
A crítica de arte como gênero e conceito¹

Martha D'Angelo*

O artigo identifica os traços mais característicos de algumas das principais vertentes da crítica de arte no século XX, investigando os fundamentos teóricos e conceituais que sustentam suas análises e localizando afinidades e divergências no conjunto das abordagens. O texto é parte de um estudo mais amplo sobre crítica.

crítica de arte; teoria estética; leitura da obra de arte

Um crítico é um leitor que rumina.

Friedrich Schlegel²

A complexidade e diversidade da produção contemporânea de arte e o fortalecimento da indústria cultural dão à crítica de arte um papel cada vez mais importante, e à atividade do crítico um caráter cada vez mais abrangente e necessário. O objetivo deste trabalho é identificar os traços mais característicos de algumas das principais vertentes da crítica de arte no século XX, investigando os fundamentos teóricos e conceituais que sustentam suas análises e localizando afinidades e divergências no conjunto das abordagens.

Serão apresentadas concepções de crítica que buscam embasamento na filosofia e nas ciências humanas, e observados os envolvimento dos seus representantes com o mundo da arte e com a produção dos artistas. O estudo pretende ser mais uma sistematização do que uma reflexão. Trata-se de um breve levantamento que situa no universo da crítica as posições de: Vigotski, Clement Greenberg, Gaston Bachelard, Georg Lukács, Walter Benjamin e Mário de Andrade.

*Martha D'Angelo desenvolve pesquisa sobre educação estética e crítica de arte em Mário Pedrosa em Pós-doutorado na ECA/USP, é professora de Filosofia da Faculdade de Educação da UFF, e do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte. Coordena o Grupo de Pesquisa Teoria Estética, arte e política, é mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1996) e doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000).

La crítica de arte como género y concepto¹

Martha D'Angelo*

El artículo identifica los rasgos más característicos de algunas de las principales vertientes de la crítica de arte en el siglo XX, investigando los fundamentos teóricos y conceptuales que sostienen sus análisis y localizando afinidades y divergencias en el conjunto de los abordajes. El texto es parte de un estudio más amplio sobre crítica.

crítica de arte; teoría estética; lectura de la obra de arte

Un crítico es un lector que rumia.

Friedrich Schlegel²

La complejidad y diversidad de la producción contemporánea de arte y el fortalecimiento de la industria cultural dan a la crítica de arte un papel cada vez más importante, y a la actividad del crítico un carácter cada vez más abarcador y necesario. El objetivo de este trabajo es identificar los rasgos más característicos de algunas de las principales vertientes de la crítica de arte en el siglo XX, investigando los fundamentos teóricos y conceptuales que sostienen sus análisis y localizando afinidades y divergencias en el conjunto de los abordajes.

Serán presentadas concepciones críticas que buscan base en la filosofía y en las ciencias humanas, y observados los vínculos de sus representantes con el mundo del arte y con la producción de los artistas. El estudio pretende ser más una sistematización que una reflexión. Trátase de un breve levantamiento que sitúa en el universo de la crítica las posiciones de: Lev Semionovich / Lev / L. S. Vigotski, Clement Greenberg, Gaston Bachelard, Georg Lukács, Walter Benjamin y Mário de Andrade.

*Martha D'Angelo actualmente desarrolla una investigación sobre educación estética y crítica de arte en Mário Pedrosa en el Postdoctorado en la ECA/USP; es profesora de Filosofía de la Facultad de Educación de la Universidad Federal Fluminense (UFF), y del Programa de Postgraduación en Ciencia del Arte. Coordina el Grupo de Pesquisa Teoría Estética, arte y política, es Master en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (1996) y doctora en Filosofía por la Universidad Federal de Río de Janeiro (2000).

A crítica subjetiva de Vigotski, Greenberg e Bachelard

Entre as variedades de crítica subjetiva, entendendo por subjetiva toda crítica que não se pretende imparcial e que enfatiza a atividade do receptor, destacamos a contribuição de Vigotski. Suas ideias foram inovadoras não só na psicologia, mas também no âmbito da crítica de arte, levantando questões que só vieram a ser tratadas pela crítica especializada muito tempo depois. Em 1916, com apenas 20 anos, Vigotski realizou um estudo denso e original sobre *Hamlet*, a tragédia de Shakespeare, partindo de um conceito de crítica criado e denominado por ele de “crítica de leitor”. A noção de leitura utilizada neste trabalho é bem ampla e pode ser transportada para diferentes tipos de texto, como pinturas, fotografias, filmes etc.

A separação autor/obra é um dos traços mais característicos da crítica de Vigotski. Segundo a sua concepção, a realização da obra só acontece de fato com a participação do leitor, pois é ele que torna possível, através de uma leitura pessoal, a significação do texto. Próximo de Marcel Duchamp e de sua afirmação de que o espectador faz o quadro, Vigotski também admitia a possibilidade do crítico-leitor fazer revelações sobre a obra que o próprio autor nem sequer suspeitava. O crítico-leitor deve se preocupar somente com as obras que têm qualidade; desmascarar as obras pretensamente artísticas não é tarefa para a crítica elevada. A interpretabilidade infinita das obras é possível dada a estrutura polissêmica da linguagem da arte. Como inúmeras interpretações são válidas, o crítico não precisa se preocupar em refutar interpretações diferentes da sua, nem fazer uma metacrítica, antes de apresentar sua própria crítica.

Evidentemente, quem trabalha num ramo específico de crítica científica, seja ela psicológica, histórica ou sociológica, deve conhecer o que foi dito e escrito da obra ou do tema que está sendo analisado. A crítica subjetiva, por outro lado, não requer nenhum conhecimento prévio. A subjetividade dá à “crítica de leitor” um caráter essencialmente dileitante. Esclarecendo o sentido desta palavra, Vigotski³ admite que:

O diletantismo permite deixar de lado todo o problema científico e histórico (época de surgimento, fontes, autor, influências da obra), todo o problema biográfico do criador da obra, e, por último, toda a produção puramente crítica que existe sobre ela. Só uma coisa exige do crítico: o envolvimento profundo com a obra. Desse modo, cria-se um clima inteiramente diverso para a pesquisa, que fica circunscrita integral e exclusivamente ao campo de uma obra específica. Isso significa que o estudo não precisa resolver nenhum problema levantado de fora, ou exterior à obra em questão.

La crítica subjetiva de Vigotski, Greenberg y Bachelard

Entre las variedades de crítica subjetiva, entiendo por subjetiva toda crítica que no se pretende imparcial y que enfatiza la actividad del receptor. Entre ellas, destacamos la contribución de Vigotski. Sus ideas fueron innovadoras no solo en la psicología, sino también en el ámbito de la crítica de arte, levantando cuestiones que solo vinieron a ser tratadas por la crítica especializada mucho tiempo después. En 1916, con apenas 20 años, Vigotski realizó un estudio denso y original sobre *Hamlet*, la tragedia de Shakespeare, partiendo de un concepto de crítica creado y denominado por él como "crítica de lector". La noción de lectura utilizada en este trabajo es bien amplia y puede ser transportada para diferentes tipos de texto, como pinturas, fotografías, filmes etc.

La separación autor/obra es uno de los rasgos característicos de la crítica de Vigotski. Según su concepción, la realización de la obra solo acontece de hecho con la participación del lector, pues es él quien torna posible, a través de una lectura personal, la significación del texto. Próximo de Marcel Duchamp y de su afirmación de que el espectador hace el cuadro, Vigotski también admitía la posibilidad de que crítico-lector haga revelaciones sobre la obra que el propio autor ni siquiera sospechaba. El crítico-lector debe preocuparse apenas con las obras que tienen calidad; desenmascarar las obras pretendidamente artísticas no es tarea para la crítica elevada. La interpretabilidad infinita de las obras es posible dada la estructura polisémica del lenguaje del arte. Como innúmeras interpretaciones son válidas, el crítico no precisa preocuparse en refutar interpretaciones diferentes de la suya, ni hacer una metacrítica, antes de presentar su propia crítica.

Evidentemente, quien trabaja en un ramo específico de crítica científica, sea psicológica, histórica o sociológica, debe conocer lo que fue dicho y escrito de la obra o del tema que está sendo analizado. La crítica subjetiva, por otro lado, no requiere ningún conocimiento previo. La subjetividad le da a la "crítica de lector" un carácter esencialmente diletante. Esclareciendo el sentido de esta palabra, Vigotski³ admite que:

El diletantismo permite dejar de lado todo el problema científico e histórico (época de surgimiento, fuentes, autor, influencias de la obra), todo el problema biográfico del creador de la obra, y, por último, toda la producción puramente crítica que existe sobre ella. Solo una cosa exige del crítico: la relación profunda con la obra. De este modo, se crea un clima completamente diferente para la pesquisa, que queda circunscrita integral y exclusivamente al campo de una obra específica. Esto significa que el estudio no precisa resolver ningún problema que se haya suscitado fuera, más allá de la obra en cuestión.

Neste caso, o sentido de crítica e leitura é o mesmo; Vigotski incorpora integralmente a ideia de Oscar Wilde, de re-criação da obra pelo leitor; ele deve recriá-la interiormente com a própria alma, fazendo uso daquilo que existe de mais precioso na arte e na vida: a imaginação. A tarefa do crítico não é, portanto, interpretar a obra tentando retirar dela seu mistério, seu caráter irracional; tornar a obra acessível à razão significa rebaixá-la. É preciso atingir a dimensão intraduzível da obra e encontrar aquele ponto onde o “mistério da vida e toda a sua dor penetram o coração do leitor”⁴. O crítico não pode ser justo no sentido comum da palavra, pois, como observou Oscar Wilde⁵, só podemos emitir opiniões imparciais sobre coisas que não nos interessam. Por isso mesmo uma opinião imparcial carece de qualquer valor.

Abordando as concepções de Greenberg, não discutirei o caráter autodidata da sua crítica, a opção por uma “educação em público”, nem o papel desempenhado pelos ensaios “Vanguarda e kitsch” e “Rumo a um mais novo Laoconte” na construção da história da arte moderna. Minha intenção é destacar as particularidades e os fundamentos de um conceito de crítica centrado na subjetividade do crítico e do artista ao mesmo tempo.

Entendendo a leitura crítica de maneira intuitiva e centrada na experiência imediata da arte, Greenberg explica o nexos entre subjetividade e objetividade a partir do reconhecimento de valores qualitativos intrínsecos à obra de arte. Os juízos estéticos não são puramente subjetivos: “a prova de que não o são é o fato de que os veredictos daqueles que mais se preocupam com a arte e mais lhe dedicam atenção acabam convergindo ao longo do tempo, formando um consenso.”⁶

Este consenso não requer uma posição comum sobre a arte ou um mesmo referencial teórico porque os critérios e princípios qualitativos objetivos da arte não são, nem podem ser, definidos *a priori*. Daí a maior preocupação de Greenberg em sua atuação como crítico ser a refutação da acusação de que seus juízos estéticos correspondem a uma linha. Alertando para a gravidade desta questão no texto “Queixas de um crítico de arte”, Greenberg admite que

Atribuir uma posição ou linha a um crítico é, de fato, querer tolher-lhe a liberdade. Pois no próprio caráter involuntário do juízo estético reside uma liberdade preciosa: a liberdade de ser surpreendido, dominado, de ter suas expectativas contrariadas, a liberdade de ser inconseqüente e de gostar de qualquer coisa em arte desde que seja bom – a liberdade, em suma, de deixar a arte permanecer aberta. Parte da emoção da arte, para os que se mantêm regularmente atentos a ela, consiste, ou deveria consistir, nessa abertura, nessa impossibilidade de prevermos nossas próprias reações.⁷

En este caso, el sentido de crítica y lectura es el mismo; Vigotski incorpora integralmente la idea de Oscar Wilde, de re-creación de la obra por el lector; él debe recrearla interiormente, con su propia alma, haciendo uso de aquello que existe de más precioso en el arte y en la vida: la imaginación. La tarea del crítico no es, por tanto, interpretar la obra intentando retirarles su misterio, su carácter irracional; tornar la obra accesible a la razón significa rebajarla. Es preciso alcanzar la dimensión intraducible de la obra y encontrar aquel punto donde el “misterio de la vida y todo su dolor penetran el corazón del lector”⁴. El crítico no puede ser justo en el sentido común de la palabra, pues, como observó Oscar Wilde⁵, solo podemos emitir opiniones imparciales sobre cosas que no nos interesan. Por eso mismo una opinión imparcial carece de cualquier valor.

Abordando las concepciones de Greenberg, no discutiré el carácter autodidacta de su crítica, la opción por una “educación en público”; ni el papel desempeñado por los ensayos “Vanguardia y kitsch” y “Hacia un nuevo Laocoonte” en la construcción de la historia del arte moderno. Mi intención es destacar las particularidades y los fundamentos de un concepto de crítica centrado en la subjetividad del crítico y del artista al mismo tiempo.

Entendiendo la lectura crítica de manera intuitiva y centrada en la experiencia inmediata del arte, Greenberg explica el nexo entre subjetividad y objetividad a partir del reconocimiento de valores cualitativos intrínsecos a la obra de arte. Los juicios estéticos no son puramente subjetivos: “la prueba de que no lo son es el hecho de que los veredictos de aquellos que se preocupan más con el arte y le dedican más atención acaban convergiendo a lo largo del tiempo, formando un consenso.”⁶.

Este consenso no requiere una posición común sobre el arte o un mismo referencial teórico porque los criterios y principios cualitativos objetivos del arte no son, ni pueden ser, definidos *a priori*. De ahí que la mayor preocupación de Greenberg en su actuación como crítico fuera la refutación de la acusación de que sus juicios estéticos corresponden a una línea. Alertando sobre la gravedad de esta cuestión en el texto “Quejas de un crítico de arte”, Greenberg admite que

Atribuir una posición o línea a un crítico es, de hecho, querer obstaculizar su libertad. Pues en el propio carácter involuntario del juicio estético reside una libertad preciosa: la libertad de ser sorprendido, dominado, de tener sus expectativas contrariadas, la libertad de ser inconsecuente y de gustar de cualquier cosa en arte siempre que sea buena – la libertad, en suma, de dejar al arte permanecer abierto. Parte de la emoción del arte, para quienes se mantienen regularmente atentos a ella, consiste, o debería consistir, en esa apertura, en esa imposibilidad de prever nuestras propias reacciones.⁷

Anita Malfatti
Academia XI, 1917
Desenho à carvão



A liberdade do crítico acompanha a liberdade da arte e seu poder absoluto em relação aos meios e processos de construção de um discurso próprio. A completa submissão do crítico aos desvios e idiosincrasias da arte é uma exigência do seu compromisso com a qualidade. A tarefa do crítico é extremamente ingrata porque os juízos estéticos, além de serem involuntários, são irracionais. O crítico não tem poder de decidir se gosta da obra ou não, pois é esta que se impõe ao seu julgamento. Além disso, por ser também uma experiência altamente subjetiva, é muito difícil comunicar a leitura da obra a outras pessoas. Isto não significa, entretanto, que o campo da arte seja impenetrável, como demonstra a “distinção razoavelmente constante feita entre os valores que só podem ser encontrados na arte e aqueles que podem ser encontrados fora dela.”⁸

Apesar de não ter escrito especificamente sobre crítica de arte, Gaston Bachelard é reconhecido como um expressivo representante da vertente crítica fenomenológica francesa. Sua obra foi considerada por Roland Barthes como fundadora de “uma verdadeira escola crítica, tão rica que se pode dizer que a crítica francesa é atualmente, sob sua forma mais desabrochada, de inspiração bachelardiana.”⁹



Tarcila do Amaral
Estudo para Antropofagia
Desenho à Nanquim

La libertad del crítico acompaña la libertad del arte y su poder absoluto en relación a los medios y procesos de construcción de un discurso propio. La total sumisión del crítico a los desvíos e idiosincrasias del arte es una exigencia de su compromiso con la calidad. La tarea del crítico es extremadamente ingrata porque los juicios estéticos, además de ser involuntarios, son irracionales. El crítico no tiene poder de decidir si la obra le gusta o no, pues es esta la que se impone a su juicio. Además de esto, por ser también una experiencia altamente subjetiva, es muy difícil comunicar la lectura de la obra a otras personas. Esto no significa, sin embargo, que el campo del arte sea impenetrable, como demuestra la “distinción razonablemente constante hecha entre los valores que solo pueden ser encontrados en el arte e aquellos que pueden ser encontrados fuera de él.”⁸

A pesar de no haber escrito específicamente sobre crítica de arte, Gaston Bachelard es reconocido como un expresivo representante de la vertiente crítica fenomenológica francesa. Su obra fue considerada por Roland Barthes como fundadora de “una verdadera escuela crítica, tan rica que se puede decir que la crítica francesa es actualmente, en su forma más próspera, de inspiración bachelardiana.”⁹.

Centrada numa exigência radical de liberdade em relação à linguagem e completamente fiel ao princípio da autonomia da arte, a crítica de Bachelard apresenta, inicialmente, em *L'Eau et les rêves* (1942), *La Psychanalyse du feu* (1937), e *La Terre et les rêveries du repos* (1947), a subjetividade vinculada a uma dimensão objetiva. Para o filósofo, uma imagem, por mais subjetiva, pessoal e arbitrária que possa parecer, tem sempre uma base objetiva. O desenvolvimento da imaginação do artista está sempre ligado aos elementos primordiais; água, ar, fogo e terra. Estes, por sua vez, são a matéria-prima das imagens arquetípicas guardadas no inconsciente. Num primeiro momento Bachelard utiliza em sua crítica as noções de inconsciente coletivo e arquétipo de Jung, acrescida das contribuições de Robert Desoille, que chamam a atenção para o fato de não podermos reduzir um arquétipo a uma única imagem. Um arquétipo contém uma série de imagens que resumem a experiência ancestral do homem diante de uma situação típica e em circunstâncias que não são particulares de um só indivíduo, mas comuns aos homens em geral.

Comentando textos literários a partir deste enfoque, Bachelard procura mostrar como imagens construídas por diferentes autores, a partir dos quatro elementos primordiais (terra, água, fogo e ar), possuem um significado semelhante. Imagens de nuvens, da força das águas e do vento presentes em Joseph Conrad e William Blake, por exemplo, podem ser interpretadas de forma objetiva, isto é, livre de intimismo pessoal ou de uma perspectiva fundamentalmente idiossincrática.

A partir de *La poétique de L'espace* (1957) se aprofundam cada vez mais no pensamento do autor as ligações entre o poético e o filosófico. Sua afinidade com os românticos se revela na noção de imagem como cintilação de linguagem. Mas, para Bachelard, não se trata de investigar os pressupostos sobre os quais se constrói a linguagem do artista, pois nada existe de geral e coordenado capaz de fundamentar o seu dinamismo próprio. A imagem poética surge de uma "ontologia direta"; para esclarecê-la filosoficamente, é preciso romper com as formas de pesquisa que permitem a constituição do saber conceitual. O esquecimento, o não-saber, é uma pré-condição do ofício do artista. Em virtude disso, o problema da imagem poética deve ser pensado por uma fenomenologia da imaginação.

O método fenomenológico permite, segundo Bachelard, que o artista apresente e viva as imagens como acontecimentos súbitos da vida. Ele é o método por excelência da imaginação criadora porque permite ir além do visível, desvelando o oculto e ultrapassando a realidade. A

Centrada en una exigencia radical de libertad en relación al lenguaje y completamente fiel al principio de la autonomía del arte, la crítica de Bachelard presenta, inicialmente, en *L'Eau et les rêves* (1942), *La Psychanalyse du feu* (1937) y *La Terre et les rêveries du repos* (1947), la subjetividad vinculada a una dimensión objetiva. Para el filósofo, una imagen, por más subjetiva, personal y arbitraria que pueda parecer, tiene siempre una base objetiva. El desarrollo de la imaginación del artista está siempre ligado a los elementos primordiales; agua, aire, fuego y tierra. Estos, por su parte, son la materia-prima de las imágenes arquetípicas guardadas en el inconsciente. En un primer momento Bachelard utiliza en su crítica las nociones de inconsciente colectivo y arquetipo de Jung, incrementadas con los aportes de Robert Desoille, que llaman la atención sobre la imposibilidad de reducir un arquetipo a una única imagen. Un arquetipo contiene una serie de imágenes que resumen la experiencia ancestral del hombre frente a una situación típica y en circunstancias que no son particulares de un solo individuo, sino comunes a los hombres en general.

Comentando textos literarios a partir de este enfoque, Bachelard intenta mostrar el modo en que imágenes construidas por diferentes autores, a partir de los cuatro elementos primordiales (tierra, agua, fuego y aire), poseen un significado semejante. Imágenes de nubes, de la fuerza de las aguas y del viento, presentes en Joseph Conrad y William Blake, por ejemplo, pueden ser interpretadas de forma objetiva, o sea, libre de intimismo personal o de una perspectiva fundamentalmente idiosincrática.

A partir de *La poétique de L'espace* (1957) se profundizan cada vez más en el pensamiento del autor las conexiones entre lo poético y lo filosófico. Su afinidad con los románticos se revela en la noción de imagen como destello de lenguaje. Mas, para Bachelard, no se trata de investigar los presupuestos sobre los cuales se construye el lenguaje del artista, pues nada existe de general y coordinado capaz de fundamentar su dinamismo propio. La imagen poética surge de una "ontología directa"; para esclarecerla filosóficamente, es preciso romper con las formas de pesquisa que permiten la constitución del saber conceptual. El olvido, el no-saber, es una pre-condición del oficio del artista. En virtud de esto, el problema de la imagen poética debe ser pensado por una fenomenología de la imaginación.

El método fenomenológico permite, según Bachelard, que el artista presente y viva las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida. Él es el método por excelencia de la imaginación creadora porque permite ir más allá de lo visible, desvelando lo oculto y sobrepasando

imagem poética só pode ser captada fenomenologicamente porque “ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma”¹⁰. Se num primeiro momento ganha destaque uma interpretação objetiva fundada nos quatro elementos e nas noções de inconsciente coletivo e arquétipo, num segundo momento Bachelard distancia a imaginação das determinações da psicologia, entregando-se ao devaneio e explorando todas as suas possibilidades.

Segundo Mikel Dufrenne¹¹, quando a crítica de Bachelard assume a palavra de ordem da fenomenologia – de volta às coisas mesmas – isto significa um mergulho na obra para dizer o que ela lhe inspira. O crítico não trai a obra deixando-se invadir pela imagem e dizendo como ela age sobre si. A reflexão sobre a obra que enaltece e desenvolve um sentido não é uma traição, pois a obra, ao se encarnar no leitor, se objetiva e se abre a uma história; cada leitor a mantém nessa história em que o seu sentido não cessa de se enriquecer. Mais exatamente: cada leitura descobre parcialmente a riqueza desse sentido. Assim, o crítico não se acrescenta à obra, mas acrescenta a obra a si mesmo.

Em contato com artistas de sua época Bachelard estudou a imaginação criadora. As ações concretas e o envolvimento com o mundo nutrem a imaginação material do artista, distinta da imaginação formal, que nutre o trabalho conceitual e abstrato do cientista. A concepção bachelardiana de imaginação valoriza a causa material e o trabalho manual existente na obra de arte. Sua exigência de respeito e atenção às potencialidades e possibilidades da matéria tem alguma afinidade com as análises críticas de Mário de Andrade, como veremos mais adiante.

O conflito entre o ponto de partida do artista e a resistência que lhe é oposta pelo material, intrínseco ao trabalho de arte, é determinante no desenvolvimento da imaginação material. O artista que tem uma postura rígida no confronto com seus meios não consegue resolver este conflito. Um controle excessivo sobre o trabalho não é possível nem desejável. O amadurecimento do artista resulta numa flexibilidade de comportamento capaz de permitir uma verdadeira conversa entre ele e o seu próprio trabalho. Tratando a imagem como acontecimento objetivo e evento de linguagem, Bachelard se opôs às concepções que tentam submeter a imagem ao conceito. Essas reduções minam o poder da imaginação e desclassificam o saber da arte.

A questão da totalidade e da objetividade em Lukács

A contraposição mais direta às críticas subjetivas, especialmente as fundadas na psicologia, se apresenta na crítica de Lukács. Desde a *Teoria do Romance* seus estudos sobre a arte estão centrados na análise da dimensão social da obra. Segundo Lukács, o romance como

la realidad. La imagen poética solo puede ser captada fenomenológicamente porque “ella emerge en la consciencia como un producto directo del corazón, del alma”¹⁰. Si en un primer momento se destaca una interpretación objetiva fundada en los cuatro elementos y en las nociones de inconsciente colectivo y arquetipo, en un segundo momento Bachelard distancia la imaginación de las determinaciones de la psicología, entregándose al devaneo y explotando todas sus posibilidades.

Según Mikel Dufrenne¹¹, cuando la crítica de Bachelard asume la palabra de orden de la fenomenología – de regreso a las cosas mismas – esto significa una inmersión en la obra para decir lo que ella le inspira. El crítico no traiciona la obra dejándose invadir por la imagen y diciendo como ella actúa sobre sí. La reflexión que enaltece y desarrolla un sentido de la obra no es una traición, pues la obra, al encarnarse en el lector, se objetiva y se abre a una historia; cada lector la mantiene en esa historia en que su sentido no cesa de enriquecerse. Más exactamente: cada lectura descubre parcialmente la riqueza de este sentido. Así, el crítico no se suma a la obra; suma la obra a sí mismo.

En contacto con artistas de su época Bachelard estudió la imaginación creadora. Las acciones concretas y la relación con el mundo nutren la imaginación material del artista, distinta de la imaginación formal, que nutre el trabajo conceptual y abstracto del científico. La concepción bachelardiana de imaginación valoriza la causa material y el trabajo manual existente en la obra de arte. Su exigencia de respeto y atención a las potencialidades y posibilidades de la materia tiene cierta afinidad con los análisis críticos de Mário de Andrade, como veremos más adelante.

El conflicto entre el punto de partida del artista y la resistencia que le opone el material, intrínseco al trabajo de arte, es determinante en el desarrollo de la imaginación material. El artista que tiene una postura rígida en el enfrentamiento con sus medios no consigue resolver este conflicto. Un control excesivo sobre el trabajo no es posible ni deseable. La madurez del artista trae como resultado una flexibilidad de comportamiento capaz de permitir una verdadera conversación con su propio trabajo. Tratando la imagen como acontecimiento objetivo y evento de lenguaje, Bachelard se opuso a las concepciones que intentan someter la imagen al concepto. Estas reducciones minan el poder de la imaginación y desclasifican el saber del arte.

La cuestión de la totalidad y de la objetividad en Lukács

La contraposición más directa a las críticas subjetivas, especialmente las fundadas en la psicología, se presenta en la crítica de Lukács. Desde la *Teoría de la Novela* sus estudios sobre el arte están centrados en el análisis de la dimensión social de la obra. Según Lukács, la novela

forma representa, na modernidade, um esforço de manter algo próprio à narração épica. Ele representa, como observou Fredric Jameson, comentando esta concepção, “um substituto para a epopéia sob condições de vida que tornam a epopéia impossível”¹² .

Ao contrário da antiga epopeia e da tragédia, que possuem convenções pré-fixadas e uma forma fechada, o romance é uma forma híbrida e problemática em sua própria estrutura. No romance o processo narrativo é precedido de um vazio, situando-se dentro de um mundo que não tem um sentido definido, um mundo inorgânico. Enquanto o herói épico é a voz da coletividade, o herói do romance está sempre em oposição à natureza da coletividade, e é precisamente a sua dificuldade de integrar-se que constitui o “x” da questão. A reconciliação entre o herói do romance e a sociedade deve ser laboriosamente construída no decorrer do livro; de outro modo, a própria forma do romance ficaria comprometida. É compreensível, portanto, que o protótipo do herói romanesco seja o transgressor, o pária, o louco. O objetivo do herói é a reconciliação com o mundo. O romance como tentativa de atribuir um sentido para o homem e para o mundo resulta sempre de um desejo imperioso e subjetivo. A reconciliação entre o homem e o mundo surge da mente do romancista, que tenta forjá-la de modo obstinado. Por esta razão, a atividade do romancista se desenvolve sempre sob o signo da *Ironia*: o criador completa sua criação apontando para si mesmo. O romance adquire, deste modo, uma dimensão utópica e redentora. A oposição e a busca hegeliana de identidade entre sujeito e objeto constitui a matéria-prima da teoria lukacsiana do romance.

Uma vez que a dimensão utópica do romance é vista como integrada à dimensão objetiva, não cabe mais à literatura, e sim à ação política a tentativa de superar o conflito entre o homem e a sociedade. A partir daí o referencial básico do crítico passa a ser histórico e social; a expressão dessas dimensões na arte será denominada por Lukács de “realismo”. Em *História e Consciência de Classe* Lukács constrói as bases teóricas para uma crítica de arte centrada na avaliação da capacidade das obras de “refletir” a realidade social em sua historicidade concreta. Este caminho direcionou-o para o projeto de elaboração de uma estética normativa inspirada no materialismo de Marx. Os grandes realistas que, segundo Lukács, conseguiram realizar plenamente sua função enquanto artistas revelam em suas obras uma visão de totalidade do mundo. Há, e deve haver sempre, um vínculo entre a grande arte e os grandes sistemas de representação do mundo. Em certa medida esta exigência atinge o que se entende por autonomia do fenômeno estético, pois submete a arte a esquemas ou estruturas externas ao seu próprio domínio.

como forma representa, en la modernidad, un esfuerzo de mantener algo propio a la narración épica. Significa, como observó Fredric Jameson, comentando esta concepción, “un sustituto para la epopeya en condiciones de vida que tornan la epopeya imposible”¹².

Al contrario de la antigua epopeya y de la tragedia, que poseen convenciones pre-fijadas y una forma cerrada, la novela es una forma híbrida y problemática en su propia estructura. En la novela el proceso narrativo es precedido de un vacío, situándose dentro de un mundo que no tiene un sentido definido, un mundo inorgánico. Mientras el héroe épico es la voz de la colectividad, el héroe de la novela está siempre en oposición a la naturaleza de la colectividad, y es precisamente su dificultad de integrarse lo que constituye el meollo de la cuestión. La reconciliación entre el héroe de la novela y la sociedad debe ser cuidadosamente construida en el transcurso del libro; de otro modo, la propia forma de la novela estaría comprometida. Es comprensible, por tanto, que el prototipo del héroe novelesco sea el transgresor, el paria, el loco. El objetivo del héroe es la reconciliación con el mundo. La novela como intento de atribuir un sentido para el hombre y para el mundo es siempre resultado de un deseo imperioso y subjetivo. La reconciliación entre el hombre y el mundo surge de la mente del novelista, que intenta forjarla de modo obstinado. Por esta razón, la actividad del novelista se desarrolla siempre bajo el signo de la *Ironía*: el creador completa su creación apuntando hacia sí mismo. La novela adquiere, de este modo, una dimensión utópica y redentora. La oposición y la búsqueda hegeliana de identidad entre sujeto y objeto constituyen la materia prima de la teoría lukacsiana de la novela.

Una vez que la dimensión utópica de la novela es vista como integrada a la dimensión objetiva, no cabe más a la literatura, y sí a la acción política el intento de superar el conflicto entre el hombre y la sociedad. A partir de ahí el referencial básico del crítico pasa a ser histórico y social; la expresión de esas dimensiones en el arte será denominada por Lukács como “realismo”. En *Historia y Consciencia de Clase* Lukács construye las bases teóricas para una crítica de arte centrada en la evaluación de la capacidad de las obras de “reflejar” la realidad social en su historicidad concreta. Este camino lo direccionó hacia el proyecto de elaboración de una estética normativa inspirada en el materialismo de Marx. Los grandes realistas que, según Lukács, consiguieron realizar plenamente su función como artistas revelan en sus obras una visión de totalidad del mundo. Hay, y debe haber siempre, un vínculo entre el gran arte y los grandes sistemas de representación del mundo. En cierta medida esta exigencia afecta lo que se entiende por autonomía del fenómeno estético, pues somete el arte a esquemas o estructuras ajenas a su propio dominio.

A crítica de Lukács às vanguardas parte de um conceito de realismo que rejeita as obras de arte que não têm uma visão de totalidade do mundo subjacente à sua forma. Estão condenadas, portanto, as obras com forma *alegórica*, pois têm uma estrutura aberta a interpretações divergentes e até opostas, e não se contrapõem às percepções fragmentárias do mundo. “A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva.”¹³ Neste caso toda a produção contemporânea de arte e literatura torna-se problemática, pois, como observou Umberto Eco¹⁴, a obra de arte é uma mensagem ambígua, uma pluralidade de significados colocados num só significante, e o que distingue as obras de arte contemporâneas das demais é que nelas a ambiguidade se torna uma das finalidades explícitas, ou seja, a exacerbação da polissemia é um valor inerente a essas obras.

Compreendendo os extremos das abordagens fundadas na psicologia e na sociologia como incapazes de alcançar a integridade da obra de arte, Antônio Cândido retoma e aprofunda a questão posta por Lukács: trata-se de saber em que medida o elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a “estrutura” da obra.

Considerando o elemento social não como um dado exterior, que permite apenas situar a obra num determinado contexto, mas como um elemento interno da obra, o crítico consegue ultrapassar os aspectos periféricos da sociologia e chega a uma interpretação que assimila a dimensão social como “fator de arte”. Neste nível de análise, a estrutura da obra constitui o ponto de referência. Tudo se transforma, então, para o crítico num todo coeso, onde estão presentes, além do elemento social, o psicológico, o linguístico, o histórico e outros. Segundo Antônio Cândido,

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra.¹⁵

O crítico só alcança a integridade da obra quando mostra seus elementos, seja de natureza social, psicológica, linguística, etc, em sua própria estrutura. De acordo com a análise de Antônio Cândido¹⁶, Lukács atinge esse nível em algumas críticas literárias quando não incorre em certas limitações provocadas por reducionismo político. Não é o elemento social que determina o que a obra tem de significativo; por outro lado, é inviável no trabalho prático tomar a obra

La crítica de Lukács a las vanguardias parte de un concepto de realismo que rechaza las obras de arte que no tienen una visión de totalidad del mundo subyacente a su forma. Están condenadas, por tanto, las obras con forma *alegórica*, pues tienen una estructura abierta a interpretaciones divergentes e incluso opuestas, y no se contraponen a las percepciones fragmentadas del mundo. “El verdadero arte busca la mayor profundización y la máxima comprensión. Busca captar la vida en su totalidad omnicomprensiva.”¹³ En este caso toda la producción contemporánea de arte y literatura se torna problemática pues, como observó Umberto Eco¹⁴, la obra de arte es un mensaje ambiguo, una pluralidad de significados colocados en un único significante, y lo que distingue las obras de arte contemporáneas de las demás es que en ellas la ambigüedad se torna una de las finalidades explícitas, o sea, la exacerbación de la polisemia es un valor inherente a estas obras.

Comprendiendo los extremos de los abordajes fundados en la psicología y en la sociología como incapaces de alcanzar la integridad de la obra de arte, Antônio Cândido retoma y profundiza la cuestión puesta por Lukács: se trata de saber en qué medida el elemento histórico-social posee, en sí mismo, significado para la “estructura” de la obra.

Considerando el elemento social no como un dato exterior, que permite apenas situar la obra en un determinado contexto, sino como un elemento interno de la obra, el crítico consigue extrapolar los aspectos periféricos de la sociología y llega a una interpretación que asimila la dimensión social como “factor de arte”. En este nivel de análisis, la estructura de la obra constituye el punto de referencia. Todo se transforma, entonces, para el crítico en un todo cohesionado, donde están presentes, más allá del elemento social, el psicológico, el lingüístico, el histórico y otros. Según Antônio Cândido,

Una crítica que se pretenda integral dejará de ser unilateralmente sociológica, psicológica o lingüística para utilizar libremente los elementos capaces de conducir a una interpretação coherente. Mas nada impide que cada crítico resalte el elemento de su preferencia, siempre que lo utilice como componente de la estructuración de la obra.¹⁵

El crítico solo alcanza la integridad de la obra cuando muestra sus elementos, sean de naturaleza social, psicológica, lingüística, etc., en su propia estructura. De acuerdo con el análisis de Antônio Cândido¹⁶, Lukács alcanza este nivel en algunas críticas literarias cuando no incurre en ciertas limitaciones provocadas por reduccionismo político. No es el elemento social que determina lo que la obra tiene de significativo; por otro lado, es inviable en el trabajo práctico

como uma espécie de mônada, isto é, um todo que se explica a si mesmo como um universo fechado. Este exagero estruturalista é compreensível como reação aos exageros das críticas que se prendem a um só fator. A ênfase na estrutura deixou como saldo positivo o conceito de “organicidade da obra”, através do qual se pode explicar o jogo de fatores envolvidos na construção da obra de arte.

Walter Benjamin e o conceito de crítica do romantismo alemão

A compreensão de Walter Benjamin sobre crítica de arte, aprofundada a partir da sua tese de doutorado sobre o romantismo alemão (*Der Begriff der Kunsttistik in der deutschen Romantik*), se contrapõe tanto ao psicologismo quanto à noção de realismo de Lukács. O estudo teórico a respeito da crítica de arte e o próprio exercício crítico das obras de arte são centrais na trajetória de Benjamin. Após a conclusão da tese de doutorado, em 1919, dois grandes trabalhos de crítica se sucedem: *As Afinidades Eletivas de Goethe (Goethes Wahlverwandtschaften)*, em 1922, e a tese de livre docência sobre o drama barroco alemão (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), concluída em 1925. No ensaio sobre Goethe, Benjamin faz uma distinção conceitual importante entre as dimensões histórica e filosófica das obras de arte. O material histórico e seu conteúdo objetivo deve sempre ser identificado previamente pelo crítico em sua análise, tal como o próprio Benjamin fez, ampliando a compreensão sobre a obra poética de Baudelaire e seu significado no auge do capitalismo. Centrada no comentário, este tipo de análise se apresenta como condição prévia indispensável para se chegar à “verdade” da obra. A não identificação dos elementos que distanciam a obra da época do crítico leva ao apagamento dos seus traços históricos mais marcantes, que formam o material indispensável ao re-conhecimento da verdade da obra e, ao mesmo tempo, à compreensão de sua resistência ao tempo.

Entre os românticos a compreensão da arte como *médium-de-reflexão*, isto é, como lugar onde a reflexão se realiza, dispensava explicações e argumentos. Tratava-se, segundo Benjamin, de um “credo metafísico”. Através da crítica, a reflexão contida na obra de arte é “despertada e levada à consciência e ao conhecimento de si mesma.”¹⁷ .A possibilidade de intensificação da consciência na crítica é infinita, pois a obra singular encontra-se ligada ao *absoluto* da arte. Romantizar, no sentido usado por Novalis, é, precisamente, dar ao finito – a obra em particular – uma dimensão infinita. Cabe ao crítico desdobrar os sentidos da obra e suas intenções veladas. Por isso mesmo, “para os românticos a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o seu método de acabamento.”¹⁸

tomar la obra como una especie de mónada, o sea, un todo que se explica a sí mismo como un universo cerrado. Esta exageración estructuralista es comprensible como reacción a las exageraciones de las críticas que se prenden a un solo factor. El énfasis en la estructura dejó como saldo positivo el concepto de “organicidad de la obra”, a través del cual se puede explicar el juego de factores involucrados en la construcción de la obra de arte.

Walter Benjamin y el concepto de crítica del Romanticismo alemán

La comprensión de Walter Benjamin sobre crítica de arte, profundizada a partir de su tesis de doctorado sobre el romanticismo alemán (*Der Begriff der Kunsttistik in der deutschen Romantik*), se contrapone tanto al psicologismo como a la noción de realismo de Lukács. El estudio teórico a respecto de la crítica de arte y el propio ejercicio crítico de las obras de arte son centrales en la trayectoria de Benjamin. Después de la conclusión de la tesis de doctorado, en 1919, dos grandes trabajos de crítica se suceden: *Las Afinidades Electivas de Goethe (Goethes Wahlverwandschaften)*, en 1922, y la tesis de libre docencia sobre el drama barroco alemán (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), concluida en 1925. En el ensayo sobre Goethe, Benjamin hace una distinción conceptual importante entre las dimensiones histórica y filosófica de las obras de arte. El material histórico y su contenido objetivo debe siempre ser identificado previamente por el crítico en su análisis, tal como el propio Benjamin hizo, ampliando la comprensión sobre la obra poética de Baudelaire y su significado en el auge del capitalismo. Centrada en el comentario, este tipo de análisis se presenta como condición previa indispensable para llegar a la “verdad” de la obra. La no identificación de los elementos que distancian la obra de la época del crítico lleva a la disipación de sus trazos históricos más acentuados, que forman el material indispensable al re-conocimiento de la verdad de la obra y, al mismo tiempo, a la comprensión de su resistencia al tiempo.

Entre los románticos la comprensión del arte como *medium-de-reflexión*, o sea, como lugar donde la reflexión se realiza, dispensaba explicaciones y argumentos. Se trata, según Benjamin, de un “credo metafísico”. A través de la crítica, la reflexión contenida en la obra de arte es “despertada y llevada a la consciencia y al conocimiento de sí misma”¹⁷. La posibilidad de intensificación de la consciencia en la crítica es infinita, pues la obra singular se encuentra ligada al *absoluto* del arte. Romantizar, en el sentido usado por Novalis, es, precisamente, dar a lo finito – la obra en particular – una dimensión infinita. Cabe al crítico desdoblar los sentidos de la obra y sus intenciones veladas. Por eso mismo, “para los románticos la crítica es mucho menos el juicio de una obra que su método de acabado.”¹⁸

Explicitando a questão do valor da obra e suas implicações com a crítica, segundo esta perspectiva teórica, Benjamin escreveu que

o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente. Se ela é possível, se existe na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no médium da arte, então ela é uma obra de arte. A simples criticabilidade de uma obra representa um juízo de valor positivo sobre a mesma; (...) No princípio de não criticabilidade do que é ruim, repousa uma das expressões mais características da concepção romântica da arte e sua crítica.¹⁹

Benjamin absorveu muitos princípios do romantismo alemão, mas não construiu seu conceito de crítica com base exclusivamente neles. Através da interlocução com artistas, especialmente com os surrealistas e Brecht, seu pensamento foi adquirindo uma base mais materialista e menos esotérica. A partir de *Rua de Mão Única* e do envolvimento com o grandioso projeto das Passagens, a crítica benjaminiana se torna mais politizada, dirigida não apenas a um público especializado, mas também aos simples leitores de jornais e ouvintes de programas de rádio.

Mário de Andrade: a modernidade em questão

Tomando como referência inicial o texto *O Artista e o Artesão* podemos identificar aspectos fundamentais da crítica de Mário de Andrade e alguns elementos que revelam a radicalidade de sua reflexão sobre o lugar e a função da arte na sociedade moderna e contemporânea. A ideia central deste texto de 1938 é a de que a arte foi se tornando individualista e formalista à medida que o artista passou a ignorar as “exigências da matéria”. Partindo desta premissa, Mário de Andrade afirma a importância do trabalho artesanal e da técnica na formação do artista e na criação da obra de arte. O grande erro do artista moderno consiste em querer ser mais importante do que a obra de arte. Mas como reverter a inversão desse valor presente na arte desde o romantismo? Bem, isso só será possível através de uma nova atitude estética caracterizada pela obediência do artista às exigências da matéria.

A submissão do sujeito-artista às regras e valores que definem o objeto arte é essencial. Em certa medida, é esta primazia do objeto que justifica a importância do artesanato no trabalho do artista “verdadeiro”. É preciso, no entanto, não confundir artesanato com técnica, segundo Mário de Andrade²⁰: “O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada

Explicitando la cuestión del valor de la obra y sus implicaciones con la crítica según esta perspectiva teórica, Benjamin escribió que

el valor de la obra depende única y exclusivamente de la cuestión de si hace posible o no su crítica inmanente. Si esta es posible, si existe en la obra una reflexión que se deja desdoblar, absolutizar y disolverse en el médium del arte, entonces es una obra de arte. La simple criticabilidad de una obra representa un juicio de valor positivo sobre la misma; (...) En el principio de no criticabilidad de lo que es malo, reposa una de las expresiones más características de la concepción romántica del arte y su crítica.¹⁹

Benjamin absorbió muchos principios del romanticismo alemán, pero no construyó su concepto de crítica con base exclusivamente en ellos. A través de la interlocución con artistas, especialmente con los surrealistas y Brecht, su pensamiento fue adquiriendo una base más materialista y menos esotérica. A partir de *Rua de Mão Única* y de la relación con el grandioso proyecto de los Pasajes, la crítica benjaminiana se torna más politizada, dirigida no apenas a un público especializado, sino también a los simples lectores de periódicos y oyentes de programas de radio.

Mário de Andrade: la modernidad en cuestión

Tomando como referencia inicial el texto “El Artista y el Artesano” podemos identificar aspectos fundamentales de la crítica de Mário de Andrade y algunos elementos que revelan el radicalismo de su reflexión sobre el lugar y la función del arte en la sociedad moderna y contemporánea. La idea central de este texto de 1938 es que el arte se fue tornando individualista y formalista a medida que el artista pasó a ignorar las “exigencias de la materia”. Partiendo de esta premisa, Mário de Andrade afirma la importancia del trabajo artesanal y de la técnica en la formación del artista y en la creación de la obra de arte. El gran error del artista moderno consiste en querer ser más importante que la obra de arte. Pero ¿cómo revertir la inversión de ese valor presente en el arte desde el romanticismo? Bien, eso solo será posible a través de una nueva actitud estética caracterizada por la obediencia del artista a las exigencias de la materia.

La sujeción del sujeto-artista a las reglas y valores que definen el objeto arte es esencial. En cierta medida, es esta primacía del objeto la que justifica la importancia de la artesanía en el trabajo del artista “verdadero”. Es necesario, sin embargo, no confundir artesanía con técnica, según Mário de Andrade²⁰ : “La artesanía es una parte de la técnica del arte, la más

infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista.”

Para tornar mais clara a distinção técnica/artesanato, Mário de Andrade narra um acontecimento da vida de Picasso muito significativo. Tendo visto, certa vez, um pintor de paredes usar um pincel especial que facilitava a imitação de mármore, Picasso manifestou interesse em possuir um pincel igual. Ao ganhar um de presente, utilizou-se dele para pintar os cabelos de uma figura humana. Esta história foi contada com o objetivo de demonstrar a diferença entre artesanato e técnica pessoal. Saber imitar o mármore com o pincel é artesanato, utilizar este recurso para dar mais expressão a uma figura é o que se pode chamar de técnica pessoal do artista, ou “estilo”, no sentido de maneira pessoal de mostrar a realidade, de a traduzir ou de a criar.

A técnica, no fazer da obra de arte, se manifesta de três maneiras diferentes: como “artesanato” ela envolve um conhecimento e uma habilidade prática, como “virtuosidade” ela requer a compreensão de como historicamente as épocas e os artistas resolveram determinados problemas de execução. Este aspecto da técnica exige certos cuidados, pois pode tornar o artista uma vítima de suas próprias habilidades, um exibicionista ou um “virtuose”, no sentido pejorativo do termo. O terceiro modo de manifestação da técnica é o mais sutil e o mais trágico, pois é imprescindível e inensinável ao mesmo tempo. Trata-se do “talento” propriamente dito.

A divisão entre o crítico e o artista se manifestou no decorrer da trajetória de Mário de Andrade através de uma crescente exigência do crítico em relação ao artista. A rejeição ao experimentalismo do artista contemporâneo e a resistência de Mário de Andrade a um enquadramento no modernismo oficial alimentaram um distanciamento crítico carregado de incertezas. Esta opção impregna sua produção de uma vitalidade incomum, daí os questionamentos que sua crítica é capaz de despertar ainda hoje.

Willi Bolle, comparando Mário de Andrade com Walter Benjamin, observou que, apesar das diferenças, existem muitas afinidades entre os dois:

Seus datas de nascimento estão próximas (Benjamin: 1892, Mário: 1893), como também as datas em que cada um se pôs a escrever sua obra principal: as primeiras notas de Benjamin sobre o Trabalho das Passagens são de 1927; Mário de Andrade publicou o seu romance-rapsódia *Macunaima* em 1928. Assim como Benjamin nunca chegou a sair da Europa, também Mário de Andrade nunca saiu do Brasil. Uma afinidade literária eletiva liga os dois autores a Baudelaire.

despreciada infelizmente, pero la técnica del arte no se resume a la artesanía. La artesanía es la parte de la técnica que se puede enseñar. Pero hay una parte de la técnica de arte que es, por así decirlo, la objetivación, la concretización de una verdad interior del artista.”

Para hacer más clara la distinción técnica/artesanía, Mário de Andrade narra un acontecimiento de la vida de Picasso muy significativo. Habiendo visto, cierta vez, un pintor de paredes usar un pincel especial que facilitaba la imitación de mármoles, Picasso manifestó interés en tener un pincel igual. Al ganar uno como regalo, lo utilizó para pintar los cabellos de una figura humana. Esta historia fue contada con el objetivo de demostrar la diferencia entre artesanía y técnica personal. Saber imitar el mármol con el pincel es artesanía, utilizar este recurso para dar más expresión a una figura es lo que podemos llamar como técnica personal del artista, o “estilo”; en el sentido de manera personal de mostrar la realidad, de traducirla o de crearla.

La técnica, en el hacer de la obra de arte, se manifiesta de tres maneras diferentes: como “artesanía” implica un conocimiento y una habilidad práctica, como “virtuosismo” requiere la comprensión de cómo históricamente las épocas y los artistas resolvieron determinados problemas de ejecución. Este aspecto de la técnica exige ciertos cuidados, pues puede tornar al artista una víctima de sus propias habilidades, un exhibicionista o un “virtuoso”; en el sentido peyorativo del término. El tercer modo de manifestación de la técnica es el más sutil y el más trágico, pues es imprescindible y inenseñable al mismo tiempo. Trátase del “talento” propiamente dicho.

La división entre el crítico y el artista se manifestó en el transcurso de la trayectoria de Mário de Andrade a través de una creciente exigencia del crítico en relación al artista. El rechazo al experimentalismo del artista contemporáneo y la resistencia de Mário de Andrade a un encuadramiento en el modernismo oficial alimentaron un distanciamiento crítico cargado de incertidumbres. Esta opción impregna su producción de una vitalidad poco común, de ahí los cuestionamientos que su crítica es capaz de despertar aún hoy.

Willi Bolle, comparando a Mário de Andrade con Walter Benjamin, observó que, a pesar de las diferencias, existen muchas afinidades entre los dos:

Sus fechas de nacimiento son próximas (Benjamin: 1892, Mário: 1893), como también las fechas en que cada uno se puso a escribir su obra principal: las primeras notas de Benjamin sobre el Libro de los Pasajes son de 1927; Mário de Andrade publicó su novela-rapsodia *Macunaíma* en 1928. Así como Benjamin nunca llegó a salir de Europa, también Mário de Andrade nunca salió de Brasil. Una afinidad literaria electiva liga los dos autores a Baudelaire.

O que os *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, significam para Paris, *Paulicéia Desvairada* é para São Paulo. Assim como o ciclo urbano de Baudelaire começa com um poema intitulado "*Paysage*," também o de Mário se estrutura em torno de quatro poemas desse título "Paisagem Nº 1,2,3,4" (...) Afora isso, existem em seus textos numerosos outros elementos para se desenvolver afinidades com Baudelaire e Benjamin: o *tópos* da caducidade da metrópole moderna; o ceticismo diante da ideologia do progresso, o cosmopolitismo crítico; a ironia e o sarcasmo diante das fantasmagorias dominantes; a utilização de máscaras, sonhos, alucinações, a fim de driblar a censura; a incorporação de imagens da loucura... Assim como Baudelaire e Benjamin se debateram com as fantasmagorias da Modernidade nas metrópoles européias, Mário de Andrade vê em São Paulo o lugar apropriado para estudar as fantasmagorias da cidade nos trópicos. Ele colocou seu trabalho como poeta, romancista e crítico a serviço dessa causa.²¹

Acrescento mais um elemento a esta lista. Talvez a mais surpreendente afinidade entre Baudelaire e Mário de Andrade seja a superioridade do escritor em relação ao crítico de arte. Benjamin chamou atenção para o fato de em Baudelaire a fragilidade teórica do crítico ter origem no seu baixo nível de consciência política. Daí as contradições reveladas nas mudanças abruptas de Baudelaire, feitas sem nenhuma mediação ou autocrítica, e suas declarações sobre arte e política sempre proferidas de forma imperativa e apaixonada. O "*Salon de 1846*" ele dedica ao burguês; em 1850 considera que a arte deve ser valorizada pelo seu aspecto utilitário, e pouco tempo depois passa a defender a "arte pela arte". O reconhecimento da falta de estofamento teórico no crítico não levou Benjamin a desconsiderá-lo neste sentido. Podemos entender o uso feito por ele da expressão "metafísica do provocador" para referir-se às incoerências de Baudelaire, como algo completamente de acordo com sua interpretação a respeito das máscaras (*flâneur*, dândi, trapeiro) e transfigurações do poeta.

Em Mário de Andrade existe também uma fragilidade política que comprometeu o alcance teórico de sua crítica. Comentando a trajetória ideológica de Mário de Andrade, Carlos Guilherme Mota²² observou:

Se em 1921 despejava confusamente sua crítica ao "burguês-burguês" e aos "donos das tradições"; às "aristocracias cautelosas"; em 1924 atentar-se-á aos nacionalismos dos "involuntários da pátria"; sopitando ironicamente "esse ardor patriótico, esta baita paixão pelo Brasil" e em 1942 estará consciente de que se vivia uma "idade política do homem, e a isso eu tinha que servir.

Mota hesita inicialmente em considerar Mário de Andrade como consciência-limite de sua época e de sua geração, mas reconhece que a capacidade do crítico de "diagnosticar o fim de um "ciclo" e de anunciar diretrizes para a produção futura pode ser utilizada como marco ideológico numa história da cultura do Brasil."²³

Lo que los *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, significan para Paris, *Paulicéia Desvairada* es para São Paulo. Así como el ciclo urbano de Baudelaire comienza con un poema titulado “*Paysage*”, también el de Mário se estructura en torno de cuatro poemas con ese título “*Paisagem N° 1,2,3,4*” (...) Además, existen en sus textos numerosos otros elementos para desarrollar afinidades con Baudelaire y Benjamin: el *tópos* de la caducidad de la metrópoli moderna; el escepticismo frente a la ideología del progreso, el cosmopolitismo crítico; la ironía y el sarcasmo frente a las fantasmagorías dominantes; la utilización de máscaras, sueños, alucinaciones, a fin de driblar la censura; la incorporación de imágenes de la locura... Así como Baudelaire y Benjamin se debatieron con las fantasmagorías de la Modernidad en las metrópolis europeas, Mário de Andrade ve en São Paulo el lugar apropiado para estudiar las fantasmagorías de la ciudad en los *tópicos*. Él colocó su trabajo como poeta, novelista y crítico a servicio de esta causa.²¹

Añado un elemento más a esta lista. Tal vez la más sorprendente afinidad entre Baudelaire y Mário de Andrade sea la superioridad del escritor en relación al crítico de arte. Benjamin llamó la atención hacia el hecho de que en Baudelaire la fragilidad teórica del crítico tuviera origen en su bajo nivel de consciencia política. De ahí las contradicciones reveladas en los cambios abruptos de Baudelaire, sin ninguna mediación o autocrítica, y sus declaraciones sobre arte y política siempre proferidas de forma imperativa e apasionada. El “*Salon de 1846*” lo dedica al burgués; en 1850 considera que el arte debe ser valorado por su aspecto utilitario, y poco tiempo después pasa a defender el “arte por el arte”. El reconocimiento de la falta de base teórica en el crítico no llevó a Benjamin a desconsiderarlo en este sentido. Podemos entender el uso que hiciera de la expresión “*metafísica del provocador*” para referirse a las incoherencias de Baudelaire, como algo completamente de acuerdo con su interpretación a respecto de las máscaras (*flâneur*, dandi, traperero) y transfiguraciones del poeta.

En Mário de Andrade existe también una fragilidad política que comprometió el alcance teórico de su crítica. Comentando la trayectoria ideológica de Mário de Andrade, Carlos Guilherme Mota²² observó:

Si en 1921 vertía confusamente su crítica al “burgués-burgués” y a los “dueños de las tradiciones”; a las “aristocracias cautelosas” en 1924 atacará los nacionalismos de los “involuntarios de la patria”; subyugando irónicamente “este ardor patriótico esta desmedida pasión por Brasil” y en 1942 estará consciente de que se vivía una “edad política del hombre, y a eso yo debía servir.

Mota duda inicialmente al considerar Mário de Andrade como consciencia-límite de su época y de su generación, pero reconoce que la capacidad del crítico de “diagnosticar el fin de un “ciclo” y de anunciar directrices para la producción futura puede ser utilizada como marco ideológico en una historia de la cultura del Brasil.”²³

Após recuperar o depoimento de Mário de Andrade publicado em *Testamento de uma Geração*²⁴, Mota conclui: “Com relativa segurança, podemos vislumbrar em Mário de Andrade um dos limites mais avançados da consciência política do momento, a despeito de subsistirem traços nacionalistas em suas proposições.”²⁵

A insatisfação e a revolta de Mário de Andrade em sua carta-testamento aproxima-se do estado de espírito de Baudelaire numa carta escrita à sua mãe em 23 de dezembro de 1865. Num trecho reproduzido por Walter Benjamin em *A Paris do Segundo Império*, o poeta revela:

Se alguma vez eu recuperar o vigor e a energia que já possuí, então desabafarei minha cólera através de livros horripilantes. Quero incitar toda a raça humana contra mim. Seria para mim uma volúpia que me compensaria por tudo.²⁶

Na carta-testamento de Mário de Andrade encontramos a seguinte confissão: “...é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.”²⁷

Em sua autocrítica devastadora, Mário de Andrade localiza seus “erros” e os desdobramentos deles:

Deformei, ninguém imagina quanto, a minha obra – o que não quer dizer que se não fizesse isso, ela fosse melhor... Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidia impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina.²⁸

Concluindo este breve inventário da crítica de arte, podemos destacar algumas aproximações pontuais entre autores. Vigotski, os românticos alemães e Walter Benjamin, por exemplo, concordam a respeito da qualidade da obra ser uma pré-condição para o exercício da crítica e também sobre a possibilidade de interpretabilidade infinita da obra. Observamos também que a identificação com uma matriz de pensamento e o uso das mesmas fontes bibliográficas não resultam necessariamente numa aproximação ou afinidade teórica entre os críticos. Apesar do romantismo e do marxismo serem referências comuns a Lukács e Benjamin, a exigência de integração da obra numa totalidade no primeiro, e a valorização da alegoria no segundo, resultou numa oposição entre os dois. Por outro lado, a identificação com o materialismo histórico explica a atenção das análises de Lukács e Benjamin em relação às mudanças ocorridas na sensibilidade humana nos processos de criação e na história da arte, ao contrário da abordagem fenomenológica de Bachelard, onde o tempo e história são menos importantes.

Después de recuperar la declaración de Mário de Andrade publicada en *Testamento de una Geração* ²⁴, Mota concluye: “Con relativa seguridad, podemos vislumbrar en Mário de Andrade uno de los límites más avanzados de la consciencia política del momento, a pesar de subsistir rasgos nacionalistas en sus propuestas.”²⁵

La insatisfacción y la rebeldía de Mário de Andrade en su carta-testamento se acercan al estado de espíritu de Baudelaire en una carta escrita a su madre el 23 de diciembre de 1865. En un fragmento reproducido por Walter Benjamin en *El París el Segundo Imperio*, el poeta revela:

Si alguna vez recuperara el vigor y la energía que antes tuve, entonces haré que mi cólera respire por libros que provoquen horror. Quiero poner en contra mía a toda la raza humana. Sería esto un placer tan grande, que me resarciría de todo.²⁶

En la carta-testamento de Mário de Andrade encontramos la siguiente confesión: “..es melancólico llegar así al crepúsculo, sin contar con la solidaridad de uno mismo. No puedo estar satisfecho de mí. Mi pasado ya no es mi compañero. Desconfío de mi pasado.” ²⁷

En su devastadora autocrítica, Mário de Andrade localiza sus “errores’ y los desdoblamientos de estos:

Deformé, nadie imagina cuánto, mi obra – lo que no quiere decir que si no lo hubiera hecho, fuera mejor... Abandoné, traición consciente, la ficción, en favor de un hombre-de-estudio que fundamentalmente no soy. Pero es que yo decidí impregnar todo lo que hacía de un valor utilitario, un valor práctico de vida, que fuese algo más terrestre que la ficción, el placer estético, la belleza divina. ²⁸

Para concluir este breve inventario de la crítica de arte, podemos destacar algunas aproximaciones puntuales entre autores. Vigotski, los románticos alemanes y Walter Benjamin, por ejemplo, concuerdan a respecto de la calidad de la obra como una pre-condición para el ejercicio de la crítica y también sobre la posibilidad de interpretabilidad infinita de la obra. Observamos también que la identificación con una matriz de pensamiento y el uso de las mismas fuentes bibliográficas no resultan necesariamente en una aproximación o afinidad teórica entre los críticos. A pesar del romanticismo y del marxismo ser referencias comunes a Lukács y Benjamin, la exigencia de integración de la obra en una totalidad en el primero, y la valorización de la alegoría en el segundo, acabo siendo una oposición entre los dos. Por otro lado, la identificación con el materialismo histórico explica la atención de los análisis de Lukács y Benjamin con relación a las transformaciones ocurridas en la sensibilidad humana en los procesos de creación y en la historia del arte, al contrario del abordaje fenomenológico de Bachelard, donde tiempo e historia son menos importantes.

O risco nos exageros das críticas que privilegiam o aspecto social apontado por Antônio Cândido, e a contribuição, por ele reconhecida, do estruturalismo para a superação deste problema, indicam que é preciso estar atento ao modo como o referencial teórico é incorporado ao trabalho “prático” do crítico. Além dessas observações, os textos analisados neste trabalho revelam que a heterogeneidade na formação dos críticos e a diversidade conceitual caracterizam a crítica de arte no século XX.

Notas

1 Este trabalho foi apresentado no CongressoB Internacional Deslocamentos na arte, na Universidade Federal de Ouro Preto em outubro de 2009.

2 Schlegel, 1994, p. 83.

3 Vigotski, 1999, p. XXVIII.

4 Vigotski, 1999, p.XXV

5 *Apud* Vigotski, 1999, p.XXV.

6 Greenberg, 1997, p.117.

7 Greenberg, 1997, p. 118.

8 Greenberg, 1997, p. 35.

9 Barthes, 2003, p. 158.

10 Bachelard, 1979, p. 184.

11 Dufrenne, 2004, p. 201.

12 Jameson, 1985, p. 136.

13 Lukács, 1968, p. 32.

14 Eco, 2003, p.22.

15 Cândido, 1985, p. 7.

16 Cândido, 1985, p. 15.

17 Benjamin, 2002, p. 74.

18 Benjamin, 2002, p. 75.

19 Benjamin, 2002, p. 84.

20 Andrade, 1975, p. 13.

El riesgo en las exageraciones de las críticas que privilegian el aspecto social apuntado por Antônio Cândido, y el aporte, por él reconocido, del estructuralismo para la superación de este problema, indican que es preciso estar atento al modo en que el referencial teórico es incorporado al trabajo “práctico” del crítico. Más allá de estas observaciones, los textos analizados en este trabajo revelan que la heterogeneidad en la formación de los críticos y la diversidad conceptual caracterizan la crítica de arte en el siglo XX.

Versão para o espanhol: Ania Rodrigues

Notas

1 Este trabajo fue presentado en el Congreso Internacional Desplazamientos en el arte, en la Universidad Federal de Ouro Preto en octubre de 2009.

2 Schlegel, 1994, p. 83.

3 Vigotski, 1999, p. XXVIII.

4 Vigotski, 1999, p. XXV

5 *Apud* Vigotski, 1999, p. XXV.

6 Greenberg, 1997, p. 117.

7 Greenberg, 1997, p. 118.

8 Greenberg, 1997, p. 35.

9 Barthes, 2003, p. 158.

10 Bachelard, 1979, p. 184.

11 Dufrenne, 2004, p. 201.

12 Jameson, 1985, p. 136.

13 Lukács, 1968, p. 32.

14 Eco, 2003, p. 22.

15 Cândido, 1985, p. 7.

16 Cândido, 1985, p. 15.

17 Benjamin, 2002, p. 74.

18 Benjamin, 2002, p. 75.

19 Benjamin, 2002, p. 84.

20 Andrade, 1975, p. 13.

21 Bolle, 1994, p. 34 e 35.

22 Mota, 1985, p. 106.

23 Mota, 1985, p. 107.

24 Carvalho, 1944, p. 277/278.

25 Mota, 1985, p. 109.

26 *Apud* Benjamin, 1989, p. 12.

27 *Apud* Carvalho, 1944, p. 278.

28 *Apud* Carvalho, 1944, p. 278.

Referências

ANDRADE, Mário. "O Artista e o Artesão" in: _____. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins Editora/Instituto Nacional do Livro /MEC, 1975.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. Crítica de Arte – Uma perspectiva antropológica. *Concinitas*, Rio de Janeiro, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Introdução de José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

BACHELARD, Gaston. "A Poética do Espaço":in: *Gaston Bachelard*. Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores).

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 1ª. edição. Tradução de José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura/Walter Benjamin*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas I).

BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão/ Walter Benjamin; Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann Silva*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 2002.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CAVALHEIRO, Edgard. (org.) *Testamento de uma Geração*. Porto Alegre: Editora Globo, 1944.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- 21 Bolle, 1994, p. 34 e 35.
- 22 Mota, 1985, p. 106.
- 23 Mota, 1985, p. 107.
- 24 Carvalheiro, 1944, p. 277/278.
- 25 Mota, 1985, p. 109.
- 26 *Apud* Benjamin, 1989, p. 12.
- 27 *Apud* Carvalheiro, 1944, p. 278.
- 28 *Apud* Carvalheiro, 1944, p. 278.

Referencias

- ANDRADE, Mário. "O Artista e o Artesão" in: _____. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins Editora/Instituto Nacional do Livro /MEC, 1975.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Traducción de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. Crítica de Arte – Uma perspectiva antropológica. *Concinitas*, Rio de Janeiro, ano 6, volumen 1, número 8, julio 2005.
- BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Introdução de José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BACHELARD, Gaston. "A Poética do Espaço" in: *Gaston Bachelard*. Traducción Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores).
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Traducción de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 1ª. edição. Traducción de José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas, v. 3).
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*/Walter Benjamin. Traducción de Sérgio Paulo Rouanet, prefacio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas I).
- BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*/ Walter Benjamin; Traducción, prefacio y notas de Marcio Seligmann Silva. São Paulo: EDUSP/Iluminuras, 2002.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CAVALHEIRO, Edgard. (org.) *Testamento de uma Geração*. Porto Alegre: Editora Globo, 1944.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Traducción de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Traducción de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Organização, apresentação e nota de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/MEC/FUNARTE, 1997.

JAMESON, Frederic *Marxismo e Forma*. Tradução de Iumna Maria Simon (Coordenação). São Paulo: Hucitec, 1985.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1985.

PROUST, Marcel. *Nas Trilhas da Crítica*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Editora Imaginário, 1994.

READ, Herbert. *A Arte de agora, agora*. Tradução de J. Guinsburg e Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972.

READ, Herbert. *As Origens da Forma na Arte*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre Poesia e outros Fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do Mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Tradução: Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1998.

VIGOTSKI, L.S. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Organización, presentación y nota de Glória Ferreira y Cecilia Cotrim de Mello. Traducción de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/MEC/FUNARTE, 1997.
- JAMESON, Frederic *Marxismo e Forma*. Traducción de Iumna Maria Simon (Coordinación). São Paulo: Hucitec, 1985.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Coordinación e prefacio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1985.
- PROUST, Marcel. *Nas Trilhas da Crítica*. Traducción de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Editora Imaginário, 1994.
- READ, Herbert. *A Arte de agora, agora*. Traducción de J. Guinsburg y Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- READ, Herbert. *As Origens da Forma na Arte*. Traducción de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre Poesia e outros Fragmentos*. Traducción, prefacio y notas de Víctor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do Mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Traducción: Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 1998.
- VIGOTSKI, L.S. *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Traducción de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.