

LIONELLO VENTURI HISTÓRIA DA CRÍTICA DE ARTE

Da época clássica à época contemporânea, Lionello Venturi propõe ao leitor uma história ampla mas concisa das ideias, das teorias, dos preconceitos e das tomadas de posição referentes às artes figurativas em geral. O autor apresenta-nos toda uma galeria de escritores, pensadores, filósofos e artistas que se distinguiram na formação teórica do fenómeno artístico.

ARTE & COMUNICAÇÃO

70

Título original:
Storia della Critica d'Arte

© Giulio Einaudi editore s.p.a., Turim

Tradução: Rui Eduardo Santana Brito

Capa: F.B.A.

Ilustração da capa:

Lionello Venturi e Achille Perilli na Galleria Pogliani de Roma
(Inauguração da exposição do pintor - Dezembro 1960).

Por cortesia do Arquivo di Lionello Venturi –
– Dipartimento di Storia dell'Arte della Sapienza
Università di Roma.

Depósito Legal nº 259748/07

Impressão e acabamento:

MANUEL A. PACHECO

para

EDIÇÕES 70, LDA.

Junho de 2007

ISBN: 978-972-44-1391-4

ISBN da 1ª edição: 972-44-0345-9

Direitos reservados para todos os países de língua portuguesa
por Edições 70

EDIÇÕES 70, Lda.

Rua Luciano Cordeiro, 123 – 1º Esqº - 1069-157 Lisboa / Portugal

Telefs.: 213 190240 – Fax: 213 190249

e-mail: geral@edicoes70.pt

www.edicoes70.pt

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida,
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,
incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor.
Qualquer transgressão à lei dos Direitos de Autor será passível
de procedimento judicial.

LIONELLO VENTURI HISTÓRIA DA CRÍTICA DE ARTE

70

PREFÁCIO

Entre os muitos volumes publicados por Lionello Venturi no decorrer da sua vida activa, a História da Crítica de Arte é um dos mais significativos, indispensável a uma interpretação exacta do seu pensamento crítico. Aliás, já à época da sua preparação e da sua primeira edição, foi um trabalho que assinou uma viragem decisiva nas orientações metodológicas do autor e que lhe foi precioso para ajudar a superar certas antinomias que, na altura, ainda nele viviam, entre a sua formação teórica, de tipo idealista, e a reconhecida validade, já anteriormente verificada, dos métodos da visibilidade pura. Pode, além disso, dizer-se que foi precisamente esta actualização metodológica que permitiu a Venturi, que já manifestara um vivo interesse pelos problemas da arte moderna, dar-lhes uma sistematização orgânica e afirmar o seu indiscutível valor histórico. É, de facto, significativo que, simultaneamente à História da Crítica de Arte, Lionello Venturi publicasse outra das suas obras fundamentais, o catálogo cumulativo das pinturas, dos desenhos e das gravuras de Paul Cézanne, que antecedeu de um ensaio crítico englobando o infortúnio e o sucesso crítico do artista e que é, ainda hoje, a base necessária a qualquer interpretação da obra do mestre de Aix-en-Provence.

A História da Crítica de Arte, que conheceu diversas edições em várias línguas, foi publicada pela primeira vez nos Estados Unidos em 1936 (History of Art Criticism, E. P. Dutton and Co., Nova Iorque) e depois publicada em francês em 1938 (Histoire de la Critique d'Art, Editions de la Connaissance, Bruxelles). Em Itália, surgiu apenas depois da guerra, ampliada e ligeiramente modificada no último capítulo, em duas edições, de 1945 e de 1948, na colecção «Giustizia e Libertà», das Edições U de Florença. Alguns dias antes da sua morte em Roma, a 14 de Agosto de 1961, Lionello Venturi começara a compilar o material

que recolhera para uma nova edição, na qual tencionava tratar, num novo e último capítulo, os problemas críticos e teóricos relativos à arte contemporânea, a partir do cubismo, de Picasso a Wols e Pollock. Aliás, a sua conferência sobre as «Premissas Teóricas da Arte Moderna», publicada no *Quaderno* n. 4 (1951) da *Accademia Nazionale dei Lincei* (e que voltou depois a ser publicada no volume *Saggi di critica*, Bocca, Roma, 1956) deu já uma ideia do sentido em que viria a desenvolver-se essa actualização. Além disso, tendo abandonado a cátedra de História da Arte Moderna da Universidade de Roma em 1955, por ter alcançado o limite de idade, nos cinco anos seguintes, em que foi professor além do quadro, Lionello Venturi deu uma série de lições na escola de pós-graduação da mesma universidade, precisamente sobre a história da crítica de arte contemporânea. Todo esse material ficou, infelizmente, em forma de apontamentos e anotações.

Quando apareceu, em 1936, a História da Crítica de Arte não podia ser considerada como uma surpresa. Além dos imediatamente precedentes *Gusto dei Primitivi* (Bolonha, 1926) e *Pretesti di Critica* (Milão, 1929), volume este em que Venturi recolhera alguns trabalhos de história da crítica publicados anteriormente (La Crítica d'Arte e Francesco Petrarca, de 1922; Gli Schemi di Wölfflin, de 1922; La Pura Visibilità e l'Estica Moderna, de 1923; Pietro Aretino e Giorgio Vasari, de 1924), tinham já aparecido antes outros trabalhos que testemunhavam, não só um interesse cultural mas também uma procura cada vez mais precisa de um método novo e de uma nova perspectiva de interpretação dos feitos artísticos. Estes estudos específicos tinham começado precisamente em 1917 com o ensaio publicado em «Arte» (XX, pp. 305-26) sobre a Crítica d'Arte in Italia durante i Secoli XIV e XV. Seguiram-se depois três estudos publicados em 1922, 1923 e 1924 na *Gazette des Beaux-Arts* e dedicados à «Critique d'Art en Italie à l'Époque de la Renaissance» e depois ainda numerosos outros, entre os quais lembraremos o ensaio sobre Ruskin (em Parola, 1926) e o ensaio sobre a crítica de arte no fim do século XIV (L'Arte, XXXIII, 1925). A estes estudos, e à primeira edição da História da Crítica de Arte, seguiram-se outros trabalhos que se prolongaram no tempo até aos últimos anos da actividade de Venturi: «Théorie et Histoire de la Critique» (in Art et Esthétique, 1936), o volume *Art Criticism Now* (Baltimore, 1941), «Doctrines d'Art au Début du XIX^{ème} Siècle» (in Renaissance,

volume L, 1943), «Art and Taste» (in Art Bulletin, Dezembro 1944), «A Crítica Neoclássica em França» (in *Arti Figurative, fascículo 1-2, 1945*), as já citadas *Premesse Teoriche dell'Arte Moderna*, «La Crítica di Giorgio Vasari» (nas *Actas do Congresso Internacional para o IV Centenário da Primeira Edição das Vidas de Vasari, 1952*). Lembrarei por fim que precisamente o último artigo escrito por Lionello Venturi foi dedicado à actividade de Apollinaire como crítico («Apollinaire, un Grande Critico allo Specchio», in *Espresso*, 27 de Agosto de 1961).

Se toda esta série de escritos constitui testemunho do interesse e da necessidade que Venturi sentia por um método que identificava — e são palavras suas — história da arte com história da crítica de arte, método que, a nossos olhos, representa um dos maiores contributos por ele trazidos à evolução da historiografia da arte, é preciso também dizer que, desde o início da sua actividade, ou pelo menos desde o momento em que alcançou uma plena autonomia de pensamento, Venturi procurou superar a pura filologia. E conseguiu-o precisamente através da definição do pensamento, das ideias, da cultura que, nas diversas épocas, tinham constituído o gosto de um artista. Além disso, o juízo de valor também se ia formando através de um exame das reacções críticas que uma obra suscitara no decorrer dos séculos. Num dos seus primeiros e mais importantes volumes, *Giorgione e il Giorgionismo*, de 1913, Lionello Venturi lançara já as premissas para o desenvolvimento posterior do seu método. Notava-se nessa obra a intuição da necessidade de uma história da crítica para melhor compreender, na sua totalidade, a experiência de um artista. Venturi enfrentava o problema da reconstrução da obra de Giorgione, partindo das poucas indicações deixadas por Michel; mas se constituiu a base da sua pesquisa, isso não podia, por outro lado, bastar ao historiador que pretendia indagar também — e sobretudo — o significado que assumira o aparecimento de Giorgione na cena pictórica do Veneto, por ele inteiramente condicionada nas suas sucessivas evoluções. Significado tão importante, que não dizia respeito apenas a este ou aquele pintor; mas a todas estas coisas e ainda a outras e, em resumo, ao giorgionismo como momento crucial consciente e, portanto, crítico, de uma cultura.

No volume seguinte, de 1919, sobre a Crítica e l'Arte di Leonardo da Vinci, apresentava-se e definia-se melhor o problema, que dizia respeito às próprias ideias do artista. É preciso a

este propósito recordar que Venturi foi um dos primeiros críticos a dar atenção às ideias que constituem as poéticas dos artistas, antecipando, desse modo, aquele método que hoje definimos como crítica das poéticas. O problema que levantava a propósito de Leonardo era este: as ideias do artista e as do homem de ciência seriam separáveis, redutíveis a categorias diferentes de actividade isoladas umas das outras? Evidentemente que não. Por conseguinte, o volume articulava-se partindo das premissas teóricas da arte de Leonardo, através daquelas que constituíam a sua visão natural e as suas preferências artísticas, até chegar às exigências intelectuais. E antes de enfrentar o juízo sobre as obras do mestre, Venturi reconstruía a tradição crítica que nasce de certas obras por um processo que se tornava essencial para chegar ao juízo de valor. Surgiam assim, já nessa altura, aqueles que foram mais tarde os princípios fundamentais da crítica de Lionello Venturi: o conceito de gosto, que se refere ao terreno cultural onde nasce a obra, o seu ambiente, as preferências, a necessidade de identificar a história da arte e a história da crítica precisamente para poder chegar a definir o juízo de valor.

O Gusto dei Primitivi, de 1926, veio consolidar o seu edifício metodológico e representou uma primeira organização sistemática do pensamento de Venturi. «Escrevo este livro — afirmava Venturi — para dar à crítica de arte actual o contributo de uma experiência de “revelação” em arte; ele não se limita a uma única personalidade para esclarecer o problema sob o maior número possível de aspectos, não se dedica à arte deste ou daquele ou de muitos primitivos, não procura aquilo que individualiza os artistas, mas sim aquilo que têm em comum, não a sua arte, mas o seu gosto. Não sei se a palavra “gosto” será a mais adequada para significar aquilo que quero, mas não encontro outra melhor. E para evitar equívocos, declaro que entendo por gosto o conjunto de preferências, no mundo da arte, de um artista ou de um grupo de artistas.» Exemplificava algumas dessas preferências em relação a Miguel Angelo, sublinhando como ele amara a forma plástica e como essa preferência era comum «a Miguel Angelo e a todos os pintores florentinos do Renascimento». Chegava por isso à conclusão de que, «neste sentido, o “gosto” é comum aos artistas de um mesmo período histórico, de uma mesma escola ou de uma mesma tendência, conforme se quiser chamar, e é o caminho que se tem de seguir para conseguir entender a arte de cada um desses artistas».

O volume, em que tentonava falar dos artistas que «inham tido o gosto da revelação», dividia-se em duas partes; a primeira englobando os pintores italianos primitivos, de Cimabue a Botticelli, a segunda alguns mestres do século XIX. No modo de desenvolver o seu tema definiu-se ainda melhor a necessidade de uma história da crítica. «A arte» — afirmava, de facto, Venturi — «depende da revelação; a crítica, não. E se a crítica quiser entender o fenómeno da revelação, é preciso que não se abandone a ela, mas que adopte os meios próprios que são, afinal, os meios da razão. De facto, só a razão pode descobrir o erro da invasão racionalista num fenómeno não racional e, para descobri-lo, não tem outro método que não seja fazer a história desse erro, dialectizar as suas consequências, identificar as afirmações de independência, as tentativas de libertação e os respectivos compromissos.»

O Gusto dei Primitivi sem dúvida colocou Venturi perante graves problemas teóricos. Como mais tarde afirmou, não se tratava de negar os princípios da estética crociana, mas de interpretá-los à luz daquela experiência da arte que Croce não possuía e que era mais própria do crítico do que do filósofo. Para além de definir o conceito de gosto, para além de criar uma crítica que abolia todo o preconceito de evolução ou de decadência da arte, o Gusto dei Primitivi, precisamente pelo confronto entre as obras dos verdadeiros «primitivos» e as obras, por exemplo, dos impressionistas, reafirmava a necessidade de uma interpretação que, através da análise das poéticas, saísse das categorias imutáveis e tivesse em conta a personalidade dos artistas enquanto historicamente participantes da sua própria época. Era portanto a premissa necessária para uma verdadeira história da crítica. «Fazer da crítica o próprio objecto do pensamento crítico» — disse Argan a propósito do Gusto dei Primitivi — «significava admitir que a obra de arte não existe, como valor, senão no juízo que a reconhece como tal: mas precisamente os processos do juízo, os modos de realizar a experiência da obra de arte e de conseguir apresentá-la como valor, pareciam, na perspectiva histórica, muito diversos e dificilmente redutíveis a uma unidade. Definir esta unidade dialéctica sem destruir no esquema a complexidade da História foi, e ainda é, o objectivo principal do pensamento crítico de Venturi» (Belfagor, fascículo 5, 1958).

Como se vê, precisamente pela vontade declarada de chegar

como possibilidade de reconstrução e de documentação filológica.

Neste aspecto, o volume que Lionello Venturi publicou em 1936 destacou-se completamente da Kunstliteratur (Viena, 1924) — que é, no entanto, fundamental — de Julius von Schlos-ser. «O objectivo deste livro» — afirmava no último parágrafo da introdução — «é o juízo artístico.» Por isso a História da Crítica de Arte não é apenas um compêndio das ideias estéticas e críticas relativas à produção artística, desde a Antiguidade até à época contemporânea, mas também um exame crítico dessas ideias, conduzido pelo autor com a necessária participação ideológica através da experiência histórica da criação artística. Não foi intenção de Venturi fazer uma nova história da estética e, no entanto, a História da Crítica de Arte já foi definida como «uma história das ideias estéticas que condicionaram os juízos sobre arte» (R. Assunto, «Il Concetto di “Gusto” e la Filosofia dell’Arte», in Arte Oggi, 1962, n.º 13). Descendo do empirismo da pura intuição, o crítico estava em posição de ver como todas as condições históricas e culturais se justificavam, no fim, pela obra de arte. As próprias preferências dos artistas eram definidas como ideia universal, juízo sem pretensão individual, são uma tendência à crítica, um desejo de crítica, um juízo dos sentidos. Não é ainda arte nem crítica, é um processo e não um resultado; é individual e pode pertencer a um grupo de indivíduos. Não é crítica, é gosto.

No que dizia respeito à identificação da história e crítica, Venturi referia-se directamente às premissas crocianas, segundo as quais a interpretação histórica e a crítica estética coincidem, e afirmava que a história da crítica de arte «consistia na ilustração das relações entre arte e gosto em cada artista, da acção da arte sobre o gosto e das reacções do gosto quanto à arte». Parece evidente que, com estas formulações e com a necessidade declarada da experiência artística, Lionello Venturi ia além dos postulados crocianos ou, melhor dizendo, ampliava-os precisamente através da experiência crítica da criação artística. Em suma: se, para Croce, a História era a consciência do acto, para Venturi a história da arte podia e devia estar também no significado que derivava de um processo de evolução de todas aquelas coisas que não eram arte, isto é, falando em termos crocianos, que não eram a intuição fantástica mas que, no entanto, eram as suas componentes. Era uma consciência do valor da

a uma história da crítica e também pelo desejo de reivindicar para o crítico o juízo sobre a obra, Venturi, se não repudiava, alargava com certeza os limites do pensamento crociano e encaminhava-se para aqueles interesses que, de Dewey a Husserl, iriam caracterizar os últimos anos da sua actividade. Entretanto, nos seus escritos, nas suas conferências, nas suas intervenções em congressos, continuava incessantemente a sua luta pela criação de uma nova crítica de arte. Em 1933 defendeu as suas ideias no Congresso de História de Arte de Estocolmo, exactamente no âmbito de uma secção dedicada aos «problemas actuais e às ideias directrizes da crítica de arte». Um artigo publicado em 1936 no primeiro fascículo de Art et Esthétique (publicado depois em italiano com o título «Teoria e Storia della Critica» no volume Saggi di Critica de 1956) inclui um relatório daquele congresso e um esclarecimento relativo às ideias expostas por Venturi. Afirmava: «É preciso não esquecermos que somos historiadores de arte e que procuramos tornar mais clara e mais exacta a consciência daquilo que fazemos; que, por conseguinte, evitamos acreditar que a filologia possa esgotar a nossa disciplina que engloba, pelo contrário, um juízo de valor, ou que a nossa experiência das obras de arte nos dê o direito de estabelecer leis estéticas que competem aos sistemas de filosofia.» E ainda: «Os documentos existem e estão, na sua maior parte, publicados; só é preciso lê-los, interpretá-los, servir-se deles. O pensamento do próprio artista sobre a sua arte, sempre que possamos conhecê-lo, é, naturalmente, o documento mais precioso. Acontece, é verdade, muitas vezes que, entre o pensamento e a arte do próprio artista, existe desacordo e até oposição. Eis uma abundante fonte de discussão para distinguir a cultura e a imaginação do artista, para definir o ponto onde a imaginação voa para além do pensamento. Do mesmo modo, o pensamento dos contemporâneos de um artista, eles mesmos artistas ou não, dos seus discípulos e continuadores, fornece à crítica documentos preciosos. E como a vida de uma obra de arte continua depois da morte do seu autor, pela tradição que ela mesma criou e que se enriquece pelo virem depois deve também ser conhecida, confrontada, discutida.» A história da crítica apresentava-se assim como metodologia interpretativa e como pesquisa do valor do trabalho artístico. A história da arte, que Venturi identificava com ela, deixava de ser entendida apenas como confronto de estilos e

experiência, uma sensibilidade à criação artística e, com estes pressupostos, Venturi teria sido, em seguida, induzido a censurar a Croce aquela espécie de hiato que se sentia, na sua teorização estética, no momento da criação considerado como culminante, entre o fazer e o intuir, hiato determinado pelo facto de não ter sido em conta a técnica, os materiais, os elementos da visão, em resumo, aqueles componentes do gosto sobre os quais vinha intencionalmente agir a personalidade do artista.

É fácil compreender que, com um tal postulado teórico e com um método crítico que, por outro lado, não deixava de ter em consideração toda e qualquer obra de arte, catassem todos os esquemas e todas as classificações feitas por comodidade, e que viria a faltar, ou a demonstrar-se falacioso, aquilo que os outros tinham considerado, e consideravam ainda, como clássico, isto é, algo de imitável mas inalcançável no mesmo grau de perfeição. E Venturi, por exemplo, que fora, no entanto, buscar, se não o conceito, pelo menos a palavra «gosto» aos escritores e aos neoclássicos tinham dado da arte clássica, interpretação considerada errada, nem que fosse pela sua esquematização abstracta em relação à História. Venturi, pelo contrário, chegava a destruir esse postulado e a afirmar que a compreensão da arte do passado teria sido maior se tivesse sido considerada através da experiência da arte do seu próprio tempo. Justificava-se, por isso, a afirmação segundo a qual a história da arte é «função da crítica de arte». O crítico não podia ficar apenas em posição de espera para dar um juízo a posteriori, mas devia intervir activamente, com a sua capacidade de discriminação e de interpretação, na vida da criação artística. As suas reacções «passionais», e não passivas, passavam a fazer parte do gosto de uma época e contribuíam, não pela imposição de preceitos, mas por colaboração e permuta dialéctica, para a evolução das poéticas. É precisamente esta reivindicação, com grande humildade, da presença necessária e contínua do crítico, que torna ainda hoje o pensamento crítico de Lionello Venturi indiscutivelmente actual.

NELLO PONENTE

INTRODUÇÃO

Condições actuais da história da arte

Se considerarmos os progressos da história da arte nos últimos cinquenta anos, não podemos deixar de nos surpreender e alegrar, porque os resultados têm algo de prodigioso. O número de monografias sobre os artistas e os monumentos, as histórias gerais de arte ou as histórias especializadas por nações, por épocas e por artes individualizadas, os tratados de iconografia e de técnica, as publicações de documentos, os catálogos de museus e de colecções, as revistas técnicas para os especialistas, ou culturais para o público, enfim — e sobretudo —, as reproduções das obras de arte de todos os tempos e de todos os lugares, constituem um volume monumental de material de estudo. Algumas bibliotecas de história de arte alcançaram dimensão especial. Por exemplo, em Roma, o Instituto Italiano de Arqueologia e de História de Arte; em Paris, o Institut d'Art e d'Archéologie, que engloba a excelente Biblioteca Doucet; em Londres, o Instituto Courtauld, com a Witt Library em Nova Iorque, a Frick Art Reference Library.

Quem tenha tido oportunidade de visitar qualquer destes grandes institutos sabe que foram reproduzidas todas as obras de arte principais e ainda muitas das obras secundárias, de pequena ou pequeníssima importância, relativas a todas as artes, a todos os lugares e a todas as épocas, de tal modo que o conhecimento dos documentos gráficos, mesmo se, evidentemente, incompleto, é acessível, não só aos especialistas mas também ao homem da rua. Trabalhou-se outro tanto, se não mais, no sentido de descobrir e publicar os dados históricos relativos às obras de arte e aos artistas, de modo que, também neste campo, o progresso foi bastante grande. O número de documentos e o carácter caótico da sua publicação tornam o seu completo conhecimento assaz difícil ao estudioso isolado; acontece até vários estudiosos

anunciarem sucessivamente a mesma «descoberta», porque mutuamente se desconhecem. Inconvenientes inevitáveis e, em si mesmos, não muito graves. Um índice bem feito e actualizado de tudo o que se publicou nas revistas de arte permitirá remediar tais inconvenientes. Aliás, a prova de que já se chegou a uma certa unidade no que diz respeito à publicação de materiais gráficos e documentais é-nos dada pelos catálogos cumulativos da obra de um único artista. Por todo o lado, ou quase, na Europa como na América, o autor de uma monografia elabora igualmente o catálogo cumulativo das obras de um artista. É já um resultado importante, que convém sublinhar.

Sabe-se, porém, que a história da arte, embora englobe os catálogos cumulativos, não se limita a eles. Para a difusão dos factos assimilados, para a explicação dos documentos que servem de base à pesquisa, foi necessário o trabalho dos historiadores de arte, trabalho notável e louvável. Compreende-se que, levados pela necessidade de recolher, de enriquecer e aperfeiçoar o material reunido, eles se tenham deixado absorver por esse trabalho básico e não tenham pensado em mais nada.

Se, depois de termos admirado o trabalho de publicação do material artístico e documental, quisermos tomar contacto com as ideias directrizes da história de arte actual, com os valores espirituais que ela representa, com as relações que estabelece com a filosofia, a história e a literatura, apercêbemo-nos logo de que a unidade não existe, de que a anarquia impera. A história da arte assume aspectos diferentes nos diversos países, como se vivesse em compartimentos estanques. Um inglês que se debruce sobre Giorgione lê os documentos que se descobriram sobre este artista, todos os argumentos que se invocam a favor da atribuição da sua autoria a esta ou àquela obra, mesmo que esses documentos tenham sido publicados em italiano, alemão ou francês. Mas se um italiano expuser determinadas teorias críticas que possam servir para formular uma apreciação de Giorgione e de muitos outros mestres, podemos estar certos de que o dito inglês nunca as lerá. Bem entendido que o contrário é igualmente verdade. Todos, ou quase todos, os escritores de arte do continente leram os livros de Berenson ou de Hill, mas quem leu as *Speculation de Hulme* (1924)? Aliás, dentro dos próprios países se observa também um fenómeno semelhante. O modo como se ensina a história da arte em duas universidades pode dar a impressão de se estar a ensinar duas disciplinas diferentes. De onde vem então

esta total ausência de unidade, este caos metodológico que se encontra na história da arte que ultrapasse o simples trabalho museográfico? A resposta é fácil: o progresso alcançado na publicação dos documentos e no seu comentário filológico desaparece quando se trata de exprimir um *juízo* sobre uma obra de arte ou um artista. E, o que é pior, nem sequer muitas vezes existe a consciência de que esse juízo é necessário. Mais: a verdadeira causa da falta de progresso é precisamente esta falta de consciência, porque, salvo erro, a primeira condição para obter progresso é desejá-lo.

Se dissermos a um professor de história da arte que as suas lições são totalmente desprovidas de juízos, ofender-se-á. Mas se lhe perguntarmos quais os critérios dos seus juízos, responder-nos-á que se limita aos factos, que a arte se sente ou não se sente, ou impreviwillar qualquer esquema utilizado como diapasão de apreciação: por exemplo, a perfeição da arte clássica, o respeito pela realidade, o valor decorativo, a perfeição técnica, o predomínio da forma e por aí fora. Se confrontarmos em seguida a solidez destas ideias com a precisão dos factos que expõe, apercêber-nos-emos de que a sua cultura, irrepresentável em tudo o que se refere à documentação factual, se opõe a uma discreta ignorância de tudo o que se refere às ideias.

É evidente que tal condição não existe sem as suas razões. Com efeito, é preciso recuarmos até ao início do século XIX para encontrarmos um especial florescimento de todas as disciplinas históricas, fomentado pela filosofia idealista. Aqueles que, na base do conceito idealista de desenvolvimento, se dedicaram a descobrir os factos históricos, acabaram, por um lado, por interessar-se tão exclusivamente pela verificação dos factos, que esqueceram pelo caminho as ideias de onde tinham partido para interpretá-los; e, por outro, apercêberam-se de que os filósofos do idealismo tinham apresentado factos inexactos e foram induzidos a atribuir essas inexactidões, não à sua verdadeira causa, a falta de precisão, mas às próprias ideias dos filósofos idealistas. Assim, os novos historiadores foram historiadores-filólogos que recusaram e depreciaram os historiadores-filósofos. Perderam, desse modo, pouco a pouco, a relação ideal entre os factos, sobretudo no período positivista que, aliás, não acabou completamente quando se renunciou a pensar e se reduziram todas as actividades científicas à classificação tipo história natural. Os factos históricos, colocados em série, mesmo que sejam

exactíssimos, por não terem relação ideal, deixaram de representar alguma coisa para o espírito humano, a não ser para a curiosidade erudita. A história reduziu-se a crónica e, já que este modo de encarar a história, sem juízos, parecia, no caso da história da arte, e mesmo para as mentes mais elementares, um absurdo, improvisou-se o juízo. Em vez de meditar sobre ele, de discutí-lo e aperfeiçoá-lo através da própria cultura dos juízos, foi-se extrair-lo, quer à tradição académica da arte, que é a menos artística das tradições, quer a elementos estranhos à arte, como a verdade científica, a lei moral, a história dos costumes. Tâine levou estes desvios às consequências extremas com a lei do *milieu*, considerando com ela a obra de arte como um produto das condições sociais dos povos e das épocas; o seu era um determinismo em que a arte perdia toda a autonomia e toda a liberdade.

Depois de, deste modo, ter descido ao ponto mais baixo, a estética ressurgiu no princípio do nosso século. E, apesar das divergências entre os escritores e das contradições em que se envolvem, invade-a um novo sentido da natureza da arte, que faz justiça a uma série infinita de preconceitos e de erros.

Imaginação e criatividade

Quem quiser renovar a sua cultura sobre a história da arte na base da reflexão sobre o problema da arte, recorre à estética. Mas se aprende a conhecer um único livro de estética e adota as suas ideias como acto de fé, aplicando-as mecanicamente, o efeito será desastroso. O conhecimento da estética, como, aliás, qualquer outro conhecimento de ordem espiritual, pode ser apenas histórico. A história da estética é, portanto, o conhecimento necessário ao historiador de arte. Ela libertá-lo-á de muitos preconceitos correntes e colocá-lo-á em condições favoráveis para obter felizes intuições críticas.

É essa a razão por que, nos capítulos seguintes, se dará uma indicação sumária das ideias estéticas que condicionaram esses juízos. É, no entanto, oportuno, indicar agora, embora de modo elementar, quais os principais resultados da estética moderna, para que o leitor seja orientado na apreciação, expressa ou subentendida, do valor actual dos diversos métodos críticos utilizados no passado.

Compete à estética encontrar o atributo comum que faz com que as obras de poesia, pintura, escultura, arquitectura, música, etc., devam ser consideradas obras de arte, isto é: definir a *ideia de arte*.

Na procura desse atributo seguiram-se dois métodos: a observação dos objectos que se supõe serem obras de arte e a introspecção. O primeiro método não deu resultados satisfatórios porque não se encontrou qualquer atributo comum nas palavras, nas formas, nas cores, nos sons. A introspecção deu, pelo contrário, bons resultados. Consiste na meditação sobre a actividade mental do Homem quando cria arte. Um homem que pensa produz obra filosófica ou científica. Um homem que usa a sua vontade para agir realiza obras morais, políticas ou semelhantes. É evidente que pensamento e vontade são também inerentes a uma obra de arte, mas não são eles que fazem com que uma obra seja obra de arte. A criação artística baseia-se numa actividade humana diversificada.

O órgão da actividade humana que produz arte é aquilo que popularmente se chama *imaginação* ou *fantasia*. Não aquela imaginação que se limita a associar duas coisas distantes entre elas, nem sequer o puro jogo de fantasia, que se chama fantasioso. A imaginação criadora de obras de arte não foge da realidade; pelo contrário, penetra-a, colhe nela o aspecto que a identifica com o modo de sentir do artista, revelando assim aquilo que, na realidade, se furta ao conhecimento da razão. Dado que a primeira experiência do mundo exterior é dada ao Homem pelos sentidos, a imaginação é aquela actividade espiritual que realiza a síntese das experiências dos sentidos. Na sua evolução, desde a experiência dos sentidos até à obra da imaginação, o artista atravessa um mundo conhecido como *sentimento*. Quando a vida do Homem é ainda confusa por não ter alcançado a clareza trazida pela imaginação, pela razão ou pela vontade; quando o Homem comunica, apesar de tudo, com o exterior por meio de impulsos confusos, nos quais a receptividade passiva dos sentidos se mistura com a actividade embrionária da mente, então o Homem vive a vida dos afectos, a vida do sentimento. Sensações e sentimento estão, portanto, na origem de qualquer obra de arte. Mas enquanto o artista estiver imerso na sua experiência sensorial ou sentimental, não cria arte. Tem de sair dela, tem de distinguir-se a si próprio do mundo dos seus sentidos e dos seus sentimentos, tem de completar esse mundo: então, e apenas então, entra no mundo da arte.

Um pintor vê uma árvore e quer pintá-la. Não se interessa pelos dados científicos que classificam a espécie ou a idade da árvore. Aquilo que vê é o seu aspecto, por exemplo, o volume escuro das folhas contra a claridade do céu. Esse volume suscita no artista um afecto pela árvore, como se se tratasse de um ser humano; ele sente que aquela árvore é forte ou fraca, tranquila ou atormentada, luxuriante ou miserável. Aquilo que supomos ser a realidade objectiva da natureza é a árvore em si, mas aquilo que conhecemos é a sua realidade subjectiva, que chamamos o carácter da árvore — por outras palavras, aquilo que o pintor viu e sentiu. É nesta realidade subjectiva que trabalha a imaginação para clarificá-la, para autenticar a sua imagem. A clareza alcançada, a imagem realiza-se, quando se explica a forma da realidade subjectiva. A função da árvore é inspirar o pintor. Qualquer elemento pode inspirar um pintor, não apenas um objecto físico, mas também Deus ou acções humanas e até mesmo ideias, mas com a condição de despertar os sentidos e o sentimento do artista. De outro modo, a imaginação trabalha no vazio e perde-se no fantástico.

Compete à imaginação criar uma *forma*, entendendo-se por forma a ordem mental atribuída à experiência sensorial e à vida do sentimento. É pela forma que reconhecemos o sinal da actividade mental, o transcender da simples vida, o acto distintivo da criação. Uma forma, para ser artística, deve ser criada, isto é, não copiada nem inventada. De facto, a invenção é a produção de um objecto distinto da vida humana (o telefone ou o avião), ao passo que a arte começa e acaba no Homem, pertence à história do Homem, à evolução da mente humana. Uma obra de arte é um novo ser humano. A arte distingue-se da obra de imitação ou de invenção pela sua *criatividade*.

Qualquer obra de arte é simultaneamente concreta e abstracta. É concreta, porque o seu conteúdo pertence ao mundo da natureza e da vida; é abstracta, porque a sua forma é o resultado de um distanciamento mental do mundo concreto.

Qualquer actividade mental produz um conhecimento; se a arte não o produzisse, seria uma brincadeira inútil. Mas o conhecimento artístico distingue-se do científico e do místico. O conhecimento científico alcança-se por meio de tipos e categorias, que a razão formula como verdades. O conhecimento místico deve-se à completa dedicação do indivíduo ao universal, sem recorrer à razão. O conhecimento artístico também não se

deve à razão mas, em vez de ser dedicação ao universal, é conhecimento do individual, de um indivíduo em que o universal presunivelmente se espelha. A pintura de uma paisagem representa alguns fragmentos do mundo individualizados, como uma certa árvore, um certo rio, uma certa montanha. Mas essas individualizações só se transformam em obra de arte enquanto criações da imaginação do artista e a imaginação humana que pertence ao mundo do universal e do infinito. Isto é: aquela pintura de uma paisagem é o conhecimento de um indivíduo, por exemplo, de uma árvore, mas no qual a imaginação do artista imprimiu o valor de um universal humano.

Sentidos e sentimento variam de homem para homem, até mesmo de momento para momento da vida de cada homem. A imaginação criadora varia de artista para artista e mesmo de obra para obra em cada artista. Por isso qualquer obra de arte é única, as formas da arte são infinitas e a perfeição da forma não existe. Isto é: todas as formas são perfeitas quando são criadas. Quando se diz que uma forma é perfeita, isso significa que a imaginação criadora do artista está nela completamente marcada. A perfeição da forma depende, portanto, da personalidade do artista e de mais nada. Para perceber se é perfeita, não se deve compará-la com outras formas ou com um determinado tipo de forma (como a forma clássica), mas reconstruir a personalidade do artista e compreender se ela foi absorvida na própria imaginação criadora.

Conceito de gosto

A imaginação de um artista não trabalha no vazio, mas de um modo historicamente concreto. Ninguém parte de uma «tábua rasa», do nada, mas da tradição que o seu ambiente lhe oferece. Um artista vai para além da tradição do seu ambiente, cria algo de novo que não existe na tradição e que constitui uma nova tradição. Mas, mesmo que se revolte contra a tradição do seu ambiente, participa nela pelo acto da sua própria revolta. Um pintor não inventa traços, formas e cores olhando pela janela. Aprendeu com os seus mestres, com os seus companheiros, com pinturas do passado e faz a sua escolha. Além disso, o ambiente em que vive condiciona a sua cultura, os seus ideais, a sua atitude moral e religiosa. As suas preferências, quer no mundo humano em geral, quer no mundo propriamente estético, quer ainda no

mundo técnico, são ora instintivas ora reflectidas e desejadas. Mas nenhuma dessas preferências se identifica com a criatividade. Acompanham a formação da obra de arte, fazem parte da obra de arte, mas, quando esta é perfeita, são transformadas pela criatividade e apenas se reconhecem quando destacadas daquele conjunto, daquele carácter de síntese que é próprio da criação.

É aqui evidente uma distinção entre a síntese da obra de arte (criatividade) e os elementos de construção da obra, que podem ser dela dissociáveis, que podem encontrar-se em mais obras e que não se identificam com a arte em si. Esses elementos são de natureza vária, desde a técnica ao ideal, mas têm uma característica comum frente à síntese, a criação da obra de arte. Essa característica comum, chamei-a eu durante muitos anos *gosto*.

Ao analisar os elementos de uma pintura, um crítico apercebe-se de que representa a Virgem com o Menino e pergunta-se se o pintor se teria inspirado num ideal transcendente da Mãe de Deus, ou se teria concentrado a sua atenção nos eternos afectos maternos.

Observa-se a imagem aparece sobre fundo dourado, fora de qualquer experiência da realidade, ou se, pelo contrário, é colocada num espaço fechado, como um quarto ou uma igreja, ou até mesmo ao ar livre, em campo aberto. Além disso, a imagem pode estar destacada, isolada à frente de qualquer dos fundos mencionados ou, pelo contrário, estar encerrada num espaço, por exemplo um nicho, ou imersa na atmosfera do espaço livre. Ou então a imagem é vista segundo os seus contornos, ou a sua construção interna, ou os efeitos de luz e sombra que nela se reflectem; e os seus elementos podem estar coordenados entre si e subordinados a um deles, assumido como principal, e a sua posição pode sugerir, quer a estagnação quer o movimento. E por aí fora. O que importa aqui é sublinhar que estagnação ou movimento, coordenação ou subordinação, plástica ou luz e sombra, fundo abstracto ou fundo real, imagem destacada ou integrada no ambiente, maternidade ou divindade, todos são esquemas ou símbolos que condicionam, interpretam, acompanham o processo seguido pelo crítico para passar do estudo daquela pintura à consciência do seu valor artístico. É evidente que, enquanto o crítico se demora nos esquemas e nos símbolos, o juízo ainda não está concluído. Está ainda no processo reconstrutivo da obra, isto é, no momento analítico da crítica;

e os seus esquemas ou símbolos não se justificam pelo conceito universal de arte, mas sim pela relação entre o seu modo de sentir os aspectos da obra de arte e o modo em que os sentiu o próprio artista. Por alguns destes esquemas o crítico sentirá simpatia, por outros antipatia; e se não for bastante reflectido, chamar-lhes-á respectivamente qualidades ou defeitos. Mas, pouco a pouco, qualidades e defeitos, luzes e sombras, encontrarão na imaginação do crítico uma harmonia própria. Reconhecerá então que a pintura é obra de arte e o juízo crítico estará concluído. Mas enquanto durar o processo, ter-se-á movido no mundo do *gosto*.

Análogo é o processo criativo do artista. Na natureza, prefere inspirar-se numa determinada figura humana ou numa determinada árvore e dará atenção, ora a uma determinada linha, ora a uma certa cor, ou mais a uma certa linha e menos a uma certa cor, ou vice-versa; e escolherá, entre os meios de reprodução, o mármore ou o bronze, a cor a óleo ou a têmpera, segundo a sua preferência; e escolherá uma luz, ora viva e diurna, ora contrastada e nocturna; e relacionará essa sua visão com o seu modo de sentir a religião (cristã, pagã), com os seus conhecimentos científicos (perspectiva, anatomia, etc.), com a classe social a que pertence, com as discussões estéticas que teria tido com os amigos ou com os mestres. Tudo isto não é ciência, religião ou estética inseridas na obra de arte, mas é um modo de sentir quer a religião quer a estética, é uma preferência individual que não se justifica num raciocínio mas sim na obra de arte. Em arte, uma preferência é sempre um início de crítica. Mas crítica sem ideia universal, juízo sem pretensão universal, são uma tendência à crítica, um desejo de crítica, um juízo dos sentidos. Não é ainda nem arte nem crítica; é um processo e não um resultado; é individual e pode pertencer a um grupo de indivíduos. Não é crítica, é *gosto*.

Na tradição crítica das artes figurativas, o uso da palavra *gosto* é frequente e vem de muito longe. Já em 1681, Baldimucci adopta a palavra *gosto* em duplo sentido: 1) Faculdade que reconhece o óptimo; 2) Modo de trabalhar de cada artista. Em 1708 escreve De Piles: «O *gosto* é uma ideia que deriva da propensão do pintor ou da sua educação.» Em 1762, Anton Raphael Mengs procurou ultrapassar o duplo sentido de Baldimucci, identificando a faculdade, própria a cada pintor, de escolher aquilo que *lhe parece* óptimo, de acordo com o seu modo de trabalhar. Ideia genial, que reconduziu o conceito de perfeição absoluta para fora dos limites da realidade e permitiu admitir a existência de uma perfeição

relativa dentro da obra de arte concreta. Relativa, entenda-se, às preferências manifestadas por cada autor:

O gosto é aquilo que, no pintor, produz e determina um objectivo principal e que lhe faz escolher ou rejeitar aquilo que a ele mesmo convém, ou que lhe é contrário; dar que, sempre que se vê uma obra em que o todo é expresso sem distinção ou sem variedade, se diga não ter o autor tido o mínimo gosto, já que nela não se observa nada de especial e obras desse tipo não têm, por assim dizer, qualquer significado. A obra de cada pintor é válida segundo a escolha: o modo como domina a cor, o claro-escuro, o panejamento e tudo o resto relativo à pintura. Convém, aliás, reflectir que, sendo a pintura composta de muitas partes, não houve professor que tivesse tido um gosto igualmente bom em tudo, mas sim aqueles que souberam muitas vezes escolher bastante bem numa parte, noutra muito mal e em algumas absolutamente nada.

Numa forma que acaba por ser demasiado material nas distinções, como era hábito no século XVIII, transparece na prosa de Mengs o evidente conhecimento do gosto como o daquele momento da actividade do artista que não é arte nem é crítica, que não é intuição nem é conceito, mas que é preferência entre os elementos a serem inseridos na obra de arte, preferência não em nome de uma ideia estética universal, mas da realização de uma obra de arte individual.

Antes de o conceito de crítica estética chegar ao seu actual ponto de amadurecimento, o gosto era contraposto ao génio, o primeiro apto a julgar, o segundo a produzir (¹). Mas a estética moderna acabou por identificar gosto e génio, esvaziando o conceito de gosto de todo o seu conteúdo específico (?). Dal' o ser oportuno referimo-nos à tradição crítica oitocentista, através do exemplo de Mengs, para distinguir o gosto da arte, o relativo do essencial, o contingente do eterno.

Todos os gostos são relativos no que diz respeito àquele absoluto que é a criação artística; o que importa é que a criação exista. Evitam-se desse modo as preferências arbitrárias, as instituições de modelos feitos para julgar, os conceitos de progresso e de decadência, enfim, todo e qualquer desconhecimento da personalidade do artista.

Não queremos com isto afirmar que o bom e o mau gosto não existem, mas sim que o valor positivo ou negativo do gosto não

(¹) Kant, *Crítica do Juízo*, 1.ª parte, 1.ª secção, 2.º livro, parágrafo 48.

(²) Croce, *Estética*, 4.ª ed., 1912, p. 141.

depende de um absoluto. Cada gosto é óptimo desde que adaptado à criatividade do artista. Os princípios de gosto que foram bons para Rafael foram menos bons para Ingres e foram mesmo, em algumas obras perdidas, contrários à criatividade de Renoir. Isto é: a medida de valor de cada gosto encontra-se apenas na personalidade do artista que adoptou esse determinado gosto.

De alguns ideais

Para além do conceito de arte como eterna criatividade humana e do conceito de gosto como preferência contingente, condicionada pelo tempo e pelo lugar, não se encontrou guia de orientação para o juízo crítico.

A ideia de *imitação da natureza* é a mais antiga das definições de arte e aquela que vive ainda nos estratos inferiores da cultura. «Natureza» tem muitos significados. Se a entendermos como mundo físico externo, é evidente que uma sua cópia seria inútil e fazer essa cópia, é um meio muito mais eficaz que a pintura para que a fotografia é um meio muito mais eficaz que a pintura para fazer essa cópia. Se, por outro lado, se entende por natureza o carácter das coisas tal como se revela à imaginação do artista, então é evidente que, em arte, se trata de criação e não de imitação da natureza. E, neste caso, existe também uma preciosa sugestão no princípio de imitação da natureza como oposição do conceito de *naturalidade* ao de *artificio*, que nunca produz uma obra de arte. O importante é sublinhar que a segunda natureza, ou a natureza paralela, que é própria da arte, deve ser criada com *espontaneidade*. A naturalidade e a espontaneidade de uma obra de arte são sinónimos ilustrativos daquele conceito segundo o qual a imaginação artística não trabalha no vazio, mas está impregnada de sentidos e de sentimentos que pertencem à «natureza» do Homem.

Outro conceito que durante muito tempo desviou a estética da sua tarefa de ser uma filosofia da arte foi o conceito de *beleza*. E um dos principais métodos da estética de Benedetto Croce é o de ter excluído o conceito de belo. Basta recordar que cada artista tem um conceito diferente do que é a beleza e que a espécie de beleza que cada um persegue não é, ao fim e ao cabo, senão a sua própria personalidade, o seu modo de imaginar. Pode verificar-se uma abordagem a esta verdade nas chamadas modificações da beleza que os estetas do passado foram descobrindo. Daí que

tenham inventado a categoria de *sublime*, representando as acções heróicas e os aspectos da natureza mais impressionantes e grandiosos, de *graça*, uma espécie de beleza espiritualizada, de *cómico*, uma defesa da sociedade contra males menores, de *grotesco*, espécie de ideal heróico da fealdade absoluta, de *pitoresco*, visão do mundo informada pelo estilo pictórico do barroco. É evidente que cada uma destas «modificações» pode ser individualizada ao ponto de coincidir com uma personalidade artística.

No entanto, o preconceito da beleza no juízo de arte está ainda tão enraizado, que vários pintores modernos, que revelaram aspectos do mundo desconhecidos dos antigos Gregos, foram hostilizados precisamente porque não tinham sido fiéis à beleza grega. Uma mulher que deseja parecer bela ignora muitas vezes que pode criar a sua própria beleza. Um amante da natureza que se entusiasma com um pôr-do-sol não se apercebe muitas vezes de que o seu entusiasmo é fruto de uma imaginação inspirada por um facto natural e de que aqueles que não têm a sua imaginação podem ignorar o pôr-do-sol, um pastor, por exemplo, ou um milionário que corre a cem quilómetros à hora. Uma simples folha que cai no Outono pode inspirar o artista, tal como um céu cheio de estrelas ou os tons vermelhos de um pôr-do-sol. O valor de uma obra de arte não depende daquilo que a inspirou, mas do modo como a inspiração foi elaborada pela imaginação.

Todos os outros ideais são de considerar no mesmo plano dos já citados: o plano da contingência em relação ao absoluto da criatividades. O ideal cristão da contemplação de Deus acompanhou a criação de todas as obras de arte, tal como o ideal pagão da idealização da natureza.

O mesmo se pode afirmar do ideal científico. A matemática, por exemplo, inspirou muitos artistas por intermédio da sua ordem, das suas proporções, dos seus ritmos. Alguns falsos artistas contentaram-se em calcular, mas vários autênticos pintores sentiram, nas proporções e nos ritmos, uma espécie de divindade e, por esse seu sentir, foram capazes de criar.

Até mesmo os ideais morais foram úteis à criação de obras de arte. Não quando os pintores quiseram fazer propaganda moral, porque quando isso aconteceu foram, pelo menos, retóricos e muitas vezes hipócritas. Mas a consciência moral é necessária ao artista para que seja sincero consigo mesmo, para que recuse todos os disfarces de virtuoso e imprima ao seu trabalho aquele desinteresse sem o qual nada se cria.

História de arte e crítica de arte

Outro problema, que não é rigorosamente um problema de estética, mas que se refere sobretudo à filosofia da história, diz respeito à relação entre a história de arte e a crítica de arte. Em França é costume chamar-se críticos de arte àqueles que escrevem nos jornais sobre a actualidade das exposições, e historiadores de arte aos que escrevem sobre arte antiga. Distinção que é decididamente um tanto insidiosa porque induz os críticos a ignorarem a história e os historiadores a carecerem de toda a espécie de crítica. Se, por ânsia de objectividade, Michelet disse que a história «est témoin et non juge» e se é costume atribuir à crítica o *juízo* de uma obra de arte, é simples questão de senso comum entender-se que também o testemunho tem necessidade de julgar para compreender. Sem experiência de política, não é possível fazer história política: confundir-se-iam os acontecimentos importantes e aqueles que não o são, falar-se-ia com igual atenção da política de Gambetta e das suas intrigas amorosas, enfim, far-se-ia crónica e não história. No período positivista escreveram-se histórias da filosofia sem assumir os princípios filosóficos como guias, confundindo-se assim a descoberta da verdade e a fantasia ocasional. A história da arte precisa igualmente de uma consciência da natureza da arte e de uma experiência concreta da arte para distinguir-se um quadro ou uma estátua são obras de arte, criações artísticas ou apenas factos racionais, económicos, morais ou religiosos. Por outro lado, como poderia um crítico compreender uma obra de arte sem enquadrá-la na actividade do seu autor, sem relacioná-la com as outras obras de tendência afirm ou oposita, sem fazer, enfim, a sua história? Isto é: um crítico que julga uma obra de arte sem fazer a sua história, julga sem compreender.

O erro mais grave, que colocou a história da arte nas condições atrás mencionadas, foi precisamente a cisão entre história da arte e crítica de arte.

A identidade da história da arte e da crítica da arte foi teorizada por Croce do modo seguinte:

A crítica de arte parece enredar-se em antinomias semelhantes àquelas que Immanuel Kant já formulara. Por um lado, a tese: «Uma obra de arte só pode ser compreendida e julgada se a reconduzirmos aos elementos que lhe deram origem», seguida pela conveniente demonstração de que, se assim

se não fizesse, a obra de arte passaria a ser algo de isolado do complexo histórico a que pertence e perderia o seu verdadeiro significado. A esta tese contrapõe-se, com igual energia, a antítese: «Uma obra de arte só pode ser compreendida e julgada por si mesma»; e também aqui se segue a demonstração de que, se não fosse assim, a obra de arte não seria obra de arte, já que os seus elementos dispersos se agitam também nos espíritos dos não artistas, e artista é apenas aquele que encontra a nova forma, isto é, o novo conteúdo, que é, afinal, a alma da nova obra de arte.

A solução da antinomia acima exposta é: que uma obra de arte tem, sem dúvida, valor por si mesma; mas este «por si mesma» não é qualquer coisa de simples, de abstracto, uma unidade aritmética; é, pelo contrário, algo de complexo, de concreto, de vivo, um todo composto por partes. Compreender uma obra de arte é compreender o todo nas partes e as partes no todo. Ora, se o todo só se conhece através das partes (e aqui está a verdade da primeira proposição), as partes só se conhecem através do todo (e esta é a verdade da segunda proposição). A antinomia é de tipo kantiano; a solução é de tipo hegeliano.

Esta solução estabelece a importância da interpretação histórica para a crítica estética; ou melhor, estabelece que a verdadeira interpretação histórica é a verdadeira crítica estética coincidem. (1)

História e crítica de arte convergem, portanto, para aquela compreensão da obra de arte que não acontece sem o conhecimento das condições em que surgiu e que não é compreensão se não for juízo. O juízo é o ponto de chegada da história crítica da arte. E, na base da máxima kantiana, segundo a qual toda a intuição desprovida de conceito é cega e todo o conceito desprovido de intuição é vazio, realiza-se no juízo o pensamento concreto sobre a arte.

Esquemáticamente, pode representar-se o juízo artístico como a coincidência do conceito universal de arte e da intuição da obra de arte individual. Mas o problema é esta representação ser esquemática. As suas possibilidades limitam-se à afirmação: este quadro é uma obra de arte; ou à respectiva negação: este quadro não é uma obra de arte. A história crítica da arte está bem longe de contentar-se com isso. Ela materializa o seu juízo de todas as condições através das quais a imaginação de cada artista se divinizou no universal da arte. Essas condições são as «partes» de que fala a antinomia crociana, ou seja, são os elementos históricos da obra de arte. Sem o conhecimento daquelas condições, a história da arte não é possível. Essas condições podem representar-se como esquemas e como símbolos. São

(1) *Problemi di estetica*, 1910, pp. 42 e seguintes.

esquemas quando derivam do conceito de arte, como passagens do universal ao geral, como abordagens à obra de arte individual. São *símbolos* quando se transformam em ilações da intuição, quando provêm da intuição para se adaptarem ao conceito. Esquemas e símbolos são, portanto, abstrações, já não universais e já não individuais; são mediações entre o conceito, universal, e a obra de arte, individual.

Toda a gente compreende que as «partes» da antinomia crociana são os elementos do gosto de que já se falou. E, no entanto, a história crítica da arte consiste na ilustração das relações entre arte e gosto em cada artista, da acção da arte sobre o gosto e das reacções do gosto sobre a arte.

A personalidade do artista e as chamadas leis da arte

Quando se fala da personalidade do artista, entende-se o Homem no seu momento criativo. Ele é, naquele momento, o representante do eterno em arte.

Considera-se geralmente, pelo contrário, que na obra de arte o carácter individual é contingente e efêmero e formulam-se «leis da arte», cuja obediência deveria constituir o valor eterno da obra de arte. Mas o estudo da história da arte e da história da crítica prova-nos que são precisamente as «leis da arte» que têm carácter contingente e efêmero, que são válidas para um período ou escola e nunca para todos os tempos e todos os lugares. São elementos de gosto que, sob a luz ofuscante da personalidade artística que os adopta, dão a ilusão de serem leis. É, portanto, necessário destruir a relação entre os dois termos. É a personalidade do artista que imprime carácter eterno aos elementos do gosto, às chamadas «leis da arte». Se a personalidade é ou não verdadeiramente artística, só a intuição das suas obras nos pode dizer. É uma intuição complexa, como sabemos, cheia de experiências de todos os domínios do espírito. Mas se existe intuição da arte, o juízo da obra de arte não é contrariado por nenhuma lei estranha à personalidade. A personalidade artística é, portanto, considerada como a sua própria lei.

Todos aceitam algumas aplicações deste princípio. Por exemplo, se intuo que Delacroix é um artista, não devo procurar as qualidades e os defeitos das suas pinturas. Não existem nem qualidades nem defeitos nas pinturas de Delacroix, existe apenas

o estilo de Delacroix. Por isso Baudelaire pôde dizer que ele não desenhava pior que Ingres, mas que desenhava de maneira diversa. Acreditar que Delacroix desenhava pior que Ingres, significa abstrair o desenho das obras de arte em que se realiza e, portanto, esvaziá-lo de qualquer valor artístico. Por outro lado, notou-se que a perfeição abstracta do desenho de Ingres aparece mais nas figuras lendárias do que nos seus retratos, porque nos retratos o próprio Ingres foi constrangido a deformar o seu desenho abstractamente perfeito; e foi a isso obrigado, precisamente pelo seu impulso artístico, nos melhores momentos da sua criatividade. O que é então esse desenho abstracto que está ausente em Delacroix e que se encontra em Ingres nos seus piores momentos? É o desenho académico, isto é, um esquema de desenho que Ingres considerava útil à pedagogia, mas que ficava de fora da sua arte. Hoje tudo isto é sobejamente conhecido e não vale a pena, portanto, insistir no assunto.

Mas se se evita hoje procurar os defeitos de uma pintura, no que diz respeito ao desenho académico evita-se menos julgar segundo outros esquemas igualmente abstractos. Por exemplo, as proporções. Todos sabemos quanto se falou, depois de Policleto, das proporções do corpo humano. O facto é que nunca ninguém chegou a acordo e que não existe a proporção, mas sim algumas proporções do corpo humano escolhidas como modelos. O mesmo se pode dizer da arquitectura: um templo egípcio tem proporções diferentes das de um templo grego, mas mesmo nos templos gregos a proporção dórica é diferente da coríntia. Quem é que pode afirmar que uma daquelas proporções é a perfeição? A verdade é que, se a arte é a expressão da personalidade do artista, as proporções, quaisquer que elas sejam, participam da arte apenas enquanto desejo do artista. Se um artista adora a proporção chamada «secção áurea», pode muito bem fazer uma obra de arte onde aquela proporção esteja presente. Mas o que houver de artístico nessa obra será a expressão daquele desejo, a idolatria da secção áurea, e não a secção áurea em si mesma. E, no entanto, se uma pintura representa uma figura humana de proporções estranhas ou insólitas, comparadas com a nossa experiência comum, é difícil que seja apreciada, mesmo pelos conhecedores de arte; mais: estes têm tendência a sentenciar, com a maior das facilidades, que toda a diferença das proporções humanas normais é um erro artístico. As proporções alongadas que se encontram em artistas como El Greco ou Modigliani não são aceites, nem

pelo público nem mesmo por muitos críticos considerados. Poder-se-ia perguntar, a propósito, por que razão a crítica não controla as proporções das árvores com o mesmo rigor com que controla as dos homens. Esta pergunta sugere que a raiz do tradicional rigor de juízo das proporções humanas é um certo orgulho do homem em relação aos outros elementos da natureza, orgulho que leva a não querer que se toque na nossa infinita e absoluta beleza. De qualquer modo, se a arte é a expressão do modo de sentir do artista, as proporções humanas assumem um valor positivo em arte, desde que estejam presentes a fé e o orgulho na beleza humana. El Greco e Modigliani tinham outro tipo de fé, não eram tão optimistas quanto à natureza humana e às suas gestas: o primeiro, por uma visão mística do divino, o segundo por ternura para com os anjos caídos. Por que razão é que aquele seu modo de sentir deveria renunciar a encontrar uma expressão adequada e coerente? Talvez em homenagem à teoria das proporções? Basta colocar o problema deste modo para se perceber que, se o amor das proporções pode conduzir à arte, a teoria das proporções foi um obstáculo ao juízo sobre a arte. É certo que a anormalidade das proporções pode ser, ora uma necessidade de expressão ora uma ignorância técnica. Mas quando um pintor que tenha dado provas de um perfeito conhecimento da técnica, que domine o seu estilo, renuncia às proporções e dá vida a proporções não normais no que respeita à tradição, então tem direito a que, em vez de denegri-lo, se procure compreender qual a razão íntima das suas desproporções.

O problema é ainda mais delicado quando, em vez do caso particular das proporções, se trata do problema geral da imitação da natureza. A imensa popularidade que teve, ao longo dos séculos, a definição de arte como imitação da natureza explica a delicadeza do problema. Mesmo nos maiores génios do idealismo, que, no entanto, compreenderam bem o carácter criativo da arte, existe um resíduo de naturalismo. Hegel, por exemplo, afirmou que, para exprimir o sentimento e a paixão, o artista tem à sua disposição apenas o rosto e as posições do corpo.

O pintor exprime-se por formas e cores, não com pedaços de natureza imitados, como pode ser o rosto. Mais: alguns dos maiores artistas estabeleceram precisamente um contraste entre a imagem do rosto e a expressão artística. É típico o caso de Leonardo. Nas suas pinturas, os rostos surgem com um sorriso e durante muito tempo os escritores acreditaram no ânimo alegre

de Leonardo, até que Stendhal se apercebeu de que Leonardo exprimia, nas suas pinturas, um ânimo triste. Exprime precisamente a sua tristeza com o esbatido, com a contínua *nuance* em penumbra, e o contraste do sorriso dos seus rostos é apenas um acentuar da sua tristeza.

Quando Leonardo exprime o seu modo de sentir através do esbatido da penumbra, não está a adoptar esquemas abstractos, mas sente. Não precisa de recorrer a esquemas de natureza exterior. A sua obra é de arte, porque está de acordo com a natureza, não porque seja imitação da natureza.

São inumeráveis os problemas como estes, frente a uma obra de arte. E todos se podem resolver, desde que se tenha presente o carácter imaginativo e não lógico, concreto e não abstracto, da obra de arte.

Está assim esclarecido o carácter simultaneamente absoluto e relativo do juízo sobre a arte. O seu aspecto absoluto depende da consciência da criatividade numa obra individual; o seu aspecto relativo depende dos esquemas e dos símbolos que medeiam o artista ou o seu ambiente. É preciso, porém, evitar atribuir a esquemas e símbolos valores de norma de juízo. Nem o desenho nem a cor, nem o clássico nem o romântico, nem o realismo nem o idealismo. Cada personalidade verdadeiramente artística reúne em si todos os esquemas e cria-os de um modo especial que constitui, precisamente, a personalidade.

Poesia e literatura; arte e gosto

Chegámos a um ponto em que é oportuno um confronto com aquilo que se passa na história da poesia. Croce distinguiu com felicidade poesia e literatura, não pelo carácter intrínseco de cada uma delas, como o verso e a prosa, mas por um seu próprio valor intrínseco, tendo a poesia uma qualidade universal e eterna, enquanto a literatura suscita um interesse relativo aos lugares e aos tempos, isto é, à civilização a que pertence. A poesia é síntese de individual e universal, de finito e infinito, e a literatura é apenas individual e finita. E porque relativa, individual e finita, a literatura tem a sua função de instituição, de convenção, no que se refere à liberdade poética que é própria do génio. As chamadas histórias da poesia e da literatura são histórias da literatura, salvo quando entram em contacto com a poesia autêntica, que suscita êxtase e

encanta. Se isso não acontece, acabado o encantamento, damos-nos conta de que esse momento de poesia é apenas um feliz parêntesis na actividade quotidiana e a ela voltamos, como voltamos à vida depois de um sonho. A literatura exprime, portanto, as tendências sentimentais, morais ou intelectuais que ainda não encontraram, e já não encontram, a sua forma poética, e representa aquele momento analítico da poesia que é matéria de história.

Continua, até agora, a faltiar, na história das artes figurativas, uma distinção paralela à esta que existe entre poesia e literatura. E, no entanto, ninguém ousa afirmar que todas as pinturas, esculturas e arquitecturas de que se faz a história sejam arte perfeita e absoluta. Até porque, nas artes figurativas, como a literatura e a música, a arte perfeita absoluta é excepção rara. E tudo o resto, o que é? Existe, bem entendido, a negação da arte. Mas há muitíssimas pinturas, esculturas e arquitecturas que, embora não sendo arte perfeita e absoluta, não são negativas nem completamente desprovidas de qualquer valor; são, pelo contrário, como se costuma dizer, *interessantes*. Não se medem pelo diapasão da arte absoluta, que as anularia, mas por um diapasão diverso. São os documentos históricos dos sentimentos, das vontades e das ideias das respectivas civilizações e representam os chamados valores *ilustrativos*; ou então são obras que preparam as condições práticas para o nascimento da obra-prima e são, portanto, as obras dos *precursores*; ou são obras que continuam o estilo de um dos grandes mestres e o interpretam, tomam acessível e difundem entre o público, isto é, são as obras dos *discípulos* e dos *sequazes*. Não se põe, evidentemente, de parte a hipótese de se encontrar, de vez em quando, entre as obras dos ilustradores, dos precursores ou dos sequazes, a arte perfeita. Mas, regra geral, o seu resultado é mais prático que artístico; é, precisamente, um trabalho de ilustração, de interpretação, de preparação. Ele possibilita a vida quotidiana da pintura, da escultura e da arquitectura, enquanto se espera o momento heróico. E a história da arte ocupa-se da vida quotidiana, tendo, embora, sempre em vista o reconhecer da obra-prima.

Como se poderá então chamar esta vida quotidiana, esta actividade figurativa paralela à actividade literária, esta civilização que tem por objectivo a arte e com ela se identifica apenas em raros momentos? Os chamados «estilos» têm com ela em comum o carácter de relatividade histórica, mas distinguem-se dela por

serem mais abstrações do que realidades históricas e por serem, quando muito, aspectos abstractos daquela realidade. Se o «gosto» é o momento analítico da obra de arte, a ponte entre a criação do génio e a evolução histórica, entende-se que a distinção entre poesia e literatura corresponde, nas artes figurativas, à distinção entre arte e gosto.

Durante muito tempo pintou-se sobre fundo dourado, até que surgiu a necessidade de um fundo perspectico que conduzisse ao céu azul. Uma vez que, tanto com fundo dourado como com fundo perspectico se criaram obras-primas de arte absoluta e obras medíocres, nem um nem outro dos fundos são exigências de arte, mas de gosto. E, nos limites do gosto, pode partir-se do princípio de que o fundo perspectico pertence a uma civilização que demonstra uma atenção mais intensa a este nosso mundo terreno, em que o controlo racional é mais vivo. Do mesmo modo, o hábito de pintar paisagens apenas se desenvolveu quando diminuiu o orgulho do Homem em relação à natureza e se intensificou a simpatia humana pelas coisas chamadas inanimadas; e, no entanto, quer a abstracção da figura humana daquilo que a rodeia, quer a humanização das coisas, deram origem a obras-primas e a obras medíocres ou falhadas. Um e outro destes dois modos de ver e de sentir pertencem, portanto, à história do gosto.

E visto que a história é história, não só dos momentos heróicos mas também da vida quotidiana, sem a qual os momentos heróicos não seriam nem possíveis nem compreensíveis, a história da arte é, geralmente, *história do gosto*. Tal como o gosto tende a transformar-se em arte e se justifica a si próprio enquanto possibilidade de arte, assim também a história da arte analisa e descreve o gosto com o objectivo de reconhecer o momento em que ele se identifica com a arte pela força do génio. E, é nesse momento que a história da arte se identifica com o juízo crítico.

A necessidade de uma história da crítica

Os princípios e experiências históricas até aqui esboçados constituem as condições e o objectivo da história da crítica de arte desenvolvida nos capítulos seguintes. Ela não foi, de facto, imaginada por mera curiosidade erudita, mas como experiência formadora do juízo crítico. Se da história da estética se pode extrair uma consciência do conceito de história universal, da história da

crítica pode extrair-se o conhecimento das relações assumidas, através dos séculos, entre aquele conceito e as intuições das obras de arte individuais e ainda todas as deduções desse conceito, todas as ilações das intuições que constituem, como se costuma dizer, o mundo do gosto.

Parece, portanto, que a história da crítica deveria ser considerada como a introdução necessária a qualquer estudo de história crítica da arte. Só que, talvez por causa daquela anarquia histórico-artística de que já se falou, não se sentiu geralmente a necessidade de uma história da crítica. Pelo contrário, quando, há muitos anos, apresentámos um programa de história da crítica, esse programa não foi bem recebido porque, como já se disse, pensando em todos os erros de juízo pronunciados contra os grandes artistas modernos em França, uma história da crítica seria uma história de disparates. Quando, no entanto, este livro foi publicado nas edições inglesa e francesa, reconheceu-se que não se tratava de uma história de disparates e que, pelo contrário, poderia enriquecer as ideias dos críticos. Apesar de tudo, sinto que é agora altura de sugerir que não nos escandalizemos muito com os erros da crítica que julga a arte contemporânea. Um pintor autêntico tem o seu modo de imaginar que descobre um mundo novo. Para compreendê-lo e apreciá-lo, é preciso que os críticos consigam ver com os seus olhos, quer dizer, com os olhos da sua mente. Ora, para que isso aconteça, é necessário que passem muitos anos. Que o caso de Cézanne nos sirva de exemplo. Dizemos isto, não para desculpar os críticos que se enganam, mas para explicar erros inevitáveis.

De qualquer modo, é um facto que a necessidade de uma história crítica não se sentiu antes deste livro. Existem monografias, mesmo muitas; mas obras que abarquem o campo da crítica de arte no seu conjunto, não existe nem uma, e são muito raras aquelas que tratam de períodos bastante vastos. Isto sem falar de que as exigências dos escritores neste campo são diversas e muitas vezes confusas. No que se refere à Antiguidade Clássica, existem duas histórias da estética que tratam, bastante superficialmente, a história e a crítica de arte: a de Eduard Müller (1834-37) e a de Julius Walter (1893). Mais úteis e mais adaptados aos objectivos que nos propomos, são os *Études sur la Peinture et la Critique d'Art dans l'Antiquité*, de Edouard Bertrand (1893).

Albert Dresdner tencionava escrever uma história completa da crítica, mas só foi publicado o primeiro volume (1915), que

vai até Diderot. E aquilo que foi publicado parece conceder demasiada importância ao lado prático e social da crítica, em detrimento dos juízos sobre as obras de arte.

A obra de Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur* (1924), de que existe uma tradução italiana, obteve um êxito merecido. Como bibliografia cumulativa dos escritos de história da arte desde a Idade Média até ao fim do século XVIII, não se poderia desejar melhor. Nela encontramos, sobre a crítica de arte, notícias e juízos notáveis mas fragmentários, precisamente porque o autor se interessa mais pelos dados históricos do que pelos valores críticos.

De modo semelhante, os dois volumes de Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker* (1921 e 1924) expõem a evolução da história da arte na Alemanha, desde Sandrart até Karl Justi, tendo em conta os valores críticos dos historiadores de arte, mas excluindo quase todos aqueles escritos críticos que não assumiram a forma explícita e complexa de histórias da arte.

Em França, o melhor trabalho continua a ser o de André Fontaine, *Les Doctrines d'Art en France* (1909). É um excelente panorama das tendências artísticas e das reacções críticas, desde Poussin até Diderot, exclusive, de tal forma que este livro tem um valor essencial para a compreensão da crítica francesa dos séculos XVII e XVIII.

Em Itália é preciso assinalar o excelente estudo de Mary Pittaluga, *Eugenio Fromentin e le Origini della Moderna Critica d'Arte* (1917 e 1918), que é um esboço de história da crítica de arte desde o Renascimento até ao Romantismo. E o autor deste livro já tentou escrever uma história da crítica de arte desde Platão até Ruskin, limitando-a a um único problema, o do juízo de valor sobre os artistas primitivos (*Il Gusto dei Primitivi*, 1926).

Dois importantes contributos vieram de escritores ingleses: *The Gothic Revival* (1928), de Sir Kenneth Clark, e *The Picturesque* (1927), de C. Hussey. Até mesmo a crítica chinesa encontrou o seu ilustrador em O. Sirén: *The Chinese on the Art of Painting*, Pequim, 1936.

É, portanto, altura de aproveitar a obra monográfica de outros para traçar, em linhas gerais, a evolução da crítica de arte e indicar os seus principais resultados.

Nos capítulos seguintes iremos, precisamente, expor os principais juízos e motivos de juízos críticos entre os antigos gregos e romanos, entre os homens da Idade Média e, sobretudo, entre os italianos do fim da Idade Média; a crítica do Renascimento

italiano e a do período barroco, onde italianos e franceses dominam. Chegados assim ao século XVIII, assistiremos à origem da crítica neoclássica, obra executada sobretudo em Roma por dois escritores alemães, e da crítica romântica, onde predominam alemães e ingleses. E veremos como, no início do século XIX, a filosofia idealista alemã tentou criar uma crítica que sintetizasse neoclássicismo e romantismo. Ao longo do século XIX e nos princípios do nosso século seguiram-se os contributos esporádicos e fragmentários, mas nem por isso menos importantes, que filólogos, arqueólogos e peritos, sobretudo alemães e italianos, trouxeram à crítica. E assistiremos ao excepcional florescimento crítico que se deu em França por alturas da metade do século XIX, a propósito da pintura moderna. Estudaremos, por fim, o modo como alguns críticos alemães da segunda metade do século XIX tentaram encontrar uma norma de juízo, criando a teoria da visibilidade pura, e o modo como artistas e críticos do século XIX enfrentaram os problemas da arte do seu tempo. Tentaremos depois extrair da nossa rápida peregrinação um corolário, reconhecer em conjunto as verdades ou as parcelas de verdade dos juízos de cada uma das épocas, inserindo-os na sua evolução histórica.

O objectivo deste livro é o juízo artístico

Para que o tratamento de um tema seja homogéneo, é necessário definir com exactidão o seu objectivo. O nosso objectivo é a crítica de arte. Mas sabemos quanto é complexa, já que tivemos de identificar história da arte e crítica de arte. Ora, neste conjunto, os elementos são numerosos e não podemos colocá-los todos no mesmo plano sem correr o risco de fragmentar e dispersar o tratamento do tema. O catálogo cumulativo das obras de um artista ou a crítica filológica de uma fonte histórico-artística são contributos importantes e por vezes essenciais à história/crítica da arte mas não se identificam com ela. A teoria da arte como forma sensível da ideia, que é a de Hegel, ou a teoria da visibilidade pura, que é a de Friedler, mesmo sendo condições essenciais a certa crítica de arte não são, elas mesmas, crítica de arte. Por outro lado, a pintura de Giotto foi, antes de tudo, obra de arte, mas foi também um encaminhamento crítico, um acto de gosto, não só porque muitos artistas aproveitaram o seu gosto

para criarem as suas obras de arte, mas também porque alguns escritores julgaram a arte segundo os modelos de Giotto.

Mas nem uma obra filológica, nem uma teoria estética, nem um acto de gosto chegam para esgotar completamente a crítica de arte. Para que ela se realize é preciso que se concentre no juízo. Pensemos, por exemplo, no juízo de Baudelaire sobre Delacroix: nele está o princípio da espiritualidade da arte, nele está a determinação histórica do gosto de Delacroix, distinto, não só do neoclassicismo como gosto romântico, mas também diferenciado dentro do próprio gosto romântico, definido no seu novo sentido da forma; nele está a intuição da individualidade do pintor e da sua criatividade. E tudo isso se materializa num juízo: a apreciação da grandeza de Delacroix. O cerne da actividade de Baudelaire é precisamente esse, o *juízo*; e ele é um crítico porque se concentra no juízo.

O juízo do artista ou da obra de arte deve ser o centro do tratamento do nosso tema.

Além disso, se examinarmos os factores principais do juízo, apercebemo-nos de que são:

1) O factor pragmático, que é dado pela obra de arte sobre a qual recai o juízo;

2) O factor ideal, que é dado pelas ideias estéticas do crítico e, em geral, pelas suas ideias filosóficas e necessidades morais, enfim, pela civilização em que se insere e para cuja formação contribui;

3) O factor psicológico, que depende da personalidade do crítico.

O factor psicológico que é, sem dúvida, importante para compreender a personalidade de um crítico, não pode ser exhaustivamente tratado numa história que tem de limitar-se a assinalar as linhas gerais da evolução do pensamento crítico dirigido às artes.

O factor ideal é essencial para a importância histórica do juízo. Sem a teoria da arte como actividade espiritual, sem a recusa da arte como imitação da natureza, Baudelaire nunca teria conseguido entender por que razão o desenho de Delacroix, embora incorrecto comparado com o de Ingres, tem uma sua perfeição própria. No entanto, a história da crítica não é a história do processo genésico das ideias críticas. O aperfeiçoamento das ideias críticas, isto é, a crítica das ideias precedentes, é uma condição essencial. Mas é preciso ter presente que os críticos criam as suas ideias, não só

com a crítica das ideias precedentes, mas sobretudo com a experiência intuitiva das obras de arte. Sem este contínuo retorno às origens, ao impulso intuitivo, ao contacto com a obra de arte, contacto de homem para homem, de espírito para espírito, fora dos limites impostos pela tradição, não seria possível a criação de uma nova crítica. Isto é: o progresso não acontece como o girar de uma roda, segundo a *routine*: acontece aos saltos. E o trampolim, para o crítico, é a obra de arte inspiradora.

Eis a razão por que, ao expormos a história da crítica, procuraremos constantemente fazer incidir, nos juízos artísticos, a luz que vem, quer da história da estética, quer da história da arte, quer mesmo, quando for caso disso, da história geral da Humanidade.