

Referência I

Ranuccio Bianchi

BANDINELLI

A História da Arte como
interpretação histórica da forma¹

Iniciamos este esboço de história da Arqueologia enquanto História da Arte antiga falando de Winckelmann e traçamos sua figura como a do iniciador da História da Arte no ambiente cultural do iluminismo anti-feudal. Vimos como os seus limites consistem em ter estabelecido um período particular, o da arte clássica dos V e IV séculos, como um valor absoluto, o que acaba por isolar este período, eliminando-o da história, transformando-o numa espécie de mito. Esta visão mítica e não histórica, porém, continuou a subsistir mesmo durante o período filológico da Arqueologia do século XIX, quando os arqueólogos perceberam que as bases ideológicas de Winckelmann não eram suficientes e pretenderam, então, impor um rigoroso e impessoal método de pesquisa como base de suas próprias conclusões. A este tempo, a Arqueologia estudou filologicamente não só as fontes, mas também o monumento, estudando as várias cópias da era romana para chegar ao original, procedendo com o mesmo método filológico de quando se procura reconstruir o texto através das várias lições dos diversos códices. Ao mesmo tempo, descobre-se materialmente o mundo grego mediante grandes empreendimentos de escavação. Este período fecha-se com Furtwaengler; é a fase de pesquisa da qual somos devedores, pela ampliação e pela sistematização do nosso conhecimento dos documentos para a História da Arte antiga. Hoje sabemos muito mais sobre a escultura ática arcaica do que o soube Plínio; o estudo filológico e a escavação fizeram, em um século e meio, com que o nosso conhecimento objetivo da

¹ Este texto é o capítulo VII - "Problemi di Metodo" in *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, editado sobre os cuidados de Luisa Franchi dell'Orto, Bari, Laterza, 1976; as notas entre colchetes - [] - são do editor moderno.

arte grega crescesse de um modo verdadeiramente extraordinário. Se se pensa que Winckelmann não sabia que quase todas as estátuas que estudou eram cópias da era romana e que hoje, ao invés, tem-se sucesso na datação, apoiando-se apenas no estilo, da série das esculturas arcaicas, de quinquênio em quinquênio, é necessário reconhecer que houve um grande progresso. Isto se obteve, também, porque a pesquisa estilística aperfeiçoava-se em consequência da abordagem teórica da produção artística, iniciada por Riegl e Wickhoff e prosseguida por Wölfflin. Esta pesquisa fazia, em princípio abstração da posição cronológica ou histórica da obra de arte, examinando a obra de arte na sua qualidade artística e fixando suas características formais. Numa série de obras afins, privadas de documentação, é sempre possível estabelecer quais se colocam antes e quais depois. Mas é necessário olhar exercitado na "leitura" da forma artística e sensibilidade, também esta exercitada, para interpretar o significado (a "linguagem") das variações formais e avaliar sua qualidade.

Em cada artista, pode-se descobrir um processo de desenvolvimento que podemos estudar nas suas várias obras; desta maneira, existe um desenvolvimento de uma geração a outra. No desenvolvimento da forma artística existe uma lógica interna, não pode haver saltos, para a qual, por exemplo, o gênio de Leonardo, também na sua originalidade, pode chegar na pintura do *chiaroscuro*, mas nunca poderia conceber a pintura de *macchia*, porque entre uma e outra há uma distância que não pode ser superada a não ser passando pelos estágios intermediários.

Assim, acontece que a obra de uma personalidade artística ponha certos problemas e que, depois destes, outros os resolvam; da *maniera* juvenil de Tiziano se chega à *maniera* senil de Tiziano, na qual a cor se empasta e se funde, através de estágios sucessivos. Na arte grega não se está - e provavelmente nunca se estará - em condições de delinear todo o desenvolvimento de cada artista, mesmo para aqueles de maior expressão. Se não podemos estudar a evolução formal dos diferentes artistas, estamos, porém, em condições de determinar o processo de desenvolvimento formal de um período particular. Assim, pode-se chegar, também através das poucas fontes literárias, desde que saibam compreender com profundidade o fenômeno da criação artística, e com o confronto dos poucos dados monumentais sobreviventes, a estabelecer quais problemas se colocam à pintura antiga². O que tem sido mais importante que não tentar a reconstrução iconográfica das obras perdidas. Através do estudo formal das características estilísticas, a História da Arte antiga tem feito progressos extraordinários, também no sentido de uma reaproximação com a nossa experiência cultural moderna.

Neste ponto, é necessário indicar a posição que neste desenvolvimento histórico assumiu a estética e a metodologia crítica crociana, se é que não tenha tido, também, em conjunto, grande influência na Arqueologia. Na Arqueologia alemã, inglesa e também francesa, penetrou sobretudo a pesquisa das categorias artísticas de Wölfflin, que não contradiz substancialmente a estética crociana, ainda que esta tenha definido os limites de tal pesquisa³. Todavia, no quadro da cultura européia da primeira metade do século XX, a Itália deu à História da Arte sua própria contribuição em relação à estética crociana, contribuição que outras nações deram através de outras tendências, todas fazendo referência, mais ou menos diretamente, ao idealismo de derivação hegeliana.

Não há necessidade de fazer, aqui, uma exposição dos princípios da estética crociana que entre nós é geralmente conhecida. Antes, julgo necessário, agora, indicar a minha posição pessoal do campo dos nossos estudos, embora me constranja citar a mim mesmo. O fato é que no *Appendice 1938-1948* da *Enciclopedia Italiana* se acreditou necessário dar uma definição da minha atividade com as seguintes palavras: "movendo-se

² [Para uma visão global da problemática é muito útil o excerto *Pittura e pittori nell'antichità*, Roma, 1968, que reúne todas as vozes da EAA relativas a este tema; uma síntese para a parte helenística encontra-se no capítulo sobre pintura de BANDINELLI, Bianchi, in *Storia e civiltà dei Greci*, [opc. cit.], nota 71.]

³ CROCE, B. *Nuovi Saggi*, p. 233 e ss., 281 e ss. (2ª ed., 1926); *La critica e la storia delle arti figurative*, 1934, p. 52.

no pensamento crociano, tem afirmado e desenvolvido uma concepção teórica no campo estético e histórico, traçando uma profunda renovação nos estudos da Arte clássica, superando a fase filológica e arqueológica numa avaliação crítica da gênese da obra de arte e da personalidade do artista criador".

Mas eu não creio que os meus estudos tenham tido uma influência tão renovadora e, sobretudo, tenho a dizer que os considero nada mais que uma etapa de passagem a uma melhor metodologia, que eu procurei continuamente alcançar não tanto teoricamente quanto experimentalmente, afrontando problemas concretos de História da Arte. A minha contribuição àquela primeira fase da pesquisa pode-se resumir em uma série de trabalhos conduzidos entre 1930 e 1942, recolhidos no volume *Storicità dell'arte classica*. Para nós, na Itália, a Arqueologia havia sentido bem pouco o eco da escola vienense e em nada a influência de Wölfflin, tendo permanecido na fase filológica e em Furtwaengler (um representante típico desta condição, mas que está para Furtwaengler como um modesto epígono tem sido Pericle Ducati e, com maior preparo filológico, mas com menor sensibilidade, Giulio Emanuele Rizzo. Um, professor em Bolonha, outro em Nápoles e depois Roma, foram os docentes que tiveram maiores seguidores no vintênio 1920-40 no campo da Arqueologia. Acrescente-se, talvez, o nome de Biagio Pace que, mais inteligente mas menos culto, antes permanece como um improvisador e um ativista, característica, esta última, de muitos dos nossos arqueólogos.) Eu me havia posto o problema de atualizar a posição teórica dos estudos de História da Arte antiga, inserindo-a na corrente historiográfica de Croce (de quem, quando eu era estudante, os professores falavam a meia voz como se tratasse de um perigoso inovador) e procurando chegar a compreender a História da Arte na sua concretude e nas personalidades que a constituem. A definição de uma personalidade artística estava particularmente negligenciada: de fato, ligados a uma concepção de evolução de tipo biológico, falava-se, sempre, de "arte" e não de "artistas". Para romper os resíduos da estética de Winckelmann era necessário cumprir uma pesquisa da personalidade, pondo em relêvo o caráter autônomo de alguns aspectos da formulação artística.

Se estudamos Giotto ou Andrea del Sarto, hoje nós procuramos chegar a um juízo crítico nosso e já não repetimos o juízo de Vasari, que não nos interessa senão como elemento da história do gosto. Ao contrário, comumente, para a História da Arte Antiga repetiam-se os juízos de Winckelmann, que por sua vez eram aqueles de Plínio⁴. Procurei demonstrar, antes de tudo, como não se podia mais aceitar, acriticamente, tais juízos e que se devia fazer uma História da Arte antiga com base em juízos estabelecidos por nós mesmos, ambém pela convicção de que não se trata de juízos imutáveis e eternos, mas porque estes são os únicos que podem ter valor para a nossa cultura. De fato, sempre senti a necessidade de operar de modo a transformar estes estudos em elementos culturalmente ativos. A divulgação, conduzida em bases de um aprofundado conhecimento científico, sempre me pareceu um ponto de chegada para o qual tender no campo das disciplinas humanísticas, também para assegurar continuidade a esse conhecimento. Duplos escopo e vantagem: fazer uma História da Arte antiga fundada em elementos críticos que estão em harmonia com o movimento historicista da cultura moderna e substituir nosso juízo crítico por aquele das fontes, de modo a reencontrar o contato com a arte grega, que estava perdido, todos presos à revisão filológica e ao trabalho prático da escavação. Haver tentado inserir a História da Arte Antiga na metodologia e na estética crociana tem sido uma etapa, ao menos para mim (mas, creio, em geral também em outros campos para a cultura italiana), indispensável. A cultura italiana entre 1920 e 1940, isto é, entre as duas guerras mundiais, foi

⁴ Característica para a colocação do que diz respeito a Winckelmann, a conferência de CURTIS, L. *Winckelmann und seine Nachfolge*, havida em Roma em 1941 (ed. Schroll, Viena). O arqueólogo L. Curtis, do qual apareceu em 1951 uma interessante autobiografia, era o último representante da grande tradição do "terceiro humanismo", aquele que se formou na Alemanha sobre raízes que se reportam a Goethe e a Humboldt e que produziu uma cultura, muitas vezes, de alto nível, mas que se mostrou de todo impotente para compreender e para combater as ideologias que aquela mesma cultura, privada de profundas raízes na sociedade atual, rapidamente destruiu no curso dos anos trinta.

submetida a duas ditaduras, não comparáveis entre si, mas também sempre limitadoras em relação ao horizonte europeu: à ditadura do fascismo e àquela do crocianismo. E a segunda encontrou motivos de reforço e de expansão mesmo em razão de sua oposição à primeira. Mas um ulterior passo à frente pressupunha saber-se liberar, inteiramente, de ambas. Por minha parte, mas inserindo-me na via assinalada por Croce, apercebi-me, bem cedo, que aquela via não podia ser seguida até o fim. A identidade entre o juízo crítico e o fazer histórico, proclamada pelo crocianismo, logo aparece insustentável perante a produção artística da Antigüidade, onde também o Mestre se encontra inserido num tecido cultural de caráter artesão, que determina muitos aspectos da sua obra. Fazer consistir o objetivo de nossa pesquisa histórico-artística na determinação do grau poético de uma obra através da análise do seu conteúdo-forma logo se mostra insuficiente frente ao vínculo estreitíssimo que na arte antiga aparece com extrema evidência (e especialmente naquela da idade romana) entre a obra de arte e as premissas políticas e sociais que a determinam e dirigem a criação. É evidente que a palavra mais apropriada é "produção", ao invés de "criação", enquanto a concepção crociana parece pressupor uma criação artística que não conheça limites à própria intuição poética. Artistas que criam livremente, sem qualquer preocupação material, desligados da experiência cotidiana da vida, nunca existiram: nem sob a proteção dos mecenas renascentistas, nem inseridos na engrenagem dos modernos mercadores e das mostras de arte.

Da investigação crítica, que tem caracterizado o estudo da arte antiga nos últimos trinta anos, surgiu um inegável refinamento da nossa capacidade de compreensão, mas, também, surgiram novas possibilidades de erro que devem ser entendidas para permitir fazer-nos avançar. Todavia, julgo, ainda hoje, que a metodologia histórica crociana tenha sido, entre aquelas à nossa disposição, não apenas a menos danosa, mas, também, positivamente a mais útil aos nossos estudos, porque nos tem ensinado a superar alguns preconceitos e a evitar certos equívocos; sobretudo a não cair em certas interpretações "mitológicas" e irracionais, anti-históricas. De fato, gostaria de acentuar aquilo que tem acontecido com a Arqueologia alemã, que no século passado encontrava-se, metodologicamente, na vanguarda e era realmente dominante neste campo; depois daquele período brilhante, durante o florescimento da escola filológica, a Arqueologia alemã, ao passar da coleta e da catalogação dos fatos à interpretação da obra de arte, não tem estado mais segura de uma metodologia que a permitisse aprofundar melhor o fato histórico. Em lugar disto, houve uma fuga para o irracional, o mitológico, invadindo toda a cultura germânica e que tem tido o seu reflexo também nos nossos estudos.

Este caráter particular dos estudos arqueológicos alemães no campo da arte já foi relevado num artigo meu a propósito da obra de Ernst Buschor, *Del senso delle statue greche (Von Sinn der griechischen Standbilder, Berlim, 1942)*⁵. Buschor, professor da Universidade de Munique, tem sido um dos estudiosos mais em evidência pela preparação especializada e pela sensibilidade para a forma artística; as suas escavações em Samos tornaram-no famoso. Naquele texto, apresentava o caminho da arte dividido em seis ciclos, rigorosamente sucessivos na ordem pré-estabelecida e fechados cada um em si mesmo; compreender historicamente a obra de arte significa, neste caso, encaixá-la no ciclo que lhe é pertinente, de onde derivam forma e conteúdo.

As seis categorias, com a cronologia relativa ao mundo clássico, são as seguintes:

- 1) Mundo da pré-ciência [pré-conhecimento] (*Ahnungswelt*): até todo o século VIII a.C.
- 2) Mundo da realidade existente (*Wirklichkeitswelt*): séculos VII-VI a.C.
- 3) Mundo da mais alta determinação (*Hohe Schicksalswelt*): séculos V-IV a.C., até Alexandre.
- 4) Mundo da imagem e da aparência (*Bild-und Scheinwelt*): fim do século IV - I século a.C.

⁵ *Divergenze di metodo*, "La critica d'arte", VII, 1942, fasc. 3-4, p. XX e ss.

5) Mundo do artifício (*Kunstwelt*): século I a.C. - III século d.C.

6) Mundo dos signos ou símbolos (*Zeichenwelt*): século III-V d.C.

Segundo esta construção pseudo-histórica, cada civilização passa, necessariamente, por estes seis ciclos e em um deles encontra sua mais completa expressão. Depois do sexto estágio o ciclo recomeça do início; e como no primeiro ciclo a mais completa expressão vem junta do primeiro estágio, no segundo é a segunda categoria que prevalece, e assim por diante⁶. Parece impossível que uma pessoa culta e sensata possa, no século XX, imaginar a história e o mundo regulados e sustentados por uma pré-ordenação tão sistemática e sempre repetida. Este irracionalismo regido por uma racionalidade lógica pertence a uma das tantas construções fatalistas da história, nas quais tem caído tão freqüentemente (e também tragicamente) a cultura germânica. Esta tentativa de Buschor retorna ao endereço da escola "morfológico-cultural", segundo o qual cada civilização exprime um determinado aspecto do mundo, e o homem vem "agrilhado" a determinados aspectos da existência aos quais ele, então, dá forma. Este fatalismo histórico foi aplicado, particularmente, aos estudos de Etnologia de L. Frobenius, e o seu pior expoente foi, no campo da história universal, Oswald Spengler; seu *Declínio do Ocidente* foi o exemplo mais típico do diletantismo genialóide que ficará como marca da história alemã dos anos trinta⁷.

Entretanto, em meio a esta mitificação da história, não faltam ao texto de Buschor observações singulares, interessantes e agudas, dignas de um profundo conhecedor da arte grega como ele era: e isto ressalta, ainda mais, sua má preparação histórica. Assim, às obras de arte do primeiro grupo, do "mundo da pré-ciência", até todo o VIII século, vem, justamente, reconhecida uma força particular de intuição artística espontânea e não um deliberado propósito de fazer arte, ainda que sua execução técnica seja alta e nobre. Para a fase da "realidade existente", Buschor admite uma parcial consciência intelectual do artista, porque as obras não são mais anônimas e o artista adquire uma concepção religiosa da arte. E observações felizes são feitas, ainda, sobre o problema do retrato grego: Buschor reconhece que no terceiro período (séculos V e IV) formam-se as premissas para o retrato e para o quarto período (de Alexandre ao I século a.C.) nota como característico o fato de que os retratos mais caracterizados são aquelese criados pela imaginação, sem o modelo (isto é, os "retratos de reconstrução"). Logo depois vêm individualizadas algumas das causas pelas quais apenas no período helenístico se alcança a representação de figuras não inteiras (hermas, bustos, etc.), porque a estátua não é mais sentida como coisa viva, mas como "objeto de arte". E, felizmente, também é individualizado o conteúdo das estátuas da antigüidade tardia que, como diz Buschor, voltam a tornar-se monumentos estáticos, porque não exprimem mais nem a vida exterior nem a múltipla vida do espírito, mas apenas a situação social e a dignidade de quem domina. Particularmente interessante é a observação de que a um certo momento a arte grega, quando se torna sobretudo arte a serviço da corte dos vários reinos helenísticos, cessando a sua concepção religiosa, torna-se uma arte consciente do próprio artifício; produz-se então a obra de arte que serve para ornamentar a casa, para o prazer de se ter nas mãos um belo objeto. A arte torna-se, então, fruto de reflexão, não é mais espontânea e, ao mesmo tempo, surge também uma outra diversidade: enquanto na arte arcaica não há nenhuma diferença de qualidade entre grandes complexos artísticos e obras de artesanato, no período helenístico existe uma produção artesã que se diferencia da grande arte, da qual, em forma reduzida, se reproduzem os motivos. Esta observação é em si justa; mas as razões pelas quais, neste período, se diferenciam arte da classe média, de uso e de produção comum, e arte áulica, oficial e monumental, são razões

⁶ [Art. cit., p. XXII, onde os versos citados são de HEINE, H.]

⁷ Sobre a escola morfológico-cultural, sobre Frobenius e sobre Spengler se pode ver o meu prefácio à tradução italiana da *Storia della civiltà africana* de Frobenius, Turim, 1950, e o de DE MARTINO, E. ao volume de JENSEN, A. E., *Comme una cultura primitiva ha concepito il mondo*, Turim, 1952.

sociais e econômicas estreitamente ligadas aos caracteres que diferenciaram as sociedades dos reinos helenísticos daquela das *poleis* gregas⁸.

Todas as felizes observações de Buschor, devidas à sua compreensão dirigida da obra de arte, são sufocadas e tornam-se historicamente ineficazes quando, como seus pressupostos e suas causas, se toma o fato de pertencerem àquele determinado ciclo. E os seis ciclos se repetem ao infinito, e cada civilização que se sucede (mas o seu mundo é limitado ao Mediterrâneo e à Europa) encontra a sua própria expressão artística no ciclo sucessivo: não se sabe, pois,, o quê coisa deva acontecer quando forem decorridos todos os seis ciclos. Talvez o fim do mundo, ou um eterno recomeçar desde o início.

Detenho-me neste exemplo porque é característico para mostrar como um estudioso de qualidades incomuns, mas privado de um claro conceito da metodologia historiográfica, pode perder-se em mitos absolutamente pré-vichianos que denunciam a renúncia por parte da cultura européia, àquele princípio racional que tem sido o fermento do humanismo e a herança mais preciosa da civilização antiga⁹.

O mérito maior que resta à Arqueologia germânica, além de haver conduzido grandes escavações sistemáticas em sítios vitais da cultura antiga, é aquele de haver dado ordem sistemática aos materiais sobre os quais se baseiam os nossos estudos. *Corpora* e enciclopédias, nos quais o estudo da antiguidade é entendido de maneira unitária (a *Altertumswissenschaft*), têm sido os produtos mais felizes da ciência alemã no nosso campo. Na Itália, entre o fim do Setecento e a metade do Ottocento, eram publicadas as primeiras coleções de materiais, alguns dos quais insuperáveis pela extensão [vastità] (como aqueles da *Antichità cristiane*, de Garrucci); mas, infelizmente, eram acompanhados de textos nos quais se encontravam ainda os resíduos da "antiquária" acadêmica¹⁰.

Após o glorioso período da escola filológica, também na Alemanha se procurou superar os limites de tal método, mas nesta procura tem faltado aos estudiosos alemães o subsídio de um pensamento crítico sobre a metodologia da História e de uma estética não acadêmica, pelo que, aventurando-se na história do espírito (*Geistesgeschichte*), têm alcançado resultados empíricos desconcertantes. O defeito fundamental de tais estudos tem sido aquele de querer enclausurar os fatos fundamentais da história dentro de sistemas rígidos e desenvolvimentos pré-ordenados, e de acusar, em conseqüência, de falta de lógica todos aqueles que não aceitam tais esquemas. É verdade que, na Itália, falta uma pesquisa sistemática dentro de um plano organizado de estudos e isto pela incapacidade, até agora demonstrada, para cada tipo de planificação e pela tendência centralizadora dos vários "matadores" de plantão. Mas se vai formando, entre nós, a base de um pensamento crítico e historiográfico suficientemente unitário e maduro. Na Alemanha o pensamento de Croce teve pouca influência sobre os estudos de História da Arte, não porque lhe tenham percebido os limites, mas porque a ênfase na personalidade do estudioso fêz-lhe parecer "pouco sistemático". Isto influenciou Sedlmayer (que, "expurgado" após 1945 da cátedra de Viena, obtém depois a de Munique), que deriva da escola histórico-artística vienense, na qual Schlosser havia introduzido um influência crociana. No seu ensaio, *Zu einer strengen Kunstwissenschaft* (Para uma rigorosa ciência da arte)¹¹, Sedlmayer remontava ao conceito de "estrutura", isto é, substancialmente procurava encontrar, através da multiplicidade das obras de arte, o elemento que as liga e é comum a todas. Posto o objetivo da História da Arte

⁸ [Cf. LÉVÊQUE, P. *Forme politiche e rapporti sociali*, in *Storia e civiltà dei Greci*, vol. IV, *La società ellenistica*, cap. II, Milão (no prelo {quando da edição moderna...})].

⁹ Um mais recente estudo do próprio BUSCHOR, E., *Technisches Sehen*, Munique, 1952, apresenta, sob outro aspecto, a mesma transformação da História em esquemas abstratos.

¹⁰ [Para GARRUCCI, E., cf. *EAA*, s. v., vol. III, Roma, 1960, p. 794. Pense-se ainda as obras de INGHIRAMI, F., *EAA*, s. v., vol. IV, Roma, 1961, p. 163; de GORI, A. F., *EAA*, s. v., vol. III, Roma, 1960, p. 986 e ss., de MICALI, G., *EAA*, s. v., *Etrusca, Arte - Vicende degli studi*, vol. III, Roma, 1960, p. 498 e ss.] O único filólogo de genio [foi] Leopardi.

¹¹ In *"Kunstwiss. Forschungen"*, I, 1931.

nesta busca, desaparece, aos nossos olhos, a multiplicidade da História, e se acaba por cair em um determinismo racial, étnico e geográfico ou em construções metafísicas.

Estas "buscas de estrutura" têm sido perseguidas, no campo da arte antiga, sobretudo por G. Kaschnitz Weinberg, estudioso de particular fineza e preparação, que se ocupou de definir a "estrutura" da arte egípcia, da arte etrusca, da arte mediterrânea em geral¹². Teoricamente, esta direção vem também enunciada na introdução à História da Arte grega (*Geschichte der griechischen Kunst*) de Friedrich Matz (o primeiro volume, que vai até os primórdios do VI século a.C., foi publicado em 1950). Esta é uma ótima e atualíssima apresentação da matéria, mas a procura de "estrutura" acaba em pura enunciação e a essência histórica do desenvolvimento artístico não se torna evidente.

A História da Arte, ao contrário, consiste em definir cada uma das obras na sua própria historicidade individual e em ligá-las com a História da cultura, definindo a relação da obra de arte com o seu determinado "ambiente". Em toda obra de arte da Antigüidade, reconhecida a forte ligação das tradições artesãs das diferentes oficinas ou escolas, a pesquisa a conduzir, limitando-se ao problema artístico-formal, é dupla: de quais esquemas iconográficos pré-existentis descende uma dada obra de arte e em quês tais esquemas vêm (ou não) como inovação; de quais premissas ideológicas, programáticas ou não, seu conteúdo é determinado. Para responder a este segundo quesito é necessário estender o nosso conhecimento até as situações culturais em amplo sentido (correntes de pensamento filosófico ou religioso; instituições jurídicas; condições sociais e econômicas determinantes). Para definir a personalidade artística é necessário alcançar um juízo qualitativo de valor universal, que é possível apenas através da análise da obra de arte em relação com as categorias da estética. Mas, depois é preciso historicizar este juízo, inserindo-o na série das outras obras contemporâneas, precedentes e posteriores. Para alcançar um juízo qualitativo válido, é necessária a capacidade de análise crítica que, em certo sentido percorre novamente os momentos da criação da obra de arte e sabe compreender sua "linguagem", isto é, o significado expressivo das formas. Devemos reconhecer que tais qualidades diagnósticas são, em parte, inatas (como o é a capacidade de compreender a música), e não podem ser substituídas por nenhum método científico por mais rigoroso que seja: mas o estudo, guiado por uma metodologia correta, pode aprimorá-las. Todavia, deve ser considerada, neste campo, a procura por um método "científico" que possa ser aplicado por qualquer um, sobretudo sem uma participação pessoal de inteligência; e é necessário persuadir-se que o fato artístico não é, por sua própria natureza, compreensível com os métodos das Ciências Exatas (mas sobre isto falaremos mais à frente).

Na Alemanha, ficaram ainda por muito tempo, em vigor, na História da Arte, as categorias e os esquemas de Wölfflin, que foram examinados, na sua parte arqueológica, por Rodenwaldt¹³, não para discutir sua validade, mas para examinar sua aplicabilidade à Arte antiga. Rodenwaldt concluía que existia uma perfeita indentidade entre o período "clássico" moderno e o antigo, enquanto existe uma diferença substancial para o período "barroco". É evidente que se caía, também aqui, em um esquematismo de "categorias", que anula a História (sem contar que os mais clássicos escultores da Renascença - pense-se no "Davi" de Michelangelo - não se aproximam, completamente, da escultura "clássica" mas, se tanto, daquela "helenística" da Grécia, filtrada até o Renascimento através do período romano).

¹² [WEINBERG, G. v. Kaschnitz. *Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik*, in "Studi etruschi", VII, 1933, p. 135 e ss.; *Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik*, in "Kunstwiss", II (1933), p. 7 e ss.; *Zur Struktur der griechischen Kunst*, in Corolla L. Curtius, 1937, p. 45 e ss.; etc., até o póstumo *Mittelmeerische Kunst, eine Darstellung ihrer Strukturen*, com a colaboração de HEINTZE, H. v., e BLANCKENHAGEN, P. H. v., Berlim, 1964. Para uma bibliografia completa da obra de Kaschnitz Weinberg e uma síntese da sua posição, ver o verbete *Struttura*, *Ricerca di*, in EAA, vol. VII (Roma, 1966), p. 519 e ss., compilado por ele mesmo. Cf. também Sedlmeyer, H. Riegls Erbe. *Guido von Kaschnitz und die Universalgeschichte der Kunst*, in "Hefte d. kunstgesch. Seminars", 4, Munique, 1959.]

¹³ In "Zeitschrift für Aesthetik", XI, 1916, p. 432.

Não diferentemente, H. Rose, na obra *O classicismo como manifestação do pensamento artístico ocidental [La classicità come estrinsecazione del pensiero artistico occidentale ...] (Klassik als künstlerisch Denkform des Abendlandes, Munique, 1937)*, concluía, com o mesmo propósito, que não se pode encontrar identidade absoluta de linguagem entre o antigo e o moderno, mas posições homólogas no curso do desenvolvimento histórico, sempre, naturalmente, aceitando *a priori* as categorias de Wölfflin. Com todas estas definições, porém, gira-se em torno das questões centrais, que são constituídas do reconhecimento das personalidades artísticas concretas e da pesquisa das condições entre as quais a obra de arte são produzidas. Para os períodos mais historicamente conhecidos é fácil identificar as personalidades artísticas individuais, como se vê o quê aconteceu na História da Arte italiana, na qual se assistiu a uma progressiva destruição das supostas personalidades de primeiro plano: pouco a pouco, na medida em que se aperfeiçoou o nosso conhecimento de um determinado período, foi possível atribuir a discípulos e seguidores obras que, até então, se julgava de um único Mestre, e foi possível reconstruir as fases iniciais de um Mestre reconhecendo como suas obras que não lhe eram atribuídas. Ao contrário, para todo o período arcaico da escultura grega, que estava tão mal compreendido, considerando-o, segundo o esquema de Winckelmann, apenas como preparação ao período clássico, negligenciara-se a pesquisa da personalidade artística, limitando-se à subdivisão em três escolas: dórica, jônica e ática. Viu-se, depois, como estes esquemas eram largamente enganosos: peças como a *Koré* de Lyon, definida como jônica pelo típico modo de vestir e pelo local em que foi encontrada, foi reconhecida como ática mediante a análise estilística, como demonstrou Payne depois que se encontrou a parte superior da estátua no aterro persa da Acrópole; o mesmo aconteceu, como já havíamos dito, com a "cabeça Rampin". Payne foi, verdadeiramente, um dos pouquíssimos arqueólogos que fizeram a História da Arte Antiga dar um passo à frente.

Demonstrando-se, então, não exata tal subdivisão em grandes grupos, começou-se a procurar cada uma das individualidades artísticas, para substituir ao reconhecimento da obra coletiva de escola aquela do Mestre. De fato, a impessoalidade da obra de arte "clássica" não subsiste, senão enquanto, no nosso conhecimento imperfeito, nós não somos capazes de distinguir a multiplicidade na unidade.

Mas, num segundo momento também a pesquisa da definição dos "Mestres" degenerou, escondendo-se em um esquematismo fácil, sem qualquer valor crítico, quando se atribuiu, por comodidade, um nome a cada obra singular, sem distinção de qualidade e, sobretudo, sem que seja possível reagrupar em torno de tal obra um grupo de outras obras afins. A definição crítica de um "Mestre" tem razão de ser apenas se nos encontramos diante de uma obra, ainda que singular, de excepcional qualidade, da qual se possa fazer descender outras obras, ainda que menores; ou quando seja possível constituir um grupo de obras que tenham características suficientes para fazê-las sinalizar a mesma mão ou, pelo menos, o mesmo "atelier". De outra forma, serve apenas para criar etiquetas para uma classificação fácil ¹⁴.

Gostaria, agora, de retomar, antes de tentar um conclusão, e para marcar as etapas do nosso caminho, aquilo que, há poucos anos atrás, podia parecer o resultado particular de uma pesquisa histórico-artística no campo antigo, onde o problema, de um ponto de vista técnico, mostra-se um tanto diferente daquele da História da Arte moderna. Possuímos, de fato, uma tradição de fontes literárias, meramente casual e limitada ao período clássico, cujo conhecimento, não obstante, é indispensável, mas que é necessário saber colocar no seu contexto cultural para interpretá-lo de maneira apropriada; não possuíamos quase nada dos originais dos grandes mestres, enquanto a maior parte das obras de arte conservadas são produtos de artesanato, ainda que de altíssima qualidade.

¹⁴ [BANDINELLI, R. Bianchi., crítica a DORIGO, W., *La pittura tardo-romana*, Milão, 1966, in "Dialoghi di archeologia", I, 2, 1967, p. 248.]

Com estas premissas, que sinalizam limites insuperáveis (pelo menos se se quer abandonar a fantasiosa hipótese reconstrutivista, quais podem ser os delineamentos de uma pesquisa de história da arte?

O trabalho que podemos enfrentar articula-se em vários graus:

1) classificação e enquadramento cronológico da obra de arte, a obter-se mediante uma pesquisa de tipo filológico, com o auxílio de textos literários e epigráficos e do material arqueológico de toda espécie, conduzida com e confirmada por um reconhecimento das qualidades estilísticas exteriores e "morellianas" da obra de arte;

2) pesquisa mais propriamente histórica quando, sobre a base do material classificado, se procura alcançar a reconstrução do desenvolvimento da produção artística, e a identificar as forças motrizes que determinam aquele desenvolvimento. Em tal pesquisa, a leitura formal da obra de arte nos servirá para circunscrever tendências e para identificar personalidades diretrizes; mas para alcançar a historicização dos fenômenos observados e descritos, é necessário reconduzir o desenvolvimento dos fatos da arte em correspondência com os fatos da sociedade à qual eles pertencem. A Arte é, de fato, sempre expressão da liberdade dos grupos socialmente ativos nesse tempo.

Falo dos grupos socialmente ativos e não dos grupos dominantes porque acontece que aí existem em um mesmo tempo (por exemplo, durante o Império Romano), mais correntes artísticas, com objetivos e gostos diversos, cada uma das quais, certamente não casualmente, se dirige a um dado grupo social, que age na estrutura da sociedade do seu tempo e tem suas próprias premissas e exigências culturais. Quando um ou outro destes grupos tornam-se politicamente hegemônicos, assistir-se-á, então, a uma unidade artística reconstituída (Idade de Augusto; Idade de Constantino).

Com a exigência aqui formulada, não se reduz a História da Arte puramente a um limitado momento dentro de uma mais ampla pesquisa de Sociologia, a um capítulo, em suma, de uma história sociológica, e este é um ponto que se deve ter sempre presente: aí está, inegavelmente hoje, um maior interesse, no campo da Arqueologia, por uma história sociológica da Antigüidade, não por uma História da Arte que tenha fim em si mesma. Fique bem claro que se trata de duas coisas diversas, igualmente legítimas, mas que devem permanecer distintas ainda que os resultados de uma possam servir à outra. A História da Arte deve conservar a própria autonomia, na medida em se mantém orientada para a leitura formal da obra de arte, a qual, somente ela, pode revelar, se levada a cabo corretamente, a dialética interna entre o artista e a sua obra à qual deve seu aspecto definitivo, nos limites de relações de produção específicos, em última instância, o seu próprio conteúdo. Ela apenas pode nos dizer qual é a posição de uma dada obra no desenvolvimento histórico das tendências figurativas (do "gosto", se quisermos) que prevalece em uma época. Mas todos estes elementos, tratados pela adequada leitura formal da obra de arte, restam puros e simples constatações se não as pusermos em estreito contacto com a sociedade humana do seu tempo, vista na complexidade dos seus componentes.

Já citei no prefácio à segunda edição (1950) da *Storicità dell'arte classica*, um trecho de uma carta do pintor van Gogh (de 9-IX-1888), que nos dá um exemplo da multiplicidade dos elementos que contribuem para a formação da obra de arte, que é o resumo de todo o mundo no qual o artista vive e ao qual reage a sua personalidade particular. Na carta 534, endereçada ao irmão, Vincent van Gogh escrevia:

"No primeiro quadro do 'Café à Noite', procurei exprimir que o café é um lugar onde podemos nos arruinar, onde se pode enlouquecer, cometer crimes. Depois, com contrastes de rosa claro e de vermelho sangue e manchas de vinho, do verde claro Louis XV e Veronese, contrastando com os verdes amarelados e os duros verdes azulados, tudo numa atmosfera de fofalha infernal, de enxofre pálido,, procurei exprimir a potência das trevas de um matadouro. Mesmo assim, com uma aparência de regosijo japonês e com a ânsia bonachona de um Tartarino."

Nestas poucas linhas sentimos dominarem notas muito diferentes: o instintivo e prazer físico pelas cores e a busca, mediante as cores, de um significado humano, de uma interpretação pessoal, que ultrapassa o sentido formal e está, estreitamente, ligado às idéias humanitárias do artista (que havia sido pregador entre os mineiros de Borinage), mas também à cultura do seu tempo: neste período, "descobrem-se" as estampas japonesas, que seriam essenciais para os artistas desta época, uma vez que nelas encontraram realizadas certas expressões de imediata realidade e certas sugestões de estado de alma que a pintura dos impressionistas vinha procurando. Depois, existe ali uma referência a Tartarino, transformado quase em herói nacional do Sul da França (onde se encontrava o artista), e se tem, enfim, a clara sensação que ele pensa no *O Matadouro*, o famoso romance de Zola (1877), onde o matadouro é, em tudo, semelhante a um café noturno. Veja-se quantas são as referências culturais que podem aflorar na concepção de uma obra de arte! Rest, depois, ver se o artista transmitiu à sua obra com uma expressão coerente este conteúdo que procurava; e resta ver se a obra, assim realizada, é uma obra artisticamente válida, o que deve ter sido certificado, precedentemente, do exame formal da própria obra. Mas é certo que nós não poderemos inserir efetivamente este quadro no seu panorama histórico sem levar em conta todos estes elementos culturais e sociais. Este exemplo, entretanto, é válido, em relação à arte da antiguidade grega e romana, apenas para mostrar a complexidade da criação artística em geral e a dificuldade (às vezes impossibilidade) de reconstruir a minúcia do processo criativo. Em particular, porém, seja dito que para a idade antiga, as obras de arte que chegaram até nós são muito menos individuais, muito menos intelectualizadas, seja porque o individualismo exasperado é um fato moderno, que se afirmou com a revolução francesa, seja porque as grandes obras originais foram quase inteiramente perdidas, e especialmente as pinturas sobre madeira, nas quais a criação artística era obra direta dos grandes mestres. A nós não resta mais que o reflexo artesanal das maiores criações e isto é um dado de fato que condiciona a pesquisa histórico-artístico no campo arqueológico.

Já havíamos dito mais acima, que uma coisa é querer fazer História da Arte tendo em conta as relações sociais sobre as quais se baseia o nascimento da obra de arte e outra coisa é querer usar as obras de arte como documento para a reconstrução da História Social de um época. No primeiro caso, faz-se História da Arte, no outro faz-se História ou Sociologia. Não obstante esta distinção, não falta quem, ainda hoje, julgue que as considerações histórico-econômico e a procura das bases ideológicas da produção artística não tenham nada que ver com a História da Arte, sendo-lhe ainda um estorvo. Nesta aversão devemos distinguir dois motivos diversos. Há quem hostilize esta metodologia (digamo-lo, uma vez mais, francamente, porque vislumbram, mais ou menos conscientemente, o "espectro" do marxismo que em muitos estudiosos, provenientes das categorias da burguesia, suscita ainda hoje uma aversão irracional. E há quem, de um ponto de vista mais historicista, ligado ao pensamento do idealismo, continua ancorado ao conceito de absoluta autonomia e individualidade da criação artística e refuta qualquer "contaminação" da parte da esfera econômica e política. Já havíamos afirmado as exigências pueris da crítica formal da obra de arte. Mas, além disto, considerar que o modo de produção da vida material condicione o processo da vida social e espiritual, não significa inteiramente reduzir toda a História ao mero fator econômico. Este é um erro que tem sido freqüentemente cometido: nele caíram historiadores improvisados, ou não suficientemente preparados, de um ponto de vista metodológico, e nele caíram historiadores ilustres e mestres de metodologia, quando quiseram, a todo custo, fugir das conseqüências que a imposição da historiografia, aquela que procuramos definir, traz inevitavelmente consigo: anular certas construções puramente ideológicas, ou metafísicas, que separam o homem da realidade do mundo e o "esterilizam", no sentido de torná-lo límpido e privado de "infecção", mas também no sentido de torná-lo estéril, infencundo. É sintomático, a este propósito, o que há apenas alguns anos (1949) escreveu-me o próprio Benedetto Croce que, aludindo às minhas convicções políticas de esquerda, me perguntava como diabos eu faria para conciliar a minha comprovada compreensão da História da Arte com "a extravagante teoria de que a obra de arte seja um produto das circunstâncias econômicas". Ora, esta teoria não existe, a não ser nas equivocadas interpretações de um princípio que põe, sim, o fato econômico na base do

desenvolvimento da história humana, mas que é perfeitamente sabedor de quão complexos são aqueles desenvolvimentos, e o quão importantes são as estruturas ideológicas e espirituais que se formam em conseqüência.

Se esta é a crítica que, baseando-se em falsas premissas, parte da cultura ancorada no idealismo, daquela que se volta ao marxismo nos vem levantada a acusação de estarmos enredados no formalismo. Julgamos que não existe perigo que a pesquisa histórica, assim como a percebemos, caía no formalismo e perca deste modo todo contacto com a História, reduzindo-a a um puro jogo intelectual, porque havíamos bem posto a atenção sobre a necessidade de ancorar os fatos da arte no desenvolvimento concreto da História.

Parece-nos puro jogo intelectual, em realidade, outras vias que têm sido percorridas pelos estudiosos da Arte nestes últimos anos. Entre eles, a pesquisa fenomenológica é aquela que tem maior relêvo e maior peso. Não negamos validade a tal pesquisa, porque fica claramente delimitado o seu campo, que não é tanto histórico quanto da pesquisa ligada à ciência psicológica. Num seu aspecto, de degeneração literária e intelectual, pode vir (Malraux) a registrar as reações emotivas que nos suscita, nem tanto a obra de arte quanto a sua reprodução gráfica, também limitada a um detalhe arbitrariamente enucleado do contexto. Os mais rigorosos entre os estudiosos distinguem "História da Arte" (*Kunstgeschichte*) e "Ciência da Arte" (*Kunstwissenschaft*): esta última, em realidade, substituiu a velha pesquisa estética e se volta à obra de arte (também àquela do passado) para fazer-lhe sempre novas "leituras", das quais traz novas interpretações em sentido absoluto e universal, também em tudo estranhas ao horizonte cultural do artista que criou aquelas obras, e portanto como pesquisa estética autônoma e não histórica.

Nós arqueólogos deixamos a outros estas indagações culturais que buscam valores universais e pretendemos nos ater à pesquisa histórica, que nos esclareça o processo de criação e de produção de uma determinada obra num determinado tempo período específico¹⁵. Se pretendemos, como é nosso propósito, colocar de modo verdadeiramente histórico um problema artístico, não podemos nos contentar com o exame crítico formal da obra de alta qualidade (como nos exigia a crítica idealista de Riegl a Croce). Mas devemos, concretamente, situar aquela obra no processo de produção mais geral. Este devia ter representado um fenômeno quantitativamente de tal importância que permitisse uma produção de alta qualidade. E consenti-la em dois sentidos: primeiro, através do treinamento de praticantes tão qualificados que permitissem o surgimento, em seu meio, do grande artista inovador (criador); segundo, através da constituição de um fato econômico de tal importância que possibilitasse uma produção de maior magnitude e, portanto, de maior custo¹⁶. A partir desta colocação do problema refute-se uma clara cisão entre uma esfera "prática" e uma esfera "artística", tal como postulada, fundamentalmente, pela estética idealista. Efetivamente, na arte da Antiguidade Clássica podemos tocar com a mão a inadequação histórica e crítica de tais cisões, porque vemos continuamente como as obras de mais alta qualidade estão estreitamente coligadas com as experiências da produção artesanal, até da

¹⁵No primeiro fascículo da revista "Storia dell'arte", janeiro-junho de 1969, G. C. Argan publicou uma importante contribuição teórica à definição da História da Arte e da sua metodologia, da qual citamos um trecho que expõe lucidamente o quanto andamos, aqui e ali, ministrando: "Em cada objeto artístico se reconhece um sedimento de noções que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte e é como a linguagem histórica e o falar de que se serve o poeta. Acima disso, encontra-se sempre um estrato cultural mais especificamente orientado, que poderia dir-se profissional: é aquele que Venturi chamou o "gusto" e que compreende as idéias sobre arte e as preferências artísticas, os conhecimentos técnicos, os modos convencionais de representação, as normas ou as tradições iconográficas e por fim certas predileções estilísticas, que são geralmente comuns aos artistas do mesmo círculo cultural. Existe, enfim, um último estrato, cuja composição foge à análise conduzida segundo modelos culturais dados, e que constitui a contribuição pessoal, inovadora do artista". Este último elemento permanece imprevisível e nem sempre analisável. A História da Arte detém-se, concretamente, neste ponto.

¹⁶ Este principio está agora claramente expresso e exemplificado, mostrando a relação entre louça rústica [vasellame grezzo], louça decorada em relevo e prataria no império romano, em algumas páginas dedicadas à escavação didática efetuada nas Termas do Nadador, em Ostia, in "Studi Miscellanei", 13, 1968, Ostia I, Conclusão, p. 127 e ss. (A. Carandini).

mais simples, na qual, por sua vez, está sempre presente uma aspiração e uma pesquisa de expressões formais que vai além da mera preocupação prática, utilitária.

Aos arqueólogos, gostaríamos de dizer que devem aprender a distinguir dois diferentes momentos de pesquisa, um dos quais é mais apropriado à sua pesquisa específica, enquanto o outro é mais universal, mas por certo não menos legítimo nem menos culturalmente fecundo. A pesquisa do arqueólogo põe, em geral, a questão formal do produto artístico (por exemplo, a distinção entre um ou outro atelier de vasos pintados) a serviço de um ajustamento da cronologia - relativa ou absoluta - e da reconstrução das esferas de contatos comerciais, das quais se podem derivar conclusões de História Econômica e Política. Este tipo de pesquisa pertence ao fim específico da Arqueologia: reconstrução da História através dos documentos materiais de uma civilização (mais ampla) ou de uma cultura (mais restrita); reconstrução para colocar com igual peso (ou ainda com peso maior) ao lado dos dados históricos derivados das fontes literárias. Ao perseguir nesta pesquisa empregam-se, também, elementos da crítica formal, artística. Mas o fim específico da História da Arte é, ao contrário, um outro, diverso: é a História da forma artística no seu concretizar-se, o esclarecimento da sua sobrevivência, isto é, das suas coligações. Cada obra de arte apresenta o problema da sua constituição formal; e esta tem lugar no momento no qual o artista "inventa" uma forma, um motivo, e o realiza. Mas tal realização é conexa com a cultura figurativa que a circunda.

Nasce, assim, um problema que pode dizer-se de "linguagem", mas se apresenta, ao mesmo tempo, o problema do seu significado expressivo: e este permanece um problema de conteúdo que tem estreitas conexões com a situação ambiental. Cada obra de arte é o produto de uma particular sensibilidade, capacidade e cultura do artista; mas pode, também, pretender conter uma mensagem amparada por uma idéia particular daquilo que possa e deva ser arte: são dois aspectos diferentes, que são considerados, historicamente, cada um por conta própria, visando alcançar uma reconstrução unitária do processo de formação.

Esta duplicidade, este aspecto complexo e problemático da História da Arte deriva da própria natureza do evento artístico: o qual é, de um lado, o produto histórico de uma civilização, mas, é também, sempre, no seu íntimo, a expressão de uma necessidade indistinta, instintiva (em certo sentido biológico) da natureza humana. Poder-se-ia defini-lo um instinto que se manifesta condicionado pela cultura (e para isto pode aparecer tão fortemente em obras de culturas "primitivas" menos estratificadas). De fato, a Arte, diferentemente da técnica e da organização humana, não conhece progresso: e nisto reside a universalidade da sua linguagem. Para compreendê-la, verdadeiramente, toda vez, nas suas manifestações e incorporá-la à nossa cultura não servem as teorizações estéticas: o único modo de incorporar o fato artístico é historicizando-o (e este era o significado do meu título *Historicidade da arte clássica* que pareceu incompreensível aos colegas arqueólogos quando apareceu, em 1943, tanto que o volume vem às vezes citado como *História da arte clássica*). Mas isto significa também sobrepor o fato artístico a um juízo de valor e seguir-lhe os desenvolvimentos na sua perene experiência - o que é possível apenas através de um desenho lógico e racional, que comunique ao leitor a persuasão da experiência conduzida e dos resultados obtidos. Um tal raciocínio tem sido acusado de ser um discurso retórico daqueles que gostaríamos de substituir por fórmulas que podem ser de natureza variada (derivadas das questões do subconsciente ou da Etnologia), mas sempre de caráter tecnocientífico. A esta tendência, que acabaria por eliminar da cultura a linguagem histórica, sobre a qual se funda a autonomia do pensamento, nós somos decididamente contrários. Infelizmente, a tendência de eliminar o pensamento crítico autônomo e responsável está difundida; substituir por ela uma fórmula ou uma solução dogmática elimina a responsabilidade das escolhas: esta tendência vai ao encontro da preguiça de quem deveria operar a escolha e é preferida por quem gostaria de ver estabelecidas as relações sociais sobre diretivas autoritárias. Mas relações fecundas e duradouras entre os homens não sabemos ver baseadas senão sobre convenções racionalmente aceitas em base de um juízo e de uma escolha.

Lembro, a este propósito, um episódio acontecido por volta de 1950: uma garota americana assistia meus cursos na universidade; era inteligente e bastante segura da língua

italiana. Mostrando o costume de uma relação com o docente muito mais livre e íntima do que fosse usual nas escolas italianas, ao fim de cada aula ela me interrompia para me expor em poucas palavras a essência da lição e pedir-me confirmação da sua compreensão. Uma vez eu havia exposto os dados de um problema segundo as fontes literárias e os documentos arqueológicos, e depois havia dito que, sobre estas bases, tinham sido avançadas três diferentes hipóteses. Todas tinham motivos de validade, ainda que uma entre elas parecesse, a mim pessoalmente, preferível por algumas considerações que expus. Terminada a aula, a garota americana vem até a mesa agitando o dedo, em sinal de desaprovação, e me disse que não tinha ficado satisfeita com a aula, porque havia exposto três hipóteses que se excluíam mutuamente, quando eu deveria ter dito aos alunos "isto que eles **deviam** pensar". E detive-me por mais tempo que o costume, para explicar-lhe que eu devia, ao contrário, para além do específico problema tratado, ensinar o método com o qual se chega a formar um pensamento próprio; e que esta era a coisa mais importante que ela podia entender da cultura européia.

Para concluir, uma História da Arte Antiga é uma questão da formação dos elementos constitutivos da forma artística nos vários momentos do seu percurso histórico; uma interpretação e definição crítica dos seus valores expressivos; uma avaliação dos seus significados sociais e, portanto, culturais. Através da história da forma artística acaba-se por ter um compreensão particularmente profunda das vicissitudes culturais, espirituais e materiais de uma época ou de um território. Tal compreensão coloca-se com plena legitimidade ao lado das interpretações que daquela época ou daquele território podem dar a História política, a História literária, a História do pensamento filosófico ou religioso. Ela representa um enriquecimento cultural, particularmente intenso porque auxiliado pelo documento visível; uma maneira de se apropriar o passado através daquela sua imediata, genuína e direta expressão, que é a arte. E isto vale se mantivermos a nossa definição da cultura como compreensão da atualidade fundada sobre a compreensão crítica do passado.

tradução: Tadeu Bertazzi Costa.