

“A tract for the times”:

As *Reith lectures* de 1960 por Edgar Wind

Ianick Takaes

Abstract

In the last months of 1960, the art historian and philosopher Edgar Wind delivered that year's BBC Reith Lectures, which made him a well-known public intellectual. Under the title of *Art and Anarchy*, Wind criticized throughout six lectures several aspects of modern art, including its marginalization and formalism, the practice of connoisseurship and the scepticism towards knowledge, the effects of mechanization upon creativity and the artist seclusion from society. Wind's critiques, even though the end result of a lifetime of historical research and philosophical speculation on the artistic phenomenon, were formulated in response to contemporary events (i.e., the European artistic system, Britain in special, in the late 1950s and early 1960s). According to Wind, *Art and Anarchy* was a tract for the times. This article describes the reasons why Wind was invited by the BBC to deliver the 1960's Reith Lectures, examines the aims of his critique vis-à-vis the artistic developments of those years, and evaluate his position as a public intellectual questioning the assumption that a wide diffusion of art was intrinsically good for society. Our main hypothesis is that Wind, by choosing *Art and Anarchy* as the title of his lectures, was engaging directly, albeit in an ironical sense, with Matthew Arnold's *Culture and Anarchy*.

Entre os papéis relativos à produção do primeiro escrito biográfico sobre Edgar Wind, feita pelo helenista oxoniano Hugh Lloyd-Jones e publicado em 1983 em *Eloquence of the Symbols* (compilação póstuma de alguns artigos de Wind), encontram-se algumas passagens críticas de Margaret, viúva do biografado, quanto ao entusiasmo do biógrafo por *Art and Anarchy*. Entusiasmo esse que se manifestou em sete páginas datilografadas, superando a atenção dada no texto a outras obras

importantes, como *Pagan Mysteries of the Renaissance*. Páginas excessivas, segundo Margaret, que sentia certo desapareço pelo tempo que Wind dedicou a *Art and Anarchy*¹. Essa obra – cujo postulado basal considera que o fenômeno artístico moderno se caracteriza sobretudo por sua marginalização em relação ao centro da experiência humana – foi inicialmente proferida em 1960 como uma série de radioconferências, as *Reith Lectures*, programa anual produzido pela BBC do pós-guerra até os dias de hoje. Margaret reitera diversas vezes no *Nachlass* de Wind (do qual foi a força compiladora motriz) a pouca importância de *Art and Anarchy* frente às obras propriamente históricas, caracterizando-a frequentemente como um “tract for the times”, juízo desdenhoso que imputava ao próprio marido², com razão³.

Lloyd-Jones acabou por incorporar essa expressão em sua descrição de *Art and Anarchy*⁴, externando assim a sua relação algo conflituosa com Margaret durante o processo de escrita dessa “Memória Biográfica” de

¹ “Hugh has been captivated by *Art and Anarchy* – which for me will always stand as a tract for the times and a fatal interruption in Edgar Wind’s historical studies – and has devoted seven pages to a lively description of its contents.” Cf. WIND, Margaret. [Carta] 2 jun. 1980, [S.I.] [para] BELL, John. [S.I.] 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 22, file 4.

² “A good deal of commotion accompanied their delivery (after the third lecture he hardly gave the B.B.C. time to read the scripts), a large correspondence and other problems followed afterwards. The revised text and Notes were published in 1963. Three important years were consumed in this way – for good or for ill his historical writing had been interrupted by a ‘tract for the times’ (his description of *Art and Anarchy*).” Comentário de Margaret Wind. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 2.

³ “it is clearly not an historical book but a tract for the times. Its problems, if there are any, are therefore quite different from those of the two other books [*Pagan Mysteries; Bellini’s Feast of the Gods*]” WIND, Edgar. [Carta] 25 fev. 1964, [S.I.] [para] REVEL, Jean-François. [S.I.] 2 f. In Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 105, file 1.

⁴ “[Wind] was invited by the BBC to deliver the six lectures given annually in memory of its first and most celebrated Director, Lord Reith. Although Wind was deeply engaged in the studies on which he was at work, he took up the challenge to put before a wide public the views about aesthetics, art history, and the appreciation of art which he had been working out ever since his doctoral dissertation. He regarded the lectures as a *tract for the times*”. Cf. LLOYD-JONES, Hugh. “A Biographical Memoir”. In WIND, Edgar. *The Eloquence of Symbols*. Oxford: Clarendon Press 1993, p. xxxi, grifo nosso.

Wind. A edição brasileira de *A Eloquência dos Símbolos*, traduzida por José Laurênio de Melo, verteu a frase para “uma obra adequada à época”⁵. Malgrado a boa qualidade de sua tradução, essa passagem falha em comunicar o campo semântico dessa expressão em seu idioma vernáculo. Originária dos noventa *Tracts for the Times* produzidos por membros do Oxford Movement, movimento de renovação espiritual do anglicanismo oitocentista, a expressão infiltrou a língua inglesa assumindo o sentido de um escrito panfletário e de baixa densidade intelectual, redigido em reação a algum evento ou tendência de seu período histórico, visando a comunicação em massa e a popularização de ideias. Esse sentido encontra-se já no primeiro dos *Tracts for the Times*, o “Thoughts on the Ministerial Commission” de 9 de setembro de 1833, que inicia com a sentença: “Eu sou um de vós, um presbítero; escondo, portanto, o meu nome, caso eu me arrogue em demasia ao falar em causa própria. Eu necessito, no entanto, falar, pois os tempos são muito malignos e ninguém lhes fala em oposição”; e conclui afirmando que “se vós não adotares a minha visão do assunto, que vos ofereço [...] ESCOLHEI O VOSSO LADO. A neutralidade, se mantida por muito mais tempo, também significará assumir uma posição. *Escolhei o vosso lado*”⁶.

Uma manifestação posterior fascinante de um *tract for the times*, ainda que heterodoxa e um tanto irônica em sua autoconsciência, é o poema “Under Which Lyre?” de W. H. Auden, maliciosamente subtítuloado “A Reactionary Tract for the Times”⁷. Originalmente pronunciado em 1946, em

⁵ WIND, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos*. Trad. port. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1997, p. 37.

⁶ “I am but one of yourselves, — a Presbyter; and therefore I conceal my name, lest I should take too much on myself by speaking in my own person. Yet speak I must; for the times are very evil, yet no one speaks against them. [...] But, if you will not adopt my view of the subject, which I offer to you [...] CHOOSE YOUR SIDE. To remain neuter much longer will be itself to take a part. *Choose your side*”. Cf. NEWMAN, John H. *Thoughts on the ministerial commission: respectfully addressed to the clergy*. Londres: Catholic Literature Association, 1833, pp. 1-4. Disponível em <<https://archive.org/details/a561781300newmuoft>>. Acesso em 30/5/2017.

⁷ Cf. AUDEN, W. H. *Selected Poems*. New York: Vintage Books, 1979, pp. 178-183. Auden foi colega de Wind nos anos do Smith College 1950, e a vida de ambos possui diversos paralelos. Auden chegou a dedicar a Wind em 1953 um poema chamado “The Truest Poetry is the Most Feigning” após um debate entre eles e Archibald MacLeish sobre o engajamento artístico no simpósio “Art

uma festividade na Universidade de Harvard comemorando a vitória na Segunda Guerra Mundial, “Under which lyre?” ataca as instituições de saber oficial e a atmosfera otimista dos Estados Unidos dos anos 1940, caracterizando-a como se regida por Apolo, divindade oficiosa e “careta” (prediz, assim, o conformismo otimista estadunidense da década de 1950). Em sua oposição, Auden faz o elogio do verdadeiro inventor da lira, o ladino e boêmio Hermes, sob cuja égide o poeta situa a liberdade artística e o conhecimento verdadeiro, embora marginal. Denuncia, ainda que subrepticiamente, a intimidade de Harvard com os órgãos militares e o alinhamento da produção acadêmica e artística com as diretrizes estatais; sugere, como uma forma de resistência, que se siga o decálogo hermético, uma jocosa lista de mandamentos que proscree, por exemplo, a amizade com publicitários, a leitura da Bíblia por seu valor literário e o sexo com pessoas demasiado higiênicas⁸. Não obstante os gracejos do *wit* de Auden, é exatamente esse aspecto de percepção das linhas de força de uma época, de reação literária pública e de estímulo à ação que determina o sentido de uso dessa expressão (*tract for the times*), onde uma figura intelectual ousa romper com as expectativas de imparcialidade, alheamento e de hermetismo do discurso, assume uma posição manifesta e grita “lobo” – existindo ou não o perigo – da praça pública, e não do alto da torre de marfim.

As *Reith Lectures* da BBC, ainda que se esperem provocadoras, não possuem necessariamente esse espírito de engajamento contestador e de

and Morals” em 1953. A esse respeito, ver BUSCHENDORF, Christa. “Kunst als Kritik. Edgar Wind und das Symposium *Art and Morals*”. In: BREDEKAMP, Horst et al., *op. cit.*, pp. 117-133; ver também ZORACH, Rebecca. “Love, truth, orthodoxy, reticence; or, what Edgar Wind didn't see in Botticelli's Primavera”. *Critical Inquiry*, vol. 34, n. 1, set. 2007, pp. 190-224 (em especial pp. 219 ss.).

⁸ “Thou shalt not do as the dean pleases, / Thou shalt not write thy doctor's thesis / On education, / Thou shalt not worship / projects nor / Shalt thou or thine bow down before / Administration. // Thou shalt not answer questionnaires / Or quizzes upon World-Affairs, / Nor with compliance / Take any test. Thou shalt not sit / With statisticians nor commit / A social science. // Thou shalt not be on friendly terms / With guys in advertising firms, / Nor speak with such / As read the Bible for its prose, / Nor, above all, make love to those / Who wash too much. // Thou shalt not live within thy means / Nor on plain water and raw greens. / If thou must choose / Between the chances, choose the odd; / Read *The New Yorker*, trust in God; / And take short views.” Cf. AUDEN, *op. cit.*, pp. 182 e ss.

reação. Iniciadas em 1948 com Bertrand Russell – então o mais proeminente dos intelectuais públicos ingleses –, foram idealizadas como uma série de radioconferências anuais a serem proferidas por uma personalidade de destaque – capaz de mesclar erudição e crítica com as qualidades de um bom *broadcaster*, ao menos idealmente – que deveria trazer a público em linguagem acessível, mas não condescendente, as considerações oriundas de uma pesquisa original sobre algum assunto contemporâneo de sua área. As *Reith Lectures* foram concebidas como a expressão máxima do *Talks Department* da rádio BBC e, por consequência, das ambições epistêmicas da corporação como um todo. O seu modelo eram as prestigiadas *Gifford Lectures*⁹, série de conferências sobre teologia natural da academia escocesa que produziram, por exemplo, *The Varieties of Religious Experience* de William James (1901-02). E assim como as *Gifford* visam honrar o caráter do jurista oitocentista Adam Gifford e o seu interesse pela visão teológica de Spinoza, as *Reith Lectures* homenageiam o “patriarca fundador” da BBC, lorde John Reith, empresário escocês calvinista que foi o primeiro diretor geral da corporação entre 1922 e 1939. Homenageia-se, contudo, não apenas o indivíduo, mas também o conjunto de princípios e valores éticos compreendidos como *reithianismo*. De um modo geral, o termo define uma visão ideal dos meios de comunicação sob o domínio de um único órgão difusor que, protegido das pressões comerciais e mesmo dos interesses da audiência por causa de seus regulamentos estatutários, produz conteúdo de elevado padrão cujo objetivo final é informar e educar a sociedade (mesmo que, para isso, seja preciso entretê-la no meio do caminho). O seu lema paternalista e altaneiro, “*inform, educate and entertain*”, pautou a atuação histórica da BBC.

O *reithianismo*, no entanto, é diretamente tributário de tendências intelectuais inglesas tardo-oitocentistas; em termos específicos, pode ser compreendido como a aplicação na era do rádio da visão educacional

⁹ BRIGGS, Asa. *The History of Broadcasting in the United Kingdom. Volume IV: Sound and Vision*. Londres: Oxford University Press, 1995 [1979], v. 4, p. 520.

formulada pelo pedagogo, poeta e crítico social vitoriano, Matthew Arnold¹⁰. Em seu seminal *Culture and Anarchy* de 1863, Arnold defendeu o fomento à cultura como uma panaceia para os crescentes conflitos sócio-políticos da Grã-Bretanha da segunda metade do Oitocentos, em especial o espectro da “anarquia” corporificado pelos levantes da classe trabalhadora (apelidada por Arnold de o “Populacho”¹¹). Definindo “cultura” a partir de Jonathan Swift como *sweetness and light*, isto é, como um ideal estético e epistemológico expresso pelo melhor da atividade subjetiva humana acumulada ao longo da história¹², Arnold postulou uma educação liberal universal como garantia de coesão social, que deveria assim

¹⁰ Matthew Arnold (1822-1888) exerceu em sua carreira um campo de atividades notável, em geral associadas à educação. Foi inspetor nacional de ensino, professor de poesia em Oxford, poeta e romancista. Foi também crítico literário e social, e seus escritos se notabilizaram por seu caráter de exortação e repreensão moral.

¹¹ Ing. *Populace*. Cf. ARNOLD, Matthew. *Culture and Anarchy*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 78.

¹² Swift empregou a expressão pela primeira vez em *The Battle of the Books* (1704), uma sátira da *querelle* francesa na qual os livros antigos e modernos da biblioteca do rei (King's Library, palácio de St. James) batalham pela supremacia. Em meio à narrativa, Swift introduz uma parábola na qual uma abelha (os antigos) debate com uma aranha (os modernos), onde escreve: “For, any thing else of genuine that the moderns may pretend to, I cannot recollect; unless it be a large vein of wrangling and satire, much of a nature and substance with the spider's poison ; which, however they pretend to spit wholly out of themselves, is improved by the same arts, by feeding upon the insects and vermin of the age. As for us the ancients, we are content, with the bee, to pretend to nothing of our own, beyond our wings and our voice: that is to say, our flights and our language. For the rest, whatever we have got, has been by infinite labour and search, and ranging through every corner of nature ; the difference is, that instead of dirt and poison, we have rather chosen to fill our hives with honey and wax; thus furnishing mankind with the two noblest of things, which are *sweetness and light*.” Cf. SWIFT, Jonathan. *The works of the Rev. Jonathan Swift*. Londres: Nichols and Son, 1801, v. 2, p. 226, grifo nosso. O termo, que exprime a junção entre prazer e instrução, remonta a *De rerum natura* de Lucrécio, onde a linguagem poética é empregada para a instrução da doutrina epicurista, em especial o seu símile da taça de vinho melíflua: “assim como o médicos, quando tentam dar às crianças o repugnante absinto, primeiro põem, no bordo da taça, loiro, fluido e doce mel, de modo que, pela idade imprevidente e pelo engano dos lábios, tomem a amarga infusão do absinto e, não significando este engano prejuízo, possam deste modo readquirir a saúde” (Cf. trad. port. Agostinho da Silva, in LUCRÉCIO, *Da Natureza*. 1ª ed., Os pensadores, São Paulo: Abril, 1973, pp. 50 e ss.). A expressão é citada diversas vezes ao longo de *Culture and Anarchy* como um ideal de perfeição que congrega beleza e inteligência; uma referência paradigmática à expressão ocorre já no primeiro capítulo do livro, onde Arnold afirma que “the notion of perfection as culture brings us to conceive of it: a perfection in which the characters of beauty and intelligence are both present, which unites ‘the two noblest of things,’ – as Swift, who of one of the two, at any rate, had himself all too little, most happily calls them in his *Battle of the Books*, – ‘the two noblest of things, sweetness and light.’” (Cf. ARNOLD, M., *op. cit.*, p. 40).

assumir a função anteriormente exercida pelas instituições religiosas. Em sua concepção, o acesso à cultura engendraria a superação das disputas políticas ao suprimir as identidades conflitantes das classes sociais e afirmar o “melhor de si” de cada indivíduo.

A visão de Arnold de sublimação das tensões sociais pela difusão da cultura e da informação, expressa pelo moto da BBC “*Nation Shall Speak Peace unto Nation*”, foi posta em prática por essa corporação midiática de duas formas distintas. Entre 1922 e 1939, existia uma única estação cuja programação não fazia concessão aos interesses divergentes do público e admitia apenas a alternância entre programas ditos “leves” e “elevados” e a variação regional (os *Regional Programmes*, que, não obstante, estavam subordinados ao *National Programme*, emitido da estação central em Londres). De 1939 a 1967, a programação da rádio BBC se tripartiu nas estações *Light Programme*, *Home Service* e *Third Programme*, as quais deveriam refletir a divisão social inglesa entre *lowbrow*, *middlebrow* e *highbrow*¹³, mas com uma importante ressalva: o esquema ambicionava

¹³ O termo *highbrow* se origina na frenologia. Originalmente compreendido como uma correspondência fisiológica entre testas protuberantes e capacidade cognitiva, transformou-se, concorrente ao descrédito da frenologia como uma pseudociência no tardo Oitocentos, em sinônimo de intelectual. A expressão possui um sentido geralmente pejorativo: caracteriza indivíduos que, por razão de seu acesso aos códigos e valores da alta cultura, arrogam-se descendentes em relação àqueles cultural e intelectualmente inferiores. O termo *lowbrow* surgiu por oposição a *highbrow* e foi criado em 1902 pelo *New York Sun*, denotando o indivíduo de características contrárias: o anti-intelectual interessado apenas nos produtos da cultura de massa. Cf. HENDRICKSON, Robert. *The Facts On File Encyclopedia of Word and Phrase Origins*. Nova York: Facts on File, 2008, p. 415, 520. Em seu antagonismo, os termos expressavam, no léxico anglo-saxão, o conflito entre as culturas erudita e popular. O termo *middlebrow* foi aparentemente cunhado pela primeira vez em resposta à própria criação da BBC em 1922; um artigo do influente periódico satírico *Punch* afirmara que a recém-criada companhia tinha inaugurado um novo filão de público (*middlebrow*), composto por uma audiência que busca um acesso parcial aos conteúdos da alta cultura. A disputa entre as facções e as diversas conceituações divergentes propostas para os termos estimulou uma quantidade ingente de artigos e ensaios na primeira metade do século XX; escritores notórios como D. H. Lawrence e Virginia Woolf se engajaram no debate (cf. CLEMENTS, Marcelle. “Crème de la Crème: Highbrows, Lowbrows, Voracious Omnivores, High, Low, and High-Lo”. In: MCGEE, Micki (ed.). *Yaddo: Making American Culture*. Nova York: Columbia University Press, 2008, p. 106). A hipostasiação dessa tripartição conceitual é evidente nos memorandos internos da própria BBC, e pautou as discussões sobre a sua programação na transição para o modelo *Light Programme*, *Home Service* e *Third Programme*. Reverberações da polêmica se encontram mesmo presentes na escrita de *Art and Anarchy*: Wind refuta no livro as críticas feitas às suas *Reith Lectures* de que a sua análise negativa da reprodução mecânica expressaria uma visão *highbrow* da apreciação artística. Cf. GERHARD, Robert. “Thoughts on ‘Art and Anarchy’”. In:

uma ascensão piramidal do público, que deveria ascender gradualmente dos programas vulgares e ligeiros do *Light Programme* em direção ao empíreo estético e epistêmico do *Third Programme* através da mediação do *Home Service*.

As primeiras interações de Wind com a BBC ocorreram no *Third Programme*, a convite de uma influente produtora do *Talks Department*, a russo-inglesa Anna Kallin (1896-1984) [Fig. 1]. Kallin era uma figura de destaque entre os intelectuais da Europa central *émigrés* em Londres: de fácil circulação entre os ambientes acadêmicos e artísticos, Kallin provinha da *intelligentsia* russa pré-revolucionária e tinha formação em história e filosofia na universidade de Leipzig na década de 1910; era, além disso, musicista e foi modelo de Kokoschka. Foi a convite de sua amiga Kallin que Wind proferiu para a BBC em julho de 1950 três falas intituladas “Observations on Renaissance Imagery”, em março de 1952 outras três sobre Leonardo da Vinci e, em 1957, uma comunicação sobre as posições contrastantes entre Blake e Reynolds. Kallin também gravou a aula inaugural de Wind em Oxford em 1957, cuja radiotransmissão foi posteriormente cancelada. Kallin foi decisiva para a escolha de Wind como *Reith Lecturer* de 1960. As *Reith Lectures*, dada à sua importância como um dos principais programas da BBC, eram então decididas por uma estrutura de comando que se originava das sugestões dos programadores e de alguns consultores, subia para os *controllers*, em seguida para os diretores de área, desses passava pelo crivo do diretor-geral da BBC – à época o progressista Hugh Greene, irmão de Graham Greene –, e, deste,

The Listener, Londres, v. 65, n. 1669, pp. 519 e ss., 23 mar. 1961; WIND, Edgar, *op. cit.*, 1985, p. 88. A divisão entre *lowbrown*, *middlebrown* e *highbrown* não diz respeito somente a tipos individuais, mas se refere igualmente à divisão social. Dessa forma, é possível compreender em Arnold uma antecipação da tripartição em *Culture and Anarchy*; o terceiro capítulo desse livro se dedica à definição e crítica das classes sociais inglesas, divididas entre nobreza, burguesia e classe trabalhadora. Arnold enaltece aspectos da contribuição de cada classe à sociedade: elogia, no caso dos “bárbaros” (nobreza), a defesa dos valores morais, do individualismo e da alta cultura; em relação aos “filistinos” (burguesia) – da qual ele próprio se via como um membro, ainda que heterodoxo – a diligência empresarial; quanto ao “populacho” (classe trabalhadora), cujas reivindicações classistas Arnold compreendia como perigosas e desordeiras, encomia a capacidade de ação. Cf. ARNOLD, Matthew, *op. cit.*, pp. 73-95.

para a decisão final do conselho de governadores, órgão designado pelo governo de Sua Majestade. Tratava-se, portanto, de uma decisão complexa, hierarquizada e que deveria, em última instância, ser aprovada pelo *Establishment*.

Os mandarins da BBC, considerando que as últimas conferências tinham sido dominadas por questões científicas (refletindo assim os fascínios e temores da sociedade cinquentista pós-nuclear), inclinaram-se ao tópico das artes, optando pelo tema da relação conflituosa entre o artista moderno e a sociedade¹⁴. Foi Kallin quem sugeriu Wind como conferencista, consciente de sua erudição artística e filosófica *pari passu* à sua capacidade argumentativa, sempre polemista. Kallin defendeu a sua proposta mencionando a capacidade retórica de Wind e o enorme sucesso de suas palestras sobre arte em Oxford (universidade onde fundou a cátedra de história da arte em 1955)¹⁵: Wind atraía à época uma quantidade de público que se tornaria legendária, capaz de gerar filas enormes e um congestionamento de bicicletas que se transformou em um problema urbano [Fig. 2]. O frenesi da audiência era tamanho que James McConica, rememorando esse fenômeno, comparou Wind a um *rockstar*¹⁶,

¹⁴ “I think it would be very timely if we could have series of Reith Lectures in which somebody of the stature of Lionel Trilling were invited to talk about *Art and Society*. I suggest that it is important that the subject should not be treated too narrowly. If it is to have the general appeal that we require of the Reith Lecture series literature and music, as well as the visual arts, ought to be subjected to the fundamental questions – What is the relationship between the artist and the society he lives in? Why is modern painting and music so baffling except to an inner circle of initiates? Are we at the end of an age when the artist was thought of as a rebel? And are we now entering a period when official art – in the sense that Virgil's poetry is official art – is once again possible? Is there some fundamental conflict between the fullest democracy and art? Can there be art without religion?” Cf. NEWBY, P. H. (Controller, Third Programme (C.T.P.)). [*Memorando*], 19 nov. 1959, [S.I.] [para] GREEN, John (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))). 1 f. In BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹⁵ “I've got two speakers to suggest: Again Sir Isaiah Berlin ‘Coming to Terms with Marxism’. And Edgar Wind, who for the last two years has drawn greater audiences to his lectures than any other lecturer in – I am told in the history of – but let us say in the last decades in the two great universities.” Cf. KALLIN, Anna [*Memorando*] 19 nov. 1959, [S.I.] [para] GREEN, John (Controller, Talks (Sound) (C.T(S.))). [S.I.]. 1 f. In BBC Written Archives Centre (WAC), R51/926/6.

¹⁶ “die Schlangen von Studenten, die die ganze Beaumont Street hinab anstanden, um bei Öffnung des Theaters einen Platz zu ergattern, wären heute nur bei einem Rockstar denkbar.” Cf. MCCONICA, James. “Edgar Wind Oxforder Jahre”. In: BREDEKAMP, Horst et al. (Orgs.). *Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akad. Verl., 1998, p. 7.

e muitos dos relatos de suas conferências as descrevem com epítetos sobrenaturais. Wind, portanto, não apenas se adequava ao ideal das *Reith Lectures* quanto à qualidade do discurso (erudito, original e acessível ao público médio), como o seu status acadêmico foi considerado apropriado pelos mandarins da BBC, em sua maioria *alumni* de Oxbridge e profundamente alinhados aos valores dessas duas instituições.

As *Reith Lectures* de Wind foram transmitidas pelo *Home Service* durante seis domingos, de novembro a dezembro de 1960, com uma duração de trinta minutos cada. Sob o título de *Art and Anarchy*, Wind avançou uma crítica da produção e recepção das expressões artísticas modernas através de uma vasta gama de tópicos: reiterando a profecia hegeliana de que as artes não mais forçariam a genuflexão, Wind investiu contra o formalismo de Wölfflin e a *significant form* de Bell, analisou a prática da *connoisseurship* oriunda de Morelli, criticou o fragmento e o *non finito* como formas artísticas, denunciou o preconceito romântico contra o conhecimento e explorou os possíveis efeitos deletérios do fascínio pela maquinaria nos processos criativos, finalizando com uma crítica do isolamento social do artista. A densa tessitura de suas referências – literárias, artísticas, científicas e filosóficas – respondia a um ideal metodológico oriundo tanto da pragmática peirceana de “confiar antes na profusão e variedade de seus argumentos do que na conclusão de apenas um”¹⁷ quanto da adisciplinaridade da Escola de Hamburgo. Visava assim fazer emergir um problema central das expressões artísticas modernas, para o qual já apontara em sua aula inaugural na universidade de

¹⁷ “Philosophy ought to imitate the successful sciences in its methods, so far as to proceed only from tangible premises which can be subjected to careful scrutiny, to trust rather to the multitude and variety of its arguments than to the conclusiveness of any one. Its reasoning should not form a chain which is no stronger than its weakest link, but a cable whose fibers may be ever so slender, provided they are sufficiently numerous and intimately connected.” Cf. PEIRCE, Charles S. “Some consequences of Four Incapacities”, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, V, Cambridge: Harvard University Press, 1934, p. 157. Wind cita essa passagem em uma réplica pormenorizada a uma resenha de seu livro *Bellini's Feast of the Gods* feita por E. Tietze-Conrat. Cf. WIND, E. “Mantegna's Parnassus. A Reply to some Recent Reflections”, *The Art Bulletin*. Vol. 31, n. 3, set. 1949, p. 231.

Hamburgo em 1930, quando discorreu sobre o caráter histórico e supra-histórico da censura artística platônica¹⁸.

Em termos gerais, Wind compreende que após a ciência moderna ter requerido para si toda a visão material da realidade (i.e., tudo aquilo que pode ser transformado em modelo científico e expresso em termos quantitativos), a realidade objetiva se tornou o centro da experiência humana, ao passo que o universo subjetivo se marginalizou e passou gradualmente a ser considerado um “capricho”. A reação artística a esse desequilíbrio, inicialmente capitaneada pelos românticos, teria sido dupla: adotou-se, de um lado, o esteticismo da *l’art pour l’art*, que formula um juízo autônomo e artificial, e, de outro, o escapismo, isto é, a negação da realidade social em favor de uma visão subjetiva supostamente mais verdadeira. Essa reação, na opinião de Wind, seria um beco sem saída, pois terminaria por extirpar os laços vitais da arte com a sociedade. As expressões artísticas, marginalizadas do centro da experiência humana, não lhe propiciariam mais perigo algum, condição *sine qua non* de sua produção e recepção anterior. A sociedade, por sua vez, não mais ofereceria resistência às produções artísticas, seja como contestação, seja como censura, balizas da excelência da arte do passado. Observando o invulgar interesse pelas artes entre o final dos anos 1950 e início da década de 1960, Wind paradoxalmente inferiu que esse não exprimia um engajamento genuíno com os fenômenos artísticos – que julgava *necessariamente* conflituoso – mas antes a marca própria do diletantismo superficial. Apurava-se assim a censura platônica ao lhe inverter o vetor: em vez de se barrar o acesso do artista à *pólis*, passou-se a aceitar de tudo, sem ressalvas. Desse modo, as expressões artísticas se acomodaram mais e mais à sua posição de “ócio burguês”, completamente extirpadas de seu remédio-veneno, isto é, da sua capacidade de instruir o

¹⁸ A aula inaugural, intitulada “Das Historische und das Überhistorische in Platons Kunstphilosophie”, foi publicada em 1932 como “Θεῖος Φόβος – Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie” em *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XXVI, n. 4, pp. 349-373. O ensaio foi republicado traduzido o inglês em *Eloquence of the Symbols*.

espírito humano através da inoculação tanto da "divina loucura" quanto do "temor sagrado".

Essas considerações de Wind, no entanto, não foram formuladas em abstrato, mas provinham da observação de eventos concretos de sua época. Quando afirma em sua primeira conferência que o temor platônico se tornou supérfluo, Wind toma como exemplo a possibilidade de visitar uma retrospectiva de Picasso em Londres num dia e uma de Poussin em Paris no outro; nota, com assombro retórico, que a sensibilidade média não teria crise alguma ao se ver confrontada com obras tão antagônicas, donde infere que se "tais mostras abrangentes de artistas tão incompatíveis entre si são recebidas com igual interesse e apreciação, é evidente que aqueles que visitam tais exposições adquiriram uma resistente imunidade a elas. A arte é tão bem recebida porque perdeu seu ferrão"¹⁹. De fato, a Tate Gallery inaugurou em junho de 1960 a maior exposição retrospectiva de Picasso até então (e a primeira grande exposição do artista em Londres), consagrando o artista na Inglaterra com um sucesso estrondoso de público que gerou os termos "art blockbuster" e "Picassomania"²⁰ (antecedia assim os Beatles em alguns anos). Do outro lado do canal da Mancha, o Louvre organizou de maio a julho uma influente exposição de Poussin sob a curadoria de *Sir Anthony Blunt* (um dos desafetos de Wind).

Quando Wind contesta – na primeira, na quinta e na sexta conferência – a pressuposição vigente de que uma grande difusão artística é

¹⁹ "When such large displays of incompatible artists are received with equal interest and appreciation it is clear that those who visit these exhibitions have acquired a strong immunity to them. Art is so well received because it has lost its sting." Cf. WIND, Edgar. Lecture 1: Art and Anarchy: Our Present Discontents. Disponível em <http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/1960_reith1.pdf>. Acesso em 29/05/2017.

²⁰ ADAMS, Tim. "Picasso, Tate, 1960: the world's first 'art blockbuster'". *The Guardian*, Londres, 29 jan. 2012. Disponível em <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/29/picasso-tate-1960-art-blockbuster>>. Acesso em 30 jan. 2017.

necessariamente benéfica, e que o valor estético transcende juízos morais e a consequente censura, é provável que tivesse em mente o polêmico julgamento em 2 de novembro de 1960 de *O amante de Lady Chatterley*²¹, obra que foi absolvida das acusações de obscenidade com base no argumento de “valor literário”. O livro se tornou um best-seller instantâneo da Penguin Books, contribuindo em larga medida com a revolução da brochura capitaneada pela editora. Uma das testemunhas de defesa de *lady Chatterley* foi E. M. Forster, crítico ao qual Wind se opusera em um simpósio em Harvard em 1948 intitulado “Music and Criticism”²². *Art and Anarchy*, em suma, critica uma visão otimista da difusão artística, como aquela defendida por Malraux em *Le Musée Imaginaire*. Visão que, na perspectiva de Wind, ignora tanto as considerações de Platão, Hegel e Burckhardt sobre o antagonismo entre a arte e Estado quanto as reflexões de Baudelaire e Goethe sobre o caráter inquietante da experiência artística.

Seria possível arrolar outros exemplos de eventos contemporâneos aos quais Wind faz referência explícita ou implícita em *Art and Anarchy*. Ao discorrer sobre o legado histórico da abordagem investigativa de Giovanni Morelli em sua terceira conferência, critica não apenas os fundamentos da *connoisseurship*, fundamental para a história da arte inglesa, mas também comenta as falências de Berenson, morto um ano antes, cuja reputação estava prejudicada pelas revelações de seu envolvimento com o colecionador Joseph Duveen. Em sua quarta conferência, por exemplo, na

²¹ Embora não cite o julgamento de *O amante de Lady Chatterley* em específico, menciona com aprovação uma outra decisão judicial, estadunidense, de deliberação oposta, na qual se discutiu a inter-relação entre o impacto moral e a qualidade estética de uma obra. Cf. WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. Northwestern University Press, 1985, p. 95, n. 9. Não obstante, dado o escândalo jornalístico em torno do julgamento da obra de D. H. Lawrence (ocorrido em Londres às vésperas das *Reith Lectures*), é pouquíssimo provável que Wind não tivesse ciência do fato.

²² Nesse simpósio, Forster defendeu em sua fala a existência de uma diferença fundamental entre o estado mental criativo e crítico e, portanto, entre o artista e o crítico de arte. Estimulado por sua oposição à tese de Forster, Wind inverteu-lhe o argumento em sua comunicação, afirmando que aquilo que Forster via como uma cisão externa e irreparável entre duas categorias de indivíduo (o crítico e o artista) não era senão o espelhamento social de uma dialética interna e fundamental ao fazer artístico. Cf. FRENCH, Richard D. (ed.). *Music and Criticism: A Symposium*. Cambridge: Harvard University Press, 1948, pp. 9-34, 54-72.

qual ataca a recusa ao conhecimento nas artes como uma superstição romântica, Wind dialoga diretamente com Charles P. Snow, cuja recente *Rede Lecture* sobre “The Two Cultures and the Scientific Revolution”, proferida em 7 de maio de 1959, inflectiria todos os debates posteriores sobre a natureza do conhecimento e do ensino contemporâneo, impondo a cisão entre as humanidades e as ciências como uma questão inescapável da segunda metade do século XX (e Wind fora ele próprio, em 5 de maio de 1960, o sucessor de Snow como conferencista *Rede*, na qual discorreu sobre a sua concepção de Classicismo).

Art and Anarchy, portanto, é um discurso imbrincado tanto por reflexões históricas e filosóficas oriundas da carreira intelectual de Wind quanto pela problematização clínica de certas concepções correntes do fenômeno artístico, fundamentalmente questionáveis na visão de seu autor. O efeito de suas *Reith Lectures*, segundo um de seus críticos, foi devastador: Wind “demoliu uma após a outra as concepções populares sobre arte”²³.

Desse modo, por questionar as “vacas sagradas” da sensibilidade cultural inglesa e oferecer uma resistência crítica a certas tendências de sua época, Wind proferiu de fato um *tract for the times*. Ao iniciar a sua primeira conferência afirmando que ao empregar a palavra “anarquia” não falará em defesa da ordem (e que uma certa medida de “tumulto e confusão” evoca energias criativas)²⁴, Wind subverte as expectativas de sua audiência inglesa, acostumada ao uso negativo do termo.

²³ “I mean the thing – is rolling along and you’ve seen him demolish one after another of popular conceptions – about art. I mean the idea that it’s good to have popular art, – this went for a burton on the first evening, the idea that connoisseurship, was for some internal reason if it’s own, valuable, goes for a burton on the second occasion and so on. One after another of these sacred cows goes flying. You don’t know what the conclusion’s going to be but you know perfectly well, you gather it from the very texture of what he’s saying – that he has got a positive point of view – which is going to emerge sooner or later.” FORGE, Andrew. *The Critics*. Londres: BBC, 11 dez. 1960. Programa de rádio. A transcrição está disponível em Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 95, file 3.

²⁴ “I hope that the word ‘anarchy’ in the title of these lectures will not suggest that I shall speak in defence of order. I shall not. A certain amount of turmoil and confusion is likely to call forth creative energies.” Cf. WIND, *op. cit.*, 1985, p. 1.

Minha hipótese, no entanto, é que Wind faz uma referência ainda mais precisa e extremamente irônica à *Culture and Anarchy* de Matthew Arnold²⁵. Visto que o argumento desse livro era de conhecimento geral da sociedade inglesa devido à profunda influência de Arnold sobre o sistema educacional da nação, e que a sua visão de cultura como garantia de estabilidade política se encontrava nos antípodas das considerações de Wind sobre a natureza essencialmente conflituosa entre as expressões artísticas e a estabilidade política, *Art and Anarchy* seria justamente o reverso de *Culture and Anarchy*. Dado o fato de que a BBC era ela própria pautada pelos ideais de Arnold via Reith, Wind parece também avançar uma crítica sub-reptícia e irônica às ambições de difusão cultural da corporação, e, em especial, ao paternalismo reithiano que ambicionava atingir todas as moradias inglesas com o “melhor das ideias e da cultura”, impondo assim a elevação dos padrões de gosto e comportamento da sociedade inglesa.

Esse ideal, no entanto, não passaria incólume à crise de paradigmas da década de 1960. O sucesso crescente da música pop – até então recusada pela rádio BBC como um fenômeno vulgar – concomitante ao surgimento das rádios piratas em águas internacionais, forçaram-na a rever a sua estrutura de programação. Em 1967 extinguiu-se a tripartição ascendente entre *Light Programme*, *Home Service* e *Third Programme*, adotando-se em seu lugar uma isonômica divisão numérica: *Radio One*, *Two*, *Three* e *Four*. A mais famosa dessas rádios piratas era a *Radio Caroline*, que iniciou suas operações em março de 1964. O seu fundador, o jovem empresário irlandês Ronan O’Rahilly, batizou a rádio em homenagem a uma foto de Caroline Kennedy – a dita “princesa de Camelot” – dançando com seu irmão no Salão Oval publicada pela revista *Life* em 1962²⁶ [Fig. 3]. Para Ronan, a imagem expressava uma

²⁵ Devo essa hipótese a uma conversa pessoal com Caroline Elam, que foi aluna de Wind em Oxford em meados da década de 1960. Foi Elam que me apontou para o fato de que *Culture and Anarchy* era uma obra de conhecimento geral da sociedade inglesa e que seria possível que *Art and Anarchy* aludisse, direta ou indiretamente, ao livro de Arnold.

²⁶ GARFIELD, Simon. “When pop pirates ruled Britannia’s airwaves”. In: *The Guardian*, Londres, 8

interferência festiva na conduta austera do governo, atitude que deveria pautar a atividade de sua rádio. A tensão entre desmesura artística e continência política, assim como a contestação a toda autoridade, apresentava-se de fato como um dos principais vetores de força do período. Nesse sentido, Wind em suas *Reith Lectures* parece não apenas resistir, mas antes preannunciar o seu tempo. E se isso ocorre, é porque a sua abordagem heurística extrai a sua vitalidade da consciência propedêutica de que o investigador é parte do processo investigado. Diz Wind: "A mente pura não estuda a história. Para esse propósito, é preciso ser historicamente afetado; pego pela massa de experiência passada que se introduz no presente na forma de 'tradição': exigindo, instigando, frequentemente apenas narrando, relatando, apontando para outras experiências passadas que ainda não se desdobraram"²⁷.

mar. 2009. Disponível em <<https://www.theguardian.com/culture/2009/mar/08/pirate-radio-johnnie-walker>>. Acesso em 28/05/2017.

²⁷ "Nor does pure mind study history. For that purpose, one must be historically affected; caught by the mass of past experience that intrudes into the present in the shape of 'tradition': demanding, compelling, often only narrating, reporting, pointing to other past experience which has not as yet been unfolded." Cf. WIND, Edgar. "Some Points of Contact between History and Natural Science". In KLIBANSKY, Raymond; PATON, H. J. (eds.). *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*. Oxford: Clarendon Press, 1936, p. 259.



Fig. 1

Oscar Kokoschka

Anna Kallin, 1921

Giz preto sobre papel, 48,8 x 65 cm.

Imageworks, Art, Architecture and
Engineering Library, University of Michigan



Fig. 2
*Members of the University queuing
for the lecture on Picasso, given
by Prof. Wind at the Taylor Institution yesterday.
Oxford Mail, 13 fev. 1957.*



Fig. 3

Cecil Stoughton. *ST-441-10-62.*

President John F. Kennedy watches children dance in Oval Office.

10 de outubro de 1962.

Negativo preto e branco, 2,25 x 2,25 polegadas.

White House Photographs. Disponível em <<https://www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/Archives/JFKWHP-1962-10-10-G.aspx>>. Acesso em 27 jun. 2017.