

ARTIGOS



ARTIGO
ARTICLE

***Pagan Mysteries in the Renaissance* e o desenvolvimento da história da arte como disciplina acadêmica**

Pagan Mysteries in the Renaissance and the development of art history as an academic discipline

Rhuan Fernandes Gomes 

Doutorando em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
rhuanfer.go@gmail.com

GOMES, Rhuan. *Pagan Mysteries in the Renaissance* e o desenvolvimento da história da arte como disciplina acadêmica. *História, histórias*, vol. 8, nº 15, jan./jun. 2020. <http://dx.doi.org/10.26512/rhh.v8vi15i.26712>

Resumo: A partir de uma leitura de *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958), obra de Edgar Wind, pretendemos propor uma compreensão de como o processo de institucionalização da História da Arte como disciplina acadêmica moldou os rumos e os métodos das pesquisas realizadas na área ao longo do século XX. Mas, acima de tudo, pretendemos considerar as formas como a escrita de Wind incorpora essa institucionalização. Em seguida, voltamos nossa atenção para *Theory of Art versus Aesthetics* (1925), obra-chave de um jovem Wind, que marca algumas continuidades e rupturas em relação à sua obra mais madura, somente para lermos novamente, com um olhar renovado, o texto publicado no final dos anos cinquenta.

Palavras-chave: Edgar Wind; Aby Warburg; História da Arte; Teoria da Arte; Estética.

Abstract: From a reading of *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958) a work by Edgar Wind we intend to propose an understanding of how the process of institutionalization of Art History as an academic discipline shaped the directions and methods of the research conducted in the area throughout the twentieth century. But, above all, we aim to regard the ways that Wind's writing embodies this institutionalization. Then, we turn our attention to *Theory of Art versus Aesthetics* (1925), a key work by the young Wind, which marks some continuities and some ruptures concerning his mature work, just to read again with a renewed look the text published at the end of the '50s.

Keywords: Edgar Wind; Aby Warburg; Art History; Theory of Art; Aesthetics.

Se alguém chegasse à cidade de Oxford, em 29 de outubro de 1957, poderia acreditar que ali aconteceria a apresentação de um músico famoso, quem sabe um *rockstar*, ou a exibição de alguma obra cinematográfica até então inédita, capaz de mobilizar tanto os jovens alunos residentes na cidade quanto os eruditos professores. Há registros de que as bicicletas costumeiramente utilizadas pelos oxonianos se aglomeraram então em frente às *Examination Schools*, edifício tradicional daquela antiga universidade¹.

Se nosso visitante se esforçasse para se tornar um dos inúmeros ouvintes de Wind, descobriria que o responsável pelo grande público era alguém bem diferente de Elvis Presley: um homem de aparência sóbria, cabelos bem penteados, óculos pequeninos e inglês impecável e peculiar, marcado pelos inconfundíveis trejeitos que remetiam à origem germânica daquele intelectual. A imagem perfeita do erudito alemão emigrado, Edgar Wind falaria naquele dia de um tema que, podemos dizer, acabou se tornando caro à sua trajetória. Abordaria a questão da arte pela arte ou, melhor dizendo, a “Falácia da Arte Pura”², título mais exato de sua apresentação que dava corpo a ideias que apareceriam, posteriormente, em suas *Reith Lectures*, que mais tarde deram origem a uma de suas obras mais populares: *Art and Anarchy*, de 1963.

As famosas apresentações de Wind, em Oxford, na segunda metade da década de 1950, coroaram o sucesso do professor estrangeiro, o primeiro a assumir a cátedra de História da Arte, recém-criada, em 1955, e antes inexistente na tradicional universidade inglesa. Dois anos após Wind ter se tornado professor em Oxford, processo que teve como marco suas palestras, em 1954, sobre *Art and Scholarship under Julius II*, que conquistaram a audiência oxoniana pela primeira vez e foram fundamentais para que Wind conquistasse sua cátedra, o historiador da arte alemão já devia estar acostumado com salas apinhadas de curiosos ouvintes, muitos deles estudiosos de outras áreas, que não a sua. *Sir Maurice Bowra*, projetou ao lado de *Isaiah Berlin* a fundação da cátedra de História da Arte para Wind e também planejou aquela primeira aparição de seu amigo, como estratégia de

¹ Sobre o assunto conferir: MCCONICA, James. Edgar Wind Oxford Year. In: BREDEKAMP, Horst et al. (Orgs.). *Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akad. Verl., 1998, p. 7.

² O conteúdo da aula permanece sendo inédito. As pesquisas que até o momento realizei nos Wind Papers, em Oxford, permitem apenas que tenhamos uma ideia das questões abordadas pelo historiador da arte naquela ocasião. Pelas temáticas abordadas naquela ocasião é possível imaginar que a palestra pode ter contribuído para a constituição, posteriormente, de suas famosas *Reith Lectures*, gravadas para a BBC.

convencimento junto à Oxford, ainda cética quanto à criação de uma cadeira específica para aquilo que a comunidade acadêmica mal via como uma disciplina autônoma, apesar de toda a íntima relação das classes ilustradas inglesas com o mundo da arte.

O fato de que a História da Arte, já consolidada na Alemanha, por exemplo, ganhava somente então uma cátedra independente dentro de uma das mais tradicionais universidades da Grã-Bretanha e da Europa dá provas do conservadorismo daquela instituição e dá mostras, ainda, do ceticismo de parte da academia europeia, até aquele momento tão reticente quanto ao espaço e a autonomia da História da Arte dentro das universidades. Por outro lado, com o caso de Wind, temos a medida da influência dos intelectuais emigrados no processo de consolidação institucional da disciplina e alguma ideia da participação daquele personagem neste empreendimento³.

Ocupar a cátedra de História da Arte de uma instituição tão tradicional quanto Oxford deveria representar para Wind, pessoalmente, o ápice de uma longa caminhada. Falo de sua trajetória pessoal, exemplar de alguma maneira por se confundir com o curso da própria disciplina durante o século XX. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, sua obra mais importante, publicada em 1958⁴, traz as marcas desse percurso, de como a escrita de Wind foi moldada também pela busca por espaços institucionais para a disciplina então em consolidação.

A escrita de *Pagan Mysteries* ocupou boa parte da vida de Wind, se considerarmos o processo de escrita e de publicação do livro⁵, que trata de temas como *Poetic Theology*, *Seneca's Graces*, *Orpheus in Praise of Blind Love*, *Botticelli's Primavera*, *The Birth of Venus* e *A Bacchic Mystery by Michelangelo*. De modo geral, a obra é bastante representativa da trajetória intelectual daquele autor, sobretudo por sabermos que ao longo do texto

³ Boa referência para este assunto está em WOOD, Christopher S. *Art History's Normative Renaissance*. In: GRIECO, Allen J. et al (orgs.). *The Italian Renaissance in the Twentieth Century. Acts of an International Conference*. Florença Villa I Tatti, June 9-11, 1999. Florença: Olschki, 1999, pp. 65-92.

⁴ O livro, dedicado a Maurice Bowra, foi publicado, em 1958, pela editora Faber and Faber e pela Yale University Press. Em 1967, saiu pela Penguin uma edição alargada e revisada pelo autor e, um ano depois, em 1968, a edição revisada e alargada, que serve de base para este estudo, foi publicada pela Norton Paperback.

⁵ O surgimento desta obra passa necessariamente pelo ano de 1949, quando Wind proferiu as Conferências Clássicas Martin, no Oberlin College, sobre o mesmo tema. Os anos posteriores, muitos deles passados na Europa, especialmente em Roma, para onde Wind foi como bolsista da Guggenheim, foram essenciais para a escrita do livro, que surgiu para o público quase dez anos após as palestras de Ohio. A importância destes estudos, realizados em décadas anteriores a *"Pagan Mysteries"*, e que deram origem ao livro, já havia sido apontada por Hugh Lloyd-Jones na memória biográfica que abre *"A Eloquência dos Símbolos"*, coletânea de artigos organizada por Jaynie Anderson e publicada no Brasil pela Editora da USP. Cf.: LLOYD-JONES, Hugh. *Memória Biográfica*. In: WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997.

encontramos pesquisas amadurecidas durante toda uma vida. As páginas daqueles escritos não permitem perceber facilmente, contudo, os desvios de rota ocorridos durante a caminhada de Wind, também responsáveis por moldarem aquela obra e o tipo específico de compreensão da arte ali delineado.

Este artigo parte de *Pagan Mysteries in the Renaissance*, aqui considerado um marco na carreira de Edgar Wind, com o intuito de entendermos os caminhos que levaram um jovem filósofo, preocupado, sobretudo, com aspectos epistêmicos da História da Arte, a se afastar daquelas questões escolhendo uma postura que negava a necessidade de um método historiográfico sistemático e exaustivo para a compreensão da arte. *Pagan Mysteries* aparece neste texto como um dos resultados finais da trajetória intelectual de Wind e como nosso ponto de partida e de chegada. Deste modo, não será exaustivamente abordado aqui, sendo muito mais um objeto de indagações que mobilizam a escrita deste artigo, que poderá servir como um pequeno guia para uma melhor leitura daquele livro.

No trabalho publicado em Londres, já no final da década de 1950, o objetivo de Wind era, desde o começo, compreender os programas que, ele acreditava, animavam cada uma das obras estudadas, fazendo vir à tona as ideias que elas conformam e que são conformadas por cada uma delas. De tal modo que o texto deveria ser capaz de esclarecer a imagem, ao mesmo tempo em que a imagem deveria ser capaz de esclarecer o texto. Um círculo que se pretendia virtuoso ao invés de vicioso, verborrágico ou tautológico. Tratava-se de um processo de recaptura da substância dos diálogos do passado⁶, que teriam dado origem às pinturas e esculturas neoplatônicas, traçando uma relação entre a obra de arte e o conhecimento que elas encarnam. Obras feitas para iniciados, elas requeriam, portanto, uma iniciação que seria conduzida por Edgar Wind, o historiador da arte mistagogo.

Supondo que o significado das obras havia sido perdido, Wind se esforçava por resgatá-lo, acreditando que sua função era recuperar o vínculo natural entre palavra e imagem, como Burckhardt, que de acordo com Warburg, nunca havia se furtado “do trabalho de investigar cada obra individualmente, em seus vínculos imediatos com o contexto contemporâneo para assim compreender as exigências da vida real como

⁶ WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London & New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1968, p. 15.

‘causalidade’⁷. Um certo tipo de relação com a obra que ia de encontro a correntes de pensamento que dominavam o mundo da arte em sua época.

Nas poucas páginas que Wind dedicou a explicitar como *Pagan Mysteries* se daria, em seu mínimo esforço para caracterizar aquilo que podemos chamar de seu método de reconstrução histórica, fica claro que não se tratava de constituir um receituário, mas sim de conceber um tipo de procedimento que passava longe de propor necessariamente um percurso pré-definido ou, menos ainda, um caminho sistemático que deveria levar o estudioso ao conhecimento. No entanto, nem sempre sua obra foi marcada pela negação de um método sistemático estabelecido à priori para a historiografia da arte.

Em 1922, na Alemanha entre guerras, um então jovem historiador da arte publicava sua tese de doutoramento sob a orientação de seu *doktorvater* Erwin Panofsky, intitulada *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* (Questões de Estética e de Ciência da Arte – Uma contribuição para a Metodologia da História da Arte), na qual suas preocupações teóricas podem ser explicadas, em parte, pela busca por uma epistemologia capaz de fundamentar a pouco tradicional disciplina.

Naquela altura, Wind parecia se preocupar, assim como seus contemporâneos, com a construção dos *Grundbegriffe*, os “conceitos fundamentais”, que haviam sido colocadas no cerne da agenda da História da Arte nos primeiros decênios do século XX por August Schmarsow, mestre de Aby Warburg em Florença, e Heinrich Wölfflin. Em 1905, Schmarsow publicara seu livro mais importante, intitulado justamente *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft ou Conceitos Fundamentais da Ciência da Arte*. Em 1915, saiu o célebre *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe ou Conceitos Fundamentais da História da Arte*, de Heinrich Wölfflin, clássico instantâneo e marco do processo de consolidação da História da Arte como disciplina acadêmica.

O livro de Wölfflin foi também responsável por impulsionar os debates em torno dos conceitos fundamentais, de um modo que levou o crítico de arte Herbert Read a acreditar que aquela obra havia feito da História da Arte uma ciência, uma *Wissenschaft*⁸.

⁷ WARBURG, Aby. A Arte do Retrato e Burguesia Florentina. Domenico Ghirlandaio em Santa Trinità. Os retratos de Lorenzo de’ Medici e seus parentes. In: WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 122.

⁸ Cf. READ, Herbert. Introduction. IN: WÖLFFLIN, Heinrich. *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*. Ithaca, 1952.

Já W. Eugene Kleinbauer afirmou que nenhum livro da área jamais havia recebido tanta atenção crítica ao longo do século XX quanto a obra do estudioso suíço⁹. Wölfflin não foi o primeiro a buscar uma sistematização para o conhecimento sobre a arte, é claro, mas o sucesso de suas pesquisas representou também a intensificação por essa busca naquele momento.

O intelectual suíço tampouco foi o único a se preocupar em desenvolver bases epistemológicas para a História da Arte nas primeiras décadas do século XX. É possível dizer, com Hauser, que a geração daquele historiador da arte era eminentemente uma geração de filósofos¹⁰, aspecto que contribuiu para moldar tanto a obra de Wölfflin quanto a de Wind. Edgar Wind era, de fato, um filósofo por formação e suas preocupações metodológicas influenciadas pelo pensamento neokantiano, o movimento filosófico dominante na Alemanha durante as últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX¹¹. Em diálogo não necessariamente pacífico com Wölfflin, muitos outros intelectuais de sua época percebiam a necessidade de se emancipar dos sistemas de inspiração hegeliana, desenvolvidos na segunda metade do século XIX, por exemplo por Weisse, Kahlert e Vischer.

Essa necessidade se manifesta na profunda desconfiança dos cientistas da arte contra toda metafísica sistemática que negava a multiplicidade viva dos fatos artísticos por se fundamentar sobre categorias deduzidas de uma essência ou de uma ideia de arte não justificada e ilegitimamente universalizada. Ao mesmo tempo, os cientistas da arte sentiam a exigência de não renunciar completamente a uma sistematização dos conceitos fundamentais, convencidos (à maneira kantiana) de que só uma unidade sistemática poderia fazer do conhecimento uma ciência. Tal sistematização, precisamente porque não é imposta de cima e de fora, mas, ao contrário, gerada de maneira imanente às próprias coisas, deve ser capaz de respeitar os fenômenos em sua singularidade irreduzível e de garantir o rigor epistemológico e metodológico do discurso sobre arte, garantindo assim a própria possibilidade de uma teoria da arte e uma ciência correspondente: Kunst-Wissenschaft.¹²

⁹ KLEINBAUER, Eugene. *Modern Perspectives in Art History: An Anthology of Twentieth-century Writings on the Visual Arts*. Toronto: University of Toronto Press, 1989, p. 27.

¹⁰ HAUSER, Arnold. *The Philosophy of Art. History*. Cleveland, 1958, p. 204.

¹¹ Em meados da década de XX o próprio Edgar Wind escreveu *Contemporary German Philosophy* para o *The Journal of Philosophy*, um panorama da filosofia alemão de seu tempo. Cf: WIND, Edgar. I. *Contemporary German Philosophy*. In: *The Journal of Philosophy*. Nova York, v. 22, nº. 18, agosto de 1925, pp. 477-493.

¹² No original: "le besoin de s'émanciper d'une systématique d'inspiration hégélienne, telle qu'elle avait été développée pendant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle (par exemple par Weisse, Kahlert, Vischer; mais l'aspiration au système aurait fasciné encore un Volkelt au début du vingtième). Ce besoin se manifeste dans la profonde méfiance des scientifiques de l'art envers toute métaphysique systématique qui nie la multiplicité vivante des faits artistiques pour se fonder sur des catégories déduites d'une essence ou d'une idée de l'art sentent l'exigence de ne pas renoncer complètement à une systématique des concept fondamentaux, convaincuns (à la manière kantienne) que seule une unité systématique peut fire de la connaissance une science. Une telle systématité précisément parce qu'elle n'est pas

Intelectuais engajados no neokantismo procuravam desenvolver respostas aos desafios impostos pelo positivismo crítico e buscavam, ainda, uma alternativa ao materialismo histórico e à metafísica especulativa. Para tanto, pretendiam imitar a postura de Kant quanto à obra de Platão ao se proporem a compreender os textos do filósofo alemão melhor do que ele próprio havia feito. Concordavam com o pensamento apresentado por Kant na *Crítica da Razão Pura* (1781) e na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), ao repetirem que os filósofos deveriam inquirir o processo pelo qual o conhecimento se dava, antes que pudessem clamar pelo conhecimento de algo como a realidade. Um princípio que permaneceu essencialmente inalterado para os neokantianos, durante o final do século XIX e início do século XX.¹³

Concentravam ainda seus esforços em leis formais do pensamento, esperançosos por descobrirem os caminhos pelos quais a consciência dava forma à percepção. Acreditavam ser cega a percepção sem conceitos e que os conceitos sem a percepção seriam vazios. Deste modo, a questão primordial desta geração era “como conhecemos o que conhecemos” e, ainda, “porque nós olhamos apenas para o que podemos ver?”. O pressuposto central de Wölfflin, então, era: a observação da natureza é uma noção vazia enquanto não sabemos de que modo ela se dá.¹⁴ Nas obras de um jovem Edgar Wind, a preocupação com o como, com o *wie*, e não com o *was*, também ocupa um lugar central. Uma preocupação ligada à necessidade de estabelecer uma base epistemológica para uma disciplina que pretendia se afirmar como ciência e que buscava um espaço na academia.

O que explica, ao menos em parte, o sucesso da obra de Wölfflin, possivelmente o texto de historiografia da arte mais influente de todo o século XX, fato que deve ser compreendido como resultado à recepção de um método de apreciação historiográfica da arte eficiente em estabelecer e comunicar seus princípios básicos. Naquele período, um historiador da arte constantemente definido também como “formalista”, embora sua obra

imposée d'em haute et du dehors, mais au contriarte générée d'une façon imanente aux choses mêmes, doit être capable de respecter les phénomènes dans leus irréductible singularité et de garantir la rigueur épistémologique et méthodologique du discours sur l'art, ainsi d'assurer la possibilite même d'une théorie de l'art et d'une Science correspondente: *Kunst-Wissenschaft*". PINOTTI, Andrea. Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburgo, v. 61, nº. 2, 2016, pp. 267-279. p. 270.

¹³ HOLLY, Michael Ann. Panofsky and the foundations of Art History. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.

¹⁴ HOLLY, Michael Ann. Panofsky and the foundations of Art History..., p. 56.

fosse bem diferente da de Wölfflin, oferecia uma outra leitura historiográfica da arte: Alois Riegl, autor de *Das holländische Gruppenporträt* e de *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*, forneceu as bases para o desenvolvimento dos *Grundbegriffe* de Wind¹⁵ até o momento em que o jovem erudito alemão se deparou com o pensamento de Warburg, do qual se apropriou de então em diante.

Os Conceitos Fundamentais perseguidos pela historiografia da arte no começo do século faziam parte de uma busca por espaços institucionais empreendida por personagens envolvidos com a jovem disciplina que, por outro lado, tentava dominar um *métier* antigo. Reflexões sobre a arte, como é notório, ocuparam um espaço importante na tradição intelectual ocidental desde a antiguidade clássica, o que deixava ainda menos espaço para a disciplina que nascia.

A História da Arte se desenvolveu concorrendo com outros discursos sobre a arte: arqueólogos, historiadores e filósofos, principalmente, escreviam sobre a questão a partir de espaços acadêmicos já mais bem estabelecidos. Defendia-se que era impossível desenvolver uma ciência específica sobre a arte, considerada muitas vezes não um objeto da ordem da razão, mas sim da ordem das sensibilidades. Sobretudo ao longo do século XIX, havia entre os intelectuais aqueles que defendiam o silêncio, um não-discurso sobre a arte, uma vez que qualquer palavra seria insuficiente para defini-la.

Imperava ainda uma necessidade prática, muitas vezes derivada não só da academia, mas também dos mercados de arte, de atribuir autoria, data e proveniência aos objetos em estudo, uma vez que havia uma massa enorme de obras de arte cuja autoria era desconhecida ou com atribuições tradicionais incertas. Era, portanto, preciso distinguir a pintura de um mestre daquelas de seus imitadores e copistas e mesmo daquelas de outros artistas, por exemplo. Para tanto, fazia-se necessário reconhecer a *personalidade* de cada artista, para falar nos termos da época.¹⁶

Nesse trabalho, se destacaram durante o século XIX tanto homens como Joseph Archer Crowe (1825 – 1896), e Giovanni Battista Cavalcasselle (1819 – 1897), quanto Giovanni Morelli (1816 – 1891), personagens capazes de determinar, por meio da

¹⁵ Consolato Latella se dedicou, em sua tese, defendida na Universidade de Pisa, ao estudo da obra de juventude de Edgar Wind em: LATELLA, Consolato. *Knowledge, History and Art in the early Work of Edgar Wind (1922-1929)*. Pisa: University of Pisa Press, 2008.

¹⁶ BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 192.

visualidade, os dados de que necessitavam leiloeiros, galerias e museus. Crowe e Cavalcasselle se conheceram em 1847, em Mônaco, e formaram uma parceria duradoura, que deu origem à *História da pintura flamenga* (1857), à *História da pintura italiana das origens até ao século XVI* (1864 – 1871) e a monografias sobre Ticiano (1877) e Rafael (1882).

O legado que constituíram, contudo, não se transformou em um método a ser seguido por ser um procedimento “puramente empírico e descritivo”, formulado por “dois historiadores hostis a qualquer teoria”.¹⁷ Se estes homens não menosprezavam descobertas arquivísticas, é certo dizer também que priorizavam suas habilidades visuais. Com suas vocações reconhecidas, determinaram a organização de espaços de arte por toda a Europa e além, o que possibilitou que outros *connoisseurs* surgissem e se destacassem, como Bernard Berenson e Max J. Friedländer, para citar somente dois homens que viveram no tempo de Wölfflin e de Edgar Wind.

A dupla associou um profundo estudo bibliográfico a análises estilísticas. Pretendiam, principalmente, traçar o desenvolvimento de individualidades artísticas desde seus primeiros esforços até seus subseqüentes declínios e quedas, e ainda delinear escolas e estilos de pintura. Com este objetivo evitaram especulações teóricas em favor de uma observação empírica das características formais das obras de arte.¹⁸ Numa época em que a fotografia ainda era pouco difundida, Crowe e Cavalcaselle dependiam da memória, de cópias das pinturas estudadas e, claro, de longas descrições, que posteriormente seriam fundamentais para a constituição de suas análises formais como tentativas de reavivamento do que os olhos já haviam visto.

Connoisseurs, de uma forma geral, não pretendiam produzir algo como os *Grundbegriffe*, perseguidos pelos mais diversos grupos de historiadores da arte no início do século XX. Morelli até chegou a desenvolver um método específico de observação baseado em pequenos pormenores estilísticos na tentativa de dar mais exatidão ao que antes dependia de uma apurada educação visual. Determinado a mostrar que não há nada misterioso em fazer uma atribuição¹⁹, acreditava que poderia identificar o autor de uma obra de arte observando nela aspectos considerados pouco importantes.

¹⁷ BAZIN, Germain. *História da História da Arte...*, p. 194.

¹⁸ KLEINBAUER, Eugene. *Modern Perspectives in Art History...*, p. 45.

¹⁹ WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. Chicago: Northwestern University Press, 1985, p. 32.

Esta, como qualquer outra habilidade, afirmava Morelli, requeria apenas certo dom e exercícios regulares que tornariam possível uma clara compreensão das características particulares que podem ajudar a reconhecer o autor de uma pintura²⁰: bastaria, para tanto, observar detalhes facilmente negligenciáveis como mãos, narizes e orelhas, aos quais nem mesmo copistas e falsificadores davam grande atenção e que os artistas, eles próprios, repetiam involuntariamente, colocando na tela à sua própria maneira:

[...] quase todo pintor tem suas próprias particularidades, que lhe escapam sem que ele tenha consciência disso. Quem quiser estudar um pintor de perto deve, pois, saber descobrir bagatelas materiais e examiná-las cuidadosamente; elas desempenham o mesmo papel que os floreios para o estudo da caligrafia.²¹

Com este procedimento, a análise visual das obras de arte ocupava sempre o cerne dos trabalhos de Morelli. Em carta de 19 de novembro de 1877, escrevia a Jean Paul:

E se na crítica de arte você realmente deseja atingir um resultado, não há necessidade de estudar os documentos em papel, mas sim a própria obra de arte. Certamente isto custa muita fadiga, tempo e constância, mas no fim se obtém a infinita satisfação de sentir-se sobre um terreno seguro e de não ter gastado inutilmente o próprio tempo e a própria astúcia. Com isso não quero dizer que o documento deva ser jogado fora, não, ao contrário, acho eles extremamente preciosos, mas apenas nas mãos de pessoas capazes de entender e interpretar uma obra de arte, mesmo sem documentos.²²

Era comum que *connoisseurs* defendessem que suas habilidades eram verdadeiras vocações. Como se fossem o complemento do artista genial, o que faz por inspiração, aqueles homens seriam capazes de ver por inspiração, por uma sensibilidade intrínseca e desenvolvida somente empiricamente, independente de métodos ou prescrições. Uma forma de conhecimento, portanto, não universitária ou, poderíamos dizer, não transmissível por meio de ensinamento acadêmico.

Já dentro da academia, o conhecimento de tipo filológico-arqueológico pretendia, muitas vezes, por meio do trabalho arquivístico e da busca por evidências materiais, chegar aos mesmos resultados alcançados por *connoisseurs*: isto é, pretendiam determinar a personalidade artística capaz de produzir as obras que ocupavam as paredes das coleções que se formavam, bem como as datas e as proveniências daqueles trabalhos. Ao mesmo

²⁰ WIND, Edgar. *Art and Anarchy...*, p. 32.

²¹ BAZIN, Germain. *História da História da Arte...*, p. 192.

²² KULTERMANN, Udo. *Storia della Storia dell'Arte*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1997, p. 110.

tempo, textos escritos a partir dos modelos das *Vite* de famosos artistas persistiam, sobretudo, a partir do consagrado modelo de Giorgio Vasari.

Na esteira, principalmente, das filosofias de Johann Joachim Winckelmann, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel e de Immanuel Kant, o entendimento estético da arte foi por muito tempo bastante influente dentro da academia. Em diálogo com discursos desenvolvidos sobretudo ao longo dos séculos XVIII e XIX, os contemporâneos de Wind elaboraram suas epistemologias para uma disciplina que concorria com a Filosofia da Arte, muitas vezes contra essa narrativa estetizante da arte. Tratava-se, claro, de uma relação absolutamente conflituosa, uma vez que a jovem disciplina precisava se diferenciar dos discursos já bem estabelecidos institucionalmente. Basta dizer que era impossível para um filósofo alemão no início do século não estabelecer uma reflexão estética própria e que os discursos elaborados por esses filósofos ajudaram a moldar a relação do Ocidente com a arte, desde então.

A moderna historiografia de arte, tanto quanto a moderna crítica de arte, se desenvolveu em contato direto com a Estética, portanto. Mas ao contrário da crítica, que apesar de ter surgido a partir da filosofia, não buscava um espaço institucional dentro da academia, a História da Arte precisou se desvencilhar principalmente dos discursos estetizantes para estabelecer seu próprio campo disciplinar. É notável, no entanto, que os historiadores da arte daquele período nunca tenham sido capazes de deixar inteiramente de lado a dimensão estética das coisas. Podemos dizer que esse é o caso de Edgar Wind, como fica claro em seu *Art and Anarchy*, publicado no crepúsculo de sua trajetória, cujas preocupações são, em última análise, estéticas.

Theory of Art versus Aesthetics, um ensaio publicado em 1925, na *The Philosophical Review*, cujo título diz tanto quanto o nome da revista onde o ensaio saiu, é uma espécie de manifesto por uma História da Arte dissociada de doutrinas estéticas e capaz de formular seus próprios conceitos fundamentais, seu próprio caminho, seus próprios objetivos. Aquele Wind era o estudioso de Riegl tentando desenvolver a partir da obra do austríaco uma leitura historiográfica própria. Naquele trabalho, Wind chamava a atenção para a necessidade de uma teoria da arte capaz de fundamentar uma ciência da arte. O texto carrega em si algumas questões fundamentais do projeto que seu autor defendeu dali em diante por toda a sua trajetória intelectual, além de diversos aspectos que ele

escolheu abandonar, como a ênfase em aspectos formais de obras de arte, que naquele texto apareciam entrelaçadas a uma busca por um significado intrínseco.

Sua intenção era atacar os pilares de alguns dos mais influentes discursos sobre a arte de seu tempo ao postular que a Teoria da Arte deveria se emancipar da Estética. Com isso, queria dizer que a História da Arte e a Crítica de Arte deveriam se libertar de determinada postura proveniente da Filosofia da Arte. Seu texto buscava mostrar não apenas a necessidade desse ato, mas também como isso poderia se dar. Wind se baseava na alegação de que um objeto sob contemplação estética perderia suas conexões com todo e qualquer outro objeto, isolando-se de suas relações com o mundo.

Argumentava ainda que qualquer objeto sob contemplação estética não sofreria apenas por se isolar das coisas teóricas e práticas, mas também por se afastar de qualquer outra obra de arte, já que dois objetos estéticos, quando relacionados, transformam-se em fenômenos completamente diferentes do que eram antes de serem aproximados. No mesmo sentido, afirmava em seu texto que se selecionamos partes de um objeto artístico, damos início a um novo fenômeno, não necessariamente relacionado ao artefato como um todo.²³

A partir desse argumento, Wind apresentava uma primeira conclusão: a estrutura de um objeto estético não possibilita que falemos em relações, considerando que o pressuposto deste objeto como tal é seu isolamento. Ele reforçava o fato de que quando contemplamos algo, milhares de relações físicas fazem parte desta mirada. Seu objetivo, de acordo com ele próprio, era apenas fazer seu leitor perceber que, não importa quantas relações são necessárias para possibilitar a abertura do domínio estético, dentro dele próprio nada disso é possível. Pois o fenômeno estético não teria nenhum outro sentido senão o seu próprio, o que quer que isso signifique. Ele estaria em constante isolamento, sendo também indivisível e autossuficiente.

Em relação ao valor estético, seria possível encontrar características similares, sugeria Wind. Que o valor estético não se relaciona com valores práticos ou teóricos seria auto evidente, de acordo com o autor, que seguia afirmando que mesmo na esfera estética como tal, os atributos não se conectam entre si. Não seria possível, portanto, inferir um

²³ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy. The Journal of Philosophy*. Nova York, v. 22, nº. 18. pp. 477-493, agosto de 1925, p. 350.

valor estético. Ele poderia apenas ser verificado após a contemplação. Em outras palavras, o ato pelo qual certo objeto é apreendido seria idêntico ao ato pelo qual seu valor é compreendido.

Esta noção de um valor que aparece como uma qualidade imediata seria paradoxal para mentes filosóficas, de acordo com Wind. Ele se volta, então, para Platão, o filósofo que teria notado aquilo que ele também via como um contrassenso ao dizer que a ideia de beleza era a única que podemos acessar diretamente no mundo da percepção. Na terminologia kantiana, a questão poderia ser formulada de outra maneira: as categorias de possibilidade formal e realidade material vêm a ser idênticas quando aplicadas à Estética. Esses são, aliás, segundo a constatação de Wind, casos extraordinários.²⁴

Na Ética, por exemplo, a avaliação de um objeto é um ato complicado, precedido pelo conhecimento do objeto. É preciso saber o que aconteceu antes que eu diga que determinado fato é um crime. Na Ciência, a avaliação nem sequer está relacionada ao objeto que é julgado, afirma Wind, mas à validade do próprio julgamento. Ele explica: se eu faço uma fiel declaração sobre uma mesa, o valor de verdade pertence à minha declaração, não à mesa. Somente na Estética o valor é dado como uma qualidade imediata do objeto aparente. A paisagem é simplesmente bela. Nem eu apreendo a paisagem como tal antes de apreender sua beleza, nem é meu sentimento pela paisagem que eu chamo de belo, é a própria paisagem.

Ou seja, afirmava Wind, o valor estético não se relaciona com nada além do objeto em si e, por consequência, não pode ser provado sendo, portanto, irracional no sentido mais exato da palavra. Por outro lado, um juízo sobre o valor estético provocaria o desejo de prova. Como esse dilema pode ser resolvido, se perguntava Wind, retoricamente, para afirmar a impossibilidade de insistirmos sobre a validade de um juízo estético a menos que estejamos dispostos a transcender sua origem, deixando de lado a própria esfera estética. No momento em que começamos a discutir se estamos certos ou errados em sustentarmos se uma pintura é boa ou má já teríamos desistido da atitude contemplativa. Começamos a analisar a pintura, o que extrapola os domínios da atitude estética. Isso nos obriga a admitir, segundo Wind, que a própria estrutura do objeto nega a inexistência de relações, característica a certa forma de contemplação estética.

²⁴ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, p. 352.

Wind acreditava que esses argumentos por ele apresentados deveriam ser suficientes para desafiar todo indivíduo que tivesse uma concepção romântica da arte. Suficientes para desafiar aqueles que afirmavam que a arte é para ser sentida e não para ser analisada e que evocavam as sarcásticas palavras de Rembrandt, que em certa ocasião havia afirmado que as pinturas são feitas para serem vistas, e não para serem cheiradas. Preocupado com o conteúdo da obra de arte, Wind alertava em seu texto para a necessidade, em cada caso específico, de encontrarmos um critério para decidirmos se nossos sentimentos correspondem a um significado.

Significado, para ele, era a palavra-chave, a expressão que sustenta este seu texto e que daria as bases para sua obra futura. A ideia que ele, por fim, apontava como ausente nos deficitários conceitos fundamentais de Wölfflin. Algo que não poderia, de acordo com Wind, ser respondido pela estética se considerarmos mais uma vez o isolamento requerido por essa atitude, para esse tipo de discurso sobre a arte. E se a compreensão do sentido, do significado e do conteúdo da obra de arte não é possível, a atitude estética teria falhado, mais uma vez, em sua visão. Entender bem o significado da obra de arte é não só razoável, mas também necessário. Inclusive, acrescentava de forma decisiva, para a boa fruição da obra de arte.

Fruição que não deveria estar entregue a um sentimentalismo desenfreado, mas relacionada à compreensão da arte, relacionada às intenções do artista, que deveriam ser recuperadas por meio do conhecimento. Em meio à atitude estética, pelo contrário, não seria possível admitir nenhuma compreensão ou incompreensão, noções que extrapolariam os domínios dessa atitude. De acordo com Wind, enquanto o sujeito está aproveitando uma pintura esteticamente, ele pode não compreender seu significado artístico, mas essa incompreensão não poderia ser provada no campo estético. Para isso, seria preciso fazer uso da teoria da arte.²⁵ Resumidamente, Wind explicava: a contemplação da arte encontra sua expressão em um discurso e esta declaração se torna um raciocínio. Tão logo esse raciocínio é discutido, a contemplação artística se torna crítica de arte. A crítica de arte se utiliza de conceitos que devem ter seus fundamentos na teoria da arte.

²⁵ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, p. 354.

Defensor de uma História da Arte compreendida como *Wissenschaft* em um momento no qual a disciplina ainda criava seus alicerces na academia e em um período no qual essa área tentava se fazer ouvir em meio a outros poderosos discursos sobre a arte, Wind citava o historiador da arte vienense Alois Riegl para postular um apelo por uma historiografia da arte menos passional e mais objetiva: O historiador da arte perfeito, dizia Riegl, é aquele que não tem gosto.²⁶ Aquele, explicitava Wind, que não deixa seus prazeres estéticos interferirem em seu julgamento. Deste modo, o historiador da arte deveria sempre lidar com esta tensão entre a contemplação e a análise, entre sentimento estético e julgamento científico.

Advogava, assim, a favor de uma História da Arte que não olhasse para a pintura afim de compreender quais impressões ela provoca na alma humana, mas que fosse capaz de entender quais problemas artísticos uma pintura se compromete a resolver e como isso é feito. Preocupava-se, então, em compreender as decisões do artista relacionando, deste modo, conteúdo e forma. Categorias interdependentes e, portanto, igualmente importantes. Noção capaz de contrariar o domínio da forma no momento em que este conceito era a base para quase todos os discursos sobre a arte, quer fosse no campo da História da Arte ou além dele.

Wind, no texto de 1925, aproximava o intelectual e seu discurso do artista e sua arte e, deste modo, relembra que o pensador se baseia em determinadas regras que tornam sua comunicação compreensível, que ele forma e conecta palavras de acordo com a gramática e com as normas da lógica formando, assim, um significado. Deste modo, afirmava Wind, o intelectual que formula um texto nos desafia a pensar sobre a falsidade ou verdade de sua argumentação. Isso demonstraria que a compreensão é baseada em regras sistemáticas de coerência, o que levava Wind a uma pergunta central em seu texto: quais são essas regras de coerência na arte?

Tudo isso para saber, “quais são as condições ontológicas que tornam a obra artística e a compreensão da arte possíveis?” e o que leva um artista a assumir que seu trabalho tem determinado significado, que pode ser compreendido por outras pessoas? Qual a base desta expectativa? E a título de esclarecer a comparação, Wind novamente se perguntava: O que um intelectual assume ao formular ideias que ele supõe que serão

²⁶ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, p. 354.

compreendidas e julgadas?²⁷ Se a resposta para essa questão parece mais simples é graças ao fato de que a lógica na qual ela se baseia é mais desenvolvida do que a teoria da arte, área necessária para a compreensão da obra de arte, mas atrofiada graças à sua dependência quanto à determinada atitude estética, dizia Wind.

Deste modo, o jovem autor de *Theory of Art versus Aesthetics* propunha uma teoria da arte independente daquilo que ele entendia como as antigas formulações estéticas românticas. Uma teoria da arte que se relacionasse com as decisões do artista e que levasse em consideração as consequências de cada decisão de acordo com um sistema de problemas artísticos que a teoria da arte deveria entender. Propunha, portanto, a compreensão do modo como um artista articula seus materiais de percepção para, assim, entender as regras artísticas de cada uma dessas articulações. Se um artista decidisse a favor da linha, mais ele estaria decidindo a favor do plano, exemplificava Wind; quanto mais um artista decidisse a favor do ponto, mais ele precisaria decidir a favor da profundidade.²⁸

Deste modo, o problema da apresentação estaria, para Wind, intrinsecamente relacionado a um outro: o da expressão. Pois o modo como o artista apresenta suas figuras determina o modo como a figura expressa a vida. A vida, para ser expressa, garantia, precisa ser formulada. E prosseguia dizendo que não existe expressão da vida sem uma formulação. Mas a fórmula, para ser expressiva, precisa ser animada. Não há fórmula expressiva sem vida. No entanto, alegava Wind, salientando a importância das escolhas do artista, quando mais importância é dada à vida como tal, mais o valor da fórmula seria reduzido; e quanto mais o artista enfatiza a importância da fórmula, mais estaria desrespeitando o valor da vida.

Assim, novamente, Wind pretendia apresentar uma relação e uma antítese. E em cada decisão tomada pelo artista um sem número de outras possibilidades. Cada uma com suas consequências artísticas. Sua teoria da arte, proposta de maneira resumida neste artigo, pretendia simplesmente demonstrar as conclusões da decisão livre do artista. Elas poderiam ser confirmadas por meio da análise dos problemas que tornam cada decisão necessária. O mais fundamental deste ponto é que forma e conteúdo aparecem nessa

²⁷ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, p. 357.

²⁸ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, pp. 355-356.

teoria da arte associados, como é possível notar na própria noção de decisão. O que se dá, como se pode perceber, a partir da obra de arte em si, a partir de sua forma. Wind, questionando os discursos hegemônicos sobre a arte, demonstrava uma associação que para ele deveria ser o modo de pautar o entendimento sobre a arte, negando o isolamento como chave para uma boa fruição estética.

Assim, Wind propõe novas maneiras de compreender a História da Arte e a Crítica de Arte, ambas baseadas em uma nova teoria da arte. Nela, o Historiador da Arte estaria principalmente interessado em descobrir a decisão do artista como tal, interpretando-a como um evento histórico. Já o crítico deveria estar especialmente devotado, segundo ele, a examinar se as implicações das decisões do artista se concretizaram para julgar a consistência e a validade da obra de arte. A teoria da arte nos moldes em que propunha Wind teriam suas consequências em outras duas áreas. Uma delas, a própria Filosofia, já que contemplação estética e análise científica, embora historicamente antagonistas no grau mais elevado, tentam se aproximar do mesmo objeto: o objeto artístico. A questão de como pode ser possível construir um diálogo entre as duas áreas apresenta um novo e necessário problema, que o próprio autor abordou em alguns momentos de sua trajetória.

O outro campo seria a pedagogia. Mas as implicações levantadas por Wind quanto a essa área não deixam de trazer elementos fundamentais para compreendermos o modo como ele pensa não só o ensino de arte, mas a escrita da História da Arte em si, é claro. Vejamos como, em Wind, pensar o ensino da arte é pensar a escrita da história da arte em si: iniciar o estudo da apreciação artística perguntando para o aluno qual objeto é o seu preferido seria o mesmo, de acordo com Wind, que perguntar para um estudante se ele gosta de uma linguagem quando ele não a compreende. A questão do gosto, ele defendia, deveria ser eliminada completamente do ensino de artes. Primeiro, o estudante deveria aprender gramática.²⁹

Primeiro, ele deveria compreender por que em determinada figura um certo tipo de linha ou ponto implica um tipo especial de espaço e como toda a composição corresponde à representação de coisas e à expressão da vida. Deste modo, e apenas deste modo, afirmava Wind, seria possível desenvolver uma relação com a arte baseada em conhecimento sólido, em uma compreensão razoável, e não em mera verborragia ou

²⁹ WIND, Edgar. *Contemporary German Philosophy...*, p. 359.

emoções descontroladas. Razão e Lógica são, em Wind, palavras-chave para uma nova ciência da arte e continuariam sendo em sua obra madura. Mas não seria correto dizer que a partir daquele texto Wind seguiu um caminho retilíneo e sem rompimentos até *Pagan Mysteries in the Renaissance*, publicado décadas depois. O certo é que o contato com a Biblioteca Warburg e com seu criador, nos anos subsequentes, representou uma guinada fundamental para a obra de Edgar Wind, para seu modo de olhar para a disciplina.

Após alguns anos, em outubro de 1930, Wind apresentou no Quarto Congresso de Estética e de Ciências Gerais da Arte, na Biblioteca Warburg, o texto *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik* (O Conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a Estética). Apesar do nome do evento e do título dado por Wind, a apresentação tinha algumas pretensões similares àquelas do texto de 1925. Agora com base nas ideias de seu falecido amigo, ele persistia em renegar a estetização da História da Arte e rebatia as ideias de Wölfflin, mas também as de Riegl, estratégia comum naquele momento e que consistia em estabelecer um enfrentamento com duas formas diferentes, e muito influentes, de compreender a História da Arte.³⁰ Contra elas, Wind apresentava as ideias de seu mestre, Aby Warburg.

Seu texto deve ser lido como uma grande contribuição para a compreensão dos procedimentos escriturários daquele historiador da arte, mas não devemos nos esquecer que se trata de um ensaio de Wind sobre a obra de Warburg, no qual o pensamento do historiador hamburguês aparece, digamos, “domado”. Seu procedimento é ali descrito em um único texto, de forma organizada, algo jamais feito pelo próprio Warburg. Mais que o

³⁰ De acordo com Michael Ann Holly: The writers who articulated their own ideas by attacking those of Riegl and Wölfflin were often vitriolic. In 1917, Ernst Heidrich called the work of any evolutionist historian of art, from Vasari through Riegl, “one gigantic fiction” because it made overtly facile connections between periods. Adolph Goldschmidt on many occasions “disavowed” the “metaphysical speculation” of Riegl and Wölfflin and turned instead to the Science of classifying groups of works “analytically, formally, and historically.” Wind chose Wölfflin as his target, attacking his history of form for reasons similar to those of Panofsky when he indicted Riegl. He worried, on the one hand, that Wölfflin’s antithetical categories were not yet sufficiently “basic” or reductive [...] Wind in an argument similar to Panofsky’s in the critique of Wölfflin, declared that a mere classificatory description, apt as it is for some art historical “problems”, could never fail to encroach on larger issues of “meaning” articulate ways in which art history could be more “scientific” of, in Panofsky’s terms, at least epistemologically verifiable”. HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of Art History...*, p. 99. A preocupação com um procedimento epistemologicamente verificável foi uma constante na obra também de Wind que, como já foi diso, teve Panofsky como seu *Doktorvater*. Nesse período, ambos compartilharam diversas questões e preocupações, como é possível perceber também nos textos de Panofsky daquele período. É possível que o artigo publicado por Wind, em 1925, tenha sido importante para que o jovem orientador de doutorado consolidasse seu próprio método, posteriormente: sua História da Arte como uma disciplina humanística, como ele a denominou.

pensamento de Warburg, o ensaio traz um modo de ver a arte que o próprio Wind adotaria e buscaria desenvolver dali em diante.

Para comprovar este ponto basta observarmos como a ideia de símbolo, embora adotada nas obras de Warburg, ganha uma outra relevância e um outro tom quando Wind tenta traduzir Warburg, traduzindo, assim, a si mesmo. A ideia de símbolo, a partir de uma leitura própria de Warburg, se torna então a contraparte de uma antiga obsessão de Wind, que perseguia a compreensão dos significados na arte, como seu artigo de 1925 deixou claro.

Pagan Mysteries in the Renaissance, que surge no auge de sua trajetória, quando Wind se tornou uma espécie de *rockstar* em Oxford, é o resultado do caminho que Wind escolheu ao dialogar com a obra que Warburg produziu em sua vida. Embora Warburg tenha sido um homem que desenvolveu sua *Kulturwissenschaft* fora da Academia, embora ele nunca tenha estabelecido um método científico prescritivo, seu legado, pelos olhos e mãos de Wind, que se considerava seu continuador, perdurou, mesmo que domado.

Em *Pagan Mysteries in the Renaissance* há um Warburg possível dentro do sistema disciplinado das Universidades. Foi por meio dele, por meio de uma ideia de acumulação progressiva de conhecimento e erudição estabelecidos a partir dele que Wind conquistou seu espaço acadêmico negando aquilo que parecia imprescindível nas primeiras décadas do século XX, os *Grundbegriffe*. Ao invés disso, Wind estabeleceu, a partir de Warburg, que objetos artísticos de todo tipo deveriam se relacionar entre si e que deveriam se relacionar com o mundo da cultura no qual estavam inseridos, reestabelecendo assim o que ele considerava ser a relação entre a arte e a vida, entre a arte e o mundo que a cerca, a *Kultur*.

Mas seria a arte, ou melhor, a obra específica a ser analisada o que determinaria o caminho que o pesquisador deveria seguir. Em Wind, contudo, relações causais bastante específicas e concretas são estabelecidas até que a obra seja colocada em contexto e que seu “sentido original” seja compreendido filologicamente. No entanto, as irrupções fantasmagóricas das *Pathosformeln* deixam de emergir espontaneamente nos textos de Wind, como se exorcizadas, para utilizar um termo sugerido por Didi-Huberman ao tratar de Panofsky³¹. Além disso, a grande arte ganha o protagonismo em definitivo com Wind,

³¹DIDI-HUBERMAN, Georges. O exorcismo da *Nachleben*: Gombrich e Panofsky. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, pp. 75-84.

embora o estudo de objetos que seriam muitas vezes considerados irrelevantes faça parte da fauna de obras analisadas ao longo do livro, mesmo que muitas vezes em segundo plano.

Mudanças necessárias para que o tipo de conhecimento produzido por Warburg e depois por Wind se tornasse possível dentro da disciplina acadêmica. A forma específica e windiana de escrita da História da Arte assumida em *Pagan Mysteries*, de diversas maneiras tão próxima, e ao mesmo tempo tão distante, de formas contemporâneas de compreensão histórica da arte revela, em alguma medida, as perdas e ganhos da disciplina desde o início do século.

Referências Bibliográficas

- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O exorcismo da Nachleben*: Gombrich e Panofsky. IN: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. pp. 75-84.
- HAUSER, Arnold. *The Philosophy of Art. History*. Cleveland, 1958.
- HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of Art History*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.
- KLEINBAUER, Eugene. *Modern Perspectives in Art History: An Anthology of Twentieth-century Writings on the Visual Arts*. Toronto: University of Toronto Press, 1989.
- KULTERMANN, Udo. *Storia della Storia dell'Arte*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1997.
- LATELLA, Consolato. *Knowledge, History and Art in the early Work of Edgar Wind (1922-1929)*. Pisa: University of Pisa Press, 2008.
- LLOYD-JONES, Hugh. Memória Biográfica. In: WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997
- MCCONICA, James. Edgar Wind Oxford Year. In: BREDEKAMP, Horst et al. (Orgs.). *Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlim: Akad. Verl., 1998
- PINOTTI, Andrea. Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburgo, v. 61, nº. 2, 2016, pp. 267-279.
- READ, Herbert. Introduction. In: WÖLFFLIN, Heinrich. *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*. Ithaca: Ithaca University Press, 1952.
- WARBURG, Aby. A Arte do Retrato e Burguesia Florentina. Domenico Ghirlandaio em Santa Trinità. Os retratos de Lorenzo de' Medici e seus parentes. In: WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. Chicago: Northwestern University Press, 1985.

WIND, Edgar. I. Contemporary German Philosophy. IN: *The Journal of Philosophy*. Nova York, v. 22, nº. 18. pp. 477-493, agosto de 1925.

WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London & New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1968.

WIND, Edgar. Theory of Art versus Aesthetics. *The Philosophical Review*. Nova York, v. 34, Nº. 4, pp. 350-359, jul. 1925.

WOOD, Christopher S. Art History's Normative Renaissance. In: GRIECO, Allen J. et al (orgs.). *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*. Acts of an International Conference, Florença Villa I Tatti, June 9-11, 1999. Florença: Olschki, 1999, pp. 65-92.

Recebido em 19 de agosto de 2019
Aprovado em 26 de setembro de 2019