que reivindicam seu nome. É um propósito corretíssimo; mas é preciso fazer de imediato algumas observações. Em primeiro lugar, a própria palavra “atualização” assumiu, entre nós, uma conotação muitas vezes frívola ou superficial: atualizamos-nos apressadamente, e tudo continua como antes. Além disso, os primeiros textos de Warburg datam da última década do século passado, e o início da atividade de Saxl e Panofsky, de há cerca de cinquenta anos (é diferente o caso de Gombrich, que pertence em certo sentido à segunda geração de warburguianos). Isso, naturalmente, não tem nenhuma importância para quem se coloca o problema do valor intrínseco dos métodos adotados por esses estudiosos; mas é muito relevante para quem queira reivindicá-los em nome da moda e da “atualidade”. “Descobrir” hoje o valor de Warburg

e dos seus amigos e continuadores seria certamente um pouco ridículo.

Mas, para falar em “método warburgiano”, é preciso antes de mais nada pôr-se de acordo quanto às suas características específicas, esclarecer como e até que ponto a obra de Warburg foi levada à frente por seus seguidores. É necessário, portanto, como escreveu a saudosa G. Bing na sua bela introdução à tradução italiana dos textos de A. Warburg, redescobrir a verdadeira fisionomia desse estudioso, que procurou, ainda em vida, anular-se atrás da imagem da sua única obra realmente acabada: a Biblioteca fundada em Hamburgo, depois transferida para Londres por Saxl no início das perseguições raciais, e transformada no atual Warburg Institute.³ Seu programa — o estudo da continuidade, rupturas e sobrevivências da tradição clássica — interessa tanto aos medievalistas como aos historiadores da Antiguidade ou do Humanismo; para percebê-lo, basta folhear os anais dos *Vorträge* da Biblioteca Warburg e do *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, ou os volumes das séries respectivas de *Studien* e *Studies*. Algumas iniciativas, como a edição do *Corpus Platonicum Medii Aevi*, falam por si sós. Aqui, porém, não nos ocuparemos da atividade do Instituto, que consideraremos conhecida,⁴ mas simplesmente de um problema de método, muito circunscrito, que foi central nas pesquisas e reflexões de Aby Warburg, retomado, e de várias formas resolvido, por seus continuadores: a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas.

I.

No perfil de Saxl, oportunamente inserido no apêndice da atual coletânea italiana, Bing descreve o primeiro encontro, ocorrido em 1911, entre o jovem estudioso, que havia começado a se interessar por problemas ligados à astrologia, e Aby Warburg. Saxl, de início desconfiado diante do luxo da aristocrática casa hamburguesa, ouviu com entusiasmo cada vez maior Warburg

falar de suas pesquisas sobre a transmissão das figuras astrológicas na Antiguidade tardia.

... Deu-se conta de que estava diante de um homem cuja experiência era muito mais profunda e engajada do que a sua, e as pequenas tentativas feitas por ele naquele campo pareceram-lhe extremamente superficiais. Mas, ao dizer: “Talvez eu pudesse lhe deixar todo o meu material ... o senhor poderia aproveitá-lo muito melhor que eu”, Warburg deu uma resposta que Saxl nunca mais esquecerá: “Os problemas não se resolvem passando-os para os outros”.⁵

Esse fortíssimo sentido do vínculo entre a vida e a obra do estudioso nos impressiona tão logo nos aproximamos da figura de Warburg. As vicissitudes de sua biografia compõem-se retrospectivamente como etapas de um destino. A repentina decisão de empreender, ainda jovem, uma viagem entre os índios pueblos do Novo México — um “desvio”, aparentemente — colocou-o em contato com um mundo de emoções primitivas e violentas que, a seguir, influenciou sua interpretação acerca da Antiguidade clássica e do Renascimento.⁶ O estudo da astrologia e da magia nos séculos xv e xvi se entrelaçou dramaticamente à loucura em que mergulhou por muitos anos — como se o esforço para dominar racionalmente essas forças ambíguas, ligadas em parte à ciência, em parte a um mundo obscuro e demoníaco, exigisse uma trágica compensação no plano biográfico.⁷ Warburg podia falar sem nenhum exagero, ao concluir o último texto publicado durante sua vida, composto nos anos da doença — “Adivinhação antiga pagã em textos e imagens da época de Lutero” (1920) —, de “obediência ao problema que nos domina (para mim é o da influência dos antigos)” (*O renascimento do paganismo antigo*, p. 364). A nova ordem que Bing quis dar à edição italiana dos textos warburgianos — por seqüência cronológica, e não por problemas tratados, como na edição alemã — permite ao leitor entender a história dessa “obediência”, a investigação obstinada do problema que havia atormentado Warburg desde a juventude.⁸

Sem dúvida, o sentido do seu trabalho, e da novidade dele, penetrou em Warburg apenas lentamente. Na exposição feita du-

rante o congresso internacional de história da arte realizado em Roma em 1912 (isto é, numa circunstância de certa forma excepcional na vida desse estudioso sempre alheio às honras mundanas e acadêmicas),⁹ Warburg, antes de apresentar aos estudiosos ali reunidos um dos grandes ensaios de sua maturidade, “Arte italiana e astrologia internacional do palácio Schifanoja de Ferrara”, traçou um rápido balanço das pesquisas empreendidas, a começar pela tese de doutoramento sobre temas botticellianos. Na tentativa de responder à pergunta que já nos é conhecida — “o que significa a influência dos antigos para a civilização artística do primeiro Renascimento?” —, Warburg detivera-se, também por influência de *O problema da forma* de A. Hildebrand,¹⁰ sobre a representação do movimento do corpo, cabeleiras e vestes nas figuras do *Quattrocento* florentino. A descoberta de que os artistas do período remontavam invariavelmente, para as representações do movimento, às obras da Antiguidade clássica, foi aprofundada nos ensaios posteriores. O recurso aos “superlativos abertamente antigos da linguagem mímica” (*O renascimento*, cit., p. 249) apareceu aos poucos a Warburg, não como uma solução de problemas meramente formais, mas enquanto sintoma da orientação emocional transformada de toda uma sociedade. Ao mesmo tempo, a investigação do significado desses empréstimos à Antiguidade clássica, feitos pela arte renascentista, fez com que Warburg modificasse sua visão da própria Antiguidade. Esse duplo enriquecimento da formulação inicial aparece muito nitidamente no ensaio sobre “Dürer e a Antiguidade italiana” (de 1905, doze anos depois do primeiro ensaio sobre Botticelli). Aqui, pela primeira vez, o uso da “mímica intensificada” é visto como um recurso a “fórmulas do patético” (*Pathosformeln*), “fórmulas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada, ao estilo renascentista, que se esforça em representar a vida em movimento” (p. 197). A elas recorria-se “sempre que se tratava de romper os vínculos impostos pela Idade Média à expressão” em todos os sentidos do termo (p. 199), mesmo que por vezes essa ruptura terminasse por se traduzir numa solução de compromisso. Assim, o mercador florentino Francesco Sassetti, ao redigir seu testamento em 1488, às vésperas

de uma viagem que se anunciava cheia de perigos, inseriu uma alusão à deusa Fortuna — “medida”, escreve Warburg, “do mais alto grau de tensão das energias”, junto a uma “formulação figurativa do compromisso entre a confiança ‘medieval’ em Deus e a autoconfiança do homem renascentista” (p. 238).¹¹ De um dado formal (a representação do movimento das vestes e cabeleiras), Warburg remontou às atitudes fundamentais da civilização renascentista, vista, seguindo os passos de Burckhardt, na sua oposição radical à Idade Média. Mas a Antiguidade, que oferecia generosamente à sociedade florentina do final do século xv o tesouro das suas expressões-limite estilizadas, não era para Warburg a Antiguidade apolínea dos classicistas, mas uma Antiguidade embebida de “*pathos* dionisiaco” (p. 210 e, sobretudo, p. 307). Não é preciso ressaltar o quanto essa visão de Warburg devia a Nietzsche. Através da noção de *Pathosformeln*, as representações dos mitos legadas pela Antiguidade eram entendidas como “testemunhos de estados de espírito transformados em imagens”, nas quais “as gerações posteriores . . . procuravam os traços permanentes das comições mais profundas da existência humana”¹² — segundo a interpretação da mímica e dos gestos como vestígios de violentas paixões experimentadas no passado, sugerida a Warburg pelo livro, de Darwin, *The expression of the emotions in men and animals* (1872).¹³ Essas “fórmulas do patético” podem ser consideradas, como escreve Bing, autênticos e verdadeiros *topoi* figurativos; e seria de se perguntar, a propósito, a relação que ligou A. Warburg a E. R. Curtius — o qual dedicou a Warburg a sua maior obra, centrada justamente no tema da transmissão dos *topoi* retóricos clássicos para a literatura medieval.¹⁴

Havíamos falado de um testamento. Como se sabe, para resolver o problema do significado que a arte da Antiguidade teve para a sociedade florentina do século xv, Warburg serviu-se de uma documentação no mínimo variada, ou melhor, visivelmente heterogênea. Testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros — como escreve Bing, Warburg ensinou “que se pode fazer ouvir vozes humanas articuladas também a partir de documentos de pouca importância”,¹⁵

talvez catalogados entre as “curiosidades” capazes de interessar apenas aos historiadores dos costumes. Dessa forma, Warburg quis reconstruir o elo entre as figurações e as exigências práticas, os gostos, a mentalidade de uma sociedade determinada — a sociedade florentina da segunda metade do século xv. Com muita sutileza, Bing acentua que Warburg, nesse contexto, serviu-se em várias ocasiões de uma das palavras-chave de Burckhardt: a “vida” (sem nenhuma complacência irracionalista, bem entendido).¹⁶ Mas, em outro sentido, Warburg reconheceu sua dívida para com Burckhardt e, ao mesmo tempo, manifestou a ambição de prosseguir, de certa forma, com a obra. Nas observações preliminares do ensaio “Arte do retrato e burguesia florentina”, ele observou que Burckhardt, na sua “abnegação científica”, preferira tratar o problema da civilização renascentista em seções externamente independentes: na *Civilização do Renascimento*, havia tratado “a psicologia do indivíduo social sem referências à arte figurativa”, e no *Cícero*, como dizia o subtítulo, oferecera “um guia para a fruição das obras de arte”. Nessa ocasião, Warburg apresentava o seu ensaio como glosa às *Contribuições à história da arte na Itália*, publicadas postumamente em 1898, onde Burckhardt não desprezava “o esforço de investigar cada obra de arte na sua ligação direta com o quadro da época, para interpretar as exigências ideais ou práticas da *vida real* como ‘casualidade’” (p. 112: o grifo é meu).¹⁷ Era um programa suficientemente explícito, reforçado pelas palavras conclusivas do ensaio já lembrado, “Adivinhação antiga pagã em textos e imagens da época de Lutero”, no qual profetizava uma *kulturwissenschaftliche Bildgeschichte* [história da imagem do ponto de vista da teoria da cultura].¹⁸ Oito anos antes, Warburg lamentara que a história da arte ainda não havia conseguido “pôr o seu material à disposição da ‘psicologia histórica da expressão humana’, que na verdade ainda não foi escrita” (p. 268).¹⁹ Mesmo que esta última frase se encontre num contexto onde Warburg ressalta a importância da “iconologia”²⁰ como antídoto aos perigos opostos do determinismo fácil e da exaltação irracionalista do gênio, não se pode dizer que o método de Warburg se esgote na análise iconológica, nem que esta tivesse

aos seus olhos um valor privilegiado. O leque dos seus interesses era mais amplo. Como escreve Bing, os problemas mais prementes para Warburg eram a:

função da criação figurativa na vida da civilização [e a] relação variável que existe entre expressão figurativa e linguagem falada. Todos os outros temas que são considerados característicos das suas pesquisas, seu interesse pelo conteúdo das figurações, sua atenção pela sobrevivência da Antiguidade, eram não tanto objetivos propriamente ditos, mas meios para atingir aquela meta.²¹

II.

Assim, a obra de Warburg nos aparece, por um lado, exteriormente fragmentária e incompleta²² e, por outro, para além de uma aparente dispersão temática, ligada organicamente a um núcleo de problemas muito preciso. Essa dupla característica provavelmente espelha duas tendências opostas do próprio Warburg, em que, como diz Saxl, “a imaginação histórica” (“Warburg was a man of very imaginative and emotional type”) “lutou sempre com uma ardente desejo de simplificação filosófica”.²³ De qualquer forma, a tentação de dar uma ordem sistemática aos pressupostos que animavam as pesquisas concretas, particularidade de Warburg (sabe-se que o seu lema predileto era “Deus está no particular”), era grande. Experimentou-o um dos estudos reunidos em torno de Warburg e da biblioteca por ele fundada, Edgar Wind, no ensaio “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik” (1931) e no prefácio a *Kulturwissenschaftliche Bibliografie zum Nachleben der Antike. Erster Band, 1931* (1934), publicado sob os cuidados da Biblioteca Warburg.²⁴ Essas exposições sistemáticas (fala-se num dado momento de um *Begriffssystem* [sistema conceitual] de Warburg)²⁵ eram sem dúvida um tanto forçadas, mesmo porque Wind, de uma geração mais jovem, expunha as implicações da obra de Warburg à luz de interesses diversos e numa situação cultural diferente. Não tanto como tentativas de um balanço historiográfico ou indicações para uma leitura criticamente exata dos

textos warburguanos, devemos considerar esses ensaios de Wind manifestos programáticos de um expoente respeitável da Biblioteca Warburg nos anos imediatamente posteriores à morte de seu fundador.

Neles, Wind contrapõe a atividade de Warburg e o conceito de “cultura” (derivado substancialmente de Burckhardt) nela subentendido a duas posições culturais bem-definidas: de um lado, as tendências, resumidas nos nomes ainda que tão diversos de Riegl e Wölfflin, que propõem anular qualquer ligação entre história da arte e história da cultura;²⁶ de outro lado, a *Geistesgeschichte* [história do espírito] tal como entendida por Dilthey. Quanto às primeiras, Wind destaca, contra qualquer tentativa de fundar uma história “autônoma” da arte, a concepção da cultura como entidade unitária que Warburg derivara de Burckhardt: uma “cultura” entendida em sentido quase antropológico, onde, ao lado da arte, literatura, filosofia, ciência, cabem as superstições e as atividades manuais. Essa unidade (*Gesamtheit*) dos vários aspectos da vida cultural — artísticos, religiosos, políticos — foi, como se sabe, ressaltada tanto nos ensaios teóricos como nas pesquisas concretas de Dilthey; mas Wind observa (eis o outro lado da polêmica) que, em Dilthey, essa unidade é um postulado apriorístico, que corre o risco, portanto, de hipostasiar concepções abstratas do mundo e da vida.

Nesse destaque da concretude da pesquisa, nessa polêmica contra qualquer paralelismo pré-fabricado, Wind tomava sem dúvida um aspecto real e importante da lição de Warburg, que, no entanto, procurava inserir numa filosofia da cultura fortemente influenciada por Cassirer.²⁷ Assim, a ênfase na importância do símbolo, que em Warburg ligava-se explicitamente à sugestão de um ensaio de F. T. Vischer,²⁸ parece antes se vincular nesses textos de Wind à grande *Filosofia das formas simbólicas*, que Cassirer começara a escrever também por instigação direta do material recolhido e organizado por Warburg.²⁹

Paralelamente a essas tentativas de E. Wind em sistematizar os pressupostos teóricos e conceituais de Warburg, houve quem, como F. Saxl, insistisse de preferência nos resultados concretos

obtidos pelo estudioso hamburguês. O longo texto “Renascimento da Antiguidade. Studien zu den Arbeiten A. Warburg”³⁰ apresenta-se como uma exposição orgânica, aqui e ali integrada por novas pesquisas, dos trabalhos de Warburg. A unidade interna destes certamente não escapava a Saxl; mas para ele tratava-se, além de uma unidade de formulação ou método, de uma coerência temática profunda. No centro desses trabalhos está, diz Saxl, o homem do primeiro Renascimento, visto como “tipo” (*Typus*), nas suas polaridades e contradições tão bem mostradas por Warburg: contradições entre cristianismo e paganismo, Deus e Fortuna, naturalismo “à francesa” e estilo idealizado à antiga, e assim por diante. Quem eram os principais inspiradores dessas pesquisas de Warburg, isso esclareceu Saxl no perfil sucinto e substancioso que abre o primeiro volume dos *Vorträge* da Biblioteca Warburg.³¹ Nele aparecem três nomes: Burckhardt (sobre quem Wind mais se deteve), Nietzsche e Usener. Burckhardt, pela interpretação do Renascimento e a concepção individualizante da historiografia; Nietzsche, pela acentuação do aspecto dionisíaco da Antiguidade; Usener, pela formulação da história das religiões nos termos de uma luta entre Oriente e Ocidente, entre Alexandria e Atenas, entre coerção e liberdade.

Mas, se nesses textos Saxl se limitara fundamentalmente a traçar um primeiro balanço da atividade de Warburg, o amplo e belíssimo ensaio composto em colaboração com Panofsky, “Classical mythology in mediaeval art” (1933),³² constituía sob todos os aspectos um aprofundamento. Produto da colaboração intelectual, exemplar e já comprovada, de dois estudiosos complementares entre si,³³ esse ensaio foi retrospectivamente considerado por Panofsky, com uma pitada de amável auto-ironia, um dos primeiros frutos positivos do transplante para solo americano a que foram forçados os estudiosos alemães de história da arte. O fato de ter de escrever numa língua diferente da sua, e além do mais numa língua precisa e inequívoca como o inglês, para um público como o americano, não limitado apenas aos especialistas, encorajou Panofsky a “escrever livros sobre um único mestre ou um período inteiro, em vez (ou além) de escrever uma

dúzia de artigos especializados. Assim, ousamos escrever, por exemplo, sobre o problema da mitologia clássica na arte medieval, visto em conjunto, em lugar (ou além) de estudar simplesmente a transformação de Hércules ou Vênus”.³⁴ Mas, ao lado da rara capacidade de síntese e da importância da documentação utilizada, ressaltam daquele ensaio (que mais uma vez evoca explicitamente Warburg e seus métodos, quase que com a intenção de apresentar um e outro ao público culto da América) as conclusões. A herança clássica, transmitida e deformada através de múltiplas mediações (além do mais, orientais) durante a Idade Média, “renasce” finalmente nos séculos xv e xvi. Mas o que significa esse “renascimento” — uma das revivescências que, escrevem os autores, retomando uma causa já buckhardtiana, depois desenvolvida particularmente por Panofsky,³⁵ caracterizam periodicamente a civilização da Europa ocidental? Já Warburg observara que a adoção das *Pathosformeln* da Antiguidade, por parte dos artistas do Renascimento, implicava uma ruptura não só com a arte mas com toda a mentalidade medieval.³⁶ Panofsky e Saxl aprofundam essa intuição: a redescoberta do antigo, e particularmente das “formas” da Antiguidade clássica, implica a consciência exata da “distância cultural entre presente e passado”, isto é, em suma, a fundação da consciência histórica moderna (*the discovery of the modern “historical system”*) — fundação que Panofsky, aqui e alhures, aproxima da descoberta renascentista da perspectiva linear, que formula cientificamente o problema da “distância entre o olho e o objeto”.³⁷ Como se vê, de um problema de história da arte — a redescoberta das formas da arte clássica, reconstruída num campo de ação determinado, o das imagens dos deuses antigos —, Panofsky e Saxl chegaram a formular o problema histórico geral do significado do Renascimento, especificado na descoberta (ligada à nova relação, tão diferente da medieval, que se instaura com a Antiguidade clássica) da dimensão histórica.³⁸ Trata-se de uma interpretação que apresenta muitos pontos de contato com a que foi difundida entre nós, num contexto diferente (a importância do humanismo civil florentino, da exaltação da atividade prática, e assim por diante), por E. Garin.³⁹ Em todo caso, é muito signifi-

cativo que ela gire em torno do tema warburguiano das *Pathosformeln*, muito mais fecundo do que a tipologia do homem do Renascimento, à qual Saxl aludira, de modo não muito feliz, no já lembrado ensaio “Renascimento da Antiguidade”.

III.

Aludimos aos ensaios em que Saxl tornou a propor os temas e métodos das pesquisas de A. Warburg. Parte das conferências proferidas por Saxl na Inglaterra, para divulgar a atividade e os objetivos do Instituto, foi traduzida para o italiano com uma ampla introdução de E. Garin, na qual tenta-se enquadrar historicamente a atividade dos estudiosos — em primeiro lugar do próprio Saxl e de Panofsky — que atuam na trilha de Warburg. Tal enquadramento, em si oportuno, vem precedido por um rápido exame, não totalmente aceitável em seus detalhes, do destino que esse tipo de pesquisa teve na Itália.⁴⁰ Ainda menos convincente, pela extrema generalidade, é a conexão proposta por Garin entre essa atividade do grupo warburguiano e a situação geral da cultura européia nos finais do século xix e início do século xx.⁴¹ O que caracterizaria ambas, escreve Garin evocando uma observação de Cassirer, é a crise das sistematizações filosóficas gerais provocada pelas pesquisas concretas, específicas de cada uma das “ciências humanas”.⁴² Por isso, ao delinear “aquilo que no trabalho de Panofsky e Saxl era o aspecto mais importante, um método e um tipo de pesquisa” (mas não é ligeiramente exagerado afirmar que ele “se manteve no conjunto quase que ignorado, ao menos pela maioria”?), Garin insiste nos seguintes pontos: concretude e precisão filológica, aderência às coisas (e concomitante recusa dos pressupostos e generalizações teóricas abstratas), postura interdisciplinar, ruptura com as separações acadêmicas ou simplesmente ditadas pela tradição. Essas seriam, além dos importantíssimos filões de pesquisa descobertos ou aprofundados por esses estudiosos, as características essenciais do método “warburguiano”, que assegurariam sua fecundidade e caráter

exemplar. Tudo isso é inegável; mas essa grande tradição de estudos merece talvez uma homenagem menos genérica. O fato de que G. Bing, ao apresentar ou reapresentar ao público italiano a obra de Warburg, tenha se perguntado o que possuíam em comum os textos que se filiam há quase meio século ao nome de Warburg e o que definitivamente constitui o “método warburguiano” permite supor que o problema é mais complexo do que parece à primeira vista.⁴³ Veremos adiante como essas formulações metodológicas não são nada pacíficas; por exemplo, além da sua inegável fecundidade, elas levantam uma série de dificuldades que foram notadas e discutidas, em primeiro lugar, pelos próprios componentes da equipe warburguiana. O que gostaríamos de observar a propósito de Saxl — que Garin considera a encarnação mais coerente do método warburguiano e contrapõe, um pouco apressadamente, a Panofsky, considerado mais “filósofo” e teorizante⁴⁴ — é a complexidade dessa figura de estudioso, absolutamente irreduzível ao clichê um tanto abstrato de filólogo impecável, totalmente imerso nas “coisas”, entregue sem reservas nem contrição à reconstrução histórica.⁴⁵ Tal complexidade, que tentaremos exemplificar concretamente, é um outro indício da generalidade da caracterização do método warburguiano proposta por Garin.

Veja-se o famoso ensaio “Veritas filia Temporis”, que Garin, no final da sua introdução, contrapõe, nas pegadas de uma irônica observação do próprio Saxl, ao ensaio homônimo de Gentile.⁴⁶ De fato, Saxl censurara discretamente Gentile por ter examinado a fortuna do tema em questão dentro de um contexto puramente filosófico, sem levar em conta suas implicações “culturais, religiosas e políticas”, Garin retoma a observação e comenta: “Era a ênfase levemente irônica sobre um modo diferente de fazer — e de conceber — a história. . .”.⁴⁷ Isto é: de um lado, o filósofo que vê apenas as idéias, fora do contexto em que nascem; do outro, o historiador-filólogo, que não sobrepõe teorizações aos fatos, e mergulha neles etc. Mas as coisas não são exatamente assim.

Saxl mostra como o lema *Veritas filia Temporis*, citado pela primeira vez por Gellio (mas o tema estava presente em amplos setores da tradição clássica), fora utilizado desde as primeiras dé-

cadadas do século XVI em contextos diferentes, ora político-morais (a calúnia difundida nas cortes deve enfim sucumbir, com o passar do tempo, à verdade), ora religiosos, ou melhor, sujeitos a contravérsias (o tempo faz emergir a verdadeira religião — reformada ou católica, conforme quem emprega o lema — do antro sombrio em que se ocultara). Mas o que significa, pergunta-se Saxl, esse apelo num contexto polêmico a um mito clássico e ao lema e figurações a ele correspondentes,⁴⁸ além de meras reivindicações pessoais? A resposta deve ser buscada numa “característica essencial da mentalidade do Renascimento”. Homens como Marcolino, o tipógrafo de Forlì, o primeiro a usar uma insígnia tipográfica inspirada no mito da Verdade revelada pelo Tempo, e decorada com o respectivo lema, ou Aretino, que foi o provável inspirador daquela insígnia, viam os problemas cotidianos *sub specie aeternitatis* e recorriam a metáforas clássicas, enquanto consideravam as suas ações como algo que pertencia à esfera da classicidade e da universalidade, que só poderia encontrar uma expressão adequada (*proper expression*) num mito antigo. É evidente que Saxl retoma, mesmo sem lembrá-los explicitamente, os temas e as perguntas centrais da obra de Warburg: o que significava a Antiguidade clássica para os homens do Renascimento? É verdade que Saxl não acentua, como fizera Warburg, o aspecto “dionisíaco” da Antiguidade (as *Pathosformeln* como expressão adequada dos estados emocionais no limite da tensão). Aqui, a ênfase é deslocada para o elemento, digamos para simplificar, “apolíneo”; Saxl fala em transfiguração do elemento cotidiano *sub specie aeternitatis*, de “dignidade”, de universalidade.⁴⁹ Não se trata de um deslocamento casual. No texto programático, já lembrado, que abre a série dos *Vorträge* da Biblioteca Warburg, Saxl ressaltava que Aby Warburg não escrevera a história do renascimento do momento apolíneo, da libertação do Ocidente dos grilhões do Oriente (segundo a contraposição derivada de Usener); e sugeria implicitamente que a importância do elemento dionisíaco antigo do Renascimento fora acentuada por Warburg talvez de maneira muito unilateral (e não por acaso, acrescentaremos nós).⁵⁰ Analogamente, mesmo reconhecendo a noção de *Pathosformeln* para explicar a transmissão das

imagens da Antiguidade, Saxl tende sistematicamente a depurá-la de suas implicações “dionisíacas” e, em última análise, histórico-religiosas.⁵¹ Em todo caso, voltando ao ensaio “Veritas filia Temporis”, a dependência subterrânea em relação aos temas warburgianos emerge, por assim dizer negativamente, também na parte final, em que aparecem os filósofos e inclui-se a nota dedicada ao ensaio de Gentile. O leitor esperaria um exame das expressões figurativas — se é que existiam — do pensamento formulado por Bruno e depois por Bacon, isto é, que os modernos, pela sua maior experiência, estão mais próximos da verdade do que os antigos (“Rete enim Veritas Temporis filia dicitur, non Autoritatis” [Pois a Verdade é corretamente chamada de filha do Tempo, não da Autoridade], concluía Bacon).⁵² Saxl adianta uma observação, quase com ar de desculpa: “é significativo que a interpretação do lema oferecida pelos filósofos não tenha encontrado uma expressão artística adequada (*found no appropriate expression in the arts*) até que delas se ocuparam artistas de valor. As teorias abstratas (*abstract theories*) são as últimas a serem ilustradas”. E é com uma certa impaciência que Saxl analisa um documento, no mínimo significativo, descoberto por ele: uma gravura (sem dúvida fria e acadêmica do ponto de vista formal) de “um tal” Bernard Picart, datada de 1707, que parece quase um comentário à passagem de Malebranche citada por Gentile em seu ensaio.⁵³ O Tempo afasta as nuvens da figura resplandescendente da Verdade, cujos raios iluminam obliquamente a fila de filósofos antigos — Platão, Aristóteles, Zenão seguem entre a sombra e a luz, precedidos, ou melhor, guiados por Descartes, que avança conduzido pela mão da Filosofia, sob a luz plena da Verdade. Mas, para Saxl, essa gravura tão minuciosamente concebida, tão privada de ímpeto, é um sinal de que finalmente se chegou ao término do curso por ele reconstruído; e observa que ela não é “the representation of an idea but the illustration of a theory”.⁵⁴ Assim é a tradução inglesa; como soava exatamente o texto alemão, ignoramos. Talvez o acento platonizante daquela “idéia” contraposta à (abstrata) teoria fosse mais atenuado no original. Em todo caso, o sentido é claro. A Saxl, mais que o significado histórico dessa nova simbolização dos

vínculos entre Verdade e Tempo, importa acentuar que à diferença da maioria das obras até então analisadas, nascidas em resposta “to the demands of some specific, genuine human situation”, política, religiosa e assim por diante, e portanto capazes de comover e arrastar o espectador, a gravura de Picart é “demasiado prudente, imparcial, abstrata, distante, consciente”. Seria superficial concluir que o juízo histórico-cultural e o estético não coincidem: certamente a insígnia do tipógrafo de Forlì, Marcolino, para não falar de outras, não era para Saxl uma grande obra de arte. Ou melhor, nessa decidida contraposição que Saxl introduz entre “expressão” de uma situação humana e “ilustração” de uma teoria fria, sente-se o eco, apenas perceptível, do conceito warburgiano de *Pathosformeln*: simbolização dos mitos que a Antiguidade deixou como “testemunhos de estados de ânimo convertidos em imagens [em que] as gerações posteriores . . . procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana”.⁵⁵ O que importa a Saxl, acima de tudo, é o curso do antigo mito da Verdade revelada pelo Tempo: quando sua simbolização se carrega de elementos estranhos, puramente ilustrativos, seu interesse cessa ou, pelo menos, diminui muito. E isso se confirma posteriormente, na página que conclui o ensaio: diante de uma variante inglesa da gravura de Picart, em tudo semelhante a ela, exceto na figura do protagonista — não Descartes, mas Newton —, Saxl tem um curioso ímpeto moralista (“a page from the history of human folly”, “English parody of Picart’s print”, “silly enterprise of the English copyist”).⁵⁶ Como se a substituição de Descartes por Newton como herói da Verdade revelada pelo Tempo, mesmo que ditada por um sentimento de vaidade nacional, fosse um documento negligenciável para um historiador da cultura.

Assim, a própria linha da pesquisa de Saxl aparece ditada pelo motivo, central para Warburg, do significado da Antiguidade clássica, seus mitos, suas figurações, para os homens do Renascimento; e viu-se como esse motivo, em Warburg, não era absolutamente alheio às sugestões dos “filósofos” (Nietzsche, só para começar!). Quanto a Saxl, também sua filologia não era, como nunca o é, desprovida de “pressupostos”. E é significativo, e ao

mesmo tempo surpreendente, que ao delinear a figura de Saxl historiador “puro”, só fatos sem preconceitos teóricos, Garin tenha quase ignorado a figura incômoda e atormentada de Warburg — ao qual Saxl foi tão profundamente, e com certeza também contraditoriamente, ligado.⁵⁷

IV.

Numa passagem programática, Warburg invocara, como vimos, o exemplo de Burckhardt, em nome de uma história da arte com um alcance mais amplo e dilatado do que a história acadêmica tradicional — uma história da arte que desemboca na *Kulturwissenschaft* [teoria da cultura]. Recusava-se qualquer leitura “impressionista”, estetizante (e também puramente estética) das obras de arte. Entre parênteses: é exatamente essa formulação que permite a alguém que não seja historiador da arte falar, mesmo que marginalmente e como leigo, sobre as atividades desses estudiosos. Como justamente observou C. G. Heise, o objetivo da pesquisa de Warburg era duplo: por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos, de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer a gênese e o seu significado; por outro, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte *sui generis* para a reconstrução histórica.⁵⁸ Trata-se de duas metas distintas, mesmo que, como veremos melhor, relacionadas entre si.

Eliminemos imediatamente um possível equívoco: nessa perspectiva, a avaliação propriamente estética estava, de fato, ausente. A relativa indiferença de Warburg a respeito nos é atestada por pessoas que lhe foram próximas, e não pode ser posta em dúvida.⁵⁹ Seus interesses mais verdadeiros estavam em outra parte. Num plano geral de método, o discurso é diferente. É inquestionável — pelo menos deveria ser — que esclarecer as alusões veladas numa pintura (se as há), indicar as evocações de um texto literário (se existem), indagar onde for possível a existência de clientes que a encomendaram, suas posições sociais, eventualmente seus

gostos artísticos, ajudam a compreensão e ainda facilitam a avaliação acurada de uma obra de arte. Quando Croce — para dar um exemplo ilustre — sustentou, precisamente a respeito de um livro saído do círculo do Instituto Warburg,⁶⁰ que a descoberta das alusões mitológicas de uma pintura do Renascimento é irrelevante para os fins da fruição estética, na medida em que se trataria, em todo caso, de “frígidas” alegorias, portanto de sobreposições apoéticas ou extrapoéticas, ele negou um problema histórico real, em nome da sua definição de alegoria — enquanto é evidente que era justamente essa definição que deveria ser revista e criticada, à luz dos fatos históricos que ela não conseguiria explicar. Mas, se esse trabalho preliminar de interpretação e decifração ajuda o espectador a colocar-se de modo adequado diante de uma pintura, é certo que ele não coincide com a avaliação propriamente estética. Uma pintura pode ser significativa para o historiador, por testemunhar determinadas relações culturais, importante para o estudioso iconográfico e, ao mesmo tempo, irrelevante do ponto de vista estético.⁶¹ Mas a esse problema voltaremos mais adiante. Examinemos antes a outra meta que A. Warburg se propunha em suas pesquisas: a saber, a compreensão de “uma situação histórica com base em fontes figurativas e documentais”.⁶² Em que medida isso é possível? E que relação têm entre si, eventualmente, esses dois tipos de fonte?

Momigliano observou com justeza que, em face da amplitude dos interesses e da variedade de abordagens próprias de Warburg, Saxl tende a privilegiar a análise iconográfica, até torná-la um instrumento de reconstrução histórica geral.⁶³ Assim, para limitarmos a dois ensaios presentes entre os ora apresentados ao leitor italiano, a decifração do “programa” oculto do ciclo de afrescos da Farnesina tem como ponto de chegada a compreensão de um problema histórico de caráter geral, o da importância assumida pelas crenças astrológicas no século XVI, exemplificado concretamente na pessoa do grande mercador de Siena, Agostino Chigi.⁶⁴ Analogamente, a brilhante solução do enigma dos afrescos e decorações do Appartamento Borgia, centrada sobre a desconcertante figura do touro, progressivamente identificado com o animal-

totem da família Borgia e, depois, nada menos que com o próprio Alexandre VI, é uma contribuição excepcionalmente eloqüente à história não só artística mas também religiosa e política da época.⁶⁵ Em ensaios como esse, Saxl utiliza uma erudição vastíssima, que ignora qualquer limite corporativo: invocam-se a história política, a egiptologia, a mitografia, do século XVI, para resolver problemas que são sempre circunscritos e determinados, mas que, uma vez resolvidos, entram num contexto mais amplo, que também poderemos chamar (desde que o termo não evoque uma desbotada e abstrata *Geistesgeschichte*) de história da cultura.⁶⁶ Mas o que acontece quando o instrumento da análise iconográfica falha?

Procuraremos responder seguindo alguns textos de Saxl, não incluídos na coletânea da editora Laterza, que abrange somente as conferências dedicadas a temas italianos. Começemos por “Holbein e a Reforma”, que reproduz o texto, traduzido em inglês, de uma conferência proferida em Hamburgo em 1925.⁶⁷ Desde o início, Saxl define seu propósito com muita clareza. Ele quer “aproximar-se de um problema histórico com os instrumentos oferecidos pela história da arte”, isto é, utilizando como fontes gravuras e pinturas, consideradas porém, na medida do possível, independentemente de sua qualidade artística. Por outro lado, ele se dá conta — e essa consciência deve ser ressaltada — de que o discurso racional tendê a enrijecer e generalizar as sutilezas da linguagem pictórica.⁶⁸ O problema histórico que Saxl se propõe é o da posição religiosa de Holbein. Um documento de 1530, de Basileia, informa-nos que o pintor queria que a comunidade reformada esclarecesse certas dúvidas suas referentes à Eucaristia.⁶⁹ Por outro lado, duas xilogravuras anteriores a 1526 apresentam-nos um Holbein já adepto da Reforma. Em ambos os casos, os dados iconográficos não deixam dúvidas: na primeira, vemos Cristo atraindo a si os humildes e os pobres, enquanto do lado oposto os mediadores tradicionais — papa, monges, filósofos como Platão e Aristóteles — caem num despenhadeiro. Na segunda, a polêmica sobre a mediação entre homem e Deus, oferecida pela Igreja romana, é formulada com idêntico vigor: a Leão x, rodeado por monges que vendem indulgências, contrapõem-se três figuras imer-

sas em orações — Davi, Manassés e um pobre com roupas esfarapadas —, a quem Deus se manifesta solenemente nos céus. Trata-se, sem dúvida, de folhas de propaganda anti-romana. Mas pode-se dizer — pergunta-se Saxl — que elas “refletem o espírito de Lutero?”. A perda das legendas que originalmente acompanhavam essas xilogravuras obriga-nos a uma investigação “indireta”.⁷⁰ Ele compara, portanto, as duas obras de Holbein à célebre gravura do bezerro monstruoso, semelhante a um monge, comentada por Lutero. Ambos, a gravura e o comentário, testemunham, diz Saxl, uma “vulgaridade” completamente ausente das xilogravuras de Holbein, e na verdade oposta a elas. Holbein não representa monstros, mas “formas nítidas e regulares do mundo orgânico...; ele transforma o fulgor sobrenatural em luz natural”. Daí a hipótese de um Holbein estranho à religiosidade luterana; hipótese que Saxl vê confirmada pela comparação entre uma outra xilogravura de Holbein, que representa Isaías em meditação, e as célebres palavras pronunciadas por Lutero na Dieta de Worms. O Isaías de Holbein “reflete sem dúvida um novo tipo de piedade religiosa”; mas trata-se afinal de uma piedade não luterana, e sim erasmiana.⁷¹

Mas o modo como Saxl chega a essa primeira conclusão (o modo, não o resultado) não é muito convincente. É sempre arriscado comparar uma xilogravura ao registro de uma declaração verbal: uma imagem é inevitavelmente mais ambígua, aberta a diferentes interpretações⁷² — e suas nuances, como observava o próprio Saxl, não são transponíveis para um plano articulado, racional (mesmo tratando-se daquela racionalidade particular que delimita duas posições religiosas diferentes), senão a preço de se forçar um pouco. Por outro lado, a comparação entre as duas xilogravuras anti-romanas de Holbein e a gravura comentada por Lutero, que representa o monstruoso bezerro-monge, não tem um valor muito maior.⁷³ Esse panfleto, calcado em estampas populares da época que comentavam prodígios e monstruosidades numa chave astrológico-profética, foi sugerido a Lutero por uma profecia hostil a ele, pronunciada pelo astrólogo do margrave Jorge de Branderburgo, que por sua vez havia se inspirado num parto

monstruoso ocorrido em 1522 em Waltersdorf, um vilarejo próximo a Freiburg.⁷⁴ Sabemos, justamente pelas pesquisas de A. Warburg,⁷⁵ que Lutero, mesmo rejeitando as crenças astrológicas, admitia a legitimidade dos vaticínios ligados a *monstra* ou prodígios; e isso bastava para explicar a seriedade com que ele compilou o comentário da gravura em registro escatológico. Mas o fato, não lembrado por Saxl, de precisar contestar uma profecia desfavorável deve ter tido um certo peso na decisão de Lutero em descer a esse terreno da propaganda. Além disso, por que limitar a comparação a um testemunho sem dúvida importante, mas em certa medida inusual, como a referida gravura? Um exame paralelo das duas xilogravuras de Holbein e, por exemplo, a série *Passional Christi und Anti-christi*, onde os comentários foram provavelmente inspirados pelo próprio Lutero e, em todo caso, podem ser considerados exemplo típico de propaganda luterana,⁷⁶ evidentemente teria chegado a outros resultados. O *Passional* gravado por Cranach não apresenta, no conjunto, nem “vulgaridades” nem monstruosidades interpretadas como presságios; julgar esses elementos tipicamente luteranos, como faz Saxl, parece muito fácil e rápido — admitindo-se que aqui não estão em questão determinados traços psicológicos do homem Lutero (“vulgaridade”), mas posições religiosas bem-delimitadas, empenhadas a partir de certo momento numa polêmica definida (erasmismo, luteranismo). Concluindo, a comparação entre as duas xilogravuras de Holbein e a gravura do bezerro-monge, proposta por Saxl, acaba por oferecer provas demais para ser realmente convincente.

Mas a interpretação da posição religiosa de Holbein em chave erasmiana é exata, e a segurança com que Saxl interpreta esses testemunhos em si suficientemente ambíguos é bastante compreensível. Em primeiro lugar, temos o célebre exemplar da Basílica do *Elogio da loucura*, decorado pelo jovem Holbein com desenhos a pena na margem.⁷⁷ Em segundo lugar, há a xilogravura datada de 1522, geralmente atribuída a Holbein, em que Lutero é representado sob a forma de *Hercules Germanicus*, isto é, paramentado com uma pele de leão, empenhado em golpear com uma clava Aristóteles, santo Tomás, Occam etc., enquanto do seu

nariz pende uma corda que mantém preso o papa. É verdade que, admite Saxl, essa imagem parece exprimir, em sua “simples crueza”, algo da típica *atrocitas* luterana. Mas, justamente, “parece”: a imagem e a legenda em versos latinos divergem caracteristicamente. Esta última convida o leitor não à luta, mas simplesmente à purificação interior; e é significativo que um partidário da Reforma como Ulrich Hugwald, ao enviar o manifesto a um amigo, tenha-o selado com palavras de fogo, julgando-o instrumento de propaganda erasmiana, chegando a supor que o autor fosse o próprio Erasmo.⁷⁸

Insisti com uma certa minúcia no procedimento adotado por Saxl nesse ensaio, pois ele é, em certo sentido, exemplar — exemplar, quero dizer, quanto aos riscos ligados a um método, mesmo quando tal método é empregado por um grande estudioso como Saxl. O fim a que ele se propusera no início do ensaio — “aproximar-se de um problema histórico com os instrumentos oferecidos pela história da arte” —, não se pode dizer que o tenha alcançado. A chave da interpretação é oferecida, não pelas obras de arte (mesmo consideradas independentemente do seu valor estético), mas pela *legenda* do *Hercules Germanicus*. É essa legenda, além da violenta reação de Hugwald a ela, que nos permite interpretar com tanta segurança as xilogravuras de Holbein como expressão do seu erasmismo. Isto é, elas fornecem, à falta de indicações iconográficas unívocas (uma vez que, do ponto de vista iconográfico, só poderiam ser definidas genericamente como anti-romanas), apenas a confirmação obtida por outra via; tanto isso é verdade que, pelo fato de serem anteriores na exposição, as análises figurativas parecem pouco convincentes. Para tanto, a ordem da exposição teria de ser invertida.

O ensaio sobre Holbein é de 1925; o “Dürer and the Reformation” é de 1948, último ano de vida de Saxl. E é notável que, na introdução, ele delimite os objetivos da pesquisa com palavras quase idênticas às de vinte anos antes: as xilogravuras, as folhas de propaganda e os *pamphlets* do período da Reforma não são grandes obras de arte, mas oferecem-nos um “espelho” das atitudes da época.⁷⁹ Por outro lado, as legendas, os textos que

acompanham essas figurações servem apenas como confirmação ulterior (“additional evidence”). Saxl pretende aplicar o mesmo método à obra de um grande artista, Dürer. Notemos imediatamente que, também nesse caso, dispomos daquela documentação secundária (“additional”), aqui constituída pelas notas do diário de Dürer. Também aí, esse tipo de documentação aparentemente auxiliar desempenha, na verdade, uma função central para os fins da interpretação fornecida por Saxl.

Por volta de 1514, Dürer representa, em estilo dramático e tumultuado, temas extraídos da mitologia clássica, como o rapto de Prosérpina, ou dos Evangelhos, como a agonia de Cristo no monte das Oliveiras. Qual é o comentário de Saxl? “Estamos nos aproximando da crise existencial de Dürer.”⁸⁰ Logo depois, o estilo muda, e uma Madona com o menino, de 1518, mostra-nos um Dürer cheio de serenidade e graça. Mas Saxl não se detém nesse intervalo: insiste de preferência nas gravuras do período imediatamente posterior (1519-21). Sabemos que em 1519 Dürer se aproximou das doutrinas de Lutero, e nas suas cartas aludiu a ele em termos de calorosa adesão.⁸¹ Saxl capta prontamente o reflexo dessa crise religiosa na obra de Dürer. Em uma gravura de 1520, a Madona com o menino aparece imóvel, sobre o fundo de um dramático céu turvo: “Essa mudança no estilo de Dürer se verifica no ano dos seus contatos com Lutero”. É uma alusão discreta, que poderia fazer pensar antes numa coincidência do que numa conexão entre os dois acontecimentos. Mas pouco depois, ao descrever um desenho de 1521 representando Cristo no monte das Oliveiras, Saxl é mais explícito: a cena é sombria, a paisagem deserta, o corpo de Cristo prostrado no chão forma uma cruz. “O desenho exprime o espírito de Dürer: a salvação consiste numa submissão total à fé. A crise passou e o desenho possui uma clareza, uma plenitude, um vigor perfeitos.”⁸²

O fim dessas análises de Saxl é evidente: sair dos limites estreitos de uma “leitura” puramente formalista e considerar a obra de arte singular como uma reação complexa e ativa (*sui generis*, bem entendido) aos acontecimentos da história circundante. Correto — mas aqui também, à parte os resultados obtidos, o método de

Saxl não convence.⁸³ Ler imediatamente nessas imagens, tumultuadas ou apaziguadas, as vicissitudes alternadas do itinerário religioso de Dürer é, mais do que evidentemente, arbitrário, e legitimado apenas pela presença, ou não, de outros tipos de documentos, introduzidos sub-repticiamente. Quando os documentos existem, as imagens são lidas em registro psicologizante e “biográfico”; quando faltam ou não são suficientemente eloqüentes, curva-se sobre um tipo de “leitura” mais descritivo e menos interpretativo. No limite, entrevemos o risco de simplificações que Saxl provavelmente nunca teria admitido de modo explícito: estilo dilacerado e perturbado/crise religiosa atuante; estilo dramático mais vigoroso/crise religiosa superada etc.

Os danos que podem redundar de uma tal leitura “fisiognômica”⁸⁴ dos documentos figurados são bastante claros. O historiador lê neles o que *já sabe*, ou crê saber, por outras vias⁸⁵, e pretende “demonstrar”. Naturalmente, não é o caso de Saxl; mas o risco implícito nessa formulação é igualmente evidente. Mesmo quando procuram-se meros dados de fato nos sinetes, medalhas e afrescos,⁸⁶ o historiador se depara com problemas relativamente simples. Mas, quando uma historiografia prudente e moderna procura, talvez nas pegadas de Marc Bloch e seu *Métier d'historien*,⁸⁷ extrair de um passado relutante testemunhos “involuntários” de mentalidades e estados de espírito, multiplica-se, por assim dizer, o risco de chegar, através de uma leitura “fisiognômica” dos testemunhos figurados, aos famigerados argumentos “circulares”. O pressuposto mais ou menos consciente dessa postura interpretativa é, naturalmente, a confiança em que as obras de arte, em sentido lato, fornecem uma mina de informações de primeira mão, interpretáveis *sem mediações* (este é o ponto), sobre a mentalidade e a vida afetiva de uma época talvez remota.⁸⁸

O problema da inevitável “circularidade” da interpretação — seja nas ciências humanas, seja nas naturais — foi enfrentado com agudeza e um certo gosto pelo paradoxo por E. Wind, num ensaio retomado e aprofundado por E. Panofsky.⁸⁹ É verdade que a dialética inerente aos documentos históricos é tal que “as informações que se tenta obter com o auxílio do documento deveriam ser

pressupostas, para interpretar adequadamente este último”; mas também é verdade, como ressalta Panofsky, que não é um círculo vicioso, já que “toda descoberta de um fato histórico antes desconhecido e toda nova interpretação de um fato já conhecido ou vão se ‘enquadrar’ na concepção geral predominante, e portanto até chegarão a corroborá-la e enriquecê-la, ou provocarão nela uma mudança sutil, ou talvez radical, assim lançando nova luz sobre o que se conhecia até então”.⁹⁰ Mas o que acontece quando se extingue essa inter-relação? A “circularidade” torna-se círculo vicioso: o erasmismo de Holbein ou as vicissitudes da crise religiosa de Dürer, conhecidos através de documentos, vêm tacitamente pressupostos, portanto “demonstrados” mediante a análise dos testemunhos figurados.⁹¹ É óbvio que tal análise pode, e eventualmente deve, recorrer a testemunhos de outro tipo — por exemplo, as reações de Hugwald ao *Hercules Germanicus* ou aos diários de Dürer —; o problema é ver qual é, nesses casos, a relação entre “monumentos” e “documentos”, entre “fontes primárias” e “fontes secundárias”.⁹²

Concluindo: a capacidade de passar dos dados iconográficos para a compreensão histórica geral, que constituía o mérito de ensaios como o sobre a Farnesina ou o Appartamento Borgia, e muitos outros, começa a falhar quando o dado iconográfico se torna indiferente ou marginal e as questões de estilo ficam em primeiro plano. E ao dizer “estilo” prescindimos, evidentemente, de qualquer problema valorativo. Simplesmente queremos dizer que, para quem queira considerar as obras de arte e os testemunhos figurativos em geral como fonte histórica *sui generis*, a análise iconográfica em muitos casos pode-se mostrar insuficiente; impõem-se então o problema da relação entre dados iconográficos e dados estilísticos, e a relevância destes últimos para os fins de uma reconstrução histórica geral. Tais problemas há várias décadas ocupam o centro das reflexões de um estudioso, Panofsky, que foi, como se sabe, grande amigo e colaborador de Saxl.

A figura e a obra de Panofsky exigiriam um discurso complexo.⁹³ Aqui nos limitaremos a examinar rapidamente, em relação às observações feitas até agora, os significados da distinção panofskiana entre iconografia e iconologia, renunciando a traçar um perfil, ainda que sumário, desse grande estudioso. Além disso, insistiremos deliberadamente nos problemas que ele deixou em aberto, e não nos que efetivamente resolveu.

Já vimos que, para A. Warburg, as pesquisas iconográficas eram apenas uma das possíveis abordagens dos problemas que o atormentavam. Sob certo aspecto, uma pesquisa puramente iconográfica não tinha sentido para Warburg: a escolha de determinados temas — a morte de Orfeu, por exemplo — era tão importante para a reconstrução da mentalidade florentina do século xv quanto o estilo adotado. O próprio conceito de *Pathosformeln* — fórmulas estilísticas arcaizantes, impostas, por assim dizer, pelos temas e situações particularmente emotivos — estabelecia na análise uma estreita ligação entre forma e conteúdo.

Esse nexos, que nos textos de Warburg nunca é analisado ou questionado, foi aprofundado por Panofsky num contexto polêmico preciso: Wölfflin e a pretensão da visibilidade pura, de fornecer descrições “puras” das obras de arte figurativas. Desenvolvendo algumas observações do prefácio de *Hercules am Scheidewege*, de 1930,⁹⁴ Panofsky mostrou, num ensaio lançado dois anos depois com o título “Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras de arte figurativas”, que mesmo na descrição mais elementar de uma pintura unem-se inextricavelmente os dados de conteúdo e os dados formais.⁹⁵ Ao indicar a impossibilidade de uma descrição “puramente formal”, Panofsky aflora um problema — a saber, o da *ambigüidade* de qualquer figuração — que encontraremos, num contexto totalmente diferente, no centro das reflexões de E. H. Gombrich.⁹⁶ Mas o que importava a Panofsky era outra coisa: a justificação teórica das próprias pesquisas iconográficas. Nesse sentido, ele distingue na *Ressurreição*

de Grünewald uma camada “pré-iconográfica” (“um homem que se eleva no ar, com mãos e pés perfurados”), que remete a meras experiências sensíveis; uma camada iconográfica, que remete a determinados conhecimentos literários (no caso, as passagens correspondentes nos Evangelhos); e uma camada ulterior, a mais alta, que Panofsky aqui define como “região do sentido da ‘essência’” (*Region des “Wesenssinns”*), à qual mais tarde, retomando implicitamente algumas considerações de G. J. Hoogewerff, chamará de camada “iconológica”.⁹⁷ Panofsky demonstra de modo muito convincente que, em cada um desses níveis, a descrição pressupõe a interpretação: mesmo no nível mais elementar e aparentemente imediato, a possibilidade de descrever o Cristo de Grünewald como “um homem suspenso no ar” pressupõe o reconhecimento de determinadas coordenadas estilísticas (numa miniatura medieval, uma figura situada num espaço vazio também poderia não evocar minimamente uma violação das leis naturais). Mas, se nos dois primeiros níveis — o “fenomênico” ou pré-iconográfico, e o do significado ou iconográfico —, o problema da interpretação, em linhas gerais, não pode levantar objeções, será necessário um outro discurso para o terceiro nível, o de “sentido da essência” ou iconológico, que pressupõe os outros dois e é, de certa forma, o seu coroamento.

Na base das manifestações de arte, para além de seu sentido fenomênico e do sentido de significação [escreve Panofsky], coloca-se um *conteúdo último e essencial*: a involuntária e inconsciente *auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo*, que é característica, em igual medida, do criador enquanto indivíduo, de cada época, de cada povo, de cada comunidade cultural. [Portanto,] o dever mais alto da interpretação é o de penetrar na última camada do “sentido essencial” (*Wesenssinn*). Ela chegará a captar seu sentido próprio e verdadeiro quando conseguir captar e revelar a *totalidade dos momentos da sua emanção* (e, portanto, não só o momento objetual e iconográfico mas também os fatores puramente “formais” da distribuição das luzes e sombras, a articulação das superfícies, até o modo de usar o pincel, a espátula ou o buril) como “documentos” do *sentido unitário da concepção de mundo* contida na obra.⁹⁸

Nessas considerações, Panofsky resume o substancial de suas reflexões dos anos anteriores, em particular a propósito de Wölfflin e Riegl. Em relação à história da arte como história do “ver” e às respectivas contraposições (“plástico”/“linear” etc.) formuladas por Wölfflin, Panofsky havia objetado que tais contraposições “derivam de uma exigência expressiva: de uma vontade de forma (*Gestaltungs-Willen*) que, de certo modo, é imanente a toda uma época e se funda sobre uma atitude fundamental idêntica do espírito, não do olho”.⁹⁹ Mas como deveria ser entendida essa “vontade de forma”? Talvez como algo análogo ao *Kunstwollen* [querer artístico] riegliano? Ao tomar posição em relação a este último conceito, Panofsky esclareceu (e por muitos lados complicou) as implicações de sua afirmação. O *Kunstwollen* não se refere a uma realidade psicológica individual (as intenções do artista, quando nos são conhecidas, não explicam a obra de arte, mas constituem um “fenômeno paralelo” a ela), nem à psicologia de uma determinada época: ele “não pode ser nada além *daquilo que ‘fica’* (não para nós, mas objetivamente) como um sentido último e definitivo do fenômeno artístico. Com base nele, as características formais e de conteúdo da obra de arte podem encontrar não tanto uma unificação conceitual, mas uma explicação na ordem da história do sentido”.¹⁰⁰ Essas palavras, escritas em 1920, remetem exatamente ao ensaio já lembrado, de 1932, “Sobre o problema da descrição...” e à sua reelaboração contida no prefácio a *Studies in iconology*, de 1939. Tal continuidade não exclui variações e novidades até importantes: assim, no prefácio a *Studies*, ao lado do termo “iconologia” — que, no âmbito de um abrandamento e simplificação geral da terminologia, substitui a interpretação do “sentido da ‘essência’” —, vemos emergir, por influência de Cassirer, a “história dos *sin-tomas culturais* ou *símbolos* em geral” como quadro ou “âmbito corretivo” da interpretação iconológica.¹⁰¹ De qualquer maneira, trata-se de uma continuidade muito significativa. Ainda que Panofsky, no período americano, tenha deixado de se ocupar de teoria da arte e abandonado de fato a dicotomia entre “história do sentido (imanente)” (a seguir, 1932, “interpretação do sentido da ‘essência’”, e por último, 1939, “iconologia”) e história da

arte, que afirmara sem hesitações no ensaio sobre o *Kunstwollen* de 1920,¹⁰² é inquestionável que, também nas formulações mais maduras e vinculadas à pesquisa concreta da introdução de *Studies*, permanece um traço da filosofia transcendental da arte que permeia os ensaios teóricos do período alemão.¹⁰³

Mas o que interessa acima de tudo é o modo como Panofsky procurou realizar o programa, digamos antes grandioso, formulado no ensaio “Sobre o problema da descrição...”. Os ensaios reunidos em *Studies in iconology*, precedidos de uma exposição orgânica sobre as finalidades do método iconológico, distinto do iconográfico, fornecem uma primeira resposta. Eles têm exercido uma enorme influência na cultura americana, criando uma verdadeira moda “iconológica”. Algumas críticas levantadas a propósito, mesmo alertando com justiça contra uma ampliação arbitrária do método iconográfico (também no século XVI pintavam-se quadros que poderíamos definir como “de gênero”, para os quais uma pesquisa dos significados ou alusões mitológicas, ou de outro tipo, é evidentemente inadequada), não contestaram a validade do próprio método, nem de suas implicações propriamente iconológicas.¹⁰⁴ Foi o próprio Panofsky, pelo contrário, que terminou por se dedicar predominantemente a pesquisas iconográficas, não raro deixando de lado aquela consideração unitária dos vários aspectos da obra de arte (iconográficos, estilísticos etc.) que deveria constituir o dever específico do estudioso de iconologia.

Decididamente, apenas um dos ensaios reunidos em *Studies in iconology* — o último, “The neoplatonic movement and Michelangelo” (pp. 171-230) — funde a análise de alguns motivos iconográficos fundamentais com um exame estilístico aprofundado, que recupera, se não me engano, alguns motivos da crítica da visibilidade pura. Em ambos os níveis, estilístico e iconográfico, Panofsky capta uma contradição própria seja ao indivíduo Michelangelo, seja a todo o seu tempo, isto é, a contradição entre ideal clássico e ideal religioso. Trata-se de uma tentativa metodologicamente muito sugestiva; mas o leitor não consegue evitar a impressão de um certo artifício. Se *tudo* — desde o tipo de traçado empregado nos desenhos até a escolha dos temas iconográficos —

deve exprimir essa contradição fundamental, o estudioso pode ser levado a forçar involuntariamente os textos (vêm-se conjeturas psicanalíticas um tanto arriscadas sobre a personalidade de Michelangelo)¹⁰⁵ ou a descartar a documentação que não faz parte do esquema interpretativo escolhido. É significativo que, ao mostrar a vitória do ideal cristão nas obras de Michelangelo depois de 1534, Panofsky negligencie voluntariamente, considerando-o uma exceção, o busto de Brutus, enquanto documento político “mais do que manifestação de tendências artísticas”.¹⁰⁶ Mas mesmo que fosse verdade, por que o Michelangelo político deveria ser menos importante do que o Michelangelo religioso? Tal escolha não será conseqüência de uma escolha interpretativa fundamental, de motivação racional insuficiente e definitivamente unilateral? Note-se que Panofsky está perfeitamente consciente da natureza “subjetiva e irracional” da abordagem do iconólogo:

Quando queremos fixar os princípios fundamentais que presidem à escolha e apresentação dos motivos, e ainda à criação e interpretação de imagens, histórias e alegorias, e que dão um significado também às interpretações formais e aos procedimentos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um outro texto que responda a tais princípios com a mesma pertinência com a qual o Evangelho de São João (13, 21 ss.) responde à iconografia da Última Ceia. Para captar esses princípios, precisamos de uma faculdade mental comparável à do diagnóstico, uma faculdade que não podemos indicar melhor senão com o termo, ainda um tanto desacreditado, de “intuição sintética”, e que pode se desenvolver mais num leigo de talento do que num erudito especialista.¹⁰⁷

Ele vê os perigos desse apelo à intuição e postula um controle sobre ela a partir de “documentos que iluminam as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, do período, do país em estudo”.¹⁰⁸ É evidente que uma tal formulação permite, pelo menos em princípio, fugir ao risco, exemplificado a propósito de Saxl, de ler nos testemunhos figurativos aquilo que se apreendeu por outras vias. Porém, não é de todo arriscado supor que nas últimas décadas tenha penetrado em Panofsky uma leve desconfiança em relação ao método propriamente iconológico. Um sintoma eloqüente, ao lado da inclinação sempre

mais visível, verificável também em alguns estudos mais recentes, para as pesquisas puramente iconográficas, é-nos oferecido por uma correção feita por Panofsky na reedição (1955) do ensaio introdutório a *Studies in iconology*. O objeto da iconologia, escreveu ele, é representado por aqueles “princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, inconscientemente classificada por uma personalidade e condensada numa obra”; na reedição, foi suprimida a palavra “inconscientemente”.¹⁰⁹ Isso, sem dúvida, faz parte da recente revalorização a que de fato procedeu Panofsky quanto à intervenção de “programas” racionais e conscientes na atividade artística. Tal revalorização foi ressaltada por O. Pächt, numa importante recensão sobre a obra de Panofsky, *Early Netherlandish painting*.¹¹⁰ Pächt, mesmo reconhecendo obviamente a grande relevância das pesquisas iconográficas, lamenta a tendência de Panofsky a abandonar a perspectiva iconológica e considerar as idéias projetadas conscientemente pelo artista na sua obra como chave suficiente para interpretar a própria obra. Ele lembra polemicamente que, para o Panofsky de 1920 (aquele do ensaio sobre a *Kunstwollen*), as afirmações, as intenções conscientemente formuladas — a “poética” explícita, diremos nós — do artista não explicavam absolutamente a obra de arte, mas podiam ser consideradas apenas como um fenômeno paralelo a ela, mesmo tendo o mais alto interesse. A insistência de Pächt no “intrinsic, inner meaning” da obra de arte, que somente uma consideração iconológica seria capaz de captar, pode parecer um pouco obscura; pelo contrário, é claríssima e muito convincente a exigência de uma coordenação metodológica entre a abordagem iconográfica e a estilística. As pesquisas iconográficas são importantíssimas e utilíssimas: é inútil insistir neste ponto. Mas, se elas se apresentam como auto-suficientes, e suficientes para interpretar a obra de arte em todos os sentidos, a análise estilística e a avaliação estética acabam por cair nas mãos dos praticantes do mais enfadonho e insípido impressionismo crítico.

VI.

Vimos que a dificuldade, surgida do exame de alguns textos de Saxl, em se usarem os testemunhos figurados como fontes históricas a partir da análise do estilo, em alguns casos não é superada nem através do método iconológico elaborado por Panofsky. A irracionalidade da abordagem do iconólogo (mesmo exorcizada pelo cotejo com a documentação mais variada e ampla possível) recoloca o risco da “circularidade” dos argumentos. Aqui chegamos a uma aporia constitutiva do conhecimento historiográfico; em todo caso, é preciso notar que uma solução radical da mencionada dificuldade foi oferecida por E. H. Gombrich, no âmbito de uma série de considerações sobre o problema do estilo, que o levaram a posições extremamente interessantes, ainda que, creio, não isentas de contradição.

Gombrich, nascido em 1909 (dezenove anos mais jovem que Saxl, 43 mais jovem que Warburg), aluno de Julius von Schlosser, passou a fazer parte do Instituto Warburg — do qual, como se sabe, é atualmente o diretor — pouco antes da invasão de Viena pelas tropas nazistas. Num ensaio de 1945, ele alude com uma certa ênfase, falando do método iconológico, a “Warburg e seus seguidores”;¹¹¹ e certamente sua formação e seus interesses se põem sob um signo em grande parte diferente daqueles, digamos, de um Saxl, mesmo que seja necessário lembrar a aproximação deste último à escola de Viena, a colaboração de Schlosser aos *Vorträge* da Biblioteca Warburg, a presença do O. Kurz (discípulo de Schlosser) na equipe warburguiana, e assim por diante.¹¹²

Os vínculos de Gombrich com a escola de Viena, e em geral com o ambiente cultural vienense, parecem muito estreitos. Também aquela relação viva entre interpretação da arte do passado e cultura artística do presente que caracterizara, não sem uma certa deformação,¹¹³ a obra de um Wickhoff, Riegl ou Dvorák encontra-se, mesmo que com um sinal por assim dizer negativo, nos textos de Gombrich. Veremos a seguir em que sentido se entende isso. Desde já, porém, ressalta-se uma característica essencial da personalidade científica de Gombrich: seus interesses predominantemen-

teóricos. Trata-se, bem entendido, de uma teoria que evita totalmente as elucubrações abstratas ou vagas, as generalidades ou sutilezas que têm como fim a si mesmas,¹¹⁴ e que a cada passo concretiza-se em exemplificações, em análises acuradíssimas e por menorizadas. Mas é significativo que de um problema teórico também nasçam ensaios de história e não de “teoria” da arte, como “Botticelli’s mythologies” ou “Icones symbolicae” — a ambigüidade das figuras de Botticelli, que o espectador tenta resolver construindo interpretações “fisiognômicas” totalmente arbitrárias, ou a indiferenciação entre símbolo e representação nas alegorias renascentistas e barrocas.¹¹⁵

O segundo volume da já lembrada *Bibliography of the survival of the classics*, publicado em Londres em 1938, abre-se com uma resenha do jovem Gombrich sobre a coletânea dos textos de Warburg. Com muito equilíbrio, Gombrich observa que, apesar das evidentes implicações no plano do método, a obra de Warburg não tinha nenhum caráter sistemático. Insistia sobretudo no fato de que Warburg, em vez de condescender com os *geistesgeschichtliche Parallelen* [paralelos histórico-espirituais] mais ou menos casuais, unira diferentes âmbitos científicos (história do estilo, sociologia, história das religiões e da linguagem) para resolver, mediante a reconstrução de relações concretas, problemas particulares e delimitados. Não se tratava de uma observação nova: Wind também se detivera, mesmo que mais rapidamente, sobre tal ponto no curso da sua polêmica em relação a Dilthey.¹¹⁶ Todavia, no caso de Gombrich, tratava-se de uma observação plena de implicações. Resenhando no mesmo volume o ensaio de Panofsky e Saxl, “Classical mythology in mediaeval art”, sobre o qual já nos detivemos, Gombrich, ao elogiar de modo geral a pesquisa, notava que em alguns casos surgia a dúvida sobre se os autores não haviam substituído conexões genéticas, isto é, filiações ou dependências filologicamente reconstruíveis, por simples analogias ou “*geistesgeschichtliche Parallelen*” — expressão que obviamente remete à resenha dos textos de Warburg, algumas páginas antes. Um desses paralelos de tipo “*geistesgeschichtlich*” levantados por Gombrich era a analogia (caríssima, vimos, a Pa-

nofsky) entre a descoberta da perspectiva linear e o nascimento da dimensão histórica através da nova relação com a Antiguidade, instaurada pelo Renascimento.¹¹⁷ Essa crítica, não totalmente infundada, coloca uma exigência metodológica justa, ao recusar paralelismos e analogias histórico-culturais muito fáceis; no limite, porém, acabava por negar a própria possibilidade da reconstrução dos nexos históricos gerais. A partir de que documentação — poderíamos de fato perguntar a Gombrich — seria permitido ao estudioso estabelecer uma conexão entre a descoberta da perspectiva e o nascimento de uma consciência histórica na era do Renascimento? Talvez a partir de um testemunho que mostre a coexistência de ambos os fenômenos no âmbito de uma única personalidade — suponhamos, um texto de Brunelleschi ou Paolo Uccello que se refira com um distanciamento consciente, “histórico”, à Antiguidade, à *sacrossancta vetustas*? A rigor, mesmo um tal testemunho poderia ser considerado insuficiente: um paralelismo, uma analogia *geistesgeschichtlich* se mantêm como tais ainda quando relativos a um indivíduo, e não a uma sociedade. O único testemunho verdadeiramente decisivo, portanto, seria o que documentasse a *consciência* da analogia entre descoberta da perspectiva linear e nascimento de uma dimensão histórica nos próprios homens do século xv. Conforme os casos, a história acaba ou por se restringir a considerações sobre *coincidências* individuais, sem poder alcançar um panorama mais amplo, ou por se limitar a partilhar as opiniões que os homens das várias épocas tiveram sobre si mesmos. Isso porque é evidente que o historiador estabelece conexões, relações, paralelismos que nem sempre são *diretamente* documentados, isto é, são na medida em que se referem a fenômenos surgidos num contexto econômico, social, político, cultural, mental etc. comum — contexto que funciona, por assim dizer, como termo médio da relação.¹¹⁸ É a existência do humanismo florentino do século xv, com todas as suas especificações e implicações, que permite ao historiador, em princípio, estabelecer uma relação entre descoberta da perspectiva linear e nascimento de uma consciência histórica no sentido moderno do termo. Sem essa referência implícita à cultura humanista do século xv, teremos

somente uma analogia formal, vazia de conteúdo (distância entre o olho e o objeto — distância entre o indivíduo e os acontecimentos do passado) e, portanto, irrelevante.

Para entender os termos e as implicações dessa crítica levantada por Gombrich, devemos nos remeter a um ensaio seu quase contemporâneo, “Wertprobleme und mittelalterliche Kunst”. Reunindo em 1963 um grupo de ensaios sobre “teoria da arte” (*Kunsttheorie*), Gombrich publicou-o novamente como que para ressaltar a coerência interna do seu trabalho num espaço de quase trinta anos.¹¹⁹ Nesse ensaio, que se inspira num estudo de E. von Garger, Gombrich põe-se energeticamente contra uma interpretação “fisiognômica” (*physiognomisch*) do caráter não-naturalista da arte medieval. Assim como do aspecto e das modificações de uma fisionomia — explica ele — costumamos fazer deduções imediatas sobre estados de espírito, sentimentos, condições da pessoa que está à nossa frente, da mesma forma alguns estudiosos inferem das restrições que os artistas medievais impunham às formas, para fazê-las aderir a determinados esquemas, “um sentimento análogo de restrições sobre o artista em suas relações com o mundo que o circunda”. Trata-se de uma postura interpretativa aparentemente mais refinada, mas na verdade análoga à postura de quem interpreta o distanciamento do realismo na arte como um distanciamento do mundo, e vê na chamada “transcendência” da arte medieval um reflexo imediato da posição assumida diante da transcendência da filosofia da época. O que é preciso rejeitar, afirma Gombrich decididamente, não é a suposição de uma tal postura na mentalidade medieval, mas a facilidade, a imediatez do paralelo, que ele compara às generalizações sociológicas propostas na sua época por Taine.¹²⁰

A polêmica de Gombrich tem dois objetivos, entrelaçados mas também distintos (aqui não muito claramente). Em primeiro lugar, a concepção do estilo artístico predominante num período histórico como expressão de uma “personalidade coletiva hipostasiada” — quase uma “superobra de arte”, executada por um “superartista” —, concepção que seria, segundo Gombrich, um resíduo da filosofia romântica da história. Em segundo lugar, a

concepção do estilo como “sistema integralmente expressivo”.¹²¹ A respeito do primeiro ponto, é provável que exista um eco das posições do filósofo e epistemólogo K. R. Popper, a quem Gombrich várias vezes enfatizou o quanto devia.¹²² A polêmica anti-historicista de Popper — logo assumida por Gombrich, que nesse ensaio alude, contestando-o, ao “historicismo (*Historismus*) da história da arte em chave expressionista” — depois retorna inúmeras vezes, e com acentos particularmente ásperos, em textos posteriores, dirigindo-se especialmente contra Riegl e seus intérpretes, sobretudo Sedlmayr.¹²³ Tal polêmica sem dúvida é muito justa, ao defender o exame específico de cada obra de arte, sem se contentar com “explicações” muito fáceis e genéricas, que na verdade não explicam nada; mas oculta em si o risco de jogar fora a criança junto com a água do banho, de excluir ou pelo menos afrouxar, nessa recusa do pior historicismo, o vínculo entre fenômenos artísticos e a história. “O espírito do tempo”, porém, sempre é uma tentativa — ainda que aproximativa e mitológica — de responder a um problema real, o das conexões existentes entre as várias faces da realidade histórica (excluindo-se o fato de que a polêmica de Gombrich, dirigida sobretudo contra Hegel e seus seguidores, aplica-se na realidade sobretudo a generalizações de tipo diltheyano).¹²⁴

Pode-se fazer o mesmo discurso em relação ao segundo alvo da polêmica de Gombrich. Ele refuta com muita razão a interpretação “em registro expressionista” da arte do passado, que vimos condenada numa passagem citada antes. Interpretar o estilo perturbado de algumas miniaturas medievais (não por acaso “revalorizadas” esteticamente por certa crítica moderna, como exemplos de arte “expressionista”) como se se tratasse de ciprestes transformados por Van Gogh num turbilhão de linhas significa ceder àquela deformação do gosto com a qual não se avalia cada obra de arte, mas reage-se *imediatamente* ao estilo em que foi formulada — estilo considerado “como se fosse por si só uma obra de arte”.¹²⁵ Trata-se de uma deformação anti-histórica, que se nega a ver a obra de arte no contexto das convenções estilísticas da sua época. A polêmica de Gombrich tem aqui raízes muito profundas, que obviamente vão além do expressionismo como movimento

historicamente determinado. O que se recusa é a sobreposição à arte do passado de uma concepção, nascida na idade moderna, da arte como ruptura com a tradição, da arte como expressão *imediatada* da individualidade (ou talvez do inconsciente) do artista.¹²⁶ Prosseguindo coerentemente ao longo dessa linha, Gombrich acabou por afirmar, em polêmica contra toda estética de tipo “romântico”, que a obra de arte não deve ser considerada “sintoma” nem “expressão” da personalidade do artista,¹²⁷ mas o veículo de uma mensagem particular, a qual pode ser entendida pelo espectador na medida em que este conhece as alternativas possíveis, o contexto lingüístico em que se situa a mensagem.¹²⁸ Essa adesão, ainda que cautelosa, a uma corrente bem-definida da estética contemporânea ¹²⁹ implica, por parte de Gombrich, uma postura fundamentalmente crítica em relação a uma parcela dos pressupostos dos estudos até agora considerados.

Em que se fundava, de fato, a crítica mais lembrada ao ensaio de Panofsky e Saxl? Na recusa de uma conexão de tipo “fisiognomônico” ou, se se preferir, “expressivo”; isto é, a remissão direta de determinadas qualidades formais das pinturas do século xv, ligadas à descoberta do espaço perspectivo, à atitude geral daquela sociedade — ou de grupos pertencentes àquela sociedade — em relação à realidade (nascida de uma consciência histórica no sentido moderno). Ela implicava também, naturalmente, a recusa de considerar as obras de arte de Brunelleschi, de Paolo Uccello etc. como *sintomas*, *expressões* de uma determinada atitude geral ou, se se quiser, concepção do mundo. E com isso voltamos de novo às posições “anti-românticas”, “antiexpressionistas”, formuladas mais recentemente por Gombrich.¹³⁰ A esta altura, parece claro que elas implicam uma recusa da legitimidade da iconologia (não da iconografia, tomemos cuidado!) panofskyana.

Retomemos o ensaio de Panofsky, “The Neoplatonic movement and Michelangelo”. Depois de analisar o estilo de Michelangelo, e antes de passar ao exame dos documentos iconográficos que esclarecem o significado do neoplatonismo do artista, e em geral o significado histórico da sua personalidade, Panofsky escreve — e evidentemente trata-se de uma passagem crucial —: “Todos

esses princípios estilísticos e esses hábitos técnicos têm um significado mais que formal: eles são sintomas (*symptomatic*) da própria essência da personalidade de Michelangelo”.¹³¹ De fato, para Panofsky, o tipo de traço nos desenhos e o tipo de cinzeladura na pedra adotados por Michelangelo *exprimem*, são *sintomas* da personalidade profunda do artista — e não só: de um contraste histórico geral entre ideal clássico e ideal cristão no Renascimento, vivido de modo evidentemente singular por um indivíduo excepcional. Mas é claro que esse tipo de dedução baseia-se numa interpretação “fisiognomônica” das obras de Michelangelo e dos contrastes estilísticos “mais que formais” (e de significado “mais que individual”) que as caracterizam, segundo Panofsky — e na concepção correlata do estilo como “sistema integralmente expressivo”, recusada por Gombrich.¹³² Essa recusa liga-se, em Gombrich, a uma desconfiança acentuadíssima em relação à tentativa (que animara, como já vimos, as pesquisas de Warburg e seus seguidores) de servir-se das obras de arte, e em geral dos testemunhos figurativos considerados do ponto de vista do estilo, como fonte para a reconstrução histórica geral.

Falando em termos apropriadamente ásperos da *História social da arte* de A. Hauser, bem-conhecida também pelos leitores italianos,¹³³ Gombrich adverte contra o “constante perigo de a *Geistesgeschichte*” atribuir “ao *Zeitgeist* de uma época as características fisiognomônicas que encontramos nas manifestações artísticas” da própria época.¹³⁴ E na resenha, ela também não pouco crítica, a *Vozes do silêncio* de A. Malraux, significativamente intitulada “André Malraux and the crisis of Expressionism”, Gombrich notou que os protagonistas da história da arte são, para Malraux, “aqueles superartistas imaginários que chamamos estilos” — estilos que, por sua vez, “exprimem” o espírito dos respectivos períodos históricos, pela confiança acrítica (observa ainda Gombrich) de que “as artes visuais oferecem o caminho mais curto para a mentalidade de civilizações que, de outro modo, permaneceriam inacessíveis a nós”.¹³⁵ Essa advertência retorna — junto com seu correlato contra a “physiognomic fallacy” — na aula inaugural proferida ao assumir a cátedra de Daring Lawrence como pro-

fessor de história da arte no University College de Londres, em 1957.¹³⁶ Historiadores como J. Huizinga e E. R. Curtius, observa Gombrich, advertiram contra tal perigo; e Huizinga, acrescentamos, deveria estar bem consciente disso, por confessar que foi induzido a escrever *O declínio da Idade Média* pelo “desejo de conhecer um pouco melhor a arte dos Van Eyck e de seus sucessores, em estreita relação com a vida daquela época” — exceto por inserir Jan van Eyck, entrando num típico círculo vicioso, entre as fontes privilegiadas, por ter “espelhado o espírito daqueles tempos de modo exemplar”.¹³⁷

Concluindo, é bem compreensível que, na aula inaugural citada, Gombrich advirta os historiadores da arte contra “considerar os estilos do passado como uma mera expressão de época, raça ou situação de classe” (a aproximação dos últimos dois termos é característica dos pressupostos ideológicos do autor); mas tem-se a nítida impressão de que tal insistência implica um pequeno interesse, ou melhor, uma notável desconfiança em relação à pesquisa dos nexos entre as obras de arte e a situação histórica em que elas nascem. Lembremos, por contraste, a exclamação de Saxl num texto que, ao percorrer novamente os problemas da historiografia moderna, traçava uma espécie de autobiografia cultural, da erudição positivista a Wölfflin e a Warburg: uma vez assimilada a lição de Wölfflin, “o novo problema principal, pelo menos a meu ver, era o de relacionar a história da arte com os outros ramos da história: política, literatura, religião, filosofia”.¹³⁸ Gombrich certamente também não deixa de observar, como por exemplo na resenha ao livro de Hauser, que existe um “clima mental, uma atitude que permeia sociedades e períodos históricos”, cuja arte e artistas reagem inevitavelmente à transformação dos “valores predominantes”; mas admitido isso, na verdade de modo bastante genérico, ele volta ao que mais lhe importa: “sabemos que o ‘estilo’ artístico é na realidade um índice bastante problemático das transformações sociais ou culturais”.¹³⁹ Depois de tudo o que levantamos até aqui, é impossível não reconhecer o fundamento da conclusão. Mas não resta dúvida de que o terreno a que

Gombrich nos conduziu é certamente mais firme, mas também mais árido.

VII.

E, no entanto, pareceria que uma saída ao risco constituído pelas conexões demasiado rápidas e imediatas, em ambos os sentidos, entre situação histórica e fenômenos artísticos, deveria ser oferecida pelas pesquisas iconográficas. À diferença dos fatos estilísticos, os dados iconográficos constituem um elemento de mediação inequívoco entre um determinado ambiente cultural, religioso e político, e a obra de arte — inequívoco, isto é, objetivamente controlável. Não é certamente por acaso que Warburg e ainda mais Saxl insistiam precisamente sobre tal tipo de investigação. Agora, na já citada aula inaugural de 1957, Gombrich se posiciona em relação às pesquisas iconográficas, inspirando-se num artigo onde A. Momigliano, depois de ressaltar as grandes discordâncias que surgem entre os estudiosos quando se trata de interpretar o material figurativo, critica um livro de E. R. Goodenough sobre Fílon, por ter recorrido nessa base a um argumento circular (“G. quer confirmar uma velha tese sobre Fílon usando o material figurado e interpreta o material figurado pressupondo a sua interpretação de Fílon”).¹⁴⁰ Ora, diz Gombrich, o próprio Warburg nos deu um exemplo sobre como podem-se romper tais círculos, no seu célebre ensaio sobre o testamento de Francesco Sasseti; em suas pegadas, aprendeu-se a procurar conexões com “obscuras superstições astrológicas ou dilemas filosóficos” onde até então só se viam imagens de serenas procissões. É nessa capacidade de romper e renovar as interpretações históricas assumidas acriticamente, e não (isso é característico) na inclusão das obras de arte num contexto histórico geral, que consiste, segundo Gombrich, o “método warburgiano” levado à perfeição por Saxl.¹⁴¹ Mas agora, continua ele não sem ironia, a iconologia (termo que Gombrich usa, aqui e em outras passagens, como sinônimo de iconografia)¹⁴² corre, por sua vez, o risco de cair em argumentos circulares, ainda

que de sinal contrário — isto é, de projetar inexistentes alegorias platonizantes em quadros do Renascimento que exprimem apenas uma serena sensualidade. A esse ponto — e aqui Gombrich insiste nos problemas que mais o assediam —, se a iconologia não quer se tornar um instrumento inútil, ela deve voltar a propor “o problema sempre aberto do estilo da obra de arte”.¹⁴³

Ao alertar contra os riscos das pesquisas iconográficas, Gombrich não se refere a nenhum estudo em particular. Mas tais riscos podem ser exemplificados a partir de um livro surgido depois da aula inaugural de Gombrich: *Pagan mysteries in the Renaissance*, de E. Wind.¹⁴⁴ A doutrina e a sutileza interpretativa de Wind são conhecidas; tanto mais significativo, portanto, é o fato de que aqui a “distância crítica” entre a obra de arte e o texto que deveria comentá-la e explicá-la perca-se com tanta frequência.¹⁴⁵

Sabe-se que a dificuldade (ou, se se preferir, a excessiva facilidade) dessas pesquisas iconográficas consiste em que, para um grande número de pinturas do século xv ou xvi, podemos supor com absoluta segurança a existência de “programas” iconográficos pormenorizados, que no entanto só excepcionalmente chegaram até nós. Isso obriga o intérprete moderno a seguir tateando entre a selva dos textos clássicos mais díspares e de seus glosadores e intérpretes — de Proclo a Ficino, e mais além —, sem nunca se poder chegar a uma conexão entre texto e pintura atestada de forma documental. Afirmar sem sombra de dúvida que o elaborador do “programa” da pintura tinha presente esta ou aquela passagem, esta ou aquela interpretação de um determinado mito, é quase sempre impossível. O único critério de julgamento é dado pela plausibilidade e coerência da interpretação proposta. Evidentemente, há o risco de invocar em defesa de sua própria interpretação textos e glosas ignorados ou ausentes ao elaborador do “programa” — risco que Wind reivindica, com uma interpretação aguda mas um pouco sofisticada,¹⁴⁶ como uma característica insuperável dessas pesquisas sobre a iconografia renascentista. Mas tal risco traz consigo um outro bem mais grave: o de se chegar a uma interpretação arbitrária, mesmo que aparentemente coerente, das pinturas em questão. Vamos dar um exemplo, extraído do volume

de Wind, advertindo que se trata de um exemplo extremo: um caso de interpretação fundada num mal-entendido textual. Nele podem-se discernir refletidos e acentuados, numa espécie de espelho deformante, os riscos do modo de procedimento de Wind e, em certa medida, do método inteiro. A pintura interpretada é o afresco de Rafael situado na Stanza della Segnatura (Gabinete da Assinatura), representando Apolo e Mársias. Qual é o significado alegórico que se esconde por trás dessas figuras? O estudioso lembra, antes de mais nada, uma famosa carta de Pico a Ermolao Barbaro, onde, depois de uma alusão ao *Banquete* platônico, enuncia-se uma contraposição entre o Mársias terreno e o Apolo celeste: a alma deve recolher-se e ouvir somente as melodias deste último. Daqui, Wind passa a examinar a invocação de Dante a Apolo (*Paraíso* I, 13-21), e em particular os versos: “Entra nel petto mio, e spira tue/ Sí come quando Marsia traesti/ Dalla vagina delle membra sue” [Entra no peito meu, e inspira-me/ Como quando a Mársias arrancaste/ Da bainha dos membros seus]. Os versos são interpretados assim: “. . . e infunde-me com teu espírito *como fizeste a Mársias* quando arrancaste a pele dele” (. . . and so infuse me with your spirit *as you did Marsyas* when you tore him etc.).¹⁴⁷ Trata-se de um evidente mal-entendido: Dante não invoca minimamente para si o suplício de Mársias como passagem obrigatória para a regeneração espiritual, mas limita-se a invocar de Apolo a inspiração para cantar melodias sublimes como as que o deus cantou durante a disputa com Mársias (“Spira tue/ Sí come quando Marsia traesti. . .” [Inspira-me como quando a Mársias arrancaste. . .]). Mas essa interpretação errônea — “para obter o ‘amado louro’ de Apolo o poeta deve passar pela agonia de Mársias”, comenta Wind¹⁴⁸ — é imediatamente “comprovada” pelo fato de que o afresco de Apolo e Mársias encontra-se entre a *Disputa* e o *Parnaso*, ambos com a presença de Dante, uma vez entre os teólogos e uma vez entre os poetas. Isso para Wind é uma confirmação de que o *Apolo e Mársias* “é um exemplo de teologia poética, que representa um mistério pagão colocado por Dante no início do primeiro canto do *Paraíso*” — mistério que exprime o

tormento da alma humana arrebatada pela divindade, sua agonia no instante em que atinge o êxtase supremo.¹⁴⁹ Mas essa interpretação é insustentável. Ela se funda, como vimos, num mal-entendido dos versos dantescos, que não é legitimado — este é o ponto — nem pela carta de Pico (que alude ao mito de Mársias, mas não a Dante) nem pelos comentários dos séculos xv e xvi da *Comédia* (para todos eles, veja-se o comentário neoplatônico de Landino).¹⁵⁰ Mas trata-se de um mal-entendido não-casual: Wind lê os seus autores a tal ponto com olhos de um neoplatônico florentino que introduz, como aqui, alegorias neoplatonizantes onde elas não existem.¹⁵¹ É uma maneira um pouco curiosa de entender a *Einfühlung* [empatia] do historiador. Em todo caso, o fato de que essa leitura neoplatônica de Dante encontre, aos olhos de Wind, uma (pseudo) confirmação na dupla presença do poeta nos afrescos da Stanza della Segnatura, deve alertar, parece-me, sobre o grau de coerência interna e correspondência entre textos e imagens necessário para que a interpretação iconográfica seja verdadeiramente aceitável.¹⁵² Do contrário, ela se torna um instrumento para ler nos testemunhos figurados aquilo que se quer (e ainda por cima com várias “provas”). Ou seja, retorna-se (e com isso encerramos a digressão) ao “círculo vicioso” de que falava Gombrich.

VIII.

Ao propor novamente o problema irresolvido do estilo nas artes figurativas como antídoto aos sintomas de esgotamento das pesquisas iconográficas, que no passado haviam desenvolvido uma função tão importante de ruptura na historiografia artística, e de modo geral na historiografia do Renascimento, Gombrich insistia, como vimos, nos temas que desde o início da sua atividade científica lhe são mais caros. Eles encontraram uma formulação geral num livro cujo subtítulo, *Estudos sobre a psicologia da representação pictórica*, é mais eloqüente e menos sujeito a equívocos do

que o título: *Arte e ilusão*. Quais equívocos? No prefácio à segunda edição inglesa, omitido na tradução italiana, Gombrich alude à má compreensão de alguns leitores que viram no livro uma defesa da arte ilusionista. Trata-se evidentemente de uma interpretação devida à obtusidade ou a uma animosidade polêmica, mesmo sendo retomada num nível mais sofisticado por R. Arnheim, numa resenha não sem observações agudas, mas no geral superficial e desfocada.¹⁵³ Gombrich nunca pensou em sustentar que a arte é sinônimo de habilidade ilusionista. É verdade, pelo contrário, que o próprio assunto do livro — a problematidade, a não-obviedade da representação do mundo sensível pelo artista — seria impensável sem o advento de uma arte figurativa. Isso é ressaltado muito claramente pelo próprio Gombrich no final do volume.¹⁵⁴ Por outro lado, sabemos que a postura de Gombrich em relação a essas correntes artísticas não é benévola: ¹⁵⁵ daí, em parte, a polêmica de R. Arnheim. Mas isso não nos interessa aqui.

Falar desse esplêndido livro é difícil; ainda mais difícil seria falar dele com a competência necessária — de psicólogo, além de estudioso de história da arte. Além disso, a exposição de Gombrich é muito densa e cerrada, por trás da aparente fluidez e brilho do estilo ensaístico (o livro nasceu originalmente como uma série de conferências). Aqui nos ocuparemos somente de alguns problemas que se ligam ao discurso já começado.

Com grande riqueza de exemplos e fineza de argumentação, Gombrich demonstra que o artista não pode copiar a realidade *assim como ela é* ou *como a vê*. Tal concepção se aproxima, com uma comparação esclarecedora e não-casual (lembrar-se-á que Gombrich tentou se servir, mesmo que de maneira conscientemente analógica, de certos esquemas da teoria da informação para interpretar os fenômenos artísticos), daquela outra, antiga, sobre a língua como nomenclatura: os trabalhos de Worf, em particular, ressaltaram que “a língua não tanto nomeia coisas ou conceitos preexistentes quanto, pelo contrário, articula o mundo das nossas experiências”. Analogamente,

os estilos... diferem na seqüência das suas articulações e no número de perguntas que permitem que o artista coloque. Por outro lado, a informação que nos chega do mundo visível é tão complexa que nenhuma figuração jamais poderá vertê-la integralmente. Isso não se deve à subjetividade da visão, mas à sua riqueza... Não se trata da documentação de uma experiência visual, mas da fiel construção de um modelo relacional.¹⁵⁶

Ao construir esse modelo, o artista deve antes de mais nada levar em consideração os meios à sua disposição.¹⁵⁷ Além disso, como Gombrich demonstra muito bem, a representação da realidade seria impossível sem a intervenção de um “esquema” — um esquema provisório, talvez muito rudimentar ou até casual, sucessivamente modificado através do processo, bastante conhecido pelos psicólogos, de *trial and error*.¹⁵⁸ Uma evidente confirmação disso é dada, entre outras coisas, por aquilo que Gombrich define como “patologia da representação”, isto é, os erros devidos à intervenção de um “esquema” discordante da realidade (o litógrafo do início do século XIX que desenha como se fossem agudos os arcos semicirculares do portal da catedral de Chartres, porque os arcos de uma catedral gótica *devem* ser agudos). O “esquema” é, portanto, uma das palavras-chave do livro; notou-se, porém, que o autor lhe confere acepções sempre diversas, gerando uma certa confusão no leitor.¹⁵⁹ Em todo caso, essa descoberta da importância decisiva do “esquema”, dessa conjetura inicial destinada a ser continuamente corrigida e modificada, leva enfim Gombrich à primeira proposição do seu tema: o artista pode copiar a realidade referindo-se unicamente a outros quadros (primeira parte: “Os limites da semelhança com o verdadeiro”). A segunda proposição é, de certa maneira, o inverso da primeira: Gombrich demonstra (terceira parte: “A parte do observador”) que a leitura de uma imagem nunca é óbvia, na medida em que o observador se depara sempre com uma mensagem ambígua — “a ambigüidade”, escreve ele a um certo ponto, “é evidentemente a chave de todo o problema da leitura da imagem”¹⁶⁰ — e é forçado a escolher entre várias a interpretação correta. Os mais típicos achados da pintura “ilusionista” ou, se se preferir, naturalista (a pincelada, a perspectiva

linear) requerem, para ser interpretados corretamente, um olho exercitado, capaz de testar a imagem com base numa experiência vivida. Não podemos citar aqui os argumentos de Gombrich a propósito; vejamos, porém, suas conclusões:

Nesses fatos devemos procurar a razão última de por que a arte tem uma história, e uma história de tanta amplitude e complexidade. Ler a imagem criada pelo artista significa mobilizar as nossas lembranças e nossas experiências do mundo visível e testar essa imagem mediante projeções tentativas. Para ler o mundo visível em termos de arte, temos de fazer o contrário. Devemos mobilizar as nossas lembranças e nossas experiências de quadros vistos e testar o motivo projetando, também neste caso por tentativas sucessivas, lembranças e experiências, dentro de um quadro delimitado.¹⁶¹

São esses fatos psicológicos que explicam aquele fenômeno “bastante surpreendente” que é a “estabilidade dos estilos na arte”.¹⁶² Sobre essa “estabilidade”, por outro lado, Gombrich já insistira em sua bela, e a justo título afortunada, *Story of art*.¹⁶³ Esse destaque dado à importância das convenções artísticas e ao valor da tradição é o aspecto secundário positivo, por assim dizer, da polêmica contra as interpretações “expressionistas” da história da arte. Além disso, ele se liga estreitamente à tentativa, já invocada, de aplicar a teoria da informação à análise dos fenômenos artísticos. Não só a “novidade” de uma mensagem é apreciável apenas se referida a uma tradição, como também a sua própria decodificação pressupõe a existência de um âmbito circunscrito de escolhas — do contrário, ressalta Gombrich, a comunicação seria impossível.¹⁶⁴ Mas é correto afirmar, como faz Arnheim na resenha já mencionada, que tal destaque à importância da tradição retira a Gombrich a possibilidade de explicar aquilo que mais lhe interessa: ou seja, por que a arte tem uma história?¹⁶⁵ A explicação da estabilidade do estilo vem talvez em detrimento da explicação da transformação do estilo?

A algumas das objeções de Arnheim o próprio Gombrich respondeu antecipadamente.¹⁶⁶ Mas Arnheim certamente indica uma dificuldade real, ao observar que, segundo Gombrich, as transformações estilísticas se dão quando o artista confronta seu

esquema com a natureza, conseguindo assim romper a cadeia do estilo tradicional para alcançar uma verdade representativa maior ou diferente. Não que, como supõe Arnheim, essa reivindicação da “verdade representativa” seja inconciliável com a ênfase sobre a importância dos esquemas oferecidos pela tradição aos fins da representação pictórica: Gombrich refutou decididamente qualquer ampliação relativista das suas conclusões a esse respeito, ressaltando que, se em cada representação intervém um esquema, é possível porém falar de representações mais ou menos corretas.¹⁶⁷ O problema, contudo, é sempre o mesmo pressentido por Arnheim: por que em determinados períodos históricos escolhem-se esquemas diferentes, que comportam representações mais ou menos corretas da realidade? Será que isso não acontece, indaga Arnheim, pela mudança das atitudes em relação à vida e ao mundo?¹⁶⁸ Segundo Arnheim, “a história da arte é precisamente a das mudanças dessas concepções” — afirmação inaceitável, porque perde de vista precisamente o objeto específico da história da arte (as pinturas, as estátuas, os edifícios), que acaba por se dissolver numa genérica e nebulosa “história das concepções de mundo”. Por outro lado, a definição de “história da arte” proposta por Gombrich, e contra a qual polemiza Arnheim, é certamente limitada demais. Depois de ter mostrado brilhantemente como Constable via a paisagem inglesa através dos quadros de Gainsborough, e Gainsborough através dos quadros de Ruysdael e dos pintores holandeses em geral, Gombrich, efetivamente, declara: “E os holandeses, de onde haviam derivado o repertório? A resposta a tal tipo de pergunta é exatamente o que conhecemos como ‘história da arte’. Todos os quadros, como disse Wölfflin, devem mais a outros quadros do que à observação direta”.¹⁶⁹ Mais uma vez, parece claro que, para Gombrich, afirmar que a arte tem uma *história* significa simplesmente ressaltar que as várias manifestações artísticas não são *expressões* sem relações entre si, mas anéis de uma tradição.¹⁷⁰ O problema da modificação do estilo permanece aberto.

Antes de ver como Gombrich enfrentou esse problema (coisa que Arnheim, estranhamente, deixou de fazer em sua resenha),

recapitemos o que fizemos até aqui. Viu-se como Gombrich, partindo de uma recusa das interpretações “expressionistas” da história da arte, que estabelecem conexões *imediatas* (“fisiognômicas” ou outras), ou em todo caso apressadas, entre obras de arte e situações históricas psicológicas, acabara por acentuar ao extremo a importância da tradição na história da arte, mostrando que a representação pictórica da realidade se torna possível, literalmente, pela existência de outras obras de arte, conseqüentemente colocando como tarefa — mais que principal, exclusiva da história da arte — a reconstrução dos vínculos e relações de dependência ou contraposição que unem entre si cada uma das obras de arte. Basta lembrar uma vez mais a declaração de Saxl, segundo a qual o problema mais urgente da história da arte era o de relacioná-la “com outros ramos da história: política, literatura, religião, filosofia”, para captar a diversidade das duas formulações. Acresça-se a título de confirmação o fato de Gombrich, depois de se referir à noção warburguiana de *Pathosformeln*, afirmar:

A importância por ele [Warburg] atribuída ao fato de que os artistas do século xv, até então considerados paladinos da pura observação do verdadeiro, tivessem se servido com tanta frequência de fórmulas derivadas, provocou grande efeito. Graças ao seu interesse pelos tipos iconográficos, seus seguidores verificaram, em escala sempre maior, que a dependência de uma tradição é regra também para obras de arte do Renascimento e do Barroco, que até então haviam sido consideradas simplesmente naturalistas.¹⁷¹

Aqui, é evidente que Gombrich reinterpreta sutilmente a tradição warburguiana, transferindo para ela os *seus próprios* problemas — mesmo tratando-se de problemas que os estudiosos ligados mais estreitamente àquela tradição haviam deixado em aberto, ou haviam resolvido com excessiva rapidez. E o próprio Gombrich aludiu implicitamente a esse redirecionamento da pesquisa quando, numa comovida lembrança de Bing, falou do ceticismo das novas gerações, crescidas numa tradição acadêmica diferente, nos confrontos com a *Kulturwissenschaft* em que amadureceram os problemas de Warburg — ceticismo de que Gombrich

certamente partilha.¹⁷² Por outro lado, a própria Bing tinha consciência desse surgimento de novos problemas e novas orientações científicas no âmbito mesmo da tradição warburguiana, na medida em que, ao apresentar os textos do seu mestre ao público italiano, convidava a uma retorno à fonte, isto é, aos textos de Warburg, para medir a imprecisão e a generalidade da expressão “método warburguiano”, usada a propósito de pesquisas tão diferentes como as que nasceram ao longo de mais de quarenta anos no âmbito do Instituto.

Poder-se-ia concluir que a orientação imprimida por Gombrich, com suas geniais pesquisas, em direção à tradição warburguiana implica, de um lado, um ganho (o aprofundamento dos problemas do estilo pictórico graças aos instrumentos oferecidos pela psicologia) e, de outro, uma perda (o reduzido interesse pela relação recíproca entre os vários aspectos da realidade histórica e os fenômenos artísticos).¹⁷³ Tratar-se-ia de uma conclusão de forma alguma restritiva — é evidente que a única maneira de manter viva uma tradição de estudos é fecundá-la com contribuições novas —, mas limitada. É necessário, antes de mais nada, ver como Gombrich resolve, no interior da perspectiva teórica por ele adotada, o problema crucial da modificação dos estilos.

IX.

Art and illusion traz uma tripla dedicatória: a Emanuel Loewy, Julius von Schlosser e Ernst Kris, que Gombrich declara seus mestres. Em colaboração com Kris — já aluno de Schlosser, que depois passou dos estudos de história da arte para a psicanálise — Gombrich publicou em 1937-8 um ensaio com o título “Principles of caricature”.¹⁷⁴ Nele, depois de ressaltar que a caricatura propriamente dita nasce no final do século XVI, no ambiente dos Carracci, os autores perguntavam-se o porquê desse nascimento relativamente tardio. Descartada a hipótese insustentável que interpretava esse atraso à luz da evolução da habilidade manual dos pintores e desenhistas, Kris e Gombrich detiveram-se na correla-

ção, aventada por Brauer e Wittkower, entre o nascimento da caricatura e o emergir contemporâneo da individualidade e do sentido do cômico. Mas também se recusava essa explicação: em primeiro lugar, porque os dois fenômenos não são realmente coincidentes (talvez porque no Renascimento estivesse ausente a descoberta do indivíduo ou o sentido do cômico?); em segundo lugar, por motivos de caráter geral. O historiador da arte recorre à literatura, o historiador da literatura recorre à arte, e ambos recorrem à filosofia quando não conseguem explicar determinados problemas surgidos dentro de suas disciplinas. Essas trocas interdisciplinares, apesar de fecundas, não podem mascarar o problema metodológico da “explicação” histórica. Visto que o historiador tem de lidar com acontecimentos irrepetíveis, o conceito de explicação há de ser usado com cautela. Mas a caricatura é um fenômeno, além de histórico, psicológico, e enquanto tal insere-se num processo repetível e descritível.¹⁷⁵ E, de fato, a explicação do mecanismo da caricatura era buscada pelos autores no terreno psicológico, e individuada, nas pegadas de um célebre texto de Freud, na analogia entre caricatura e chiste.¹⁷⁶

Tudo isso é importante, em primeiro lugar porque Gombrich voltou recentemente a esse texto de Freud para tornar a propor sua interpretação dos fenômenos artísticos,¹⁷⁷ e em segundo lugar porque as dúvidas expressas naquele distante ensaio a propósito da explicação histórica retornam numa passagem crucial de *Art and illusion*. A necessidade de “explicar” aquilo que ele define como “a revolução grega”, isto é, a passagem decisiva para a história da arte ilusionista, da arte egípcia à arte grega, fez com que Gombrich abandonasse (como antecipara na aula inaugural de 1957)¹⁷⁸ o terreno da psicologia: a essa altura, as antigas dúvidas sobre a explicação histórica acometem-no novamente.¹⁷⁹ Quase que com relutância, ele introduz um conceito novo — o conceito de “função” (*function*). É a função diferente desenvolvida pela arte no Egito e na Grécia que explica essa transformação decisiva do estilo. No Egito, requeria-se uma arte funerária de tipo pictográfico, capaz de representar não acontecimentos mutáveis, mas,

conforme uma concepção religiosa precisa, situações típicas subtraídas ao fluxo temporal — o “o quê”, não o “como”.¹⁸⁰ Na Grécia, o surgimento de uma liberdade alhures desconhecida na narrativa de episódios míticos e a conseqüente possibilidade, por parte do artista (pense-se em Homero), de voltar a atenção para aspectos marginais e transitórios da realidade, para o “como” além de para o “o quê”, provocou uma espécie de reação em cadeia que levou os escultores a representar de modo novo, não pictográfico ou esquemático, o corpo humano.¹⁸¹ Assim, esse conceito de “função” leva Gombrich a romper com o círculo mágico das pinturas que se parecem com outras pinturas, ou que procuram resolver problemas formais postos por outras pinturas: “a forma de uma representação”, escreve ele, “não pode ser separada do seu fim e das exigências (*requirements*) da sociedade onde aquela determinada linguagem visual é válida”.¹⁸² Portanto, as grandes mudanças do gosto explicam-se, para Gombrich, pela mudança das “exigências”, que por outro lado nunca aparecem ditadas por motivos meramente estéticos. Vejam-se as páginas sobre o fim da arte clássica:

O surgimento das novas religiões orientais reduzira a sua função (*function*). Talvez a inevitável banalização da imagem, em conseqüência da difundida habilidade técnica e do gosto pelo virtuosismo, tenha tornado vulnerável a arte da “mimesis”. Na época de Augusto já se notam sinais de uma mudança no gosto, que se orienta para modos mais arcaicos e revela admiração pelas formas misteriosas da tradição egípcia. [As fórmulas existentes tiveram de se adaptar] às novas exigências de solenidade imperial e revelação divina. No curso desse processo de adaptação, as conquistas do ilusionismo grego foram progressivamente deixadas de lado. A imagem não mais se puseram perguntas acerca do “como” e do “quando”; ela se reduziu ao “o quê”, a exposição impessoal. E, como cessaram as perguntas do observador à imagem, assim cessaram também as do artista à natureza. O esquema não foi submetido à crítica e corrigido, e assim seguiu o impulso natural em direção ao estereótipo mínimo... [Nos mosaicos de Ravenna] a arte voltou a ser um instrumento, e uma mudança de função (*function*) dá lugar a uma mudança de forma.¹⁸³

Mas com as “perguntas do observador à imagem” entra em jogo uma nova noção, a de *mental set* — termo verdadeiramente crucial no livro, que o tradutor italiano verte ora como “enfoque mental” [*messa a fuoco mentale*], ora como “postura mental” [*atteggiamento mentale*]. A mudança da “função” da arte (que para Gombrich está na origem da mudança da forma) pressupõe, por um lado, o aparecimento de “exigências” diferentes, ligadas por exemplo “às novas exigências de solenidade imperial e revelação divina”, e, por outro, uma postura diferente por parte do espectador. A importância da noção de *mental set* provém diretamente da concepção da arte como “mensagem”, como “comunicação”.

Cada cultura e cada comunicação [escreve Gombrich] fundam-se no jogo recíproco de expectativa e observação, isto é, sobre os altos e baixos de satisfação e frustração, suposições corretas e movimentos errados que constituem a nossa vida cotidiana... A experiência da arte não se subtrai a essa regra geral. Um estilo, tanto quanto uma cultura ou uma mentalidade difundida, determina um certo horizonte de expectativa, uma postura mental (*mental set*) que registra todos os desvios e modificações com sensibilidade mais aguda.¹⁸⁴

Certa feita, Gombrich compa.ou a comunicação artística ao telégrafo sem fio.¹⁸⁵ Retomando a comparação, podemos extrair do livro de Gombrich uma seqüência do tipo: *requirements-function-form-mental set*. No pólo transmissor, temos as “exigências” (não só estéticas, mas políticas, religiosas e assim por diante) feitas pela sociedade “onde aquela determinada linguagem visual é válida”; no pólo receptor, temos o *mental set*, isto é, segundo a definição de Gombrich, “as atitudes e expectativas que influenciaram as nossas percepções e vão nos dispor a ver ou ouvir uma coisa em vez de outra”.¹⁸⁶ Mas é claro que essas noções e suas relações recíprocas colocam uma série de problemas que ultrapassam a afirmação de Wölfflin, adotada por Gombrich, de que “todos os quadros devem mais a outros quadros do que à observação direta”, e que não podem ser resolvidos nem pela psicologia, nem pela teoria da informação, nem por uma história da arte que se limite a

localizar os empréstimos realizados entre os vários pintores ou escolas pictóricas.¹⁸⁷ Certamente, tais empréstimos, tal “viscosidade” extraordinária da tradição artística são fatos reais e importantes — Gombrich demonstrou-o de forma definitiva. Mas eles são incapazes de explicar não só as profundas mudanças verificadas no interior dessa tradição, como até mesmo a comunicação que se instaura entre um artista e seu público. Isso foi reconhecido pelo próprio Gombrich quando, depois de se referir ao “controle que o virtuoso sabe exercer sobre seus meios expressivos” e àquele “sentido dos valores essenciais que lhe permite eliminar o que poderia haver de redundante, visto que pode contar com um público que aceita o jogo e sabe captar as alusões”, acrescentou: “O contexto social em que [isso] ocorre foi pouquíssimo estudado. Seja como for, é claro que o artista cria sua elite, e a elite cria seus artistas”.¹⁸⁸ Que isso ocorra é claro; já o modo como ocorre permanece um tanto obscuro. O mesmo conceito, pressuposto em *Art and illusion*, da arte como comunicação coloca problemas que precisam ser resolvidos num contexto mais amplo. A história (as relações entre fenômenos artísticos e história política, religiosa, social, das mentalidades etc.), expulsa silenciosamente pela porta, torna a entrar pela janela. É claro que se deve considerar assente a recusa das conexões “fisiognômicas”, ou de qualquer forma imediatas ou superficiais. Todavia, ao ler, no final do prefácio escrito expressamente para a edição italiana de *Art and illusion*, o programa de pesquisas prudentemente esboçado por Gombrich — “Ao colocar novas perguntas sobre o vínculo entre forma e função na arte, talvez possamos suscitar novos contatos com a sociologia e a antropologia. Mas isso, em larga medida, pertence ao futuro”¹⁸⁹ —, acaba-se por se perguntar se o silêncio sobre os contatos com a história (política, religiosa, social e assim por diante) é casual ou não. Os trabalhos mais recentes de Gombrich, mesmo incluindo um notável ensaio sobre “The early Medici as patrons of art: a survey of primary sources”, que significativamente retoma temas warburgianos, ainda que com um espírito diverso, não oferecem uma

resposta precisa a essa indagação.¹⁹⁰ É com curiosidade, digamos até com impaciência, que o leitor que acompanhou a originalíssima produção desse grande estudioso aguarda os desenvolvimentos posteriores.

SINAIS

RAÍZES DE UM PARADIGMA INDICIÁRIO

Deus está no particular.

A. Warburg

Um objeto que fala da perda, da destruição, do desaparecimento de objetos. Não fala de si. Fala de outros. Incluirá também a eles?

J. Johns

Nessas páginas tentarei mostrar como, por volta do final do século XIX, emergiu silenciosamente no âmbito das ciências humanas um modelo epistemológico (caso se prefira, um paradigma¹) ao qual até agora não se prestou suficiente atenção. A análise desse paradigma, amplamente operante de fato, ainda que não teorizado explicitamente, talvez possa ajudar a sair dos incômodos da contraposição entre “racionalismo” e “irracionalismo”.

I.

1. Entre 1874 e 1876, apareceu na *Zeitschrift für bildende Kunst* uma série de artigos sobre a pintura italiana. Eles vinham assinados por um desconhecido estudioso russo, Ivan Lermolieff, e fora um igualmente desconhecido Johannes Schwarze que os

traduzira para o alemão. Os artigos propunham um novo método para a atribuição dos quadros antigos, que suscitou entre os historiadores da arte reações contrastantes e vivas discussões. Somente alguns anos depois, o autor tirou a dupla máscara na qual se escondera. De fato, tratava-se do italiano Giovanni Morelli (sobrenome do qual Schwarze é uma cópia e Lermolieff o anagrama, ou quase). E do “método morelliano” os historiadores da arte falam correntemente ainda hoje.²

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

Apesar desses resultados, o método de Morelli foi muito criticado, talvez também pela segurança quase arrogante com que era proposto. Posteriormente foi julgado mecânico, grosseiramente positivista, e caiu em descrédito.³ (Por outro lado, é possível que

muitos estudiosos que falavam dele com desdém continuassem a usá-lo tacitamente para as suas atribuições.) O renovado interesse pelos trabalhos de Morelli é mérito de Wind, que viu neles um exemplo típico da atitude moderna em relação à obra de arte — atitude que leva a apreciar os pormenores, de preferência à obra em seu conjunto. Em Morelli existiria, segundo Wind, uma exacerbação do culto pela imediaticidade do gênio, assimilado por ele na juventude, no contato com os círculos românticos berlinenses.⁴ É uma interpretação pouco convincente, visto que Morelli não se colocava problemas de ordem estética (o que depois lhe foi censurado), mas sim problemas preliminares, de ordem filológica.⁵ Na realidade, as implicações do método proposto por Morelli eram outras, e muito mais ricas. Veremos que o próprio Wind esteve muito próximo de intuí-las.

2. “Os livros de Morelli” — escreve Wind — “têm um aspecto bastante insólito se comparados aos de outros historiadores da arte. Eles estão salpicados de ilustrações de dedos e orelhas, cuidadosos registros das minúcias características que traem a presença de um determinado artista, como um criminoso é traído pelas suas impressões digitais... qualquer museu de arte estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal...”⁶ Essa comparação foi brilhantemente desenvolvida por Castelnovo, que aproximou o método indiciário de Morelli ao que era atribuído, quase nos mesmos anos, a Sherlock Holmes pelo seu criador, Arthur Conan Doyle.⁷ O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria. Os exemplos da perspicácia de Holmes ao interpretar pegadas na lama, cinzas de cigarro etc. são, como se sabe, incontáveis. Mas, para se convencer da exatidão da aproximação proposta por Castelnovo, veja-se um conto como “A caixa de papelão” (1892), no qual Sherlock Holmes literalmente “dá uma de Morelli”. O caso começa exatamente com duas orelhas cortadas e enviadas pelo correio a uma inocente senhorita. Eis o conhecedor com mãos à obra: Holmes

se interrompeu e eu [Watson] fiquei surpreso, olhando-o, ao ver que ele fixava com singular atenção o perfil da senhorita. Por um segundo foi possível ler no seu rosto ansioso surpresa e satisfação ao mesmo tempo, ainda que, quando ela se virou para descobrir o motivo do seu silêncio, Holmes tivesse se tornado impassível como sempre.⁸

Mais adiante, Holmes explica a Watson (e aos leitores) o percurso do seu brilhante trabalho mental:

Na sua qualidade de médico o senhor não ignorará, Watson, que não existe parte do corpo humano que ofereça maiores variações do que uma orelha. Cada orelha possui características propriamente suas e difere de todas as outras. Na *Revista Antropológica* do ano passado o senhor encontrará sobre este assunto duas breves monografias de minha lavra. Portanto, examinei as orelhas contidas na caixa com olhos de especialista e observei acuradamente as suas características anatômicas. Imagine então a minha surpresa quando, pousando os olhos sobre a senhorita Cushing, notei que a sua orelha correspondia exatamente à orelha feminina que havia examinado pouco antes. Não era possível pensar numa coincidência. Nas duas existia o mesmo encurtamento da aba, a mesma ampla curvatura do lóbulo superior, a mesma circunvolução da cartilagem interna. Em todos os pontos essenciais tratava-se da mesma orelha. Naturalmente percebi de imediato a enorme importância de uma tal observação. Era evidente que a vítima devia ser uma parente consanguínea, provavelmente muito próxima, da senhorita...⁹

3. Veremos em breve as implicações desse paralelismo.¹⁰ Antes, porém, será bom retomar uma outra preciosa intuição de Wind:

A alguns dos críticos de Morelli parecia estranho o ditame de que “a personalidade deve ser procurada onde o esforço pessoal é menos intenso”. Mas sobre este ponto a psicologia moderna estaria certamente do lado de Morelli: os nossos pequenos gestos inconscientes revelam o nosso caráter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós.¹¹

“Os nossos pequenos gestos inconscientes...”: a genérica expressão “psicologia moderna” pode ser diretamente substituída pelo nome de Freud. As páginas de Wind sobre Morelli, de fato,

atraíram a atenção dos estudiosos¹² para uma passagem, por muito tempo negligenciada, do famoso ensaio de Freud *O Moisés de Michelangelo* (1914). No começo do segundo parágrafo, Freud escrevia:

Muito tempo antes que eu pudesse ouvir falar de psicanálise, vim a saber que um especialista de arte russo, Ivan Lermolieff, cujos primeiros ensaios foram publicados em alemão entre 1874 e 1876, havia provocado uma revolução nas galerias da Europa recolocando em discussão a atribuição de muitos quadros a cada pintor, ensinando a distinguir com segurança entre as imitações e os originais, e construindo novas individualidades artísticas a partir daquelas obras que haviam sido liberadas das suas atribuições anteriores. Ele chegou a esse resultado prescindindo da impressão geral e dos traços fundamentais da pintura, ressaltando, pelo contrário, a importância característica dos detalhes secundários, das particularidades insignificantes, como a conformação das unhas, dos lobos auriculares, da auréola e outros elementos que normalmente passavam despercebidos e que o copista deixa de imitar, ao passo, porém, que cada artista os executa de um modo que o diferencia. Foi depois muito interessante para mim saber que sob o pseudônimo russo escondia-se um médico italiano de nome Morelli. Tendo se tornado senador do reino da Itália, Morelli morreu em 1891. Creio que o seu método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou “refugos” da nossa observação (auch diese ist gewöhnt, aus gering geschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub — dem “refuse” — der Beobachtung, Geheimes und Verbotenes zu erraten).¹³

O ensaio sobre o *Moisés* de Michelangelo num primeiro momento aparecera anônimo: Freud reconheceu sua paternidade somente na ocasião de incluí-lo em suas obras completas. Supôs-se que a tendência de Morelli para apagar, ocultando-a sob pseudônimos, sua personalidade de autor acabasse de certo modo por contagiar também a Freud; apresentaram-se hipóteses mais ou menos aceitáveis sobre o significado dessa convergência.¹⁴ O certo é que, coberto pelo véu do anonimato, Freud declarou de maneira ao mesmo tempo explícita e reticente a considerável influência

intelectual que Morelli exerceu sobre ele, numa fase muito anterior à descoberta da psicanálise (“lange bevor ich etwas von der Psychoanalyse hören konnte. . .”). Reduzir essa influência, como se fez, apenas ao ensaio sobre o *Moisés* de Michelangelo, ou em geral aos ensaios sobre temas ligados à história da arte,¹⁵ significa restringir indevidamente o alcance das palavras de Freud: “Creio que o seu método (de Morelli) está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica”. Na realidade, toda a declaração de Freud que citamos garante a Morelli um lugar especial na história da formação da psicanálise. De fato, trata-se de uma conexão documentada, e não conjectural, como a maior parte dos “antecedentes” ou “precursores” de Freud; além do mais, o encontro com os textos de Morelli ocorreu, como já dissemos, na fase “pré-analítica” de Freud. Temos de tratar, portanto, com um elemento que contribuiu diretamente para a cristalização da psicanálise, e não (como no caso da página sobre o sonho de J. Popper “Lynkeus”, lembrada nas reedições da *Traumdeutung*)¹⁶ com uma coincidência encontrada posteriormente, quando já se dera a descoberta.

4. Antes de tentar entender o que Freud pôde extrair da leitura dos textos de Morelli, será oportuno determinar o momento em que ocorreu essa leitura. O momento, ou melhor, os momentos, visto que Freud fala de dois encontros distintos: “muito tempo antes que eu pudesse ouvir falar de psicanálise, vim a saber que um especialista de arte russo, Ivan Lermolieff. . .”; “Foi depois muito interessante para mim saber que sob o pseudônimo russo escondia-se um médico italiano de nome Morelli. . .”.

A primeira afirmação é datável apenas hipoteticamente. Como *terminus ante quem* podemos colocar 1895 (ano da publicação dos *Estudos sobre a histeria* de Freud e Breuer) ou 1896 (quando Freud usou pela primeira vez o termo “psicanálise”).¹⁷ Como *terminus post quem*, 1883. Em dezembro daquele ano, de fato, Freud contou numa longa carta à noiva a “descoberta da pintura” feita durante uma visita à galeria de Dresden. No passado, a pintura não o interessara; agora, escrevia, “tirei de mim a barbárie e come-

cei a admirar”.¹⁸ É difícil supor que, antes dessa data, Freud fosse atraído pelos textos de um desconhecido historiador da arte; é perfeitamente plausível, pelo contrário, que se pusesse a lê-los pouco depois da carta à noiva sobre a galeria de Dresden, visto que os primeiros ensaios de Morelli reunidos em livro (Leipzig, 1880) referiam-se às obras dos mestres italianos nas galerias de Munique, Dresden e Berlim.¹⁹

O segundo encontro de Freud com os textos de Morelli é datável com uma precisão talvez maior. O verdadeiro nome de Ivan Lermolieff tornou-se público pela primeira vez no frontispício da tradução inglesa, publicada em 1883, dos ensaios que acabamos de citar; nas reedições e traduções posteriores a 1891 (data da morte de Morelli) aparecem sempre tanto o nome como o pseudônimo.²⁰ Não é de se excluir que um desses volumes chegasse antes ou depois às mãos de Freud; mas provavelmente ele veio a conhecer a identidade de Ivan Lermolieff por puro acaso, em setembro de 1898, bisbilhotando numa livraria milanesa. Na biblioteca de Freud conservada em Londres, de fato, aparece um exemplar do livro de Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff), *Da pintura italiana. Estudos históricos críticos. As galerias Borghese e Doria Pamphili em Roma*, Milão, 1897. No frontispício está escrita a data da aquisição: Milão, 14 de setembro.²¹ A única estada milanesa de Freud ocorreu no outono de 1898.²² Naquele momento, por outro lado, o livro de Morelli tinha para Freud mais um outro motivo de interesse. Havia alguns meses, ele vinha se ocupando dos lapsos; pouco tempo antes, na Dalmácia, ocorreu o episódio, depois analisado na *Psicopatologia da vida cotidiana*, em que tentara inutilmente lembrar o nome do autor dos afrescos de Orvieto. Ora, tanto o verdadeiro autor (Signorelli) como os autores fictícios que num primeiro momento vieram à memória de Freud (Botticelli, Boltraffio) eram mencionados no livro de Morelli.²³

Mas o que pôde representar para Freud — para o jovem Freud, ainda muito distante da psicanálise — a leitura dos ensaios de Morelli? É o próprio Freud a indicá-lo: a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores. Desse modo, pormenores nor-

malmente considerados sem importância, ou até triviais, “baixos”, forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano: “os meus adversários”, escrevia ironicamente Morelli (uma ironia talhada para agradar a Freud), “comprazem-se em me julgar como alguém que não sabe ver o sentido espiritual de uma obra de arte e por isso dá uma importância particular a meios exteriores, como as formas da mão, da orelha e até, *horribile dictu*, de um objeto tão antipático como as unhas”.²⁴ Morelli também poderia se apropriar do lema virgiliano caro a Freud, escolhido como epígrafe para *A interpretação de sonhos*: “Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo” [Se não posso dobrar os poderes superiores, moverei o Aqueronte].²⁵ Além disso, esses dados marginais, para Morelli, eram reveladores porque constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais, “que lhe escapam sem que ele se dê conta”.²⁶ Ainda mais do que a alusão, não excepcional naquela época, a uma atividade inconsciente,²⁷ impressiona a identificação do núcleo íntimo da individualidade artística com os elementos subtraídos ao controle da consciência.

5. Vimos, portanto, delinear-se uma analogia entre os métodos de Morelli, Holmes e Freud. Do nexos Morelli—Holmes e Morelli—Freud já falamos. Da singular convergência entre os procedimentos de Holmes e os de Freud por sua vez falou S. Marcus.²⁸ O próprio Freud, aliás, manifestou a um paciente (“o homem dos lobos”) o seu interesse pelas aventuras de Sherlock Holmes. Mas, a um colega (T. Reick) que aproximava o método psicanalítico ao de Holmes, falou antes com admiração, na primavera de 1913, das técnicas atributivas de Morelli. Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli).²⁹

Como se explica essa tripla analogia? A resposta, à primeira vista, é muito simples. Freud era um médico; Morelli formou-se

em medicina; Conan Doyle havia sido médico antes de dedicar-se à literatura. Nos três casos, entrevê-se o modelo da semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo — o doutor Watson, por exemplo. (De passagem, pode-se notar que a dupla Holmes — Watson, o detetive agudíssimo e o médico obtuso, representa o desdobramento de uma figura real: um dos professores do jovem Conan Doyle, famoso pelas suas extraordinárias capacidades diagnósticas.)³⁰ Mas não se trata simplesmente de coincidências biográficas. No final do século XIX — mais precisamente, na década de 1870-80 —, começou a se afirmar nas ciências humanas um paradigma indicário baseado justamente na semiótica. Mas as suas raízes eram muito antigas.

II.

1. Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pêlos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas.

Gerações e gerações de caçadores enriqueceram e transmitiram esse patrimônio cognoscitivo. Na falta de uma documentação verbal para se pôr ao lado das pinturas rupestres e dos artefatos, podemos recorrer às narrativas de fábulas, que do saber daqueles remotos caçadores transmitem-nos às vezes um eco, mesmo que tardio e deformado. Três irmãos (narra uma fábula oriental, difundida entre os quirquizes, tártaros, hebreus, turcos...) ³¹ encontram um homem que perdeu um camelo — ou, em outras variantes, um cavalo. Sem hesitar, descrevem-no para ele: é branco, cego de um olho, tem dois odres nas costas, um cheio de vinho, o

outro cheio de óleo. Portanto, viram-no? Não, não o viram. Então são acusados de roubo e submetidos a julgamento. É, para os irmãos, o triunfo: num instante demonstram como, através de indícios mínimos, puderam reconstruir o aspecto de um animal que nunca viram.

Os três irmãos são evidentemente depositários de um saber de tipo venatório (mesmo que não sejam descritos como caçadores). O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma seqüência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser “alguém passou por lá”. Talvez a própria idéia de narração (distinta do sortilégio, do esconjuro ou da invocação)³² tenha nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da experiência da decifração das pistas. O fato de que as figuras retóricas sobre as quais ainda hoje funda-se a linguagem da decifração venatória — a parte pelo todo, o efeito pela causa — são reconduzíveis ao eixo narrativo da metonímia, com rigorosa exclusão da metáfora,³³ reforçaria essa hipótese — obviamente indemonstrável. O caçador teria sido o primeiro a “narrar uma história” porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos.

“Decifrar” ou “ler” as pistas dos animais são metáforas. Sentimo-nos tentados a tomá-las ao pé da letra, como a condensação verbal de um processo histórico que levou, num espaço de tempo talvez longuíssimo, à invenção da escrita. A mesma conexão é formulada, sob forma de mito etiológico, pela tradição chinesa que atribuía a invenção da escrita a um alto funcionário, que observara as pegadas de um pássaro imprimidas nas margens arenosas de um rio.³⁴ Por outro lado, se se abandona o âmbito dos mitos e hipóteses pelo da história documentada, fica-se impressionado com as inegáveis analogias entre o paradigma venatório que delineamos e o paradigma implícito nos textos divinatórios mesopotâmicos, redigidos a partir do terceiro milênio a.C. em diante.³⁵ Ambos pressupõem o minucioso reconhecimento de uma realidade talvez

ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador. De um lado, esterco, pegadas, pêlos, plumas; de outro, entranhas de animais, gotas de óleo na água, astros, movimentos involuntários do corpo e assim por diante. É verdade que a segunda série, à diferença da primeira, é praticamente ilimitada, no sentido de que tudo, ou quase tudo, podia tornar-se objeto de adivinhação para os adivinhos mesopotâmicos. Mas a principal divergência aos nossos olhos é outra: o fato de que a adivinhação se voltava para o futuro, e a decifração, para o passado (talvez um passado de segundos). Porém a atitude cognoscitiva era, nos dois casos, muito parecida; as operações intelectuais envolvidas — análises, comparações, classificações —, formalmente idênticas. É certo que apenas formalmente: o contexto social era totalmente diferente. Notou-se, em particular,³⁶ como a invenção da escrita modelou profundamente a arte divinatória mesopotâmica. Às divindades, de fato, era atribuída, entre as outras prerrogativas dos soberanos, a de se comunicar com os súditos através de mensagens escritas — nos astros, nos corpos humanos, em toda parte —, que os adivinhos tinham a tarefa de decifrar (idéia essa destinada a desembocar na imagem multimilenar do “livro da natureza”). E a identificação da arte divinatória com a decifração de caracteres divinos inscritos na realidade era reforçada pelas características pictográficas da escrita cuneiforme: ela também, como a arte divinatória, designava coisas através de coisas.³⁷

Também uma pegada indica um animal que passou. Em comparação com a concretude da pegada, da pista materialmente entendida, o pictograma já representa um incalculável passo à frente no caminho da abstração intelectual. Mas as capacidades abstrativas, pressupostas na introdução da escrita pictográfica, são por sua vez bem poucas em comparação com as exigidas pela passagem para a escrita fonética. De fato, elementos pictográficos e fonéticos continuaram a coexistir na escrita cuneiforme, assim como na literatura divinatória mesopotâmica a progressiva intensificação dos traços apriorísticos e generalizantes não apagou a tendência fundamental de inferir as causas a partir dos efeitos.³⁸ É essa atitude que explica, por um lado, a infiltração na língua da arte divi-

natória mesopotâmica de termos técnicos extraídos do léxico jurídico; por outro, a presença nos tratados divinatórios de trechos de fisiognomia e semiótica médica.³⁹

Depois de um longo rodeio, portanto, voltamos à semiótica. Encontramo-la incluída numa constelação de disciplinas (mas o termo é evidentemente anacrônico) de aspecto singular. Poder-se-ia ficar tentado a contrapor duas pseudociências como a arte divinatória e a fisiognomia a duas ciências como o direito e a medicina — atribuindo a heterogeneidade da aproximação à distância espacial e temporal das sociedades de que estamos falando. Mas seria uma conclusão superficial. Algo ligava realmente essas formas de saber na antiga Mesopotâmia (se excluirmos a adivinhação inspirada, que se fundava em experiências de tipo extático):⁴⁰ uma atitude orientada para a análise de casos individuais, reconstruíveis somente através de pistas, sintomas, indícios. Os próprios textos de jurisprudência mesopotâmicos não consistem em coletâneas de leis ou ordenações, mas na discussão de uma casuística concreta.⁴¹ Em suma, pode-se falar de paradigma indiciário ou divinatório, dirigido, segundo as formas de saber, para o passado, o presente ou o futuro. Para o futuro — e tinha-se a arte divinatória em sentido próprio —; para o passado, o presente e o futuro — e tinha-se a semiótica médica na sua dupla face, diagnóstica e prognóstica —; para o passado — e tinha-se a jurisprudência. Mas, por trás desse paradigma indiciário ou divinatório, entrevê-se o gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênero humano: o do caçador agachado na lama, que escruta as pistas da presa.

2. Tudo o que dissemos até aqui explica como uma diagnose de traumatismo craniano, formulada a partir de um estrabismo bilateral, podia se encontrar num tratado de arte divinatória mesopotâmica;⁴² de modo mais geral, explica como apareceu historicamente uma constelação de disciplinas centradas na decifração de signos de vários tipos, dos sintomas às escritas. Passando das civilizações mesopotâmicas para a Grécia, essa constelação mudou profundamente, em seguida à constituição de disciplinas novas,

como a historiografia e a filologia, e à conquista de uma nova autonomia social e epistemológica por parte das antigas disciplinas, como a medicina. O corpo, a linguagem e a história dos homens foram submetidos pela primeira vez a uma investigação sem preconceitos, que por princípio excluía a intervenção divina. Dessa virada decisiva, que caracterizou a cultura da *polis*, nós somos, como é óbvio, ainda herdeiros. Menos óbvio é o fato de que nessa virada um papel de primeiro plano tenha sido desempenhado por um paradigma definível como semiótico ou indiciário.⁴³ Isso é particularmente evidente no caso da medicina hipocrática, que definiu seus métodos refletindo sobre a noção decisiva de sintoma (*semeion*). Apenas observando atentamente e registrando com extrema minúcia todos os sintomas — afirmavam os hipocráticos —, é possível elaborar “histórias” precisas de cada doença: a doença é, em si, inatingível. Essa insistência na natureza indiciária da medicina inspirava-se, com todas as probabilidades, na contraposição — enunciada pelo médico pitagórico Alcmeon — entre a imediatez do conhecimento divino e a conjecturalidade do humano.⁴⁴ Nessa negação da transparência da realidade, implícita legitimação encontrava um paradigma indiciário de fato operante em esferas de atividades muito diferentes. Os médicos, os historiadores, os políticos, os oleiros, os carpinteiros, os marinheiros, os caçadores, os pescadores, as mulheres: são apenas algumas entre as categorias que operavam, para os gregos, no vasto território do saber conjectural. Os confins desse território, significativamente governado por uma deusa como Méti, a primeira esposa de Júpiter, que personificava a adivinhação pela água, eram delimitados por termos como “conjetura”, “conjeturar” (*tekmor, tekmairesthai*). Mas esse paradigma permaneceu, como se disse, implícito — esmagado pelo prestigioso (e socialmente mais elevado) modelo de conhecimento elaborado por Platão.⁴⁵

3. O tom apesar de tudo defensivo de certas passagens do “corpus” hipocrático⁴⁶ dá a entender que, já no século v a.C., começara a manifestar-se a polêmica, destinada a durar até nossos dias, contra a incerteza da medicina. Tal persistência se explica

pelo fato de que as relações entre o médico e o paciente — caracterizadas pela impossibilidade, para o segundo, de controlar o saber e o poder detidos pelo primeiro — não mudaram muito desde o tempo de Hipócrates. Mudaram, pelo contrário, durante quase 2500 anos, os termos da polêmica, a par com as profundas transformações sofridas pelas noções de “rigor” e “ciência”. Como é óbvio, a cesura decisiva nesse sentido é constituída pelo aparecimento de um paradigma científico centrado na física galileana, mas que se revelou mais duradouro do que ela. Ainda que a física moderna não se possa definir como “galileana” (mesmo não tendo renegado Galileu), o significado epistemológico (e simbólico) de Galileu para a ciência em geral permaneceu intacto.⁴⁷ Ora, é claro que o grupo de disciplinas que chamamos de indiciárias (incluída a medicina) não entra absolutamente nos critérios de cientificidade deduzíveis do paradigma galileano. Trata-se, de fato, de disciplinas eminentemente qualitativas, que têm por objeto casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e justamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de casualidade: basta pensar no peso das conjeturas (o próprio termo é de origem divinatória)⁴⁸ na medicina ou na filologia, além da arte mântica. A ciência galileana tinha uma natureza totalmente diversa, que poderia adotar o lema escolástico *individuum est ineffabile*, do que é individual não se pode falar. O emprego da matemática e o método experimental, de fato, implicavam respectivamente a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, enquanto a perspectiva individualizante excluía por definição a segunda, e admitia a primeira apenas em funções auxiliares. Tudo isso explica por que a história nunca conseguiu se tornar uma ciência galileana. Justamente durante o século XVII, pelo contrário, o enxerto dos métodos do conhecimento antiquário no tronco da historiografia trouxe indiretamente à luz as distantes origens indiciárias desta última, ocultas durante séculos. Esse ponto de partida permaneceu inalterado, não obstante as relações sempre mais estreitas que ligam a história às ciências sociais. A história se manteve como uma ciência social *sui generis*, irremediavelmente ligada ao concreto. Mesmo que o historiador

não possa deixar de se referir, explícita ou implicitamente, a séries de fenômenos comparáveis, a sua estratégia cognoscitiva assim como os seus códigos expressivos permanecem intrinsecamente individualizantes (mesmo que o indivíduo seja talvez um grupo social ou uma sociedade inteira). Nesse sentido, o historiador é comparável ao médico, que utiliza os quadros nosográficos para analisar o mal específico de cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjetural.⁴⁹

Mas a contraposição que sugerimos é esquemática demais. No âmbito das disciplinas indiciárias, uma delas — a filologia, e mais precisamente a crítica textual — constituiu desde o seu surgimento um caso sob certos aspectos atípico.

O seu objeto, de fato, constitui-se através de uma drástica seleção — destinada a se reduzir ulteriormente — dos elementos pertinentes. Esse acontecimento interno da disciplina foi escondido por duas cesuras históricas decisivas: a invenção da escrita e a da imprensa. Como se sabe, a crítica textual nasceu depois da primeira (quando decidiu-se transcrever os poemas homéricos) e consolidou-se depois da segunda (quando as primeiras e freqüentemente apressadas edições dos clássicos foram substituídas por edições mais confiáveis).⁵⁰ Inicialmente, foram considerados não pertinentes ao texto os elementos ligados à oralidade e à gestualidade; depois, também os elementos ligados ao caráter físico da escrita. O resultado dessa dupla operação foi a progressiva desmaterialização do texto, continuamente depurado de todas as referências sensíveis: mesmo que seja necessária uma relação sensível para que o texto sobreviva, o texto não se identifica com o seu suporte.⁵¹ Tudo isso nos parece óbvio, hoje, mas não o é em termos absolutos. Basta pensar na função decisiva de entonação nas literaturas orais, ou da caligrafia na poesia chinesa, para perceber que a noção de texto que acabamos de invocar está ligada a uma escolha cultural, de alcance incalculável. Que essa escolha não tenha sido determinada pela afirmação da reprodução mecânica em lugar da manual é demonstrado pelo exemplo clamoroso da China, onde a invenção da imprensa não rompeu o elo entre texto literário e

caligrafia. (Veremos em breve como o problema dos “textos” figurativos se colocou historicamente em termos totalmente diferentes.)

Essa noção profundamente abstrata de texto explica por que a crítica textual, mesmo se mantendo largamente divinatória, tinha em si potencialidades de desenvolvimento em sentido rigorosamente científico que amadureceriam durante o século XIX.⁵² Com uma decisão radical, ela levava em consideração apenas os elementos reproduzíveis (antes manualmente, depois mecanicamente, a partir de Gutenberg) do texto. Desse modo, mesmo assumindo como objeto os casos individuais,⁵³ acabara por evitar o principal obstáculo das ciências humanas: a qualidade. É significativo que, no momento em que se fundava — com uma redução igualmente drástica — a moderna ciência da natureza, Galileu tenha invocado a filologia. A tradicional comparação medieval entre mundo e livro funda-se na evidência, na legibilidade imediata de ambos: Galileu, pelo contrário, ressaltou que “a filosofia . . . escrita neste enorme livro que está continuamente aberto diante dos nossos olhos (digo o universo) . . . não se pode entender se antes não se aprende a entender a língua, conhecer os caracteres nos quais está escrito”, isto é, “triângulos, círculos e outras figuras geométricas”.⁵⁴ Para o filósofo natural, como para o filólogo, o texto é uma entidade profunda invisível, a ser reconstruída para além dos dados sensíveis: “as figuras, os números e os movimentos, mas não os odores, nem os sabores, nem os sons, os quais fora do animal vivo não creio que sejam nada além de nomes”.⁵⁵

Com essa frase Galileu imprimia à ciência da natureza uma guinada em sentido tendencialmente antiantropocêntrico e anti-anthropomórfico que ela não viria mais a abandonar. No mapa do saber abria-se um rasgo destinado a se alargar continuamente. E certamente entre o físico galileano, profissionalmente surdo aos sons e insensível aos sabores e aos odores, e o médico contemporâneo seu, que arriscava diagnósticos pondo o ouvido em peitos estertorantes, cheirando fezes e provando urinas, o contraste não poderia ser maior.

4. Um desses médicos era Giulio Mancini, de Siena, médico-mor de Urbano VIII. Não parece que conhecesse Galileu pessoalmente; mas é bem provável que os dois tenham se encontrado, porque freqüentavam os mesmos ambientes romanos (da corte papal à Accademia dei Lincei) e as mesmas pessoas (de Federico Cesi a Giovanni Ciampoli, a Giovanni Faber).⁵⁶ Num vivíssimo retrato, Nicio Eritreo, *alias* Gian Vittorio Rossi, delineou o ateuismo de Mancini, suas extraordinárias capacidades diagnósticas (descritas com termos do léxico divinatório) e a falta de escrúpulos em extorquir dos clientes os quadros de que era “intelligentissimus”.⁵⁷ Mancini de fato redigira uma obra intitulada *Algumas considerações referentes à pintura como deleite de um gentil-homem nobre e como introdução ao que se deve dizer*, que circulou amplamente em manuscrito (a primeira impressão integral remonta a duas décadas).⁵⁸ O livro, como mostra o título, era dirigido não aos pintores, mas aos gentis-homens diletantes — aqueles virtuosos que, em número sempre maior, lotavam as exposições de quadros antigos e modernos que aconteciam todos os anos no Pantheon, em 19 de março.⁵⁹ Sem esse mercado artístico, a parte talvez mais nova das *Considerações* de Mancini — a dedicada ao “reconhecimento da pintura”, isto é, aos métodos para reconhecer os falsos, para distinguir os originais das cópias e assim por diante⁶⁰ — nunca teria sido escrita. A primeira tentativa de fundação da *connoisseurship* (como se chamaria um século depois) remonta, portanto, a um médico célebre pelos seus fulminantes diagnósticos — um homem que, encontrando um doente, com um rápido olhar “quem exitum morbus ille esset habiturus, divinabat” [adivinava que fim aquela doença viria a ter].⁶¹ Será permitido, a esse ponto, ver no par olho clínico-olho do conhecedor algo mais que uma simples coincidência.

Antes de seguir de perto os argumentos de Mancini, destaquemos um pressuposto comum a ele, ao “gentil-homem nobre” a quem se dirigiam as *Considerações*, e a nós. Um pressuposto não declarado porque julgado (erroneamente) óbvio: o de que entre um quadro de Rafael e uma cópia sua (trate-se de uma pintura, uma gravura ou, hoje, uma fotografia) existia uma diferença ineli-

minável. As implicações comerciais desse pressuposto — de que uma pintura é por definição um *unicum*, irrepetível⁶² — são óbvias. A elas está ligado o surgimento de uma figura social como o do conhecedor. Mas trata-se de um pressuposto que nasce de uma escolha cultural de forma alguma prevista, como mostra o fato de não se aplicar aos textos escritos. Os supostos caracteres eternos da pintura e da literatura não cabem aí. Já vimos antes as guinadas históricas pelas quais a noção de texto escrito foi depurada de uma série de elementos considerados não-pertinentes. No caso da pintura, essa depuração (ainda) não se verificou. Por isso, aos nossos olhos, as cópias manuscritas ou as edições do *Orlando Furioso* podem reproduzir exatamente o texto desejado por Ariosto; as cópias de um retrato de Rafael, nunca.⁶³

O diferente estatuto das cópias na pintura e na literatura explica por que Mancini não podia se servir, enquanto conhecedor, dos métodos da crítica textual, mesmo estabelecendo em princípio uma analogia entre o ato de pintar e o ato de escrever.⁶⁴ Mas, justamente partindo dessa analogia, recorreu em busca de ajuda a outras disciplinas, em vias de formação.

O primeiro problema que ele se colocava era o da datação das pinturas. Para tanto, afirmava, é necessário adquirir “uma certa prática na cognição da variedade da pintura quanto ao seu tempo, como têm esses antiquários e bibliotecários dos caracteres, os quais reconhecem o tempo da escrita”.⁶⁵ A alusão à “cognição... dos caracteres” refere-se quase certamente aos métodos elaborados nos mesmos anos por Leone Allacci, bibliotecário da Vaticana, para datar os manuscritos gregos e latinos — métodos destinados a ser retomados e desenvolvidos meio século mais tarde pelo fundador da ciência paleográfica, Mabillon.⁶⁶ Mas, “além da propriedade comum do século”, existe — continuava Mancini — “a propriedade própria individual”, assim como “vemos nos escritores em que se reconhece essa propriedade distante”. O nexos analógico entre pintura e escrita, sugerido antes em escala macroscópica (“os tempos”, “o século”), era então novamente proposto em escala microscópica, individual. Nesse âmbito, os métodos protopaleográficos de um Allacci não eram utilizáveis. Houvera

porém, nesses mesmos anos, uma tentativa isolada de submeter à análise, de um ponto de vista incomum, as escritas individuais. O médico Mancini, citando Hipócrates, observava que é possível remontar das “operações” às “impressões” da alma, que por sua vez têm raízes nas “propriedades” dos corpos singulares: “suposição pela qual e com a qual, como creio, algumas belas inteligências deste nosso século escreveram e quiseram dar regra para reconhecer o intelecto e a inteligência dos outros com o modo de escrever e da escrita deste ou daquele homem”. Uma dessas “belas inteligências” era, com todas as probabilidades, o médico bolonhês Camillo Baldi, que em seu *Tratado sobre como de uma carta missiva se conhece a natureza e a qualidade do escritor* havia incluído um capítulo que pode-se considerar o mais antigo texto de grafologia já aparecido na Europa. “Quais são os significados” — é o título do capítulo VI do *Tratado* — “que na figura do caráter podem-se apreender”: onde “caráter” designa “a figura, e o traçado da letra, que se chama elemento, feito com a pena sobre o papel”.⁶⁷ Mas, não obstante as palavras elogiosas que lembramos, Mancini desinteressou-se quanto ao objetivo declarado da nascente grafologia, isto é, a reconstrução da personalidade dos escreventes remontando-se do “caráter” escrito ao “caráter” psicológico (sinonímia esta que remete, uma vez mais, a uma mesma remota matriz disciplinar). Ele se deteve, pelo contrário, no pressuposto da nova disciplina: a diversidade, ou melhor, a singularidade inimitável das escritas individuais. Isolando nas pinturas elementos igualmente inimitáveis, estaria alcançado o fim que Mancini se prefixava: a elaboração de um método que permitisse distinguir entre os originais e os falsos, as obras dos mestres e as cópias ou trabalhos de escola. Tudo isso explica a exortação para se conferir se nas pinturas:

vê-se aquela desenvoltura do mestre, e em particular naquelas partes que necessariamente fazem-se com resolução, de modo que não podem passar bem com a imitação, como são em particular os cabelos, a barba, os olhos. Que o anelar dos cabelos, quando se deve imitar, faz-se com muito custo, que depois na cópia aparece, e, se o copiadador não quer imitá-lo, então não tem a perfeição do mestre. E essas partes na pintura são como os traços e

os volteios na escrita, que precisam daquela desenvoltura e resolução de mestre. Isso deve-se ainda observar em alguns sopros e golpes de luz de espaço em espaço, que pelo mestre são postos de uma vez e com a resolução de uma pincelada inimitável; assim nas dobras dos tecidos e em sua luz, os quais dependem mais da fantasia e resolução do mestre do que da verdade da coisa criada.⁶⁸

Como se vê, o paralelo, já sugerido por Mancini em vários contextos, entre o ato de escrever e o de pintar é retomado nessa passagem de um ponto de vista novo, sem precedentes (se se executar uma fugaz alusão de Filarete, que Mancini podia não conhecer⁶⁹). A analogia se ressalta com o uso de termos técnicos recorrentes nos tratados de escrita contemporâneos, como “desenvoltura”, “traços”, “volteios”.⁷⁰ Também a insistência na “velocidade” tem a mesma origem: numa época de crescente desenvolvimento burocrático, as qualidades que asseguravam o sucesso de uma letra chanceleresca cursiva no mercado escriturário eram, além da elegância, a rapidez no *ductus* (condução da pena).⁷¹ Em geral, a importância atribuída por Mancini aos elementos ornamentais demonstra uma reflexão não superficial sobre as características dos modelos de escrita predominantes na Itália entre o final do século XVI e o início do século XVII.⁷² O estudo da escrita dos “caracteres” mostrava que a identificação da mão do mestre deveria ser procurada de preferência nas partes do quadro *a*) executadas mais rapidamente e, portanto, *b*) tendencialmente desligadas da representação do real (emaranhado de cabeleiras, tecidos que “dependem mais da fantasia e resolução do mestre do que da verdade da coisa criada”). Sobre a riqueza que jaz nessas afirmações — uma riqueza que nem Mancini nem os seus contemporâneos foram capazes de trazer à luz —, voltaremos mais adiante.

5. “Caracteres”. Por volta de 1620, a própria palavra retorna, em sentido próprio ou analógico, de um lado nos textos do fundador da física moderna e, de outro, nos iniciadores da paleografia, da grafologia e da *connoisseurship*, respectivamente. É certo que, entre os “caracteres” imateriais que Galileu lia com os olhos do cérebro⁷³ no livro da natureza, e os que Allacci, Baldi ou Mancini decifravam materialmente em papéis e pergaminhos,

telas ou quadros, o parentesco era apenas metafórico. Mas a identidade dos termos ressalta ainda mais a heterogeneidade das disciplinas que comparamos. O seu grau de cientificidade, na acepção galileana do termo, decrescia bruscamente, à medida que das “propriedades” universais da geometria passava-se às “propriedades comuns do século” das escritas e, depois, às “propriedades próprias individuais” das pinturas — ou até das caligrafias.

Essa escala decrescente confirma que o verdadeiro obstáculo à aplicação do paradigma galileano era a centralidade maior ou menor do elemento individual em cada disciplina. Quanto mais os traços individuais eram considerados pertinentes, tanto mais se esvaía a possibilidade de um conhecimento científico rigoroso. Certamente a decisão preliminar de negligenciar os traços individuais não garantia por si só a aplicabilidade dos métodos físico-matemáticos (sem a qual não se podia falar em adoção do paradigma galileano propriamente dito) — mas, pelo menos, excluía-a de vez.

6. Nesse ponto, abriam-se duas vias: ou sacrificar o conhecimento do elemento individual à generalização (mais ou menos rigorosa, mais ou menos formulável em linguagem matemática), ou procurar elaborar, talvez às apalpadelas, um paradigma diferente, fundado no conhecimento científico (mas de toda uma cientificidade por se definir) do individual. A primeira via foi percorrida pelas ciências naturais, e só muito tempo depois pelas ciências humanas. O motivo é evidente. A tendência a apagar os traços individuais de um objeto é diretamente proporcional à distância emocional do observador. Numa página do *Tratado de arquitetura*, Filarete, depois de afirmar que é impossível construir dois edifícios perfeitamente idênticos — assim como, apesar das aparências, as “fuças tártaras, que têm todas a mesma cara, ou as da Etiópia, que são todas negras, se olhares direito, verás que existem diferenças nas semelhanças” —, admitia que existem “muitos animais que são semelhantes uns aos outros, como as moscas, formigas, vermes e rãs e muitos peixes, que daquela espécie não se reconhece um do outro”.⁷⁴ Aos olhos de um arquiteto europeu, as diferen-

ças mesmo pequenas entre dois edifícios (europeus) eram relevantes, as entre duas fuças tártaras ou etíopes, negligenciáveis, e as entre dois vermes ou duas formigas, até inexistentes. Um arquiteto tártaro, um etíope desconhecedor de arquitetura ou uma formiga teriam proposto hierarquias diferentes. O conhecimento individualizante é sempre antropocêntrico, etnocêntrico e assim por diante especificando. É certo que também os animais, minerais ou plantas poderiam ser considerados numa perspectiva individualizante, por exemplo divinatória⁷⁵ — sobretudo no caso de exemplares claramente fora das normas. Como se sabe, a teratologia era uma parte importante da arte divinatória. Nas primeiras décadas do século XVII, a influência exercida mesmo que indiretamente por um paradigma como o galileano tendia a subordinar o estudo dos fenômenos anormais à pesquisa sobre a norma, a adivinhação ao conhecimento generalizante da natureza. Em abril de 1625, nasceu nas cercanias de Roma um bezerro com duas cabeças. Os naturalistas ligados à Accademia dei Lincei interessaram-se pelo caso. Nos jardins vaticanos de Belvedere, encontravam-se em discussão Giovanni Faber, secretário da Accademia, Ciampoli (ambos, como se disse, muito ligados a Galileu), Mancini, o cardeal Agostino Vegio e o papa Urbano VIII. A primeira pergunta a ser colocada foi a seguinte: o bezerro bicéfalo deve ser considerado um animal único ou duplo? Para os médicos, o elemento que distingue o indivíduo é o cérebro; para os seguidores de Aristóteles, é o coração.⁷⁶ Nessa descrição de Faber, percebe-se o eco presumível da intervenção de Mancini, o único médico presente na discussão. Portanto, apesar dos seus interesses astrológicos,⁷⁷ ele analisava as características específicas do parto monstruoso não com um fim de tirar auspícios, mas para chegar a uma definição mais precisa do indivíduo normal — o indivíduo que, por pertencer a uma espécie, podia com todo o direito ser considerado repetível. Com a mesma atenção que normalmente dedicava ao exame de uma pintura, Mancini teve de investigar a anatomia do bezerro bicéfalo. Mas a analogia com a sua atividade de conhecedor parava por aí. Num certo sentido, justamente um personagem como Mancini expressava a união entre o paradigma divinatório (o Mancini

diagnosticador e conhecedor) e o paradigma generalizante (o Mancini anatomista e naturalista). A união, mas também a diferença. Não obstante as aparências, a descrição precisa da autópsia do bezerro, redigida por Faber, e as minuciosas gravuras que a acompanhavam, representando os órgãos internos do animal,⁷⁸ não se propunham captar as “propriedades comuns” (aqui naturais, não históricas) da espécie. Desse modo, era retomada e aperfeiçoada a tradição naturalista que se fundava em Aristóteles. A vista, simbolizada pelo lince de olhar agudíssimo que ornamentava o braço da Academia de Federico Cesi, tornava-se o órgão privilegiado das disciplinas para as quais estava vedado o olho supra-sensível da matemática.⁷⁹

7. Entre essas estavam, pelo menos aparentemente, as ciências humanas (como as definiríamos hoje). *A fortiori*, num certo sentido — quando menos pelo seu tenaz antropocentrismo, expresso com tanta simplicidade na página já lembrada de Filarete. No entanto, houve tentativas de introduzir o método matemático também no estudo dos fatos humanos.⁸⁰ É compreensível que a primeira e mais bem-sucedida — a dos aritméticos políticos — tenha adotado como seu objeto os gestos humanos mais determinados em sentido biológico: nascimento, procriação e morte. Essa drástica redução permitia uma pesquisa rigorosa — e, ao mesmo tempo, bastava para as finalidades cognoscitivas militares ou fiscais dos Estados absolutistas, orientados, dada a escala das suas operações, em sentido exclusivamente quantitativo. Mas a indiferença qualitativa dos comitentes da nova ciência — a estatística — não desfez totalmente vínculo entre ela e a esfera das disciplinas que chamamos de indiciárias. O cálculo das probabilidades, como diz o título da obra clássica de Bernouilli (*Ars conjectandi*), procurava dar uma formulação matemática rigorosa aos problemas que haviam sido enfrentados pela arte divinatória de maneira completamente diferente.⁸¹

Mas o conjunto das ciências humanas permaneceu solidamente ancorado no qualitativo. Não sem mal-estar, sobretudo no caso da medicina. Apesar dos progressos realizados, seus métodos mos-

travam-se incertos, e os resultados, dúbios. Um texto como *A certeza da medicina* de Cabanis, publicado no final do século XVIII,⁸² admitia essa falta de rigor, ainda que depois se esforçasse em reconhecer à medicina, apesar de tudo, uma cientificidade *sui generis*. As razões da “incerteza” da medicina pareciam ser fundamentalmente duas. Em primeiro lugar, não bastava catalogar todas as doenças até compô-las num quadro ordenado: em cada indivíduo, a doença assumia características diferentes. Em segundo lugar, o conhecimento das doenças permanecia indireto, indiciário: o corpo vivo era, por definição, inatingível. Certamente podia-se seccionar o cadáver; mas como, do cadáver, já corrompido pelos processos da morte, chegar às características do indivíduo vivo?⁸³ Diante dessa dupla dificuldade, era inevitável reconhecer que a própria eficácia dos procedimentos da medicina era indemonstrável. Em conclusão, a impossibilidade de a medicina alcançar o rigor próprio das ciências da natureza derivava da impossibilidade da quantificação, a não ser em funções puramente auxiliares; a impossibilidade da quantificação derivava da presença ineliminável do qualitativo, do individual; e a presença do individual, do fato de que o olho humano é mais sensível às diferenças (talvez marginais) entre os seres humanos do que às diferenças entre as pedras ou as folhas. Nas discussões sobre a “incerteza” da medicina, já estavam formulados os futuros nós epistemológicos das ciências humanas.

8. Entre as linhas do texto de Cabanis transparecia uma compreensível impaciência. Apesar das objeções, mais ou menos justificadas, que lhe poderiam ser dirigidas no plano metodológico, a medicina sempre se mantinha, porém, uma ciência plenamente reconhecida do ponto de vista social. Mas nem todas as formas de conhecimento indiciário se beneficiavam, naquela época, de semelhante prestígio. Algumas, como a *connoisseurship*, de origem relativamente recente, ocupavam uma posição ambígua, à margem das disciplinas reconhecidas. Outras, mais ligadas à prática cotidiana, estavam simplesmente de fora. A capacidade de reconhecer um cavalo defeituoso pelos jarretes, a vinda de um temporal pela

repentina mudança do vento, uma intenção hostil num rosto que se sombreia certamente não se aprendia nos tratados de alveitaria, de meteorologia ou psicologia. Em todo caso, essas formas de saber eram mais ricas do que qualquer codificação escrita; não eram aprendidas nos livros mas a viva voz, pelos gestos, pelos olhares; fundavam-se sobre sutilezas certamente não-formalizáveis, freqüentemente nem sequer traduzíveis em nível verbal; constituíam o patrimônio, em parte unitário, em parte diversificado, de homens e mulheres pertencentes a todas as classes sociais. Um sutil parentesco as unia: todas nasciam da experiência, da concretude da experiência. Nessa concretude estava a força desse tipo de saber, e o seu limte — a incapacidade de servir-se do poderoso e terrível instrumento da abstração.⁸⁴

Desse corpo de saberes locais,⁸⁵ sem origem nem memória ou história, a cultura escrita tentara dar a tempo uma formulação verbal precisa. Tratava-se, em geral, de formulações desbotadas e empobrecidas. Basta pensar no abismo que separava a rigidez esquemática dos tratados de fisiognomia e a acuidade fisiognomônica flexível e rigorosa de um amante, um mercador de cavalos ou um jogador de cartas. Talvez só no caso da medicina a codificação escrita de um saber indiciário tenha dado lugar a um verdadeiro enriquecimento (mas a história das relações entre medicina culta e medicina popular ainda está por ser escrita). Ao longo do século XVIII, a situação muda. Há uma verdadeira ofensiva cultural da burguesia, que se apropria de grande parte do saber, indiciário e não-indiciário, de artesãos e camponeses, codificando e simultaneamente intensificando um gigantesco processo de aculturação, já iniciado (obviamente com formas e conteúdos diversos) pela Contra-Reforma. O símbolo e o instrumento central dessa ofensiva é, naturalmente, a *Encyclopédie*. Mas também seria preciso analisar episódios insignificantes mas reveladores, como a intervenção do anônimo mestre-pedreiro romano, que demonstra a Winckelmann, provavelmente estupefato, que a “pedrinha pequena e chata” reconhecível entre os dedos da mão de uma estátua descoberta em Porto d’Anzio era a “bucha ou a rolha da âmbula”.

A coletânea sistemática desses “pequenos discernimentos”, como chama-os Winckelmann em outro lugar,⁸⁶ alimentou entre os séculos XVIII e XIX as novas formulações de antigos saberes — da cozinha à hidrologia e à veterinária. Para um número sempre crescente de leitores, o acesso a determinadas experiências torna-se cada vez mais mediado pelas páginas dos livros. O romance simplesmente forneceu à burguesia um substituto e, ao mesmo tempo, uma reformulação dos ritos de iniciação — isto é, o acesso à experiência em geral.⁸⁷ E é justamente graças à literatura de imaginação que o paradigma indiciário conheceu nessa época um novo, e inesperado, destino.

9. Já lembramos, a propósito da remota origem provavelmente venatória do paradigma indiciário, a fábula ou conto oriental dos três irmãos que, interpretando uma série de indícios, conseguem descrever o aspecto de um animal que nunca viram. Esse conto apareceu pela primeira vez no Ocidente através da coletânea de Sercambi.⁸⁸ Posteriormente, retornou como ponto alto de uma coletânea de contos muito mais ampla, apresentada como tradução do persa para o italiano aos cuidados de Cristóforo Armênio, que apareceu em Veneza na metade do século XVI sob o título *Peregrinação dos três jovens filhos do rei de Serendip*. Dessa forma, o livro foi reeditado e traduzido outras vezes — antes em alemão, depois, durante o século XVIII, na onda da moda orientalizante de então, nas principais línguas européias.⁸⁹ O sucesso da história dos filhos do rei de Serendip foi tal que levou Horace Walpole, em 1754, a cunhar o neologismo *serendipity* para designar as “descobertas imprevistas, feitas graças ao acaso e à inteligência”.⁹⁰ Alguns anos antes, Voltaire reelaborara, no terceiro capítulo de *Zadig*, o primeiro conto da *Peregrinação*, que lera na tradução francesa. Na reelaboração, o camelo do original havia se transformado numa cadela e num cavalo, que Zadig conseguia descrever minuciosamente decifrando as pistas sobre o terreno. Acusado de furto e conduzido perante os juízes, Zadig justificava-se reconstituindo em voz alta o trabalho mental que lhe permitira traçar o retrato dos dois animais que nunca havia visto:

J'ai vu sur la sable les traces d'un animal, et j'ai jugé aisément que c'étaient celles d'un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur de petites éminences de sable entre les traces des pattes, m'ont fait connaître que c'était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu' ainsi elle avait fait des petits il y a peu de jours...⁹³

Nessas linhas, e nas que seguiam, estava o embrião do romance policial. Nelas inspiraram-se Poe, Gaboriau, Conan Doyle — os dois primeiros diretamente, o terceiro talvez indiretamente.⁹²

Os motivos do extraordinário destino do romance policial são conhecidos. Sobre alguns deles voltaremos adiante. Mas pode-se observar desde já que ele se fundava num modelo cognoscitivo ao mesmo tempo antiquíssimo e moderno. Da sua antiguidade simplesmente imemorial já falamos. Quanto à sua modernidade, bastará citar a página em que Curvier exaltou os métodos e sucessos da nova ciência paleontológica:

... aujourd'hui, quelqu'un qui voit seulement la piste d'un pied fourchu peut en conclure que l'animal qui a laissé cet empreinte ruminait, et cette conclusion est tout aussi certaine qu'aucune autre en physique et en morale. Cette seule piste donne donc à celui qui l'observe, et la forme des dents, et la forme des mâchoires, et la forme des vertèbres, et la forme de tous les os des jambes, des cuisses, des épaules et du bassin de l'animal qui vient de passer: c'est une marque plus sûre que toutes celles de Zadig.⁹³

Um sinal mais seguro, talvez; mas também intimamente semelhante. O nome de Zadig tornara-se tão simbólico que Thomas Huxley, em 1880, no ciclo de conferências proferidas para a difusão das descobertas de Darwin, definiu como “método de Zadig” o procedimento que reunia a história, a arqueologia, a geologia, a astronomia física e a paleontologia: isto é, a capacidade de fazer profecias retrospectivas. Disciplinas como estas, profundamente permeadas pela diacronia, não podiam deixar de se voltar para o paradigma indiciário ou divinatório (e Huxley falava explicitamente de adivinhação voltada para o passado),⁹⁴ descartando o paradigma galileano. Quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos.

1. Poderíamos comparar os fios que compõem esta pesquisa aos fios de um tapete. Chegados a este ponto, vemo-los a compor-se numa trama densa e homogênea. A coerência do desenho é verificável percorrendo o tapete com os olhos em várias direções. Verticalmente, e teremos uma seqüência do tipo Serendip-Zadig-Poe-Gaboriau-Conan Doyle. Horizontalmente, e teremos no início do século XVIII um Dubos que classifica, uma ao lado da outra, em ordem decrescente de confiabilidade, a medicina, a *connoisseurship* e a identificação das escritas.⁹⁵ Até mesmo diagonalmente — saltando de um contexto histórico para outro —, e às costas de monsieur Lecoq, que percorreu febrilmente um “terreno inculto, coberto de neve”, pontilhado de pistas de criminosos, comparando-o à “imensa página branca onde as pessoas que procuramos deixaram escrito não só seus movimentos e seus passos mas também seus pensamentos secretos, as esperanças e angústia que as agitavam”,⁹⁶ veremos perfilarem-se autores de tratados sobre a fisiognomonia, adivinhos babilônicos empenhados em ler as mensagens escritas pelos deuses nas pedras e nos céus, caçadores do Neolítico.

O tapete é o paradigma que chamamos a cada vez, conforme os contextos, de venatório, divinatório, indiciário ou semiótico. Trata-se, como é claro, de adjetivos não-sinônimos, que no entanto remetem a um modelo epistemológico comum, articulado em disciplinas diferentes, muitas vezes ligadas entre si pelo empréstimo de métodos ou termos-chave. Ora, entre os séculos XVIII e XIX, com o aparecimento das “ciências humanas”, a constelação das disciplinas indiciárias modifica-se profundamente: aparecem novos astros destinados a um rápido crepúsculo, como a frenologia,⁹⁷ ou a um grande destino, como a paleontologia, mas sobretudo afirma-se, pelo seu prestígio epistemológico e social, a medicina. A ela se referem, explícita ou implicitamente, todas as “ciências humanas”. Mas a que parte da medicina? Na metade do século XIX, vemos desenhar-se uma alternativa: o modelo anatômico de um lado, o semiótico de outro. A metáfora da “anatomia da sociedade”, usada

numa passagem crucial também por Marx,⁹⁸ exprime a aspiração a um conhecimento sistemático numa época que vira enfim o desmoronamento do último sistema filosófico, o hegeliano. Mas, não obstante o grande destino do marxismo, as ciências humanas acabaram por assumir sempre mais(com uma relevante exceção, como veremos) o paradigma indiciário da semiótica. E aqui reencontramos a tríade Morelli-Freud-Conan Doyle da qual partimos.

2. Até agora falamos de um paradigma indiciário (e seus sinônimos) em sentido lato. Chegou o momento de desarticulá-lo. Uma coisa é analisar pegadas, astros, fezes (animais ou humanas), catarros, córneas, pulsações, campos de neve ou cinzas de cigarro; outra é analisar escritas, pinturas ou discursos. A distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental — certamente mais do que aquela, infinitamente mais superficial e mutável, entre as disciplinas individuais. Ora, Morelli propusera-se buscar, no interior de um sistema de signos culturalmente condicionados como o pictórico, os signos que tinham a involuntariedade dos sintomas (e da maior parte dos indícios). Não só: nesses signos involuntários, nas “miudezas materiais — um calígrafo as chamaria de garatujas” comparáveis às “palavras e frases prediletas” que “a maioria dos homens, tanto falando como escrevendo... introduzem no discurso às vezes sem intenção, ou seja, sem se aperceber”, Morelli reconhecia o sinal mais certo da individualidade do artista.⁹⁹ Dessa maneira, ele retomava (talvez indiretamente)¹⁰⁰ e desenvolvia os princípios de método formulados havia tanto tempo pelo seu predecessor Giulio Mancini. Que aqueles princípios viessem a amadurecer depois de tanto tempo não era casual. Justamente então vinha surgindo uma tendência cada vez mais nítida de um controle qualitativo e minucioso sobre a sociedade por parte do poder estatal, que utilizava uma noção de indivíduo baseada, também ela, em traços mínimos e involuntários.

3. Cada sociedade observa a necessidade de distinguir os seus componentes; mas os modos de enfrentar essa necessidade variam conforme os tempos e os lugares.¹⁰¹ Existe, antes de mais nada, o

nome; mas, quanto mais a sociedade é complexa, tanto mais o nome parece insuficiente para circunscrever inequivocamente a identidade de um indivíduo. No Egito greco-romano, por exemplo, de quem se comprometia perante um notário a desposar uma mulher ou a cumprir uma transação comercial eram registrados, ao lado do nome, poucos e sumários dados físicos, acompanhados pela indicação de cicatrizes (se existiam) ou outros sinais particulares.¹⁰² As possibilidades de erro ou substituição dolosa da pessoa, porém, continuavam elevadas. Em comparação, a assinatura aposta ao pé da página nos contratos apresentava muitas vantagens: no final do século XVIII, numa passagem da sua *História pictórica*, dedicada aos métodos dos conhecedores, o abade Lanzi afirmava que a inimitabilidade das escritas individuais fora desejada pela natureza para a “segurança” da “sociedade civil” (burguesa).¹⁰³ Certamente, as assinaturas também podiam ser falsificadas — e, sobretudo, excluía do controle os analfabetos. Mas, apesar dessas falhas, por séculos e séculos as sociedades européias não sentiram a necessidade de métodos mais seguros e práticos de averiguação da identidade — nem quando o nascimento da grande indústria, a mobilidade geográfica e social a ela ligada, a rapidíssima formação de gigantescas concentrações urbanas alteram radicalmente os dados do problema. Todavia, numa sociedade com tais características, fazer desaparecer os próprios rastros e reaparecer com uma outra identidade era uma brincadeira de criança — não só numa cidade como Londres ou Paris. Mas somente nas últimas décadas do século XIX foram propostos por vários lados, em concorrência entre si, novos sistemas de identificação. Era uma exigência que surgia dos fatos contemporâneos da luta de classes: a constituição de uma associação internacional dos trabalhadores, a repressão da oposição operária depois da Comuna, as modificações da criminalidade.

O aparecimento de relações de produção capitalistas havia provocado — na Inglaterra desde 1720 aproximadamente,¹⁰⁴ no resto da Europa quase um século depois, com o Código Napoleônico — uma transformação, ligada ao novo conceito burguês de propriedade, da legislação, que aumentara o número de delitos

puníveis e o valor das penas. A tendência à criminalização da luta de classes veio acompanhada pela construção de um sistema carcerário fundado sobre a detenção por longo prazo.¹⁰⁵ Mas o cárcere produz criminosos. Na França, o número de reincidentes, em contínuo aumento a partir de 1870, alcançou no final do século uma porcentagem igual à metade dos criminosos submetidos a processo.¹⁰⁶ O problema da identificação dos reincidentes, que se colocou naquelas décadas, constituiu de fato a cabeça-de-ponte de um projeto geral, mais ou menos consciente, de controle generalizado e sutil sobre a sociedade.

Para a identificação dos reincidentes era necessário provar *a)* que um indivíduo já havia sido condenado, e *b)* que o indivíduo em questão era o mesmo que já sofrera condenação.¹⁰⁷ O primeiro ponto foi resolvido pela criação dos registros policiais. O segundo levantava dificuldades mais sérias. As antigas penas que marcavam um condenado para sempre, estigmatizando-o ou mutilando-o, haviam sido abolidas. O lírio gravado no ombro de Milady permitira a D'Artagnan reconhecer nela uma envenenadora já punida no passado pelos seus crimes — enquanto dois fugitivos como Edmond Dantés e Jean Valjean puderam reaparecer na cena social disfarçados sob trajes respeitáveis (bastariam esses exemplos para mostrar até que ponto a figura do criminoso reincidente pesava na imaginação oitocentista).¹⁰⁸ A respeitabilidade burguesa precisava de sinais de reconhecimento igualmente indelévels, mas menos sanguinários e humilhantes do que os impostos sob o *ancien régime*.

A idéia de um enorme arquivo fotográfico criminal foi num primeiro momento descartada, porque colocava problemas de classificação insolúveis: como recortar elementos discretos no contínuo da imagem?¹⁰⁹ A via da quantificação pareceu mais simples e rigorosa. De 1879 em diante, um funcionário da prefeitura de Paris, Alphonse Bertillon, elaborou um método antropométrico (que depois ilustrou em vários ensaios e memórias)¹¹⁰ baseado em minuciosas medições do corpo, que convergiam para uma ficha pessoal. É claro que um pequeno engano de poucos milímetros criava as premissas de um erro judicial; mas o principal defeito do

método antropométrico de Bertillon era outro, isto é, o de ser puramente negativo. Ele permitia separar, no momento do reconhecimento, dois indivíduos diferentes, mas não afirmar com segurança que duas séries idênticas de dados se referissem a um mesmo indivíduo.¹¹¹ A irredutível elusividade do indivíduo, expulsa pela porta através da quantificação, voltava a entrar pela janela. Por isso, Bertillon propôs integrar o método antropométrico com o chamado “retrato falado”, isto é, a descrição verbal analítica das unidades discretas (nariz, olhos, orelhas etc.), cuja soma deveria restituir a imagem do indivíduo — possibilitando assim o procedimento de identificação. As páginas de orelhas exibidas por Bertillon¹¹² relembram irresistivelmente as ilustrações que, nos mesmos anos, Morelli incluía em seus ensaios. Talvez não se tratasse de uma influência direta — ainda que seja surpreendente verificar que Bertillon, em sua atividade de especialista grafológico, considerava indícios reveladores de uma falsificação as particularidades ou “idiotismos” do original que o falsário não conseguia reproduzir e, eventualmente, substituía pelas suas próprias.¹¹³

Como se terá percebido, o método de Bertillon era incrivelmente complicado. Já nos referimos ao problema posto pelas mediações. O “retrato falado” piorava ainda mais as coisas. Como distinguir, no momento da descrição, um nariz giboso-arcado de um nariz arcado-giboso? Como classificar os matizes de um olho verde-azulado?

Mas desde a sua dissertação de 1888, posteriormente corrigida e aprofundada, Galton propusera um método de identificação muito mais simples, no que se referia tanto à coleta dos dados como à sua classificação.¹¹⁴ O método baseava-se, como se sabe, nas impressões digitais. Mas o próprio Galton, com muita honestidade, reconhecia ter sido precedido, teórica e praticamente, por outros.

A análise científica das impressões digitais iniciara-se desde 1823 com o fundador da histologia, Purkyne, na sua dissertação *Commentatio de examine physiologico organi visus et systematis cutanei*.¹¹⁵ Ele distinguiu e descreveu nove tipos fundamentais de linhas papilares, ao mesmo tempo afirmando, porém, que não exis-

tem dois indivíduos com impressões digitais idênticas. As possibilidades de aplicação prática da descoberta eram ignoradas, ao contrário de suas implicações filosóficas, discutidas num capítulo intitulado “De cognitione organismi individualis in genere”.¹¹⁶ O conhecimento do indivíduo, dizia Purkyne, é central na medicina prática, a começar pela diagnose: em indivíduos diferentes os sintomas se apresentam de formas diferentes e, portanto, devem ser curados de modos diferentes. Por isso, alguns modernos, que não nomeava, definiram a medicina prática como “*artem individualisandi (die Kunst des Individualisirens)*”.¹¹⁷ Mas os fundamentos dessa arte se encontravam na filosofia do indivíduo. Aqui Purkyne, que quando jovem estudara filosofia em Praga, reencontrava os temas mais profundos do pensamento de Leibniz. O indivíduo, “*ens omnimodo determinatum*” [ente totalmente determinado], possui uma singularidade verificável até em suas características imperceptíveis, infinitesimais. Nem o acaso nem os influxos externos bastam para explicá-la. É necessário supor a existência de uma norma ou “*typus*” interno, que mantém a diversidade dos organismos dentro dos limites de cada espécie: o conhecimento dessa “norma” (afirmava profetivamente Purkyne) “descerraria o conhecimento oculto da natureza individual”.¹¹⁸ O erro da fisiognomonia foi o de enfrentar a diversidade dos indivíduos à luz de opiniões preconcebidas e conjeturas apressadas; dessa maneira, foi até agora impossível fundar uma fisiognomonia científica, descritiva. Abandonando o estudo das linhas da mão à “*vã ciência*” dos quiromantes, Purkyne concentrou a sua atenção num dado muito menos aparente — e nas linhas impressas nas pontas dos dedos encontrava a senha oculta da individualidade.

Deixemos a Europa por um momento e passemos à Ásia. À diferença de seus colegas europeus, e de forma totalmente independente, os adivinhos chineses e japoneses também haviam se interessado pelas linhas pouco aparentes que sulcam a pele da mão. O costume, atestado na China, e sobretudo em Bengala, de imprimir nas cartas e documentos uma ponta de dedo borrada de piche ou tinta¹¹⁹ provavelmente tinha por trás uma série de reflexões de caráter divinatório. Quem estava habituado a decifrar escritas

misteriosas nos veios das pedras ou da madeira, nos rastros deixados pelos pássaros ou nos desenhos impressos nas costas das tartarugas¹²⁰ certamente chegaria sem esforço a conceber como uma escrita as linhas impressas por um dedo sujo numa superfície qualquer. Em 1860, *sir* William Herschel, administrador-chefe do distrito de Hooghly em Bengala, notou esse costume difundido entre as populações locais, avaliou sua utilidade e pensou em usá-lo para um melhor funcionamento da administração britânica. (Os aspectos teóricos da questão não o interessavam; a dissertação latina de Purkyne, que por meio século permaneceu como letra morta, era-lhe totalmente desconhecida.) Na realidade, observou Galton retrospectivamente, sentia-se uma grande necessidade de um instrumento de identificação eficaz — nas colônias britânicas, e não somente na Índia: os nativos eram analfabetos, litigiosos, astutos, mentirosos e, aos olhos de um europeu, todos iguais entre si. Em 1880, Herschel anunciou em *Nature* que, depois de dezessete anos de experiências, as impressões digitais foram introduzidas oficialmente no distrito de Hooghly, onde já eram usadas havia três anos com ótimos resultados.¹²¹ Os funcionários imperiais tinham-se apropriado do saber indiciário dos bengaleses e viraram-no contra eles.

Do artigo de Herschel, Galton tirou a inspiração para repensar e aprofundar sistematicamente toda a questão. O que possibilitava sua pesquisa era a confluência de três elementos muito diferentes. A descoberta de um cientista puro como Purkyne; o saber concreto, ligado à prática cotidiana das populações bengalesas; a sagacidade política e administrativa de *sir* William Herschel, fiel funcionário de Sua Majestade Britânica. Galton prestou homenagem ao primeiro e ao terceiro. Tentou, além disso, distinguir peculiaridades raciais nas impressões digitais, mas sem sucesso; de qualquer maneira, comprometeu-se a prosseguir as pesquisas sobre algumas tribos indianas, na esperança de nelas encontrar características “mais próximas às dos macacos” (*a more monkey-like pattern*).¹²²

Além de dar uma contribuição decisiva à análise das impressões digitais, Galton, como se disse, vira também suas implicações

práticas. Em pouquíssimo tempo o método foi introduzido na Inglaterra, e dali gradualmente no mundo todo (um dos últimos países a ceder foi a França). Desse modo, cada ser humano — observou orgulhosamente Galton, aplicando a si mesmo o elogio ao seu concorrente Bertillon proferido por um funcionário do Ministério do Interior francês — adquiria uma identidade, uma individualidade sobre a qual poder-se-ia se basear de modo certo e duradouro.¹²³

Assim, aquela que, aos olhos dos administradores britânicos, fora até pouco antes uma multidão indistinta de “fuças” bengalesas (para usar o termo pejorativo de Filarete) tornava-se subitamente uma série de indivíduos assinalados cada qual por um traço biológico específico. Essa prodigiosa extensão da noção de individualidade ocorria de fato através da relação com o Estado e seus órgãos burocráticos e policiais. Até o último habitante do mais miserável vilarejo da Ásia ou da Europa tornava-se, graças às impressões digitais, reconhecível e controlável.

4. Mas o mesmo paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis e minuciosas pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo maduro. Se as pretensões de conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a idéia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas — sinais, indícios — que permitem decifrá-la.

Essa idéia, que constitui o ponto essencial do paradigma indiciário ou semiótico, penetrou nos mais variados âmbitos cognoscitivos, modelando profundamente as ciências humanas. Minúsculas particularidades paleográficas foram empregadas como pistas que permitiam reconstruir trocas e transformações culturais — com uma explícita invocação a Morelli, que saldava a dívida que Man-

cini contraíra junto a Allacci, quase três séculos antes. A representação das roupas esvoaçantes nos pintores florentinos do século xv, os neologismos de Rabelais, a cura dos doentes de escrófula pelos reis da França e da Inglaterra são apenas alguns entre os exemplos sobre o modo como, esporadicamente, alguns indícios mínimos eram assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais: a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade.¹²⁴ Uma disciplina como a psicanálise constitui-se, como vimos, em torno da hipótese de que pormenores aparentemente negligenciáveis pudessem revelar fenômenos profundos de notável alcance. A decadência do pensamento sistemático veio acompanhada pelo destino do pensamento aforismático — de Nietzsche a Adorno. O próprio termo “aforismático” é revelador. (É um indício, um sintoma, um sinal: do paradigma não se escapa.) Com efeito, *Aforismos* era o título de uma famosa obra de Hipócrates. No século xvii, começaram a sair coletâneas de *Aforismos políticos*.¹²⁵ A literatura aforismática é, por definição, uma tentativa de formular juízos sobre o homem e a sociedade a partir de sintomas, de indícios: um homem e uma sociedade que estão doentes, *em crise*. E também “crise” é um termo médico, hipocrático.¹²⁶ Pode-se demonstrar facilmente que o maior romance da nossa época — a *Recherche* — é constituído segundo um rigoroso paradigma indiciário.¹²⁷

5. Mas pode um paradigma indiciário ser rigoroso? A orientação quantitativa e antiantropocêntrica das ciências da natureza a partir de Galileu colocou as ciências humanas num desagradável dilema: ou assumir um estatuto científico frágil para chegar a resultados relevantes, ou assumir um estatuto científico forte para chegar a resultados de pouca relevância. Só a lingüística conseguiu, no decorrer deste século, subtrair-se a esse dilema, por isso pondo-se como modelo, mais ou menos atingido, também para outras disciplinas.

Mas vem a dúvida de que *este tipo* de rigor é não só inatingível mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana — ou, mais precisamente, a todas as situa-

ções em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos. Alguém disse que o apaixonar-se é a superestimação das diferenças marginais que existem entre uma mulher e outra (ou entre um homem e outro). Mas isso também pode se estender às obras de arte ou aos cavalos.¹²⁸ Em situações como essas, o rigor flexível (se nos for permitido o oxímoro) do paradigma indiciário mostra-se ineliminável. Trata-se de formas de saber tendencialmente *mudas* — no sentido de que, como já dissemos, suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas. Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição.

Até aqui abtivemo-nos escrupulosamente de empregar esse termo minado. Mas, se se insiste em querer usá-lo, como sinônimo de processos racionais, será necessário distinguir entre uma intuição *baixa* e uma intuição *alta*.

A antiga fisiognomonia árabe estava baseada na *firasa*: noção complexa, que designava em geral a capacidade de passar imediatamente do conhecido para o desconhecido, na base de indícios.¹²⁹ O termo, extraído do vocabulário dos *sufi*, era usado para designar tanto as intuições místicas quanto as formas de discernimento e sagacidade, como as atribuídas aos filhos do rei de Serendip.¹³⁰ Nessa segunda acepção, a *firasa* não é senão o órgão do saber indiciário.¹³¹

Essa “intuição baixa” está arraigada nos sentidos (mesmo superando-os) — e enquanto tal não tem nada a ver com a intuição supra-sensível dos vários irracionalismos dos séculos xix e xx. É difundida no mundo todo, sem limites geográficos, históricos, étnicos, sexuais ou de classe — e está, portanto, muito distante de qualquer forma de conhecimento superior, privilégio de poucos eleitos. É patrimônio dos bengaleses expropriados do seu saber por *sir* William Herschel, dos caçadores, dos marinheiros, das mulheres. Une estreitamente o animal homem às outras espécies animais.