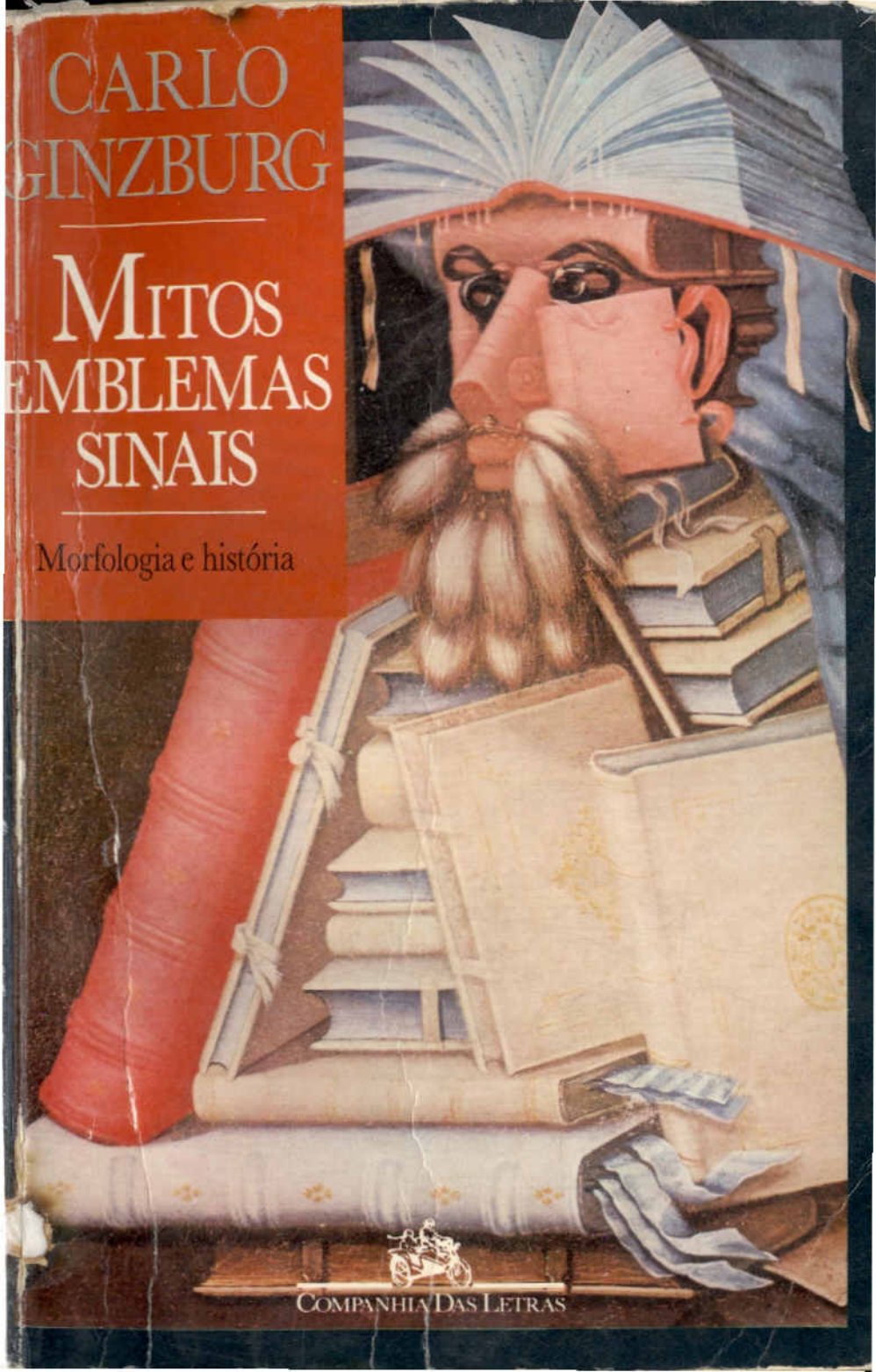
CARLO
GINZBURG

MITOS EMBLEMAS SINAIS

Morfologia e história



COMPANHIA DAS LETRAS

CARLO GINZBURG

MITOS, EMBLEMAS, SINAIS

MORFOLOGIA E HISTÓRIA

Tradução:
FEDERICO CAROTTI

COMPANHIA DAS LETRAS

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ginzburg, Carlo, 1939-
Mitos, emblemas, sinais : morfologia e história / Carlo Ginzburg ; tradução Federico Carotti. -- São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

Bibliografia.
ISBN 85-7164-038-6

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

Copyright © 1986 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

Título original:
Miti emblemi spie: morfologia e storia

Capa:
João Baptista da Costa Aguiar
Sobre *O bibliotecário*, de Giuseppe Arcimboldo

Tradução das passagens em latim:
Fernando Pio de Almeida Fleck

Preparação de originais:
Mario Vilela

Revisão:
Denise Santos
Genulino Santos

1989

Editora Schwarcz Ltda.
Rua Tupi, 522
01233 — São Paulo — SP
Fones: (011) 825-5286 e 66-4667

ÍNDICE

Prefácio 7

Feitiçaria e piedade popular: Notas sobre um processo modenense 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 séculos 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

PREFÁCIO

1. Esta coletânea compreende textos publicados entre 1961 e 1984; o último é inédito. O subtítulo reflete preocupações recentes, enfrentadas de modo explícito nos dois últimos ensaios. Hoje, a relação entre "morfologia" e "história" parece-me o fio condutor (pelo menos parcial) de toda a série. Mas talvez o leitor ache que estes textos com temas tão diversos tenham muito pouco em comum.

Gostaria de justificar os critérios da escolha, esclarecendo o contexto em que eles nasceram. Desculpo-me pelo caráter parcialmente autobiográfico destas considerações.

2. Por volta da metade dos anos 50, eu lia romances; nem me ocorria a idéia de me tornar historiador. Lia também Lukács, impacientando-me com o modo como falava de Dostoiévski e Kafka. Pensava que gostaria de me dedicar a textos literários, subtraindo-me à aridez do racionalismo e aos pântanos do irracionalismo. Hoje, tal projeto, é claro, parece-me ingenuamente ambicioso; mas não poderia renegá-lo: ainda estou enredado nele. (A contraposição entre racionalismo e irracionalismo reaparece no início de "Sinais", ensaio que pode ser lido como uma tentativa de justificar em termos históricos e gerais um modo de fazer pesquisas.)

Uma continuidade igualmente forte liga-me, apesar de tudo, às primeiras escolhas intelectuais relativamente autônomas (isto é,

não legitimadas imediatamente pelo ambiente familiar) feitas naquela época. Croce e Gramsci (Croce lido através de Gramsci), Spitzer, Auerbach, Contini. São os autores apresentados naqueles mesmos anos pela revista *Officina*, que lembro ter folheado, a certa altura, com intensa curiosidade. Nunca morri de amores por Pasolini (exceto por alguns filmes seus), um dos animadores de *Officina*; hoje, porém, vejo claramente que o entrelaçamento de populismo e crítica estilística, típico da cultura italiana do final dos anos 50, constitui o pano de fundo de minhas primeiras pesquisas, a começar pelo ensaio "Feitiçaria e piedade popular", aqui reproduzido. Posteriores encontros com pessoas e livros complicaram e enriqueceram esse pano de fundo, mas sem anulá-lo. A hermenêutica aplicada a textos literários e, mais especificamente, o gosto pelo detalhe revelador orientaram profundamente meu trabalho posterior, desenvolvido de maneira preponderante a partir de uma documentação de gênero totalmente diferente.

Entre as motivações que me levaram a estudar os processos de feiticeiras estava também o desejo de demonstrar que um fenômeno irracional (pelo menos segundo alguns) e atemporal, e portanto historicamente irrelevante, podia ser analisado em chave histórica, racional mas não racionalista. A uma distância de 25 anos, depois de muitos estudos dedicados à feitiçaria (então um tema decididamente periférico), a polêmica implícita em tal atitude mostra-se superada, talvez incompreensível. Mas a opção de estudar a feitiçaria, e não só a perseguição a ela, ainda parece-me não só fecunda mas também pouco evidente. (Outras motivações, de caráter mais pessoal, que me levavam nessa direção, só se me tornaram claras muito tempo depois.) Também a leitura do *Mundo mágico* de De Martino (ao qual cheguei através dos *Diálogos com Leucò* de Pavese) convidava-me a superar na pesquisa concreta a antítese ideológica entre racionalismo e irracionalismo.

A hipótese, formulada no final de "Feitiçaria e piedade popular", sobre os processos de feitiçaria como um embate entre culturas diferentes mostrou-se-me pouco depois confirmada (à diferença da outra, sobre a feitiçaria como forma primitiva de uma luta de classes) pela documentação friulana analisada em *Os andarilhos do bem* (1966). Portanto, apesar do filtro interposto pelos inquisidores, era possível reconstruir uma cultura profundamente diferente da nossa. Mas foram exatamente os andarilhos do bem * que me colocaram diante de uma nova contradição. As crenças documentadas no Friul entre os séculos XVI e XVII apresentavam desconcertantes semelhanças com fenômenos muito distantes no espaço (e talvez no tempo): os ritos dos xamãs siberianos. Seria possível abordar essa conexão de um ponto de vista histórico? No momento, julguei que não — e não só pelas limitações do meu preparo. Retomando um argumento formulado por Bloch nos *Reis taumaturgos* (leitura que, para mim, foi decisiva), pareceu-me lícito contrapor, de um lado, uma comparação tipológica entre fenômenos historicamente independentes e, de outro, uma comparação mais propriamente histórica — optando por esta última. A antítese parecia-me então intransponível, visto que ligada a uma limitação intrínseca da disciplina. Mas eu não tinha certeza de que a escolha feita esgotasse as possibilidades oferecidas pela documentação sobre os andarilhos do bem. Por algum tempo, joguei com a possibilidade de apresentar as conclusões da minha pesquisa sob formas também literariamente diferentes: uma concreta e narrativa, a outra abstrata e diagramática. O que me levava nesta segunda direção era o encontro com os ensaios de Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*). Mesmo que as conexões tipológicas ou formais fossem (como sustentava Bloch) alheias ao território do historiador, por que, dizia-me, não analisá-las?

3. Tal desafio, até hoje, não fui capaz de enfrentar. No entanto, ele continuou a alimentar subterraneamente grande parte do meu trabalho nos anos posteriores. (Pelo menos é o que hoje me parece.) No começo dos anos 60, descobri, graças a Cantimori, o Warburg Institute. A tentativa de acertar as contas com a tradição intelectual a ele ligada obrigou-me a refletir não só sobre o uso de testemunhos figurados como fonte histórica mas também sobre a permanência de formas e fórmulas para além do contexto

(*) Tradução livre do vocábulo italiano *benandanti*. (N.E.)

em que nasceram ("De A. Warburg a E. H. Gombrich"). Ao mesmo período remonta o propósito de estudar categorias elementares, de caráter antropológico, em âmbitos culturais diversos — projeto ambicioso que mais tarde, como a montanha, acabou por parir apenas um rato ("O alto e o baixo"). Depois desse fracasso, a velha idéia de transgredir as tácitas proibições da disciplina, alargando seus limites, voltou a se apresentar de maneira diferente. Agora tratava-se de reconduzir ao conhecimento histórico não mais fenômenos aparentemente atemporais, mas fenômenos aparentemente negligenciáveis — algo parecido com os processos de feitiçaria. Por trás de *O queijo e os vermes* (1976), isso também estava presente — junto com muitas outras coisas, como por exemplo *don* Milani (*Carta a um professora*, 1967) e 1968. Mas, para demonstrar a relevância de fenômenos aparentemente negligenciáveis, era indispensável recorrer a instrumentos de observação e escalas de investigação diferentes dos usuais. De uma reflexão sobre a análise de perto, de tipo microscópico, nasceu "Sinais". De início, eu me propusera a justificar indiretamente meu modo de trabalho, construindo uma genealogia intelectual privada, que antes de mais nada contivesse um pequeno número de livros que julgava terem me marcado de modo particularmente profundo: os ensaios de Spitzer, *Mimesis* de Auerbach, *Minima moralia* de Adorno, a *Psicopatologia da vida cotidiana* de Freud, *Os reis taumaturgos* de Bloch. (Todos lidos entre os dezoito e os vinte anos.) Depois, o projeto eclodiu em outras direções. Mais uma vez caí na tentação de analisar o objeto da pesquisa (um objeto que às vezes pareciame inapreensível, pois em contínua expansão) num âmbito temporal longo, ou melhor, longuíssimo, mas concentrando-me numa série de pormenores investigados de perto. Quinze anos antes, pensara numa combinação parecida entre telescópio e microscópio, revolvendo na mente o projeto (depois malogrado) de escrever um livro sobre "o alto e o baixo". Nesse intervalo, porém, algo mudara em mim.

Percebo ter usado, para descrever inócuas atividades intelectuais, termos ridiculamente agonísticos: desafio, obstáculo, e assim por diante. Mas trata-se de um agonismo largamente interio-

rizado. A voz que objeta dentro de mim nunca é a que me criticou publicamente. Às vezes as investidas críticas me aborrecem, às vezes alegram-me; esqueço-as quase imediatamente. Com o passar do tempo, elas se tornaram mais freqüentes; mas os leitores daquilo que escrevo também tornaram-se mais freqüentes; os temas de que me ocupo passaram, por várias razões, da periferia para o centro da disciplina. Mas atualmente meu antagonista interno tornou-se muito mais forte do que no passado. Antes ele levantava objeções que eu geralmente conseguia superar, de uma ou outra maneira — na pior das hipóteses, ignorando-as. Mas, enquanto trabalhava em "Sinais", creio ter experimentado pela primeira vez uma sensação que, nos anos seguintes, tornou-se cada vez mais definida: não sabia se tomava partido por mim ou pelo adversário. Não sabia se preferia ampliar o âmbito do conhecimento histórico ou reduzir seus limites, se preferia resolver as dificuldades ligadas ao meu trabalho ou criar continuamente novas.

4. Pôs-me em apuros a decisão, tomada na metade dos anos 70, de retornar aos problemas surgidos com a documentação sobre os andarilhos do bem; em primeiro lugar, eludida no passado, a semelhança entre andarilhos do bem e xamãs. Mas, talvez erradamente, eu me tornara menos prudente: não estava mais disposto a descartar *a priori* a eventualidade de que tal analogia implicasse uma relação histórica (a ser inteiramente reconstruída). Mas a hipótese contrária, a de uma relação puramente tipológica, também era igualmente possível, e certamente menos inverossímil. Tudo isso pressupunha uma ampliação da investigação para um âmbito cronológico e espacial muitíssimo mais vasto do que o Friul entre os séculos XVI e XVII. E a relação entre conexões tipológicas ou formais e conexões históricas também deveria ser enfrentada em suas implicações teóricas.

A pesquisa de que estou falando, dedicada ao sabá, ainda está em andamento. Algumas conclusões provisórias encontram-se num breve ensaio, não incluído nesta coletânea ("Présomptions sur le sabbat", *Annales ESC*, 1984). Não excluo a hipótese de que tal

projeto também esteja fadado a um parcial fracasso. Mas vejo claramente que as dificuldades teóricas a ele ligadas reapresentaram-se a mim, porém, num outro plano, referente não a mitos, mas a pinturas.

Trata-se de uma clareza retrospectiva: deixei-me guiar pelo acaso e pela curiosidade, e não por uma estratégia consciente. Mas aquilo que no momento pareciam-me desvios (certamente apaixonantes) hoje não me parecem mais. O que aproxima mitos e pinturas (obras de arte em geral) é, por um lado, o fato de terem nascido e serem transmitidos em contextos culturais e sociais específicos; e, por outro, a sua dimensão formal. É óbvio que esta pode ser esclarecida por uma análise do contexto (exceto para os formalistas puros): as referências implícitas a textos literários e as reações do público ajudam-nos, por exemplo, a entender melhor os quadros eróticos de Ticiano ("Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XV"). Mas a perspectiva de uma colaboração pacífica, indiretamente sugerida nesse ensaio, baseada numa divisão das tarefas entre análises formais e investigação histórica, não chegava, num plano geral, a me satisfazer. Qual das duas formulações (perguntava-me) tem, em última análise, maior poder interpretativo?

Tal pergunta, sob alguns aspectos sem sentido, surgia (creio hoje entender) da pesquisa sobre o sabá em que estava, e há muito tempo estou, atolado. A documentação que eu vinha acumulando parecia me obrigar a uma escolha entre uma conexão histórica que não conseguia provar e uma conexão puramente formal a que me opunha. Por outro lado, uma solução de compromisso, teoricamente possível, devia vir precedida (pensava eu) por uma avaliação do respectivo peso das duas alternativas — e por conseguinte, provisoriamente, da sua radicalização. A contraposição entre dados externos e dados estilísticos, enquanto elementos para estabelecer a cronologia das obras de Piero della Francesca (*Investigações sobre Piero*, 1981), constitui um expediente semelhante, num contexto totalmente diferente. A proposta de uma cronologia baseada em dados extra-estilísticos devia-se, na verdade, às limitações do meu preparo, e certamente não a uma hostilidade

preconceituosa de natureza teórica. A postura morfológica de um conhecedor como Morelli (analisada em "Sinais") fascinava-me, assim como a postura, tão mais complexa, de Longhi. A tentativa de reconstruir fenômenos históricos de outra forma não conhecidos (personalidades artísticas, datação de obras), através de uma série de conexões puramente formais, podia ser controlada e eventualmente corrigida pela descoberta de uma outra documentação, mas sua legitimidade mantinha-se intacta.

De súbito percebi que, na pesquisa havia anos em andamento sobre o sabá, eu vinha usando um método muito mais morfológico do que histórico. Recolhia mitos e crenças provenientes de diversos âmbitos culturais, na base de afinidades formais. Para além das identidades superficiais, eu reconhecia (ou pelo menos julgava reconhecer) homologias profundas — inspirando-me, se se quiser, antes em Longhi do que em Morelli. As conexões históricas conhecidas não podiam me guiar, pois aqueles mitos e crenças (independentemente da data em que apareciam para a documentação) podiam remontar a um passado muito mais antigo. Eu usava a morfologia como uma sonda, para perscrutar uma camada inacessível aos instrumentos usuais do conhecimento histórico.

Mencionei Longhi (e Morelli) — mas num sentido mais imediato meu modelo era e é Propp, por razões específicas e teóricas. Entre estas últimas, a distinção tão nítida, e heuristicamente tão fecunda (certamente não devida a pressões políticas externas), entre a *Morfologia do conto* e *As raízes históricas dos contos de fada*. Segundo minhas intenções, o trabalho de classificação deveria constituir uma fase preliminar, destinada a reconstruir uma série de fenômenos que gostaria de analisar historicamente. Tudo isso tornou-se subitamente claro para mim há alguns anos, quando me deparei com a passagem das *Notas sobre o "Ramo de ouro" de Frazer*, onde Wittgenstein contrapõe dois modos de apresentação do material, um sinóptico (e acrônico), o outro baseado numa hipótese de desenvolvimento também cronológico, acentuando a superioridade do primeiro. A remissão a Goethe (ao Goethe morfológico) é explícita, como o é na *Morfologia do conto* de Propp, escrita nos mesmos anos. Mas, diversamente de Wittgen-

de strigibus, o qual reflete em tão larga medida a experiência da feitiçaria em Emília — quer se pretenda supor em Spina um interesse prévio pelo problema da feitiçaria, que o teria induzido, no período da sua atividade em Módena, a aumentar a investigação e a repressão da "secta maleficarum" (seita das maléficas); quer se pretenda, pelo contrário, concluir que foi a própria experiência da feitiçaria nessa região que chamou a atenção de Spina para o problema, levando-o antes à repressão prática e, num segundo momento, à reflexão teórica.[3] Somente um estudo aprofundado da personalidade desse inquisidor, sob muitos aspectos marcante, poderia resolver uma alternativa tão abstrata; e, se é correta a identificação proposta entre o vigário provincial e Spina, os processos modenenses constituem um material precioso para buscar o nexo, tão pouco estudado, entre a prática inquisitorial e a elaboração doutrinal dos tratados de demonologia. Mas, mesmo prescindindo do problema da identidade do padre-vigário, esses processos apresentam motivos notáveis de interesse — principalmente aquele movido contra uma camponesa modenense, Chiara Signorini, acusada de feitiçaria, parece merecer um estudo aprofundado. Nele, alguns problemas em geral fundados em associações plausíveis, mas de caráter simplesmente psicológico (como, por exemplo, as relações entre feitiçaria e piedade popular, as motivações sociais da própria feitiçaria, a sobreposição de esquemas inquisitoriais à realidade da feitiçaria popular), colocam-se de modo particularmente evidente.

2. As primeiras acusações contra Chiara Signorini são formuladas durante um processo contra um frade servita, Bernardino de Castel Martino.[4] Em 9 de dezembro de 1518, perante o frade Bartolomeo da Pisa, vigário do inquisidor em Módena, comparece Bartolomeo Guidoni, declarando que uma irmã sua, Margherita Pazzani, há cerca de cinco anos é vítima de um malefício. Ele suspeita que os autores do "trabalho" sejam dois cônjuges, Bartolomeo e Chiara Signorini, que no passado moraram como colonos "super quodam... prediollo vel possesiuncula" [em certa ... herdade ou pequena propriedade] de Margherita.[5] Acontece que

esses "sunt et fuerunt pessime fame circa hoc" [têm e tiveram péssima fama nos arredores] e Chiara, mais de uma vez, declarou publicamente que Margherita não conseguiria se curar "nisi prius ipsa vellet et nisi reduceret ipsam et virum suum in possesionem de qua ipsa domina Margarita expluerat" [a menos que ela própria quisesse e fosse readmitida, com seu marido, na propriedade de que a senhora Margherita os expulsara].[6] Alguns parentes da enferma dirigiram-se então a Chiara Signorini, que afirmou ser capaz de curar sua ex-patroa, com a condição de poder voltar com o marido para a herdade da qual haviam sido expulsos; não escondeu ter lançado o malefício sobre a senhora Pazzani:

> propter suas blasfemias ipsius Clare ipsa domina Margarita fuerat ligata quo ad brachia et ad tibias... et causa talium blasfemiarum fuit quia espulsiset eam de predicta possesiuncula, asserens quod nisi expuliset ipsa domina Margarita non incurisset talem infirmitatem [por causa das blasfêmias de Chiara, a senhora Margherita fora entrevada pelos braços e pernas... e a causa de tais blasfêmias foi tê-la expulsado da mencionada pequena propriedade, afirmando que, se a senhora Margherita não a tivesse expulsado, não teria sido acometida de tal enfermidade],[7]

mas se comprometeu a curá-la em um mês "orationibus suis et puerorum suocrum" [pelas orações suas e de seus filhos].[8] Houve, pois, uma promessa regulamentar "sub obligatione scripture" [sob obrigação assumida por escrito] perante várias testemunhas: além do compromisso já mencionado, Chiara recebeu uma roupa, uma quantia de dinheiro e "alia queddam utencilia de linno" [certos outros artigos de linho].[9] Pouco tempo depois, Margherita Pazzani sarou; mas, tão logo Chiara soube que uma criada "habuit dicere quod quia ista Clara mallefitiaverat ipsam dominam Margaritam deberet accusari apud Inquisitorem et procurare ut ipsa Clara combureretur" [disse que, como Chiara enfeitiçara a senhora Margherita, deveria ser acusada perante o Inquisidor e que se trataria de que Chiara fosse queimada],[10] a mulher teve uma recaída, que já dura um ano.

Esses os fatos narrados por Bartolomeo Guidoni; a eles segue-se o relato das tentativas feitas por Margherita Pazzani para

curar sua doença. Entre outras, ela recorreu às artes mágicas de um frade servita, Bernardino de Castel Martino, o qual, além de exorcizá-la junto com um grupo de mulheres reconhecidamente endemoninhadas, não desprezava o recurso à ajuda de estatuetas de cera fabricadas para fins terapêuticos.[11] Os testemunhos contra o frade prosseguem até 3 de fevereiro de 1519; entretanto, não existem vestígios de qualquer interrogatório seu. Pelo contrário, desde 5 de janeiro já se iniciara o processo contra Chiara Signorini.[12] Os espíritos que habitavam o corpo de uma das endemoninhadas exorcizadas junto com Margherita Pazzani haviam lançado acusações contra Chiara.[13] Além disso, sobre ela pesavam os graves indícios contidos no depoimento de Bartolomeo Guidoni; sua posição diante do tribunal da Inquisição era, portanto, muito grave.

3. Em 5 de janeiro, Chiara é levada à presença do padre-vigário e de Tommaso Forni, bispo de Hierápolis e vice-vigário-geral de Módena,[14] e é interrogada pela primeira vez. A sua captura fora movimentada: tentara fugir, escondera-se debaixo de uma cama, resistira; a tudo isso (que aos olhos dos juízes constituía um forte indício de culpa) ela dá justificativas confusas e embaraçadas ("... respondit quod timebat se occidi ab illis; et postea dixit quod timebat duci in carcerem Inquisitoris... et postea dixit quod timebat se duci in castello apud Gubernatorem et ibi in carceri"; "cum tamen nemo dixerit sibi quod esset incarceranda" [... respondeu que temia ser morta por eles; e depois disse que temia ser conduzida ao cárcere do Inquisidor... e depois disse que temia ser conduzida ao castelo à presença do Governador e daí ao cárcere; e ainda que ninguém lhe dissesse que deveria ser encarcerada], comenta o escrivão).[15]

Desde o início, Chiara tenta se defender, já não contestando os fatos, mas negando ter tido qualquer ajuda diabólica ao praticá-los; admite implicitamente possuir poderes especiais, como o de tirar ou lançar malefícios sobre determinadas pessoas; mas esse poder ela o recebe de Deus, "oratione sua et filiorum suorum" [pela sua oração e de seus filhos].[16] É Deus que a socorre, assim remediando as injustiças que lhe foram feitas. Ela bem sabe que

é considerada "infamis et malefica ab aliquibus personis" [infame e maléfica por algumas pessoas] — mas há uma razão. Expulsa "de quadam possesiuncula posita in villa Maiagali" [de certa pequena propriedade situada na vila Maiagali] de propriedade de Margherita Pazzani ("contra iustitiam et promisiones factas a dicta domina Margarita" [contra a justiça e as promessas feitas pela dita senhora Margherita], ressalta ela),

> ira commota blasfemavit dictam dominam Margaritam, et postea ipsa domina Margarita infirmata fuit; ideo persone habent talem opinionem quod ipsa Clara fuerit causa predicte infirmitatis, putantes quod ipsa Clara malefitiaverit dictam dominam Margaritam Pazannam [tomada pela ira, blasfemou contra a dita senhora Margherita, e depois disso esta senhora adoeceu; por isso alguns são da opinião de que Chiara foi a causa da citada doença, julgando que ela teria enfeitiçado a dita senhora Margherita Pazzani].[17]

Quando os seus parentes lhe pediram que curasse a doente, Chiara aceitou, comprometendo-se a fazê-lo num prazo de vinte dias, "oratione sua et filiorum suorum, quatenus Deus xoluerit eam exaudire" [pela sua oração e de seus filhos até que Deus quisesse ouvi-la]; mas quis em troca "vachas ad bonan socidam et alia genera bestiaminum... et unamam vestem adorso eius pannis bertini" [vacas apropriadas para parceria e outros gêneros de gado... bem como um vestido com um xale rendado às costas], sementes emprestadas e a garantia de não ser mais expulsa da herdade de Margherita.[18] Depois de quinze dias, Margherita estava curada; mas, visto que não quiseram manter a promessa,

> ideo iterum ipsa Clara incepit orare contra ipsam et blasfemare eam, rogando Deum ut numquam ipsa domina Margarita possit sanari, ideo ipsa domina Margarita iterum infirmata est et peius se habuit semper [por isso Chiara voltou a orar e a blasfemar contra ela, rogando a Deus que a senhora Margherita jamais pudesse se curar; por essa causa a senhora Margherita adoeceu novamente, piorando sempre].

E, embora a senhora Pazzani, desde então, tivesse pedido a ela diversas vezes que lhe devolvesse a saúde, renovando suas promes-

sas, Chiara, "quia numquam rogavit Deum pro ea ex corde, ideo putat illam dominam Margaritam non potuisse sanari" [nunca tendo rogado a Deus por ela de coração, julga por isso que a senhora Margherita não se pudesse curar].[19]

Assim termina o primeiro interrogatório. Chiara continua negando decididamente ter recorrido a malefícios ou outras artes diabólicas;[20] e os juízes "videntes... quod nen possunt per simplicem interogationem habere veritatem super ea de quibus fuit delata" [vendo... que não podem obter por simples interrogatório a verdade sobre aquilo por que foi denunciada], enviam-na de volta ao cárcere.[21]

4. Mas uma série de depoimentos vem aumentar os indícios, já graves, contra a acusada. Antes de mais nada, revela-se que Chiara ameaçou a sua antiga patroa com essas palavras: "Bendita vós se nunca tivésseis me expulsado da vossa herdade, vós tendes esse mal que não teríeis";[22] e isso sem sequer aludir à mediação (já por isso suspeita) da oração a Deus, como se a cura da doença de Margherita dependesse apenas dela. Além disso, Nina, uma moça criada na casa de Margherita, um dia viu Chiara Signorini colocar perto da porta da sua habitação "queddam malleffitia" [certos feitiços], constituídos de "fragmenta olive per modum crucis et vicia silvestria et fragmentum ossis mortui... et bombice album, ut putatur intinctum crismate" [fragmentos de azeitonas em forma de cruz, ervilhacas silvestres e um fragmento de osso de cadáver... e seda branca, supostamente embebida em ungüento].[23] Submetida a uma acareação com Chiara (que continuou sempre a negar o fato), Nina manteve firmemente ("audacter" [corajosamente], comenta o escrivão) suas declarações.[24] E ainda uma testemunha, que fora com outras pedir a Chiara que curasse Margherita, menciona o relato da suposta feiticeira sobre a maneira como enfeitiçou sua antiga patroa, relato de onde emerge, sem sombra de dúvidas, um conjunto de práticas de magia negra.[25] Uma outra testemunha declara, por sua vez, ter ouvido dizer de várias pessoas que Chiara Signorini é feiticeira, e portanto havia expulsado a ela e ao marido "de prediollo suo" [de sua herdade].[26]

Esse último depoimento já deixa entrever qual é a situação dos dois cônjuges. Outros testemunhos ao longo do processo completam o quadro. Uma antiga patroa de Chiara, Orsolina Malgazali, depois de afirmar que tanto a acusada como seu marido têm "male fame circa artem magicam et maleficia" [má fama por causa de magia e de feitiços], declara que Francesca, filha de Angelo Mignori, "noluit... Claram conducere in possessionem suam ut colonam nec virum eius, timens ne maleficiaret filiam eius" [não quis... admitir Chiara em sua propriedade como colona, nem o seu marido, temendo que enfeitiçasse sua filha],[27] e que ela mesma, depois de ter despedido Chiara de uma herdade sua ("quod illa egre tulit valde" [que aquela, doente, sofreu muito]), foi assaltada por dores tão violentas que a obrigaram a ficar imóvel na cama. No entanto, não havia atribuído a causa do seu mal a Chiara Signorini, até que depois de um ano (quando o casal estava para ser contratado por Gentile Guidoni, dita Guidona, para cultivar uma herdade situada "in territorio Saliceti de Panara" [no território de Saliceti de Panara]) a ela se apresentara Bartolomeo Signorini, que para seu grande espanto lhe rogara "ne vellet alicui dicere quod ipsa Clara impsam maleficiaverit, ne impediretur consequi dictam possessionem" [que não dissesse a ninguém que Chiara a enfeitiçara a fim de não impedir a obtenção da mencionada propriedade]. Mas Gentile Guidoni, por sua vez, despedira Chiara, que, "turbata" [perturbada], disse-lhe: "E paguei a Pazzana e a Malgazale, e também vou lhe pagar".[28]

Dois camponeses malvistos, pois suspeitos de praticar sortilégios e encantamentos, temidos pelos patrões, constantemente despedidos, que se vingam (e não só contra os patrões que os despediram, mas também contra quem toma o seu lugar)[29] das injustiças de que são vítimas, recorrendo a poderes que acabam por se voltar contra eles:[30] eis o quadro que vem se delineando através dos testemunhos que examinamos. Nesse caso, a feitiçaria pode realmente ser considerada, sem exagero, uma arma de defesa e ataque nas lutas sociais.[31] Mas, se a fama ou suspeita de feitiçaria pode levar a verdadeiras formas de isolamento social (uma testemunha afirma, provavelmente exagerando, que "etiam illi de

villa Maiagalli egreserunt, quod ipsa Clara et Bartholomeus vir eius illic habitant, propter timorem ipsorum" [também eles saíram da vila Maiagalli, onde Chiara e Bartolomeo, seu marido, habitam, por medo a eles]),[32] por outro lado as singularidades de hábitos e comportamentos atraem facilmente primeiro a suspeita, depois a acusação de feitiçaria. Assim, uma criada de Orsolina Malgazali, que morou por um certo tempo com os dois cônjuges, depois de ter afirmado que "in illo tempore numquam vidit vel scivit eos ire ad missam" [naquele tempo nunca os viu ir à missa, nem soube que iam], declara que, quando Chiara lhe contou que aprendera certas receitas supersticiosas para curar o gado de uma vizinha "que umquam eam docere voluit licet multotiens rogata, nisi in fine vite" [que, embora muitas vezes lhe pedisse, jamais quis lhe ensinar, senão no fim da vida], ela suspeitou que "illa mulier docens fuerit una stria et reliquerit pro testamento ipsam Claram in successionem striatus, sicut alias audivit solere fieri ab aliis similibus" [aquela mulher que a ensinara fosse uma feiticeira e que deixasse, por testamento, Chiara como sua sucessora na feitiçaria, segundo ouvira dizer ser feito por outras tais].[33] Em outras palavras, é difícil — talvez impossível — estabelecer até que ponto uma situação de isolamento como a de Chiara e Bartolomeo Signorini era determinada pela fama de praticar feitiçaria e sortilégios, e até que ponto, pelo contrário, os seguidores do demônio se encontravam, na maioria das vezes, exatamente entre indivíduos isolados e mantidos à margem da convivência comum.

Enfim, pelo que vimos até agora, não fica claro se os dois cônjuges usaram conscientemente a fama que os rodeava, mesmo não dando fé aos poderes que lhes eram atribuídos, ou se, pelo contrário, acreditavam realmente naquelas práticas e encantamentos. Problema evidentemente não marginal, e de solução nada fácil. Os únicos documentos de que dispomos são os interrogatórios de Chiara Signorini: a interpretação deles se torna ainda mais difícil com a presença de dois elementos perturbadores — a tortura e a técnica do interrogatório —, sobre os quais nos deteremos em breve.

5. Mas voltemos justamente aos interrogatórios. Em 6 de fevereiro, Chiana Signorini é chamada pela segunda vez à presença do padre-vigário. Ela nega ter um dia afirmado ser a causa da enfermidade de Margherita Pazzani e, ao padre-vigário que lhe pergunta se dissera a ela: "Bendita vós se nunca tivésseis me expulsado da vossa herdade, vós tendes esse mal que não teríeis", respondeu que havia pronunciado essas palavras, mas de modo dubitativo: "Bendita vós etc. etc., que talvez tendes esse mal que não teríeis". O interrogatório prossegue com contestações parecidas, quando de imprevisto ocorre uma reviravolta totalmente inesperada. Também no relatório do escrivão, geralmente tão impessoal, parece transparecer um ímpeto de assombro:

> ... Dum autem hec loqueretur incidit sermo de marito eius et de filia eius, et cum pater vicarius repreenderet eam quod male docuerit filiam suam, et hoc bene scit ipse vicarius, ipsa Clara respondit: "Bene scio quod filia mea non est in carcere". Et interogata: "Quomodo hoc scis?" ipsa Clara dixit replicavit quod hac die post prandium aparuit ei bis Nostra Domina, licet ipsam non viderit, sed ipsam Claram Nostra Domina alloquuta est dicens hec verba: "Sta pur forte, fiola mia, e non havere tanta paura che non haranno tanta posanza che te posani fare adispiacere"; et quod etiam ipsa nostra Domina discit ei quod filia sua non est in carcere. [Porém, enquanto falava sobre isso, sucedeu referir-se a seu marido e a sua filha, e como o padre-vigário a repreendesse por ter instruído mal sua filha, e isso bem sabe o vigário, Chiara respondeu: "Bem sei que minha filha não está encarcerada". E interrogada: "Como sabes isto?", Chiara disse e repetiu que neste dia, após a refeição do meio-dia, Nossa Senhora apareceu-lhe duas vezes, embora não em forma visível, e lhe disse estas palavras: "Fica firme pois, filha minha, e não tenhas tanto medo, que não terão tanta força que te possam causar incômodo"; e que Nossa Senhora também lhe disse que sua filha não está encarcerada].[34]

Diante dessa imprevista, ingênua tentativa de defesa da feiticeira, o padre-vigário inicialmente deixa passar a declaração. Retomam-se as perguntas sobre o processo, as curas supersticiosas ministradas a Margherita Pazzani, a permanência de Chiara na casa de Lorenzo Malgazali. Depois o vigário pergunta à mulher se a Virgem lhe aparecera ou falara outras vezes; eis a resposta:

> Semel, quando videlicet orabat pro domina Margarita, ipsa Beata Virgo ei aparuit in vestibus albis et ei loquuta est dicens [Uma vez, quando orava pela senhora Margherita, a Santa Virgem apareceu-lhe em vestes brancas e lhe falou, dizendo]: "Filha minha, não te preocupes que ela vai sarar, se cumprir aquilo que te prometeu; segue pois rezando alegremente".[35]

E ao frade Bartolomeu que insiste, perguntando se a visão havia-lhe aparecido em estado de vigília, Chiara replica, e através de suas palavras vemos desenhar-se a figura de uma Virgem terrena e camponesa, que inspira à sua protegida uma adoração afetuosa e quase sensual:

> ... respondit quot erat vigilans et flexis genibus orabat, et quod Beata Virgo requisivit ab ipsa ut eam adoraret, quod et fecit ipsa Clara et adoravit eam osculando terram, et inclinando se et etiam pre pulcritudine eius, eo quod ipsa Beata Virgo erat pulcra et rubicunda et iuvenis, prohoiectis brachiis ad collum eius osculata est eam cum magna reverentia et dulcedine cordis, et sensit eam esse mollem ut bombice et calidam [... respondeu que estava desperta e orava de joelhos, e que a Santa Virgem pediu-lhe que a adorasse, o que Chiara fez beijando o solo e também inclinando-se perante a sua beleza, porque a Santa Virgem era bela, rubicunda e jovem, e estendendo os braços ao seu colo, beijou-a com grande reverência e doçura de coração, e sentiu que ela era macia como seda e cálida].[36]

O processo continua no dia seguinte (7 de fevereiro). Esse terceiro interrogatório está centrado na investigação das visões de Chiara Signorini. Mas tanto a atitude do padre-vigário como a da acusada se endureceram em comparação às do dia anterior: o primeiro tenta abertamente insistir nos relatos de Chiara, totalmente persuadido de que as supostas visões de Nossa Senhora na realidade são alucinações diabólicas; a mulher, pelo seu lado, prossegue no que acredita ser uma saída, aumentando e aperfeiçoando a inspiração inicial.

Aqui vemos em plena ação uma técnica de interrogatório tipicamente sugestionadora, pretendendo encaminhar as respostas da acusada para vias preestabelecidas. Com suas perguntas, o frade Bartolomeo propõe implicitamente o conteúdo das respostas, e

Chiara não deixa de se conformar docilmente às propostas, chegando até a integrá-las e desenvolvê-las.

O padre-vigário logo pergunta "si habuit revellationes et appariuerit ei Nostra Domina in visibili forma" [se recebeu revelações e se Nossa Senhora lhe aparecera em forma visível], e Chiara responde que Nossa Senhora lhe apareceu "pluries et plusquam centies in forma mulieris visibilis, vestivus albis inducta et pulcra fatie" [muitas vezes, mais de cem, em forma de mulher visível, coberta de vestes brancas e de belo semblante]. E "interogata si semper exaudiebat Nostra Domina ipsam Claram, respondit quod semper exaudiebat eam de omni re quam peteret" [interrogada se Nossa Senhora sempre a ouvia, Chiara respondeu que sempre a ouvia em todas as coisas que pedisse].

> Interogata si quando rogabat Nostram Dominam ut deffenderet eam et suos, et vendicaret contra iniuriantes sibi et suis... respondit quod tunc aparebat sibi Clare et promittebat vendicare et de facto vendicavit eam contra plures iniuriantes sibi, et aparens postea sibi dicebat hec verba vel similia: "Io te so dire che io li ho castigà"; et intulit quod ipsa Clara rogabat Nostram Dominam ut ipsi infirmantes possent sanni fieri [Interrogada se quando rogava a Nossa Senhora que defendesse a ela e aos seus, e que os vingasse contra os seus injuriantes ... respondeu que Nossa Senhora aparecia a ela e prometia vingá-la, e de fato vingou-a contra muitos injuriantes seus, e aparecendo-lhe depois dizia estas palavras ou outras semelhantes: "Eu sei dizer que os castiguei"; e concluiu que Chiara rogava a Nossa Senhora que curasse enfermos].[37]

As perguntas do padre-vigário tornam-se cada vez mais enganadoras:

> Interogata si a principio quando incepit ei Clare apparere Nostra Domina ... ipsa Nostra Domina petit ut ipsa Clara sibi ... animam suam et corpus donare et offeret, respondit quod poterat ipsa Clara esse etatis annorum quindecim quod semel aparuit Nostra Domina ei in domo sua existenti, et petiit ab ea Clara ut offeret et donaret ei ... animam suam et corpus suum, multa bona promittens, et quod numquam ipsam Claram Nostra Domina relinqueret: quod et fecit ipsa Clara et donavit animam suam et corpus suum ipsi Nostre Domine, et osculata est eam

dulciter, et procidens ipsa Clara adoravit eam ad requisitionem ipsius Nostre Domine. [E] interogata si postquam accepit virum ipsa, etiam vir eius habuerit animam suam et corpus suum, respondit quod etiam vir eius Bartholomeus vidit aliquotiens Nostram Dominam et prestavit ei homagium, sicut et ipsa fecerat, offerens ei Nostre Domine et donans animam suam et corpus suum et adorans eam ut et ipsa fecerat [: e] hec scivit ex relatione viri sui, paulo postquam ipsum acceperat, et hoc fuit interventu ipsius Clare que induxerat eum ut sic se ipsi Nostre Domine se comendaret, sicut et ipsa fecerat [Interrogada se, desde o início de suas aparições a ela, Nossa Senhora ... lhe pedira que doasse e ofertasse ... sua alma e seu corpo, Chiara respondeu que devia ter quinze anos de idade quando uma vez Nossa Senhora apareceu a ela e pediu-lhe que ofertasse e doasse ... sua alma e seu corpo, prometendo muitos bens e jamais abandoná-la, no que foi atendida por Chiara, que doou sua alma e seu corpo a Nossa Senhora, e beijou-a docemente, e lançando-se a seus pés adorou-a a pedido de Nossa Senhora. (E) interrogada se, depois de ter casado, seu marido também recebera revelações e vira Nossa Senhora e doara sua alma e seu corpo, respondeu que também seu marido Bartolomeo viu Nossa Senhora algumas vezes e prestou-lhe homenagem, assim como ela própria fizera, ofertando-se a Nossa Senhora e doando sua alma e seu corpo, e adorando-a como fizera ela própria (: e) isso soube por relato do seu marido, pouco depois de tê-lo desposado; e isso ocorreu por intervenção da própria Chiara, que o persuadira a se encomendar a Nossa Senhora como ela própria fizera].[38]

Assim, respondendo a uma pergunta precisa, Chiara afirma que:

> Nostra Domina postquam generavit primum filium aparuit et, ita pulcra et vestibus albis inducta sicut et alias pluries ei aparuerat, et petiit ab ea ut offeret sibi filium illum primogenitum; quod et ipsa fecit elevans filium super bracchia et offerens illum Nostre Domine, et donans ei animam et corpus illius; et sic fecit de omnibus filiis. [Após ter gerado seu primeiro filho, Nossa Senhora lhe apareceu, bela e em vestes brancas, como em muitas outras vezes aparecera a ela, e pediu que lhe ofertasse aquele seu filho primogênito, o que ela fez elevando o filho nos braços e oferecendo-o a Nossa Senhora, e doando-lhe sua alma e seu corpo; e assim fez com todos os filhos].[39]

E conclui que "nemo poterat videre eam Nostram Dominam nisi ipsa Clara" [ninguém senão ela pudera ver Nossa Senhora].[40]

A técnica e os objetivos do interrogatório são evidentes. O juiz propõe em suas perguntas à acusada uma série de atributos — a vingança dos inimigos, o oferecimento da alma e do corpo, e assim por diante — aparentemente ambíguos, mas na verdade, para quem interroga, eles já trazem um sinal negativo e caracterizam a "Virgem" que apareceu a Chiara como uma figura diabólica. Da mesma forma, fica evidente como cada elemento das respostas de Chiara se presta a ser traduzido em conotações de caráter demoníaco (a homenagem, o oferecimento do primogênito, e assim por diante); tanto que, por trás das palavras da acusada, não é difícil captar as ressonâncias específicas que elas deviam ter no ânimo do juiz. Mas a complexa relação que se determina no andamento do interrogatório não se esgota aí. Viu-se como Chiara se adequa às perguntas do padre-vigário e segue docilmente as pistas, decerto também tentando se salvar; mas é notável a correspondência que as sugestões do juiz encontram no ânimo da acusada — correspondência visível até na ingênua espontaneidade de certas respostas (a Virgem aparece dizendo: "Eu sei dizer que os castiguei"). Longe de ser um mero expediente de salvação, essa Virgem, aparição seja divina ou diabólica, mostra ter raízes profundas no ânimo de Chiara. Mesmo que não fosse assim, o depoimento evidentemente teria (enquanto "inventado", isto é, insincero) um interesse precioso, fornecendo indicações indiretas mas valiosas sobre grandes áreas da piedade popular nesse período; no entanto, no dramático diálogo, ou confronto, entre a feiticeira e o inquisidor, não há apenas isso. É que, no relato de Chiara Signorini, é difícil separar aquilo que ela "inventa" na esperança de encontrar uma saída qualquer e daquilo em que, pelo contrário, acredita ou gostaria de acreditar — como uma Virgem protetora, de formas humanas, tal como ela pode concebê-la, que venha remediar e vingar os males que lhe são feitos, aliviando-a em sua vida infeliz e miserável.

6. Em 9 de fevereiro recomeçam os interrogatórios da acusada. É claro que, para o frade Bartolomeo, a natureza das miraculosas intervenções de Nossa Senhora está enfim perfeitamente esclarecida, uma vez que não há mais perguntas a respeito. Depois de uma curtíssima contestação em que Chiara nega todas as acusações, decide-se passar à tortura. Mas, logo que é conduzida "coram tormentis et ad cordam ligatam" [diante da tortura e amarrada por uma corda],[41] ela confessa: admite ter dito que a cura de Margherita Pazzani estava em suas mãos, e, "soluta a corda" [desamarrada], continuou narrando o malefício a que recorreu contra sua antiga patroa.[42] Mas o padre-vigário quer saber mais, e:

> interogata si habuit responsum a diabolo super infaturanda et mallefficianda domina Margarita Pazana, respondit quod diabolus ei apparuit in forma adolescentis postquam fecerat predictam coniurationem, et interogavit ipsam Claram ut sibi diceret quidnam vellet, quia eum diabolum coniuraverat; et ipsa Clara respondit diabolo quod vellet quod malleffiaret dominam Margaritam Pazannam, eo quia ipsa domina Margarita ipsam Claram expulerat ex possesione sua [interrogada sobre se tinha resposta do diabo quanto a prejudicar e enfeitiçar a senhora Margherita Pazzani, respondeu que o diabo lhe apareceu em forma de adolescente após ter ela feito a dita conjuração, e perguntou-lhe o que queria, por que o conjurara; e Chiara respondeu ao diabo querer que enfeitiçasse a senhora Margherita Pazzani, porque esta a expulsara de sua propriedade].[43]

Assim, as perguntas se sucedem segundo a técnica já vista, isto é, sugerindo implicitamente à acusada o conteúdo da resposta:

> Interogata se diabolus promissit ei hoc facere dummodo ipsa Clara adoraret eum, et si ipsa Clara adoravit eum prout diabolus ipse petierat, respondit quod diabolus requisivit a se Clara ut adoraret eum, quod et ipsa fecit procidens genuflexa in tera ante eum, et dicit quod fecisset omnia dummodo consequeretur intentum suum de malleficio dicte domine Margarite. Interogata si diabolus reversus fuit ad eam dicens quod percuserat dictam dominam Margaritam et mallefficiaverat eam, respondit quod diabolus dixit ei Clare quod fecerat quod iusserat et mallefficiaverat dictam dominam Margaritam, et specialiter dixit ei quod ligaverat ei domine Margarite brachia et tibias [Interrogada sobre se o diabo lhe prometeu fazer isso, contanto que o adorasse, e se o

> adorasse como ele pedira, respondeu que o diabo lhe pediu que o adorasse, o que ela fez, prostrando-se de joelhos diante dele, e disse que faria tudo, contanto que conseguisse o seu intento de enfeitiçar a senhora Margherita. Interrogada sobre se o diabo voltou a ela, dizendo que ferira a senhora Margherita e a enfeitiçara, respondeu que o diabo lhe disse que fizera o que ordenara e enfeitiçara a senhora Margherita, dizendo especialmente que entrevara os braços e as pernas da senhora Margherita].[44]

Assim termina a sessão: devido ao avançado da hora, a continuação do interrogatório é adiada para o dia seguinte.[45]

Mas no dia seguinte, 10 de fevereiro, mal o padre-vigário pede a Chiara que confirme a confissão feita na noite anterior, a mulher nega tudo, afirmando "quod nihil eorum que dixit verum est, sed omnia dixit pre timore tormentorum" [que nada do que disse é verdadeiro, mas que tudo disse por temor da tortura].[46] Os juízes, "ex hoc cognoscentes ipsam esse impenitentem" [reconhecendo, através disso, ser ela impenitente], submetem-na novamente à tortura, e Chiara "cum esset levata a tera per quattuor cubitus et clamaret pre doloribus" [sendo erguida a quatro côvados do solo e gritando de dor], mesmo continuando a negar que tivesse posto um malefício junto à porta da casa de Margherita Pazzani, admite

> quod coniuravit demones eo modo quo in externo processu habetur; item quod aparuti sibi diabolus tunc in forma pueri, qui requisivit ab ea ut eum adorated, quod et ipsa Clara fecit et iussit ipsi diabollo... ut iret ad mallefficiandum dominam Margaritam Pazannam [que conjurou demônios do modo que consta no processo; além disso, que o diabo lhe apareceu então em forma de criança, e lhe pediu que o adorasse, o que Chiara fez, e ordenou ao diabo... fosse enfeitiçar a senhora Margherita Pazzani].[47]

"Deposita a tormentis" [retirada da tortura] e levada a uma sala vizinha à de tortura, Chiara confirma tudo que confessara "super cordam" [amarrada], acrescentando que

> quando rogavit diabolum sibi aparentem tempore quo coniurabat eum veniret et sanaret ipsam dominam Margaritam, prout promisserat, tunc diabolus ei Clare aparens dixit ei hec verba: "Adorame che io farò guarire madonna Margarita, et te farò tanto

ben".[48] [quando rogou ao diabo, que lhe aparecia no tempo em que o conjurava, que viesse e curasse a senhora Margherita como prometera, o diabo, aparecendo a Chiara, disse a ela estas palavras: "Adora-me que eu farei sarar a senhora Margherita, e te farei muito bem"].

7. Deter-se tão minuciosamente nessa monótona sucessão de confissões arrancadas pelo medo à tortura, seguidas de outras tantas retratações igualmente precisas, poderá parecer inoportuno. Mas a tortura, na realidade, não faz senão propor novamente, de forma exacerbada, a característica essencial do processo por feitiçaria. Por mais óbvio que seja, não será inútil lembrar que uma enorme parcela dos inquisidores acreditava na realidade da feitiçaria, assim como muitíssimas feiticeiras acreditavam naquilo que confessavam perante a Inquisição. No processo tem-se, em outras palavras, um encontro em diferentes níveis entre inquisidores e feiticeiras, enquanto partícipes de uma visão comum da realidade (que implica a presença cotidiana do demônio, a possibilidade de se manter relações com ele, e assim por diante). Mas, até porque esse encontro acontece em níveis diferentes, existe sempre (mesmo quando a acusada é — como acontece muitas vezes, mais do que se supõe — realmente uma feiticeira, que invoca o demônio nos seus sortilégios) uma espécie de hiato entre as crenças da acusada e as do juiz: um hiato que este, geralmente de boa-fé, procura preencher recorrendo também, se necessário, à tortura. Ao mesmo fim visa a insidiosa técnica de interrogatório que vimos em ação: a técnica que tende a arrancar do acusado aquilo que o inquisidor crê firmemente ser a verdade. Assim, nas confissões das feiticeiras, freqüentemente criam-se sobreposições de determinados esquemas — teológicos, conceituais etc. — por parte dos juízes; e essas sobreposições terão de ser levadas em conta, para se tentar esclarecer a fisionomia real da feitiçaria popular (distinta da feitiçaria "culta" dos tratados de demonologia).[49]

Também no caso de Chiara Signorini tem-se uma claríssima tentativa, por parte do juiz, de fazer coincidir a confissão da acusada com a verddae que ele já detém. Como não há outro caminho, recorre-se à tortura, e a feiticeira confessa, só para retirar tudo

no dia seguinte e depois voltar novamente à versão primitiva. Um idêntico alternar-se de confissões e retratações se verifica no interrogatório seguinte (15 de fevereiro). Chiara começa confirmando tudo o que admitira nos dois interrogatórios precedentes "quando fuit... exposita ad tormenta" [quando foi... exposta à tortura]; mas depois nega tudo, "dicens quod omnia que dixerat in illis duobus processibus dixit instigante diabolo, non autem quia vera essent" [afirmando que tudo o que dissera naqueles dois processos, disse por instigação do diabo, não, porém, porque fosse verdade].[50] Submetida novamente à tortura, "prius quidem constanter negabat se quicquam fecisse vel dixisse eorum que prins confessa fuerat" [primeiro negava firmemente que tivesse feito ou dito quaisquer das coisas que antes confessara]. Enfim, interrogada por Tommaso Forni, "an diabolus sibi apparuerit et eum adoraverit, respondit quod sic" [se o diabo aparecera a ela e se o adorara, respondeu que sim]; voltam então, ampliadas, as admissões precedentes.

É evidente que as confissões da acusada se devem exclusivamente à tortura; e, no entanto, se enganaria quem por isso decidisse não levá-las em conta. Antes de mais nada, elas constituem claramente um precioso documento indireto das crenças e tradições populares (pense-se, por exemplo, no pormenor — não casual e tampouco arbitrário, a ponto de aparecer em todas as três confissões — do diabo que aparece sob a forma de rapaz ou menino). Mas, além disso, se se comparam as respostas de Chiara sobre as miraculosas aparições de Nossa Senhora com as referentes ao diabo, notam-se concordâncias significativas. As duas narrações são constituídas — por assim dizer — dos mesmos elementos (aliás, simplicíssimos), ainda que o resultado final venha a ter sinais opostos. Comparem-se as seguintes passagens:

> Semel, quando videlicet orabat pro domina Margarita, ipsa Beata Virgo ei aparuit... et ei loquuta est dicens: "Fiola mia non havere pensere che la guarirà... va pur dreto pregando gaiardamente" [Uma vez, quando orava pela senhora Margherita, a Santa Virgem apareceu a ela... e falou-lhe, dizendo: "Filha minha, não te preocupes que ela vai sarar... segue pois rezando alegremente"].[51] ... quando rogavit diabolum sibi aparentem tempore quo coniurabat eum ut veniret et sanaret ipsam dominam

Margaritam... tunc diabolus ei Clare aparens dixit ei hec verba: "Adora-me che ia farò guarire madonna Margarita, et te farò tanto ben". [quando pediu ao diabo, que apareceu a ela no tempo em que o conjurara, que viesse e curasse a senhora Margherita... então o diabo, aparecendo a Chiara, disse-lhe estas palavras: "Adora-me que eu farei sarar a senhora Margherita, e te farei muito bem"].[52]

(Nostra Domina) aparebat sibi Clare et promittebat vendicare et de facto vendicavit eam contra plures iniuriantes sibi, et aparens postea sibi dicebat hec verba vel similia: "Io te so dire che io li ho castigà"; et intulit quod ipsa Clara rogabat Nostram Dominam ut ipsi infirmantes possent sanni fieri;[53]... et... apparuit ei diabolus in forma pueri parvi, dicens: "Quidnam vis a me? Quia me vocasti?" cui illa: "Volo ut ulciscaris iniurias meas contra dominam Margaritam Pazannam"... Deinde... reversus diabolus ad eam, dixit ei quod dictam dominam Margaritam malleficiaverat. Quoniam autem promissit se velle eam sanare, iterum invocavit demones, et diabolus ei in predicta forma aparens dixit ei: "Quid vis a me?" cui illa Clara dixit: "Vollo ut cures dominam Margaritam, quia promissit mihi ea que volebam"; et diabolus dixit: "Io sum contento, et farò por tanto bene" vel similia verba, promittens eam sanare sicut de facto accidit [(Nossa Senhora) aparecia a ela e prometia vingá-la e de fato vingou-a contra muitas injuriantes, e aparecendo-lhe depois dizia estas palavras ou outras semelhantes: "Eu sei dizer que os castiguei"; e conclui que Chiara rogava a Nossa Senhora que curasse enfermos; ... e... apareceu-lhe o diabo na forma de um menino pequeno, dizendo: "Que queres de mim? Por que me chamaste?". Ao que ela respondeu: "Quero que me vingues contra ofensas da senhora Margherita Pazzani"... Então o diabo, voltando a ela, disse que enfeitiçara a senhora Margherita Pazzani. Visto, porém, que prometeu tentar curá-la, de novo invocou demônios, e o diabo, aparecendo na forma mencionada, disse-lhe: "Que queres de mim?". Ao que ela respondeu: "Quero que cures a senhora Margherita, porque prometeu a mim o que eu queria"; e o diabo disse: "Eu estou contente, e farei mesmo muito bem", ou palavras semelhantes, prometendo curá-la, o que de fato aconteceu].[54]

... et... ipsa Beata Virgo requisivit ab ipsa ut eam adoraret, quod et fecit ipsa Clara et adoravit eam osculando terram, et inclinando se [...e... a Santa Virgem pediu-lhe que a adorasse, o que Chiara fez, e adorou-a, beijando o solo e curvando-se]...;[55]

... et ille (diabolus) respondit: "... Volo ut me adores"; quod et ipsa Clara statim fecit, procedins in terra ante eum osculans terram [... e ele (o diabo) respondeu: "...Quero que me adores", o que Chiara fez imediatamente, lançando-se por terra diante dele e beijando o solo].[56]

Ao examinar essas concordâncias, é necessário, sem dúvida, levar em conta a maneira como os interrogatórios foram conduzidos: a identidade entre as duas aparições de Chiara, Nossa Senhora e o demônio, está continuamente presente para quem a interroga, e com perguntas apropriadas ele procura fazer com que as duas imagens se encaixem. É significativo que, no interrogatório de 15 de fevereiro, ele pergunte "si donavit animam et corpus suum diabolo, et animam filiorum et viri sui" [se doou sua alma e seu corpo ao diabo, bem como as de seus filhos e a de seu marido] (é de se lembrar que Chiara havia declarado ter-se oferecido de corpo e alma à Virgem, induzindo o marido e os filhos a fazerem o mesmo); mas a resposta, dessa vez, não é a desejada ("respondit quod animam suam et filiorum et mariti dedit diabolo, non autem corpus suum" [respondeu que deu a sua alma, as de seus filhos e a do marido, não, porém, o seu corpo]).[57] Contudo, para além das coincidências de elementos particulares nos relatos das suas aparições, o que mais importa é uma identidade substancial, que se explica somente com a adesão de Chiara ao que ela conta. A Virgem que apareceu a Chiara identifica-se realmente com o diabo; mas isso, que para o padre-vigário explicava-se com o pacto que ligara a feiticeira ao demônio para sempre, tem para nós um significado diferente e mais profundo. A divindade, como Chiara pode concebê-la e venerá-la, é uma divindade que intervém para livrá-la de suas angústias, ora lançando um malefício sobre os patrões que a expulsaram, ora curando-os para fazer com que ela volte à herdade deles; e não importa que seja uma divindade celeste ou demoníaca. A convergência da religião ortodoxa e da religião demoníaca sobre um mesmo plano de religiosidade elementar mostra, com uma clareza totalmente luminosa, como podia ser estreito o limite que as separava no ânimo dos fiéis, especialmente em zonas rurais onde a fé religiosa freqüentemente se mesclava com elementos supersticiosos ou mesmo resíduos pré-cristãos.[58]

Numa situação de isolamento, desconforto extremo, miséria absoluta, a invocação do demônio podia se apresentar como a única saída. A última confissão de Chiara Signorini, que resume, ampliando-as, as precedentes, mostra tudo isso com uma evidência quase paradigmática.

8. É dia 20 de fevereiro. Chiara apresenta-se "propria sponte" [voluntariamente] e afirma querer confessar "omnia quecumque fecit toto tempore vite sue circa malleffitia, et circa omnia que pertinent ad superstitiones diabolicas" [tudo o que fez durante toda a sua vida no que se refere a feitiços e a superstições diabólicas]. Eis a sua narrativa:

> Et primo dicit quod cum semel esset quasi disperata eo quia expulsa fuerat de possessione domine Margarite Pazanne, et paupertate maxima ob hoc gravaretur, quotidie et omni hora diabolum invocabat. Semel igitur, dum herbas incideret in campo et disperata invocaret diabolum, factus est coram illo puer quidam etatis, ut ipsa putatur, duodecim anorum; et interogans ipsam Claram cur esset sic disperata, et audita causa ab ea, intulit: "Comenda te diabolo, quia ipse te adiuvabit". Ipsa Clara respondit quod se comendabat diabolo, et quod faceret quod sibi vellet dummodo ulcisceretur eam contra dominam Margaritam Pazannam; et ipse diabolus in forma pueri dixit ei Clare: "Ego sum diabolus quem rogas. Si me vis facere quod rogasti, adora me"; que Clara procidens in terram, genuflexa adoravit eum. Et intulit etiam diabolus: "Vollo ut dones mihi animam tuam"; et ipsa Clara respondit: "Ego sum contenta dare tibi animam meam post mortem meam, dummodo facias quod desidero". Et abit diabolus, ut ipsa Clara dicit; et inde a mense vel circa reversus diabolus in eadem forma, dixit sibi: "Ego adimplevi desiderium tuum et malleficiavi dominam Margaritam Pazannam ligans ei pedes et tibias"; que Clara respondit: "Gratias ago tibi, quoniam bene fecisti"; et iterum adoravit eum ad requisitionem ipsius diaboli. Et inde iactavit se ipsa Clara coram pluribus et pluries, dicens quod ipsa domina Margarita numquam poterit sanare nisi ipsa vellet (hoc enim ipsa Clara dicit constituta in iuditio quod sibi promissum fuerat a diabolo); propter que et similia verba convenerunt cognati ipsius domine Margarite, rogantes ipsam Claram ut dignaretur eam sanare, promittentes multa; et semel convenerunt eam in domo domine Margarite, et sub scriptura facta per

> Bernardinum Cantú promiserunt eam inducere in possesionem predictam et dare multa alia, ut patet in illa scriptura facta coram testibus, si vellet ipsam sanare ante festum Natalis. Quod ipsa Clara pro certo se facturam promissit, ut patet in illa scriptura. Et dicit ipsa Clara quod reddiens domum, iterum invocavit diabolum, qui apparens ei dixit diabolus: "Quid vis?" et ipsa Clara respondit: "Ego vollo ut sanes dominam Margaritam Pazanam"; qui diabolus dixit: "Ego sanabo in termino quindecim dierum, dummodo me adores et dones animam tuam", quod et ipsa Clara fecit. Interim dicit quod antequam esset sanata illa a diabolo, venit Paulus Magnanus ad ipsam Claram rogans eam ex parte domine Margarite ut vellet cito eam sanare, quia male se habebat; et ipsa Clara respondit dicto Paulo Magnanno hec verba: "Va por che l'andarà zobia per tuto sanna, et la farò ballare". Hoc autem dicit ipsa Clara se precognovisse ex revellatione diaboli: et sic evenit. Ambulavit enim ipsa domina Margarita, ut ipsa Clara audivit dicere, sicui e promisserat. Post hec dicit ipsa Clara quod quia domina Margarita nolluit servare pacta sibi promissa, ipsa Clara magis disperata quam prius invocavit diabolum, qui aparens sibi Clare in domo Ludovici Denne in camera sua, in forma pueri parvi dixit sibi: "Quid vis a me?" et illa respondit hec verba: "Io te prego che tu torne madonna Margarita Pazanna in quello termino che l'era prima che tu la guarise, et mi te observarò la promissa facta" (intelligens de donatione anime sue); qui diabolus dixit sibi: "Adora me"; et sic ipsa Clara adoravit eum, et dicit quod statim ipsa domina Margarita in pristinam infirmitatem reddiit, ut diabolus promisserat se facturum [E em primeiro lugar disse que, estando quase desesperada porque fora expulsa da propriedade pela senhora Margherita Pazzani e por isso padecia extrema pobreza, invocava o diabo todos os dias a todas as horas. Certa vez, quando colhia ervas no campo, desesperada invocou o diabo, e este surgiu diante dela como uma criança de doze anos, segundo ela própria estimou; e, perguntando a Chiara por que estava tão desesperada e ouvindo a causa, concluiu: "Encomenda-te ao diabo, porque ele te ajudará". Chiara respondeu que se encomendaria ao diabo e que faria o que ele quisesse, contanto que a vingasse da senhora Margherita Pazzani; e o diabo com forma de criança disse a Chiara: "Eu sou o diabo que pedes. Se queres que eu faça o que pediste, adora-me"; Chiara, então, prostrando-se de joelhos, adorou-o. E o diabo acrescentou: "Quero que me does a tua alma"; e Chiara respondeu: "Estou disposta a te dar minha alma após a minha morte, contanto que faças o que desejo". E o diabo partiu, se-

gundo disse a própria Chiara; e, voltando em um mês aproximadamente, na mesma forma, disse-lhe: "Cumpri o teu desejo e enfeiticei a senhora Margherita Pazzani, entrevando-lhe os pés e as pernas"; ao que Chiara respondeu: "Rendo graças a ti, porque agiste bem"; e novamente, a pedido do diabo, adorou-o. E então Chiara jactou-se diante de muitas pessoas e muitas vezes, dizendo que a senhora Margherita Pazzani jamais poderia se curar a menos que ela quisesse (Chiara disse em juízo que se prometera ao diabo); por causa dessas palavras e de outras semelhantes, vieram a ela os parentes da senhora Margherita, rogando-lhe que se dignasse a curá-la, prometendo-lhe muitas coisas; e uma vez levaram-na à casa da senhora Margherita e, em documento escrito por Bernardino Cantú, prometeram introduzi-la na dita propriedade e dar-lhe muitas outras coisas, como está exposto naquele documento feito perante testemunhas, se a curasse antes do Natal. Chiara prometeu como coisa certa que o faria, como está exposto naquele documento. E disse que, voltando à sua casa, invocou novamente o diabo, que, aparecendo, disse-lhe: "Que queres?" E Chiara respondeu: "Quero que cures a senhora Margherita Pazzani"; o diabo disse então: "Eu a curarei no prazo de quinze dias, contanto que me adores e me does tua alma", o que Chiara fez. Entretanto, Chiara disse que, antes que a senhora Margherita estivesse curada pelo diabo, Paolo Magnano veio a ela, rogando-lhe da parte da senhora Margherita que a curasse imediatamente, porque passava mal; e Chiara respondeu ao citado Paolo Magnano com estas palavras: "Vai que ela estará animada, totalmente curada, e a farei dançar". Isso, porém, Chiara disse ter previsto por revelação do diabo, e assim aconteceu. Pois a senhora Margherita voltou a andar, como Chiara ouviu dizer, segundo lhe prometera. Depois disso, Chiara disse que, como a senhora Margherita não quisesse cumprir o que prometera, mais desesperada do que antes invocou o diabo, que, aparecendo a ela na casa de Ludovico Denne, em seu quarto, na forma de um menino pequeno, disse-lhe: "Que queres de mim?"; e ela respondeu com estas palavras: "Rogo-te que faças com que a senhora Margherita Pazzani volte àquelas condições em que estava antes que a curasses, e eu cumprirei a promessa feita a ti" (referindo-se à doação de sua alma); então o diabo lhe disse: "Adora-me"; e Chiara o adorou, e disse que a senhora Margherita imediatamente recaiu na antiga enfermidade, como o diabo prometera que faria].[59]

9. Com essa confissão, o quadro parece enfim completo. Em dois pontos, porém, ambos de notável importância, o padre-vigário não conseguiu fazer aderir a confissão de Chiara à sua própria construção ideológico-doutrinal. Antes de mais nada, na confissão que acabamos de citar, não se alude às miraculosas aparições da Virgem. Ora, mesmo que o frade Bartolomeo pudesse não ter dúvidas quanto à sua natureza diabólica, ainda assim continuavam a constituir, na falta de uma admissão explícita por parte de Chiara, um elemento contraditório no interior do processo. Em segundo lugar, se na confissão da acusada aparecem as invocações ao diabo e o oferecimento da própria alma, falta, porém, o coroamento da atividade das feiticeiras, o sabá, com tudo o que ele implica — conúbio com o diabo, profanação dos sacramentos, apostasia da fé e do batismo. Quanto a este segundo ponto, Chiara, interrogada "si ivit ad cursum et si concubuit cum diabolo et si donavit diabolo aliquod animal pro sacrifitio et si abusa fuerit aliquo sacramento ad requisitionem diaboli et si negaverat fidem et baptismum" [se manteve intercurso, e se deitou-se com o diabo, e se ofereceu ao diabo algum animal em sacrifício, e se abusara de algum sacramento a pedido do diabo, e se renegara a fé e o batismo], já respondera que "nihil horum fecit sed tantum ea que supra dixit" [nada disso fez, mas apenas o que relatou acima] (interrogatório de 15 de fevereiro).[60] Mas tampouco na questão das aparições de Nossa Senhora o padre-vigário consegue lograr uma satisfação. Interrogada "si diabolus apparuit sibi in carcere" [se o diabo lhe apareceu no cárcere], Chiara responde em primeiro lugar que o diabo lhe apareceu "in forma pueri parvi in nigris vestibus inducti" [na forma de um menino pequeno vestindo roupas negras], exortando-a a se matar "quoniam alias combureretur ab Inquisitore" [porque, de outro modo, seria queimada pelo Inquisidor].[61] O juiz insiste, quer saber "si alias aparuit sibi diabolus in carcere" [se o diabo lhe apareceu no cárcere outra vez]; e finalmente Chiara responde que "in principio audivit quandam vocem dicentem sibi: 'Sta pur forte, io farò bem che non te faran adispiacere'" [no princípio ouviu uma voz dizendo-lhe: "Fica firme, cuidarei que não te façam mal"], acrescentando que

"estimabat esse Nostram Dominam" [julgava ser Nossa Senhora] e que "pluries aparuit sibi Nostra Domina in vestibus albis inducta" [muitas vezes Nossa Senhora lhe apareceu em vestes brancas].[62] É evidente que a feiticeira foi vencida, mas nem agora é esta a resposta desejada.

Tudo isso é de se ressaltar, na medida em que delimita o que se disse acerca da influência do juiz sobre as respostas da acusada, mediante a técnica do interrogatório e a tortura. Tal influência existe, e seria ingênuo negar o seu alcance; no entanto, em alguns casos como esse, ela não consegue fazer com que a feiticeira renuncie a tudo, à vontade do inquisidor, de modo que se pode dizer que a confissão da acusada acaba por constituir uma espécie de compromisso entre a própria acusada e o juiz. De fato, nela encontramos tanto as sobreposições introduzidas por este último (que viemos indicando uma a uma) quanto elementos que refletem uma situação local (tal como a ausência do sabá, verificável na maioria dos processos modenenses da época), que, portanto, escapam às sistematizações doutrinais dos tratados de demonologia.

A confissão de Chiara se encerra com uma declaração de arrependimento. Ela pede perdão, diz-se pronta a aceitar as penitências que lhe serão impostas pelos juízes e afirma que:

> licet antequam esset in manibus Inquisitorum iterum invocasset diabolum ad sanadas dictas mulieres si sibi promisisent ea que ipsa desiderabat, modo tamen dicit quod de cetero propter quamcumque rem mundi demonem non invocabit, nec talibus mallefitiis operam dabit [embora antes de estar nas mãos dos Inquisidores de novo invocasse o diabo para curar as mulheres mencionadas, se lhe prometessem o que desejava, disse, todavia, que não invocará o demônio por qualquer outra coisa do mundo, nem se empenhará em tais feitiços].[63]

Esse arrependimento, "ainda que tardio", salva a vida de Chiara Signorini. Os juízes reunidos afirmam que, enquanto "hereticam, idolatram et apostatam a fide... secundum leges esse concremandam igne" [herética, idólatra e apóstata da fé... segundo as leis, deveria ser queimada]; no entanto, "quia penitens est, licet sero, donata ei vita" [como se arrependeu, embora tardiamente,

é-lhe concedida a vida], decretam que ela deve terminar os seus dias no cárcere,[64] e em 24 de fevereiro de 1519 condenam-na "à prisão perpétua, e por dita prisão designam-lhe toda a circunscrição do hospital da Casa de Deus situado na cidade de Módena, a serviço dos pobres do hospital".[65] Assim termina o processo de Chiara Signorini.

10. Como já se acenava, o processo aqui examinado parece permitir uma comprovação — ainda que parcial e limitada — da existência de alguns problemas e nexos, certamente não inéditos, mas até agora postos com pouco fundamento. De modo mais geral, ele pode lançar uma certa luz sobre a natureza da relação, que se concretizava dramaticamente no processo, entre feiticeiras e inquisidores — e assim fornecer uma indicação para a leitura de tal tipo de fonte. Também desse ponto de vista o caso de Chiara Signorini, mesmo nos seus aspectos irredutivelmente individuais, pode assumir um significado de certa forma paradigmático.

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: atualizamo-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 cinqüenta 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 warburguiano", 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 esqueceria: "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 warburguianos — 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* dionisíaco" (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 comoções 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 incompleta[22] 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 estudiosos 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 warburguianos, 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 significativo 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 teorizante[44] — é a complexidade dessa figura de estudioso, absolutamente irredutível 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-

cadas 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 controvérsias (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 warburguianos 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 Authoritatis" [Pois a Verdade é corretamente chamada de filha do Tempo, não da Autoridade], concluíra 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 resplandescente 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 warburguiano 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 limitarmo-nos 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. Comecemos 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 tende 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 Basiléia, 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 esfarrapadas —, 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 interpretações[72] — 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 Basiléia 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 genericamentee como antiromanas), 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 "fisiognomônica" [84] dos documentos figurados são bastante claros. O historiador lê neles o que *já sabe*, ou crê saber, por outras vias [85], 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 "fisiognomônica" 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 probelma 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.

V.

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 nexo, 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 caractersítica, 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 emanação* (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 *sintomas 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 um 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 (vêem-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-

te 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 pormenorizadas. 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 "fisiognomônicas" 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 Panofsky) 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 energicamente contra uma interpretação "fisiognomônica" (*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 *imediata* 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 During 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 warburguiano" 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 freqüência.[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 sofística,[146] como uma característica insuprimível 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 Wind[148] — 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 problematicidade, 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),

recapitulemos o que fizemos até aqui. Viu-se como Gombrich, partindo de uma recusa das interpretações "expressionistas" da história da arte, que estabelecem conexões *imediatas* ("fisiognomônicas" 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 freqüência 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 correlação, 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 cômiço?); 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. À imagem não mais se puseram perguntas acerca do "como" e do "quando"; ela se reduziu ao "o quê", à 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 comparou 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 virtuose 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 "fisiognomônicas", 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 warburguianos, 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.

O ALTO E O BAIXO

O TEMA DO CONHECIMENTO PROIBIDO NOS SÉCULOS XVI E XVII

O tema deste ensaio é muito amplo; portanto, será melhor partir de um texto definitivo. Na *Epístola aos Romanos* 11.20, são Paulo exortava os romanos convertidos ao cristianismo a não desprezar os hebreus. A mensagem de Cristo (subentendia ele) é universal. Daí a exortação: *μὴ ὑψηλοφρονει, ἀλλὰ φοβοῦ* ("Não te ensoberbeças, mas teme..."). Na *Vulgata* de são Jerônimo, a passagem correspondente diz: "nolli altum sapere, sed time".[1]

A *Vulgata* freqüentemente é uma tradução muito literal,[2] e também nesse caso "*altum sapere*" é antes um decalque do que uma verdadeira tradição do grego *ὑψηλοφρονεῖν*.[3] Mas no Ocidente latino, a partir do século IV, o trecho foi muitas vezes mal-entendido: "*sapere*" foi entendido não como um verbo de significado moral ("sê sábio"), mas como um verbo de significado intelectual ("*conhecer*"); a expressão adverbial "*altum*", por outro lado, foi entendida como um substantivo que designa "aquilo que está no alto". "Non enim prodest scire", escreveu santo Ambrósio, "sed metuere, quod futurum est; scriptum est enim Noli alta sapere..." (É melhor temer as coisas futuras do que conhecê-las: está escrito, de fato, *Noli alta sapere...*).[4]

Assim, a condenação da soberba moral pronunciada por são Paulo tornou-se uma censura contra a curiosidade intelectual. No início do século V, Pelágio criticou algumas pessoas, sem citar nomes, que, entendendo mal o significado e o contexto da passa-

gem, sustentavam que em *Romanos* 11.20 o Apóstolo pretenderia proibir "o estudo da sabedoria (*sapientae studium*)".[5] Mais de mil anos depois, Erasmo, seguindo uma indicação do humanista Lorenzo Valla[6], observou que o alvo das palavras de são Paulo fora um vício moral, não intelectual. No seu diálogo inacabado *Antibárbaros*, ele escreveu que "essas palavras não condenam a erudição, mas tendem a nos dissuadir do orgulho pelos nossos sucessos mundanos". "Paulo — acrescentou — dirigiu as palavras *non altum sapere* aos ricos, não aos doutos." Não admira que, em sua tradução do Novo Testamento, Erasmo se recusasse a adotar as ambíguas palavras da *Vulgata,* preferindo escrever com mais precisão "ne efferaris animo, sed timeaes". "Aquilo a que se se refere aqui" — explicou — "não é o conhecimento ou a estupidez, mas a arrogância e a modéstia."[7] Voltaremos adiante a essa defesa da cultura por parte de Erasmo. Em todo caso, é preciso notar que, apesar dessa claríssima interpretação do texto, a má compreensão da passagem paulina permaneceu.

A analogia entre as palavras de Pelágio e as de Erasmo é digna de nota. Ao que parece, havia uma tendência persistente em se entender mal o significado daquela passagem. É uma conclusão aparentemente difícil de aceitar, porque todos os comentadores medievais ou renascentistas interpretaram corretamente "noli altum sapere" como uma admoestação dirigida contra o orgulho espiritual. Mas a *Romanos* 11.20 seguiam-se duas exortações morais mais ou menos semelhantes: "Digo . . . a cada um de vós que não tenhais de vós próprios um conceito mais alto do que o que é certo. . ." (*Rom.* 12.3); e "Não tenhais o ânimo nas coisas altas, e deixai-vos atrair pelas humildes" (*Rom.* 12.16). A palavra-chave de todas essas passagens é, no texto grego, *φρονεῖν* (*μη ὑψηλοφρονει, μὴ ζπερφρονεῖν, μῆ τὰ υψηλαφρονοῦντες*),[8] que são Jerônimo traduziu por "sapere" ("noli altum sapere", "non plus sapere quam oportet sapere", "non alta sapientes sed humilibus consentientes"). Já no século III, Lactâncio escrevera que "sapere" significa "procurar a verdade".[9] Um século depois, Ambrósio, como vimos, considerara "sapere" sinônimo de "scire", saber. É significativo que, nas línguas neolatinas, os verbos que

se referem ao conhecimento sejam *sapere, savoir, saber* — mesmo que no italiano, por exemplo, a distinção entre *scienza* e *sapienza* conserve em parte a distinção entre âmbito moral e âmbito intelectual.[10] Não surpreende, portanto, que as palavras "non plus sapere quam oportet sapere" (*Rom.* 12.3) tenham sido interpretadas como uma admoestação contra a curiosidade intelectual dos heréticos em matéria de religião. Também comentadores como Smaraqdo ou Rabano Mauro, que justametne interpretaram "noli altum sapere" como equivalente a "não sejas orgulhoso", acabaram, algumas páginas depois, por estabelecer uma conexão entre essas palavras e a passagem "non plus sapere quam oportet sapere", entendida em sentido cognoscitivo.[11] Por séculos e séculos, as palavras paulinas "non altum sapere", extraídas do contexto, foram citadas por autores laicos ou eclesiásticos como texto óbvio contra qualquer tentativa de ultrapassar os limites do intelecto humano — por exemplo, no caso que logo veremos, *De imitatione Christi*. No final do século XV, um dos primeiros tradutores da Bíblia para o italiano, Nicolò Malermi, podia escrever "não queiras conhecer as coisas altas".[12]

Encontramo-nos, portanto, frente a um lapso não individual, mas coletivo, ou quase coletivo. O deslize das palavras de são Paulo, passando de um significado moral para um significado intelectual, foi certamente favorecido por fatores de ordem lingüística e textual.[13] Mas o fato de que as palavras "noli altum sapere" foram interpretadas como uma admoestação contra o conhecimento ilícito das "coisas altas" implica também elementos mais profundos.[14]

A espécie humana tende a representar a realidade em termos de opostos. O fluxo das percepções, em outras palavras, é decomposto na base de categorias nitidamente contrapostas: luz e sombra, calor e frio, alto e baixo.[15] O antigo lema atribuído a Heráclito, segundo o qual a realidade é uma guerra de opostos — lema que Hegel retraduziu em termos da sua concepção dialética — pode ser lido numa chave diferente e igualmente anacrônica. Certa vez, um famoso biólogo observou que essa obsessão centrada na polaridade tem profundas raízes biológicas, na medida em que a

mente humana é comparável a um computador que opera na base de uma lógica de tipo sim/não, tudo/nada. Mesmo que a física moderna já seja suficientemente imune ao antropomorfismo para não se vincular a esse tipo de lógica, os seres humanos continuam a se comportar e a pensar da maneira mencionada. Para eles, a realidade, enquanto refletida pela linguagem e, conseqüentemente, pelo pensamento, não é um *continuum*, mas um âmbito regulado por categorias descontínuas, substancialmente antitéticas.[16]

Essas categorias, obviamente, têm um significado cultural ou simbólico, além do nível biológico. Os antropólogos começaram a analisar o significado mutável de algumas delas — a oposição direita/esquerda, por exemplo.[17] Mas, entre essas categorias, nenhuma é tão universal como a oposição alto/baixo. É significativo que digamos que algo é "elevado" ou "superior" — ou, inversamente, "baixo" ou "inferior" — sem nos darmos conta do motivo por que aquilo a que atribuímos maior valor (a bondade, a força etc.) deva ser colocado no alto. Também os primatas, ao que parece, reagem à contraposição entre alto e baixo. Mas o intenso valor cultural atribuído a essa contraposição em todas as sociedades conhecidas (ao que eu saiba) provavelmente está ligado a um elemento diferente, especificamente humano — de fato, o elemento que teve um peso decisivo na história do *homo sapiens*.[18] A prolongada infância do homem, a excepcional lentidão do seu desenvolvimento físico e intelectual explicam de modo plausível a identificação imediata daquilo que é alto com a força, a bondade e assim por diante. À criança privada de qualquer recurso, o adulto poderosíssimo aparece como a encarnação de todos os "valores".

Tudo isso, naturalmente, é pura hipótese. É fato, porém, que cada civilização situou a fonte do poder cósmico — Deus — nos céus.[19] Além disso, o simbolismo da "alteza" está profundamente ligado, como se vê ainda hoje pelas línguas indo-européias, ao poder político. Agora, se voltarmos à passagem da *Vulgata* de onde partimos, veremos que a advertência contra a pretensão de conhecer as coisas "altas" referia-se a níveis diversos de realidade, mas ligados entre si. A realidade cósmica: é proibido olhar os

céus e, em geral, os segredos da Natureza (*arcana naturae*). A realidade religiosa: é proibido conhecer os segredos de Deus (*arcana Dei*), como a predestinação, o dogma da Trindade e assim por diante. A realidade política: é proibido conhecer os segredos do poder (*arcana imperii*), isto é, os mistérios da política. Trata-se de aspectos diferentes da realidade, cada um deles com uma hierarquia bem-definida; diferentes, mas ligados entre si — ou, mais precisamente, reforçados reciprocamente por meio de analogias.

Os antropólogos conhecem, talvez mais do que os historiadores, o perigo de projetar as nossas categorias sobre culturas remotas. Mas, neste caso, podemos proceder tranqüilamente, uma vez que o ressurgimento das palavras paulinas "noli altum sapere" em contextos diferentes reflete um pressuposto unitário implícito: a existência de um âmbito separado, cósmico, religioso e político, definível como "alto" e vedado ao conhecimento humano.

O valor ideológico dessa tríplice exortação é evidente. Ela tendia a conservar a hierarquia social e política existente, condenando os pensadores políticos subversivos que tentavam penetrar nos mistérios do Estado. Tendia a reforçar o poder da Igreja (ou das igrejas), subtraindo os dogmas tradicionais à curiosidade dos heréticos. Tendia, além disso — um efeito marginal de certa importância —, a desencorajar os pensadores independentes que ousassem questionar a venerável imagem do cosmo, baseada no pressuposto aristotélico-ptolomaico de uma contraposição nítida entre os céus incorruptíveis e um mundo sublunar (isto é, terreno) corruptível.

Essa insistência nos limites da razão contradiz, à primeira vista, a imagem oitocentista do Renascimento como uma época claramente contraposta ao mundo "medieval" tradicional. Na realidade, essa imagem não era de todo errada, mas excessivamente simplificada. Será útil, nesse contexto, invocar o caso de Erasmo. A defesa da cultura, implícita na sua observação sobre o verdadeiro significado das palavras de são Paulo, "noli altum sapere", distancia-se conscientemente da tradição em que ele próprio se formara. No famoso e pequeno tratado *De imitatione Christi*, de Tomás de Kempis, lê-se a seguinte passagem: "Não te orgulhes nas

artes ou nas ciências, mas teme o que te foi dito". Teme, *time*; e o texto prossegue: "*Noli altum sapere*, mas confessa a tua ignorância".[20] Mais uma vez, fica claro até que ponto essa passagem revela toda uma concepção de mundo. Chamá-la-emos medieval? Trata-se, evidentemente, de um termo muito vago e genérico. Sem dúvida, os Irmãos da Vida Comum louvavam as virtudes monásticas, como a humildade, contra o orgulho intelectual que atribuíam à tradição escolástica. Todavia, Erasmo, que na juventude fora seguidor dos Irmãos da Vida Comum, não se identificou com a tradição das ordens monásticas, e tampouco com a da escolástica. Nos *Antibárbaros*, com efeito, ele refutou ambas como exemplos de "barbárie". Sua defesa da cultura se ligava a uma outra tradição, a humanista. É verdade também que as disputas teológicas entre católicos e protestantes, provocadas pelo aparecimento da Reforma, induziram Erasmo cada vez mais a citar um antigo provérbio: "Quae supra nos, ea nihil ad nos" [Daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar]. Com isso, naturalmente, ele não voltava à tradição da humildade intelectual monástica. O lema, atribuído a Sócrates, exprimia uma atitude bem diferente. Com verdadeira ironia socrática, Erasmo aludia ambiguamente aos limites do conhecimento humano, contrapondo a simplicidade da mensagem de Cristo às sutis especulações dos teólogos das duas alas.[21]

O lema socrático, "quae supra nos, ea nihil ad nos", é muitas vezes citado nos livros de emblemas.[22] Nessas coletâneas de lemas e provérbios acompanhados de imagens, tão difundidas entre o público culto na Europa do século XVI e principalmente do século XVII, encontramos um grande número de imagens e lemas ligados ao tema da proibição de se conhecerem as "coisas altas". Aquilo que os unifica é a citação recorrente, devidamente mal-entendida, das palavras de são Paulo, "noli altum sapere". Misturando tipicamente cristianismo e cultura clássica, essas palavras foram empregadas, por exemplo, como legenda aplicada aos mitos de Prometeu e Ícaro. Ícaro que cai dos céus e Prometeu punido por ter roubado aos céus o fogo divino (cf. fig. 1 e 2) foram considerados símbolos dos astrólogos, dos astrônomos, dos teólogos heréticos,

In Aſtrologos.

Icare per ſuperos qui raptus & aëra, donec
In mare precipitem cera liquata daret.
Nunc te cera eadem feruensq; reſuſcitat ignis,
Exemplo ut doceas dogmata certa tuo.
Aſtrologus caueat quicquam predicere, preceps
Nam cadet impoſtor dum ſuper aſtra uolet.

1. Andrea Alciati, *Emblematum libellus*, Paris, 1535, p. 57.

BCD As
59674

2. Andrea Alciati, *Emblemata*, Frankfurt-am-Main, 1567, p. 106.

dos filósofos inclinados a pensamentos ousados, de indefinidos teóricos da política.[23] Em alguns casos, é possível desemaranhar as obscuras alusões implícitas nesses livros de emblemas. No *Emblemata* de Alciato, talvez o mais famoso de todos, com uma centena de edições em várias línguas, há um emblema que representa Prometeu acorrentado, enquanto uma águia lhe rói o fígado. O lema é o que conhecemos: "Quae supra nos, ea nihil ad nos" (Daquilo que está acima de nós, não devemos nos ocupar). O comentário em versos soa assim: "roduntur variis prudentum pectora curis/ qui coeli affectant scire deumque vices", que literalmente significa: "os corações dos doutos que querem investigar a natureza dos céus e dos deuses são roídos por todos os tipos de afãs". O comentário de Alciato ecoa uma passagem do *De fato*, o tratado filosófico sobre o livre-arbítrio e a predestinação composto alguns anos antes por Pietro Pomponazzi, que então circulava em manuscrito. "Prometheus vere est philosophus" — escrevera Pomponazzi — "qui, dum vult scire Dei arcana, perpetius curis et cogitationibus roditur...", isto é, "Em verdade, Prometeu é o filósofo que, quando quer investigar os segredos de Deus, é roído continuamente por afãs e pensamentos...". A heróica auto-imagem proposta por Pomponazzi transformou-se no emblema de Alciato em uma acusação polêmica.[24]

Os livros de emblemas, como se centravam em imagens, podiam transpor facilmente as fronteiras lingüísticas, mesmo quando não eram escritos numa língua internacional como o latim. Mas a sua ampla circulação européia ultrapassou fronteiras confessionais, além das nacionais. De fato, eles recorriam geralmente a um nível cultural mais profundo e difundido, baseado em pressupostos inconscientes ou apenas parcialmente conscientes, como por exemplo a idéia da analogia entre as hierarquias cósmicas, religiosas e políticas — a analogia a que remetia a proibição "non altum sapere".

A um certo ponto, porém, os limites tradicionais impostos ao conhecimento humano foram derrubados. Basta lembrar o enorme desenvolvimento da astronomia do início do século XVI em diante. Certamente, homens coom Galileu ou Kepler não hesitaram em

olhar os céus, servindo-se também de novos instrumentos como o telescópio. Os *arcana naturae*, os segredos da natureza, começaram a ser desvelados; qual foi a repercussão dessas descobertas científicas sobre velhas proibições de conhecer os *arcana Dei* e os *arcana imperii*, os segredos de Deus e os segredos do poder? As recentes discussões sobre esses temas trouxeram à luz sobretudo a importância de determinadas posturas intelectuais ou religiosas — a puritana, por exemplo — para o progresso do pensamento científico. Aqui tentaremos percorrer, ainda que brevemente, um caminho diverso.

"O fato de você ter projetado a terra no céu" — pergunta Loyola a Copérnico em *Ignatius His Conclave*, de John Donne — "induziu talvez os homens a ter confiança em construir novas torres ou mais uma vez ameaçar a Deus? Ou desse movimento da terra concluem eles que o inferno não existe, e negam a punição dos pecados?"[25] Tais eram, segundo um dos cérebros mais perspicazes daquela época, dois dos possíveis efeitos da "nova ciência": um blasfemo orgulho intelectual, ou a recusa de uma poderosa força de coesão social como a religião. Por enquanto, deixemos de lado o primeiro e detenhamo-nos no segunda.

Entendo que a possibilidade de extrair analogias subversivas da "nova ciência" para as questões religiosas e políticas não se limitava aos círculos doutos. Podemos invocar, a propósito, as palavras de Costantino Sacardino, chefe de uma conspiração fracassada contra o governo papal. Sacardino, enforcado como ateu em Bolonha, em 1619, costumava dizer: "Tolos os que acreditam [no inferno]... Os príncipes querem que se acredite nisso, para agirem à sua maneira, mas... enfim toda a passarada abriu os olhos".[26] Nesses mesmos anos, os grupos de intelectuais franceses e italianos conhecidos como "libertins érudits" sustentavam que a religião era uma mentira, mas uma mentira útil: sem ela, as massas teriam se comportado mal, e a sociedade inteira teria desmoronado.[27] Um homem como Sacardino — um bufão profissional, que era ao mesmo tempo um seguidor da medicina paracelsiana — subverteu abertamente essa doutrina aristocrática. A atitude da gente comum — era esta a sua hipótese otimista — mudara. Eles não

3. Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Augsburg, 1531, ff. não numeradas (XLIV).

mais olhavam passivamente os gestos dos reis e políticos no palco do teatro do mundo: haviam começado a penetrar nos segredos do poder, descobrindo o mais oculto de todos — o uso político da religião.

"Desse movimento da terra" — perguntara Donne — "concluem eles que o inferno não existe, ou negam a punição dos pecados?" Foi exatamente esta a conclusão de Sacardino. Naturalmente, não temos provas de que ele conhecesse alguma coisa sobre o sistema copernicano. Mas é de se perguntar se a sua consciência de viver numa época nova, em que as crenças tradicionais haviam se desgastado — "enfim toda a passarada abriu os olhos" — era realmente independente daquilo que vinha se verificando no âmbito da ciência.

O caso de Sacardino é, ao que sabemos, bastante excepcional. Além disso, uma revolução baseada nas classes inferiores, tal como ele sonhava, obviamente estava, na Europa do século XVII, condenada à derrota. Uma analogia entre a "nova ciência" da natureza e a ciência da sociedade, para ser coroada de sucesso, deveria se referir, como fez Hobbes, a poderosas realidades existentes, tais como os Estados absolutistas. É significativo que esse tipo de analogia fosse definido como "ateísta" — um termo vago que podia se aplicar a questões políticas, além das religiosas. Esta é mais uma prova do que já dissemos sobre a profunda relação que existia entre os três níveis de conhecimento — o cósmico, o religioso e o político. É útil lembrar, nesse contexto, a invectiva de Simplício no *Diálogo sobre os dois máximos sistemas do mundo* de Galileu: "Esse modo de filosofar tende à subversão de toda a filosofia natural, e a desordenar e reduzir a pedaços o céu e a Terra e todo o universo".[28] Esse temor às implicações subversivas do novo sistema heliocêntrico, que Galileu atribuía aos seguidores da velha cosmologia aristotélica, não era um mero exagero retórico. De fato, encontramos um eco seu, alguns anos depois, em Descartes, no *Discurso do método*: "... eu não poderia aprovar de nenhuma forma aqueles temperamentos turbulentos e inquietos que, não sendo chamados ao manejo dos negócios públicos nem pela necessidade nem por outro destino, sempre têm em mente novos pro-

4. Marcello Marciano, *Pompe funebri*. Nápoles, 1666, detalhe da figura
em frente à p. 102

jetos de reforma; e, se eu pensasse que nesse texto houvesse a mínima coisa pela qual pudesse se suspeitar de tal loucura, eu ficaria muito desolado por ter permitido a sua publicação".[29] Essa prudente observação contribui para esclarecer ainda a decisão de Descartes em não publicar o seu tratado *Le monde*, depois da condenação de Galileu pela Igreja romana. Ele tinha clara consciência das implicações políticas da nova ciência, mesmo estando muito longe de partilhá-las.

A condenação do sistema heliocêntrico pela Igreja romana foi justificada, conforme os casos, como um gesto de intolerância ou de meticulosidade obstinada. No entanto, não se pode excluir a possibilidade de também ter sido inspirada pelo obscuro temor às implicações religiosas e políticas da nova cosmologia.[30] Na metade do século XVII, um jesuíta italiano, o cardeal Sforza Pallavicino, adotou uma atitude mais flexível em relação ao progresso científico. Ele também aludiu à velha analogia entre os *arcana naturae* e os *arcana imperii*, os segredos da natureza e os segredos do poder político, porém contrapondo-os nitidamente. Era possível predizer o comportamento da Natureza, porque as leis naturais eram poucas, simples e invioláveis. Mas predizer o comportamento dos reis e príncipes era pura temeridade, como seria predizer a imperscrutável vontade de Deus.[31] No mesmo espírito, o nobre Virgilio Malvezzi, parente de Sforza Pallavicino, escreveu que "quem para explicar os eventos físicos apresenta Deus como razão é pouco filósofo, e quem não o apresenta para a explicação dos eventos políticos é pouco cristão".[32] Portanto, de um lado temos o reino da ciência, que em princípio está aberto a todos, mesmo aos artesãos e camponeses — já que, como observou Sforza Pallavicino, a filosofia natural "se difunde nas oficinas e campos", e não apenas "nos livros e academias". De outro lado, temos o reino da política, que está vedado aos "particulares" que tentam penetrar nos segredos do poder. Dessa forma, a nítida contraposição entre a previsibilidade da Natureza e a imprevisibilidade da política introduzia um tema muito diferente, em torno do qual presumivelmente construíra-se todo um discurso: a necessidade de impedir que o povo interviesse nas decisões políticas. Mas, ao

5. Anselme de Boot, *Symbola varia*, Amsterdam, 1686, p. 292.

6. Florentius Schoonhovius, *Emblemata*, Gouda, 1618, p. 9.

mesmo tempo, a sutil distinção traçada por Sforza Pallavicino implicava uma avaliação realista da natureza do progresso científico, apesar da sua advertência contra quem pretendesse ignorar as "cancelas da humana ciência".[33]

Essa superação dos antigos limites foi devidamente registrada nas coletâneas de emblemas. Durante o século XVII, Ícaro e Prometeu tornaram-se símbolos de um forte impulso intelectual para as descobertas. Uma nítida transvaloração dos valores fez com que a "ousadia", a "curiosidade"[34] e o "orgulho intelectual" — vícios tradicionalmente associados àqueles mitos — também fossem considerados virtudes. John Donne previra-o: "Será que o fato de você ter projetado a terra no céu induziu os homens a ter confiança em construir novas torres ou a, mais uma vez, ameaçar a Deus?". Ícaro e Prometeu — como os Titãs ou os construtores da torre de Babel — também foram derrotados; mas a deles foi uma derrota gloriosa. De fato, numa coletânea de emblemas do final do século XVII, Prometeu não mais aparece representado como um deus derrotado, acorrentado à montanha. Sua mão, no gesto de roçar o sol, vinha acompanhada pelo altivo lema: "Nil mortalibus ardum" (cf. fig. 4) — "nada é difícil demais para os mortais".[35] Também a queda de Ícaro não correspondia mais às novas atitudes: numa outra coletânea de emblemas, ele aparece como um jovem alado, que flutua tranqüilamente no ar (cf. fig. 5). A divisa "Nil linquere insausum" (Ousa tudo) vinha acompanhada por um comentário que comparava o vôo à descoberta de um *novo* mundo por Colombo.[36] O jesuíta Daniello Bartoli, por outro lado, observara que sem a coragem de Colombo, comparada à de Ícaro, a Europa não teria "nem as especiarias e as minas . . . nem o conhecimento daquele meio mundo, a América".[37] As próprias noções de "risco" e "novidade" eram agora vistas como valores positivos — apropriados, de fato, a uma sociedade cada vez mais amplamente fundada no comércio. Estava surgindo uma nova cultura, baseada na afirmação de novos valores sociais.

Se agora voltarmos uma vez mais às palavras paulinas "noli altum sapere", ficará claro por que nesse período elas não parecem mais aceitáveis. Com efeito, podemos acompanhar quase passo a

7. Florentius Schoonhovius, *Emblemata*, Gouda, 1618, ff. não numeradas (XII).

passo a maneira como acabou por se refutar esse lema venerável. No início do século XVII, na coletânea de emblemas de um jovem advogado holandês, Florentius Schoonhovius, várias vezes reeditada, encontramos outra vez a velha exortação "noli altum sapere", sob uma forma levemente modificada: "altum sapere pericolosum" (é perigoso conhecer aquilo que está no alto) (cf. fig. 6). Ainda aí, o lema se referia a Ícaro. Um longo comentário de Schoonhovius explicava o alvo do emblema: os teólogos excessivamente curiosos que disputavam sobre segredos divinos como a predestinação, o livre-arbítrio, a queda de Adão. Como fariam melhor, exclamava, se deixassem de lado essas discussões abstrusas e inúteis, contentando-se simplesmente com a Bíblia! Desse modo, prosseguia ele, a nossa próspera pátria não correria o risco de ser levada à ruína pelas discórdias religiosas.[38]

Isso a que aludia Schoonhovius tornara-se naquele momento um problema incômodo. Em 1618, as discussões religiosas na república holandesa chegaram a uma virada decisiva. Os seguidores da rígida doutrina calvinista da predestinação encontravam uma oposição crescente por parte dos seguidores mais cordatos de Armínio. Essa discussão teológica tinha ostensivas implicações políticas, já que os arminianos, que eram minoritários, eram defensores da tolerância religiosa. Por esse motivo, apoiaram homens como Oldenbarnevelt, que pretendiam se opor ao poder político dos ministros calvinistas.[39] Para resolver a questão, convocou-se um sínodo em Dordrecht. Naquele exato momento, Schoonhovius decidiu publicar sua coletânea de emblemas, como um convite à paz religiosa.

Tanto a queda de Ícaro como símbolo dos teólogos curiosos quanto o lema "noli altum sapere" circulavam amplamente entre esses grupos religiosos holandeses. Em fevereiro de 1618, o cunhado do cônsul de Haarlem escreveu uma carta condenando asperamente os loucos teólogos que, à semelhança de Ícaro, sofrem uma miserável queda por terem ousado voar alto demais, rumo a metas proibidas. Alguns anos antes, o grande filólogo clássico Casaubon escrevera à personalidade mais representativa dos grupos arminianos, Grozio, observando que seria útil a toda a cristandade, e

particularmente aos arminianos, refrear aqueles teólogos curiosos que procuravam (acrescentava ele, num eco evidente da *Epístola aos Romanos* 12.3) saber mais do que deviam, "sapientes supra id quod oportet sapere".[40]

O emblema de Schoonhovius, portanto, fazia vibrar uma nota familiar. O seu contexto, porém, em certo sentido era novo. Se olharmos a primeira página do volume de Schoonhovius, veremos antes de tudo, em frente à primeira página do texto, um retrato do jovem autor, emoldurado pelas palavras "sapere aude" (fig. 7). Logo a seguir, três emblemas: "nosce te ipsum" (conhece-te a ti mesmo), "sapiens supra fortunam" (o sábio não pode ser derrotado pela sorte) e o já visto "altum sapere pericolosum". A série se centrava sobre o tema do conhecimento, com evidentes subentendidos estóicos. O significado do primeiro lema, porém, contrastava nitidamente com o último, "altum sapere pericolosum".

"Sapere aude" é tirado da epístola de Horácio a Lollio.[41] Seu significado literal é "sê sábio". Horácio dirige essas palavras a um tolo que hesita em atravessar um rio, pois espera que a água pare de correr. A passagem ligava-se originalmente ao bom senso, e não ao conhecimento. Mas é fácil entender que o significado das palavras de Horácio na coletânea de emblemas de Schoonhovius era outro. Também aqui "sapere" havia deslizado de um âmbito moral para um âmbito intelectual, sob a atração do lema vizinho "altum sapere pericolosum".[42] O resultado era uma espécie de equilíbrio instável: "é perigoso conhecer aquilo que está no alto", mas "ousa conhecer".

Para entender plenamente o significado dessa última exortação, é preciso lembrar que, nesse período, os intelectuais europeus sentiam-se cada vez mais integrantes de uma cosmopolítica *respublica literatorum*, uma república de intelectuais.[43] Nesse contexto, a solidariedade com os outros intelectuais importava mais do que os respectivos compromissos de caráter religioso ou político. Poderíamos dizer que a pesquisa da verdade vinha se tornando uma espécie de religião, um compromisso político em si mesmo. Mas essa insistência no espírito de pesquisa não se dirigia a todos. "Hic vero libertas aliqua inquirendi, aut etiam dissentiendi doctis

8. Anton van Leeuwenhoek, *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam*, Leiden, 1719, frontispício.

omnino concedenda est" (Devemos conceder uma certa liberdade de pesquisa, e também de divergência, sobretudo aos intelectuais), escrevia o arminiano Conrad Vostius, professor de teologia em Leiden, a Casaubon, "senão pareceremos impedir a lenta marcha da verdade".[44]

Assim, a liberdade de pesquisa tinha de ser concedida antes de mais nada — ou somente? — a um grupo social preciso: os intelectuais — que, para o bem e para o mal, ainda está viva.

"Altum sapere pericolosum": a busca da verdade pode ter implicações sociais perigosas, como mostrou o caso da Holanda. No sínodo de Dordrecht, os arminianos foram derrotados. Um ano depois, em 1619, a vitória teológica da ortodoxia calvinista foi acompanhada por uma vitória política. Oldenbarnevelt foi condenado à morte; muitos arminianos — ou "ex-postulantes", como eram chamados — fugiram para o exílio, sobretudo na França. Schoonhovius, talvez desiludido com as lutas religiosas de seus companheiros de fé, abandonou o calvinismo e tornou-se católico. Diga-se de passagem que não escreveu outros livros de emblemas. Mas a difusão do novo significado das palavras de Horácio, "sapere aude" (ousa conhecer), prosseguiu. Elas foram escolhidas como lema pessoal de Gassendi, o qual, devemos lembrar nesse contexto, mantinha relações não só com os "libertins érudits" mas também com os arminianos exilados em Paris.[45]

No início do século XVII, apareceu um livro na Holanda. O frontispício vinha decorado com uma vinheta que representava um homem subindo uma montanha (fig. 8). No cume circundado por nuvens, percebe-se uma cornucópia. Um deus alado com uma foice — o Tempo — segura o homem pela mão, ajudando-o a subir. O lema é "Dum audes, ardua vinces" (Se souberes ousar, vencerás qualquer dificuldade). O emblema alude habilmente a três lemas diferentes, fundindo-os num só: "Veritas filia Temporis" (A verdade é filha do Tempo), "altum sapere", porque "ardua" significa também "as coisas altas", e "sapere aude". Efetivamente, eis aí o Tempo, eis a altura, eis a ousadia ("Dum audes...", se souberes ousar...). Mas onde está o "sapere"? Basta olhar o título do livro: *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam* (Cartas à Royal Society da Inglaterra) de Anton van Leeuwenhoek,[46] o grande biólogo holandês que foi o primeiro cientista a utilizar o microscópio. O significado da vinheta pode ser traduzido dessa forma: é chegado o tempo; os segredos da Natureza não o são mais; a ousadia intelectual dos cientistas deporá os dons da Natureza aos nossos pés.

Rompera-se o instável equilíbrio entre "não conhecer aquilo que está no alto" e "ousa conhecer". Já se traçou a história dessa exortação do século XVII à superação dos antigos limites postos ao conhecimento.[47] É pelo menos significativo que a divisa horaciana tenha sido considerada a expressão mesma dos valores do iluminismo. "*Was ist Aufklärung?*", o que é o iluminismo?, perguntou Kant no final do século. Sua resposta foi: *Sapere aude*! — mesmo que, por sua vez e de outro ponto de vista, ele tenha destacado os limites do conhecimento humano. Mas isso é uma outra história.

TICIANO, OVÍDIO E OS CÓDIGOS DA FIGURAÇÃO ERÓTICA NO SÉCULO XVI

1. Disfarçado de eunuco, um dos personagens do *Eunuco* de Terêncio, o jovem Quérea, insinua-se na casa onde mora sua amada. (A cena já se realizou atrás dos bastidores: é o próprio Quérea que a narra ao irmão.) A moça se prepara para o banho. Os olhos de ambos caem num quadro pendurado na parede, que representa o encontro de Júpiter e Danae ("tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura haec, Iovem/ Quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum" [uma tábua pintada: ali se figurava Júpiter, que dizem ter enviado uma chuva de ouro sobre o regaço de Danae]). O jovem exulta consigo mesmo ao pensar que em breve imitará o mais alto dos deuses, aquele "qui templa caeli summa suo nutu quatit" [que abala os templos mais elevados dos céus com um mero aceno de sua fronte], seduzindo a moça: "ego homuncio hoc non facerem? facerem ego illud vero itidem ac lubens" [eu, um homúnculo, não faria isso? eu faria do mesmo modo e com prazer].[1]

Essa passagem foi citada várias vezes por santo Agostinho para mostrar os efeitos nefastos das pinturas licenciosas. Através de santo Agostinho, ela entrou na discussão sobre as imagens que eclodiu na Igreja católica durante o século XVI. O teólogo Johannes Molanus lembrou os versos de Terêncio, e o indignado comentário de Agostinho, num capítulo do seu tratado *De picturis et imaginibus sacris* (1570) intitulado "In picturis cavendum esse quidquid libidinem provocat". Quase trinta anos antes, o pole-

mista dominicano Ambrogio Catarino Politi, no seu *De cultu imaginum* (1542), havia feito o mesmo, mas com um objetivo diferente: o de demonstrar por via analógica, através da reação do jovem Quérea à representação dos amores de Júpiter e Dânae, a eficácia das imagens sacras.[2]

2. A passagem do *Eunuco* e o seu destino no século XVI propõem de maneira implícita e sintética uma série de problemas estreitamente ligados entre si, em parte conhecidos, em parte não. Tentemos enumerá-los.

a) Comecemos pelo mais geral: como atua uma imagem erótica? A resposta (foi dito) varia conforme o ato sexual seja ou não representado diretamente. No primeiro caso, o espectador-fruidor identifica-se com as figuras que realizam o ato. (É de se notar que o público ao qual se dirigem as imagens eróticas é exclusivamente masculino, por óbvias razões históricas; o que se sugere, portanto, é a identificação com o protagonista masculino.) No segundo, o espectador-fruidor identifica nas figuras representadas (mulheres nuas, geralmente, pelo motivo já mencionado) os parceiros de uma imaginária relação sexual. Em ambos os casos, o papel do espectador-fruidor é substancialmente o de *voyeur*.[3] Mas também podem ocorrer variantes intermediárias. Nas representações dos amores entre Júpiter e Danae, o ato sexual é representado, porém de maneira simbólica (Júpiter aparece sob a forma de chuva de ouro); isso permite ao jovem Quérea substituir mentalmente Júpiter no leito de Danae e, simultaneamente, identificar-se com o próprio Júpiter. O voyeurismo do espectador-fruidor adquire uma carga narcisista: através do coito, Quérea — um homem qualquer, um homem de nada, um "homuncio" (homúnculo) — torna-se semelhante ao altíssimo Júpiter, que com o trovão faz tremer os céus.

b) O processo psicológico que descrevemos assume formas diversas conforme a relação que se estabelece entre a realidade da qual participa o espectador-fruidor e a realidade representada na imagem erótica. Essa relação é condicionada pelos códigos — cultural e estilístico — em que a imagem é formulada. As duas realidades podem ser homogêneas ou heterogêneas; neste último

caso, pode haver uma guinada para baixo (o cômico ou o vulgar) ou para o alto (o trágico ou o sublime).[4] Do quadro mencionado por Terêncio conhecemos o código cultural, não o código estilístico (mesmo podendo presumi-lo com uma certa aproximação).[5] De qualquer maneira, o efeito era uma guinada para o alto: através de um código elevado como o mitológico, Quérea podia chegar a identificar-se com o altíssimo Júpiter.

c) A questão do nível (alto, médio, baixo) dos códigos empregados nas figurações eróticas desloca a discussão do espectador-fruidor para a obra. O que é uma imagem erótica? Em sentido estrito, é uma imagem que se propõe de modo deliberado (mesmo que não exclusivo) excitar sexualmente o espectador-fruidor.[6] Tal era provavelmente o quadro visto por Quérea (a cena ocorre na casa da cortesã Taide). Mas a intencionalidade que está por trás da imagem é muitas vezes difícil de decifrar. Uma definição mais ampla deveria, pois, incluir também as imagens que, para além das intenções dos seus autores, acabam por assumir, talvez a uma certa distância de tempo, uma carga erótica aos olhos do público (ou de uma parte dele).

d) Durante o século XVI a questão das imagens eróticas, intencionais e supra-intencionais, tornou-se objeto de uma atenção cada vez mais preocupada por parte da hierarquia católica, como mostram também os textos já lembrados de Politi e Molanus. Nessa atenção confluem dois fenômenos diferentes, mas estreitamente ligados entre si (num certo sentido, o primeiro não era senão um aspecto do segundo). Por um lado, a tentativa de controlar a vida sexual de modo extenso e minucioso. Por outro, o propósito de servir-se das imagens para restabelecer uma relação, freqüentemente afrouxada ou rompida, com as massas dos fiéis (mas em alguns casos tratava-se até de estabelecer totalmente uma relação inexistente). Esse propósito era apenas em parte fruto de uma reação à polêmica protestante contra as imagens sacras. Acima de tudo havia a consciência, cada vez mais nítida, da função decisiva das imagens, "idiotarum libri" (livros dos ignorantes), numa propaganda voltada a massas compostas predominantemente de iletrados. A invocação recorrente das formulações de Gregório

Magno era significativa.[7] Mesmo que essa propaganda tivesse conteúdos muito diferentes em relação ao passado, e se desenvolvesse num ambiente onde a difusão da imprensa modificara muito a relação com a palavra escrita e as imagens, podiam-se colocar analogias não totalmente arbitrárias com a evangelização dos bárbaros realizada na Alta Idade Média.

Aos olhos de um teólogo sem preconceitos como Politi, o denominador comum entre imagens eróticas e imagens sacras era a *eficácia*. Umas estimulavam o apetite sexual, outras a piedade religiosa. Elas, porém, dirigiam-se a destinatários pelo menos parcialmente diferentes. Poderíamos distinguir esquematicamente na Itália do século XVI dois circuitos icônicos (chamemo-los assim): o público, amplo e socialmente indiferenciado, e o privado, circunscrito e socialmente elevado. O primeiro, constituído por estátuas, afrescos, telas e quadros de grandes dimensões — objetos expostos em igrejas e palácios públicos, acessíveis a todos. O segundo, além de estátuas e afrescos, constituído por telas e quadros também de pequenas dimensões, jóias, medalhões, conservados nas residências de uma elite de senhores, prelados, nobres e, em alguns casos, mercadores. Certamente trata-se de uma distinção esquemática, eivada pela crescente difusão da imprensa — basta pensar na ostensiva difusão de imagens sacras em ambientes nada elevados.[8] Todavia, a separação entre os dois circuitos icônicos, o público e o privado, mostra-se útil, pelo menos numa primeira aproximação, para a questão que nos interessa: a das imagens eróticas.

De fato, as únicas imagens intencionalmente eróticas admitidas no circuito público eram as "imagens desonestas" representadas, como escrevia Gillio,[9] "nas salas de banho e nas hospedarias". Em quais iconografias se inspiravam, em qual registro estilístico se inscreviam, infelizmente não sabemos. Mais notícias temos, todavia, sobre as imagens eróticas supra-intencionais, principalmente de caráter sacro: um caso como o referido por Vasari, o das pias mulheres perturbadas por um são Sebastião do frade Bartolomeo,[10] talvez não fosse absolutamente infreqüente. A polêmica contra-reformista contra o nu visava exatamente a subtrair aos olhos do público mais vasto a visão de imagens que tivessem

mesmo que um mínimo de potencialidade erótica — daí a decisão de desencorajar temas bíblicos como a embriaguez de Noé, Davi e Betsabé, Susana e os anciões.[11]

As imagens intencionalmente eróticas, inacessíveis às massas, com a exceção já citada, eram, pelo contrário, muito representadas no circuito icônico privado, reservado à elite. Na sua grande maioria, vinham formuladas num código cultural e estilisticamente elevado, o mitológico — quer se trate de imagens antigas, quer se trate pelo contrário de imagens expressamente pintadas ou esculpidas por artistas contemporâneos. A fantasia erótica do século XVI encontrava na mitologia clássica um repertório já pronto de temas e formas, imediatamente decifráveis por uma clientela internacional como a constituída pelos comitentes das "poesias" de Ticiano. Até um filão mais ligado à pintura de gênero, como o veneziano de retratos de cortesãs, freqüentemente escondia-se sob um tênue véu mitológico.[12]

Também nas comparações desse tipo de figurações a polêmica eclesiástica tornou-se, durante o século XVI, cada vez mais áspera. Na sua *Disputatio... de cultu et adoratione imaginum* (1552), Politi acusou os prelados que colecionavam imagens mitológicas, antigas e modernas, até mesmo de idolatria. As desculpas alegadas por aqueles homens corruptos — segundo os quais essas imagens eram colecionadas e conservadas "non venerationis aut adorationis causa, sed spectaculi et memoriae antiquorum gratia, et ostentandi artificum peritia" [não por veneração ou adoração, mas para a contemplação e memória dos antigos, e para mostrar a perícia dos artífices] — deixavam-no indiferente. Melhor teriam feito, aqueles prelados, se destinassem aos pobres o dinheiro empregado na compra de obras do gênero. De modo bem diferente agira Gregório Magno, quando mandou destruir os ídolos do paganismo; e pensar que Platina tentara justificá-lo, negando o fato! Mas certamente um homem embebido de cultura pagã, como Platina, não podia deixar de valorizar coisas (observa Politi) que o olho espiritual não aprecia absolutamente. As imagens dos falsos deuses, de fato, induzem não só à idolatria mas à sensualidade, os olhos de quem vê "nuda Veneris aut Dianae membra... et Satyrorum

salaces gestus, et Bacchi et Baccantium turpes et vinosos furores..." [os membros nus de Vênus e Diana... e os gestos lascivos dos Sátiros, e os furores torpes e ébrios de Baco e das Bacantes].[13]

Por mais vaga e indeterminada, a polêmica de Politi não pode deixar de evocar quadros de teor mitológico, como os pintados por Ticiano. Entre eles, além de bacanais, Vênus e Dianas, encontramos a "Danae" pintada em Roma, e em seguida várias vezes reproduzida,[14] evidentemente para atender a demandas específicas da alta clientela do pintor. Como vimos, os amores entre Júpiter e Danae, graças à condenação de santo Agostinho, podiam ser considerados no século XVI o perfeito protótipo da imagem pintada para excitar sexualmente o espectador.

3. Mas é lícito definir como "intencionalmente eróticos" esses quadros mitológicos de Ticiano? Nas últimas décadas, vários estudiosos, inspirando-se na orientação iconológica de Panofsky, responderam negativamente, encontrando neles uma quantidade de símbolos e conotações ocultas de caráter filosófico. O livro póstumo de Panofsky sobre Ticiano[15] deu a essa corrente de estudos o aval mais respeitável. As páginas que se seguem pretendem recolocar em discussão algumas conclusões alcançadas por esses estudiosos e, sobretudo, alguns postulados implícitos nos estudos sobre Ticiano.

Antes de mais nada, não se pode deixar de notar que os contemporâneos reagiam às "poesias" mitológicas de Ticiano como a quadros explicitamente eróticos. Em primeiro lugar, o próprio Ticiano: citou-se muitas vezes a carta a Filipe II na qual, depois de ter lembrado "Danae [que] via-se toda de frente", ele prometia enviar uma outra "poesia", isto é, "Vênus e Adônis", na qual se veria, para "variar", "o lado oposto".[16] Mas veja-se também o que escrevia, exatamente a propósito desse último quadro, Ludovico Dolce, amigo e grande admirador de Ticiano, a Alessandro Contarini: "A Vênus está virada de costas, não por falta de arte, ... mas para demonstrar dupla arte. Porque ao virar o rosto para Adônis, esforçando-se por retê-lo, e semi-sentada sobre um tecido

macio e violáceo, mostra em tudo alguns sentimentos doces e vivos, e tais, que só se vêem nela; onde é ainda admirável a atenção desse espírito divino [T.], que nas últimas partes se reconheça o pressionamento da carne causado pelo sentar-se. Mas como? Poderia com verdade dizer que cada pincelada é daquelas que sói fazer com sua mão a Natureza .... Juro-vos, senhor meu, que não se encontra um homem de vista e juízo tão agudo que ao vê-la não a creia viva; alguém assim tão esfriado pelos anos, ou tão duro de compleição, que não se sinta aquecer, enternecer e agitar-se nas veias todo o sangue. Nem é maravilha; pois se uma estátua de mármore pôde de tal modo com os estímulos da sua beleza penetrar na medula de um jovem, que ele lhe deixou sua marca, ora, o que fará essa, que é de carne, que é a própria beleza, que parece respirar?". Como se vê, a avaliação estética em termos de verossimilhança transparece insensivelmente na apreciação muito explícita das virtudes de estimulação erótica da pintura — o que explica, talvez, a pequena ressonância na crítica ticianesca dessa carta, que um famoso estudioso julgou ter de citar sob forma censurada.[17]

Poder-se-ia objetar, porém, que testemunhos como os aqui lembrados não excluem a possibilidade de um segundo nível da imagem, no qual se encontrariam os símbolos e as alusões eruditas caras aos iconólogos. Mas é possível demonstrar a existência desse segundo nível? No caso das "poesias" mitológicas pintadas por Ticiano na sua maturidade avançada, dir-se-ia que não. As interpretações divergentes recentemente propostas para o *Rapto de Europa* são instrutivas. Um estudioso, M. L. Shapiro, julgou poder individuar a "fonte" textual dessa pintura não mais em Ovídio (como sempre se pensou) mas numa ode de Horácio (*Carmina* III, XXVII). Daí a tentativa de ler no quadro uma complicada rede de símbolos ligados ao estoicismo. A imagem, em aparência clamorosamente erótica, de Europa arrastada pelo touro esconderia na realidade uma mensagem mais complexa: a representação, condenada pelos estóicos, do ceder às paixões. O peixe e o golfinho que nadam ao lado de Europa, os cupidos que a acompanham personificam, de fato, as paixões da alma: medo, alegria, desejo, dor. O peixe de aparência monstruosa é o símbolo do medo; o golfinho

é o símbolo da alegria, em primeiro lugar porque Mosco no seu poema *Europa* fala dos "alegres" saltos do golfinho, em segundo lugar porque o golfinho pintado por Ticiano é prateado e Horácio, numa outra ode, diz "ridet *argento* domus" [brilha a casa *com prata*]; um dos cupidos voadores simboliza o desejo, e o outro não pode deixar de simbolizar a dor, como mostra "bastante apropriadamente" a sua expressão perturbada, e também "the rather angular outline of his form that should be compared with the soft roundness of both *Joy* and *Desire*" [o contorno antes anguloso da sua forma que deve ser comparado à suave redondeza tanto da *Alegria* como do *Desejo*].[18] É uma sorte que argumentações desse nível tenham sido rapidamente refutadas. Um outro estudioso, D. Stone Jr., demonstrou sem margem de dúvidas que a "fonte" do *Rapto de Europa* não é Ovídio nem Horácio, mas um romance alexandrino que Ticiano pôde ler na vulgarização de F. A. Coccio.[19] Da imaginária pintura minuciosamente descrita por Achille Tazio, Ticiano deduziu em particular a posição de Europa sobre o touro, cuja singularidade iconográfica não escapara a Panofsky: "sobre suas espaldas sentava a jovem, não como o homem monta a cavalo, mas de lado, tendo à direita acomodados os dois pés, com a mão esquerda segurando o chifre...". Por trás do quadro, portanto, é possível detectar um texto, em sua maior parte seguido escrupulosamente; mas trata-se de um texto puramente descritivo, sem implicações simbólicas, estóicas ou neoplatônicas. À pergunta, tipicamente iconológica, posta por Shapiro, "is the Stoic program there to veil the pagan nudity?" [está ali o programa estóico para velar a nudez pagã?],[20] pode-se pois responder negativamente, porque a existência de um "programa" ligado ao estoicismo é totalmente indemonstrável. Permanece a nudez de Europa: velada, ou melhor, exalçada pela "branquíssima camisa" de que já falava a vulgarização de Achille Tazio, e que Ticiano não deixou de representar em sua pintura. Até que ponto é lícito estender uma tal conclusão, que no caso do *Rapto de Europa* parece correta?

4. Não Ovídio, mas a vulgarização de um romance alexandrino. Porém sabemos que Ticiano extraiu de Ovídio a inspiração

para a maioria de suas "poesias" mitológicas: isto é, para aqueles quadros que aos olhos de seus contemporâneos, como vimos, tinham um caráter essencialmente erótico. Panofsky falou de uma relação excepcionalmente profunda de Ticiano com Ovídio — um Ovídio lido, escrutado até quase nas dobras íntimas do texto.[21] Do texto — ou da vulgarização do romance de Achille Tazio?

Segundo Panofsky, Ticiano "felt free to use all kinds of visual models, ancient or modern, while yet, on the whole, remaining independent of the specific tradition which flourished all around him in countless illustrated editions, translations and paraphrases of the *Metamorphoses*" [sentia-se livre para empregar todos os tipos de modelos visuais, antigos ou modernos, embora ainda assim, no geral, mantendo-se independente da tradição específica que florescia à sua volta em incontáveis edições ilustradas, traduções e paráfrases das *Metamorfoses*]. Em vários casos, de fato, ele não teria hesitado em se afastar dessa tradição, para se remeter diretamente ao texto original de Ovídio. Mas essa tese interpretativa, amplamente ilustrada por Panofsky, na realidade é insustentável. Pode-se demonstrar, pelo contrário: *1*) que Ticiano não sabia latim; *2*) que ele leu as *Metamorfoses* exclusivamente nas vulgarizações; *3*) que suas inovações em relação à tradição iconográfica se remetem às vulgarizações e não ao texto ovidiano. Se tudo isso for verdade, não nos encontramos diante de um pintor humanista, como ele foi freqüentemente descrito, mas sim diante de um pintor estreitamente ligado à cultura contemporânea em língua vulgar: a dos polígrafos.[22]

O primeiro ponto é naturalmente decisivo. Costumam-se cotejar as pinturas de Ticiano, sobretudo as mitológicas, com os textos de autores clássicos — latinos ou até gregos — dos quais elas derivariam. Para voltar ao caso já lembrado, não só Ovídio ou Horácio, mas Mosco. Isso implica duas possibilidades: ou Ticiano era capaz de ler esses textos diretamente, ou lia-os através da leitura e interpretação de algum humanista. A existência de um "programa" elaborado por um humanista da corte de Ferrara está demonstrada, como se sabe, por um grupo de quadros pintados nos anos de 1520 para Alfonso d'Este.[23] Para os quadros mitológi-

cos da maturidade avançada, optou-se tranqüilamente pela primeira hipótese. Mas há um testemunho, sempre de Ludovico Dolce, que mostra claramente que Ticiano não sabia ler o latim (quanto mais o grego). Trata-se da dedicatória "a M. Ticiano pintor e cavaleiro", datada de Pádua, 10 de outubro de 1538, no início de uma coletânea de textos que incluía duas vulgarizações de Dolce, respectivamente da sexta sátira de Juvenal e do epitalâmio de Catulo para as núpcias de Peleu e Tétis, e mais um texto original do próprio Dolce (*Diálogo em que se fala de que qualidade de mulher se deve encontrar, e do modo que se deve manter*).[24] A dedicatória se concentrava no tema tradicional da comparação entre as artes, nesse caso a literatura e a pintura: "Juvenal, excelente M. Ticiano, Juvenal agudíssimo motejador e censurador da maldade dos seus tempos, entre as suas outras belas sátiras uma deixou escrita na qual, exortando um amigo seu a fugir da ligação com a mulher, formou sobre as luxúrias e vícios das mulheres um retrato tão nobre e de tal perfeição que ele sem dúvida alguma pode vencer os milagres do vosso engenho divino. Portanto, se os retratos, os quais saem da perfeição da arte, o que é somente próprio de vós, aproximam-se tanto do verdadeiro que, acrescentado a eles o espírito, a natureza aí poderia ser vã: mas falta-lhe a vida. Mas, no retrato que digo, vê-se não somente a semelhança com aquele verdadeiro e aquele vivo, mas esse verdadeiro e esse vivo mesmo. Disso tendo eu recolhido e elaborado um exemplo tal como soube e pude, agora envio-o a vós para que, *não podendo entender o próprio, vejas no meu* se os bons escritores sabem tão bem assim retratar com a pena os segredos da alma, como os bons pintores com o pincel aquilo que se mostra aos olhos; ou, pelo contrário, se estes junto a vós, que sois o mais digno, mantêm-se ultrapassados de longa distância".

Para compreender plenamente o sabor desse amigável desafio lançado por Dolce, é necessário um esclarecimento. Ao traduzir o epitalâmio de Catulo, ele se afastou um tanto do texto latino e forneceu uma vívida descrição (a primeira de que dispomos) do *Baco e Ariadne* que Ticiano pintara quinze anos antes, inspirando-se, entre outras coisas, naquele texto de Catulo (cf. Apêndice, p.

140). Dessa forma, Dolce tentava reforçar a superioridade da pena sobre o pincel. Mas isso não nos interessa aqui. Importa, pelo contrário, a clara afirmação sobre a impossibilidade, por parte de Ticiano, de entender textos de um autor latino sem recorrer à vulgarização.

5. É inútil insistir na importância desse ponto. Em primeiro lugar, porque as vulgarizações do século XVI, como se sabe, eram tudo menos traduções fiéis. Freqüentemente tratava-se de reelaborações, mais ou menos abreviadas ou prolixas. Apresentemos um exemplo, recorrendo novamente a Danae.

Já Panofsky notara[25] que ao destino figurativo desse mito (que certamente não começa com Ticiano, ainda que com Ticiano tenha tido um poderoso impulso) corresponde na Antiguidade clássica uma tradução textual dispersa e fragmentária. Mesmo as alusões do mitógrafo por excelência, Ovídio, são breves e incidentais. Em que terá se inspirado Ticiano para as suas pinturas: nas invocações, igualmente rápidas, de Horácio? Ou nas glosas aos *Argonautica* de Apolônio de Rodes? Ou então em Fulgêncio "metaforalis" [metafórico] e na tradição mitográfica medieval?

É típico que essas perguntas não tenham sido colocadas explicitamente — a tal ponto a resposta a elas parecia (e não era) óbvia. Na realidade, Ticiano dispunha de um texto que não era fragmentário nem distante: as *Metamorfoses, isto é, transmutações diligentemente traduzidas do latim em verso vulgar... por Nicolò di Agustini*, várias vezes reeditadas (por exemplo, em 1522, 1533, 1537, 1538...). A "diligência" louvada no título não impedira que o vulgarizador, em certos casos, fizesse verdadeiras inserções. Cinco versos, sinteticamente alusivos, de Ovídio (*Metamorphoses* IV 607-10: "Solus Abantiades, ab origine cretus eadem,/ Acrisius superest, qui moenibus arceat urbis/ Argolicae; contraque Deum ferat arma; genusque/ non putet esse Iovis: necque enim Iovis esse putabat/ Persea, quem pluvio Danaë conceperat auro" [Resta somente o filho de Abas, nascido da mesma origem, Acrísio, para repelir o Deus dos muros da cidade de Argos e pegar em armas contra ele; e não o considerar descendente de

Júpiter; pois tampouco considerava Perseu filho de Júpiter, a quem Danae concebera de uma chuva de ouro] dilataram-se até se converter em três oitavas:

> A razão por que Acrísio desprezava
> Baco foi porque já lhe tinha dito
> que o audaz Perseu que tanto amava
> não era filho de Júpiter, o deus perfeito,
> como era verdade, e por isso odiava-o.
> A qual geração foi com efeito
> que esse rei Acrísio teve uma filha
> dita Danae, maravilhosamente bela.
>
> O pai, que tão graciosa a via,
> temendo pela sua virgindade,
> numa torre fechada a mantinha,
> com grande vigilância e muita dignidade;
> onde Júpiter que disso sabia
> um dia deixou a sua divindade
> e sobre a torre dela desceu
> para cumprir do amor as usuais tarefas.
>
> Depois por uma fenda que no teto
> viu, presto transformou-se em chuva de ouro
> e por ela sobre o seu leito desceu
> tão silencioso que ninguém disso se apercebeu.
> Depois, para chegar ao último deleite,
> subiu-lhe ao regaço, e ali se revelou
> como Júpiter, e deitou-se ao fim com ela
> e de Perseu a engravidou.[26]

Que Ticiano se servisse dessa cômoda vulgarização em vez de, com a ajuda de algum humanista, examinar uma série de textos clássicos e medievais, é uma hipótese muito plausível, ainda que não demonstrada. Mas a hipótese torna-se certeza quando descobre-se que nas vulgarizações (e entre outras a de Nicolò degli Agostini) encontram-se não só aqueles desvios da tradição iconográfica corrente, que Panofsky remontara à leitura exata do texto de Ovídio, mas inclusive as deixas para algumas inovações em relação a este, até então atribuídas à liberdade inventiva de Ticiano.

6. Comecemos por esse último caso, que num certo sentido é o que mais comprova a nossa tese. Ao analisar uma das "poesias" pintadas por Ticiano para Filipe II, *Diana surpreendida por Acteon durante o banho*, Panofsky destacou que, do ponto de vista compositivo, o quadro "is not significantly indebted to any previous illustration of Acteon myth" [não deve significativamente nada a qualquer ilustração anterior do mito de Ácteon]; trata-se de uma iconografia criada "almost *ex nihilo*".[27] O mais novo elemento — sem levar em consideração pormenores como o tecido vermelho e a presença de uma negra entre as ninfas do séquito de Diana — é "the unexpected presence of an architectural setting: a curious combination of a rusticated pier with a dilapidated Gothic vault, the only Gothic vault in Titian's oeuvre" [a presença inesperada de um cenário arquitetônico: uma curiosa combinada de um pilar rusticado com uma abóbada gótica lapidada, a única abóbada gótica na obra de Ticiano].[28] Teria sido — supõe Panofsky — o texto ovidiano a sugerir a um leitor do século XVI como Ticiano, através da alusão à natureza que imita a arte, essa singular moldura arquitetônica:

> Vallis erat piceis et acuta densa cupressu,
> Nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae,
> Cuius in extremo est antrum nemorale recessu.
> Arte laboratum nulla: simulaverat artem
> Ingenio natura suo; nam pumice vivo
> Et levibus tofis nativum duxerat arcum.
> Fons sonat a dextra, tenui perlucidus unda,
> Margine gramineo patulos succinctus hiatus.
>
> [Era um vale coberto de pinheiros e ciprestes agudos,
> Chamado Gargafia, consagrado a Diana cingida,
> Em cujo recesso mais longínquo existe uma gruta silvestre.
> Não é lavourada por nenhuma arte: a natureza com seu próprio engenho
> Simulara a arte; pois como a pedra-pomes viva
> E o tufo leve formara um arco nativo.
> À direita soa uma fonte, de águas ligeiras e transparentes,
> Largo boqueirão cercado nas margens pela relva.]
>
> (*Metamorphoses* III 155-63)

Mas veja-se como está mais próxima à solução figurativa cogitada por Ticiano a vulgarização, mais uma vez devidamente dilatada em relação ao original, de Giovanni Andrea dell' Anguillara, publicada em Veneza em 1555, quase quatro anos antes da conclusão do *Acteon*:

> A dita Gargafia é aquela nobre região
> da qual cuidava a deusa silvestre:
> não é a gruta fabricada pela arte,
> mas sim à arte imitou a natureza.
> Um arco nativo aquele antro divide,
> que está colocado em meio aos muros nativos;
> toda de um frágil tufo é a caverna,
> a frente e os lados, e ainda a abóbada interna.
>
> Pinga em torno de toda a gruta,
> e uma clara fonte forma no lado direito,
> onde mais abaixo com forma de bacia
> a natureza aquele tufo cavara.
> Uma gota da outra cai interrompida,
> nem o porejamento é continuado,
> mas por muitas gotas esparsas um riacho cresce,
> que enche aquele vaso, e depois transborda e dele sai.
>
> Do antro o céu, que a natureza compôs,
> dá as gotas e do gel dividido e rompido
> há mil formas várias e caprichosas,
> que mostram ser de um artífice bem-dotado.
> Troncos, óvalos e pirâmides esponjosas
> dali pendem, que ao gotejar formam um aqueduto;
> possui tal compartimento que o cinzel
> não o poderia fazer mais gracioso, nem mais belo.[29]

A insistência do vulgarizador na extraordinária arquitetura natural da gruta não podia deixar de impressionar Ticiano. Dos versos de Anguillara ele extraiu não só a idéia da "bacia" natural cheia de água mas também, sem dúvida, a sugestão de caracterizar aquela arquitetura como gótica. "Mil formas várias e caprichosas", "troncos, óvalos e pirâmides esponjosas": o autor anônimo (pensou-se em Rafael) da descrição sobre a arquitetura romana enviada a Leão X em 1515 não havia talvez afirmado que os

arcos agudos do gótico nasceram "das árvores ainda não cortadas", às quais foram "arqueados os ramos, e amarrados juntos"? E porventura Vasari não definira a arquitetura gótica como "uma maldição de tabernaculozinhos uns sobre os outros, com tantas pirâmides e pontas e folhas que parece impossível não que elas possam ficar firmes, mas que consigam se sustentar"? [30]

Mas a vulgarização de Anguillara revela-se decisiva para a gênese do *Acteon* em negativo, além de positivo: pelos elementos suprimidos, além dos acrescentados ao texto latino. Já Cavalcaselle havia notado com precisão que a cena de *Diana e Acteon* se desenrola, de fato, num bosque, "mas não de *ciprestes e pinheiros*", como escreveu Ovídio.[31] Ora, é exatamente a alusão a ciprestes e pinheiros que falta na vulgarização.

7. Deixamos por último o caso de *Perseu e Andrômeda*, em relação ao qual a demonstração de Panofsky sobre a dependência do texto latino aparece com maior veemência. Três elementos do quadro não têm precedentes nas representações figurativas do mito de Andrômeda: *1*) os ramos de coral na margem, mencionados por Ovídio no final do episódio; *2*) o gesto de Perseu que desce do céu de cabeça para baixo (*praeceps*, diz o texto); *3*) a espada de Perseu, curva em vez de reta, aqui também em exata conformidade com as palavras de Ovídio ("teloque accingitur unco" [cinge-se de sua espada recurva], "ferrum curvo tenus abdibit hamo" [esconde o ferro curvo até o guarda-mão], "falcato verberat ense" [vibra sua espada recurva como uma foice], *Metamorphoses* IV, 666, 720, 727).[32] Mas veja-se a já lembrada vulgarização de Nicolò degli Agostini. Nela, a passagem sobre a origem do coral é não só traduzida mas colocada em evidência por um subtítulo deliberado (*De corallis*). O termo "praeceps" é vertido exatamente: "e dela partiu com a cabeça baixa". Quanto à arma curva brandida por Perseu, a vulgarização cita-a bem umas seis vezes, e até aumentando em relação ao original: "retomou a sua foice", "empunhou a sua foice", "e com a sua foice muitas vezes a feria", "até com a foice um golpe lhe percutiu", "depois com a foice à fera se dirigiu".[33] E não só. Pelo menos nesse caso Ticiano se inspirou, além

9. Ticiano, *Perseu e Andrômeda*, Londres, Wallace Collection.

do texto da vulgarização, nas ilustrações que o acompanhavam (mesmo que nelas faltasse o detalhe da adaga recurva). Basta comparar a pintura da Wallace Collection com a representação de *Perseu e Andrômeda* na gravura veneziana de 1538 (cf. fig. 9 e 10). A construção da composição é idêntica (pode-se notar que na primeira gravura da vulgarização de Agostini, também publicada em Veneza em 1522, Perseu desce do céu à direita de Andrômeda, e não à esquerda). Desde o início, porém, como fica evidente com as fotos por raios x publicadas por Gould,[34] Ticiano tentou alterar a posição de Andrômeda, pintando-a com os braços erguidos atrás da cabeça, e não amarrados atrás das costas. A solução definitiva — um braço erguido e o outro abaixado — veio somente num segundo momento.[35]

8. Também no caso de Perseu e Andrômeda, portanto, a relação entre Ticiano e Ovídio passa por uma vulgarização. Mas de que tipo de vulgarização se trata?

A versão das *Metamorfoses* em oitavas de Agostini pode ser considerada uma espécie de articulação entre as vulgarizações medievais e as genuinamente quinhentistas de Dolce ou de Anguillara. Para demonstrá-lo, basta uma rápida viagem de volta no tempo.

A versão em oitavas de Agostini, intercalada de alegorias em prosa, foi impressa pela primeira vez em 1522. No mesmo ano encerra-se o destino editorial de uma vulgarização anterior, várias vezes publicada a partir de 1497. Uma comparação entre as duas vulgarizações mostra que: *a*) ambas contêm uma série de alegorias em prosa, totalmente idênticas; *b*) as ilustrações que acompanham as duas são substancialmente idênticas, ainda que as da vulgarização anterior sejam de feitio muito menos grosseiro; *c*) o texto da versão mais antiga, em prosa, está na base da versão em oitavas de Agostini. Mas quem era o autor da versão em prosa? O prefácio, datado de 20 de março de 1370, declara que a obra fora "composta, vulgarizada e alegorizada" por Giovanni Bonsignori di Città di Castelo.[36] Ora, tanto as alegorias como a vulgarização de Bonsignori eram largamente copiadas das alegorias e paráfrases das

10. *Perseu e Andrômeda*, em Ovídio, *Le Metamorphosi... tradotte... per Nicolò di Agostini*, Veneza, 1538, f. 43*v*.

11. *Perseu e Andrômeda*, em Ovídio, *Metamorphoseos vulgare*, Veneza, 1501, f. XXXIIIIr.

Metamorfoses de Giovanni del Virgilio, o mestre bolonhês contemporâneo de Dante.[37] Um pormenor ínfimo, introduzido por Giovanni del Virgilio na sua paráfrase ovidiana, permite-nos recapitular rapidamente a transmissão textual que acabamos de esboçar. Afastando-se da tradição precedente, Giovanni del Virgilio precisa que Júpiter "cum videret *unum foramen* ib iconvertit se in aurum liquefactum et pluit in gremium Danaes" [vendo aí *uma abertura* converte-se em ouro líquido e chove sobre o regaço de Danae]. "Por *uma abertura* convertendo-se em ouro distende-se e chove sobre o leito de Danae", traduz Bonsignori. "Depois *por uma fenda* que no teto/ viu, presto transformou-se em chuva de ouro/ e por ela sobre seu leito desceu...", versifica Agostini.[38] Isso significa que a vulgarização das *Metamorfoses* lida por Ticiano passara através de uma dupla, talvez tripla, mediação (Giovanni del Virgilio — Giovanni Bonsignori — Nicolò degli Agostini?). Analogamente, o germe da composição de *Perseu e Andrômeda* remontava às ilustrações que acompanhavam a vulgarização de Agostini (cf. fig. 10) ou a de Bonsignori (cf. fig. 11). (Notar-se-á que no primeiro caso um pano cinge pudicamente as ilhargas de Andrômeda; a arma de Perseu é uma espécie de cimitarra; a posição dos dois personagens, porém, está invertida em comparação com a pintura.)

9. A posição despreconceituosa de Ticiano no uso de materiais figurativos os mais díspares é bem-conhecida. Pintores contemporâneos, estátuas antigas e até, como nesse caso, as ilustrações mais ou menos rudimentares das vulgarizações ovidianas acabavam por ser reorganizados e fundidos na linguagem que era somente sua. Igualmente conhecido é o fato de que os estímulos a essa extraordinária inventividade podiam ser tanto figurativos quanto verbais. A demonstração precedente sobre a relação exclusiva de Ticiano com textos vulgarizados dá-nos porém uma imagem da sua cultura muito diferente da geralmente aceita.

Mas o que tem tudo isso a ver, objetar-se-á, com a questão de onde partimos — isto é, a das figurações eróticas no século XVI? Para responder, será necessário voltar à distinção-contrapo-

sição já mencionada entre os dois circuitos icônicos, o público e o privado: amplo e socialmente indiferenciado o primeiro, circunscrito e socialmente elevado o segundo. Como havíamos observado, trata-se de uma contraposição sumária: a subvertê-la, adviera a difusão da imprensa. Graças a ela, um público de contornos para nós ainda indefinidos, mas de qualquer maneira compreendendo classes sociais subalternas (artesãos e até camponeses), entrou em contato não só com a página impressa mas também com as imagens que muitas vezes a acompanhavam. A existência de livros a preço relativamente baixo, normalmente ilustrados, aumentou imediatamente, em sentido tanto quantitativo como qualitativo, o patrimônio de palavras e imagens dessas classes sociais. As repercussões, provavelmente enormes, desse fenômeno começam a ser investigadas somente agora.[39] Pelo que se refere ao nosso problema, podemos apenas supor o enriquecimento da imaginação erótica provocado por imagens como a Andrômeda nua que ilustrava as vulgarizações das *Metamorfoses*. A afirmação soará talvez paradoxal, tratando-se de imagens freqüentemente rudimentares e canhestras. Mas são imagens que souberam fecundar a fantasia de um Ticiano. A carga erótica dessas figurações freqüentemente traçadas por mãos inexperientes é, de resto, confirmada por um indício marginal, mas não desprezível. Os nus que adornam as edições do século XVI conservadas nas nossas bibliotecas — nus talvez casuais, como a Verdade ou a Fortuna das marcas tipográficas — não raro aparecem desfigurados pela pena de distantes leitores. Anulando ou velando os atributos sexuais femininos ou masculinos das figuras que caíam sob seus olhos, aqueles leitores davam vazão a um movimento da alma (ou do corpo) talvez efêmero, mas que demonstrava que aquelas imagens não eram de molde a deixá-los indiferentes. Zelo contra-reformista, dir-se-á. Que seja. Mas o que se esconde por trás dessa expressão que, embora banal, não podemos deixar de usar?

10. Uma análise — infelizmente apenas iniciada — dos manuais para confessores e penitentes impressos na Itália entre o final do século XV e o final do século XVI fornece um primeiro e

não inesperado resultado. Até cerca de 1540, o pecado mais amplamente tratado é, de longe, a avareza; depois, a luxúria. Por volta dessa data, começou a tomar corpo aquele processo de controle e repressão minuciosa da vida sexual que costumamos atribuir, no que se refere aos países católicos, à Contra-Reforma. Mas por que as contradições típicas de uma sociedade na qual o comércio tinha um papel tão importante (mesmo que não preponderante) deviam passar a um segundo plano em relação às contradições ligadas à vida sexual? E por que, mais ou menos no mesmo período, formas análogas de controle se manifestaram também nos países protestantes — a começar pela Genebra de Calvino?[40] É provável que tudo isso se explique, em última análise, pelas tensões demográficas que vinham emergindo nas sociedades européias[41] — mesmo que o controle exercido pela autoridade, laica e eclesiástica, assumisse formas diferentes segundo as situações políticas e religiosas.

Mas o exame dos confessionários nos propõe um outro, e menos óbvio, tema de reflexão. As detalhadas análises do pecado da luxúria se concentram, até boa parte do século XVI, nos sentidos do tato e da audição. A visão não é quase mencionada. As ocasiões sociais que favorecem a transgressão do mandamento "não fornicarás" são sobretudo as danças e as canções. Fazer "cantiones vel sonetos... lascivia turpia ed inhonesta ad provocandum" [canções ou sonetos... para provocar lascívias torpes e impudicas] é pecado mortal, escrevia no seu confessionário Bartolomeo Caimi.[42] Não advertia contra as imagens impudicas — simplesmente porque a sua difusão devia ser mínima ou inexistente, a não ser entre as classes elevadas. É apenas ao longo do século XVI que a visão emerge lentamente como sentido erótico privilegiado, logo depois do tato. Na história ainda não escrita dos sentidos,[43] essa erotização da visão em relação à audição, ligada a circunstâncias históricas específicas como a difusão da imprensa e a maior circulação das imagens, terá um papel importante.

Dianas e Vênus desnudas, ninfas e bacantes foram, portanto, postas, mesmo que em grau limitado, sob os olhos de um público muito mais vasto do que o dos prelados e nobres tão asperamente

censurados por Politi por volta da metade do século. Decorreria um bom tempo antes que as representações eróticas substituíssem o código mitológico, culturalmente elevado, pelo médio, realista e cômico, da cena de gênero. No entanto, o mundo refinado e complexo das divindades pagãs recriadas pelos humanistas era traduzido pelos ilustradores dos livros impressos sob formas freqüentemente humildes e rudimentares — a não ser que realizassem depois um percurso inverso, como no caso da *Andrômeda* de Ticiano. Mas a circularidade das imagens eróticas no século XVI deve ainda ser explorada. Certamente, não só Filipe II na sua sala de banhos privada, mas muitos leitores anônimos das *Metamorfoses* vulgarizadas haviam projetado, como o personagem de Terêncio, as suas fantasias mais secretas nos gestos amorosos dos deuses antigos.

APÊNDICE

As "fontes" literárias de *Bacco e Arianna* foram resumidas por Panofsky (*Problems in Titian*, pp. 141-3). Reproduzo a seguir os versos 22-67 da carme LXIV de Catulo e a vulgarização de Doce.

"At parte ex alia florens volitabat Iacchus,/cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis,/The quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore./ . . . Quae tum alacres passim lymphata mente fuerebant,/Evoe bachantes, evoe, capita inflectentes./arum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos;/Pars e divulso raptabant membra iuvenco;/Pars sese tortis serpentibus incingebant;/Pars obscura cavis celebrabant orgia cistis,/ Orgia, quae frustra cupiunt audire profani:/Plangebant aliae proceris tympana palmis,/Aut tereti tenius tinnitus aere ciebant./Multis raucisonos efflabant cornua bombos,/Barbaraque horribili stridebat tibia cantu./Talibus amplifice vestis decorata figuris/Pulvinar complexa suo velabat amictu" [Mas de outra parte corria em várias direções Baco, na flor da idade,/Com o cortejo de sátiros e os silenos de Nisa, Procurando-te, Ariadne, e ardendo de amor por ti./ . . . então as ágeis bacantes, em desordem, com o espírito desvairado deliravam,/Gritando "evoé, evoé" e meneando a cabeça./Algumas agitavam tirsos de cúspide coberta./Outras arrebatavam os membros de um novilho dilacerado;/ Outras cingiam-se de serpentes retorcidas,/Outras, ainda, celebravam os mistérios de Baco ocultas em cestos fundos,/Mistérios que em vão os profanos desejam conhecer;/Outras, enfim, tocavam tímpanos com

as mãos erguidas/Ou produziam sons agudos no bronze redondo,/Soprados por muitas, os cornes emitiam roucos bramidos,/E a flauta bárbara gritava com som horrível./Magnificamente decorada com tais figuras, a coberta/Velava o leito nupcial e o envolvia com as dobras de seu manto].

E eis a versão de Dolce (*Paraphrasi nella sesta satira di Giuvenale . . . Dialogo in cui si parla di che qualità si dee tor moglie . . . Lo epithalamio di Catullo nelle nozze di Peleo et di Theti*, Veneza, 1538, ff. *Pr-v*): "Do outro lado do rico lavor/via-se Baco coroados e cingidos/de uvas e de flores os seus louros cabelos./Seguia sobre o jumento inchado e túmido/Sileno de vinho; e cercava-o em torno/denso coro de Sátiros e Silvanos,/todos os quais louvavam à sua maneira,/faziam vários gestos, à maneira de ébrios,/e cheios de furor com jubilosa voz/chamando Baco e girando a cabeça./Outro agitava a haste, que levava na mão,/cingida em torno por sarmentos e ramos/da videira a ele consagrada, com os quais/escondia-se a hórrida ponta aguda./ Mostravam outros e erguiam ao alto/com ambas as mãos os sangrentos membros/de um novilho dividido em muitas partes;/alguém com as sinuosas serpentes, que tinha na mão,/circundava-se o pescoço e o peito;/parte nos cavos cestos celebrava,/como soíam, os sacrifícios a Baco,/os sacrifícios que ouvir tenta em vão/quem princípio não tem nem as suas sagrações./Algum outro com os sonantes címbalos/com dura madeira percutia, ou/vertia de leve cana miúdo som./Muitos emprestando o sopro a um torto corne/enchiam em torno o céu de roucas vozes/e tal fim com horrível som/inflando igualmente ambas as faces/ ressoar fazia de longe a trompa;/nem por outra razão se movera/aquele sempre louro e jovenzinho Deus/que para ser-te esposo, e elevar-te/a sempiterna glória, inflamado e abrasado/pelas tuas belezas, ó desconsolada mulher./Por tais figuras assim ornado e belo/o rico tecido cobertor altivo/tornava o marital leito soberbo . . .".

Bastaria a alusão ao "inchado e túmido" Sileno, não mencionado por Catulo (mas presente no cortejo de Baco descrito por Ovídio, *Ars amandi* I, 541 ss), para provar que aqui Dolce, mais que traduzir, procurava dar um equivalente literário do quadro de Ticiano.

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 paradigma [1]) 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 encontramo-nos 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. Freqüentemente 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 pouquíssimas 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 Castelnuovo, 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 Castelnuovo, 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 consangüínea, 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 estudiosos [12] 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 desapercebidos 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 desapercebidos, dos detritos ou "refugos" da nossa observação (auch diese ist gewöhnt, aus gering geschätzten oder nicht beachtenten Zügen, aus dem Abhub — dem "refuse" — der Beobachtung, Geheimes und Verbotegenes 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 conjetural, 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 comecei 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 nexo 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 indiciário 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, tufos 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 fisiognomonia 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 fisiognomonia 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 mesopotâmico;[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 conjeturalidade 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 conjetural. Os confins desse território, significativamente governado por uma deusa como Métis, 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" hipocrático[46] 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 levara em consideração apenas os elementos reprodutíveis (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 antiantropomórfico 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 ateísmo 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 virtuoses 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 diante[60] — 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" [adivinhava 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*, irrepetível[62] — 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 nexo 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 copiador 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 excetuar uma fugaz alusão de Filarete, que Mancini podia não conhecer[69]). 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 fantatsia 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 cérebro[73] 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 divinatória[75] — 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 brasão 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 contidiana, 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 fisiognomonia 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 antiqüíssimo 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 em 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.

III.

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 inconfiabilidade, 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, excluíam 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 havía 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 indeléveis, 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 Bertillon[112] 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, posteriomente 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 tinta[119] 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 tartarugas[120] 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 situações 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 abstivemo-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.

MITOLOGIA GERMÂNICA E NAZISMO

SOBRE UM VELHO LIVRO DE GEORGES DUMÉZIL

Agradeço pelas sugestões e indicações a Kyung Ryong Lee, Arnaldo Momigliano, Adriano Prosperi, Gianni Sofri, Jean Starobinski. A responsabilidade daquilo que escrevi, naturalmente, é apenas minha.

Há alguns anos vem ocorrendo uma revalorização da chamada cultura de direita. À absurda remoção de uma série de problemas por ela levantados, tidos como incompatíveis com o dogmatismo de esquerda, sucedeu-se uma postura que recupera indiscriminadamente, sem muita sutileza, problemas e soluções. Essa confusão entre perguntas e respostas nem sempre é involuntária e inocente. Mas a recusa das soluções não significa necessariamente a inexistência ou a irrelevância do problema. Também o nazismo, para dar um exemplo extremo, é *uma* resposta (cientificamente infundada e com êxitos práticos monstruosos) a uma pergunta bastante real — aquela sobre as relações entre biologia e cultura. Distinções semelhantes impõem-se também ao historiador das sociedades humanas. Ainda hoje, a pesquisa sobre longuíssimas continuidades culturais parece a muitos não só suspeita mas intrinsecamente condenável, porque há muito tempo homogeneizada (salvo poucas, mas importantes, exceções) por estudiosos mais ou menos ligados à cultura de direita.

Um caso como o de Georges Dumézil ilustra da melhor maneira possível, pela amplitude e relevância objetiva de uma obra que já dura mais de meio século, a complexidade da questão.

1. Dumézil ressaltou várias vezes a existência, em sua biografia intelectual, de uma cesura determinante que coincide com o ano de 1938. Nos livros e ensaios sobre a mitologia indo-européia comparada, escritos antes daquela data, ele vê retrospectivamente os testemunhos de uma pesquisa que tardava a encontrar o caminho certo. A guinada, profunda e irreversível, surgira com o encontro, alguns anos antes, com Marcel Granet, o grande sinólogo.[1]

Um dos primeiros frutos dessa guinada foi o livro *Mythes et dieux des Germains* (Paris, 1939), que se remete explicitamente na introdução aos ensinamentos de Mauss e Granet. Vinte anos depois, Dumézil publicou uma segunda versão, profundamente reelaborada a partir do título (*Les dieux des Germains*, Paris, 1959.) Ao apresentá-la, Dumézil justificou a reelaboração pelo caráter apressado e prematuro do livro de 1939, além, naturalmente, dos progressos de pesquisa ocorridos naquele ínterim.[2] A autocrítica e a revisão constante dos resultados alcançados, aliás, são traços típicos do trabalho de Dumézil. Mas é significativo que, no prefácio de 1959, ele reforce uma vez mais a cesura constituída desde 1958: *Mythes et dieux des Germains* era de fato reivindicado como obra da plena maturidade do autor.

2. Num recente e brilhante ensaio, Arnaldo Momigliano observou que "é quase certo que um elemento de divergência política desde o princípio separasse Dumézil dos seus mestres durkheimianos". As provas apresentadas são a dedicatória do primeiro livro, *Le festin d'immortalité*, a Pierre Gaxotte (secretário de Maurras, mais tarde próximo do regime de Vichy) e *Mythes et dieux des Germains*; deste último, deve-se dizer que "traz traços de simpatia pela cultura nazista".[3] O julgamento é claro, mas não remete a nenhuma passagem específica. O livro, por outro lado, além de estar esgotado há muito tempo, é difícil de encontrar mesmo nas grandes bibliotecas.[4] Portanto, uma leitura analítica, ainda que parcial, será oportuna.

Antes de iniciá-la, citarei rapidamente duas resenhas publicadas em 1940, um ano depois do aparecimento de *Mythes et dieux des Germains*. Ambas, depois de examinar os aspectos histórico-eruditos da pesquisa, detêm-se sobre as referências que Dumézil, como se verá, fizera à realidade alemã mais recente. Na *Deutsche Literaturzeitung*, S. Gunterbrunner avalia de modo essencialmente positivo os paralelos com o "patrimônio espiritual" (*Gedankengut*) nacional-socialista, observando que, "mesmo que o leitor alemão veja as coisas de modo diferente de Dumézil, eles podem ser considerados um reconhecimento da unidade existente entre o espírito germânico e o espírito alemão".[5] Pelo lado francês, nas páginas da *Revue Historique*, surgiu um elogio muito mais caloroso, referente não só ao conjunto do livro mas também e especificamente às passagens de tema contemporâneo:

> Ce n'est pas un des moindres intérêts de l'ouvrage de M. Dumézil que d'avoir su indiquer, avec beaucoup de discrétion et un sens très juste des nuances, comment, dans l'étonnante et formidable Allemagne que nous avons vu aujourd'hui se dresser sous nos yeux, se prolongent certains penchants, mythiquement guerriers et mystiquement juvéniles que déja décelait, dans le même groupe, l'évolution des traditions recues du plus vieux passé indoeuropéen [Não dos menores interesses da obra de M. Dumézil é o fato de ter sabido indicar, com muita discrição e um sentido muito equilibrado dos matizes, como, na espantosa e tremenda Alemanha que hoje vimos levantar-se sob nossas vistas, prolongam-se certas inclinações, miticamente guerreiras e misticamente juvenis, já reveladas no mesmo grupo pela evolução das tradições recebidas do mais remoto passado indo-europeu].[6]

O autor da resenha era Marc Bloch.

3. Essas palavras vinham de um grande historiador, de um judeu, de um homem que poucos anos depois pagaria com a própria vida sua participação ativa na resistência antinazista. Bloch tivera de escrever a resenha quando a guerra já se iniciara; o fascículo da *Revue Historique*, com a data "avril-juin 1940", foi publicado quando a França já assinara o armistício. Naquela fase trágica da sua vida e do seu país, confiada às páginas de *Étrange défaite*, Bloch reconhecia no livro de Dumézil não os "nítidos traços de simpatia pela cultura nazista" que hoje vê Momigliano, mas uma contribuição crítica esclarecedora sobre a Alemanha de Hitler. Eis aí um dilema, que exige um exame atento dos textos.

4. Nas páginas finais de *Mythes et dieux des Germains*, Dumézil fez um balanço da sua pesquisa. Na mitologia germânica pode-se individuar um elemento — a evolução em sentido militar — que a distingue das outras mitologias do campo indo-europeu. Tal evolução pode se encontrar nas conotações guerreiras, além das reais e sacerdotais, assumidas pela figura de Odin. O fato de os "guerreiros da pele de urso" (*berserkir*) seguidores de Odin, mencionados nas sagas islandesas, terem características semelhantes não só às "sociedades mascaradas" do tipo indiano *Gandharva*, ligadas a uma divindade soberana como Varuna, mas ainda às "sociedades armadas" do tipo indiano *Marut*, ligadas a uma divindade guerreira como Indra, indicaria uma "confusão pré-histórica, aparentemente inextricável". Nos termos da ideologia tripartite indo-européia, descoberta e descrita por Dumézil a partir de então, pode-se falar de um predomínio da segunda função (guerreira) em detrimento da primeira (soberana). Essa "militarização" da mitologia, já ocorrida em época pré-histórica, teria garantido o renascimento dos mitos germânicos no decorrer do século XIX. Em outros lugares, observa Dumézil, a invocação das crenças dos antepassados se manteve artificial e retórica. Na Alemanha, pelo contrário, há 150 anos "les 'belles légendes' des Germains ont été non seulement repopularisées, mais *remythisées*: elles sont devenues, en sens strict, des mythes puisqu'elles justifient, soutiennent, provoquent des comportements individuels et collectifs qui ont tous les caractères du sacré" [as "belas lendas" dos germânicos foram não só repopularizadas mas também *remiticizadas*: elas se tornaram, em sentido estrito, mitos, já que justificam, sustentam, provocam comportamentos individuais e coletivos que têm todas as características do sagrado]. Dumézil lembra naturalmente Wagner:

> Les noms wagnériens, la mystique wagnérienne ont animé les combattants allemands de 1914 à 1918, aux heures de sacrifice et d'échec plus encore qu'aux heures de triomphe. [E continua assim:] Le troisième Reich n'a pas eu à créer ses mythes fondamentaux: peut-être au contraire est-ce la mythologie germanique, ressuscitée au XIX[e] siècle, qui a donné sa forme, son esprit, ses institutions à une Allemagne que des malheurs sans précédent

> rendaient merveilleusement malléable; peut-être est-ce parce qu'il avait d'abord souffert dans des tranchées que hantait le fantôme de Siegfried qu'Adolf Hitler a pu concevoir, forger, pratiquer une Souveraineté telle qu'aucun chef germain n'en a connue depuis le règne fabuleur d'Odhinn. La propagande "neo-païnne" dans l'Allemagne nouvelle est certes un phénomène intéressant pour l'historien des religions: mais elle est volontaire, à quelque degré artificielle. Beaucoup plus intéressant, en tout cas, est le mouvement spontané par lequel les chefs et la masse allemande, après avoir éliminé les architectures étrangères, ont coulé naturellement leur action et leur réactions dans des moules sociaux et mystiques dont ils ne savaient pas toujours la conformité avec les plus anciennes organisations, les plus anciennes mythologies des Germains... C'est cette sorte d'accord préétabli entre le passé et le présent, plutôt que les cas d'imitation consciente du passé, qui constituent l'originalité de l'actuelle expérience allemande [Os nomes wagnerianos, a mística wagneriana animaram os combatentes alemães de 1914 a 1918, ainda mais nas horas de sacrifício e derrota do que nas horas de triunfo. (...) O terceiro Reich não teve de criar seus mitos fundamentais: pelo contrário, foi talvez a mitologia germânica, ressuscitada no século XIX, que deu sua forma, seu espírito, suas instituições a uma Alemanha que se tornava magnificamente maleável devido a desgraças sem precedentes; foi talvez por ter antes sofrido em trincheiras assombradas pelo fantasma de Siegfried que Adolf Hitler pôde conceber, forjar, exercer uma Soberania tal que nenhum chefe germânico conheceu desde o reinado fabuloso de Odin. A propaganda "neopagã" na nova Alemanha é com certeza um fenômeno interessante para o historiador das religiões; mas ela é voluntária, em certa medida artificial. Muito mais interessante, em todo caso, é o movimento espontâneo com que os chefes e a massa alemã, depois de eliminar as arquiteturas estrangeiras, fundiram naturalmente sua ação e suas reações em moldes sociais e místicos cuja conformidade com as mais antigas organizações, as mais antigas mitologias dos germânicos nem sempre conheciam... É esta espécie de acordo preestabelecido entre o passado e o presente, mais do que os casos de imitação consciente do passado, que constitui a originalidade da atual experiência alemã].[7]

Num capítulo anterior — o sexto, dedicado a "Les guerriers-fauves" —, Dumézil ilustrara um desses casos de "acordo espontâneo entre o passado e o presente". Nos *berserkir*, grupos de

jovens guerreiros lembrados nas sagas islandesas, ele identificara os continuadores dos Harii descritos por Tácito, e ainda a contrapartida na vida real da legião mítica dos guerreiros seguidores de Odin, os *Einherjar*.

> Les *berserkir*, en effet [omentara ele], sont les "jeunes"; ils assument dans la vie des sociétés germaniques cette fonction de fantaisie, de tumulte et de violence qui n'est pas moins nécessaire à l'équilibre collectif que la fonction conservatrice (ordre, tradition, respect des tabous) qu'assument les hommes mûrs et, eventuellement, les vieux [Os *berserkir*, com efeito, são os "jovens"; eles assumem na vida das sociedades germânicas essa função de fantasia, tumulto e violência não menos necessária ao equilíbrio coletivo do que a função conservadora (ordem, tradição, respeito aos tabus) que assumem os homens maduros e, eventualmente, os velhos].

Essas tradições ligadas às antigas "sociétés d'hommes" deram lugar a dois desenvolvimentos diferentes: de um lado, degeneraram-se nas mascaradas de inverno difundidas no folclore germânico e, de outro, prosseguiram, transformando o frenesi guerreiro originário numa "força regulada, que tende a uma espécie de cavalaria". E eis a conclusão:

> Les considérations qui précèdent expliquent peut-être en partie certains phénomènes sociaux, parmi les plus récents, de l'Allemagne: le développement, le succès des corps paramilitaires, la *dura virtus* et les droits des Sections d'Assaut, les formes particulières de police qu'à parfois été tenté d'exercer une jeunesse em uniforme [As considerações anteriores talvez expliquem em parte certos fenômenos sociais, entre os mais recentes, da Alemanha: o desenvolvimento, o sucesso dos corpos paramilitares, a *dura virtus* e os direitos das Divisões de Assalto, as formas particulares de polícia que uma juventude uniformizada por vezes sentiu-se tentada a exercer].[8]

5. O leitor que hoje aproxima-se dessas páginas é atingido por uma sensação de mal-estar difícil de ser definida. Uma expressão como "formes particulières de police", referindo-se à atividade dos corpos militares e paramilitares nazistas, parece um tanto eufemística. Mas, no Dumézil de 1939, tratava-se de eufemismo ou de distanciamento científico? Como se viu, nas passagens que

acabamos de citar, a menção de homens e instituições do Terceiro Reich não é acompanhada por juízos explícitos. Faltam palavras de crítica ou condenação; mas faltam também palavras de elogio ou exaltação. À primeira vista, o tom parece intencionalmente sóbrio e neutro. É verdade que, quando se refere ao passado remoto, o discurso de Dumézil às vezes desliza do plano descritivo para o normativo, como a alusão à integração, "necessária ao equilíbrio coletivo", entre a função da violência e do tumulto confiada aos jovens e a função da manutenção da ordem garantida pelos mais velhos. Mas, através do "accord préétabli entre le passé et le présent", o leitor era implicitamente convidado a procurar a encarnação desse ideal de equilíbrio social na realidade contemporânea. Se os grupos paramilitares como as SA eram representados como os herdeiros dos grupos guerreiros juvenis da mitologia germânica, quem teria representado a instância equilibradora, conservadora, ligada à ordem? Talvez o partido nazista e seu *Führer*, tão mais poderoso (lembrava Dumézil) do que os antigos chefes germânicos?

O convite a tais perguntas vinha do próprio Dumézil: na conclusão do livro, ele observa que, ao lado das concordâncias explicitamente indicadas entre presente e passado, "o leitor certamente terá notado muitas outras".[9] Ora, a continuidade entre a mitologia germânica e as orientações políticas, militares e culturais do Terceiro Reich era sabidamente um dos eixos da propaganda nazista. Dessa continuidade constantemente alardeada o regime de Hitler retirava um poderoso elemento de legitimação ideológica. Pelo menos num caso, Dumézil chegava simplesmente a sugerir temas que se poderiam aproveitar em sentido propagandístico. No último capítulo de *Mythes et dieux des Germains*, "Census iners", dedicado à atitude em relação à riqueza na antiga civilização germânica, Dumézil citava uma longa passagem de Saxo Grammaticus, fundada na contraposição entre o rei Roericus, rico mas covarde, e seu vencedor, o altivo rei Rolvo. Roericus era, diz Saxo, "rico de recursos mas pobre pela maneira como os usava: valia menos pela probidade do que pela usura" ("praestans opibus habituque fruendi/ pauper erat, probitate minus quam fenore

pollens"). Mas o "census iners" [patrimônio inerte] acumulado em tantos anos não o ajuda: Rolvo destrona-o e distribui o botim entre seus companheiros de armas. Ao reproduzir algumas passagens desse "texte capital" de Saxo, Dumézil observa que a ele "le IIIe Reich pourrait se référer pour sa critique des encaisseseur et pour la justification de son économie dynamique" [o III Reich podia referir-se para a sua crítica aos entesouradores e a justificação da sua economia dinâmica].[10]

E, no entanto, note-se que, segundo Dumézil, a continuidade consciente, eventualmente ressaltada pela propaganda, entre tradições germânicas e o Terceiro Reich era um fenômeno superficial, se não simplesmente negligenciável, em comparação com a continuidade espontânea, inconsciente, profunda, resumida na fórmula do "accord préétabli entre passé et présent". É inegável que uma tese do gênero pudesse agradar, com algumas reservas, ao resenhista da *Deutsche Literaturzeitung*. Mas, se daí concluíssemos que as teses de Dumézil apenas ecoavam, com instrumentos mais sutis e refinados, os argumentos da propaganda nazista, simplificaríamos indevidamente os dados do problema. Entre eles, há um decididamente embaraçoso: a resenha de Bloch.

6. Não disponho de nenhum elemento acerca das relações entre Bloch e Dumézil. Em todo caso, deviam se entrelaçar no âmbito da escola durkheimiana. Mais especificamente, tanto Antoine Meillet como Marcel Granet, ambos mestres de Dumézil (para além das tensões ou mal-entendidos no plano pessoal com o primeiro),[11] poderiam constituir uma passagem intelectual para Bloch. Este fora ligado a Granet desde a juventude; sempre considerou os trabalhos de Meillet no campo da lingüística indo-européia pontos de referência indispensáveis.[12]

A publicação em 1938 de um ensaio de Dumézil ("Jeunesse, éternité, aube: linguistique et mythologie comparées indo-européennes"), a rigor estranho ao âmbito ainda que vastíssimo de uma revista, *Annales*, que ainda não trazia em seu título ou subtítulo a palavra "civilisations", explica-se provavelmente à luz das orientações também partilhadas por Bloch. Além da óptica comparativa, havia ainda um outro elemento de convergência com as pesquisas que Bloch vinha empreendendo, já havia muitos anos, em outros setores: a atenção voltada para fenômenos de mentalidade de longa ou longuíssima duração. A referência aos *Rois thaumaturges* (1924) é óbvia. Mas também no outro magnífico livro sobre os *Caractères originaux de l'histoire rurale française* (1930), onde percebe-se continuamente a dívida intelectual para com Meillet, Bloch tentara explicar em termos de mentalidade um fenômeno contemporâneo como a fragmentação da propriedade fundiária, lendo regressivamente a história das paisagens agrárias. A chave do presente era buscada não no passado próximo ou menos próximo como a Revolução Francesa, mas num passado remoto, talvez proto-histórico ou até pré-histórico, documentado de modo muito indireto. Reconstruíam-se formas antiqüíssimas de ocupação dos territórios a partir dos topônimos ou dados materiais, como a presença ou não de cercamentos. Só voltando para trás o filme da história é que se tornava compreensível o último fotograma (o presente).[13] Nisso tudo, não havia o desejo de se inspirar numa origem mais ou menos mítica (fetiche este contra o qual Bloch continuou a polemizar até as páginas póstumas do *Métier d'historien*),[14] mas a consciência de que, na história das sociedades humanas, as vontades de mudança defrontam-se com poderosíssimas inércias, materiais e, ainda mais, mentais.

Pode-se entender então por que a tentativa de Dumézil de decifrar a realidade da Alemanha contemporânea através das categorias oferecidas pelo remoto passado indo-europeu podia fascinar Bloch. Ele leu *Mythes et dieux des Germains* através de suas próprias pesquisas, e vice-versa. Do capítulo de Dumézil sobre "Mythes de la souveraineté", isolou o tema das origens da concepção germânica sobre a realeza sagrada: uma concepção, observa Bloch, baseada em representações radicalmente opostas ao que havia "de mais puro" no cristianismo e destinadas a prolongar seus efeitos ("j'ai cherché d'ailleurs à le montrer, et M. Dumézil, je crois, ne me démentirait point") para muito além da Idade Média. Depois dessa referência aos *Rois thaumaturges*, que aliás Dumézil citara com aprovação, Bloch invocava indiretamente os

temas da *Société féodale*, publicada havia pouco: o nascimento da cavalaria a partir de antigos ritos de iniciação juvenil, porém transformados por um ambiente social completamente diferente; [15] o aparecimento da "Romênia", após as invasões, de um passado aparentemente enterrado, destinado a deixar uma profunda marca na civilização medieval. A propósito, Bloch observava — e não era uma crítica de pequeno valor — que muitas características que Dumézil tendia a considerar especificamente germânicas eram, na realidade, impostas por circunstâncias comuns a grupos étnicos muito diferentes entre si. Mas essa observação aguda não invalidava, aos seus olhos, a questão de fundo colocada por Dumézil: no que consiste e como se explica a especificidade antes germânica, depois alemã? Segundo Dumézil, a resposta deveria ser buscada numa profunda guinada cultural ocorrida já na pré-história. Bloch declarava não poder avançar, por incompetência, até um passado tão distante — mas encontrava a mesma especificidade na época medieval, que lhe era mais familiar. No final da resenha, a irredutível antítese entre a concepção germânica da realeza sagrada e o que há de "mais puro" no cristianismo era reformulada, reconhecendo no mundo germânico a presença de "tendências sentimentais e religiosas, e também sociais, nitidamente alheias ao universalismo da cristandade latina". Se para Bloch a inquietante diversidade alemã, nas vésperas da guerra ou durante ela, apresentava-se nesses termos (nada claros, apesar das aparências), pode-se entender como é que o livro de Dumézil sobre os mitos e os deuses germânicos era capaz de lhe oferecer uma resposta.

7. Uma resposta — sob a condição de aceitar o seu postulado inicial: a continuidade do passado indo-europeu. Pois é exatamente de um postulado que se trata. Sobre a natureza daquela continuidade, o Dumézil de *Mythes et dieux des Germains* não se pronunciava. É à falta de uma remissão explícita à raça como elemento unificador que se deve atribuir a reserva formulada por S. Gutenbrunner na *Deutsche Literaturzeitung*: "o leitor alemão vê as coisas de modo diferente de Dumézil". Com posições totalmente diferentes, um resenhista extremamente favorável como o

arqueólogo A. Grenier expressou seu desconforto em face da tese do "accord préétabli" entre passado pré-histórico e presente, perguntando-se se Dumézil não extraíra dos documentos fórmulas tão gerais que podiam ser aplicadas tanto aos germanos como aos alemães — "lesquels sont, après tout, un autre peuple".[16] Bloch, por seu lado, preferiu deixar passar as formulações mais radicais de Dumézil, que supunham uma continuidade férrea e inconsciente através dos tempos ("accord préétabli", "moules sociaux et mystiques dont ils ne savaient pas toujours la conformité avec les plus anciennes organisations, les plus anciennes mythologies des Germains"). Sua insistência no "mouvement spontané" de volta aos mitos germânicos, surgido entre as "sociétés qui étaient les héritières plus directes de l'ancienne Germanie", deixava entrever uma continuidade mais cultural do que étnica.

Cada resenhista, em suma, deparou-se com, ou construiu, um Dumézil diferente. A operação prosseguiu até anos mais recentes, freqüentemente graças a leitores de exceção, empenhados em atribuir novos significados aos mesmos textos, até às mesmas frases. Em 1979, quando Dumézil passou a fazer parte da Académie Française, Claude Lévi-Strauss proferiu o discurso de praxe dirigido ao novo membro. Quase no final do discurso, deteve-se sobre a característica geral, "sob muitos aspectos profética", da obra de Dumézil — a de ter enfrentado o problema "da função da ideologia nas sociedades humanas: aquela ideologia que vimos voltar ao primeiro plano, depois de alguns séculos dominados pela razão triunfante". E aqui Lévi-Strauss citava (de memória) a frase de *Mythes et dieux des Germains* sobre os chefes e as massas alemãs que, nem sempre conscientemente, tinham "coulé naturellement leur action et leurs réactions dans des moules sociaux et mystiques hérités d'un passé très lointain". Hoje, prosseguia Lévi-Strauss, "assistimos a fenômenos do mesmo tipo no Irã e no sudeste da Ásia. Impelidos pelas ideologias, os povos duvidam de si mesmos ou se combatem; proliferam as seitas; renascem as controvérsias religiosas". No nosso continente, ouvem-se vozes que fazem apelo à "alma indo-européia". Mas o antídoto mais eficaz contra tais "ilusões" é justamente o constituído pela obra de Dumézil. Ele

mostrou que a ideologia indo-européia não passa de uma "forma vazia", ou melhor, uma forma que esporadicamente, ao longo dos séculos ou dos milênios, foi preenchida por diferentes conteúdos filosóficos, políticos ou sociais.[17]

Não sabemos se, e até que ponto, Dumézil se reconheceu na interpretação proposta por Lévi-Strauss. Na página que citamos, tentou-se ver antes um episódio da curiosa disputa intelectual que, nos últimos anos, uniu e (com maior freqüência) cerimoniosamente dividiu os dois estudiosos.[18] É verdade que a recente tentativa da *nouvelle droite* de apropriar-se da obra de Dumézil, interpretando seus resultados (a ideologia indo-européia tripartite, antes de tudo) como um arquétipo exemplar, foi várias vezes desautorizada, de modo categórico, pelo próprio Dumézil.[19] Mas viu-se que, em *Mythes et dieux des Germains*, aqui e ali notava-se uma tendência a interpretar os dados em sentido normativo. Ora, a expressão "forma vazia" empregada por Lévi-Strauss retoma a metáfora dumeziliana das "moules sociaux et mystiques", desvalorizando porém a continuidade dos conteúdos, a "conformité avec les plus anciennes organisations, les plus anciennes mythologies des Germains" — frase esta, curiosamente (ou significativamente?), deixada de lado na citação de memória, lembrada acima. Trata-se de uma leitura em chave transcendental da obra de Dumézil, totalmente diferente da leitura em chave arquetípica, proposta, por exemplo, por Eliade. Deixemos aos estudiosos da obra completa de Dumézil a tarefa de avaliar a credibilidade dessas interpretações (ambas, provavelmente, deformadoras). Coloquemo-nos antes uma pergunta diferente, a saber, se e até que ponto a identificação de uma continuidade ideológica entre a mitologia indo-européia na sua variante germânica e as realidades políticas, sociais, institucionais no Terceiro Reich pode contribuir para uma maior compreensão sua.

8. Uma tal pergunta é, no mínimo, atual. Nos últimos anos, muitas vezes uma historiografia contemporaneísta atenta apenas à curta duração da política em sentido restrito mostrou-se dramaticamente insuficiente perante o surgimento de fenômenos impre-

vistos como os mencionados por Lévi-Strauss (o Irã de Khomeini, o Cambodja de Pol Pot). Numa época de ideologias que se difundem ampla e rapidamente, lembra-nos ainda Lévi-Strauss, do historiador das religiões e do especialista em mitologia comparada pode vir um auxílio precioso para decifrar o mundo. Nesse terreno, as objeções de princípio não têm por que existir. Naturalmente, a reconstrução de diacronias longas ou longuíssimas não exclui a utilidade das análises sincrônicas. Para entender um fenômeno como as SA, é inevitável uma comparação com outros grupos paramilitares contemporâneos, a começar pelos *squadristi* * italianos. Isso não exclui que a comparação apresentada por Dumézil entre as SA e os *berserkir* das sagas islandesas também possa trazer à tona elementos importantes.

Com essa conclusão salomônica e decepcionante poderíamos encerrar o discurso começado por *Mythes e dieux des Germains*. Mas a interpretação de um texto tão controverso e elusivo não pode se reduzir à discussão das várias reações por ele suscitadas. É necessário uma análise mais próxima, para ver com que materiais e como Dumézil trabalhou. É evidente que um juízo sobre o *opus operatum* não pode prescindir de um juízo sobre o *modus operandi*. A amostra escolhida para tal análise será o capítulo, que já resumimos rapidamente, dedicado aos "Guerriers-fauves".

9. A questão enfrentada por Dumézil entrara numa nova fase cerca de dez anos antes, com o encontro de duas linhas de pesquisa, até então independentes: a primeira, sobre os *berserkir*; a segunda, sobre as sociedades ou associações masculinas (*Männerbünde*). O mérito desse encontro, graças ao qual o fenômeno dos *berserkir* pela primeira vez era estudado num contexto que permitia sua interpretação, deve ser atribuído (observa Dumézil) a dois estudiosos: Lily Weiser (depois Weiser-Aall) e Otto Höfler. O nexo entre suas pesquisas é realmente muito estreito (note-se que ambos eram discípulos do germanista Rudolf Much), mas num exame mais atento as diferenças se mostram evidentes.

(*) Membros da Guarda de Ação Fascista. (N.T.)

No seu denso ensaio (*Altgermanische Jünglingsweihen und Männerbünde*, Bühl, 1927), Weiser estudara "sociedades masculinas" de inspiração iniciático-religiosa, tipologicamente afins às que H. Schurtz, desenvolvendo sistemática e um tanto abstratamente as pesquisas de Usener, encontrara um pouco pelo mundo todo.[20] Mas, enquanto Schurtz, numa perspectiva rigidamente evolucionista, havia apresentado as "sociedades masculinas" como uma etapa necessária do caminho para a formação da sociedade, o interesse de Weiser era, pelo menos inicialmente, diverso. Através das páginas de Theodor Reik sobre os ritos de puberdade entre os povos primitivos, Weiser distinguia por trás das cerimônias iniciáticas a "luta entre duas gerações". As tensões edípicas carregam a relação entre pais e filhos com sentimentos ambivalentes, compostos de amor e ódio: a iniciação exprime simbolicamente, através de rituais aterradores, o refreamento das energias juvenis.[21] Nessas considerações, apenas atenuadas por uma diferença bastante previsível entre as interpretações da escola freudiana e a riqueza dos dados empíricos por ela trazidos à luz, entrevê-se a provável gênese extracientífica (agudamente destacada por W. E. Peuckert) [22] do ensaio de Weiser: o grandioso, compósito movimento juvenil através do qual, na Alemanha das primeiras décadas do século XX, exprimiu-se a ruptura cultural que se estabelecera entre filhos e pais.[23]

A atenção de Weiser aos ritos de iniciação como momento de conflito de gerações brotava provavelmente daí. Mas o tema era deixado de lado, à semelhança da alusão polêmica à importância da iniciação feminina, geralmente subestimada pelos estudiosos.[24] A pesquisa tomava um outro rumo: o da demonstração da existência de "sociedades masculinas" na Antiguidade germânica, através de um dossiê documental que compreendia Tácito (a *Germania*), as sagas islandesas, a *Historia Danica* de Saxo Grammaticus, as fábulas recolhidas pelos irmãos Grimm. E das páginas de Saxo e das sagas islandesas, redigidas entre os séculos XIII e XIV, surgiam os *berserkir*, grupo iniciático de guerreiros escolhidos. Através de uma análise muito rica e sutil, impossível de ser aqui exposta em detalhe, Weiser mostrava que eles eram apresentados

como seres humanos, ainda que capazes de proezas extraordinárias quando entravam periodicamente num estado de furor desenfreado, e, ao mesmo tempo, como entidades míticas, que podiam assumir traços animalescos (lobos, ursos). O enigma, concluía Weiser, resolver-se-ia, com uma comparação a fenômenos germânicos semelhantes, da seguinte maneira: os *berserkir* "personificavam originalmente o exército dos mortos" (*Totenheer*), e dessa dupla identidade os autores das sagas estavam plenamente conscientes.[25] De um lado, a comparação proposta versava sobre mitos e ritos, ainda hoje vivos no folclore germânico, centrados justamente sobre o "exército dos mortos" ou a "caça selvagem" (*wilde Jagd*); de outro lado, seguindo uma indicação de E. Mogk, referia-se às crenças nos lobisomens.[26] Elementos como o êxtase, a capacidade de se transformar em animais, a ligação com o exército dos mortos remetem todos à dinvindade guerreira da qual os *berserkir* revelam-se seguidores: Odin.

De tais conclusões (depois aceitas integralmente por Dumézil) parte explicitamente Otto Höfler, em seu livro *Kultische Geheimbünde der Germanen* (Frankfurt-am-Main, 1934), único volume publicado de uma obra que deveria compreender outros dois, redigidos pelo menos em parte, mas que continuaram manuscritos.[27] Sua imediata repercussão internacional, muito superior à alcançada pelo ensaio de Weiser, atingiu campos de pesquisa muito diferentes entre si, do folclore ao estudo do antigo Irã. Além de Dumézil e da própria Weiser, estudiosos como Stig Wikander e Karl Meuli reagiram de modo decididamente favorável (mesmo que Meuli tenha acabado por se distanciar das teses de Höflen).[28] Mas não faltaram críticas até ásperas, provocadas pelos singulares critérios de interpretação adotados por Höfler. Como se disse, Weiser reunira fontes literárias (sagas), testemunhos sobre o mito da "caça selvagem" e descrições de rituais folclóricos, para sustentar que os *berserkir* "personificavam originalmente o exército dos mortos". Höfler deu um passo além, interpretando todos, ou quase todos, os testemunhos sobre a aparição da "caça selvagem" como prova da existência de "sociedades masculinas" de inspiração iniciático-religiosa. Por trás das supostas aparições, em outras pala-

vras, havia fileiras de jovens de carne e osso que acreditavam personificar o exército dos mortos. Graças à indiscutível erudição de Höfler, o dossiê recolhido por Weiser ampliava-se enormemente, com resultados surpreendentes. A leitura das fontes proposta por Höfler em *Kultische Geheimbünde* quase sempre constitui um desafio ao mais elementar bom senso. Tal escolha interpretativa, caracterizada por uma espécie de ingênuo positivismo, era tanto mais paradoxal num estudioso que não hesitava em polemizar contra o caráter chão do positivismo em nome de "realidades" espirituais superiores.[29]

A integração entre mitos e ritos desde sempre constituiu uma passagem delicada e problemática do trabalho dos historiadores das religiões, antropólogos e folcloristas. Num verdadeiro atentado interpretativo, Höfler anulou qualquer distinção entre mitos e ritos, decifrando os documentos dos primeiros como prova da existência dos segundos. A partir de uma escolha igualmente insustentável (ainda que nascida de pressupostos ideológicos totalmente diferentes), a egiptóloga inglesa Margaret Murray assumira, com os recortes oportunos, as descrições do sabá fornecidas pelas feiticeiras processadas como prova da existência de um culto secreto baseado em rituais de fertilidade. Não admira que Höfler subscrevesse totalmente as teses de Murray.[30]

O principal livro de Murray (*The witch-cult in Western Europe*, Oxford, 1921), por décadas considerado um estudo respeitável, hoje está completamente desacreditado.[31] *Kultische Geheimbünde der Germanen* teve um destino diferente. A existência de "sociedades masculinas" secretas de inspiração ritual, além de ser aceita como um dado de fato por muitos estudiosos na área germânica, foi saudada em diversas outras áreas, a começar pela iraniana. As objeções levantadas pelos críticos de Höfler tiveram repercussão limitada — se se excetuarem aquelas radicais levantadas por F. Ranke, segundo o qual todos os testemunhos sobre as aparições do exército dos mortos eram fruto de puras e simples alucinações, documentos mais patológicos do que mítico-religiosos.[32] Mas essa interpretação redutoramente racionalista aparece igualmente insustentável pela tese proposta por Höfler.

Já se disse que a documentação coletada em *Kultische Geheimbünde* era muito mais rica do que a analisada por Weiser. Alguns temas, porém, ficavam de lado. Em primeiro lugar, Weiser comparara o êxtase dos xamãs euroasiáticos ao desenfreado furor guerreiro (*Raserei*) dos *berserkir*. Em segundo lugar, indicara a presença de divindades femininas à frente da "caça selvagem", indagando sobre a relação entre a germânica Perchta e a mediterrânica Ártemis. Do primeiro ponto, fazia-se derivar plausivelmente a hipótese, apresentada com prudência, de que o complexo mítico-rural analisado tivesse raízes não só indo-européias mas mesmo pré-indo-européias. Do segundo ponto, as alusões às ligações com os temas da fertilidade.[33] Por trás das associações guerreiras germânicas, entrevia-se algo mais vasto e complexo, nem especificamente guerreiro, nem especificamente germânico. Essas possíveis ramificações foram decididamente desvalorizadas por Höfler. O êxtase dos guerreiros germânicos não era um fenômeno individual, mas um desenfreamento controlado obtido através da comunhão com os mortos, "fonte incomensurável de energias sociais e estatais". As divindades femininas e as conotações ligadas à fertilidade eram, sem dúvida, consideradas marginais. O núcleo central do "culto extático da religião germânica dos mortos", afirmava Höfler, é o "vínculo (re-ligio!), entendido como um dever sagrado, com os mortos-vivos e o seu guia".[34] O mito heróico e guerreiro do "exército dos mortos" germânico era irredutível aos "conceitos gerais da ciência positivista das religiões, ou seja, a magia da fertilidade e a magia apotropaica". Todas as tentativas de conexão entre o frenesi guerreiro germânico e o êxtase xamânico eram rejeitadas, assim como, de modo geral, a sobreposição de "conceitos orientais" à mitologia germânica: Wodan/Odin não é um deus da libertinagem (*Ausschweifung*), mas "o deus dos mortos, dos guerreiros, dos reis e do Estado".[35]

As frases citadas pertencem às páginas finais de *Kultische Geheimbünde der Germanen*, exceto as duas últimas, que provêm de uma resposta polêmica a uma resenha de F. van der Layen. Entre uma e outra, acontecera a Höfler um singular infortúnio: o de encontrar *in extremis*, graças a uma indicação de Meuli, as

atas de um processo realizado no final do século XVII contra um velho lobisomem livoriano.[36] Como se lembrará, a anexação dos lobisomens ao dossiê sobre as "sociedades masculinas" já fora sugerida por Weiser, seguindo uma indicação de Mogk. Finalmente chegava a Höfler a voz de um adepto das "sociedades masculinas" secretas, sem ser mediada pelo filtro da tradição literária. Mas no comentário que acompanhava a publicação em apêndice das atas do processo percebia-se um evidente embaraço: as narrativas do velho lobisomem estavam cheias de detalhes fabulosos, dificilmente interpretáveis como descrições literais dos ritos; além disso, baseavam-se explicitamente no tema das batalhas periodicamente travadas contra feiticeiras e feiticeiros, para garantir a fertilidade; por fim, até mencionavam a presença de lobisomens mulheres nessas batalhas. Höfler contornava o problema dizendo que o velho lobisomem era um fanfarrão e, além do mais, báltico. Os grupos guerreiros germânicos, pelo contrário, eram exclusivamente masculinos, e não se incomodavam com a fertilidade — em suma, eram uma coisa totalmente diferente.[37]

É claro que esses malabarismos interpretativos fizeram-se necessários pela vontade de não discutir o quadro da pesquisa. Sua matriz ideológica é clara, e claríssimas as palavras finais do livro: "A vocação específica da raça nórdica, sua força criadora de Estados, encontrou sua realização nas sociedades masculinas (*Männerbünde*), levando-as a se desenvolverem do modo mais rico. Na plenitude da sua potência, elas constituem um suporte e ao mesmo tempo um poder de impacto: lutando, plasmando e dominando, entraram na história mundial".[38] Na Alemanha daqueles anos, esse tipo de afirmação certamente não tinha um sabor original. Em 1928, A. Krebs escrevera na revista *Partei und Gesellschaft. Nationalsozialistiche Briefe* que o *Bund* masculino é a célula da qual "se originam todos os Estados".[39] À diferença de Weiser, Höfler, para suas pesquisas, inspirara-se na linha, cujo típico representante era Krebs, do movimento juvenil reunido no nazismo. Mas esse filão *bündisch*, depois de caracterizar a primeira fase do movimento nazista, acabou por ser drasticamente relegado a um segundo plano.[40] Isso explica, entre outras coisas, a violenta

crítica que recebeu o livro de Höfler, no comentário publicado em 1936 na revista *Rasse*. O autor, H. Spehr, considerava *Kultische Geheimbünde der Germanen*, junto com *Wodan und germanischer Schicksalglaube* de M. Ninck, um "grave perigo para a situação político-cultural hodierna". A crítica não era apenas, nem predominantemente, de ordem científica: ao modelar a imagem dos germanos pela dos guerreiros vikings (os *berserkir*!) que se separaram do solo pátrio, os dois autores haviam esquecido que "o homem germânico da era pagã, sobretudo em solo alemão, é antes de mais nada um camponês; certamente também um guerreiro", mas muito diferente dos demoníacos cavaleiros primitivos, dos frenéticos membros de grupos secretos, dos extáticos. O sinal distintivo da alma da raça nórdica e da religião indo-germânica original, concluía Spehr, é a medida, a *eusebeia*, unida à *sophrosyne*; não o *ekstasis*, a orgia sagrada que caracteriza a alma racial da Ásia Menor.[41] Evidentemente, a exaltação da ferocidade guerreira das "sociedades masculinas" germânicas, aos olhos do resenhista da *Rasse*, evoca as SA, objeto do sangrento expurgo de dois anos antes. Quanto à imagem solidamente rural, guardiã das virtudes tradicionais, que naquele momento era a que o regime nazista queria dar de si, o livro de Höfler surgira um tanto extemporaneamente.

Voltemos a *Mythes et dieux des Germains*. Nele, Dumézil servia-se do livro de Höfler sem manifestar o menor distanciamento crítico. Mas a comparação entre os *berserkir* e as SA proposta por Dumézil já estava implícita em *Kultische Geheimbünde der Germanen*. Os *berserkir* eram lidos através das SA, e vice-versa. Mais do que de um círculo hermenêutico, nesse caso deve-se falar de círculo vicioso.

Resta a resenha de Bloch. Devemos interpretá-la como fruto de uma má compreensão circunstancial, de uma leitura superficial? Esta hipótese, intrinsecamente improvável, de toda maneira é refutada pelo fato de que Bloch conhecia bem um dos livros a que Dumézil, como vimos, recorrera largamente: o de Höfler. Em 1937, de fato, Bloch escrevera, sempre na *Revue Historique*, sobre

Kultische Geheimbünde der Germanen em termos muito favoráveis:

> l'érudition est étonnante; la finesse psychologique, le sens de la vie ne le sont pas moins. Rarement, on a pénétré plus loin dans le substrat de credo populaires superposés dont l'Europe s'est si longtemps nourrie, ni mieux analysé, dans une mythologie censé une comme celle des Germains, la coexistence de divinités naturistes et de divinités guerrières [a erudição é assombrosa; a argúcia psicológica, o sentido da vida não o são menos. Raramente penetrou-se mais a fundo no substrato de credos populares superpostos com que a Europa por tanto tempo se alimentou, nem melhor analisou-se, numa mitologia considerada tal como a dos germânicos, a coexistência de divindades naturistas e divindades guerreiras].

Esses juízos positivos (todos largamente questionáveis, afora a devida homenagem à erudição de Höfler) excedem em muito a crítica à recusa, ou talvez o preconceito, de levar em conta explicações derivadas da sobreposição do cristianismo aos antigos mitos. Ainda mais marginal — simplesmente restrita a uma nota — é a observação de Bloch a respeito da interpretação de uma passagem do édito de Rotari, onde são condenados os disfarces realizados "latrocinandi animo" (roubando a alma). Nesses disfarces, como de costume, Höfler vira os vestígios de antigos cultos: "Ce n'est pas, je crois, faire preuve d'un esprit exagérément terre à terre que de déplorer le mépris où certains mythologues tiennent, d'aventure, les explications les plus simples" [Creio que não é demonstrar um espírito exageradamente chão deplorar o desprezo com que certos mitólogos eventualmente julgam as explicações mais simples], comentava Bloch. É curioso que Bloch não tenha desenvolvido plenamente uma crítica que minava as próprias bases da tese de Höfler. Ainda mais curioso é não ter decifrado as implicações ideológicas, ainda que tão evidentes, de um livro como *Kultische Geheimbünde der Germanen* — discutido, note-se, dentro de uma resenha dominada pela inquietação, ou melhor, pela "angústia" em relação às deformações nacionalistas e racistas recorrentes nas pesquisas alemãs daqueles anos.[42]

10. A biografia intelectual e política de Bloch nos anos anteriores à guerra é praticamente inexplorada. Mesmo sua correspondência com Febvre ainda mantém-se inédita. Para decifrar, pelo menos parcialmente, os motivos da acolhida favorável que Bloch reservou aos livros de Dumézil e Höfler, recorreremos a uma via indireta.

Em 1936, Elie Halévy apresentou à Société Française de Philosophie uma comunicação chamada "L'ère des tyrannies", depois publicada no *Bulletin* da mesma instituição, acrescida de algumas cartas com comentários; entre elas, uma de Marcel Mauss. Mauss aprovava plenamente a conexão, sugerida por Halévy, entre, de um lado, o bolchevismo e, de outro, o fascismo e o nazismo, assinalando a importância, nesse contexto, dos escritos de Sorel, a que se remeteram Lênin, Mussolini e, indiretamente (reportando-se a Mussolini), também Hitler. O partido bolchevique, prosseguia ele, manteve-se como uma sociedade secreta, dotada de uma organização armada (a GPU). Ele está acampado no meio da Rússia, da mesma forma que o partido fascista e o nazista, que não dispõem de artilharia nem frota, mas de um aparato policial, estão acampados na Itália e na Alemanha.

> Ici [escrevia Mauss] je reconnais facilement des événements comme il s'en est souvent passé en Grèce, et que décrit fort bien Aristote, mais qui, surtout, sont caractéristiques des sociétés archaïques, et peut-être du monde entier. C'est la "Société des hommes", avec ses confréries publiques et secrètes à la fois, et, dans la société des hommes, c'est la société des jeunes qui agit. [Aqui reconheço facilmente acontecimentos semelhantes ao que muitas vezes passou-se na Grécia, e que Aristóteles descreve muito bem, mas que são principalmente característicos das sociedades arcaicas, e talvez do mundo inteiro. É a "sociedade dos homens", com suas irmandades ao mesmo tempo públicas e secretas, e, na sociedade dos homens, é a sociedade dos jovens que age.]

Trata-se de uma forma talvez necessária de ação, mas sociologicamente atrasada, concluía Mauss. Ela satisfaz à necessidade "de secret, d'influence, d'action, de jeunesse et souvent de tradition... Ce sont des recommencements, des séquences identiques" [de

segredo, de influência, de ação, de juventude e freqüentemente de tradição... São recomeços, seqüências idênticas].[43]

Essa carta, reeditada em 1938, quando "L'ère des tyrannies" saiu como livro, logo depois da morte de Halévy, não pôde passar desapercebida a Dumézil (nem, provavelmente, a Bloch). Em *Mythes et dieux des Germains*, que, como vimos, remetia-se explicitamente aos ensinamentos de Mauss, a comparação entre organizações paramilitares nazistas e "sociedades de jovens" arcaicas era retomada e desenvolvida, mas num espírito totalmente diferente. Entre as malhas do discurso neutro de Dumézil, aflorava a intervalos, como bem viu Momigliano (e como aqui tentamos demonstrar), uma mal-oculta simpatia ideológica pela cultura nazista.

O reconhecimento dos componentes arcaicos das ditaduras do século XX, em Mauss, vinha acompanhado por indicações de uma dolorosa reflexão autocrítica.[44] Será necessário voltar a este ponto. Aqui basta dizer que seu convite implícito a uma análise da realidade política contemporânea com instrumentos antropológicos foi acolhido imediatamente. Em 1937, nasceu em Paris o Collège de Sociologie, singularíssimo enxerto de temas maussianos sobre uma instituição que, para além das explícitas referências aos grupos de vanguarda (dadá, surrealistas), propunha-se a ressuscitar uma sociedade secreta ou uma ordem religiosa. Mas, mais do que de temas maussianos, pode-se falar de temas dumézilianos. Um dos principais animadores do Collège, Roger Caillois (o outro era Georges Bataille), mantinha naquela época estreitíssimas relações de amizade e colaboração com Dumézil. Nas pesquisas ainda inéditas de Dumézil inspiravam-se várias contribuições de Caillois às atividades do Collège, depois reunidas no volume *L'homme et le sacré*, terceiro livro de uma coleção que se iniciara com *Mythes et dieux des Germains*.[45]

O programa do Collège ressaltava a contradição entre o desenvolvimento das "sciences de l'homme" no decorrer de meio século e o atraso na análise da presença dos instintos e "mitos" na sociedade contemporânea: "il résulte notamment de cette carence que tout un côté de la vie collective moderne, son aspect le plus grave, ses couches profondes, échappent à l'intelligence" [dessa

carência resulta, principalmente, que todo um lado da vida coletiva moderna, seu aspecto mais grave, suas camadas profundas, escapem à compreensão]. Para superar essa contradição, propunha-se uma "sociologia sagrada", destinada a estudar "l'existence sociale dans toutes celles de ses manifestations où se fait jour la présence active du sacré" [a existência social em todas aquelas manifestações suas onde se mostra a presença ativa do sagrado]: particularmente o poder, o sagrado, os mitos.[46] Reconhecem-se facilmente os temas das pesquisas de Dumézil, traduzidos nas preocupações (ou obsessões) que dominavam os protagonistas do Collège, Bataille e Caillois. Esquematicamente poderíamos dizer que, para Bataille, era o nexo entre a morte (e a sexualidade) e o sagrado; para Caillois, o nexo entre o sagrado e o poder. Em ambos, tais temas implicavam uma atitude extremamente ambígua em relação às ideologias fascista e nazista. Já numa carta escrita a Raymond Queneau em 1934, de Roma, logo depois de visitar a exposição da revolução fascista, Bataille confessava o fascínio que exercia sobre ele aquela exibição de símbolos mortuários, tecidos negros, caveiras, observando que, apesar de tudo, tratava-se de algo sério, que não devia se manter como domínio exclusivo da propaganda fascista.[47] Numa conferência sobre "Le pouvoir", apresentada por Bataille no Collège em 19 de fevereiro de 1938, em substituição a Caillois, que se encontrava doente, o fascínio exercido pela simbologia fascista traduzia-se até pela contraposição entre o *fascio* gravado na Itália "sur le ventre de toutes les locomotives" e o crucifixo, frazerianamente ligado a uma "représentation obsessionnelle de la mise à mort du roi". O machado litório, comenta Bataille, enquanto instrumento das execuções capitais, "est opposé ostensiblement à l'image du roi supplicié".[48] A mesma atmosfera de turva atração, intimamente culpada, pelos ritos mortuários do nazismo compõe o pano de fundo do romance *Le bleu du ciel*, escrito em 1935 e publicado mais de vinte anos depois.

As divagações de Caillois sobre uma comunidade aristocrática formada por indivíduos cruéis, tirânicos, prontos para enfrentar os rigores de uma iminente era glacial que teria provocado uma impiedosa seleção, tinham um tom ainda mais equívoco. As cono-

tações fascistizantes desses discursos foram prontamente assinaladas pelos críticos de esquerda, socialistas e comunistas, e também por um assíduo ouvinte das conferências do Collège, Walter Benjamin.[49] Mas a desconfiada atenção de Benjamin é significativa. O programa de trabalho do Collège reunira homens muitos diferentes entre si, alinhados em posições que logo iriam se revelar incompatíveis. Entre os promotores encontramos tanto o anti-semita Pierre Libra, depois rapidamente desaparecido de cena, quanto Michel Leiris, que antes manteve-se de lado e depois comunicou a Bataille sua nítida divergência científica quanto à postura do grupo. Entre os conferencistas, Anatole Lewitzky, aluno de Mauss, depois fuzilado pelos nazistas em 1942, juntamente com dois colegas, por ter instalado no Musée de l'Homme um centro de atividades clandestinas. O texto da conferência de Bataille sobre "Hitler et l'ordre teutonique" (24 de janeiro de 1939) não sobreviveu até nós: só podemos conjeturar sobre suas prováveis divergências quanto à lucidíssima reconstrução histórica de Hans Mayer sobre "Les rites des associations politiques dans l'Allemagne romantique" (18 de abril de 1939) e sua relação com as associações protonazistas e nazistas.[50]

Alexandre Kojève, que ainda assim também fez uma conferência no Collège sobre "Les conceptions hégéliennes", havia observado ironicamente que o programa de Bataille e Caillois era comparável à tentativa de um prestidigitador em acreditar na magia através dos seus próprios truques.[51] De fato, nos dois anos de atividades do Collège (de novembro de 1937 a julho de 1939), entre as vésperas do pacto de Munique e as vésperas da guerra, aprendizes de xamã como Bataille e rigorosos xamanólogos como Lewitzky, aspirantes a fundadores de sociedades secretas como Caillois e historiadores de seitas como Mayer encontraram um terreno comum de discussão. Quem olha retrospectivamente surpreende-se sobretudo com a ambigüidade do quadro e a heterogeneidade dos participantes. E, no entanto, o equívoco projeto de uma "sociologia sagrada" das realidades contemporâneas, acertadamente criticado por Leiris, tinha com o que atrair, naquele

momento, observadores indiferentes, pouco inclinados às confusões misticizantes e esteticizantes.

Já se falou das estreitíssimas relações, através de Caillois, de Dumézil com as atividades do Collège de Sociologie. Por outro lado, não me parece que Bloch tivesse ligações com esse grupo. Mas os conhecidíssimos ensaios de Lucien Febvre sobre "História e psicologia" (1933) e "Como reconstruir a vida afetiva de uma época: a sensibilidade e a história" (1941), ainda que escritos por um homem de outra geração e com uma formação totalmente diferente, sugerem orientações de pesquisa não muito distantes das esboçadas pelo Collège. Sobretudo o segundo ensaio, sob um véu de reticências e ambigüidades destinadas a evitar a censura nazista, insiste nas implicações políticas de uma psicologia histórica que tende:

> à história mais antiga e à mais recente. Tanto àquela dos sentimentos primitivos *in situ* como àquela dos sentimentos primitivos ressuscitados. Como à nossa história de contínuos ressurgimentos e ressurreições sentimentais. Culto do sangue, do rubro sangue, do que há de mais animal e mais primitivo. Culto das potências elementares... Ressurreição compensadora de uma espécie de culto da mãe Terra, sobre cujo seio é tão doce, à noite, estender os membros doloridos... Exaltação dos sentimentos primários com uma brusca ruptura de orientação e valor; exaltação da dureza em detrimento do amor, da animalidade em detrimento da cultura — mas de uma animalidade afirmada e provada como superior à cultura...[52]

A linguagem de Bloch certamente é diferente. Mas, nesse quadro de incertezas, ambigüidades, interrogações, tentativas de compreender um fenômeno — o nazismo — que em parte parecia escapar aos instrumentos da historiografia mais experimentada, não só política mas também econômica e social, as resenhas de Bloch aos livros de Höfler e Dumézil talvez pareçam menos surpreendentes.

11. Do emaranhado que tentamos deslindar emergem várias questões, históricas e teóricas, ainda insuficientemente analisadas. A primeira é a das repercussões do nazismo numa série de disciplinas, entre elas a glotologia das línguas indo-européias. Seria

cômodo supor que as instruções propagandísticas e as pesquisas sérias tenham seguido caminhos distintos. Mas a realidade foi mais complexa, como de um lado mostram os casos de contigüidade puramente física (também não totalmente negligenciáveis) entre contribuições científicas e lixo racista[53] e, de outro, os exemplos (evidentemente mais complexos) de estudiosos como Höfler que, partindo de posições nazistas ou filonazistas, obtiveram resultados científicos discutíveis ou infundados, mas em alguma medida relevantes. A segunda questão é a das tentativas de análise do nazismo enquanto fenômeno irredutível aos seus componentes políticos, econômicos e sociais. Um livro como *Mythes et dieux des Germains* indica que nem sempre é fácil traçar uma distinção entre as duas questões.

Há, porém, uma terceira questão de ordem mais geral. A distinção entre pesquisa científica e teses ideologicamente motivadas, entre dados documentais e sua interpretação, não só é possível como também necessária. Ela permite utilizar determinadas pesquisas numa perspectiva diferente daquela em que foram produzidas. Em certos casos, porém, aqueles dados documentais, ainda que viciados por opções ideológicas, foram obtidos *também* graças a elas. Separar o joio do trigo só é possível através de uma crítica interna. Se nos limitássemos, por exemplo, a uma recusa preconcebida de ordem ideológica em relação às pesquisas que explicam longuíssimas continuidades em termos raciais (Höfler) ou arquetípicos (Eliade),[54] estaríamos cometendo um grave erro. Isso vale *a fortiori* para a obra, ainda mais rica e original, de Dumézil. Ainda mais esquiva, também: a continuidade inconsciente entre mitos germânicos e aspectos da Alemanha nazista mostrava-se, em *Mythes et dieux des Germains*, como um dado, sem remeter à raça nem ao incosciente coletivo. Nos trabalhos posteriores, Dumézil insistiu, pelo contrário, na continuidade consciente daquilo que acabou por chamar de "ideologia" indo-européia das três funções.[55] Também essa tácita revisão autocrítica sobre um ponto teoricamente central indica que, depois de *Mythes et dieux des Germains*, Dumézil virou a página.

FREUD, O HOMEM DOS LOBOS E OS LOBISOMENS

Agradeço a Alberto Gajano, que discutiu comigo esta pesquisa.

1. Entre os casos clínicos analisados por Freud, o do homem dos lobos é talvez o mais célebre. O texto de Freud, escrito em 1914, foi publicado com dois longos acréscimos no final da guerra, em 1918, com o título *Da história de uma neurose infantil*.[1] O ponto culminante da análise é constituído por um sonho, tido pelo paciente (um jovem russo de família da alta burguesia, que em 1914 tinha 27 anos) na primeiríssima infância. Ei-lo:

> Sonhara que era noite e estava na minha cama (a cama estava voltada com os pés para a janela e em frente a ela havia uma fila de velhas nogueiras; sabia que era inverno enquanto sonhava, e que era noite). De repente, a janela se abriu sozinha, e eu, com grande espanto, vi que sobre a grande nogueira exatamente em frente à janela estavam sentados alguns lobos brancos. Eram seis ou sete. Os lobos eram todos brancos e pareciam mais raposas ou cães pastores, porque tinham uma longa cauda como as raposas e as orelhas erguidas como as dos cães quando ficam atentos a algo. Tomado de terror — evidentemente de ser devorado pelos lobos —, pus-me a gritar e acordei. A ama acudiu ao meu leito para ver o que havia acontecido. Passou um bom tempo antes que me convencesse de que tinha sido apenas um sonho, tão natural e íntima me parecera a imagem da janela que se abre e dos lobos que ficam sentados sobre a árvore. Finalmente me acalmei, senti-me como que liberado de um perigo, e voltei a adormecer.

> A única ação contida no sonho foi o abrir-se da janela, uma vez que os lobos estavam sentados tranqüilos e imóveis sobre os galhos da árvore, à esquerda e à direita do tronco, e me olhavam. Era como se dirigissem a mim toda a sua atenção. Creio que esse foi o meu primeiro sonho de angústia. Tinha três ou quatro anos, cinco no máximo. Desde então, até os onze ou doze anos, sempre tive medo de ver em sonhos algo de terrível.[2]

2. Num livro que remonta a muitos anos atrás, estudei, com base numa meia centena de processos realizados pela Inquisição, uma estranha seita difundida no Friul entre os séculos XVI e XVIII. Os membros dessa seita eram homens e mulheres que se autodefiniam como andarilhos do bem. Eles declaravam ter nascido com a coifa [membrana que às vezes cobre a cabeça da criança no ato do nascimento], e por isso eram obrigados a, quatro vezes por ano, combater em espírito feiticeiras e feiticeiros, pela fertilidade das colheitas; ou (alternativamente) a assistir às procissões dos mortos. Nesses relatos, os inquisidores reconheceram um eco deformado do sabá das feiticeiras; mas só depois de uma pressão de várias décadas conseguiram arrancar aos andarilhos do bem a admissão de serem, não adversários das feiticeiras e feiticeiros, mas eles mesmos feiticeiros e feiticeiras.[3]

As crenças dos andarilhos do bem, profundamente estranhas aos estereótipos da feitiçaria diabólica familiares aos inquisidores, não se limitavam apenas ao Friul. O mito das procissões dos mortos está difundido no folclore de grande parte da Europa. O das batalhas noturnas pela fertilidade é, pelo contrário, muito mais raro. Num primeiro momento, consegui encontrar um único paralelo, num processo realizado no final do século XVII na Livônia, contra um velho lobisomem. Esse velho, de nome Thiess, contou aos juízes que três vezes por ano se dirigia com outros lobisomens "ao fim do mar", para combater contra feiticeiras e feiticeiros pela fertilidade das colheitas. A analogia com as crenças dos andarilhos do bem é claríssima, mas de difícil interpretação. Minha hipótese inicial sobre um substrato de crenças eslavas comum ao Friul e à Livônia[4] foi depois confirmada por um ensaio de R. Jakobson e M. Szeftel, que me escapara. Nele mostra-se que, no folclore eslavo, atribuíam-se aos nascidos com a coifa poderes excepcionais,

entre os quais em primeiro lugar o de tornar-se lobisomens.[5] As características xamânicas que eu reconhecera nos andarilhos do bem parecem-me hoje partilhadas por outras figuras do folclore europeu: lobisomens eslavos e bálticos, *táltos* húngaros, *kersniki* dálmatas, *mazzeri* corsos e assim por diante. Todos esses personagens afirmavam ter a capacidade de dirigir-se periodicamente (em espírito ou em forma de animal) ao mundo dos mortos. O seu destino era marcado por características especiais: o ter nascido com dentes (*táltos*), com a coifa (andarilhos do bem, *kersniki*, lobisomens), ou mesmo durante os doze dias entre o Natal e a Epifania (lobisomens).[6]

3. Voltemos ao homem dos lobos. Pela descrição publicada por Freud, sabemos que o paciente era russo, nascera com a coifa, nascera no dia de Natal.[7] Entre esses elementos e o sonho infantil centrado na aparição dos lobos existe uma homogeneidade evidente. Uma série de coincidências casuais parece pelo menos improvável. A passagem entre a esfera das crenças folclóricas ligadas aos lobisomens e o futuro paciente de Freud, pertencente, como se disse, a uma família da alta burguesia, terá sido provavelmente a ama, a *njanja*, descrita como mulher "devotíssima e supersticiosa".[8] O menino estava profundamente ligado à velha *njanja* (é ela, entre outras coisas, que o reconforta depois do sonho angustiante dos lobos). Dela terá sabido quais os poderes extraordinários (não necessariamente negativos) que lhe confere o fato de ter nascido com a coifa. Dela terá ouvido os primeiros contos, antes de ouvir os de Grimm em tradução russa, lidos pela governanta inglesa. Também o conto do alfaiate e dos lobos, evocado durante a análise do paciente, que lhe contara o avô (e, quem sabe, também a *njanja*), fazia parte do folclore russo, a ponto de Afanasjev incluí-lo na sua famosa coletânea.[9] Mas o sonho embebido dos ecos fabulosos dos sete lobos sobre a árvore evoca também os sonhos iniciáticos com os quais se manifestava, na infância ou durante a juventude, a vocação dos futuros andarilhos do bem ou dos futuros *táltos*. O menino friulano, por exemplo, que levava pendurada em torno do pescoço a coifa com que nascera, conservada pela mãe,

via à noite, muitos anos depois, uma aparição, um homem que lhe dizia: "Você tem de vir comigo porque tem uma coisa que é minha".[10] No caso dos *táltos*, quem aparecia era um animal, geralmente um garanhão ou um touro.[11]

No sonho do homem dos lobos, podemos assim decifrar um sonho de caráter iniciático, induzido pelo ambiente cultural circundante. Mais precisamente, por uma parte dele. Submetido a pressões culturais contraditórias (a *njanja*, a governanta inglesa, os pais, os mestres), o homem dos lobos não seguiu o caminho que lhe estaria aberto dois ou três séculos antes. Em vez de se tornar lobisomem, tornou-se neurótico, à beira da psicose.[12]

4. Freud (que, diga-se de passagem, também nascera com a coifa) [13] deixou escapar esses elementos. O que, no final das contas, não é de surpreender: o paciente provinha de um mundo cultural demasiado diferente do seu. Quando se tratava de interpretar os sonhos de seus pacientes vienenses (ou, com maior razão, os seus pessoais), Freud padronizava perfeitamente o contexto diurno, decifrando referências literárias ou outras, talvez ocultas. Nesse caso, pelo contrário, ele não se deu conta de que numa fábula de Afanasjev (*O lobo imbecil*) teria encontrado a resposta à pergunta sobre o número dos lobos (por que seis ou sete?) feita ao paciente.[14] Mas a malograda identificação do nexo entre o nascer com a coifa e os lobos (lobisomens) tinha conseqüências mais graves, do ponto de vista hermenêutico. Freud, que escrevera com D. E. Oppenheim, alguns anos antes, um ensaio intitulado *Sonhos no folclore*,[15] não reconheceu o folclore presente no sonho do homem dos lobos. O contexto cultural de onde brotara era, assim, ignorado: sobrava apenas a experiência individual, reconstruída através do reticulado de associações induzidas pelo analista.

Poder-se-ia objetar que tudo isso não basta para configurar uma interpretação em alternativa à de Freud. As implicações culturais do nascer com a coifa no folclore eslavo integram mas não anulam as implicações psicológicas que o mesmo fato assumira na psique do paciente. Analogamente, integram mas não refutam a interpretação proposta por Freud:

> Ele afirmava que o mundo para ele era como que envolvido por um véu, e a doutrina psicanalítica nos proíbe supor que aquelas palavras fossem privadas de significado e como que escolhidas por acaso... Só pouco antes de pedir alta é que o paciente mencionou ter ouvido dizer que viera ao mundo num âmnio. Eis por que sempre julgara ser particularmente afortunado e que nenhum mal poderia lhe suceder. Perdeu essa confiança somente quando teve de reconhecer que a infecção blenorrágica que apanhara constituía efetivamente um grave dano para o seu corpo... O âmnio é, pois, o véu que o separa do mundo e o mundo dele. Suas queixas são na realidade uma fantasia de desejo realizada que representa o retorno ao ventre materno; é de qualquer modo uma fantasia de fuga do mundo etc. etc.[16]

Também a interpretação geral do sonho do homem dos lobos como reelaboração da cena primária não parece, à primeira vista, sequer arranhada pelas considerações feitas até aqui.

5. Mas o que torna a questão mais complicada é exatamente o termo "cena primária" (*Urszene*). Ainda que aqui usado provavelmente pela primeira vez por Freud num texto destinado à publicação, ele já aparecia, no plural (*Urszenen*), numa carta a Fliess, de 2 de maio de 1897, e num texto anexo a ela.[17] Depois de dezessete anos, porém, o termo reapareceu com um outro significado. Em 1897, de fato, as "cenas primárias" referiam-se não ao coito entre os pais, mas a atos de sedução sobre crianças realizados por adultos (freqüentemente parentes); a tais atos atribuía-se um papel etiológico decisivo na formação das neuroses, particularmente da histeria. Como se sabe, depois de sustentar também publicamente essa tese numa conferência em 1896, Freud a abandonou subitamente no verão do ano seguinte, com o início da sua autoanálise. Na célebre carta a Fliess de 21 de setembro de 1897, Freud explicou que todas as suas certezas agora haviam se dissolvido: os relatos dos pacientes sobre as seduções sexuais sofridas durante a infância pareciam-lhe agora puras e simples fantasias. Dessa guinada, que coincidia com a individuação do complexo edípico, nasce — como se disse muitas vezes — a psicanálise.[18] Ora, o termo *Urszenen* aparecera logo antes dessa dramática reviravolta, quase como coroamento da teoria da sedução, depois de uma

série de reflexões que, em janeiro do mesmo ano decisivo de 1897, haviam assumido um desenvolvimento inesperado. Em duas perturbadas cartas a Fliess (datadas respectivamente de 17 e 24 de janeiro), Freud disse ter descoberto que suas teorias sobre a origem da histeria já haviam sido descobertas e formuladas antes, pelos juízes dos processos de feitiçaria. Além de comparar as feiticeiras às histéricas (como Charcot e os seus discípulos já haviam feito), Freud se identificava implicitamente com os juízes: "... por que as confissões que eram extorquidas através das torturas são tão semelhantes ao que me dizem os pacientes em tratamento psicológico?"; até concluir: "agora entendo o severo método de cura que usavam os juízes das feiticeiras".[19] Essa dupla analogia fundava-se num trauma infantil que unia o juiz à acusada (daí, implicitamente, o terapeuta ao ou à paciente): "E eis que os inquisidores picavam as vítimas com as agulhas para encontrar os estigmas diabólicos, e na mesma situação as vítimas inventavam a mesma velha história comovente (ajudadas talvez pelos disfarces dos sedutores). Assim, a vítima e o torturador trazem ambos à memória a sua primeira adolescência".[20]

Alguns meses depois, essas tormentosas reflexões desembocariam na "surpresa de que em todos os casos a culpa era sempre atribuída à perversidade do pai, sem excluir o meu, no perceber a inesperada freqüência da histeria em todos os casos em que se realiza a mesma condição, enquanto é difícil acreditar numa tal difusão das perversões em relação às crianças": daí o abandono da teoria da sedução.[21] Mas, em janeiro de 1897, Freud ainda estava convencido de que, com aquela teoria, poderiam se explicar as confissões das feiticeiras, enquanto reelaborações simbólicas de traumas sexuais infantis reais, reativados no decorrer do processo. Havia encomendado um *Malleus maleficarum* e propunha-se a estudá-lo. Tendia a acreditar que na perversão pudessem "existir resíduos de um culto sexual primitivo, o qual pode ter sido outrora uma religião do Leste semítico (Moloch, Astarte)".[22] O termo *Urszenen*, enquanto referido explicitamente à ontogênese (os traumas sexuais infantis que desencadeiam neuroses), tinha pois para Freud, em 1897, implicações filogenéticas evidentes. Que a ontogênese resumisse a filogênese, aliás, então e depois, era para Freud um dogma indiscutível, como para grande parte da cultura européia entre os séculos XIX e XX.

6. Voltemos agora ao caso do homem dos lobos. Como se disse, o termo "cena primária" era aí introduzido para designar não a sedução infantil, mas o coito entre os pais. Sobre a realidade dessa cena, Freud se interrogou longamente. Tratava-se de uma experiência efetiva por parte do paciente, ou de uma fantasia retrospectiva? "Admito que este é o problema mais espinhoso de toda a doutrina analítica", escrevia Freud numa nota, acrescentando: "Nada... nunca me perturbou mais do que essa dúvida, e nenhuma incerteza nunca me deteve mais do que essa para publicar minhas conclusões". Numa passagem acrescentada em 1918, antes da publicação do ensaio, chegava, porém, a uma conclusão diferente: "a coisa não tem uma grande importância". Mas não é necessário recorrer ao famoso ensaio sobre a *Negação* (naquela data ainda não escrito) para afirmar que, para Freud, pelo contrário, a coisa importava muitíssimo. Prova-o a frase que se segue imediatamente: "As cenas de observação do coito entre os pais, de *atos de sedução sofridos na infância* e de ameaças de castração constituem sem dúvida um patrimônio herdado, uma herança filogenética; elas também podem, todavia, ser adquiridas em virtude de uma experiência pessoal".[23] A explícita polêmica (à qual logo voltarei) contra as apressadas explicações filogenéticas propostas por Jung induzia Freud a reabilitar inesperadamente a teoria da sedução infantil por ele rejeitada em 1897. Poucas páginas antes, a propósito da fase final da análise do homem dos lobos, Freud escrevera simplesmente: "a velha teoria traumática, que aliás havia sido construída sobre impressões extraídas da terapia psicanalítica, readquiria subitamente todo o seu valor".[24] Afirmação esta que contradizia claramente a outra feita no mesmo ano de 1914, no texto *História do movimento psicanalítico*, segundo a qual a teoria da sedução constituía "um erro que por pouco teria se tornado fatal para a jovem ciência".[25]

Tais oscilações mostram a inadequação, também no plano

filológico, da tese recentemente sustentada por J. Moussaieff Masson, segundo a qual a renúncia de Freud à teoria da sedução em 1897 fora definitiva — e cortara definitivamente, com graves conseqüências, a relação da psicanálise com a realidade.[26] Aqui, porém, não me proponho a discutir um capítulo (certamente decisivo) da biografia intelectual de Freud, mas a responder a seguinte pergunta: qual é o significado do reaparecimento, dezessete anos depois, do termo "cena primária" (*Urszenen*)?

7. A hipótese de uma coincidência irrelevante pode ser totalmente descartada. É verdade que, no ensaio sobre o homem dos lobos, *Urszene* assume um significado diferente do que tinha na carta a Fliess de 2 de maio de 1897; mas, como se viu, o ressurgimento do termo faz reaflorar a teoria da sedução, dentro da qual fora originalmente formulada. A essa consideração interna aos textos de Freud deve-se acrescentar uma outra, de caráter externo. A *Urszene* de 1897 aparecera, nas suas implicações filogenéticas, depois de uma reflexão sobre as confissões das feiticeiras a respeito do sabá; a *Urszene* de 1914, depois de uma reflexão sobre um sonho — sobre o homem dos lobos —, do qual ressaltamos as implicações folclóricas, ligadas às crenças nos lobisomens. Ora, *de um ponto de vista histórico*, entre estas e o sabá existe uma conexão onde os andarilhos do bem constituem um elo intermediário. Lobisomens e andarilhos do bem podem ser considerados figuras de uma vastíssima e semi-apagada camada de crenças de inspiração xamânica que, sob a pressão dos juízes e inquisidores, confluiu para a imagem do sabá.[27] A existência dessa conexão era desconhecida para Freud; as próprias implicações folclóricas do sonho do homem dos lobos lhe escaparam totalmente. Como explicar então o ressurgimento, depois de muitos anos, do mesmo termo crucial *Urszene*?

Em termos freudianos, a resposta a essa pergunta poderia ser a seguinte: a existência de um núcleo sexual traumático foi *percebida claramente* por Freud em 1897 (a propósito das confissões das feiticeiras) e *sentida obscuramente* em 1914 (a propósito do sonho do homem dos lobos). Em ambos os casos, o valor original,

sugerido por Freud pelo prefixo *Ur*, refere-se seja ao plano ontogenético, seja ao filogenético. Nas crenças folclóricas relativas ao sabá e aos lobisomens, conservar-se-ia, portanto, a memória reelaborada dos traumas sexuais vividos não só por cada um, mas pela espécie humana num passado remotíssimo. Essa interpretação teria sido, sem dúvida, endossada por Freud. Sua divergência com Jung, ressaltada explicitamente por uma passagem acrescentada em 1918 ao caso do homem dos lobos, não se referia à existência ou não de uma herança filogenética, mas ao papel que o remetimento a essa herança deveria assumir na estratégia analítica. Segundo Freud, só depois de ter tentado todas as possibilidades interpretativas oferecidas pela ontogênese, é que era lícito recorrer, à guisa de explicação, à filogênese. A importância atribuída por Freud a esta última, aliás, é atestada pela teoria (ou romance antropológico) exposta em *Totem e tabu* — texto significativamente evocado também no caso do homem dos loobs.[28]

Contudo, a interpretação em termos freudianos que expusemos sumariamente é, em essência, inaceitável, por dois motivos. Em primeiro lugar, ela se apóia (à semelhança das teorias de Jung sobre o inconsciente coletivo) sobre uma hipótese de caráter lamarckiano absolutamente indemonstrada, isto é: que as experiências psicológicas e culturais vividas pelos antepassados fazem parte da nossa bagagem cultural. É verdade que Freud postula no ensaio sobre o homem dos lobos, ao lado da "experiência filogenética" enquanto depósito de conteúdos específicos (não muito distantes dos arquétipos junguianos), uma suposta disposição hereditária do indivíduo a reviver, "em paridade de condições", acontecimentos verificados em períodos pré-históricos.[29] Mas também essa disposição é, ainda hoje, uma conjetura inverificável, cujo poder explicativo não difere muito do da *virtus dormitiva* mencionada pelo médico de Molière. Em segundo lugar, a individuação de um núcleo sexual traumático nas crenças ligadas ao sabá, aos lobisomens etc. traduz-se numa simplificação arbitrária. Quando Róheim, por exemplo, lê na iniciação onírica dos *táltos* — figuras xamânicas do folclore húngaro sob muitos aspectos semelhantes aos andarilhos do bem — uma iniciação sexual, a distância entre a obscura

complexidade da documentação e o esquematismo da análise mostra-se patente.[30] Essa interpretação, como outras, capta um lado — mas apenas um lado — de um complexo mítico muito mais rico.

8. Tudo isso nos conduz, como é óbvio, às posições assumidas por Jung. De fato, é sobre o terreno do mito (além do de um evidente contraste pessoal) que se determina a ruptura entre Jung e Freud. Ela começa a se manifestar imperceptivelmente desde as cartas trocadas entre os dois em novembro de 1909. No dia 8, Jung escreve a Freud que está lendo Heródoto e a obra de Creuzer sobre o simbolismo, comentando: "Aqui afloram ricas fontes para a fundamentação filogenética da teoria da neurose". Três dias depois, Freud responde exultante: "Que o senhor tenha começado a se ocupar de mitologia foi para mim uma grande alegria ... Espero que o senhor acabe por partilhar muito em breve daquilo a que me dedico, isto é, que o complexo central da mitologia é o mesmo do da neurose".[31] Por trás dessa aparente convergência já aflora a raiz de uma divergência destinada a se tornar irreversível. Ela pode ser esquematizada nesses termos: para Freud, a teoria da neurose serve para compreender o mito; para Jung, é o inverso.

A imprecisão e a falta de rigor de Jung fizeram falir um projeto que, sobre esse ponto, era potencialmente muito mais fecundo do que o de Freud. Os arquétipos identificados por Jung são fruto de uma intuição superficial (e superficialmente etnocêntrica); sua teoria do inconsciente coletivo exacerba o já inaceitável lamarckismo de Freud. As respostas dadas por Jung ao problema do mito constituem, definitivamente, uma grande oportunidade desperdiçada.

9. O caso do homem dos lobos recoloca com clareza exemplar o entrelaçamento entre mitos e neuroses que, de pontos de vista diferentes, apaixonou Freud e Jung. Não tentaremos explicar a neurose do homem dos lobos com o mito dos lobisomens. Mas não podemos ignorar que no sonho do homem dos lobos irrompe um conteúdo mítico mais antigo, reencontrável também nos sonhos (êxtases, desfalecimentos, visões) dos andarilhos do bem, dos

táltos, dos lobisomens, das feiticeiras. De maneiras evidentemente diversas, esse conteúdo mítico se impôs por outros meios a Freud primeiro em 1897 e depois, sem se dar conta, em 1914 — e a este que escreve. Não se trata de um arquétipo no sentido de Jung: a herança filogenética não entra aí. Os meios são históricos, identificáveis ou conjeturáveis de modo plausível: homens, mulheres, livros e documentos de arquivo que falam de homens e de mulheres. As mães dos andarilhos do bem friulanos; a *njanja* do homem dos lobos; Charcot e seus discípulos, ocupados em decifrar as contorções das histéricas de Salpêtrière através das descrições das endemoninhadas (e vice-versa); o processo contra o boiadeiro andarilho do bem Menichino da Latisana, encontrado por acaso no Arquivo de Estado de Veneza. Simplificando brutalmente o problema, poderíamos nos perguntar: somos nós que pensamos os mitos ou são os mitos que nos pensam?

A essa pergunta Lévi-Strauss respondeu, como se sabe, optando pela segunda alternativa. É uma posição que, sem dúvida, presta-se a uma série de interpretações equívocas, mais ou menos carregadas de irracionalismo. De modo geral, é fácil objetar que a diferença entre as variações singulares do mito, e sobretudo entre os contextos singulares em que o mito irrompe e age, é grande. Ainda maior é a diferença entre viver passivamente um conteúdo mítico e procurar dar-lhe uma interpretação crítica o mais ampla e abrangente possível. Mas, depois de ter feito todas essas distinções, encontramo-nos sempre, porém, diante de algo de que nossas interpretações conseguem se aproximar, mas não esgotar. Contra a imagem hipertrófica (definitivamente solipsista) do eu interpretante, hoje em moda, a fórmula "os mitos nos pensam" enfatiza provocadoramente a indefinida imprecisão das nossas categorias analíticas.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

"Stregoneria e pietá popolare. Note a proposito di un processo modenese del 1519" foi publicado em *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Lettere storia e filosofia, série II, xxx (1961), pp. 269-87 (trad. alemã em *Spurensicherungen*, Berlim, 1983); "Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo" foi publicado em *Studi Medievali*, série III, vii (1966), pp. 1015-65 (trad. alemã em *Spurensicherungen*, cit.; trad. francesa em *Le Promeneur*, n.° 21-24, setembro-dezembro de 1984); "High and low: the theme of forbidden knowledge in the sixteenth and seventeenth centuries" saiu em *Past and Present*, n.° 73, novembro de 1976, pp. 28-42 (trad. italiana em "aut aut", n.° 181, janeiro-fevereiro de 1981, pp. 3-17; trad. alemã em *Freibeuter*, 10 (1981), pp. 9-23); "Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento" foi publicado em *Paragone*, n.° 39, maio de 1978, pp. 3-24 (trad. alemã em *Spurensicherungen*, cit.); "Spie. Radici di un paradigma indiziario" saiu em *Crisi della ragione*, a cargo de A. Gargani, Turim, 1979, pp. 59-106 [tradução inglesa em *History Workshop*, 9, primavera de 1980, pp. 5-36, e em *The sign of three*, a cargo de U. Eco e T. A. Sebeok, Bloomington (Ind.), 1983; trad. alemã em *Freibeuter*, 1980, n.° 3-4, pp. 8-17, 11-36, e em *Spurensicherungen*, cit.; trad. francesa em *Le Débat*, 6, novembro de 1980, pp. 3-44; trad. holandesa em *Raster*, 17, 1981, pp. 132-85; trad. sueca em *Häften för Kritiska, Studier*, 16 (1983), n.º 4, pp. 6-37; trad. espanhola em *Crisis de la razón*, Mexico, 1983, pp. 55-99]; "Mitologia germanica e nazismo. Su un vecchio libro di Georges Dumézil" apareceu em *Quaderni Storici*, nova série, vol. 57, dezembro de 1984, pp. 857-82; "Freud, l'uomo dei lupi e i lupi manari" é inédito.

Os ensaios estão reeditados na forma em que apareceram, exceto correções mínimas. Foram feitos acréscimos bibliográficos, entre colchetes, no final das notas de cada ensaio.

NOTAS

FEITIÇARIA E PIEDADE POPULAR

(1) O conjunto de processos inquisitoriais conservado no Archivio di Stato di Modena sob o título "Inquisizione di Modena e Reggio. Processi" passou a fazer parte do Archivio Secreto Estense com a supressão da Inquisição (cf. *Archivio Secreto Estense, sezione "Casa e Stato". Inventario* (Ministero dell'Interno, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, XIII), Roma, 1953, introdução a cargo de F. Valenti, p. XXXIX. Ele compreende 117 envelopes, numerados de 2 a 118, dispostos em ordem cronológica progressiva (de 1489 a 1784: esta é a marcação do arquivo; mas entre os documentos há também a transcrição de um processo realizado em Bolonha em 1458). Esse material, mesmo permanecendo substancialmente inédito, foi várias vezes indicado, e justamente pelo aspecto que nos interessa. O primeiro a mencioná-lo foi um erudito local, T. Sandonnini, que citou algumas passagens escolhidas entre as mais pitorescas desses processos de feitiçaria [cf. T(ommaso) S(andonnini), "Streghe e superstizioni", em *Il Panaro (Gazzetta di Modena)*, XXVI, n.° III, 24 de abril de 1887]. P. Riccardi, na sua monografia *Pregiudizi e superstizioni del popolo modenese* (Módena, 1890), retomou as informações fornecidas por Sandonnini num capítulo intitulado "Superstizioni e stregoneria in Modena nei secoli XIV e XV" (*sic*: na realidade, os processos conservados no Archivio di Stato di Modena não são anteriores, como se disse, ao final do século XV). Curtas passagens de alguns processos, a título de exemplo, foram publicados por N. Corradini, "I processi delle streghe a Modena nella prima metá del sec. XVI", em *Folklore modenese, atti e memorie del I Congresso del Folklore Modenese...*, Módena, 1959, pp. 44 ss. A importância desse conjunto documental foi recentemente ressaltada por D. Cantimori (cf. a resenha a L. Febvre, "Au coeur religieux du XVI^{e} siècle", em *Annales ESC*, XV, n.° 3, maio-junho de 1960, p. 567).

O processo aqui examinado pertence ao envelope n.° 2, que contém os processos mais antigos (de 1458 a 1549). Os processos estão dispostos segundo uma antiga subdivisão em "livros" (do *liber tertius* em diante: os

dois primeiros se perderam), e o de Chiara Signorini faz parte do *liber quartus*. A numeração dos papéis é moderna.

(2) Não é possível estabelecer uma comparação com a atividade da Inquisição modenense nos anos mais próximos aos estudados, já que a série dos processos se interrompe entre 1499 e 1517 (com a única exceção de um processo de 1503) e entre 1520 e 1530 (afora duas exceções). É de se notar, porém, que tanto no período de 1495-9 quanto no de 1530-9 quase todos os processos referem-se a causas por feitiçaria, magia e similares; nesse sentido, é possível montar uma comparação com os dados do triênio 1518-20.

(3) Até agora não me foi possível ter plena certeza sobre a identidade dos dois personagens. Em outras palavras, não encontrei nenhum documento modenense que se refira ao vigário da Inquisição daqueles anos como sendo "Bartholomeus de Spina"; todos, conforme o costume, limitavam-se a registrar o lugar de origem ("Bartholomeus de Pisis"). De outro lado, as biografias de Spina (cf. J. Quétif e J. Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum...*, tomo II, Lutetiae Parisiorum, 1721, pp. 126 ss; *Memorie istoriche di piú uomini illustri pisani*, por Ranieri Prosperi, Pisa, 1790-2, tomo III, pp. 269-87 — o elogio de Spina deve-se a S. Canovai) percorrem o período que vai da sua precoce entrada na Ordem (1494) à nomeação como professor de teologia em Bolonha (1530). Mas na alocução "ad Lectorem" [ao leitor] anteposta à *Quaestio de strigibus* (em Aedibus Populi Romani, Romae, 1576) fica claro que, nos anos da composição do tratado, Spina exercia um cargo de vigário da Inquisição ("...duplici et utraque gravissima lectura, tam inquam naturalis, quam sacrae Theologiae, simul ac Inquisitionis vice alterius onere pregavatus...") [sobrecarregado duplamente por lições dificílimas, tanto de Teologia natural quanto de Teologia sagrada, e ao mesmo tempo por um cargo de vigário da Inquisição]. Ora, a *Quaestio de strigibus* traz a indicação "edita anno Domini 1523" [editada no ano do Senhor de 1523]; mas, por uma alusão feita no início do *Tractatus de Praeeminentia sacrae Theologiae super alias omnes scientias, et praecipue humanarum legum* (incluído na citada edição da *Quaestio* de 1576), sua redação revela-se alguns anos anterior ("Perfecto de strigibus opere, cum eius impressio per plures annos praeter spem petentium sit dilata..." [Terminada a obra sobre as feiticeiras, havendo sido a sua impressão adiada por muitos anos para além da expectativa dos solicitantes], *Quaestio de strigibus*, p. 91). A composição da *Quaestio de strigibus*, portanto, parece recair justamente nos anos em que o igualmente pouco identificado frade Bartolomeo "de Pisis" era vigário da Inquisição (como Spina, portanto) em Módena. Enfim, mesmo que na *Quaestio* faltem referências explícitas a Módena, são numerosíssimas as invocações de processos realizados em localidades não distantes (la Mirandola, Ferrara etc.).

Para informações sobre a atividade posterior de Spina, cf. A. Walz O. P., "Die Dominikaner und Trient", em G. Schereider, *Das Weltkonzil von Trient*. II, Freiburg im Breisgau, 1951, pp. 489 ss (agora em forma reelaborada em A. Walz O. P., *I Domenicani al Concilio di Trento*, Roma, 1961, pp. 92 ss). Uma lista das suas obras em Quétif-Echard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, cit.; algumas integrações nas *Memorie istoriche*, cit. (onde também se atribui erroneamente a Spina um manuscrito, *Cronica pisana*; a falsa

atribuição remonta a um engano de R. Roncioni (cf. *Delle istorie pisane libri* XVI, Florença, 1844, vol. I, p. 549 e nota 4) passado para Dal Borgo e dali para a *Bibliografia storico-ragionata della Toscana...* de Moreni; tratase na realidade de uma crônica atribuída pôr Muratori, muito duvidosamente, ao teólogo dominicano Bartolomeo "de Sancto Concordio" — ele também pisano, daí a troca entre os dois (cf. L. A. Muratori, *Scriptores Rerum Italicarum*, tomo VI, Mediolani, 1725, p. 98).

(4) Archivio di Stato di Modena (abreviado daqui por diante ASM), Inquisizione di Modena e Reggio, envelope 2, *liber quartus:* o processo contra o frade Bernardino ocupa as ff. 97*r*-III*v*.

(5) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 98*r*.

(6) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 98*v*.

(7) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 99*r*.

(8) *Ibid.*

(9) *Ibid.*

(10) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 99*v*.

(11) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 100*v*.

(12) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*; o processo de Chiara Signorini ocupa as ff. 221*r*-260*r*. Note-se que a seqüência dos papéis não reflete a ordem cronológica das sessões do processo.

(13) "...spiritus ex ore Gotolle (uma das endemoninhadas) dixit quod ipsa testis (Margherita) fuerit malliata a quadam muliere que vocatur Clara uxor Bartholomei Signorini, et quod ad hoc malleffitium faciendum ipsa Clara fecerat quandam imaginem ceream, quam absconderat ipsa Clara extra domum suam ruri sitam..." [o espírito disse pela boca de Gotolle (uma das endemoninhadas) que a testemunha (Margherita) fora enfeitiçada por certa mulher chamada Chiara, esposa de Bartolomeo Signorini, e que para realizar esse feitiço Chiara fizera uma imagem de cera, que escondera fora de sua casa, situada no campo] (ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 108*v*)

(14) Para informações sobre Forni, cf. a bibliografia citada por A. Mercati, "Il sommario del processo di Giordano Bruno, con appendice di documenti sull'eresia e l'inquisizione a Modena nel secolo XVI" (*Studi e testi*, 101), Cidade do Vaticano, 1942, p. 129, nota 5.

(15) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 230*r*.

(16) Cf. acima, p. 5.

(17) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, ff. 228*r* e *v*.

(18) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 228*v*.

(19) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, ff. 228*v*-229*r*.

(20) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 229-*r*.

(21) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, ff. 229*v*-230*r*.

(22) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, f. 255*v* (depoimento de Margherita Pazzani, 1.º de fevereiro de 1519).

(23) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 256*r* (*ibid.*).

(24) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 237*v* (11 de fevereiro de 1519).

(25) "(Clara) maledixit ipsi domine Margarite et omnibus qui eam expulerunt de possesione, dicens hec verba vel similia: 'Maledicta sia madonna

Margarita Pazzana et quanti n'e de soi che m'anno cacciato fuor de questa possesione, et non possi mai haver né ben né riposo, né lei né suoi figloli'... quando maledicebat predicto modo... tenebat in manu candelam quandam, orantibus simul genibus flexis marito eius filiis, et dicebat hec vel similia: 'Cosi si possi consummar la vita di madonna Margarita come si consumma questa candela'; et post hec prohiciebat quandam herbam mori silvestri super ignem, maledicens ut supra" [(Chiara) maldisse a senhora Margherita e todos os que a expulsaram da propriedade, dizendo estas palavras ou semelhantes: "Maldita seja a senhora Margherita Pazzani e todos os seus que me expulsaram dessa propriedade, e não possam ter bem nem descanso, nem ela nem seus filhos"... quando maldizia do modo mencionado... Tinha na mão uma vela; seu marido e seus filhos, de joelhos, oravam ao mesmo tempo, e ela dizia o que se segue ou algo semelhante: "Assim se possa consumar a vida da senhora Margarita como se consuma esta vela"; e depois disso lançou ao fogo um rebento de amora silvestre, maldizendo como acima] (ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, c. 225*r*) (depoimento de Paolo Magnano, janeiro — *sic*, por fevereiro, possivelmente — 1519; não está indicado o dia).

(26) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 224*r* (depoimento do Ludovico Diennaa, 6 de fevereiro de 1519).

(27) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 258*r* (depoimento de 12 de fevereiro de 1519).

(28) *Ibid.*

(29) Cf. o depoimento de Stella Canova: ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 254 (18 de fevereiro de 1519). Ela acusa Chiara de ter lançado um malefício sobre o seu filho "postquam ingresa fuerat dicta testis cum viro in domo ipsius domine Gentilis, conducta possesione sua quam pirus Clara et vir eius colebant" [depois que a testemunha mencionada fora admitida na casa do senhor Gentile, conduzida à sua propriedade, em que anteriormente Chiara e seu marido habitavam].

(30) A questão dos poderes mágicos não interessa aqui e, portanto, não foi nem aflorada. Para uma sugestiva apresentação do problema, cf. E. De Martino, *Il mondo magico*, Turim, 1948.

(31) O caráter de uma revolta social disfarçada, muitas vezes assumido pela feitiçaria, já fora intuído por Michelet, *La sorcière*, Paris, 1862. Tal inspiração foi retomada recentemente num livrinho de divulgação (J. Palou, *La sorcellerie*, em *Que-sais-je?*, n.º 756, Paris, 1957), onde, todavia, é apresentado como original ("... ici nous voulons soutenir par de multiples exemples, une thèse qui, à notre connaissance, n'a jamais été encore soutenue. *La sorcellerie est fille de la misère.* Elle est l'espoir *des Révoltés*" [aqui nós queremos sustentar por múltiplos exemplos uma tese que, pelo nosso conhecimento, ainda nunca foi sustentada. *A Feitiçaria é filha da Miséria.* Ela é a esperança *dos Revoltados*] p. 5), mesmo que na p. 18 o autor reconheça o seu débito em relação a Michelet. Alguns textos referidos por Palou são significativos, particularmente uma passagem da edição abreviada francesa do *Sermo* (ou *Tratactus*) *de secta Vaudensium*, escrito por Jehan Taincture (Johann Tinctoris) por ocasião da Vauderie de Arras (1559-61), onde afirma-se que o triunfo da Vauderie (isto é, da feitiçaria) dará lugar a uma subleva-

ção geral da sociedade; a mesma passagem já fora citada por J. Hansen numa versão levemente diferente e mais confiável: "Lors guerres, murtres, debas, redicions forsenneront es royaumes, es citez et es champs, les gens sentretueront et cherront mors lun sur lautre. Amis et prochains se feront mal, les enfans se esleveront contre les anciens et sages gens les villains entreprenderont sur les nobles" [Quando guerras, assassinatos, disputas, rendições forçarem os reinos, as cidades e os campos, as pessoas se matarão entre si e cairão mortas umas sobre as outras. Amigos e próximos se farão mal, as crianças se levantarão contra os velhos e sábios e os vilões usurparão os nobres.] (cf. J. Hansen, *Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hexenwahns und Hexenverfolgung im Mittelalter*, Bonn, 1901, p. 187). Mas certamente ainda mais notáveis são as afirmações que exprimem a agressividade social da feitiçaria, contida nas confissões das próprias feiticeiras. Um belo exemplo encontra-se nos documentos publicados por A. Panizza, "I processi contro le streghe nel Trentino", em *Archivio Trentino*, 7 (1888), p. 227; num processo de 1505 uma feiticeira conta como, andando pelos campos com duas companheiras, "videntes ibique pulcra blada super campanies et annona prosperare, et quod ipse tres erant pauperes, et non habebant sic talia blada et possesiones, et propter invidiam deliberaverunt ipso die facere tempestatem [e vendo ali prosperarem sobre os campos belas searas e colheitas, visto que as três eram pobres e não tinham tais searas e tais posses, por inveja resolveram provocar uma tempestade nesse mesmo dia]. E assim a dita Ursula foi aquele dia de domingo com as outras duas suas diabólicas companheiras, e quando vinham ao Vale, perto de Ru, na verdade regato, ... perto daquele Ru, ou riacho, cortavam ramos das árvores de amieiros e batiam na água e chamavam o diabo dizendo: Vem, vem diabo do inferno, e traz a tempestade. E assim se mostrou que de fato vinha uma tempestade formada..." Já em 1444 Felix Haemmerlin, no seu *De nobilitate et rusticitate dialogus*, Estrasburgo (?), 1490 (?), fazia com que o nobre atribuísse polemicamente toda a culpa da feitiçaria aos camponeses (cf. cap. XXXII: "De Rusticorum enornitatibus").

(32) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 221*r* (depoimento de Giovan Gerolamo Pazzani, 6 de fevereiro de 1519).

(33) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 260*r* (depoimento de Caterina Bongandi, 12 de fevereiro de 1519). A crença de que as feiticeiras, antes de morrer, deviam deixar o seu lugar na seita a alguém, transmitindo-lhe ao mesmo tempo o seu patrimônio de fórmulas, sortilégios etc., era muito difundida. Um caso curioso é relatado por uma feiticeira de Colle Vecchio (Perugia), processada aproximadamente na metade do século XVI: uma feiticeira velha e doente, sozinha no mundo, antes de morrer manda trazer a sua galinha para fazê-la herdeira da "arte da feitiçaria" e cospe-lhe no bico dizendo: "Vai que és minha herdeira e assim te concedo todas as minhas ordens e razões da feitiçaria, e vai embora em meu lugar!". (cf. A. Bertolotti, "Streghe, sortiere e maliardi nel secolo XVI in Roma", em *Rivista internazionale*, n. s., XVI (1883), vol. XXXIII, p. 606).

Ao padre-vigário que lhe pergunta "si ipsa Clara esset reputata fatua" [se Chiara era considerada tola], Caterina Bongandi responde: "quod non, sed erat astutissima femina, et sagasissima, etiam super conditionem suam"

[que não, que era, pelo contrário, mulher muitíssimo astuta e sagaz, e, além disso, acima de sua condição] (*liber quartus*, f. 260*r*).

(34) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 231*r*.

(35) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, ff. 231*v*-232*r*.

(36) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 232*r*.

(37) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 232*v*.

(38) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, ff. 232*v*-233*r*. No seu tratado *Quaestio de strigibus* (sobre o qual cf. acima, nota 3), Bartolomeo Spina afirma que as feiticeiras "faciunt homagium diabolo de anima et corpore suo, et quandoque filiorum suorum..." [prestam homenagem ao diabo com sua alma e seu corpo e, às vezes, com os de seus filhos] (*Quaestio de strigibus*, p. 19).

(39) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 233*r*.

(40) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 233*v*.

(41) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 234*v*.

(42) "... respondit... ipsa Clara usa est malleficio verborum et gestorum, videlicet ponendo quinque digitos in muro et dicendo isto verba [... respondeu que... Chiara usou esse feitiço de palavras e gestos, a saber, pondo cinco dedos na parede e dizendo estas palavras]: cinco dedos enfio num muro cinco diabos chamo e esconjuro, nove gotas de sangue eu derramo, seis serão punhais e três serão açoites para o seu sofrimento; e ela (intelligendo de domina Margarita Pazana, ut ipsa Clara dixit [referindo-se à senhora Margherita Pazzani, como a própria Chiara disse]) nunca possa ter descanso, nem dormir, nem bem ficar, nem deitar, nem poder andar, nem ficar no campo, até que venham me falar" (ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, ff. 234*v*-235*r*).

(43) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 235*r*.

(44) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, ff. 235*r* e *v*.

(45) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 235*v*.

(46) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 236*r*.

(47) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, ff. 236*r* e *v*.

(48) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 236*v*.

(49) De tais sobreposições interpretativas existem documentos bastante notáveis. Na *inquisitio* redigida ao longo de um processo contra uma feiticeira modenense ocorrido em 1519 (cf. ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 212*v*; a mesma fórmula volta num processo de 1523), depois de ter enumerado uma série de confissões da acusada, todas referindo-se a poções de amor, envenenamentos, feitiços, entre outras coisas diz-se: "... quum tot et tantas superstitiones fecerit in nomine diaboli... et actus illos idolatrie egerit, magna suspitio est quod alia pacta expressa habuerit cum diabolo cum expressa apostasia a fide catholica et assumptione ipsius dominum suum, maxime quum omnes alie persone professores talis secte sic comuniter faciant. Item quod crucem concalcaverit et alia nephanda fecerit que facere consueverunt huiusmodi criminose persone" [visto que realizasse tantas superstições em nome do diabo... e praticasse aqueles atos de idolatria, há grande suspeita de que tivesse outros pactos com o diabo, com expressa apostasia da fé católica e aceitação do diabo como seu senhor, principalmente porque todas as outras pessoas que professam tal seita assim fazem comumente. Além

disso, porque pisara sobre a cruz e fizera outras coisas nefandas que pessoas criminosas costumam fazer deste modo]. O procedimento é claro: os ritos supersticiosos realizados com interpolações como *in nomine diaboli* [em nome do diabo] ou *in nomina magni diaboli* [em nome do grande diabo] são definidos *actus idolatrie* [atos de idolatria], os quais por sua vez deixam supor ("magna suspitio est" [há grande suspeita]) que a acusada havia se maculado com os piores crimes ligados à feitiçaria propriamente dita, como é descrito nos tratados de demonologia. Fica claro que esse forçamento não era um procedimento isolado nos processos de feitiçaria, a partir de uma passagem do difundidíssimo *Sacra arsenale* do frade Eliseo Masini, onde, depois de ter exortado os inquisidores à moderação e à cautela ao tratar esse tipo de processo (conforme as instruções emanadas pelo Santo Ofício já em 1613), recomenda-se: "Além do mais advertem os Juízes que, conquanto alguma mulher permaneça convencida, ou confesse ter feito encantamentos e sortilégios *ad amorem*, ou *ad sananda maleficia*, ou qualquer outro efeito que se queira, daí não se segue necessariamente que ela seja uma feiticeira formal, podendo o sortilégio fazer-se sem a formal apostasia ao Demônio, tudo que apresente suspeita disso, seja levemente, seja veementemente. E feiticeira formal deve-se considerar, e é, aquela que tiver feito um pacto com o Demônio, e apostatando a Fé, com os seus malefícios ou sortilégios causando dano a uma, ou a mais pessoas, de maneira que a elas tenha se sucedido por tais malefícios ou sortilégios a morte ou, se não a morte, pelo menos doenças, separações, impotência para gerar, ou dano notável aos animais, searas, ou outros frutos da terra..." (F. Eliseo Masini de Bolonha Inquisidor, *Sacro Arsenale, overo Prattica dell'Officio della S. Inquisizione ampliata*, em Roma, anexo aos Heredi del Corbelletti, 1639, p. 178). Apenas submetendo a uma análise unitária o intrincado complexo de crenças e práticas que recebia o nome de "feitiçaria" (e compreendia tanto as simples superstições quanto o sabá e a adoração do demônio) será possível discriminar cada uma das interpretações forçadas dos inquisidores em relação às autênticas crenças populares.

(50) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 238*r*.

(51) Cf. acima, nota 35.

(52) Cf. acima, nota 48.

(53) Cf. acima, nota 37.

(54) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, ff. 239*r* e *v*.

(55) Cf. acima, nota 36.

(56) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 239*r*.

(57) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 239*r*.

(58) Pense-se particularmente no fenômeno do culto popular de Diana, tão estreitamente ligado à feitiçaria. Sobre o problema, que deveria ser examinado a fundo, cf. E. Verga, "Intorno a due inediti documenti di stregheria milanese del secolo XIV", em *Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, série II, vol. 32 (1899), pp. 165 ss, e o recente livro de G. Bonomo, *Caccia alle streghe*, Palermo, 1959 (especialmente cap. 3, 4, 6). A tentativa de interpretar "Diana" como corruptela de "demonium meridianum" (cf. R. L. Wagner, *"Sorcier" et "magicien"*, Paris, 1939, p. 40, nota 3, com bibliografia) parece insustentável, quando menos porque não consegue

explicar adequadamente a extraordinária difusão do culto popular da deusa, ainda vivo em pleno século XVI.

(59) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, ff. 240*v*-241*v*.

(60) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 240*r* (cf. também acima, nota 49).

(61) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 241*v*.

(62) *Ibid.*

(63) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 242*v*.

(64) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 243*r*.

(65) ASM, *Inquisizione*, envelope 2, *liber quartus*, f. 247*r*.

[A identificação, aqui cautelosamente proposta, entre o frade Bartolomeo da Pisa e Bartolomeo Spina foi depois demonstrada por A. Rotondò em *Rivista Storica Italiana*, 74 (1962), p. 841. Sobre a atividade inquisitorial desenvolvida por Spina em Módena, cf. M. Bertolotti, "Le ossa e la pelle dei buoi. Um mito popolare tra agiografia e stregoneira", em *Quaderni Storici*, n.º 41, maio-agosto de 1979, pp. 470-99].

DE A. WARBURG A E. H. GOMBRICH

(1) A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Florença, 1966, prefácio de G. Bing, tradução de E. Cantimori; pude ver as provas do volume, ainda não disponível nas livrarias no momento em que escrevo. A introdução de Bing apareceu no *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (daqui em diante abreviado JWCI), XXVIII (1965), pp. 299-313 (trata-se da versão, amplamente revista, de uma conferência realizada no Courtauld Institute em 1962). À diferença da edição alemã a cargo da própria Bing (*Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, 2 vol., Leipzig-Berlim, 1932), os ensaios estão dispostos em ordem cronológica; foram omitidos alguns textos menores e os apêndices. Estes últimos compreendiam tanto acréscimos e integrações, inseridos pelos organizadores, quanto correções, às vezes significativas, da lavra de Warburg (cf. por exemplo o prefácio de Bing à edição alemã, p. XVI); portanto, estas também não constam da tradução italiana. Sobre Warburg, cf. a bibliografia indicada por Bing, prefácio de *La rinascita*, cit., p. 4, nota; acrescentar o opúsculo, de edição privada, *Aby M. Warburg zum Gedächtnis. Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, Darmstadt, s/d (mas de 1929), discursos e testemunhos de E. Warburg, E. Cassirer, G. Pauli, W. Solmitz e C. G. Heise; em apêndice vêm reproduzidos os necrológios, já publicados em outros lugares, de E. Panofsky e F. Saxl.

F. Saxl, *La storia delle immagini*, Bari, 1965, prefácio de E. Garin, tradução de G. Veneziani, pp. XXIX-123, fig. 247. As variações em relação à edição inglesa e o caráter da escolha estão indicados na advertência que abre o livro. É de se lamentar a desordem com que foram publicadas as figuras que ilustram os ensaios "L'appartamento Borgia" e "La Villa Farnesina".

E. H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Turim, 1965, tradução de R. Federici, com um prefácio escrito por Gombrich especialmente para a edição italiana (falta porém, inexplicavelmente, o prefácio da segunda edição inglesa).

(2) E. Panofsky, *La prospettiva come 'forma simbolica' e altri scritti*, Milão, 1961, a cargo de G. D. Neri, com uma nota de M. Dalai (os mesmos ensaios, mais alguns outros, acompanhados de uma bibliografia atualizada dos textos de Panofsky, foram recentemente reunidos e reeditados na língua original, com o título *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlim, 1964); id., *Il significato nelle arti visive*, Turim, 1962.

(3) Cf. Bing, prefácio a *La rinascita*, cit., p. 3, 6, e dela também o "Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)", publicado em apêndice a *La storia delle immagini*, cit., p. 187 ("Saxl sempre considerou a biblioteca a mais completa manifestação das idéias de Warburg e preocupou-se em manter a organização o mais inalterada possível...") — Sobre G. Bing, cf. *Gertrud Bing, 1892-1964*, Londres, 1965, com textos e testemunhos de E. H. Gombrich, D. Cantimori, D. J. Gordon, O. Klemperer, A. Momigliano e E. Purdie (os textos de D. Cantimori e A. Momigliano já haviam sido publicados respectivamente em *Itinerari*, XI (1964), pp. 89-92, e *Rivista Storica Italiana*, LXXVI (1964), pp. 856-58).

(4) Ver, aliás, a apresentação de F. S. Trapp em *Studi medievali* (série III, II (1961), pp. 745-50).

(5) Bing em apêndice a *La storia delle immagini* cit., p. 182.

(6) Id., prefácio a *La rinascita*, cit., pp. 7-8 (o termo "desvio" é usado por Bing); F. Saxl, "Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel", em *Bibliothek Warburg. Vorträge 1921-1922*, Leipzig-Berlim, 1923, p. 2; id., "Warburg's visit to New Mexico", em *Lectures*, I, Londres, 1957, pp. 325-30. A. Momigliano, em *Rivista Storica Italiana*, 1964, p. 857, observa que Saxl e Bing tinham "uma noção menos 'primitiva' do paganismo do que Warburg, e logo dedicaram um lugar proeminente no programa de trabalho do instituto às pesquisas sobre o platonismo".

(7) Cf. C. G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Hamburgo, 1959 [2], p. 54, e também G. Pasquali, "Aby Warburg", em *Vecchie e nuove pagine stravaganti di un filologo*, Turim, 1952, pp. 66-7.

(8) Sobre tudo isso, ver sobretudo as páginas de Cassirer, em *Aby M. Warburg zum Geldächtnis*, cit.

(9) Cf. Heise, *Persönliche Erinnerungen* cit., pp. 37-40.

(10) Cf. G. Bing, "Aby M. Warburg", em *Rivista Storica Italiana*, LXXII (1960), p. 105, e prefácio a *La rinascita*, cit., p. 14. Do texto de A. Hildebrand existe uma tradução italiana precedida por um ensaio introdutório, ambos de S. Samek Lodovici (Messina, 1949).

(11) Sobre o tema da Fortuna, cf. antes de mais nada A. Doren, "Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance", em *Bibliothek Warburg. Vorträge 1922-1923*, Leipzig-Berlim, 1924, pp. 71-144. Um testemunho da consciência por parte dos contemporâneos sobre a complexidade e densidade dessa figuração da Fortuna se encontra num desenho preparado para os trajes da "Mascherata degli Dei gentili" ocorrida em Florença em 1565, da qual também Warburg se ocupou. O desenho representava a Fortuna com uma vela inflada na mão; a legenda diz: "Esta é a Fortuna; o braço com

que segura a vela é falso e parecerá verdadeiro, e será bela fantasia e terá grande significado" (Biblioteca Nazionale di Firenze, ms Palatino C B 53.3, II, f. 54).

(12) Bing, em "Aby M. Warburg", cit., p. 109.

(13) Cf. E. Wind, "Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik", em *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstweissenschaft,* XXV (1931), apêndice que contém as atas do IV Congresso de estética e teoria das artes, realizado em Hamburgo de 7 a 9 de outubro de 1930, sobre o tema *Gestaltung von Raum und Zeit in der Kunst,* p. 175; Bing, prefácio a *La rinascita*, cit., p. 18.

(14) E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948 (cf. também o índice); id., "Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters", em *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madri 1950, I, pp. 257-63, onde o explícito (não só no título) remetimento a Warburg mostra-se particularmente significativo.

(15) Bing, "Aby M. Warburg", cit., p. 107.

(16) Um exemplo característico, a propósito dos pintores florentinos de baús: "Ora, o que confere a essa arte dos belos movéis sempre um forte atrativo não é... o valor artístico em si, e tampouco o campo temático 'romântico', mas antes, pelo contrário, o prazer que irrompe energicamente da existência festivamente movimentada e pomposa, que impaciente aguarda batalhas antigas e triunfos poéticos como compasso para a sua entrada em cena..." (*La rinascita*, cit., pp. 151-2). E ver também a citação que se segue imediatamente no texto.

(17) A importância dessa passagem já fora indicada por Wind, "Warburgs Begriff", cit., p. 167.

(18) *Die Erneuerung*, cit., II, p. 535.

(19) Essa frase foi retomada quase ao pé da letra por Saxl, para definir o fim das pesquisas de Warburg: "Three 'Florentines': Herbert Horne, A. Warburg, Jacques Mesnil", em *Lectures*, I, Londres, 1957, p. 341.

(20) Ver a esse propósito G. J. Hoogewerff, "L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien", em *Rivista di Archeologia Cristiana*, VIII (1931), pp. 60-1. Esse ensaio, para a nítida distinção entre "iconologia" e "iconografia", constitui um significativo antecedente, sobretudo do ponto de vista da terminologia, do texto de Panofsky, "Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento", publicado originalmente como introdução a *Studies in iconology*, Nova York, 1939 (cf. *Il significato*, cit., pp. 31-57); cf., por exemplo, a comparação instituída com a relação "etnografia" — "etnologia" (Hoogewerff, p. 58; Panofsky, p. 37). Trata-se, contudo, de uma mera alusão, inserida por Panofsky num contexto diferente e mais amplo (sobre ele, ver adiante), que desenvolve as idéias formuladas numa conferência de 1932 (ver a sua tradução em *La prospettiva*, cit., pp. 215-32). À importância do artigo de Hoogewerff em relação às formulações de Panofsky refere-se J. Bialostocki, no importante "verbete" "Iconografia e iconologia", em *Enciclopedia universale dell'arte,* VII, col. 163-77.

(21) Bing, prefácio a *La rinascita*, cit., pp. 5-6; e cf. *ibid.*, pp. 20-1, a propósito da transmissão das imagens astrológicas. Ver ainda de Bing, já

nesse sentido, a nota a propósito do ensaio de G. J. Hoogewerff citado acima, em *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Erster Band, 1931*, a cargo da Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlim, 1934, p. 77.

(22) Os dois volumes publicados com o título *Die Erneuerung der heidnischen Antike* deveriam ser seguidos de outros vários volumes, nunca publicados, que compreenderiam anotações, cartas e fragmentos do atlas dos símbolos difundidos no mundo mediterrâneo, que se chamaria *Mnemosyne.*

(23) F. Saxl, "Ernst Cassirer", em *The philosophy of Ernst Cassirer*, a cargo de P. A. Schilpp, Nova York, 1958 [2], p. 49.

(24) Ambos já citados: cf. as notas 13 e 21. À introdução do primeiro volume da *Bibliographie* replicou com um artigo polêmico R. Oertel, publicado em *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, V, pp. 33-40, que defendia, possivelmente por influência de H. Sedlmayr (cit. na p. 40), uma interpretação "estrutural" e "autônoma" dos fenômenos artísticos.

(25) "Warburgs Begriff", cit., p. 170.

(26) Introdução à *Bibliographie*, cit., p. VII. Wind lembra também a polêmica de Warburg contra os limites corporativos (mas a palavra usada por Warburg, *Grenzwächtertum*, era mais forte e sarcástica) e polemiza, não só com Wöfflin e sua tentativa de fundar uma *Kunstgeschichte ohne Namen*, mas também com Windelband e a idéia de uma *Problemgeschichte* que negligencia o contexto histórico em que se geram os problemas filosóficos.

(27) Cf. o parágrafo inteiro *Das Symbol als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung*, pp. VIII-XI da introdução citada. Às relações não esclarecidas de Wind com o pensamento de Cassirer referiu-se Oertel, cit., p. 39.

(28) Cf. Warburg, *La rinascita*, cit., p. 3.

(29) Cf. Saxl, "Ernst Cassirer", cit., p. 47-51. A um certo ponto, Cassirer também se referiu explicitamente a Vischer, mas apenas para acentuar ainda mais a sua concepção do "símbolo" posto no centro não só da arte mas de toda a vida cultural: cf. "Das Symbol-Problem und seine Stellung im System der Philosophie", em *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXI (1927), pp. 295 e 321-2.

(30) Publicado em *Repertorium für Kunstweissenschaft,* XLIII (1922), pp. 220-72.

(31) "Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel", cit. Nesse texto, como no anterior, Saxl fala de Warburg, que estava numa clínica, sempre no passado.

(32) E. Panofsky e F. Saxl, "Classical mythology in mediaeval art", em *Metropolitam Museum Studies*, IV (1932-3), pp. 228-80.

(33) Para a contraposição entre os dois estudiosos, proposta por Garin, ver adiante, nota 44.

(34) *Il significato*, cit., p. 314. As pesquisas sobre as transformações de Hércules referem-se evidentemente ao livro do próprio Panofsky, *Hercules am Schiedewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlim, 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII).

(35) Cf. E. Panofsky, *Renaissance and renascences in Western art*, Estocolmo, 1965 [2]. Para Burckardt, cf. *Sullo studio della storia*, tradução de M. Montinari, Turim, 1958, pp. 85-6.

(36) Nesse ponto os autores desenvolvem, entre outras coisas, algumas

observações de Gentile sobre os motivos antiascéticos presentes na obra de Giannozzo Manetti.

(37) "Classical Mythology", cit., pp. 270-4, em esp. p. 274. Essa aproximação, muito cara a Panofsky, já fora por ele formulada várias vezes: cf. por ex. *Idea* (publicado em 1924), trad. it., Florença 1952, pp. 36, 125; *Il significato*, cit., pp. 53-4; *Renaissance and renascences*, cit., p. 108.

Para a crítica formulada a propósito por E. H. Gombrich, ver adiante.

(38) Segue-se uma alusão à transformação — ocorrida aproximadamente no final da época renascentista — dessa consciência da distância em relação à Antigüidade, em veneração nostálgica e melancólica — sentimento estudado por Panofsky poucos anos depois, nas suas implicações históricas, no grande ensaio " 'Et in Arcadia Ego': Poussin e la tradizione elegiaca" (ora em *Il significato*, cit., pp. 279-301; algumas afirmações deste ensaio foram recentemente contestadas por F. Della Corte, "Et in Arcadia ego", em *Maia*, n. s. XVI (1964), pp. 350-2).

(39) Cf. por ex. *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, 1964 [3], pp. 10-6 e *passim*; *Medioevo e Rinascimento, studi e ricerche*, Bari, 1954, pp. 105-7 etc.

(40) À parte as recentíssimas tentativas de atribuir arbitrariamente ao Instituto Warburg um contexto de medíocre e superficial irracionalismo (cf. E. Battisti, *L'antirinascimento*, Milão, 1952), sobre o qual Garin não se detém, o prefácio não destaca o suficiente os vínculos e relações que uniram, no período entre as duas guerras, os estudiosos italianos individuais e o grupo de Warburg, em contraste com a postura de predominante indiferença ou superioridade da cultura idealista dominante. (Demostram um certo interesse, ainda que inspiradas num croceanismo ortodoxo, as notas traçadas por L. Ginzburg em data indefinida, mas certamente depois de 1933, e ainda sob a forma de apontamentos, sobre Saxl e Panofsky: cf. *Scritti*, Turim, 1964, pp. 478-9). À parte o belo ensaio de Pasquali, que Garin lembra numa nota (Introdução, pp. X, XII, XVIII), é significativo que a primeira safra do *Journal* contivesse um amplo ensaio de D. Cantimori ("Rhetorics and politics in Italian Humanism", em JWCI, I (1937-38), pp. 83-102; Cantimori, além disso, participou de modo relevante na redação de *A bibliography of the survival of the classics..., 1932-33*, a cargo do Warburg Institute, II, Londres, 1938), e que, terminada a guerra, fosse publicado um livro inteiro do mesmo *Journal* — o nono — composto exclusivamente de ensaios e contribuições de estudiosos italianos: gesto de amizade em relação ao nosso país, mas também testemunho de ligações com estudiosos que a guerra não conseguira romper — ligações às vezes antigas e entrelaçadas do próprio Aby Warburg, como no caso de A. Campana (cf. A. Campana, "Vicende e problemi degli studi malatestiani", em *Studi Romagnoli*, II (1951), p. 15; o nono volume do *Journal* continha artigos de R. Bianchi Bandinelli, F. Ghisalberti, A. Campana, A. Perosa, G. C. Argan, N. Orsini, R. Pettazzoni, A. Momigliano). Trata-se, evidentemente, de pormenores e nuances, ainda que não totalmente negligenciáveis.

(41) Nesse período, "não poucos instrumentos conceituais elaborados pelo pensamento filosófico oitocentista haviam demonstrado sua insuficiência, enquanto viera se desgastando uma imagem do homem e da sua história.

Precisamente em pesquisas particulares, bem mais do que em teorizações genéricas, também foram surgindo as hipóteses mais válidas e as idéias mais importantes. Trabalhando em áreas de fronteira e quase simultaneamente, historiadores e cultuadores das 'ciências humanas', às margens e fora dos esquemas da cultura corrente, não só corroem aqueles esquemas mas também desgastam as categorias a eles submetidas, e que justificavam fazendo aflorar os primeiros delineamentos de novas concepções, revelando dimensões impensadas da atividade humana, aventurando-se em zonas inexploradas e, por isso mesmo, lançando as bases para modificar profundamente o conceito de homem, da sua obra, do seu sentido. Os exemplos são demasiados, e demasiado evidentes para que seja preciso invocá-los: basta pensar em certas análises psicológicas das profundidades ou nas indagações renovadas sobre a mentalidade primitiva" (Introdução, pp. XVII-XVIII). Assim diz Garin. Não está muito claro, porém, qual era aquela "imagem do homem e da sua história" que "viera se desgastando"; quais eram "as hipóteses mais válidas e as idéias mais importantes" que vinham agora "surgindo"; quais eram aqueles "historiadores e cultuadores das 'ciências humanas' " que não só "corro*íam* aqueles esquemas" (quais?), mas até "desgast*avam*" as igualmente imprecisas "categorias a eles submetidas" — etc. etc. Tampouco a peremptória conclusão de Garin ajuda muito a entender tudo isso. Mais uma vez, o leitor é obrigado a tentar adivinhar. O que quererá dizer a curiosa expressão "*certas* análises psicológicas das profundidades"? Não se refere a Jung, pois a nota 14 na p. XVIII parece excluí-lo (cf., ao contrário, para uma avaliação positiva, bastante surpreendente, dos estudos de Jung, E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 188); talvez aluda a Freud? Ou a algum dos seus discípulos? E então por que não dizê-lo claramente? Da mesma forma: quais seriam as "indagações renovadas sobre a mentalidade primitiva"? Talvez a *Primitive culture* de Taylor, que tanto impressionou o jovem Huizinga (cf. W. Kaegi, *Meditazioni storiche*, a cargo de D. Cantimori, Bari, 1960, p. 320)? Ou antes os textos de Frazer? Ou os de Morgan? Ou, digamos — nessa indeterminação, qualquer hipótese se torna lícita, de Bachofen? E aqui também para que aludir, em vez de especificar?

(42) Introdução citada, p. XVII.

(43) Cf. Bing, prefácio citado, p. 3. Escreve Garin, aqui também sem especificar: "Sem dúvida nem tudo, nessa pesquisa e nessa formulação, tinha igual importância; sem dúvida não pouco, que no passado funcionou, em parte exauriu-se ou foi ultrapassado em posições e formulações novas" (introdução citada, p. XI).

(44) "Ao se ler Panofsky, pensa-se cada vez mais em doutrinas 'filosóficas' amadurecidas na Alemanha do século XX, florescidas entre as duas guerras, nem todas válidas e fecundas; ao se ler Saxl, pensa-se cada vez menos, enquanto brota o confronto espontâneo com as indagações mais sólidas dos historiadores mais avisados dos vários campos da cultura humana. Daí a impressão de uma resistência particular do seu trabalho, nem sempre estéril em idéias, mas onde as 'idéias', em vez de se sobreporem às coisas, circulam entre elas, porque perguntas e respostas se correspondem... Quando Saxl segue, do Oriente ao Ocidente, as representações das divindades astrais, não se deixa seduzir pelas hipóteses da psicologia das profundida-

des..." (Introdução, p. XXIV; o leitor que, deparando-se com "certas análises psicológicas das profundidades", citadas pouco antes, tivesse ficado em dúvida, é prontamente assegurado: essas análises, essas hipóteses são "seduções" que o historiador deve escrupulosamente evitar). É certo que, por exemplo, a dívida, explicitamente reconhecida, em relação a Cassirer (devemos supor que Cassirer, para Garin, também é um "filósofo" entre aspas?) do ensaio panofskyano "La prospettiva come 'forma simbolica'" é enorme, e muito mais evidente agora que o clima cultural se modificou. Mas o ensaio (sobre o qual Garin não se detém) teria nascido sem as solicitações teóricas de Cassirer? É ainda significativo que as observações sobre a perspectiva feitas no âmbito da óptica por G. Hauck tenham permanecido letra morta por várias décadas, antes de serem retomadas por Panofsky. Limitar-se a destacar os "filosofemas", as "teorizações" que estão por trás do ensaio de Panofsky, sem ver sua genial fecundidade — visível ainda hoje, quando respeitáveis estudiosos recolocam o problema da perspectiva de um ponto de vista totalmente diferente (cf. a resenha de R. Klein, "Études sur la perspective à la Renaissance, 1956-1966", em *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXV (1963), pp. 577-87) —, seria mesquinho e filisteu. Além do mais, essa imagem de Panofsky no papel de "teorizador" pode ser válida apenas para alguns ensaios do período alemão.

(45) Note-se que Garin, depois de lembrar os nomes de Burckhardt, Nietzsche e Usener, citados por Saxl a propósito de Warburg, afirma que também para Saxl "seria cômodo deter-se em parentescos e proximidades"; todavia, devido ao habitual caráter alusivo ou reticente, tais indicações não são comunicadas ao leitor.

(46) Cf. G. Gentile, "Veritas filia Temporis. Postilla bruniana", em *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Florença, 1920, pp. 89-110; F. Saxl, "Veritas filia Temporis", em *Philosophy and history. Essays presented to Ernst Cassirer*, a cargo de R. Klibansky e H. J. Paton, Nova York, 1963[2] (1.ª ed. Oxford, 1936), pp. 197-222. E. Garin faz observações acertadas sobre o ensaio de Gentile em *Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 195-7. Ver ainda G. Aquilecchia, introdução a G. Bruno, *La cena de le Ceneri*, Turim, 1955, que entre outras coisas corrige (p. 58, nota 4) um erro material de Gentile.

(47) Introdução a *La storia delle immagini* cit., p. XXIX.

(48) Saxl ("Veritas filia Temporis", cit., p. 201) nota a conexão entre a insígnia de Marcolino (já lembrada por Gentile: cf. *Giordano Bruno*, cit., p. 97, nota 1) e a descrição da Calúnia feita por Luciano, e ressalta que Aretino, amigo e provável inspirador do tipógrafo de Forlì, invocou o texto de Luciano não como uma alegoria erudita mas como uma realidade viva e presente. Cf. também Saxl, *Lectures* cit., I, p. 167.

(49) Id., "Veritas filia Temporis", cit., p. 202.

(50) Id., "Die Bibliothek Warburg", cit., pp. 7-8. Cf. ainda acima, nota 6, a observação de Momigliano sobre a diferente relação de Warburg e de Saxl quanto à Antigüidade clássica.

(51) A noção warburguiana de *Pathosformeln* é retomada por Saxl e Panofsky e submetida a diferentes acepções, muito significativas. Saxl entende-a em sentido "realista", embora sem aprofundar muito o problema;

Panofsky, em sentido "idealista" (evocando o uso goetheano do termo). Ver o ensaio de Saxl, "Continuità e variazione nel significato delle immagini": a imagem de Hércules que luta com o touro "tornou-se clássica no exato momento em que foi inventada; mas na sua forma olímpica, não na délfica, pois foi evidentemente em Olímpia que o embate de forças encontrou *a sua expressão mais lógica*", e mais à frente, sempre ao mesmo respeito: "uma nova *fórmula, mais realista e mais lógica* do que a criada pelas civilizações orientais", "uma nova forma, mais lógica do ponto de vista realista" (*La storia delle immagini*, cit., pp. 6, 9, 15; os grifos são meus). Por seu lado, Panofsky, em "Albrecht Dürer e l'antichità classica", escreve: "(Na arte clássica) não só a estrutura e o movimento do corpo humano mas também as emoções ativas e passivas da alma foram sublimadas segundo os preceitos da 'simetria e da harmonia', no nobre equilíbrio e na luta furiosa, na despedida doce e triste e na dança desenfreada, na calma olímpica e na ação heróica, na dor e na alegria, no medo e no êxtase, no amor e no ódio. Todos esses estados passionais foram reduzidos, para usar uma expressão cara a Aby Warburg, à 'fórmula de pathos', que teriam conservado a sua validade por muitos séculos *e que nos parecem 'naturais' justamente porque são 'idealizadas' em relação à realidade, isto é, porque infinitas observações particulares foram nelas condensadas e sublimadas numa experiência universal*" (*Il significato*, cit., p. 253; o grifo é meu).

(52) Citado de Gentile, *Giordano Bruno*, cit., p. 97, nota 1.

(53) *Ibid.*, pp. 102-3.

(54) Saxl, "Veritas filia Temporis", cit., pp. 218-9. Contudo, para evitar equívocos, note-se que nem nesses testemunhos o lema significa abertura ou progresso indefinidos em direção à verdade. A contraposição entre os filósofos antigos e Descartes (ou Newton) é certamente muito significativa; mas resta o fato de que a verdade se revela *inteiramente* num ponto bem preciso da história humana. Aqui o historicismo não entra.

(55) Cf. acima, nota 12.

(56) Saxl, "Veritas filia Temporis", cit., pp. 220-1.

(57) As relações de Saxl com Warburg, depois do restabelecimento deste último, não foram tranqüilas: cf. Bing, em *La storia delle immagini*, cit., p. 191.

(58) Heise, *Persönliche Erinnerungen*, cit., p. 23.

(59) *Ibid.*, p. 57: "Qualität im rein ästhetischen Sinne war für ihn nicht die oberste Wertkategorie..." [Qualidade, no sentido puramente estético, não era para ele a mais alta categoria de valor...] Analogamente, Saxl nota que Warburg não possuía "aesthetic refinement" (ou termo de comparação é J. Mesnil) (*Lectures*, cit., I, p. 343). Isso não contradiz o fato de que Warburg cada vez mais percebesse a relevância dos seus estudos também para a apreciação estética das obras de arte: é significativo que a frase que conclui o ensaio sobre o testamento de Francesco Sassetti ("... corrigir historicamente uma consideração unilateralmente estética") tenha sido por ele alterada, num segundo momento, para "consideração unilateralmente hedonista" (cf. *La rinascita*, cit., p. 246; *Die Erneuerung*, cit., p. XVI).

(60) B. Croce, "Gli dèi antichi nella tradizione mitologica del Medio Evo e del Rinascimento", em *La parola dela passato*, I (1946), pp. 273-85,

em esp. p. 227 (a propósito de J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Londres, 1940). Sobre a posição de Croce, ver o juízo de Gombrich, "Icones symbolicae. The visual image in Neo-Platonic thought", em JWCI, XI (1948), p. 163, nota 2.

(61) Em certos casos, como notou Warburg, o reduzido ou nulo valor estético de uma obra de fato facilita a reconstrução do "programa" iconográfico subjacente. Cf. *La rinascita*, cit., p. 252: "e enfim escolherei a representação do mês de julho, porque nela uma personalidade de artista menos pronunciada deixa transparecer o programa erudito da maneira mais tangível" (e cf. também p. 261). Trata-se, bem entendido, de uma observação isolada: Warburg certamente não pretende sustentar que a fidelidade a um programa iconográfico impeça sempre a realização dos valores artísticos (com o que recairíamos, num certo sentido, na posição de Croce lembrada acima).

(62) Bing, "Aby M. Warburg", cit., p. 110. As implicações de uma "história da cultura" concebida em termos análogos aos burckhardtianos, isto é, assumindo a arte como elemento caracterizador, unificador de um período histórico, foram examinadas por F. Gilbert (cf. Cultural history and its problems", em *XI^e Congrès International des Sciences Historiques. Rapports*, Uppsala, 1960, pp. 40-58). Para uma tendência extrema nesse sentido, cf. C. J. Friedrich, "Style as the principle of historical interpretation", em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955), pp. 143-51, e as críticas justamente severas de D. Cantimori, "L'età barrocca", em *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini. Convegno internazionale — Roma 21-24 aprile 1960*, Roma, 1962, pp. 395-417. Mas com essas discussões afastamo-nos muito dos problemas postos por Warburg e seus continuadores.

(63) Cf. A. Momigliano, *G. Bing*, cit., p. 857. E ver também as declarações de Saxl em "Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken", em *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Phil.-hist. Kl., 1915, 6-7 Abh., pp. V-VI.

(64) A conferência citada em *La storia delle immagini*, cit., pp. 105-18. Saxl expõe aqui os resultados de uma pesquisa sua, publicada no ano anterior (*La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassare Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*, Roma, 1934).

(65) Cf. *La storia delle immagini*, cit., pp. 85-104. A conclusão é tipicamente warburguiana: "No período que chamamos Renascimento, esses símbolos primordiais carregados de emoções foram novamente despertados, renascendo assim para uma nova vida. Um deles é o touro. Outros são a mênade louca e Orfeu assassinado" (p. 104; corrijo um pequeno erro de tradutor). Como se sabe, a mênade e Orfeu foram isolados como fórmulas de *pathos* pelo próprio Warburg (cf. *La rinascita*, cit., pp. 195-6).

(66) Cf. Bing, prefácio citado, pp. 10-1.

(67) Cf. *Lectures*, cit., I, pp. 277-85. O fato de essa e as seguintes serem simples conferências (mas de que nível!) é irrelevante para o nosso discurso, que não versa sobre a novidade, muitas vezes de forma alguma ausente, dos resultados, mas sim sobre o perfil e o encadeamento da argumentação.

(68) Cf. *Lectures*, cit., I, p. 277. Percebe-se aqui o eco das considera-

ções de Cassirer sobre a "assemanticidade" da arte figurativa — considerações que estranhamente Ragghianti considera "uma subordinação da visibilidade humana à verbalidade, ou pior, uma dissolução sua nela" (prefácio a K. Fiedler, *L'attività artistica*, Veneza, 1963, p. 36), quando no caso são exatamente o contrário, isto é, uma reivindicação da especificidade da linguagem artística, contra qualquer posição abstratamente logicizante. À "polissemia" da imagem refere-se, em outro sentido e num contexto diferente, C. Brandi, *Le due vie*, Bari, 1966, pp. 63-4 e *passim*. Cf., ainda, nota 152.

(69) Publicado por E. His, "Holbeins Verhältnis zur Basler Reformation", em *Repertorium für Kunstwissenschaft*, II (1879), pp. 156-9.

(70) *Lectures*, cit., I, p. 279.

(71) *Ibid.*, pp. 281-2.

(72) Ver, justamente a propósito de Holbein, o característico destino editorial da *Dança macabra* em Lyon, otimamente reconstruído por N. Zemon Davis, "Holbein's pictures of Death and the Reformation at Lyons", em *Studies in the Renaissance*, III (1956), pp. 97-130; os impressores que publicaram a obra inseriram-na num contexto mais ou menos ortodoxo, conforme os casos, variando as legendas mas deixando as imagens sempre inalteradas.

(73) Cf., sobre o problema todo, H. Grisar S. J. e F. Heege S. J., *Der Bilderkampf in den Schriften von 1523 bis 1545*, Freiburg im Breisgau, 1923, pp. 1-23 (*Luthers Kampfbilder*, fasc. III).

(74) Cf. *ibid.*, p. 14, e M. Gravier, *Luther et l'opinion publique*, Paris, 1942, p. 293.

(75) Cf. *La rinascita*, cit., pp. 311-89.

(76) Gravier, *Luther*, cit., pp. 294-5; Grisar e Heege (*Der Bilderkampf*, cit., pp. 20-1) afirmam que "sem dúvida" as duas figuras do asno-papa e do bezerro-monge foram gravadas pelo autor do *Passional*, isto é, Cranach. Outros estudiosos atribuem-nas à oficina do mesmo Cranach.

(77) Cf. do próprio Saxl, "Holbein's illustrations to the 'Praise of folly' by Erasmus", em *The Burlington Magazine*, LXXXIII (1943), pp. 275-9.

(78) Cf. *Lectures*, cit., pp. 282-3. Para a atribuição do *Hercules Germanicus* a Holbein, sua interpretação e a referência à carta de Hugwald, cf. D. Burckhardt-Werthemann, "Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Baslerzeit", em *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde*, IV (1905), pp. 33-7, e sobretudo P. Burckhardt-Biedermann, "Ueber Zeit und Anlass des Flugblattes: Luther als Hercules Germanicus", idem, pp. 38-44. A gravura (inicialmente atribuída a H. Baldung Grien) foi erroneamente entendida como filoluterana por F. Baumgarten, "Hans Baldungs Stellung zur Reformation", em *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, n. s., XIX (1904), pp. 249-55. E. Wind (" 'Hercules' and 'Orpheus': two mock-heroic designs by Dürer", em JWCI, II (1938-39), pp. 217-8) interpretou, de modo não convincente, o *Hercules* como uma resposta satírica a um desenho de Dürer que representa o *Hercules Gallicus*. Mas, à parte os argumentos de Wind (sobre os quais cf. E. Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1948 [3], I, pp. 73-6, II, p. 26; e também R. E. Hallowell, "Ronsard and the Gallic Hercules myth", em *Studies in the Renaissance*, IX (1962), p. 249, nota 28), não se pode definir a gravura como "satírica". Note-se, antes

de mais nada, que o epíteto *Hercules Germanicus* no início do século XVI era atribuído ao imperador Maximiliano I, algumas vezes representado com as vestes hercúleas (cf. P. du Colombier, "Les triomphes en images de l'empereur Maximilien I^er^", em *Les fêtes de la Renaissance, II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, 1960, p. 112, nota 33). Além do mais, a figura de Lutero-Hércules mostra-se grandiosamente terrível, não grotesca nem caricatural. Para entender-lhe o significado, talvez seja necessário remeter-se a um grupo de passagens erasmianas, não levadas suficientemente em consideração pelos que se ocuparam desse problema. A comparação entre os seus trabalhos literários e os trabalhos de Hércules, enunciada no adágio "Herculei labores" (cf. *Adagiorum chiliades quatuor cum sesquicenturia...* (Genebra), 1558, col. 615-23), reaparece várias vezes no epistolário erasmiano. Erasmo, imitado pelos seus correspondentes, refere-se a si mesmo como Hércules — um Hércules cujos trabalhos são representados pela luta com os frades e os seguidores da Escolástica, ou pelo polimento de um texto que o tempo cobriu de incrustações e corrupções (cf. *Opus epistolarum*, ed. Allen, II, pp. 86, 406, 539-40; IV, pp. 77, 266; VIII, pp. 71, 117; IX, p. 117, 125; e cf. ainda *Briefwechsel des Beatus Rhenanus*, a cargo de A. Horawitz e K. Hartfelder, Leipzig, 1886, p. 393). Tudo isso me parece esclarecer ainda mais o significado do manifesto do *Hercules Germanicus*: trata-se de uma tentativa sutil, e politicamente muito hábil (note-se que estamos em 1522, num momento em que Erasmo, embora pressionado por vários lados, ainda não tomou posição abertamente em relação a Lutero), de apresentar Lutero em vestes erasmianas, ocupado em combater pela purificação da teologia e das letras contra Aristóteles, São Tomás, Occam. Dunus Scoto e assim por diante. E cf. o que já escrevia Burckhardt-Biedermann, "Ueber Zeit und Anlass", cit., p. 42. Curiosamente, o ambíguo epíteto de "Hércules Germânico" fora adotado, prescindindo das suas implicações filo-erasmianas, por R. Bainton como título de um dos capítulos do seu belo livro, *Lutero* (trad. it., Turim, 1960, p. 93).

(79) *Lectures*, cit., I, p. 267.

(80) *Ibid.*, p. 270.

(81) Uma tentativa não muito convincente de pôr em dúvida a plena adesão de Dürer à reforma luterana foi feita por H. Lutz, "Albrecht Dürer und die Reformation. Offene Frage", em Miscellanea Bibliotecae Hertzianae..., Munique, 1961 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, vol. XVI), pp. 175-83.

(82) *Lectures*, cit., I, pp. 271, 273.

(83) Note-se que Panofsky, no seu livro sobre Dürer (*The life and art of Albrecht Dürer*, cit.), que Saxl, no momento de escrever essas páginas, certamente teve presente, foi muito mais cauteloso ao examinar as transformações do estilo düreriano ocorridas nos anos da crise religiosa. Em primeiro lugar, principalmente ressalta (p. 199) que as repercussões foram não apenas estilísticas mas também iconográficas (salvo poucas exceções, Dürer abandonou nesse período os temas não-religiosos). Em segundo lugar, mesmo quando Saxl segue mais de perto as análises de Panofsky (cf. Saxl, *Lectures*, cit., I, p. 271, II, fig. 190*a* e 190*b*; Panofsky, *The life and art of Albrecht Dürer*, cit., I, pp. 199-200), tende a acentuar os paralelismos psicologizantes (Panofsky, em suma, limita-se a escrever que, nesse período, o

tom da arte de Dürer passou "from linear values and dynamic movement to schematized volume", p. 200). Ainda mais significativa é a diferença das interpretações do *Cristo no Monte das Oliveiras* fornecidas pelos dois estudiosos. Enquanto, como vimos, para Saxl o gesto de Cristo que cai no chão com os braços abertos exprimiria "o estado de ânimo de Dürer: a salvação consiste numa submissão total à fé", para Panofsky (*The life and art of Albrecht Dürer*, p. 220) ele é um eco de uma iconografia arcaica, fundada numa interpretação "excepcionalmente literal" das correspondentes passagens de são Mateus e são Marcos (Mateus 26.39: "Et progressus pusillum prodicit in faciem suam" [E adiantando-se um pouco prostrou-se com o seu rosto]; Marcos 14.35: "Et cum processisset paululum, prodicit super terram" [E tendo-se adiantado um pouco prostrou-se por terra]). A interpretação de Panofsky sem dúvida me parece muito mais fundada e consistente.

(84) Para este termo, aqui usado na acepção proposta por E. H. Gombrich, ver adiante.

(85) Isso vale também para uma conferência sobre Velázquez proferida por Saxl em 1942 (na verdade, uma das suas menos felizes), que se situa, por assim dizer, a meio-caminho entre as deduções estilísticas dos ensaios sobre Holbein e Dürer e uma utilização da obra de arte como "Photoersatz der Vergangenheit" [sucedâneo fotográfico do passado] (cf. para essa expressão G. Bandmann, "Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte", em *Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, VII 1962), pp. 146-66, que no conjunto oferece muito menos do que o prometido no título). Nela há um paralelismo, na realidade um tanto mecânico, entre, de um lado, os acontecimentos políticos da Espanha e, de outro, os retratos de Filipe IV executados em diversos períodos por Velázquez. Nesta via, Saxl pode discernir no primeiro retrato um jovem elegantemente vestido, "cujos principais interesses eram naquele período as mulheres e os cavalos, e a quem Olivares tinha de obrigar com ameaças ao seu ofício de rei" (*Lectures*, cit., I, p. 313); em outro, uma certa *joie de vivre*, unida a uma pacata dignidade (P. 314); num retrato posterior, uma fisionomia monumental, cheia de autodomínio, não mais temerosa das reprimendas de Olivares (pp. 314-5); em outro ainda, o rosto de um rei "ocupado em recuperar o que Olivares perdera nos dez anos anteriores" (p. 319). O pressuposto positivista de que, para saber "como era Filipe IV nos vários períodos da sua existência", basta referir-se diretamente aos retratos de Velázquez não é atenuado pela insistência de Saxl na crescente maturidade estilística do pintor. Note-se que H. I. Marrou (*De la connaissance historique*, Paris, 1962) recorre duas vezes (pp. 231-2, 295-6) ao exemplo dos retratos — de Cleópatra, de Luís XIV — para mostrar, em polêmica com as concepções positivistas, "a inextricável mistura de sujeito e objeto" que caracteriza o conhecimento historiográfico.

(86) Inútil dar exemplos: basta lembrar o quanto recorrem os historiadores da Antigüidade, desde sempre, e sempre mais, aos testemunhos figurados.

(87) Cf., por exemplo, a passagem de A. Grenier a respeito da estátua de Augusto encontrada em Prima Porta, e o comentário de R. Marichal, em *L'histoire et ses méthodes*, a cargo de Ch. Samaram, Paris, 1961 (*Encyclopédie de la Pléiade*, XI), p. 1352 (a referência a Bloch está na página anterior).

(Note-se que a posição de Bloch a respeito era bem diferente: cf. a passagem citada por P. Francastel, "Art et histoire: dimension et mesure des civilisations", em *Annales ESC*, XVI (1961), p. 297.)

(88) Para tudo isso, cf. adiante.

(89) Cf. E. Wind, "Some points of contact between history and natural science", em *Philosophy and history*, cit., pp. 255-64.

(90) Cf. *ibid.*, p. 257; Panofsky, *Il significato*, cit., p. 13.

(91) Ver adiante, nota 107.

(92) Cf. Panofsky, *Il significato*, cit., pp. 11-3.

(93) As implicações dos ensaios teóricos do período alemão de Panofsky em grande parte escapam a quem, como eu, não tem um conhecimento minimamente suficiente sobre as discussões desenvolvidas acerca desses temas na Alemanha entre as duas guerras. Da mesma forma, escapa-me até que ponto houve uma ruptura, e até que ponto uma continuidade, entre o Panofsky do período alemão e o do período americano (como se sabe, ele emigrou para os Estados Unidos em 1933). Em todo caso, ainda que precoce e estreitamente ligado ao grupo de Warburg, Panofsky teve uma formação peculiar, nunca abandonada de todo. É sintomático, para dar um exemplo, que Wind e Saxl polemizem com Wölfflin (principalmente) e Riegl em nome de uma inter-relação sempre mais estreita entre a história da arte e as outras disciplinas históricas, enquanto Panofsky nos seus primeiros ensaios critica as implicações psicologistas e fisiologistas das teorias rieglianas e wölfflinianas, em nome de uma filosofia transcendental da arte de tom fortemente kantiano.

(94) Cf. Bialostocki, *Iconografia e iconologia*, cit., col. 168.

(95) O ensaio está traduzido em *La prospettiva*, cit., pp. 215-32.

(96) "Uma descrição que fosse de fato *puramente formal* nem poderia usar expressões como 'pedra' ou 'rochas'; mas deveria limitar-se, por princípio, a ligar entre si as cores que se distinguem uma das outras através de vários matizes, e que no máximo podem ser relacionadas com complexos ornamentais e quase tectônicos; deveria limitar-se a descrevê-las como elementos compositivos completamente privados de sentido e equívocos até do ponto de vista parcial... Nem sempre é possível 'reconhecer' o que o quadro representa. Todos nós sabemos o que é um mandril; mas para 'reconhecê-lo' nesse quadro (de Franz Marc, na Kunsthalle de Hamburg) devemos estar *'postados'*, como se costuma dizer, segundo os princípios da representação expressionista que aqui dominam a obra de arte" (*La prospettiva*, cit., pp. 216, 219).

(97) Ver acima, nota 20.

(98) *La prospettiva*, cit., pp. 227-8.

(99) "Il problema dello stile nelle arti figurative", *ibid.*, p. 155.

(100) "Il concetto del 'Kunstwollen' ", *ibid.*, p. 166. O elemento complicador introduzido por Panofsky nesse ensaio é o seguinte: ele recusa a interpretação do *Kunstwollen* não só em relação à psicologia do artista mas também em relação à "psicologia da época". Isso por dois motivos. Ou trata-se de "intenções ou avaliações conscientes, que se encontram formuladas na teoria contemporânea da arte ou na crítica de arte", e então devem ser consideradas "*um fenômeno paralelo* aos resultados artísticos de uma época" e interpretadas com os mesmos critérios destes últimos. Ou — e

aqui torna-se interessante o discurso — "encontramo-nos diante de correntes, volições que agem inconscientemente, que ainda não se concretizaram na forma de alguma tradição documentada e que, portanto, só podem ser localizadas na base dos próprios fenômenos artísticos, desses mesmos fenômenos que, por sua vez, exigem ser explicados através delas (tanto que o 'homem gótico' ou 'primitivo', esse ser imaginado, a partir do qual tentamos explicar determinado produto artístico, é na realidade apenas a hispostasia de uma impressão suscitada em nós justamente pelos seus produtos artísticos)" (*ibid.*, pp. 163-4). Aqui, com muita agudeza, está caracterizado o perigo de cair num círculo vicioso, implícito numa "explicação" dos fenômenos artísticos que utilize categorias histórico-culturais derivadas de uma consideração, freqüentemente muito superficial, dos próprios fenômenos artísticos; todavia, o leitor que tenha presentes as formulações posteriores de Panofsky a propósito do método iconológico é induzido a pensar, sobre as primeiras, que esse "círculo" se romperia facilmente se, como em seguida o próprio Panofsky proporá, os fenômenos artísticos, em vez de serem considerados, como aqui, numa espécie de artificioso isolamento, fossem inseridos numa consideração geral dos produtos culturais de uma determinada sociedade. Mas não é por acaso que Panofsky se detém aqui diante da perspectiva de uma inclusão dos fenômenos artísticos num contexto histórico mais geral. Nesse ensaio há uma nítida contraposição entre "história do sentido imanente" aos fenômenos artísticos e história da arte (ver adiante, nota 102).

(101) Cf. *Il significato*, cit., p. 44, e, em contraste, *La prospettiva*, cit., p. 230. Cf. ainda E. Garin, introdução a *La storia delle immagini*, cit., p. XXI. Sobre o prefácio a *Studies*, cf. as precisas observações de R. Klein, "Considérations sur les fondements de l'iconographie", em *Archivio di filosofia*, 1963, pp. 419-36.

(102) Cf. *La prospettiva* cit., pp. 166-7: a história do sentido "certamente não deve ser confundida com a explicação *genética*, como erroneamente poderia nos sugerir a concepção psicologista do querer artístico". E cf. pp. 171-2: "Se sustentamos um tipo de consideração 'transcendental' no âmbito da ciência da arte, não pretendemos em absoluto colocá-la *no lugar* de uma historiografia artística que proceda de modo puramente histórico, mas apenas reclamar-lhe um direito de precedência *junto a ela*; pretendemos exclusivamente mostrar como o método 'da história do sentido' (*singeschichtliche Methode*) — longe de querer reprimir o trabalho puramente histórico — é o único capaz de *integrá-lo*..." Poucas páginas antes, Panofsky indicara que a tarefa dessa "história do sentido imanente" é a dedução de um verdadeiro quadro de categorias transcendentais, válidas *a priori*: "Se é certo que a tarefa da ciência da arte é a de compreender, para além da explicação conteudística e da análise formal dos fenômenos artísticos, o *'querer artístico'* que neles se realiza e está na base de todas as suas qualidades estilísticas, se é certo que constatamos que esse querer artístico só pode ter o significado de um *sentido imanente* da obra de arte, é igualmente certo que a tarefa da ciência da arte deve ser também a de criar categorias válidas *a priori*, que, assim como as da causalidade — que se adaptam, enquanto critérios de determinação da sua essência gnosiológica, ao juízo formulado lingüisticamente —, adaptem-se ao fenômeno artístico, enquanto critérios de determinação do seu

sentido imanente; categorias que, diversamente das primeiras, agora não deveriam designar a forma do *pensamento* que produz a experiência, mas a forma da *intuição* artística" (*ibid.*, p. 169). Conseqüência desse momento do pensamento de Panofsky é o ensaio "Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte. Contributo alla discussione sulla possibilità di 'concetti fondamentali nella scienza dell'arte' " (1925; *ibid.*, pp. 178-214).

(103) Cf. o quadro sinóptico em *Il significato*, cit., p. 44: o "princípio que corrige a interpretação" iconológica é dado pela "história dos *sintomas culturais* ou *símbolos* em geral (estudo do modo pelo qual, em diversas condições históricas, *as tendências essenciais do espírito humano* são expressas através de *temas* e *conceitos* específicos)" (os grifos aqui e em outros lugares são de Panofsky).

(104) Cf. C. Gilbert, "On subject and non-subject in Italian Renaissance pictures", em *The Art Bulletin*, XXXIV (1952), pp. 202-16. Os exemplos adotados por Gilbert (que, entre outras coisas, informa-nos que, nos ambientes reacionários americanos, "iconologist" tornara-se um termo ambíguo e quase insultante, mais ou menos como "intelectual"), todavia, nem sempre são convincentes. Ele conclui (p. 216) augurando uma "iconology of richer scope" que inclua também a interpretação das "non-subject pictures". (Panofsky respondeu brevemente a Gilbert, no novo prefácio à segunda edição (1962) dos *Studies in iconology*, p. V-VI). Cf. ainda, sobre um problema levantado por Gilbert. E. H. Gombrich, "Renaissance artistic theory and the development of landscape painting", em *Gazette des Beaux-Arts*, série VI, XLII (1953), 95, pp. 335-60 (para um juízo sobre o ensaio de Gilbert, que coincide com o que foi dito acima, cf. *ibid.*, p. 360).

(105) Cf. *Studies in iconology*, cit., p. 178 e nota 18.

(106) *Ibid.*, p. 229.

(107) *Il significato*, cit., p. 42. A esse ponto poder-se-ia propor uma comparação entre o método iconológico de Panofsky e a crítica estilística de L. Spitzer. O ponto de partida é dado pela indubitável semelhança entre o "círculo metódico", que Panofsky adota, como vimos, de E. Wind, e o "círculo filológico", ou procedimento "da circunferência para o centro", de que fala Spitzer; ambos derivam (mesmo que, para Wind, falte a certeza documental) de Dilthey, que por sua vez remete a um discurso de Schleiermacher sobre a hermenêutica (cf. L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, 1966 [2], pp. 94, 273-7). Essa analogia pode ser aprofundada, mesmo levando em conta a óbvia diferença de personalidade, formação e interesses desses dois grandes estudiosos, por existirem algumas dificuldades comuns a ambos os métodos (para Spitzer, cf. o belíssimo ensaio de C. Cases, "Leo Spitzer e la critica stilistica", ora em *Saggi e note di letteratura tedesca*, Turim, 1963, pp. 267-314). Como Spitzer, ainda que com maior cuidado, Panofsky postula um método interpretativo — o iconológico — baseado numa intuição irracional; por outro lado, ambos, diante das distorções e arbitrariedades mais claramente irracionalistas (Heidegger, para Panofsky; a escola de Stefan George, para Spitzer), invocaram o controle objetivo constituído pelos textos e pelo material documental. Spitzer, ainda, depois de indicar, em 1930, o objetivo de "pôr em evidência a inconsciente vontade formal (*Formwillen*) de uma obra de arte", debruçou-se (1948) na análise apenas do

significado consciente, alertando explicitamente contra o "exame das intenções inconscientes do poeta" (cf. Cases, *Saggi e note*, cit., pp. 270-1); Panofsky percorreu uma trajetória quase igual (ver adiante; a própria expressão "inconsciente vontade formal" evoca expressões panofskyanas citadas acima). Também a impossibilidade de chegar a um juízo de valor estético, os riscos de unilateralidade da abordagem iconológica, e o decorrente perigo de remeter em última análise a juízos ou categorias historiográficas que não foram adequadamente discutidos encontram em certa medida um correspondente na crítica estilística de Spitzer (onde, todavia, a arbitrariedade é sem dúvida muito maior) (cf. Cases, *Saggi e note*, cit., pp. 294 ss, 280-1). É óbvio que essas indicações pretendem se referir simplesmente a um contexto cultural comum aos dois estudiosos, o qual em certa medida condicionou os itinerários metodológicos, não a influências recíprocas.

(108) *Il significato* cit., p. 43.

(109) Isso foi indicado por E. Garin, introdução a *La storia delle immagini*, cit., p. XXI, que comenta: "vale a pena ressaltar o desaparecimento etc.", mas sem especificar em que sentido. Entre as mais recentes pesquisas iconográficas de Panofsky, cf. principalmente *The iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, Londres, 1961. Rico em análises iconológicas em sentido estrito é, sempre de Panofsky, *Tomb sculpture. Four lectures on its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, a cargo de H. W. Janson, Londres, 1964.

(110) Cf. O. Pächt, "Panofsky's early Netherlandish painting — II", em *The Burlington Magazine*, XCVIII (1956), p. 276. Comunico que, para este parágrafo, foram-me muito úteis as indicações fornecidas por Bialostocki, *Iconografia e iconologia*, cit. Desse autor também deveria ser lido *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań, 1961 (com sumário em inglês nas pp. 210-3).

(111) E. H. Gombrich. "Botticelli's mythologies. A study in the Neoplatonic symbolism of his circle", em JWCI, VIII (1945), p. 13.

(112) Para Saxl, cf. G. Bing, em apêndice a *La storia delle immagini*, cit., p. 179; Saxl também colaborou na *Festschrift für Julius Schlosser* (1927) com o ensaio "Aller Tugenden und Laster Abbildung". Para a citada colaboração de Schlosser aos *Vorträge*, cf. o ensaio "Von modernen Denkmalkultus", em *Bibliothek Warburg. Vorträge 1926-1927*, Leipzig-Berlim, 1930, pp. 1-21.

(113) Cf. O. Kurz, introdução a J. von Schlosser, *L'arte del Medioevo*, Turim, 1961, p. XXVIII.

(114) É típica a alfinetada irônica na p. 218 de *Art and illusion. A study in the psychology of pictorical representation*, Londres, 1962 (cf. *Arte*, cit., p. 311). Só em casos excepcionais a impaciência de prosseguir uma cerrada argumentação teórica induz Gombrich a não se demorar nos meandros da pesquisa filológica; é a, repetimos, excepcional tendência a "over-simplify" (não confundir com o "extremismo" teórico a que se refere R. Arheim) que lhe foi censurada pelo resenhador anônimo de *Art and illusion* no *Times Literary Supplement* (8 de abril de 1960, pp. 217-8). Outro exemplo nesse sentido, cf. "Light, form and texture in XV[th] century painting", em *Journal*

of the Royal Society of Arts, CXII (1963-64), p. 844, a propósito do conhecimento da pintura flamenga por Alberti.

(115) "Botticelli's mythologies", cit., em JWCI, VIII (1945), pp. 7-60; "Icones Symbolicae", cit., em JWCI, XI (1948), pp. 163-92. (Note-se que a imagem da História extraída de C. Giarda, *Icones symbolicae*, e reproduzida na fig. 32c — e cf. também p. 192 — deriva, como indicam a figura tricéfala e a legenda, do tipo iconográfico estudado por Panofsky no ensaio "L' 'allegoria della prudenza' di Tiziano: poscritto", agora em *Il significato*, cit., pp. 149-68.) Outro exemplo muito evidente desses interesses teóricos predominantes de Gombrich é dado pelo ensaio "Raphael's Madonna della Sedia", Londres, 1956.

(116) *A bibliography of the survival*, cit., pp. 3-5.

(117) *Ibid.*, pp. 100-1. Encontra-se um eco parcial dessa crítica, mesmo sem referências a Panosfsky, em G. Tonelli, "E. H. Gombrich e l'estetica delle arti figurative", em *Filosofia*, XIII (1962), pp. 62-4.

(118) Cf. as justíssimas observações gerais nesse sentido por E. Garin, resenha a A. Chastel, "Marsile Ficin et l'art", Genebra, 1954, em *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XVII (1955), p. 455. D. Cantimori ("Il problema rinascimentale di Armando Sapori", ora em *Studi di storia*, Turim, 1959, p. 377) observa que "se se entender, mecanica e esteticamente, a relação vida econômica—vida social, política, 'cultural' como relação de *coincidências*, colocamo-nos num caminho que... impede uma verdadeira compreensão histórica", concluindo: "parece-me que a preocupação da coincidência acaba por conduzir a um beco sem saída, como demonstra a falência da tentativa de Antal: visto que não se pode reduzir tudo a uma relação comitente—artista". O problema aqui discutido é diferente, mas a observação pode ser ampliada. Como se sabe, Antal invocou os estudos de Warburg e seus continuadores, mesmo entendendo-os em chave genericamente sociológica [cf. por ex. "Remarks on the method of art history: I", em *The Burlington Magazine*, XCI (1949), principalmente p. 50].

(119) Cf. *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, VI (1937), pp. 109-16; tradução inglesa em E. H. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, Londres, 1963, pp. 70-7 (está anunciada uma tradução italiana desse livro).

(120) *Wertprobleme*, cit., p. 114 (*Meditations*, cit., p. 75). A recusa do paralelo perspectiva linear—consciência histórica estava formulada em termos quase idênticos: cf. *A Bibliography*, cit., p. 100. Traduzo "physiognomisch" como "fisiognomônica", não "expressivo", para conservar a referência implícita a Lavater (cf. sempre de Gombrich o brilhantíssimo ensaio "On physiognomic perception" (1960), ora em *Meditations*, cit., pp. 45-55, em esp. pp. 45, 48, 49). O tema da "physiognomic fallacy" reaparece muitas vezes nos textos de Gombrich (ver também adiante). Ele é formulado de maneira muito precisa por M. Schapiro, "Style", em *Anthropology today: selections*, a cargo de S. Tax, Chicago, 1962 (a 1.ª ed. é de 1959), principalmente pp. 296-300, em termos extremamente semelhantes aos usados por Gombrich, que porém não é citado. (Para uma referência de Gombrich a esse texto de Schapiro, cf. *Meditations*, cit., p. 168, e também *Art*, cit., pp. 16, 18). A referência à elaboração dessa noção por Gombrich é, pelo

contrário, explícita em L. D. Ettlinger, *Art history today. An inaugural lecture delivered at University College, London, 9 March 1961*, Londres, 1961, *passim*.

(121) *Wertprobleme*, cit., pp. 114-5; *Meditations*, cit., p. 76, aqui também retomado de perto e desenvolvido por M. Schapiro, "Style", cit., p. 299: "A commom tendency in the physiognomic approach to group style has been to interpret all elements of representation as expressions etc.".

(122) Com especial ênfase no prefácio a *Art and illusion*, cit., p. IX. Gombrich declara ter entrado em contato com Popper antes que as tropas de Hitler entrassem em Viena. Por outro lado, no ensaio que estamos examinando, escrito em 1935, pouco antes de o autor emigrar para Londres (*Meditations*, cit., p. XI), há um provável sinal de influência de Popper, lá onde se refere polemicamente ao "historicismo (*Historicismus*) da história da arte em chave expressionista" (*Wertprobleme*, cit., p. 115, nota; *Meditations*, cit., p. 76, nota). A polêmica de Popper contra o historicismo é bem-conhecida; e no prefácio à edição inglesa (Londres, 1960 [2]) de *The poverty of historicism* o autor lembra que uma primeira versão do livro, escrita em 1935, já havia sido difundida, com o mesmo título (que obviamente faz alusão a Marx e ainda mais a Proudhon), no início de 1936 (*The poverty*, cit., p. VII). Sobre o insólito uso do termo "historicismo" por Popper, cf. as precisas observações críticas de E. H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, trad. it., Turim, 1966, p. 73, nota; p. 101, nota.

(123) Cf. *Art*, cit., pp. 16-7 (*Arte*, cit., pp. 22-3), e a recensão extremamente áspera sobre o livro, por um grupo de alunos de Sedlmayr, em *The Art Bulletin*, XLVI (1964), pp. 418-20. Não me foi possível ver, de Gombrich, o capítulo "Kunstwissenschaft", em *Das Atlantisbuch der Kunst*, a cargo de M. Hürlimann, Zurique, 1952. A introdução de Sedlmayr aos ensaios de Riegl foi reeditada em *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburgo, 1958 (*Rowohts deutsche Enzyklopädie*, 71), pp. 14-34, com o título "Kunstgeschichte als Stilgeschichte (die Quintessenz der Lehren Riegls"). W. Hofmann, respondendo a uma recente pesquisa sobre "Estruturalismo e crítica" (*Casa editrice Il Saggiatore. Catalogo generale 1958-1965*, Milão, 1965, pp. XXXV-XXXIX), contrapôs o Gombrich de *Art and illusion* a Sedlmayr e sua "análise estrutural".

(124) Para a polêmica anti-hegeliana, baseada explicitamente em pressupostos popperianos, cf. principalmente "The social history of art" (recensão ao livro homônimo de A. Hauser), ora em *Meditations* cit., principalmente pp. 88-9. Trata-se, a bem dizer, de páginas que estão entre as menos felizes de Gombrich.

(125) *Wertprobleme*, cit., p. 115 (*Meditations*, cit., p. 76).

(126) Gombrich foi muito influenciado por Freud e a psicanálise (para a sua colaboração com E. Kris, ver adiante), mas nunca se serviu deles de maneira servil: cf. "Psycho-analysis and the history of art" (1953), ora em *Meditations*, cit., pp. 30-44, e "Freud e l'arte", em *Tempo presente*, XI, fevereiro de 1966, pp. 22-40. Em relação a Jung, Gombrich sempre se exprimiu, justamente, em termos muito críticos: cf. *Meditations*, cit., p. 13, *Art*, cit., p. 87 etc., e também, ligada a uma polêmica em relação ao impressio-

nismo crítico, a recensão a K. Clark, *Piero della Francesca*, em *The Burlington Magazine*, XCIV (1952), p. 178. Brandi faz observações exatas, partindo de pressupostos totalmente diferentes, em *Le due vie*, cit., pp. 174-9. Gombrich afirma taxativamente: "the artist's private feelings at the moment of production clearly do not enter here, and as to his personality — we have long learned to see the immense complexity that shields behind this simple word" (*Meditations*, cit., p. 26). Aqui também mostra-se claramente que, ao contrário do que geralmente acontece, a influência da psicanálise não induz Gombrich a simplificações e explicações apressadas — muito pelo contrário. Mas a recusa de conexões apressadas entre "personalidade" do artista e obra de arte, que vimos apresentadas também por um estudioso como Saxl a propósito de Dürer, não pode levar a negar *tout court* a existência do problema. Mas na análise concreta Gombrich atenua a rigidez desta e outras afirmações teóricas: cf., por exemplo, o ensaio citado "Psychoanalysis and the history of art" (a propósito de Picasso).

(127) Cf. "Visual metaphors of value in art", agora em *Meditations*, cit., principalmente pp. 25-7 (mas o ensaio, belíssimo, deve ser visto inteiro).

(128) Cf. "Expression and communication", agora em *Meditations*, cit., pp. 56-9. Uma posição menos extrema em *Art*, cit., p. 18 (*Arte*, cit., pp. 23-4): "Se quisermos realmente tratar os estilos como sintomas de alguma outra coisa (o que, às vezes, pode ser de grande interesse), não podemos fazê-lo sem alguma teoria das alternativas". Mas ver também a polêmica em relação à estética croceana apresentada no ensaio "Tradition and expression in the Western still life" (1961), ora em *Meditations*, cit., pp. 95-105.

(129) Seria inútil dar aqui indicações bibliográficas sobre as tentativas de aplicar a teoria da informação ou a semiótica à estética. Para caracterizar a prudente posição de Gombrich (que afirma entre outras coisas: "The use I propose to make of the analysis of communication... is not to explain art, but to criticize certain assumptions about art", *Meditations*, cit., p. 60), ver de qualquer forma a resenha a C. Morris, *Signs, language and behaviour* (trad. it., Milão, 1963), em *The Art Bulletin*, XXXI (1949), pp. 68-73.

(130) Esses termos são usados indiferentemente por Gombrich, e não poucas vezes em sentido metafórico (cf. por exemplo *Meditations*, cit., p. 56). Cf. contudo *ibid.*, pp. 25-7.

(131) Panofsky, *Studies in iconology*, cit., p. 178.

(132) À crítica das conexões "fisiognomônicas" não escapa, pelo menos parcialmente, *Gothic architecture and Scholasticism*, Latrobe (Penn.), 1951, do próprio Panofsky. É verdade que o autor, depois de ter formulado as relações entre filosofia escolástica e arquitetura gótica num plano de influências por difusão (*diffusion*), isto é, não meramente individuais, descarta qualquer conexão meramente analógica tomando como eixo um termo médio, a "mentalidade" (*mental habit*) introduzida pela escolástica (pp. 20-1). Mas o leitor, não obstante a costumeira riqueza e sutileza dos argumentos panofskyanos, não escapa à impressão de que esse termo médio é um tanto inapreensível, e de que o autor em muitos casos passa por cima dele para recair em analogias "imediatas", "fisiognomônicas". Um exemplo: na p. 43 Panofsky afirma que a pré-escolástica erigira entre a fé e a razão uma barreira semelhante a um edifício românico (e remete a uma ilustração

que reproduz a abadia de Maria Laach, 1093-1156). Não há, aqui, a tácita suposição de que o estilo é um todo integralmente "expressivo"? Todavia, não é possível não estar de acordo com M. Schapiro (que retoma, como vimos, a crítica "antifisiognomônica" de Gombrich) quando escreve, entre outras coisas referindo-se, sem nomeá-lo, também a esse estudo de Panofsky: "The common element in these two contemporary creations [arquitetura gótica e filosofia escolástica] has been found in their rationalism and in their irrationality, their idealism and their naturalism, their encyclopedic completeness and their striving for infinity, and recently in their dialectical method. Yet one hesitates to reject such analogies in principle, since the cathedral belongs to the same religious sphere as does contemporary theology" ("Style", cit., p. 297). Essa divergência implícita entre as posições de Panofsky e de Gombrich não foi ressaltada, pelo que sei. Não entendeu absolutamente o ponto de vista de Gombrich, por exemplo, P. O. Kristeller, recensão a A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, em *The Art Bulletin*, XL (1958), p. 78, ao escrever que Panofsky, Saxl, Wind, Gombrich, Tolnay tentaram em seus estudos captar "*the stylistic analogies* between the different expressions of the same period and the other signs that may indicate that certain works of art and of thought originated in a common intellectual climate or were conceived as a response to common problems or situations" (grifo meu).

(133) Trad it., Turim, 1955-6. A recensão de Gombrich, publicada em 1953, agora em *Meditations*, cit., pp. 86-94.

(134) *Ibid.*, p. 91. Para uma observação semelhante de Panofsky, cf. acima, nota 100. Ver ainda as considerações eficientíssimas de Gombrich, em "Botticelli's Mythologies", cit., pp. 10-3; cf. também *Meditations*, p. 51.

(135) *Ibid.*, p. 79. Ver, nesse sentido, a passagem de S. K. Langer (aluna de Cassirer), inserida significativamente numa polêmica sobre as tentativas de se considerar a arte sob um ângulo da comunicação: "O conceito da arte como uma espécie de *comunicação* tem os seus perigos porque, por analogia de linguagem, espera-se naturalmente que a *comunicação* se faça entre o artista e o seu público, o que considero uma noção aberrante. Mas há algo que pode, sem o perigo de sermos levados muito ao pé da letra, ser chamado de *comunicação através da arte*, particularmente as informações que as artes oferecem sobre uma época ou um povo às pessoas de uma outra época. Nem mil páginas de história conseguem ilustrar-nos a mentalidade egípcia melhor do que uma visita a um museu ou exposição de arte egípcia..." (citado por Brandi, *Le due vie*, cit., pp. 43-4). É óbvio que Gombrich considera a posição de Langer fundada sobre uma "expressionist assumption" (*Meditations*, cit., p. 57).

(136) "Art and Scholarship", ora em *Meditations*, cit., pp. 106-19.

(137) J. Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, trad. it., Florença, 1953, pp. XXXVIII-XXXIX. Totalmente deslocada uma referência a esse propósito de C. L. Ragghianti, prefácio a K. Fiedler, *L'attività artistica*, cit., p. 31.

(138) Saxl, *La storia delle immagini*, cit., p. 168.

(139) *Meditations*, cit., p. 91.

(140) A. Momigliano, "Problemi di metodo nella interpretazione dei simboli giudeo-ellenistici", em *Athenaeum*, n. s., XXXIV (1956), fasc. 3-4,

principalmente pp. 239-41 (na p. 243, nota, refere-se ao material simbólico recolhido pelo Instituto Warburg).

(141) *Meditations*, cit., p. 116. Na mesma página Gombrich exprime o seu ceticismo em relação às explicações em termos de mentalidade individual fornecidas por Warburg.

(142) Cf., por ex., *ibid.*, p. 10 e *Art*, cit., p. 7, e principalmente uma passagem da citada recensão a C. Morris, *Signs, language and behaviour*, p. 72.

(143) *Meditations*, cit., p. 117.

(144) Londres, 1958 (2.ª ed., 1960).

(145) Wind, *Pagan mysteries*, cit., p. 7. Em certo sentido é típico que, depois de constatar a íntima semelhança formal entre a perdida *Leda* de Michelangelo e a *Notte* das Capelas Medicéias e afirmar que "as duas obras são independentes do ponto de vista estético [?]" e que "considerá-las de um único ponto de vista é uma forma de curiosidade antiquária" (p. 138), Wind condescenda precisamente com essa "curiosidade antiquária" para correr atrás da associação Leda—Leto—Notte, mencionada de passagem por Plutarco, e decididamente irrelevante (como o próprio Wind reconhece) para a compreensão das duas obras de Michelangelo. (Esse ponto foi criticado também por R. Klein, na equilibrada recensão publicada em *Zeischrift für Kunstgeschichte*, XXIII (1960), p. 285). Parece que nesse livro (que para os temas e a organização geral inspira-se em primeiro lugar nos *Studies in iconology* de Panofsky) Wind escolheu para si exatamente o papel do antiquário: um antiquário renascentista, fortemente tingido de neoplatonismo e da filosofia de Pico della Mirandola.

(146) *Pagan Mysteries*, cit., p. 22.

(147) *Ibid.*, p. 144. Os grifos são meus.

(148) *Ibid.*

(149) Ainda na p. 155 Wind vê no são Bartolomeu esfolado do *Giudizio* de Michelangelo, que traz na mão sua própria pele com o autoretrato do artista, um paralelo ao Mársias neoplatônico por ele entrevisto no primeiro canto do *Paradiso* ("Como em Dante, de que Michelangelo era notoriamente um profundo conhecedor, o retrato em forma de Mársias é uma prece para obter a redenção, de modo que, através da morte, desapareça o estado bruto do homem exterior e o homem interior ressurja em toda sua pureza, depois de ter abandonado os *mortos despojos*"). É claro que, aqui, Wind contenta-se com provas cada vez mais frágeis: primeiramente, havia visto uma prova em seu favor na presença de Dante no *Parnaso* e na *Disputa*; agora, basta-lhe simplesmente o fato de que Michelangelo fosse um "profundo conhecedor" de Dante para estabelecer a conexão entre o Mársias dantesco, interpretado como já se viu, e o são Bartolomeu do *Giudizio*. Daí que a alusão a Dante seja não só contraditória mas inútil: bastaria invocar o neoplatonismo de Michelangelo e a interpretação do mito de Mársias corrente nos ambientes neoplatônicos. Mas nessa base a conexão entre Mársias e são Bartolomeu realmente mostra-se um tanto inconsistente demais.

(150) Veneza, Pietro Quarengi, 11 de outubro de 1497, f. CCXXIIIr: "Entra nel pecto, ne la mente et spira in me tal canto quale usasti quando

vincesti Marsia ecc." [Entra no peito, na mente e inspira em mim canto tal como usaste quando venceste Mársias etc.]. E cf. ainda o comentário de Vellutello (em Veneza, 1564, p. 283).

(151) A. Chastel, no seu *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, trad. it., Turim, 1964, critica acertadamente (p. 10, nota 2) esse livro de Wind e o método nele adotado. Estranhamente, porém, a seguir ele oferece uma interpretação dos versos dantescos absolutamente semelhante à de Wind e baseada numa idêntica compreensão equivocada (cf. pp. 55-6 e 116). Na p. 56, nota 2, Chastel descarta a correta sugestão de P. Renucci, que interpretava o Mársias dantesco como exemplo do tolo orgulho, evocado para indicar a vontade do poeta de se submeter "à inteligência celeste que se dignará a inspirá-lo" (e cf., já nesse sentido, Y. Batard, *Dante, Minerve et Apollon. Les images de la Divine Comédie*, Paris, 1952, p. 27), a partir da curiosa justificação de que "o interesse assim patente do poeta pelos 'arcanos da religião pagã' ... sugere admitir o 'sentido místico' sob o 'sentido moral' ".

(152) Ettlinger, *Art history today*, cit., observa (p. 16) que, para alguns estudiosos, a iconologia (aqui sinônimo de iconografia) "becomes simply a meaningless display of free associations". A consciência desse risco, a que está exposta a interpretação iconográfica, em todo caso não deve levar a subscrever as conclusões a que chega C. Brandi, que, de qualquer maneira, considera tais questões totalmente supérfluas para a fruição estética da obra de arte (*Le due vie*, cit., pp. 179-87). "Na exegese do substrato cultural e semântico de uma imagem, que, como foi dito e repetido, é polissêmica por natureza" — observa Brandi —, "jamais se pode ter certeza de ter chegado ao fundo e esgotado as referências" (p. 185). Mas aqui a "polissemia" da imagem não cabe: o próprio Brandi observa (p. 180) que "a busca de tais mensagens contidas ou paralelas à obra sofre naturalmente todas as incertezas e as possíveis reviravoltas que conhece a pesquisa histórica e filológica, muitas vezes bastando o encontro de uma nova fonte ou informação histórica para subverter a interpretação anterior". Mas isso também vale para uma poesia, na qual, freqüentemente, não é nada fácil isolar o "substrato cultural e semântico". E de resto também a "polissemia" não é uma característica exclusiva da imagem. "Mais que de polissemia", escreve Brandi, "seria de se falar de *disponibilidade*, de inércia da imagem, do ponto de vista semiológico. A uma imagem se faz com que diga o que se quer. O mesmo com uma obra de arte. Basta o exemplo da Gioconda usada para o anúncio de um purgante..." (p. 63). Mas um verso da *Commedia* também foi usado como slogan publicitário de um purgante!

(153) Cf. *The Art Bulletin*, XLIV (1962), pp. 75-9 (a passagem em relação ao termo "ilusão" está na p. 76). As observações aqui feitas a respeito dessa resenha de Arnheim (cf. adiante) concordam em larga medida com o que escreveu a propósito G. Previtali em *Paragone*, XIII, n.º 153, setembro de 1962, pp. 74-9. De Previtali, ver também a resenha a *Art and illusion*, *id.*, XII, n.º 141, setembro de 1961, pp. 44-8, que no entanto parece-me redutora demais. Objeções ao uso do termo "ilusão" levantam também J. Beloff, "Some comments on the Gombrich problems", em *The British Journal of Aesthetics*, I (1960), pp. 62-70, e R. Wollheim, "Art and illusion",

id., III (1963), pp. 15-37, em esp. pp. 26 ss. Wollheim examina com muita sutileza e agudeza a obra de Gombrich, levantando objeções técnicas que apenas indiretamente referem-se aos problemas aqui discutidos. (Para um quadro útil das resenhas a *Art and illusion*, cf. Tonelli, "E. H. Gombrich e l'estetica", cit., p. 54, nota 5.)

(154) *Art*, cit., pp. 330 ss (*Arte*, cit., pp. 475 ss.).

(155) Cf. o ensaio "The vogue of abstract art" (1956), agora em *Meditations*, cit., pp. 143-50; trata-se, a bem dizer, do texto menos convincente entre os reunidos nesse volume. Dúvidas a respeito foram expressas por J. Stolnitz, na resenha publicada em *The British Journal of Aesthetics*, IV (1964), pp. 271-4.

(156) *Art*, cit., p. 78 (*Arte*, cit., pp. 110-1).

(157) *Art*, cit., p. 30 (*Arte*, cit., p. 42).

(158) Observações semelhantes (a meu ver excessivamente formalistas) foram feitas a esse respeito por Wollheim, "Art and illusion", cit., p. 33, e Arnheim, em *The Art Bulletin*, XLIV (1962), pp. 74-9, na p. 77. Não pude ver, de Wollheim, *On drawing an object*, Londres, 1965, resenhado por H. Osborne, em *The British Journal of Aesthetics*, VI (1966), pp. 70-4. Sobre a eventual "casualidade" do esquema, cf. H. W. Janson, "The 'image made by chance' in Renaissance thought", em *De artibus opuscula XL, Essays in honor of Erwin Panofsky*, a cargo de M. Meiss, Nova York, 1961 (1.ª ed., 1960), pp. 254-66, publicado na mesma época que o livro de Gombrich e baseado numa documentação bastante parecida.

(159) Cf. a resenha citada em *The Times Literary Supplement*, p. 218. Acima de tudo, não está claro se o esquema deve ser entendido em sentido transcendental (veja-se a epígrafe kantiana do capítulo) ou antes como uma condição historicamente determinada.

(160) *Art*, cit., p. 198 (*Arte*, cit., p. 284).

(161) *Art*, cit., p. 265 (*Arte*, cit., p. 381).

(162) *Art*, cit., p. 266 (*Arte*, cit., p. 382).

(163) Londres, 1966 (ed. atualizada; a 1.ª ed. é de 1950) (trad. it., *Il mondo dell'arte*, Milão, 1953).

(164) Cf. os ensaios citados, "Expression and communication" e "Tradition and expression in Western still life".

(165) Arnheim, em *The Art Bulletin*, XLIV (1962), pp. 74-9, na p. 79.

(166) Ver, no que se refere à "primeira imagem", *Art*, cit., pp. 90 ss., 265-6 (*Arte*, cit., pp. 130 ss., 382), e, principalmente, a hipótese formulada no ensaio "Meditations on a hobby horse" (1951), o qual Arnheim não parece conhecer, agora reeditado na coletânea, com o mesmo título, pp. 1-11. Outras objeções foram levantadas por Arnheim, que, como se sabe, é um fervoroso adepto da *Gestaltpsychologie*, em relação ao uso eclético da teoria da psicologia da percepção por parte de Gombrich (mas cf. *Art*, cit., p. IX; *Arte*, cit., pp. XXXIII, XXXVIII), que por seu lado utiliza largamente os resultados dos gestaltistas (a própria insistência na necessidade de considerar os fatos estilísticos não atomisticamente, mas em seu contexto, provavelmente deve-se também à influência da psicologia da forma; cf., porém, "Raphael's Madonna", cit., p. 15). Em todo caso, a algumas objeções, bastante notáveis,

levantadas por Gombrich a respeito da minimização gestaltista da aprendizagem através da experiência (cf. *Art*, cit., pp. 221-3; *Arte*, pp. 314-8), Arheim não responde. Além disso, ele considera irrelevante o recurso de Gombrich ao exemplo das manchas casuais para ressaltar a intervenção ativa do espectador na decifração da imagem, na medida em que se trataria de uma experiência "marginal" (cf. *The Art Bulletin*, XLIV (1962), pp. 74-9, p. 77); observação supérflua, visto que não é a primeira vez que dados aparentemente marginais contribuem para pôr em discussão uma determinada postura científica (além disso, os próprios psicólogos da *Gestalt* não se serviram das ilusões ópticas com tal finalidade?).

(167) *Art*, cit., p. 77 (*Arte*, cit., p. 109).

(168) Cf. *The Art Bulletin*, XLIV (1962), pp. 74-9, na p. 79.

(169) *Art*, cit., p. 268 (*Arte*, cit., p. 386).

(170) Cf. *Art*, cit., p. 3 (*Arte*, cit., p. 3).

(171) *Art*, cit., pp. 19-20 (*Arte*, cit., p. 27). No que se refere aos seguidores de Warburg, Gombrich remete em nota principalmente aos trabalhos de Saxl e Panofsky.

(172) Cf. *Gertrud Bing, 1892-1964*, cit., p. 3.

(173) Essas conclusões divergem substancialmente das de L. D. Ettlinger (*Art history today*, cit.), que, ao sublinhar corretamente a enorme importância das pesquisas de Gombrich, vê (de forma demasiado simplista, a meu ver) uma espécie de enriquecimento ininterrupto, sem perdas de contradições, de Warburg a Panofsky e ao próprio Gombrich.

(174) Reeditado em E. Kris, *Psychoanalitic explorations in art*, Londres, 1953, pp. 189-203. Alguns dos ensaios compreendidos nessa coletânea são muito notáveis: ver p. ex. o uso das obras de arte para as finalidades de uma diagnose psicanalítica, em "A psychotic sculptor of the eighteenth century" (F. X. Messerschmidt), pp. 128-50.

(175) *Ibid.*, p. 195 (aqui retomado quase literalmente).

(176) Os autores reconhecem, porém, que a produção desse mecanismo psicológico atemporal no âmbito das artes figurativas foi possibilitada pela presença de determinadas condições históricas — a concepção neoplatônica do artista como criador e a evolução estilística, que permitia uma regressão calculada como a caricatura (*ibid.*, pp. 197-8).

(177) Cf. "Raphael's Madonna", cit., p. 23, e "Freud e l'arte", cit.

(178) Cf. "Art and scholarship", em *Meditations*, cit., p. 118.

(179) Cf. *Art*, cit., p. 101 (*Arte*, cit., pp. 146-7).

(180) Cf. *Art*, cit., pp. 103-7 (*Arte*, cit., pp. 148-54).

(181) Cf. *Art*, cit., pp. 107-13; (*Arte*, cit., pp. 154-63).

(182) *Art*, cit., p. 78 (*Arte*, cit., pp. 177-9).

(183) *Art*, cit., pp. 123-5 (*Arte*, cit., pp. 177-9).

(184) *Art*, cit., p. 53 (*Arte*, cit., p. 72).

(185) Cf. "Expression and Communication", em *Meditations*, cit., pp. 58, 60.

(186) *Art*, cit., p. 157 (*Arte*, cit., p. 226).

(187) Cf. acima. E ver ainda a resenha de G. Boas a *Art and illusion*, em *The Journal of Aesthetics and Arte Criticism*, XIX (1960), p. 229.

(188) *Art*, cit., p. 196 (*Arte*, cit., p. 279).

(189) *Arte*, cit., p. XXXIV. Pouco antes, Gombrich afirma, em polêmica com Arnheim: "Por difícil que possa ser realizar tal propósito, ainda sustento que faríamos melhor, e por muito tempo, se mantivéssemos separados o estudo das imagens e o estudo da beleza visual" (p. XXXIII). E ver a alusão aos "confins da estética, aquela terra prometida que só podemos entrever à distância" (*Art*, cit., p. 25; *Arte*, p. 34).

(190) Para "The early Medici", cf. *Italian Renaissance studies. A tribute to the late Cecilia M. Ady*, a cargo de E. F. Jacob, Londres, 1960, pp. 279-311. Cf. ainda "Light, form and texture", cit., e "Moment and movement in art", em JWCI, XXVII (1964), pp. 293-306, que desenvolvem brilhantemente temas mencionados de passagem em *Art and illusion*, cit., pp. 279-82 (*Arte*, cit., pp. 401-5). A exigência de uma conexão mais estrita entre os fenômenos artísticos e a outra face da realidade histórica foi significativamente apresentada por Gombrich (ao lado da conhecida polêmica contra Hegel e seus seguidores, e das interpretações "fisiognomônicas" das obras de arte) ao final de uma conferência com o título "Hegel and his followers", apresentada no Courtauld Institute em 1963. Pude ver o texto datilografado tanto dessa conferência como do discurso comemorativo proferido por Gombrich em Hamburgo e (numa versão um pouco diferente) em Londres, pelo centenário do nascimento de Aby Warburg, graças à grande gentileza do autor, a quem expresso aqui o meu vivo reconhecimento. Essa homenagem, que logo será publicada, constitui até hoje a interpretação mais rica e aprofundada da figura de Warburg; infelizmente, tendo-a lido depois da redação do presente artigo, não me foi possível fazer referências específicas a ela. Agradeço ainda a Robert Klein, que leu o rascunho do texto, pelas suas valiosas sugestões.

[Sobre as figuras discutidas nas páginas anteriores, muito se disse nos últimos anos. Limito-me a poucas indicações. Sobre Warburg, indispensável a bibliografia em apêndice a *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, a cargo de D. Wuttke, Baden-Baden, 1979. Ver ainda E. H. Gombrich, *Aby Warburg, an intellectual biography*, Londres, 1976 (trad. it. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milão, 1983); W. Hofmann, G. Syamken e M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Ueber Aby Warburg*, Frankfurt-am-Main, 1980; S. Settis, "*Warburg continuatus*", em *Quaderni Storici*, nova série, n.º 58, abril de 1985, pp. 5-38. Sobre Saxl, a introdução de S. Settis à tradução italiana dos seus textos astrológicos, *La fede negli astri. Dall' antichità al Rinascimento*, Turim, 1985; a seleção das *Lectures* (*La storia delle immagini*) foi reeditada com uma nova introdução de E. Garin (Bari, 1982). Uma bibliografia dos textos de Panofsky encontra-se em *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, a cargo de H. Oberer e E. Verheyen, Berlim, 1974 (2.ª ed. ampliada e corrigida); ver ainda M. A. Holly, *Panofsky and the foundations of art history*, Ithaca e Londres, 1984. Uma bibliografia, que será atualizada posteriormente, dos textos de E. H. Gombrich, em *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Colônia, 1978].

(1) Eis o texto da passagem: "Quod si aliqui ex ramis fracti sunt, tu autem, cum oleaster esses, insertus es in illis et socius radicis et pinguedinis olivae factus es: noli gloriari adversus ramos. Quod si gloriaris, non tu radicem portas, sed radix te. Dices ergo: Fracti sunt rami tu ego inserar. Bene, propter incredulitatem fracti sunt; tu autem fide stas: noli altum sapere, sed time. Si enim Deus naturalibus ramis non pepercit, ne forte nec tibi parcat" [Porque, se alguns dos ramos foram quebrados tu, porém, sendo oliveira silvestre, foste enxertado neles e foste feito participante da raiz e da seiva da oliveira, não te vanglories contra os ramos. Porque, se te vangloriares, saibas que não és tu que sustentas a raiz, mas a raiz a ti. Dizes, porém: Os ramos foram quebrados para que eu fosse enxertado. Muito bem, foram quebrados por causa da incredulidade; tu, porém, estás firme pela fé: não te ensoberbeças, mas teme. Pois, se Deus não poupou os ramos naturais, nem a ti poupará] (*Bibliorum sacrorum nova edito*, a cargo de L. Gramatica, Roma, 1951, p. 1066).

(2) Cf. W. E. Plater e H. J. Whyte, *A grammar of the Vulgate*, Oxford, 1926, p. 29.

(3) Cf. F. Blass e A. Debrunner, *A Greek grammar of the New Testament and other early Christian literature*, a cargo e tradução de R. W. Funk, Cambridge e Chicago, 1961, p. 65. O significado religioso e moral de φρονεῖν é ressaltado por W. Jaeger, *The theology of the early Greek philosophers*, Oxford, 1947, reimpressão por fac-símile anastático, 1967, pp. 113-14.

(4) Ambrosius, *De fide*, V, *17.209* [*Sancti Ambrosii opera*, 8, a cargo de O. Faller, Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinicorum (daqui em diante CSEL), LXXVIII, Viena, 1962, p. 295]. cf. também *ibid.*, p. 300.

(5) Pelagius, *Expositiones tredecim epistolarum Pauli*, In epistolam ad Romanos [Patrologiae cursus completus, a cargo de J.-P. Migne, Series latina (daqui em diante PL). *Supplementum*, I, a cargo de A. Hamman, Paris, 1958, col. 1161].

(6) Cf. L. Valla, *In Novum Testamentum annotationes... cum Erasmi Praefatione*, Basilaeae, 1541, pp. 141*v*, 142*r* e *v*. Cf. também, no entanto, o tratado de Valla *De libero arbitrio*, a cargo de M. Anfossi, Florença, 1934, pp. 50-2, em que a passagem paulina é evocada num contexto cognoscitivo — um ataque contra as presunçosas especulações dos teólogos a propósito do livre-arbítrio e da predestinação.

(7) Cf. Desiderius Erasmus Roterodamus, *Opera omnia*, 10 vol., Leiden, 1703-6, X, col. 1726; VI, col. 625.

(8) Para a tradução italiana, cf. *La Bibbia concordata*, a cargo da Società Biblica Italiana, Milão, 1968, pp. 1862-3. Para o texto grego, cf. *Novum Testamentum graece et latine*, a cargo de A. Merk, 5.ª ed., Roma, 1944.

(9) Lactantius, *Divinae institutiones*, II, 7 (a cargo de S. Brandt e G. Laubmann, CSEL, XIX, Viena, 1890, p. 125): "sapere id est veritatem quaerere...".

(10) G. Luck, "Zur Geschichte des Begriffs 'sapientia'", em *Archiv*

für Begriffsgeschichte, IX (1964), pp. 203-15. Cf. também E. F. Rice, *The Renaissance idea of wisdom*, Cambridge (Mass.), 1958.

(11) Smaragdus, *Collectiones epistolarum et evangeliorum de tempore et de sanctis*, Dominica prima post Theophania (PL, CII, Paris, 1851, col. 76-7); Rabanus Maurus, *Enarrationum in epistolas beati Pauli libri triginta*, VI, *11;* VII, 12 (PL, CXI, Paris, 1864, col. 1532, 1544-6). Cf. também Primasius, *Commentaria in epistolas S. Pauli*, Epistola ad Romanos, XI; XII (PL, LXVIII, Paris, 1866, col. 491, 494); Luculentius, *In aliquot novi Testamenti partes commentarii*, III (PL, LXXII, Paris, 1849, col. 813-4); Alulfus, *De expositione novi Testamenti* VI 29 (PL, LXXIX, Paris, 1849, col. 1304); Sedulius Scotus, *Collectanea in omnes B. Pauli epistolas* I, II; I, 12 (PL, CIII, Paris, 1864, col. 105, III); Bruno Carthusianus, *Expositio in epistolas Pauli*, Epistola ad Romanos, 12 (PL, CLIII, Paris, 1854, col. 96, 102); Hugo de Sancto Victore, *Quaestiones et decisiones in epistolas D. Pauli, In epistolam ad Romanos*, q. CCLXXXVIII (PL, CLXXV, Paris, 1854, col. 502-3); Guillermus abbas Sancti Theoderici prope Remos, *Expositio in epistolas ad Romanos* VI, 11, VII, 12 (PL, CLXXX, Paris, 1855, col. 662, 672); Herveus Burgidolensis, *Comentaria in epistolas divi Pauli*, Expositio in epistolam ad Romanos, 11, 12 (PL, CLXXXI, Paris, 1854, col. 754, 756-66). Todos eles interpretam *Rom.* 12.3 referindo-se a um âmbito cognoscitivo (curiosidade ilícita etc.). Alguns (Luculentius, Guilherme de São Teodorico, Herveus Burgidolensis) evocam explicitamente, nesse contexto, *Rom.* 11.20.

(12) *Biblia vulgare historiata...*, tradução de Niccolò Malermi, Veneza, 1507, p. CLXXv.

(13) Cf. S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano: psicanalisi e critica testuale*, Florença, 1974.

(14) Ao analisar esse tipo de lapso, tive presente como modelo E. Panofsky "'Et in Arcadia ego': Poussin e la tradizione elegiaca", em *Il significato nelle arti visive*, Turim, 1962, pp. 279-301.

(15) Cf., em geral, G. E. R. Lloyd, *Polarity and analogy: two types of argumentation in early Greek thought*, Cambridge, 1966.

(16) Cf. L. von Bertalanffy, "An essay on relativity of categories", em *Philosophy of Science*, XXII (1955), pp. 243-63. Para uma discussão recente desse problema, cf. H. Gipper, *Gibt es ein sprachliches Relativitätsprinzip? Untersuchungen zur Sapir-Whorf Hypothese*, Frankfurt-am-Main, 1972, com bibliografia.

(17) *Right and left*, a cargo de R. Needham, Chicago, 1973.

(18) Cf. G. Róheim, "Primitive high gods", em *The panic of gods and other essays*, Nova York, 1972, pp. 52-3 e *passim* (não convincente mas muito estimulante). Algumas implicações psicológicas do arquétipo da "verticalidade" são ressaltadas por J. Laponce, "Hirschman's voice and exit model as a spatial archetype", em *Social Science Information*, XIII (1974), n.º 3, pp. 67-81.

(19) Cf. R. Pettazzoni, *L'onniscienza di Dio*, Turim, 1955.

(20) "Noli ergo extolli de ulla arte scientia: sed potius time de data tibi notitia... Noli altum sapere (*Rom.* 11.20): sed ignorantiam tuam magis fatere" (Thomas à Kempis, *De imitatione Christi libri quattuor, editio ad codicem autographum exata*, Roma, 1925, p. 6).

(21) Cf. Desiderius Erasmus Roterodamus, *Opus epistolarum*, a cargo de P. S. e H. M. Allen, 12 vol. (Oxford, 1906-58), V, pp. 176-7 (a John Carondelet). Cf. também *ibid.*, pp. 338-9, e *Opera omnia*, II, col. 250. Sobre o lema "Quae supra nos, ea nihil ad nos", cf. A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörterlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, 1890, p. 335. Proponho-me estudar, num contexto mais amplo, o uso do lema por parte dos céticos dos séculos XVI e XVII.

(22) Cf. M. Praz, *Studies in seventeenth-century imagery*, Roma, 1964; e veja também a resenha, redigida por W. S. Hecksher e C. F. Bunker, de *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, a cargo de A. Henkel e A. Schöne, em *Renaissance Quarterly*, XXIII (1970), pp. 59-80.

(23) Ícaro e Prometeu estão ambos presentes na *Emblematum liber* de Andrea Alciati (Augsburg, 1531), provavelmente a coletânea de emblemas mais antiga e influente. Todavia, é de se notar que na primeira edição o poema intitulado *In astrologos* estava ilustrado com um astrólogo a ponto de tropeçar enquanto olha as estrelas (fig. 3). Nas edições posteriores o astrólogo (segundo uma antiga tradição, Tales) foi substituído por Ícaro. Eis o texto do poema: "Icare per superos qui raptus et aëra, donec/ In mare praecipitem cera liquata daret./ Nunc te cera eadem fervensque resuscitat ignis,/ Exemplo ut doceas dogmata certa tuo./ Astrologus caveat quicquam praedicere, praeceps/ Nam cadet impostor dum super astra vehit". E eis uma tradução quase literal: "O derreter-se da cera, Ícaro, te fez cair de cabeça no mar enquanto voavas no céu Ora a mesma cera e o arder do fogo te ressuscitam para que tu possas ensinar, com o teu exemplo, uma verdade bem precisa. Evite o astrólogo fazer previsões, porque enquanto voa sobre as estrelas cairá, o impostor, de cabeça".

(24) Cf. Alciati, *Emblematum liber*, pp. 55-6; P. Pomponazzi, *Libri quinque de fato, de libero arbitrio et de praedestinatione*, a cargo de R. Lemay, Lugano, 1957, p. 262. Cf. em geral O. Raggio, "The myth of Prometheus: its survival and metamorphoses up to the eighteenth century", em *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI (1958), pp. 44-62; R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 vol., Genebra, 1964 (muito superficial).

(25) J. Donne, "Ignatius His Conclave", em *Complete poetry and selected works*, a cargo de J. Haywards, Londres, 1949, p. 365.

(26) Archivio di Stato di Venezia, Santo Uffizio, b. 72 ("Constantino Sacardino"). A "passarada" aqui significa, metaforicamente, as classes menos privilegiadas da sociedade.

(27) Cf. R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1943.

(28) G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, a cargo de L. Sosio, Turim, 1970, p. 47.

(29) Cartesio, *Discorso sul metodo*, em *Opere*, a cargo de Garin, I, Bari, 1967, p. 140.

(30) Algumas reações à idéia da pluralidade dos mundos, enquanto prolongamento da cosmologia copernicana, são analisadas por P. Rossi, "Nobility of man and plurality of worlds", em *Science, medicine and Society*

in the Renaissance: essays to honor Walter Pagel, a cargo de A. G. Debus, 2 vol., Londres, 1972, II, pp. 131-62.

(31) S. Pallavicino, *Del bene*, Roma, 1644, pp. 346-7.

(32) V. Malvezzi, *Davide perseguitato*, Bolonha, 1634, p. 9.

(33) Pallavicino, *Del bene*, cit., p. 248, 168.

(34) Sobre a curiosidade, cf. o importante trabalho de H. Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Frankfurt-am-Main, 1973.

(35) M. Marciano, *Pompe funebri dell'universo nella morte di Filippo Quarto il Grande re delle Spagne...*, Nápoles, 1666, p. 101, e a ilustração em frente na p. 102; o emblema era dedicado ao imperador Matias. O lema é extraído de Horácio (*Carmina* I 3.37).

(36) Cf. A. de Boot, *Symbola varia diversorum principum, archiducum, ducum, comitum & marchionum totius Italiae, cum facili isagoge*, Amsterdam, 1686, pp. 292-4. O mote latino "Nil linquere inausum" é tirado de Virgílio (*Aeneis* VIII 308).

(37) D. Bartoli, *Dell'huomo di lettere difeso et emendato*, Bolonha, 1650, pp. 146-56.

(38) Cf. F. Schoonhovius, *Emblemata... partim moralia partim etiam civilita*, Gouda, 1618 (outras edições: 1626, Amsterdam, 1635, 1648).

(39) Cf. D. Nobbs, *Theocracy and toleration: a study of the disputes in Dutch Calvinism from 1600 to 1650*, Cambridge, 1938.

(40) *Praestantium ac eruditorum virorum Epistolae ecclesiasticae ac theologicae...* (a cargo de C. Hartsoeker e P. à Limborch), 2.ª ed., Amsterdam, 1684, pp. 492, 378.

(41) Horácio, *Epistolae*, I, 2.40 ("ad Lollium").

(42) Tudo isso confirma a brilhante hipótese formulada por L. Firpo, "Ancora a proposito di 'Sapere aude!' ", em *Rivista Storica Italiana*, LXXII (1960), pp. 114-7.

(43) Cf. C. Vivanti, *Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento*, Turim, 1963, pp. 325-62.

(44) *Praestantium ac eruditorum virorum Epistolae*, cit., p. 288.

(45) Cf. Firpo, "Ancora a proposito", cit., pp. 116-7.

(46) A. van Leeuwenhoek, *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam et alios illustres viros...*, Leiden, 1719.

(47) Cf. E. Venturi, "Was ist Aufklärung? Sapere aude!", em *Rivista Storica Italiana*, LXXI (1969), pp. 119-28; e id., *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Turim, 1970, pp. 14-8.

[Para uma contribuição específica a um dos temas tratados nestas páginas, cf. E. Peters, "Libertas inquirendi and the vitium curiositatis in medieval thought", em *La notion de liberté au Moyen Age. Islam, Byzance, Occident*, a cargo de G. Makdisi, Paris, 1985 (com ulteriores indicações bibliográficas). Sobre Costantino Saccardino, cf. C. Ginzburg e M. Ferrari, "La colombara ha apperto gli occhi", em *Quaderni Storici*, 38, maio-agosto de 1978, pp. 631-9].

(1) Terêncio, *Eunuchus* III, 5.

(2) Cf. D. Freedberg, "Johannes Molannes on provocative paintings. De historia sanctarum imaginum et picturarum, Book II, Chapter 42", em *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV (1971), n.º 24, p. 242. A passagem de santo Agostinho é mencionada, num contexto diferente, por F. Orlando, "Su teoria della letteratura e divisione del lavoro intellettuale", em *Strumenti Critici*, n.º 29, fevereiro de 1976, p. 115.

(3) Cf. J. L. Connolly Jr., em *Woman as sex object. Studies in erotic art, 1730-1970*, a cargo de T. B. Hess e L. Nochlin, Nova York, 1972 (Art News Annual, XXXVIII), p. 17, e o ensaio de L. Nochlin, *ibid.*, pp. 9 ss. O problema das imagens explicitamente homossexuais, ou dirigidas a um público homossexual, será discutido à parte.

(4) Cf. I. Calvino, "Considerazioni sul sesso e sul riso", em *Il Caffè*, XVII (1970), n.º 2, pp. 3-5. A distinção, clássica e medieval, entre os vários níveis estilísticos é aqui retomada na acepção de E. Auerbach (*Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. et., Turim, 1956).

(5) Cf. o afresco de Pompéia reproduzido por W. S. Heckscher, "Recorded from Dark Recollection", em *De arbitus opuscula* XL. *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, a cargo de M. Meiss, Nova York, 1961, figura 5 do extrato.

(6) Definiremos como "pornográficas", em vez disso, as figurações que se propõem de modo exclusivo à excitação sexual do espectador.

(7) Cf. Freedberg, "Johannes Molanus", cit., p. 233.

(8) Esta distinção é baseada largamente em P. Burke, *Culture and society in Renaissance Italy, 1420-1540*, Londres, 1972, pp. 158, 144 *passim*.

(9) Cf. Freedberg, "Johannes Molannes", cit., p. 241, nota 15.

(10) Cf. G. Vasari, *Le vite*, IV, ed. G. Milanesi, Florença, 1879, p. 188.

(11) Cf. P. Barocchi, "Un 'Discorso sopra l'onestà delle imagini' di Rinaldo Corso", em *Scritti... in onore di Mario Salmi*, III, Roma, 1963, pp. 173-91.

(12) Cf. J. S. Held, "Flora, goddess and courtesan", em *De artibus opuscula*, cit., pp. 201-18.

(13) Cf. A. Catarino Politi, *Disputatio... de cultu et adoratione imaginum*, Romae, 1552, pp. 142-3.

(14) Cf. H. Tietze, "An early version of Titian's danae. An analysis of Titian replicas", em *Arte Veneta*, VIII (1954), pp. 199-208.

(15) E. Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, Londres, 1969.

(16) Cf. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, II, Roma, 1757, p. 22.

(17) Cf. *Raccolta*, cit., III, Roma 1759, pp. 259-60. A citação censurada está em R. Pallucchini, *Tiziano*, I, Florença, 1969, pp. 140-1.

(18) Cf. M. L. Shapiro, "Titian's 'Rape of Europa' ", em *Gazette des Beaux-Arts*, LXXVII (1971), n.º 1225, pp. 109-16. A hipótese, já formulada

no passado, de uma derivação de "such more recondite authors as Moschus" é descartada por Panofsky (*Problems*, cit., p. 165) em favor da tradicional hipótese ovidiana, sobre a qual ver adiante.

(19) Cf. D. Stone Jr., "The source of Titian's Rape of Europe", em *The Art Bulletin*, LIV (1972), pp. 47-9. (Ver agora, na mesma linha interpretativa mas com o acréscimo de novos elementos, P. F. Watson, Titian's 'Rape of Europa': A bride stripped bare", em *Storia dell'Arte*, 1976, n.º 28, pp. 249-58.)

(20) Cf. Shapiro, "Titian's", cit., p. 114. Note-se que Stone não exclui (com prudência a meu ver excessiva) as implicações estóicas propostas por Shapiro.

(21) Cf. Panofsky, *Problems*, cit., pp. 140-1.

(22) Não me parece que tenham sido extraídas todas as implicações da relação entre Ticiano e Aretino. Sobre o significado da afirmação literária desse último, ver as agudíssimas observações de C. Dionisotti, *Geografia e storia della letterattura italiana*, Turim, 1967, pp. 193-4. Sobre os "polígrafos" do século XVI, cf. a útil pesquisa de P. F. Grendler, *Cristics of the Italian world (1530-1560). Anton Francesco Doni, Nicolò Franco and Ortensio Lando*, Madison (Wis.), 1969.

(23) Cf. G. Campori, "Tiziano e gli Estensi", em *Nuova Antologia*, 27, 1874, p. 587.

(24) Em Vinegia, por Curtio Navo e irmãos, 1538.

(25) Cf. E. Panofsky, "Der gefesselte Eros (zur Genealogie von Rembrandts Danae)", em *Oud-Holland*, L (1933), pp. 203 ss.

(26) Ovídio, *Le Methamorphosi cioè trasmutazioni tradotte dal latino diligentemente in volgar verso... per Nicolò di Agustini*, Bernardino de Bindoni, Veneza, 1538, f. 42*r*.

(27) Panofsky, *Problems*, cit., pp. 157, 159. A segunda citação refere-se tanto a *Diana e Atteone* quanto a *Diana e Callisto*.

(28) *Ibid.*, p. 157.

(29) *Delle metamorfosi d'Ovidio libri III... di Giovanni Andrea dell' Anguillara*, em Vinegia, na oficina de Erasmo, ao lado de Vicenzo Valgrisi, 1555, ff. 36*r* e *v*.

(30) Cf. V. Golzio, *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letterattura del suo secolo*, Cidade do Vaticano, 1935, p. 86 (a passagem é lembrada a propósito do *Atteone* também por Panofsky, *Problems*, cit., p. 158, nota 47), e Vasari, *Le vite*, cit., I, p. 138. Segundo Wethley (*The paintings of Titian*, III: *The mythological and historical paintings*, Londres, 1957, p. 73), o aspecto gótico da gruta deve-se a uma interpretação errônea de Panofsky; todavia, ele também destaca que no texto de Ovídio não há traço do "architectural design" introduzido por Ticiano (segundo nós, nas pegadas da vulgarização de Anguillara).

(31) Cf. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, II, Florença, 1878, pp. 250-1.

(32) Cf. Panofsky, *Problems*, cit., pp. 167-8.

(33) *Le Methamorphosi*, cit., ff. 43*v*-44*v*.

(34) Cf. C. Gould, "The 'Perseus and Andromeda' and Titian's 'Poesie' ", em *The Burlington Magazine*, CV (1963), pp. 112-7.

(35) Segundo Panofsky (*Problems*, cit., p. 167) esta última solução foi sugerida pela ilustração ovidiana de Bernard Salomon (Lyon, 1557), mas Charles Hope me informa que *Perseo e Andromeda* se encontrava na Espanha desde o ano anterior. A Hope devo também a indicação de uma passagem de Achile Tazio que descreve um quadro representando Perseu e Andrômeda (*Dell'amore di Leucippe e Clitophonte*, Veneza, 1551, ff. 35*v*-37*r*), porém muito diferente da pintura de Ticiano.

(36) Para tudo isso, cf.: F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Bolonha, 1884, pp. 730-1; P. Tommasini-Mattiucci, "Fatti e figure di storia letteraria di Città di Castello", em *Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, VII (1901), pp. 24-33; C. Marchesi, "Le allegorie ovidiane di Giovanni del Vigilio", em *Studi Romanzi*, VI (1909), pp. 119-27, 135-45; e o verbete "Bonsignori, Giovanni" em *Dizionario biografico degli italiani*.

(37) Cf. F. Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle 'Metamorfosi'*, Florença, 1933 (extr. de *Giornale Dantesco*), que publica excertos da paráfrase e, em apêndice, o texto integral das alegorias.

(38) Cf. Biblioteca Casanatense, ms 1369, f. 29*v* (que contém os apontamentos da paráfrase ovidiana ditada por Giovanni del Virgilio na Universidade de Bolonha); Ovídio, *Methamorphoseos vulgare*, Veneza, por "Christolo de Pensa ad in stantia del nobile homo miser Lucantonio Zonta fiorentino", 1501, f. XXXIIII*r* (é a segunda impressão da vulgarização de Bonsignori, idêntica, segundo Zambrini, à primeira, aparecida em Veneza em 1497); *Le Methamorphosi*, cit., f 41*r*.

(39) Uma tentativa também foi feita pelo presente autor (*Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, Turim, 1976).

(40) Cf. E. W. Monter, "La sodomie à l'époque moderne en Suisse romande", em *Annales ESC*, 29, 1974, pp. 1023-33, em esp. p. 1030.

(41) Considerações interessantes foram feitas a respeito por D. Herlihy na sua contribuição à mesa-redonda veneziana de setembro de 1976.

(42) B. Caimi, *Interrogatorium sive confessionale*, s. l., 1474, páginas não numeradas.

(43) Vejam-se as referências muito sugestivas de L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, 1968 (1.ª ed. 1942) (trad. it. *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais*, Turim, 1978). O tema de uma "história dos sentidos" havia sido proposto numa famosa página dos *Manuscritos parisienses por Marx*.

[Essas páginas foram reeditadas (sem ilustrações, por um engano editorial) nas atas do colóquio *Tiziano e Venezia*, Veneza, 1980. No mesmo volume aparecem as contribuições de C. Hope e H. Zerner, ligadas aos temas aqui tratados. Sobre as vulgarizações de Ovídio, deveria ter citado B. Guthmüller, "Die Literarische Uebersetzung im Berzugsfeld Original-Leser am Beispiel Italienischer Uebersetzungen der Metamorphosen Ovids im 16. Jahrhundert", em *Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance*, XXXVI (1974), pp. 233-51; do mesmo, ver "Ovidübersetzungen und mythologische Malerei. Bermer-

kungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos", em *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXI (1977), pp. 35-68 (que me foi assinalado por Carlos Dionisotti). Sobre a dedicatória de Dolce a Ticiano, discutida acima, ver as indicações de C. Dionisotti, "Tiziano e la letterattura", em *Tiziano e il manierismo europeo*, a cargo de R. Pallucchini, Florença, 1978 (mas o ensaio todo é importante). (No mesmo livro, ver o ensaio de M. Gregori, "Tiziano e Aretino".) A importância das vulgarizações de Ovídio para Ticiano foi ressaltada, seguindo Dionisotti, por A. Chastel, "Titien et les humanistes", em *Tiziano Vecellio* (atas dos colóquios dos Lincei, 29), Roma, 1977, pp. 31-48. De opinião diferente, A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano*, Roma, 1980, que polemiza (pp. 173 ss.) com a interpretação proposta por mim. Corrijo um engano a propósito do nome do tradutor de Achille Tazio e esclareço que a referência à *Danae* de Ticiano valia para ambas as versões. De resto, não me parece que Gentili tenha entendido o sentido da minha argumentação, que visava a negar não a capacidade de invenção de Ticiano (imagine!), mas simplesmente a sua dependência em relação ao texto latino, conforme a hipótese de Panofsky. As tentativas de desvalorizar a importância da passagem, tão clara, da dedicatória de Dolce, estão evidentemente fadadas ao insucesso].

SINAIS

(1) Emprego este termo na acepção proposta por T. S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Turim, 1969, prescindindo das distinções e especificações posteriormente introduzidas pelo próprio autor (cf. "Post-script — 1969", em *The structure of scientific revolutions*, 2.ª ed. ampliada, Chicago, 1974, pp. 174 ss).

(2) Sobre Morelli, cf. antes de tudo E. Wind, *Arte e anarchia*, Milão, 1972, pp. 52-7, 166-8, e a bibliografia ali citada. Para a biografia acrescentar M. Ginoulhaic, "Giovanni Morelli. La vita", em *Bergomum*, XXXIV (1940), n.º 2, pp. 51-4; ao método morelliano voltaram recentemente R. Wolheim, "Giovanni Morelli and the origins of scientific connoisseurship", em *On art and the mind. Essays and lectures*, *Londres*, 1973, pp. 177-201; H. Zerner, "Giovanni Morelli et la science de l'art", em *Revue de l'Art*, 1978, n.º 40-1, pp. 209-15, e G. Previtali, "A propos de Morelli", *idem*, 1978, n.º 42, pp. 27-31. Outras contribuições estão citadas na nota 12. Infelizmente, falta um estudo geral sobre Morelli que analise, além dos textos de história da arte, a formação científica juvenil, as relações com o ambiente alemão, a amizade com De Sanctis, a participação na vida política. No que se refere a De Sanctis, ver a carta na qual Morelli o indicava para a cadeira de literatura italiana no Politécnico de Zurich (F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio* [1853-*1860*], a cargo de B. Croce, Bari, 1938, pp. 34-8), e também os índices dos volumes do *Epistolario* desanctisiano (4 vol., Turim, 1956-69). Sobre o engajamento político de Morelli, ver por ora as rápidas referências de G. Spini, *Risorgimento e protestanti*, Nápoles, 1956, pp. 114, 261, 235. Para a repercussão européia dos textos de Morelli, ver o que ele escrevia de Basiléia a Minghetti, em 22 de junho de 1882: "O velho Jacob Burckhardt,

que fui visitar ontem à noite, deu-me a melhor acolhida, e quis passar comigo toda a noite. É um homem originalíssimo tanto no fazer como no pensar, e agradaria também a você, mas seria de agrado principalmente à nossa senhora Laura. Falou-me do livro de Lermolieff, como se o conhecesse de cor, e serviu-se dele para me fazer uma infinidade de perguntas — coisa que lisonjeou não pouco o meu amor-próprio. Hoje de manhã vou me encontrar de novo com ele..." (Biblioteca Comunale di Bologna [Archiginnasio], Carte Minghetti, XXIII, 54).

(3) Longhi julgava Morelli, em comparação ao "grande" Cavalcaselle, "menor, mas também notável"; mas logo depois falava de "indicações... materialistas" que tornavam o seu "método presunçoso e esteticamente imprestável" ("Cartella tizianesca", em *Saggi e ricerche — 1925-1928*, Florença, 1967, p. 234). [Sobre as implicações deste e outros juízos semelhantes de Longhi, cf. G. Contini, "Longhi prosatore", em *Altri esercizi (1942-1971)*, Turim, 1972, p. 117.] A comparação com Cavalcaselle, totalmente desfavorável a Morelli, é retomada por exemplo por M. Fagiolo em G. C. Argan e M. Fagiolo, *Guida alla storia dell'arte*, Florença, 1974, pp. 97, 101.

(4) Cf. Wind, *Arte*, cit., pp. 64-5. Croce, ao invés, falou de "sensualidade dos pormenores imediatos e separados" (*La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Bari, 1946 [2], p. 15).

(5) Cf. Longhi, *Saggi*, cit., p. 321: "Para o sentido de qualidade em Morelli, aliás tão pouco desenvolvido e tão freqüentemente desviado do poder irresistível dos simples atos do 'reconhecedor'..."; logo depois define Morelli definitivamente como o "medíocre e nefando crítico de Gorlaw" (Gorlaw é a versão russa de Gorle, localidade perto de Bergamo onde morava Morelli-Lermolieff).

(6) Cf. Wind, *Arte*, cit., p. 63.

(7) Cf. E. Castelnuovo, "Attribution", em *Encyclopaedia universalis*, vol. II, 1968, p. 782. Mais em geral, A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Turim, 1969, p. 97, compara o método de detetive de Freud ao de Morelli (cf. nota 12).

(8) A. Conan Doyle, "The cardbord box", em *The complete Sherlock Holmes short stories*, Londres, 1976, pp. 92-47 (trad. it. em *L'ultimo saluto di Sherlock Holmes*, vol. I, Milão, 1974, pp. 73-108). A passagem citada encontra-se, respectivamente, nas pp. 932 e 86.

(9) Cf. id., *The complete Sherlock Holmes*, cit., pp. 937-8 (e *L'ultimo soluto*, cit., pp. 94-5). "The cardbox" apareceu pela primeira vez em *The Strand Magazine*, V, janeiro-junho de 1893, pp. 61-73. Ora, foi notado (cf. id., *The annotated Sherlock Holmes*, a cargo de W. S. Baring-Gould, Londres, 1968, vol. II, p. 208) que na mesma revista, poucos meses depois, foi publicado um artigo anônimo sobre as diferentes formas da orelha humana ("Ears: a chapter on", em *The Strand Magazine*, VI, julho-dezembro 1893, pp. 388-91, 525-27). Segundo o curador da *Annotated Sherlock Holmes* (cit., p. 208), o autor do artigo até poderia ter sido Conan Doyle, que teria acabado por redigir a contribuição de Holmes ao *Anthropological Journal* (engano em lugar de *Journal of Anthropology*). Mas tratava-se provavelmente de uma suposição gratuita: o artigo sobre as orelhas precedido, sempre no *Strand Magazine*, V, janeiro-junho de 1893, pp. 119-23, 295-301, por um

artigo intitulado "Hands", assinado por Beckles Wilson. De qualquer maneira, a página do *Strand Magazine* que reproduz as várias formas de orelha lembra irresistivelmente as ilustrações que acompanham os textos de Morelli — o que confirma a circulação de temas do gênero na cultura daqueles anos.

(10) Todavia, não se pode excluir que se trata de algo mais que um paralelismo. Um tio de Conan Doyle, Henry Doyle, pintor e crítico de arte, tornou-se em 1869 diretor da National Art Gallery de Dublin (cf. P. Nordon, *Sir Arthur Connan Doyle. L'homme et l'oeuvre*, Paris, 1964, p. 9). Em 1887 Morelli encontrou Henry Doyle, e escreveu ao amigo *sir* Henry Layard: "Ce que vous me dites de la Galérie de Dublin m'a beaucoup interessé et d'autant plus que j'ai eu la chance à Londres de faire la connaissance personnelle de ce brave Monsieur Doyle, qui m'a fait la meilleure des impressions... hélas, au lieu des Doyle quels personnages trouvez vous ordinairement à la direction des Galeries en Europe?!" (British Museum, Add. ms. 38 965, Layard Papers, vol. xxxv, f. 120*v*). O conhecimento do método morelliano por parte de Henry Doyle (óbvio, na época, para um historiador, da arte) é provado pelo *Catalogue of the works of art in the National Gallery of Ireland* (Dublin, 1890) por ele redigido, que utiliza (cf., por exemplo, p. 87) o manual de Kugler, profundamente reelaborado por Layard em 1887 sob a orientação de Morelli. A primeira tradução inglesa dos textos de Morelli apareceu em 1883 (cf. a bibliografia em *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter — 1876-1891*, a cargo de J. e G. Richter, Baden-Baden, 1960). A primeira aventura de Holmes (*A study in scarlet*) foi impressa em 1887. Tudo isso sugere a possibilidade de um conhecimento direto do método morelliano por parte de Connan Doyle, por intermédio do tio. Mas trata-se de uma suposição não-necessária, na medida em que os textos de Morelli certamente não eram o único veículo de idéias como as que tentamos analisar.

(11) Cf. Wind, *Arte*, cit., p. 62.

(12) Além de uma referência precisa de Hauser (*Le teorie dell'arte*, cit., p. 97; o original é de 1959), ver: J. J. Spector, "Les méthodes de la critique d'art et la psychanalyse freudienne", em *Diogènes*, 1969, n.° 66, pp. 77-101; H. Damisch, "La partie et le tout", em *Revue d'Esthétique*, 2, 1970, pp. 168-88; id., "Le gardien de l'interprétation", em *Tel Quel*, n.° 44, inverno 1971, pp. 70-96; R. Wollheim, "Freud and the understanding of the art", em *On art and the mind*, cit., pp. 209-10.

(13) Cf. S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, Turim, 1976, pp. 36-7 (para o texto original, cf. "Der Moses des Michelangelo", em S. Freud, *Gesammelte Werke*, vol. x, p. 185). R. Bremer, "Freud and Michelangelo's Moses", em *American Imago*, 33, 1976, pp. 60-75, discute a interpretação do *Moisés* proposta por Freud, sem ocupar-se de Morelli. Não pude ver K. Victorius, "Der 'Moses des Michelangelo' von Sigmund Freud", em *Entfaltung der Psychoanalyse*, a cargo de A. Mitscherlich, Stuttgart, 1956, pp. 1-10.

(14) Cf. S. Kofman, *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, 1975, pp. 19, 27; Damisch, "Le gardien", cit., pp. 70 ss; Wollheim, *On art and the mind*, cit., p. 210.

(15) É uma exceção o ótimo ensaio de Spector, que porém nega a existência de uma relação real entre o método de Morelli e o de Freud ("Les méthodes", cit., pp. 82-3).

(16) Cf. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Turim, 1976, p. 289, nota (na p. 107, nota, estão indicados dois textos posteriores de Freud sobre suas relações com "Lynkeus").

(17) Cf. M. Robert, *La rivoluzione psicoanalitica. La vita e l'opera di Freud*, Turim, 1967, p. 84.

(18) Cf. E. H. Gombrich, "Freud e l'arte", em *Freud e la psicologia dell'arte*, Turim, 1967, p. 14. É significativo que Gombrich nesse ensaio não mencione a passagem de Freud sobre Morelli.

(19) I. Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze*, Leipzig, 1880.

(20) G. Morelli (I. Lermolieff), *Italian masters in German galleries. A critical essay on the Italian pictures in the galleries of Munich, Dresden and Berlin*, trad. do alemão por L. M. Richter, Londres, 1883.

(21) Cf. H. Trosman e R. D. Simmons, "The Freud library", em *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 21, 1973, p. 672 (agradeço vivamente a Pier Cesare Bori por essa indicação).

(22) Cf. E. Jones, *Vita e opere di Freud*, vol. I, Milão, 1964, p. 404.

(23) Cf. Robert, *La rivoluzione*, cit., p. 144; Morelli (I. Lermolieff), *Della pittura italiana*, cit., pp. 88-9 (sobre Signorelli), 159 (sobre Boltraffio).

(24) *Ibid.*, p. 4.

(25) A escolha do verso de Virgílio por parte de Freud foi interpretada em vários modos: ver W. Schoenau. *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils*, Stuttgart, 1968, pp. 61-73. A tese mais convincente me parece ser a de E. Simon (p. 72) segundo a qual a epígrafe significa que a parte oculta, invisível, da realidade não é menos importante do que a visível. Sobre as possíveis implicações políticas da epígrafe, já usada por Lassalle, ver o belo ensaio de C. E. Schorske, "Politique et parricide dans l''Interprétation des rêves' de Freud", em *Annales ESC*, 28, 1973, pp. 309-28 (em esp. pp. 325 ss).

(26) Cf. Morelli (I. Lermolieff), *Della pittura italiana*, cit., p. 71.

(27) Cf. o necrológico de Morelli escrito por Richter (*ibid.*, p. XVIII): "aqueles particulares indícios [descobertos por Morelli]... os quais um determinado mestre costuma apresentar por efeito do hábito e quase inconscientemente..."

(28) Cf. a sua introdução a A. Conan Doyle, *The adventures of Sherlock Holmes. A facsimile of the stories as they were first published in the Strand Magazine*, Nova York, 1976, pp. X-XI. Ver ainda a bibliografia colocada em rodapé por N. Mayer, *La soluzione sette per cento*, Milão, 1976, p. 214 (trata-se de um romance centrado sobre Holmes e Freud, que teve um imerecido sucesso).

(29) Cf. *The Wolf-Man by the Wolf-Man*, a cargo de M. Gardiner, Nova York, 1971, p. 146: T. Reik, *Il rito religioso*, Turim 1949, p. 24. Para a distinção entre sintomas e indícios cf. C. Segre, "La gerarchia dei segni", em *Psicanalisi e semiotica*, a cargo de A. Verdiglione, Milão, 1975, p. 33; A.

T. Sebeok, *Contributions to the doctrine of signs*, Bloomington (Indiana), 1976.

(30) Cf. Conan Doyle, *The annotated Sherlock Holmes*, cit., vol. I, introdução ("Two doctors and a detective: Sir Arthur Conan Doyle, John A. Watson, M. D., and Mr. Sherlock Holmes of Baker Street"), pp. 7 ss, a propósito de John Bell, o médico que inspirou o personagem Holmes. Cf. também A. Conan Doyle, *Memories and adventures*, Londres, 1924, pp. 25-6, 74-5.

(31) Cf. A. Wesselofsky, "Eine Märchengruppe", em *Archiv für slavische Philologie*, 9, 1886, pp. 308-9, com bibliografia. Para o destino posterior dessa fábula, ver adiante.

(32) Cf. A. Seppilli, *Poesia e magia*, Turim, 1962.

(33) Cf. o famoso ensaio de R. Jakobson, "Due aspetti del linguagio e due tipi di afasia", em *Saggi di linguistica generale*, a cargo de L. Heilmann, Milão, 1966, sobretudo as pp. 41-2.

(34) E. Cazade e C. Thomas, "Alfabeto", em *Enciclopedia Einaudi*, vol. I, Turim, 1977, p. 289 (e ver também Étiemble, *La scritura*, Milão, 1962, pp. 22-3, onde afirma-se também, num eficaz paradoxo, que o homem antes aprendeu a ler e depois a escrever). Em geral sobre esses temas, ver as páginas de W. Benjamim, "Sulla facoltà mimetica", em *Angelus novus*, Turim, 1962, sobretudo as pp. 70-1.

(35) Sirvo-me do excelente ensaio de J. Bottéro, "Symptômes, signes, écritures", em v.a., *Divination et rationalité*, Paris, 1974, pp. 70-197.

(36) *Ibid.*, pp. 154 ss.

(37) *Ibid.*, p. 157. Sobre o nexo entre escrita e advinhação na China, cf. J. Gernet, "La Chine: aspects et fonctions psychologiques de l'écriture", em v. a., *L'écriture et la psychologie des peuples*, Paris, 1963, sobretudo as pp. 33-8.

(38) Trata-se da inferência que Peirce chamou de "presuntiva" ou "abdutiva", distinguindo-a da indução simples: cf. C. S. Peirce, "Deduzione, induzione e ipotesi", em *Caso, amore e logica*, Turim, 1956, pp. 95-110, e "La logica dell'abduzione", em *Scritti di filosofia*, Bolonha, 1978, 289-305. No ensaio citado, Bottéro insiste pelo contrário nas características "dedutivas" (como ele chama, "faute de mieux": cf. "Symptômes", cit., p. 89) da advinhação mesopotâmica. É uma definição que simplifica indevidamente, até deformá-la, a complicada trajetória tão bem reconstruída pelo próprio Bottéro (cf. *ibid.*, pp. 168 ss). Tal simplificação parece ditada por uma definição restrita e unilateral de "ciência" (p. 190), desmentida de fato pela significativa analogia proposta a um certo ponto entre a adivinhação e uma disciplina tão pouco dedutiva como a medicina (p. 132). O paralelismo proposto acima entre as duas tendências da adivinhação mesopotâmica e o caráter misto da escrita cuneiforme desenvolve algumas observações de Bottéro (pp. 154-7).

(39) *Ibid.*, pp. 191-2.

(40) *Ibid.*, pp. 89 ss.

(41) *Ibid.*, p. 172.

(42) *Ibid.*, p. 192.

(43) Cf. o ensaio de H. Diller, em *Hermes*, 67, 1932, pp. 14-42, sobretudo pp. 20 ss. A contraposição ali proposta entre método analógico e método semiótico será corrigida interpretando este último como um "uso empírico" da analogia: cf. E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bolonha, 1968, pp. 25 ss. A afirmação de J.-P. Vernant, "Parolo et signes muets", em *Divination, cit.*, p. 19, segundo a qual "o progresso político, histórico, médico, filosófico e científico consagra a ruptura com a mentalidade divinatória", parece identificá-la exclusivamente com a adivinhação inspirada (mas cf. o que diz o próprio Vernant na p. 11, a propósito do problema não-resolvido constituído pela coexistência, também na Grécia, entre as duas formas de adivinhação, inspirada e analítica). Uma implícita desvalorização da sintomatologia hipocrática transparece na p. 24 (cf., ao invés, Melandri, *La linea*, cit., p. 251, e sobretudo o livro do próprio Vernant e Détienne, cit., na nota 45).

(44) Cf. a introdução de M. Vegetti a Hipócrates, *Opere*, cit., pp. 22-3. Para o fragmento de Alcmeon, cf. *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, a cargo de M. Timpanaro Cardini, vol. I, Florença, 1958, pp. 146 ss.

(45) Sobre tudo isso, ver a pesquisa muito rica de M. Détienne e J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, Paris, 1974. As características divinatórias de Métis são mencionadas nas pp. 104 ss; mas cf. também, para a conexão entre os tipos de saber enumerados e a adivinhação, pp. 145-9 (a propósito dos marinheiros) e 270 ss. Sobre a medicina, cf. pp. 297 ss; sobre a relação entre hipocráticos e Tucídides, cf. a introdução, cit., de Vegetti, p. 59 (mas acrescentar Diller, art. cit., pp. 22-3). É de se indagar, aliás, o elo medicina—historiografia também em sentido inverso: cf. os estudos sobre a "autópsia" lembrados por A. Momigliano, "Storiografia greca", em *Rivista Storica Italiana*, LXXXVII (1975), p. 45. A presença das mulheres no âmbito dominado pela *metis* (cf. Détienne-Vernant, *Les ruses*, cit., pp. 20, 267) coloca problemas que serão discutidos na versão definitiva do presente texto.

(46) Cf. Hipócrates, *Opere*, cit., pp. 143-4.

(47) Cf. P. K. Feyerabend, *I problemi dell'empirismo*, Milão, 1971, pp. 105 ss; e id., *Contro il metodo*, Milão, 1973, *passim*; e também as observações polêmicas de P. Rossi, *Immagini della scienza*, Roma, 1977, pp. 149-50.

(48) *Coniector* é quem faz os vaticínios (vate). Aqui e em outros lugares retomo algumas observações de S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Florença, 1974, mas, por assim dizer, invertendo-lhe o sinal. Em poucas palavras (e simplificando): enquanto para Timpanaro a psicanálise deve ser refutada por ser intrinsecamente próxima à magia, eu procuro demonstrar que não só a psicanálise mas a maior parte das ditas ciências humanas inspiram-se numa epistemologia de tipo divinatório (sobre as implicações disso, ver a última parte do ensaio). Às explicações individualizantes da magia, e às características individualizantes de duas ciências como a medicina e a filologia, já se referira Timpanaro, *Il lapsus*, cit., pp. 71-3.

(49) Sobre o caráter "provável" do conhecimento histórico escreveu páginas memoráveis M. Bloch, *Apologia della storia o mestiere dello storico*, Turim, 1969, pp. 110-22. Sobre suas características de conhecimento indireto, baseado em pistas, insistiu K. Pomian, "L'histoire des sciences et l'histoire

de l'histoire", em *Annales ESC*, 30, 1975, pp. 935-52, que retoma implicitamente (pp. 949-50) as considerações de Bloch sobre a importância do método crítico elaborado pelos Maurini (cf. *Apologia*, cit., pp. 81 ss.). O texto de Pomian, rico de agudas observações, termina com uma rápida referência às diferenças entre "história" e "ciência"; entre elas não é mencionada a postura mais ou menos individualizante dos vários tipos de saber (cf. "L'histoire", cit., pp. 951-2). Sobre o nexo entre medicina e saber histórico, cf. M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Turim, 1977, p. 45 (e ver aqui nota 44); mas cf., de um outro ponto de vista, G.-G. Granger, *Pensée formelle et sciences de l'homme*, Paris, 1967, pp. 206 ss.

A insistência nas características individualizantes do conhecimento histórico soa suspeita, porque foi associada demasiadas vezes à tentativa de fundar tal conhecimento na empatia, ou à identificação da história com a arte, e assim por diante. É evidente que estas páginas foram escritas numa perspectiva completamente diferente.

(50) Sobre as repercussões da invenção da escrita, cf. J. Goody e I. Watt, "The consequences of literacy", em *Comparative Studies in Society and History*, v (1962-63), pp. 304-45 (e ora J. Goody, *The domestication of the savage mind*, Cambridge, 1977). Ver também E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari, 1973. Sobre a história da crítica textual depois da invenção da imprensa, cf. E. J. Kenney, *The classical text. Aspects of editing in the age of printed books*, Berkeley (Cal.), 1974.

(51) A distinção proposta por Croce entre "expressão" e "manifestação" artística capta, ainda que em termos mistificados, o processo histórico de depuração da noção de texto que se tentou delinear aqui. A extensão dessa distinção à arte em geral (óbvia do ponto de vista de Croce) é insustentável.

(52) Cf. S. Timpanaro, *La genesi del metodo Lachmann*, Florença, 1963. Na p. 1 a fundação da *recensio* é apresentada como o elemento que tornou científica uma disciplina que, antes do século XIX, era mais uma "arte" do que uma "ciência", pois se identificava com o *emendatio*, ou arte conjetural.

(53) Cf. o aforismo de J. Bidez lembrado por Timpanaro, *Il lapsus*, cit., p. 72.

(54) Cf. G. Galilei, *Il Saggiatore*, a cargo de L. Sosio, Milão, 1965, p. 38. Cf. E. Garin, "La nuova scienza e il simbolo del 'libro' ", em *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Florença, 1961, pp. 451-65, que discute a interpretação dessa e de outras passagens galileanas oferecida por E. R. Curtius, de um ponto de vista próximo ao aqui proposto.

(55) Galilei, *Il Saggiatore*, cit., p. 264. Cf. também, sobre esse ponto, J. A. Martinez, "Galileo on primary and secondary qualities", em *Journal of the History of Behavioral Sciences*, 10, 1974, pp. 160-9. Os grifos nas passagens galileanas são meus.

(56) Para Cesi e Ciampoli, cf. adiante; para Faber, cf. G. Galilei, *Opere*, vol. XIII, Florença, 1935, p. 207.

(57) Cf. J. N. Eritreo (G. V. Rossi), *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum...*, Lipsiae, 1962, vol. II, pp. 79-82. Como Rossi, também Naudé julgava Mancini "grand et parfait Athée" (cf. R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, vol. I, Paris, 1943, pp. 261-2).

(58) Cf. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cargo de A. Marucchi, 2 vol., Roma, 1956-7. Sobre a importância de Mancini como "conhecedor" insistiu D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, Londres, 1947, pp. 279 ss. Rico de informações, mas com juízos excessivamente redutores, J. Hesse, "Note manciniane", em *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, série III, XIX (1968), pp. 103-20.

(59) Cf. F. Haskell, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of Baroque*, Nova York, 1971, p. 126; ver também o cap. "The private patrons" (pp. 94 ss.).

(60) Cf. Mancini, *Considerazioni*, cit., pp. 133 ss.

(61) Cf. Eritreo, *Pinacotheca*, cit., pp. 80-1 (o grifo é meu). Um pouco adiante (p. 82), um outro diagnóstico de Mancini que se revelou exato (o paciente era Urbano VIII) é definido "seu vaticiantio, seu praedictio" [ou vaticínio ou predição].

(62) O problema posto pelas gravuras é evidentemente diferente do das pinturas. Em geral, pode-se observar que hoje há uma tendência a minar a unicidade da obra de arte figurativa (pense-se nos "múltiplos"); mas também existem tendências opostas, que reforçam a irrepetibilidade (da *performance*, mais que da obra: *body art*, *land art*).

(63) Isso tudo pressupõe naturalmente W. Benjamim, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turim, 1974, que porém só fala das obras de arte figurativa. A unicidade dessas — e em especial dos quadros — é contraposta à reprodutibilidade mecânica dos textos literários por É. Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, 1958, p. 93 e, sobretudo, 95-6 (devo a indicação desse texto à gentileza de Renato Turci). Mas trata-se para Gilson de uma contraposição intrínseca, não de caráter histórico, como aqui tentou-se mostrar.

Um caso como o das "falsificações de autor" de De Chirico mostra como a noção atual de singularidade absoluta da obra de arte tende a prescindir até da unidade biológica do indivíduo-artista.

(64) Cf. uma alusão de L. Salerno em Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. II, p. XXIV, nota 55.

(65) Cf. *ibid.*, vol. I, p. 134 (no final da citação corrijo "pintura" por "escrita", como exigido pelo sentido).

(66) O nome de Allacci é proposto pelos seguintes motivos. Numa passagem anterior, semelhante à citada, Mancini fala de "bibliotecários, e em especial da Vaticana", capazes de datar uma escrita antiga tanto grega como latina (*ibid.*, p. 106). Ambos os trechos faltam na versão breve, o dito *Discorso di pintura* concluído por Mancini antes de 13 de novembro de 1619 (cf. *ibid.*, p. XXX; o texto do *Discorso* nas pp. 291 ss; a parte sobre o "reconhecimento das pinturas" nas pp. 327-30). Ora, Allacci fora nomeado "scriptor" (escrevente) junto à Vaticana aproximadamente na metade de 1619 (cf. J. Bignami Odier, *La bibliotèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI...*, Cidade do Vaticano, 1973, p. 129; recentes estudos sobre Allacci estão

enumerados nas pp. 128-31). Por outro lado, na Roma daqueles anos ninguém, fora Allacci, possuía a competência paleográfica grega e latina mencionada por Mancini. Sobre a importância das idéias paleográficas de Allacci, cf. E. Casamassima, "Per una storia delle dottrine paleografiche dall'Umanesimo a Jean Mabillon", em *Studi medievali*, série III, V (1964), p. 532, nota 9, que também avança o nexo Allacci—Mabillon remetendo, para a respectiva documentação, à continuação do ensaio, infelizmente jamais publicada. No epistolário allacciano conservado na Biblioteca Vallicelliana de Roma não aparecem traços de relações com Mancini; no entanto, os dois faziam parte do mesmo ambiente intelectual, como demonstra a amizade comum com G. V. Rossi (cf. Pintard, *Le libertinage*, cit., p. 259). Sobre as boas relações entre Allacci e Maffeo Barberini antes de seu pontificado, cf. G. Mercati, *Note per la storia di alcune biblioteche romane nei secoli XVI-XIX*, Cidade do Vaticano, 1952, p. 26, nota 1 (de Urbano VIII, como se disse, Mancini fora o médico-mor).

(67) Cf. Mancini, *Considerazioni*, cit., p. 107; C. Baldi, *Trattato...*, Carpi, 1622, pp. 17, 18 ss. Sobre Baldi, que escrevera também sobre a fisiognomonia e a adivinhação, ver as informações bibliográficas reunidas no verbete do *Dizionario biografico degli italiani* (5, Roma, 1963, pp. 465-7) redigido por M. Tronti (que conclui adotando o desdenhoso juízo de Moréri: "on peut bien le mettre dans le catalogue de ceux qui ont écrit sur des sujets de néant"). É de se notar que no *Discorso di pittura*, concluído antes de 13 de novembro de 1619 (ver n. 66), Mancini escrevia: "... a propriedade individual do escrever fora tratada por aquele nobre espírito que, no seu livrinho que anda pelas mãos dos homens, tentara demonstrar e dizer as causas dessa propriedade, em vez de, pelo modo do escrever, tentar dar preceitos sobre a temperatura e costumes de quem escreveu, coisa curiosa e bela, mas um pouco limitada demais" (cf. *Considerazioni*, cit., pp. 306-7; corrijo "astratta" (abstrata) por "astretta" (limitada) a partir da lição oferecida pelo ms 1698 (60) da Biblioteca Universitaria di Bologna f, 34*r*). A passagem põe duas dificuldades para a identificação com Baldi, sugerida acima: *a*) a primeira edição impressa do *Trattato* deste último apareceu em Capri em 1622 (portanto, em 1619, ou pouco antes, não poderia circular sob forma de "livrinho que anda pelas mãos dos homens"); *b*) Mancini no *Discorso* fala de "nobre espírito", nas *Considerazioni* de "belas inteligências". Mas as duas dificuldades se dissolvem à luz da advertência aos leitores acrescentada pelo editor à primeira edição do *Trattato* de Baldi "O autor deste pequeno tratado, quando o fez, jamais pensou que viesse a público; mas, visto que uma pessoa, que era o secretário, com muitos escritos, cartas e composições de outros o havia dado à publicação sob seu nome, julguei ser honesto fazer com que apareça a verdade, e devolva-se a quem de direito o que é seu". É claro que Mancini conhecera antes o "livrinho" do "secretário" (que não consegui identificar), depois também o *Trattato* de Baldi, que em todo caso circulou manuscrito numa versão levemente diferente da posteriormente publicada (pode-se vê-lo, com outros textos de Baldi, no ms 142 da Biblioteca Classense di Ravenna).

(68) Mancini, *Considerazioni*, cit., p. 134.

(69) Cf. A. Averlino, dito o Filarete, *Trattato di arquitettura*, a cargo

de A. M. Finoli e L. Grassi, Milão, 1972, vol. I, p. 28 (mas ver em geral as pp. 25-8). A passagem está assinalada, como prenúncio do método "morelliano", em J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Florença, 1977, p. 160.

(70) Ver, por exemplo, M. Scalzini, *Il secretario...*, Veneza, 1585, p. 20: "... quem costuma escrever nela em brevíssimo tempo perde a velocidade e a desenvoltura natural da mão..."; G. F. Cresci, *L'idea...*, Milão, 1622, p. 84: "... não se deve porém crer que aqueles traços, os quais eles se gabaram nas suas obras de fazer com uma só penada com tantos volteios...", e assim por diante.

(71) Cf. Scalzini, *Il secretario*, cit., pp. 77-8: "Digam-me por cortesia esses indivíduos, que com régua e tinta comodamente escrevem, se estivessem aos serviços de algum Príncipe ou Senhor ao qual ocorresse, como comumente acontece, escrever em quatro ou cinco horas quarenta ou cinqüenta longas cartas, e que fossem chamados ao quarto para escrever, em quanto tempo executariam tal serviço?" (a polêmica dirige-se contra "mestres vangloriadores" não nomeados, acusados de difundir uma letra chanceleresca lenta e cansativa).

(72) Cf. E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milão, 1966, pp. 75-6.

(73) "... desse grandíssimo livro, que essa natureza continuamente mantém aberto dos que têm olhos no rosto e no cérebro" (citado e comentado por E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggi sui "Promessi Sposi"*, Turim, 1974, pp. 23-4).

(74) Cf. Filarete, *Trattato*, cit., pp. 26-7.

(75) Cf. Bottéro, "Symptômes", cit., p. 101, que porém atribui a menor freqüência da adivinhação por minerais, vegetais e, em certa medida, animais a uma suposta "pauvreté formelle", antes que, mais simplesmente, a uma perspectiva antropocêntrica.

(76) Cf. *Rerum medicarum Novae Hispaniae Thesarus seu plantarum animalium mineralium Mexicanorum Historia ex Francisi Hernandez novi orbis medici primarii relationibus in ipsa Mexicana urbe conscriptis a Nardo Antonio Recchо... collecta ac in ordinem digesta a Ioanne Terrentio Lynceo... notis illustrata*, Romae, 1651, pp. 599 ss (essas páginas fazem parte da seção redigida por Giovanni Faber, o que não aparece no frontispício). Sobre esse livro escreveu belas páginas, ressaltando-lhe justamente a importância, Raimondi, *Il romanzo*, cit., pp. 25 ss.

(77) Cf. Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, p. 107, onde refere-se, remetendo a um texto de Francesco Giuntino, ao horóscopo de Dürer (o editor das *Considerazioni*, II, p. 60, n. 483, não indica de qual texto se trata; cf. ao invés F. Giuntino, *Speculum astrologiæ*, Lugduni, 1573, p. 269*v*).

(78) Cf. *Rerum medicarum*, cit., pp. 600-27. Foi o próprio Urbano VIII quem insistiu para que a descrição ilustrada fosse impressa: cf. *ibid.*, p. 599. Sobre o interesse desse ambiente para a pintura de paisagem, cf. A. Ottani Cavina, "On the theme of landscape, II: Elsheimer and Galileo", em *The Burlington Magazine*, 1976, pp. 139-44.

(79) Cf. o ensaio, muito sugestivo, intitulado "Verso il realismo", de Raimondi, *Il romanzo*, cit., pp. 3 ss — mesmo que, na pista de Whitehead

(pp. 18-9), ele tenda a atenuar excessivamente a oposição entre os dois paradigmas, o abstrato-matemático e o concreto-descritivo. Sobre o contraste entre ciências clássicas e ciências baconianas, cf. T. S. Kuhn, "Tradition mathématique et tradition expérimentale dans le développement de la physique", em *Annales ESC*, 30, 1975, pp. 975-98.

(80) Cf., por exemplo, "Craig's rules of historical evidence, 1699", em *History and Theory — Beiheft 4*, 1964.

(81) Sobre esse tema, aqui nem roçado, cf. o livro muito rico de I. Hacking, *The emergence of probability. A philosophical study of early ideas about probability, induction and statistical inference*, Cambridge, 1975. Muito útil a resenha de M. Ferriani, "Storia e 'preistoria' del concetto di probabilità nell'età moderna", em *Rivista di Filosofia*, n.º 10, fevereiro de 1978, pp. 129-53.

(82) Cf. P.-J.-G. Cabanis, *La certezza nella medicina*, a cargo de S. Moravia, Bari, 1974.

(83) Cf. sobre esse tema M. Foucault, *Nascita della clinica*, Turim, 1969, e *Microfisica*, cit., pp. 192-3.

(84) Cf., também, C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, Turim, 1976, pp. 69-70.

(85) Retomo aqui, num sentido um pouco diferente, algumas considerações de Foucault, *Microfisica*, cit., pp. 167-9.

(86) Cf. J. J. Winckelmann, *Briefe*, a cargo de H. Diepolder e W. Rehm, vol. II, Berlim, 1954, p. 316 (carta de 30 de abril de 1763 a G. L. Bianconi, de Roma) e nota na p. 498. A referência ao "pequeno discernimento" está em *Briefe*, vol. I, Berlim, 1952, p. 391.

(87) Isso vale não só para os *Bildungsromanem*. Desse ponto de vista, o romance é o verdadeiro herdeiro da fábula (cf. V. I. Propp, *Le radici storiche dei raconti di fate*, Turim, 1949).

(88) Cf. E. Cerulli, "Una raccolta persiana di novelle tradotte a Venezia nel 1557", em *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, CCCLXXII (1975), Dissertações do curso de ciências morais etc., série VIII, vol. XVIII, fasc. 4, Roma, 1975 (sobre Sercambi, pp. 347 ss). O ensaio de Cerulli sobre as fontes e a difusão do *Peregrinaggio* deve ser integrado, no que se refere às origens orientais da novela (cf. acima, n. 31) e o seu destino indireto, através de *Zadig*, no romance policial (ver adiante).

(89) Cerulli cita traduções em: alemão, francês, inglês (do francês), holandês (do francês), dinamarquês (do alemão). Essa lista será eventualmente completada a partir de um livro que não pude ver, *Serendipity and the three princes: from the Peregrinaggio of 1557*, a cargo de T. G. Remer, Norman (Okl.), 1965, que enumera nas pp. 184-90 edições e traduções (cf. W. S. Heckscher, "Petites perceptions: an Account of sortes Warburgianae", em *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 4, 1974, p. 31, nota 46).

(90) Cf. *ibid.*, pp. 130-1, que desenvolve uma alusão contida em id., "The Genesis of Iconology", em *Stil und Ueberlieferung in der Kunst des Abendlandes*, vol. III, Berlim, 1967 (Akten des XIX. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964), p. 245, nota 11. Esses dois ensaios de Heckscher, riquíssimos de idéias e indicações, examinam a gênese

do método de Aby Warburg de um ponto de vista que em parte coincide com o adotado neste trabalho. Numa versão posterior prometo seguir, entre outras coisas, uma pista leibniziana indicada por Heckscher.

(91) "Vi na areia as pegadas de um animal. Descobri facilmente que eram as de um cão pequeno. Sulcos leves e longos, impressos nos montículos de areia, por entre os traços das patas, revelaram-me que se tratava de uma cadela cujas tetas estavam pendentes e que, portanto, não fazia muito que dera cria..." Cf. Voltaire, "Zadig ou la destinée", em *Romans et contes*, a cargo de R. Pomeau, Paris, 1966, p. 36 [a trad. cit. é de M. Quintana, S. Paulo, 1972, pp. 22-3 (N. T.)].

(92) Cf., em geral, R. Méssac, *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, 1929 (excelente, ainda que hoje um pouco envelhecido). Sobre a relação entre o *Peregrinaggio* e *Zadig*, cf. pp. 17 ss (e 211-2).

(93) ("... hoje, qualquer um que vê apenas a pista de um casco bifurcado pode daí concluir que o animal que deixou essa marca ruminava, e tal conclusão é tão correta quanto qualquer outra em física e moral. Esta única pista dá pois a quem a observa a forma dos dentes, a forma dos maxilares, a forma das vértebras, a forma de todos os ossos das pernas, das coxas, dos ombros e da bacia do animal que acaba de passar: é uma marca mais segura do que todas as de Zadig".) *Ibid.*, pp. 34-5 (de G. Curvier, *Recherches sur les ossements fossiles...*, vol. I, Paris, 1834, p. 185).

(94) Cf. T. Huxley, "On the method of Zadig: retrospective prophecy as a function of science", em *Science and culture*, Londres, 1881, pp. 128-48 (trata-se de uma conferência realizada no ano anterior; chamou a atenção sobre esse texto Méssac, *Le "detective novel"*, cit., p. 37). Na p. 132 Huxley explica que "even in the restricted sense of 'divination', it is obvious that the essence of the prophetic operation does not lie in its backward or forward relation to the course of time, but in the fact that it is the apprenhension of that which lies out of the sphere of immediate knowledge; the seeing of that which to the natural sense of the seer is invisible" [mesmo no sentido restrito de "adivinhação", é evidente que a essência da operação profética não reside em sua relação com o tempo em seu curso passado ou futuro, mas no fato de ser a apreensão daquilo que escapa à esfera do conhecimento imediato; a visão daquilo que é invisível ao sentido natural de quem vê]. E cf. E. H. Gombrich, "The evidence of images", em *Interpretation*, a cargo de C. S. Singleton, Baltimore, 1969, pp. 35 ss.

(95) Cf. (J.-B. Dubos), *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*, vol. II, Paris, 1729, pp. 362-5 (citado em parte por Zerner, "Giovanni Morelli", cit., p. 215, nota).

(96) Cf. E. Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, vol. I: *L'enquête*, Paris, 1877 [10], p. 44. Na p. 25 a "jeune théorie" do jovem Lecoq é contraposta à "vieille pratique" do velho policial Gévrol, "champion de la police positiviste" (p. 20), que se detém nas aparências e por isso não consegue ver nada.

(97) Sobre o prolongado sucesso popular da frenologia na Inglaterra (enquanto a ciência oficial já a considerava com desdém), cf. D. De Gius-

La rinascita del paganesimo antico, Florença, 1966 (o primeiro ensaio é de 1893); L. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*, Halle, 1910; M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovrannaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Turim, 1973 (a edição original é de 1924). Trata-se de uma exemplificação que se poderia estender: cf. G. Agamben, "Aby Warburg e la scienza senza nome", em *Settanta*, julho-setembro de 1975, p. 15 (onde estão citados Warburg e Spitzer; na p. 10 é mencionado também Traube).

(125) Além dos *Aforismi politici* de Campanella, publicados originalmente em tradução latina como parte da *Realis philosophia* (*De politica in aphorismos digesta*), cf. G. Canini, *Aforismi politici cavati dall'Historia d'Italia di M. Francesco Guicciardini*, Veneza, 1625 (cf. T. Bozza, *Scrittori politici italiani dal 1550 al 1650*, Roma, 1949, pp. 141-3, 151-2). E ver também o verbete "aphorisme" no *Dictionnaire de Littré*.

(126) Ainda que a acepção original fosse jurídica; para uma rápida história do termo, cf. R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, Bolonha, 1972, pp. 161-3.

(127) Retornarei amplamente a esse ponto na versão definitiva do presente trabalho.

(128) Cf. Stendhal, *Ricordi di egotismo*, Turim, 1977, p. 37: "Victor [Jacquemont] me parece um homem excepcional; como um conhecedor (perdoem-me o termo) consegue ver o belo cavalo num potro de quatro meses com as pernas ainda desajeitadas" (cf. *Souvenirs d'egotisme*, a cargo de H. Martineau, Paris, 1948, pp. 51-2). Stendhal desculpa-se com o leitor por servir-se de um termo de origem francesa como *connoisseur* na acepção que adquirira na Inglaterra. Cf. a observação de Zerner, "Giovanni Morelli", cit., p. 215, nota 4, de que ainda hoje não existe em francês uma palavra equivalente a *connoisseurship*.

(129) Cf. o livro, muito rico e penetrante, de Y. Mourad, *La physiognomonie arabe et la "Kitab Al-Firasa" de Fakhr Al-Din Al-Razi*, Paris, 1939, pp. 1-2.

(130) Cf. o extraordinário episódio atribuído a Al-Shafi'i (século IX da Era Cristã), *ibid.*, pp. 60-1, que realmente parece extraído de um conto de Borges. O nexo entre a *firasa* e as proezas dos filhos do rei de Serendippo foi precisamente referido por Méssac, *Le "detective novel"*, cit.

(131) Cf. Mourad, *La physiognomonie*, cit., p. 29, enumera a seguinte classificação dos vários tipos de fisiognomonia, contida no tratado de Tashköpru Zādeh (ano 1560 da Era Cristã): "*1*) ciência das pintas; *2*) quiromancia; *3*) escapulomancia; *4*) adivinhação através das pegadas; *5*) ciência genealógica através da inspeção dos membros e da pele; *6*) arte de se orientar nos desertos; *7*) arte de descobrir as nascentes; *8*) arte de descobrir os lugares onde se encontram os metais; *9*) arte de prever a chuva; *10*) previsão através de eventos passados e presentes; *11*) previsão através dos movimentos involuntários do corpo". Nas pp. 15 ss Mourad propõe uma aproximação muito sugestiva, que será desenvolvida, entre a fisiognomonia árabe e as pesquisas dos psicólogos da *Gestalt* sobre a percepção da individualidade.

[Estas páginas suscitaram numerosas intervenções (entre outras uma de I. Calvino, em *La Republica*, 21 de janeiro de 1980) que seria supérfluo enumerar. Remeto apenas a *Quaderni di Storia*, VI, n.º 11, janeiro-junho de 1980, pp. 3-18 (textos de A. Carandini e M. Vegetti); também n.º 12, julho-dezembro de 1980, pp. 3-4 (várias intervenções, com uma réplica do autor); *Freibeuter*, 1980, n.º 5. Marisa Dalai fez-me notar que deveria ter citado, a propósito de Morelli, o agudo juízo de J. von Schlosser, "Die Wiener Schule der Kunstgeschichte", em *Mitteilungen des Oesterreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungs-Band* XIII, n.º 2, Innsbruck, 1934, pp. 165 ss.]

MITOLOGIA GERMÂNICA E NAZIMO

[Ver um novo ensaio de A. Momigliano, "Georges Dumézil and the trifunctional approach to Roman civilization", em *History and Theory*, XXIII (1984), pp. 312-30, e uma resposta de Dumézil, em *L'oubli et l'homme et l'honneur des dieux*, Paris, 1985, pp. 299-318. Ver também a réplica de Dumézil a estas páginas: *Science et politique. Réponse à Carlo Ginzburg* in *Annales ESC*, 40 (1985), pp. 985-9].

(1) Cf., por último, as declarações feitas por Dumézil em 1980 a J. Bonnet e D. Pralon, em F. Desbordes e outros, *Georges Dumézil*, Paris, 1981, pp. 20-3. Também na bibliografia comentada que fecha o volume, a cesura de 1938 é assinalada explicitamente (p. 341).

(2) Cf. G. Dumézil, *Gli dèi dei Germani*, trad. it., Milão, 1974, p. 11.

(3) Cf. A. Momigliano, "Promesse per una discussione su Georges Dumézil", em *Opus*, II (1983), p. 331. O fascículo contém vários ensaios, quase todos apresentados num seminário sobre Dumézil, realizado em Pisa em janeiro de 1983.

(4) Ele curiosamente não figura no catálogo da Bibliothèque Nationale nem no da Bibliothèque de la Sorbonne. Na British Library aparece como "mislaid". Encontrei dois exemplares: um na Carolina Rediviva, de Uppsala, o outro no Deutsches Archäologisches Institut de Roma.

(5) Cf. *Deutsche Literaturzeitung*, 61 (1940), col. 943-5.

(6) Cf. M. Bloch, em *Revue Historique*, 188 (1940), pp. 274-6.

(7) Cf. G. Dumézil, *Mythes et dieux des Germains*, Paris, 1939, pp. 153-7. Escandalosamente superficial o comentário de C. S. Littleton, *The new comparative mythology*, Berkeley, 1982 [3], p. 63; "It was perhaps ironic that it was in 1939, the year Hitler's legions began their grisly march, that Dumézil first focused his attention upon the Germanic branch of the I. E. speaking world" [Irônico talvez que tenha sido em 1939, ano em que as legiões de Hitler iniciaram sua pavorosa marcha, que Dumézil concentrou pela primeira vez sua atenção sobre o ramo germânico do mundo de língua I.-E.].

(8) *Ibid.*, pp. 79 ss, em esp. pp. 90-1.

(9) *Ibid.*, p. 157.

(10) Cf. *ibid.*, pp. 138-9. Sobre esses aspectos da propaganda nazista, ver em geral G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, trad. it., Bolonha, 1975.

(11) Cf. o que diz o próprio Dumézil na entrevista já lembrada (Desbordes, *Georges Dumézil*, cit., p. 20).

(12) Cf. a introdução de J. Le Goff a M. Bloch, *Les rois thaumaturges*, Paris, 1983, p. IV, e "Pour une histoire comparée des sociétés européennes", em id., *Mélanges historiques*, I, Paris, 1963, pp. 16-40.

(13) Cf. id., *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, 1952, p. XIV, pp. 46 ss (trad. it. *I caratteri originali della storia rurale francese*, Turim, 1973, pp. XXIX e 42ss).

(14) Cf. *Apologia della storia o mestiere dello storico*, trad. it., Turim, 1969, pp. 43 ss.

(15) *La société féodale. Les classes et le gouvernement des hommes*, Paris, 1940, pp. 47 ss (trad. it. *La società feudale*, Turim, 1981 [10], pp. 54 ss). A referência de Dumézil aos *Rois thaumaturges* está em *Mythes*, cit., p. 53.

(16) Cf. A. Grenier, em *Revue des Études Anciennes*, XLI (1939), pp. 378-9.

(17) Cf. *Discours de réception de M. Georges Dumézil à l'Académie Française et réponse de M. Claude Lévi-Strauss*, Paris, 1979, pp. 73-4.

(18) Cf. a introdução de F. Jesi a G. Dumézil, *Ventura e sventura del guerriero*, trad. it., Turim, 1974, pp. XII ss.

(19) Cf. J.-C. Rivière, "Actualité de Georges Dumézil", em *Eléments*, novembro-dezembro de 1979, pp. 15-7; G. Dumézil em Desbordes, *George Dumézil*, cit., p. 39, e a passagem citada por J. Scheid em *Opus*, II (1983), p. 352, nota 1: "Qu'est-ce quel' 'âme indo-européenne'? Tout ce que je peux vous dire, c'est que ce que j'entrevois du monde indo-européenne m'aurait fait horreur, Je n'aurais pas aimé vivre dans une société où il y avait un *Männerbund*... ou des druides" [O que é 'alma indo-européia'? Tudo o que posso lhe dizer é que o que entrevejo do mundo indo-europeu me provocaria horror. Não gostaria de viver numa sociedade onde houvesse um *Männerbund*... ou druidas] etc.

(20) Cf. H. Usener, "Ueber vergleichende Sitten und Rechtsgeschichte", em *Verhandlungen der 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien*, 1893; H. Schurtz, *Alterklassen und Männerbünde*, Berlim, 1902.

(21) Cf. L. Weiser, *Altgermanische*, cit., que remete também a M. Zeller, *Die Knabenweihen. Eine ethnologische Studie*, Berna, 1923 (resenha sistemática, que já dava ampla relevância à contribuição de Reik: cf. pp. 120 ss.).

(22) Cf. W. E. Peuckert e O. Lauffer, *Volkskunde, Quellen und Forschungen seit 1930*, Berna, 1951, p. 118, onde se distingue entre a inspiração "bündisch" de Weiser e a "influenciada pelos eventos políticos" (leia-se: nazismo) de O. Höfler e R. Stumpfl. As posições desses três estudiosos são, em vez disso, genericamente identificadas sob o rótulo da escola de Much por W. Emmerich, *Germanistische Volkstumsideologie*, Tübingen, 1968, p. 202.

(23) Cf. W. Laqueur, *Young Germany. A history of the German youth movement*, Londres, 1962.

(24) Cf. Weiser, *Altgermanische*, cit., p. 24.

(25) *Ibid.*, p. 51.

(26) *Ibid.*, p. 48. A esse último tema Weiser retornou com um importante ensaio, "Zur Geschichte der altgermanischen Todesstrafe und Friedlosigkeit", em *Archiv für Religionswissenschaft*, XXX (1933), pp. 209-27.

(27) À existência de um segundo volume referiu-se, declarando ter-se baseado nele, R. Stumpfl, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlim, 1936, p. X. Na introdução a *Kultische Geheimbünde* (p. XI, nota 1), Höfler indicou que o livro, que deveria intitular-se originalmente *Totenheer — Kultbund — Fastnachtspiel*, estava já substancialmente terminado em janeiro de 1932.

(28) Note-se que o capítulo VI de *Mythes et dieux des Germains*, largamente baseado em pesquisas de Höfler, é parcialmente retomado em *Ventura e sventura*, cit., pp. 141 ss. Cf. ainda a introdução de Höfler à tradução alemã de *Loki* (Darmstad, 1959) e a contribuição de Dumézil à *Festgabe* pelo 75.º aniversário de Höfler (Viena, 1975), junto a ensaios de M. Eliade. S. Gutenbrunner (autor da recensão a *Mythes et dieux des Germains* citada na nota 5) etc. Um convite a analisar com cautela as pesquisas de Weiser e de Höfler em G. Windengren, *Der Feudalismus im altem Iran*, Colônia e Opladen, 1969, pp. 45 ss. De Weiser-Aall, cf. *Volkskunde und Psychologie. Eine Einführung*, Berlim e Leipzig, 1937, pp. 105-6. De S. Wilkander, cf. *Der arische Männerbund. Studien zur indo-iranischen Sprach- und Religionsgeschichte*, Lund, 1938, pp. 64 ss. De K. Meuli, cf. a recensão muito favorável em *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, XXXIV (1935), p. 77, e a avaliação muito mais crítica em *Schweizer Masken und Maskenbräuche* (1943), agora em *Gesammelte Schriften*, a cargo de T. Gelzer, Basiléia-Stuttgart, 1975 (2 vol. com paginação única), p. 227, nota 3. É de se notar que, a partir de 1938, Meuli tomou publicamente posição em sentido antinazista: cf. o apêndice biográfico de F. Jung, *ibid.*, pp. 1166-7. Sobre a questão toda, cf. também A. Closs, "Iranistik und Völkerkunde", em *Monumentum H. S. Nyberg*, I, Leiden-Teerã-Liège, 1975, pp. 157 ss.

(29) Cf. Höfler, *Kultische Geheimbünde*, cit., pp. 205-6.

(30) Cf. *ibid.*, pp. 277-8. Sobre discussões no âmbito da folclorística que se inspirava no nazismo, entre defensores do primado do rito e defensores do primado do mito, cf. Emmerich, *Germanistiche*, cit., pp. 202 ss.

(31) Cf. N. Cohn, *Europe's inner demons*, Londres, 1975, pp. 107 ss.

(32) Cf. F. Ranke, *Der wilde Heer und die Kultbünde der Germanen Eine Auseinandersetzung mit Otto Höfler* (1940), agora em *Kleine Schriften*, a cargo de H. Rupp e E. Studer, Berna, 1971, pp. 380-408 (é de se lembrar que Ranke foi o único folclorista alemão que decidiu emigrar por ser antinazista: cf. Emmerich, *Germanistische*, cit., p. 159). Höfler respondeu muitos anos depois, tornando a propor as suas velhas teses, sem modificações nem acréscimos substanciais sobre o plano documental: cf. *Verwandlungskulte, Volkssagen und Mythen*, Viena, 1973 (Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 279. Band, 2 Abhandl.).

(33) Cf. L. Weiser, *Altgermanische*, cit., pp. 77, 55, 82. Sobre esses temas pretendo voltar num trabalho a ser publicado proximamente.

(34) Cf. Höfler, *Kultische*, p. 341. Sobre o êxtase, esclarecedora a p. 262, nota 337a, a propósito de R. Otto, *Gottheit und Gottheiten der Arier*, 1932. Sobre temas da fertilidade, cf. pp. 87 ss, 286 ss.

(35) Assim Höfler em polêmica com F. van der Layen em *Zeitschrift für deutschen Altertum*, n. s., 73 (1936), pp. 109-15, em esp. p. 110. Mas ver já no mesmo sentido *Kultische*, cit., p. 15. Para algumas indicações críticas diretas, cf. A. Closs, "Die Religion des Semnonenstammes", em *Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik*, IV (1936), pp. 655 ss.

(36) Cf. K. Meuli, *Die deutschen Masken* (1933), agora em *Gesammelte Schriften*, cit., p. 160, onde já estava proposta a interpretação em sentido ritual depois desenvolvida por Höfler.

(37) Cf. Höfler, *Kultische*, cit., pp. 345 ss. Já W. Krogmann numa aguda recensão (*Archiv für das Studium der neuerer Sprache*, 168. Band, 90 (1935), em esp. pp. 98-100) observou que a tese geral de Höfler era claramente refutada por esse documento (publicado originalmente em *Mitteilungen aus der livländischen Geschichte*, 22, 1924). Dele propus uma interpretação completamente diferente em *I benandanti*, Turim, 1972, pp. 47 ss.

(38) Cf. Höfler, *Kultische*, cit., p. 357. Uma passagem análoga é citada no lúcido artigo de H. Bausinger, "Volksideologie und Volksforschung. Zur nationalsozialistischen Volksforschung", em *Zeitschrift für Volkskunde*, II (1965), pp. 177-204, em esp. p. 189. Höfler reforçou as suas teses em sentido ainda mais explicitamente filonazista em *Die politische Leistung der Völkerwanderungzeit*, Neumünster, 1939 (ver em esp. as páginas finais).

(39) A frase é citada por G. L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, trad. it., Milão, 1968, p. 319.

(40) Cf. Laqueur, *Young Germany*, cit., pp. 109, 193-4. Krebs, responsável pelo partido nazista em Hamburgo, foi expulso em 1933.

(41) Cf. H. Spehr, "Waren die Germanen 'Ekstatiker'?", em *Rasse*, 3 (1936), pp. 394-400.

(42) Cf. *Revue historique*, 181 (1937), pp. 437-8 (e cf. pp. 434-5).

(43) A carta é citada na coletânea de D. Hollier, *Le Collège de Sociologie, textes de Bataille, Caillois...*, Paris, 1979, pp. 541 ss. Servi-me amplamente desse utilíssimo livro.

(44) Ver a carta de Mauss a S. Ranulf citada por S. Lukes, *Émile Durkheim: his life and work*, Londres, 1973, pp. 338-9, nota 71; o texto original está reproduzido no ensaio, muito superficial, de S. Ranulf, "Scholarly forerunners of Fascism", em *Ethics*, 50 (1939), pp. 16-34.

(45) Cf. Hollier, *Le Collège*, cit., pp. 276-7 e *passim*.

(46) *Ibid.*, pp. 23-4.

(47) A carta figurava na exposição em memória de Queneau, organizada pela Bibliothèque Nationale em 1978, e é mencionada no catálogo *Raymond Queneau plus intime*, Paris, 1978, n.º 383. Cito-a de memória.

(48) Cf. Hollier, *Le Collège*, cit., p. 251.

(49) Cf. sobre tudo isso os textos reproduzidos em apêndice, *ibid.*, p. 565 (entre eles nas pp. 567 ss um vulgar ataque a Bataille por Georges Sadoul, publicado em *Commune*, revista dirigida entre outros por Aragon;

tanto Aragon quanto Sadoul precisavam se fazer perdoar pelo partido comunista, devido a seus erros surrealistas). Cf. também a recensão de Benjamim a *L'aridité* de Callois, em W. Benjamim, *Critiche e recensioni*, trad. it., Turim, 1979, p. 314, que concluía: "É triste ver como uma ampla corrente lodosa se alimenta de fontes situadas numa notável altitude".

(50) Cf. Hollier, *Le Collège*, cit., pp. 548-50.

(51) Cf. *ibid.*, pp. 421 ss, 323 ss, 477 ss, 164 ss.

(52) Cf. L. Febvre, *Problemi di metodo storico*, trad. it., Turim, 1976, pp. 108 ss, em esp. pp. 137-8.

(53) É um tanto surpreendente encontrar na *Festschrift* por Herman Hirt (*Germanen und Indogermanen. Volkstum, Sprache, Heimat, Kultur*, Heidelberg, 1936) o publicista racista H. F. K. Günter ou o antropólogo M. Semper (que exibia o próprio retrato como exemplo de ariano de pura raça nórdica, ao lado do do semita Felix Mendelssohn: cf. *Zur Rassengeschichte der Indogermanen Irans*, I, pp. 341-56, fig. I) junto a estudiosos do nível de Dumézil ou Benveniste. A presença deste último é, tratando-se de um judeu, duplamente supreendente. É de se notar, contudo, que Benveniste quisera reforçar, no final da sua contribuição (*Tokharien et Indo-Européen*, II, pp. 227-40), o caráter indefensável, sobre bases lingüísticas, da localização da *Urheimat* [pátria primordial] indo-européia na Europa setentrional. O curador da *Festschrift* (H. Arntz) interveio defendendo, entre colchetes, a tese contrária, que então era adotada por toda a indo-europeística nazista.

(54) A continuidade racial ("biológica") é, juntamente com a lingüística e espiritual, ressaltada por O. Höfler, *Das germanische Kontinuitätsproblem*, Hamburgo, 1937. Hoje Höfler prefere insistir antes na perenidade dos arquétipos, com explícita referência a M. Eliade: cf. *Ueber somatische, psychische und kulturelle Homologie. Vererbung und Erneurung*, Viena, 1980 (Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Sitzungsberichte, 366. Band., Homologie-Studien zur germanischen Kulturmorphologie, n.º 1), em esp. pp. 38 ss. Essa convergência não significa, como é óbvio, que as interpretações em chave arquetípica tenham necessariamente implicações racistas; mas não se devem esquecer as orientações juvenis de Eliade em sentido racista e anti-semita. (Cf. F. Jesi, *Cultura di destra*, Milão, 1979, pp. 38 ss).

(55) Cf F. Desbordes, "Le comparatisme de George Dumézil. Une introduction", em Desbordes, *Georges Dumézil*, cit., pp. 45-71, em esp. pp. 59-60, que cita como excepcional uma alusão a uma estrutura conceitual "parfois presque inconsciente" (*L'héritage indo-européen à Rome*, 1949). Mas, em *Mythes et dieux des Germains*, falava-se, como se lembrará, de "mouvement spontané" e de "accord préétabli entre le passé et le présent", contraposto aos casos de "imitation conscient pu passé". Exatamente essa passagem (cf. *Quaderni Storici*, XIX, vol. 57, n.º 3, dezembro de 1984, pp. 7-8) foi citada por A. Schnapp como prova de que Dumézil se teria entregado a uma moda acadêmica filo-racista (cf. "Archéologie, archeólogues et nazisme", em *Pour Léon Poliakov: le racisme, mythes et sciences*, a cargo de M. Olender, Bruxelas, 1981, pp. 308 e 315, nota 54; por um engano, foi omitida da citação a frase referida a Hitler). Na realidade, aquela página de Dumézil, por ambígua que seja (e portanto, como se viu, de maneiras

muito diferentes), não contém formulações racistas. O próprio Schnapp parece terminar por admiti-lo, quando observa que Dumézil "a toujours pris ses distances à l'égard des interprétations biologiques et racistes du fait linguistique indo-européen" [sempre guardou suas distâncias em relação às interpretações biológicas e racistas do fenômeno lingüístico indo-europeu] (p. 315, nota 54).

FREUD, O HOMEM DOS LOBOS E OS LOBISOMENS

(1) Cf. S. Freud, *Opere*, VIII, trad. it., a cargo de C. L. Musatti, Turim, 1982, pp. 483 ss.

(2) *Ibid.*, p. 507. O sonho já fora publicado por Freud no ensaio "Materiale fiabesco nei sogni" (1913): cf. *ibid.*, pp. 197 ss.

(3) Cf. C. Ginzburg, *I benandanti*, Turim, 1972 (1.ª ed., 1966).

(4) *Ibid.*, p. 50.

(5) Cf. R. Jakobson e M. Szeftel, "The Vseslav epos", *Memoirs of the American Folklore Society*, 42 (1947), pp. 13-86.

(6) Cf. C. Ginzburg, "Présomptions sur le sabbat", *Annales ESC*, XXXIX (1984), pp. 343-54.

(7) Cf. S. Freud, *Opere*, cit., VII, pp. 571-2, 494. A conexão dos dois primeiros elementos com as crenças eslavas nos lobisomens já fora assinalada por N. Belmont, *Les signes de la naissance*, Paris, 1971, pp. 108 ss, num estudo sobre as representações simbólicas associadas aos nascidos com a coifa, que chega a conclusões muito diferentes das aqui apresentadas.

(8) Cf. S. Freud, *Opere*, cit., VII, p. 537.

(9) Cf. *Antiche fiabe russe*, coletânea de A. N. Afanasjev, a cargo de G. Venturi, Turim, 1955, pp. 95-6.

(10) Cf. C. Ginzburg, *I benandanti*, cit., p. 18.

(11) Cf. G. Klaniczay, "Shamanistic elements in Central European witchcraft", em *Shamanism in Eurasia*, a cargo de M. Hoppal, Göttingen, 1984 (2 volumes com numeração única), pp. 404-22.

(12) Cf. *The Wolf-Man by the Wolf-Man*, a cargo de M. Gardiner, Nova York, 1971; H. P. Blum, "The borderline childhood of the Wolf-Man", em *Freud and his patients*, a cargo de M. Kanzer e J. Glenn, II, Nova York-Londres, 1980, pp. 341-58.

(13) Cf. E. Jones, *The life and work of Sigmund Freud*, I, Nova York, 1953, p. 4.

(14) Cf. Freud, *Opere*, cit., VII, p. 509.

(15) Cf. S. Freud e D. E. Oppenheim, *Dreams in folklore*, Nova York, 1958 (o ensaio, casualmente reencontrado, apareceu postumamente em 1953).

(16) Cf. Freud, *Opere*, cit., VII, pp. 571-2.

(17) Cf. S. Freud, *Standard edition*, a cargo de J. Strachey, XVII, Londres, 1955, p. 39, nota.

(18) Cf., por exemplo, M. Krüll, *Padre e figlio. Vita familiare di Freud*, trad. it., Turim, 1982.

(19) Cf. S. Freud, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess...*, Frankfurt-am-Main, 1975, pp. 161 ss.

(20) Sobre essa passagem, ver agora as observações de J. Moussaieff Masson no volume aos seus cuidados, *The complete letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*, Cambridge (Mass.), 1985, pp. 225-6.

(21) O inciso "não excluído o meu" está censurado na primeira edição (1950), da qual depende a tradução italiana (*Alle origini della psicoanalisi...*, Turim, 1961, p. 185); ele está reintegrado nas edições mais recentes, que utilizam a revisão conduzida por J. Strachey (cf. *Aus den Anfängen*, cit., p. 187).

(22) Cf. *Aus den Anfängen*, cit., p. 163. Sobre essa carta e sobre a anterior, cf. também J. Moussaieff Masson, *Assalto alla verità. La rinuncia di Freud alla teoria della seduzione*, trad. it., Milão, 1984, pp. 99 ss.

(23) Cf. Freud, *Opere*, cit., VII, p. 569 (o grifo é meu). Sobre esse ponto, ver também as agudas considerações narratológicas de P. Brooks, "Fictions of the Wolf-Man: Freud and narrative understanding", em *Reading for the plot*, Oxford, 1984, pp. 264-85.

(24) *Ibid.*, p. 567.

(25) *Ibid.*, p. 390.

(26) Cf. Moussaieff Masson, *Assalto alla verità*, cit. (ver, ao invés, Krüll, *Padre e figlio*, cit., pp. 101-2). A parte analítica desse livro é muito mais convincente do que as teses de conclusão. Trata-se, contudo, de uma pesquisa séria (além de ser rica em preciosos documentos inéditos) que a corporação psicanalítica internacional tentara apresentar, erroneamente, como um libelo sensacionalista.

(27) Cf. Ginzburg, "Présomptions sur le sabat", cit.

(28) Cf. Freud, *Opere*, cit., VII, pp. 533-4, 585. Cf., em geral, A. H. Esman, "The primal scene. A review and a reconsideration", em *The psychoanalytic study of the child*, 28 (1973), pp. 49-81. Mais especificamente, M. Kanzer, "Further comments on the Wolf-Man: the search for a primal scene", em *Freud and his patients*, cit., pp. 358 ss, em esp. pp. 363-4. Sobre o lamarckismo de Freud, cf. E. Jones, *Vita e opere di Freud*, III, Milão, 1964, pp. 365 ss.

(29) Cf. Freud, *Opere*, cit., VIII, p. 570.

(30) Cf. G. Róheim, "Hungarian shamanism", em *Psychoanalysis and the Social Sciences*, III (1951), pp. 131-69.

(31) Cf. *Lettere tra Freud e Jung*, a cargo de W. McGuire, Turim, 1974, pp. 275 ss.

[Uma tradução alemã deste ensaio, seguida de uma discussão de que participaram R. Schenda, Ch. Daxelmüller, H. Gerndt, F.-W. Eickhoff, A. Niederer, U. Jeggle, D. Harmening, apareceu em *Zeitschrift für Volkskunde*, 82 (1986), pp. 189-225].