

# Riegl faz história: o *Denkmalkultus* visto à luz da historiografia de Alois Riegl

Riegl makes history: the *Denkmalkultus* seen in light of Alois Riegl's historiography

<https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30e10>

DANIEL JURACY MELLADO PAZ<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-2119-5850>

Universidade Federal da Bahia / Salvador, BA, Brasil

1. Mestre em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal da Bahia. Professor assistente do Núcleo de Teoria e História, Projeto e Planejamento da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: [danielmelladopaz@gmail.com](mailto:danielmelladopaz@gmail.com).

RESUMO: O livro *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung* (O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese), do historiador da arte Alois Riegl (1858-1905), é hoje considerado uma das obras capitais do diálogo que chamamos de Teorias da Conservação e Restauro, e no Brasil estudado cada vez mais, com concepções inéditas e mesmo pioneiras em 1903, quando foi publicado. A leitura mais atenta do conjunto da obra de Riegl revela uma construção muito mais sofisticada do que aparece à leitura isolada do *Denkmalkultus*, como usual na área do Patrimônio. Em seus livros, Riegl explora e estabelece uma concepção particular de história e do ofício do historiador. Nela, diacronicamente, estão presentes a ênfase crescente da História como um devir contínuo, onde eram reconhecíveis linhas de sentido de longo prazo – como os vetores progressivos e reativos coexistentes em cada obra de arte –, e a possibilidade de épocas diferentes se tangenciarem, a partir do olhar para o passado, inclusive do historiador contemporâneo. Também se encontram, sincronicamente, as contribuições da História Cultural e o estudo das cosmovisões. Revela-se assim que o *Denkmalkultus*, como outros textos de Riegl, não era apenas uma descrição dos processos globais que acreditava existir desde o Paleolítico até a Era Moderna, como um exemplo concreto da progressão teleológica, essencial para interpretar sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria. Conservação. Restauro. História. Arte.

ABSTRACT: The book *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entsehung* (The modern cult of monuments: its character and origin), by art historian Alois Riegl (1858-1905), is today considered a seminal work of the dialogue we call Conservation and Restoration Theories and in Brazil increasingly studied, with new and even pioneering conceptions in 1903, when it was originally published. A closer reading of Riegl's oeuvre reveals a much more sophisticated framework than the isolated reading of *Denkmalkultus*, as is usual in Heritage Studies. Throughout his books, Riegl explores and discusses a particular conception of History and the Historian's craft. In it, diachronically, is present a growing emphasis on History as a continuous becoming, in which long-term lines of meaning are recognizable – such as the progressive and reactive vectors coexisting in each work of art –, and the possibility of different epochs intersecting each other, from the look at the past, including the contemporary historian. Contributions from Cultural History and the study of worldviews are also synchronously integrated in this conception. Thus, it is revealed that *Denkmalkultus*, like other texts by Riegl, was not merely provide a description of the global processes that the author believed existed from the Paleolithic to the Modern Era as a concrete example of this teleological progression, a notion that is essential for interpreting Riegl's work.

KEYWORDS: Theory. Conservation. Restoration. History. Art.

## INTRODUÇÃO

Alois Riegl (1858-1905), nomeado conservador geral (*Generalkonservator*) da Comissão Central Imperial e Real para Monumentos Artísticos e Históricos (*Kaiserlich-königliche Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale*) em 1903, em Viena,<sup>2</sup> escreveu naquele mesmo ano *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung* (O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese).<sup>3</sup> O texto é hoje considerado uma das obras capitais do diálogo internacional e intergeracional que podemos chamar de Teorias da Conservação e Restauo. Riegl, de modo geral, vem sendo cada vez mais investigado, inclusive no Brasil, e outras obras suas, consideradas, a fim de se entender *Denkmalkultus* e o seu aporte tal diálogo.

Historiador da Arte, Alois Riegl não teve uma vida longa, mas sua produção foi extensa e, sobretudo, densa. Aqui, tentaremos explicar aspectos centrais e menores de *Denkmalkultus* a partir da obra riegliana. O que não é de menos. Tem sido recorrente o anacronismo na interpretação desse texto específico, ignorando os sete livros que escreveu, dois deles póstumos. São eles: *Die Mittelalterliche Kalendarillustration* (A lustração de calendário medieval), de 1899;<sup>4</sup> *Altorientalische Teppiche* (Tapetes orientais antigos), de 1891; *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Problemas de Estilo: fundações para uma história do ornamento),<sup>5</sup> de 1893; entre 1897 e 1899, escreveu dois manuscritos, duas versões para uma obra incompleta, reunidos e publicados postumamente sob o título *Historische Grammatik der Bildenden Künste* (Gramática histórica das artes visuais);<sup>6</sup> em 1901, publicou *Die Spätromische Kunstindustrie Nach Den Funden in Österreich-Ungarn* (A arte industrial tardoromana);<sup>7</sup> em 1902, *Das Holländische Gruppenporträt* (O retrato holandês de grupo);<sup>8</sup> em 1908, foi publicado o livro póstumo *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901-1902* (As origens da arte barroca em Roma).<sup>9</sup> No máximo temos visto o emprego de textos menores de sua lavra, ligados a casos mais concretos. Sem o conjunto geral, certas frases de *Denkmalkultus* soam estranhas. Algumas premissas, um tanto exageradas. Conclusões, inevitáveis e firmemente ancoradas em suas teorias, podem ser vistas como válidas, porém irrompendo como um raio em pleno céu azul. O corpo do texto parece fazer digressões estranhas, mas coerentes com as preocupações de Riegl. Além de conclusões que, embora óbvias uma vez expostas – como a da relatividade do apreço estético –, perdem muito da sua força se desfalcadas do conjunto geral.

Certos termos e conceitos que Riegl emprega devem ser compreendidos no quadro mais amplo da cultura germânica, do espaço intelectual definido pelo

2. Cf. Gubser (2006).

3. Riegl (2006). Doravante denominado apenas *Denkmalkultus*.

4. De agora em diante simplesmente *Kalendarillustration*.

5. Riegl (1992b). De agora em diante, *Stilfragen*.

6. *Id.*, 2004. Doravante *Grammatik*. O primeiro manuscrito era o esboço de um livro, escrito entre 1897 e 1898. O segundo foi feito para um curso dado em 1899. Margaret Olin (1992) argumenta que eram distintos quanto à sua fundamentação teórica; o primeiro ainda era reflexo da solução riegliana para a dicotomia entre idealismo e realismo, e o segundo, o começo de sua abordagem da arte como uma Vontade, fundamental para o *Spätromische*. Não encontramos, ainda mais para o que estamos expondo no presente texto, uma mudança de direção, e sim um aprofundamento, um desdobramento crescente da Vontade, a multiplicação de sua presença e a concatenação de distintas esferas da atividade humana.

7. Riegl (1992a). Doravante *Spätromische*.

8. *Id.*, 1999, 2009. Doravante *Gruppenporträt*.

9. *Id.*, 2010. Doravante *Barockkunst*.

10. Cf. Hammermeister (2002).

11. Podro (1983, p. XV).

idioma. No geral, os debates estéticos alemães são relativamente autossuficientes e endógenos, com pouca influência exterior.<sup>10</sup> A literatura da Arte dita “vienense” era coerente internamente: não apenas os mesmos temas eram continuamente reexaminados como cada autor “criticava, expandia e elaborava”<sup>11</sup> o trabalho dos demais. Por mais intensas sejam as divergências em dado debate, o tema tido como relevante é já um consenso, o maro geral do interesse daquelas pessoas, a ponto de visões antagônicas competirem com fervor. No ambiente alemão, a Filosofia da Linguagem, a Hermenêutica, a Epistemologia e, em linhas gerais, a Estética, eram os temas importantes. Considerações hermenêuticas e epistemológicas, por exemplo, não estavam presentes na obra de Viollet-le-Duc, não por um demérito específico dele, mas porque o solo intelectual francês era inteiramente outro.

Alois Riegl, como historiador da arte, tinha problemas teóricos próprios, tais como: a origem da Obra de Arte (no tempo e como impulso humano), a História da Arte ocidental e do Oriente próximo (como ocorriam as influências e transformações), a Historiografia (os processos de mudança estilística, o papel étnico e cultural) e a História como Ciência (um método empírico, geral, mais as ênfases necessárias e as categorias conceituais para tanto). Ademais, os enfoques particulares que confere a certos períodos até então desvalorizados (o tardo-romano, o Barroco) e a vontade de defender o papel central, e mesmo de vanguarda para sua própria época, dos germânicos. Tudo no *Denkmalkultus* transpira tais preocupações, desde os grandes traços até os detalhes. Vamos resgatar aquelas relacionadas à sua concepção da História e do historiador, plasmadas em sua própria atividade.

Diante do progresso da historiografia, podemos distinguir analiticamente dois processos concomitantes, um diacrônico e outro sincrônico. No primeiro, a ênfase crescente na continuidade no tempo: em vez dos elementos isolados, puntiformes, serem vistos como eventos decisivos ou grandes obras, a importância do fluxo, do devir. No segundo, a expansão do olhar, abrangendo mais e mais de uma mesma época. Esses dois processos modelaram a atividade de Alois Riegl como historiador e se manifestaram em toda sua obra, incluindo o *Denkmalkultus*.

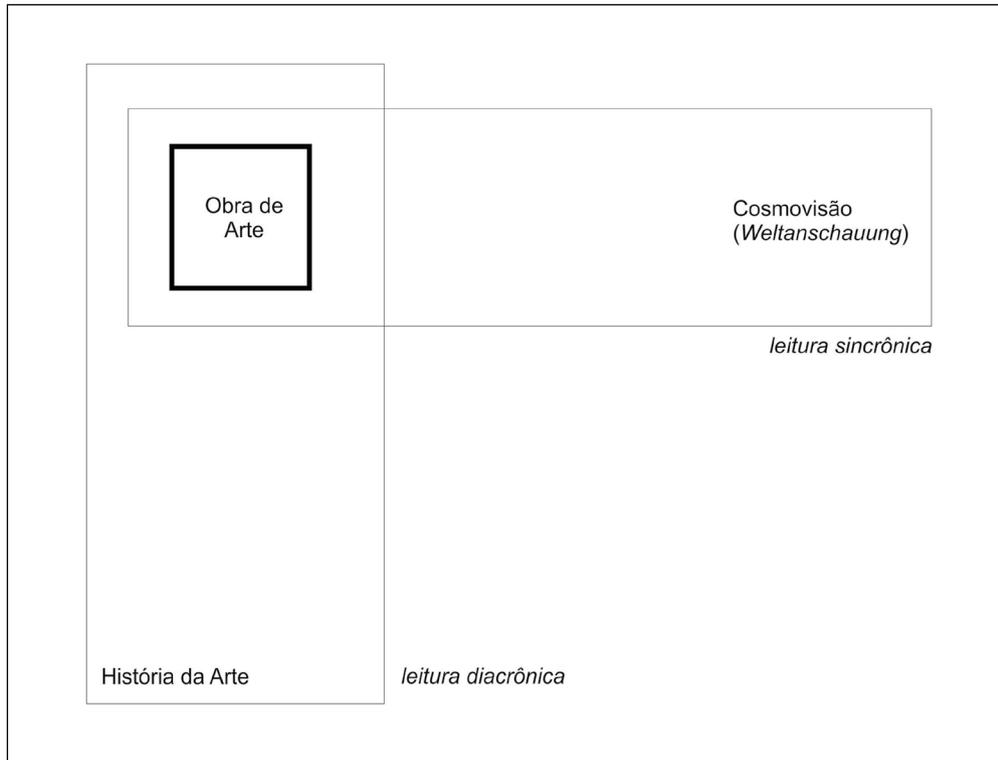


Figura 1 – Processos concomitantes na historiografia da Arte de Alois Riegl.

## HISTÓRIA COMO DEVIR

No *Denkmalkultus*, Riegl identifica uma sucessão das formas de valor de rememoração: o intencional, o valor histórico e o valor de antiguidade, que aparecem

[...] como três estados sucessivos de um processo de generalização crescente do conceito de monumento. Um sobrevôo rápido da história da conservação dos monumentos mostrará que as três classes se desenvolveram efetivamente nessa ordem.<sup>12</sup>

Esse enunciado breve é mais interessante do que poderíamos imaginar à primeira vista. De certa maneira, espelhava o processo geral da própria História da Arte.

Riegl reconhecia Johann Joachin Winckelmann (1717-1768) como o “primeiro historiador da arte” por seu “esforço por fixar e destacar o elemento

13. *Id.*, 2016c, p. 116.

14. *Ibid.*, p. 119.

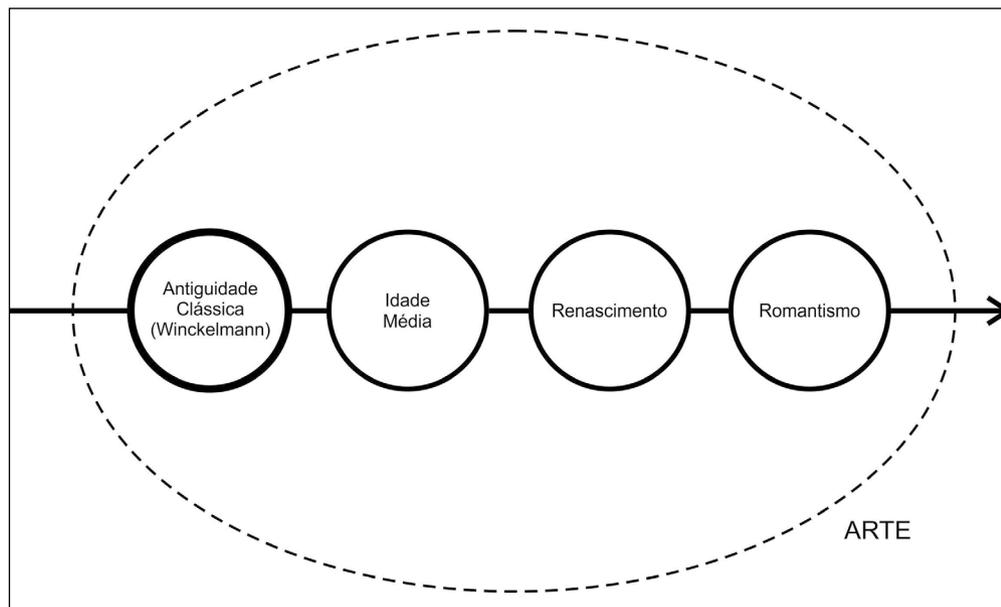
15. *Ibid.*, p. 117.

comum com que depara em todas as obras de arte antigas por ele estudadas [...] a existência precisamente daquele elemento comum que liga entre si todas as obras individuais e as reúne sob um todo mais elevado”.<sup>13</sup> Riegl percebera que a interpretação da obra de arte singular dependia da compreensão do conjunto em que ela se encaixava, que por sua vez era delineado pelos aspectos em comum das criações do período – circularidade conhecida em outras áreas como *círculo hermenêutico*. Winckelmann fora responsável pelo primeiro “pilar” desse edifício, como Riegl definiu, que era o delineamento da arte clássica.

Seguiu-se a isso a identificação do Renascimento italiano como uma unidade estilística própria. Depois, da Idade Média. E por fim dos estilos artísticos do pitoresco, principalmente do século XVII. Para Riegl, na História da Arte há um claro progresso que parte do estudo da obra de arte e do artista para algo mais amplo: o próprio devir artístico.

Sentiu-se recorrentemente a necessidade de um elemento unitário, comum, uma vez que só este elemento nos ensina a compreender realmente as obras de arte individuais, mais concretamente, devia ajudar-nos a explicar já não períodos individuais, mas sim a totalidade da história da arte no seu decurso ininterrupto. O que é a unidade na mudança, e o que condiciona a sua aparente mudança?<sup>14</sup>

O passo seguinte, tão evidente atualmente que soa estranho colocá-lo em questão, era o próprio conceito de Arte, da unidade que subjaz a estilos tão distintos. Com tais “pilares”, tratava-se de “avançar para o coroamento do edifício, para a fixação do elemento comum aos quatro grupos, unindo-os numa unidade que tudo abrangesse”.<sup>15</sup> Ora, a História da Arte pressupõe que existe algo contínuo e constante, algo chamado Arte, presente em todos esses estilos que, por sua vez, são definidos por características comuns a um conjunto de obras de dado período e lugar.



16. Riegl (2004, p. 291, tradução nossa).

17. *Id.* (1999, p. 63, tradução nossa).

18. Cf. Payne (2010).

Figura 2 – Pilares da história da arte sucessivamente descobertos/identificados.

Dentro dessa progressão podemos ter uma compreensão particular de um conceito fundamental na obra riegliana: a *Kunstwollen*, ou Vontade Artística, o princípio finalista, e não mais causal, que orientava toda a expressão artística de um indivíduo, cidade, estrato social, povo e período. Seria o elemento em comum que permitiria reconhecer uma unidade em coisas díspares, em um primeiro momento.

Hoje testemunhamos a investigação em história da arte embarcando em uma nova fase. Agora nos colocamos as seguintes questões: o Partenon segue exclusivamente as leis de desenvolvimento da arquitetura? As esculturas de Fídias seguem apenas as leis de desenvolvimento da escultura, a vasos áticos apenas as da pintura? Não existe realmente nenhuma conexão transversal entre essas leis? Ou existe, acima de todas, certos princípios universais aos quais todas as obras de arte se conformam igualmente e sem exceção – princípios subjacentes dos quais as leis da arquitetura, escultura e pintura representam simples variantes secundárias?<sup>16</sup>

Esse conceito expande o campo de estudo no espaço, abrangendo todas as expressões da cultura material, e no tempo. Mais adiante voltaremos à primeira expansão. Para Riegl, a tarefa do historiador da Arte tornava-se “mergulhar na vontade artística (*Kunstwollen*) subjacente às obras de arte e descobrir por que elas são do jeito que são, e por que não poderiam ser de outra forma”.<sup>17</sup> De toda forma, a evolução, o fluxo, era importante como parte de uma história das transformações estilísticas (*Stilwandlung*).<sup>18</sup>

19. Riegl (2006, p. 44).

20. *Ibid.*, p. 45.

21. Cf. Payne (2010).

22. Seu estertor talvez seja a obra de Wilhelm Worringer (1881-1965). No caso de Riegl, não era apenas um percurso ascendente, mas circular, que lhe permitia retornar e analisar cada obra, especificamente.

23. Cf. Kemp (1999).

A noção de desenvolvimento está justo no centro de toda concepção moderna de história. Para nós, atualmente, toda atividade humana ou destino de que nos resta um testemunho pode postular valor histórico: no fundo, cada acontecimento histórico é insubstituível.<sup>19</sup>

A atenção deixava de ir para os pontos culminantes e tentava, a partir de todo e qualquer ponto, reconstituir o relevo por inteiro. Ora, isso acabaria por lançar outra luz sobre o menor dos documentos antigos. Havia obras marcantes, assim como artistas geniais, e a teoria de Riegl os previa, como personalidades que, cientes da Vontade Artística de sua época, a explorariam até seus limites e mais além. Todo e qualquer documento, por banal que fosse, revelaria a *Kunstwollen*, em escalas sucessivas: de seu executor, da sociedade, do período e mesmo da civilização. Essa abordagem corre o risco de multiplicar o número de documentos válidos ao infinito. No entanto, era fundamental no caso da escassez de registros materiais.

[...] todo monumento histórico é também um monumento artístico, porque mesmo um pequeno escrito, como um folheto rasgado sobre o qual se encontra registrada uma nota breve e sem importância, comporta, além do valor histórico expressado na evolução da fabricação do papel, da escrita, dos meios utilizados para escrever etc., uma série de elementos artísticos: a configuração do folheto, a forma dos caracteres e a maneira de os associar.<sup>20</sup>

Não se trata de um exercício lógico, de aplicar um princípio geral até o limite do *reductio ad absurdum*, mas de algo sentido no labor diário do próprio Riegl. Seus primeiros livros são explorações em cima de elementos muito tênues. Embora, como Alida Payne observa, tais assuntos – calendários, tapetes, ornamentos – não fossem marginais na época.<sup>21</sup> Ao contrário, a partir delas estavam se elaborando as teorias da Arte e da Cultura, em especial após Gottfried Semper (1803-1879), que lhes punha como origem das Belas Artes. No entanto, a função do pormenor não é uma reconstituição pontual, como a de uma iluminura. Esses são os documentos indispensáveis do ofício de historiador da Arte para Riegl. Com isso abandonava em boa medida a crítica judicativa, que se limitava a pontuar obras ou autores excepcionais ou de qualquer hierarquia que estabelecesse apogeu e decadências. A História da Arte se tornava a História da Vontade Artística, do impulso estético, individual e coletivo.<sup>22</sup> Tinha um paralelo, que não passou despercebido, com Heinrich Wölfflin (1864-1945), que concebia a História da Arte como História do olhar (*Sehgeschichte*).<sup>23</sup> Isso ganhava na obra de Riegl uma feição particular dada a importância que conferia à continuidade na História da Arte. No entanto, tal concepção apresentava características próprias, que não eram desdobramentos necessários seus.

## A CONTINUIDADE E AS LINHAS DE SENTIDO

A continuidade histórica da Arte podia mostrar mudanças bruscas, mas não interrupções plenas, e sobretudo não regressões. Daí o que parecia ser um retrocesso poderia ser a exploração de uma nova vontade, um novo impulso, distinto do anterior – como no caso da passagem dos fetiches pré-históricos ao Estilo Geométrico –, ou algo que progredia, ainda que sob roupagem regressiva.<sup>24</sup> O caso mais evidente seria a arte do tardo-romano e medievo, sobre a qual fez uma vindicação em *Spättrömische*.

A Idade Média não seria um retrocesso artístico, resultado do colapso do Império Romano e do afluxo dos bárbaros, mas parte de uma nova sensibilidade vinda daquelas tribos germânicas e uma etapa indispensável para a transformação dos padrões da Antiguidade para os da Era Moderna. As obras “de los artistas constantinianos no fue debida a negligencia o barbarie, sino a una intencionalidad artística absolutamente positiva”,<sup>25</sup> referindo-se à mudança do próprio fundamento das Artes, em vários níveis, como da crescente representação do espaço vazio, dada a mudança do lastro de uma modalidade da visão (que chamava de *tátil*) para outra (que denominava *óptica*, apesar do aparente pleonasma), ou ainda a passagem do politeísmo antropomórfico para o monoteísmo particular da Igreja Católica, com sua expressão humana em Cristo.

Caso análogo era o do retrato holandês de grupo. Embora parecesse deselegante, mesmo um tanto medieval em sua atmosfera e arranjos, vencendo-se o preconceito atual se poderia “descobrir que o movimento alegadamente reacionário em uma direção questionável reside meramente na escolha de um punhado de recursos e não em sua meta fundamental que era [...] inerentemente progressista”.<sup>26</sup>

Para Riegl, a história revela linhas de sentido. Assim, a sucessão no tempo revela um processo de médio e longo prazo, servindo como uma investigação de conteúdo. No *Gruppenporträt*, ele distingue etapas (de 1529 a 1566, de 1580 a 1624 e de 1624 a 1662), em que os quadros seguem um dado processo. De início os pintores organizavam as pessoas de forma visualmente homogênea, a que chamava de *coordenação*, assinalando a hierarquia interna do grupo por meio de elementos pontuais, de símbolos; daí chamar este de *período simbólico*. Gradualmente, tais figuras foram organizadas de outra maneira, em torno de uma ação com clara liderança de alguém – o que chamou de *subordinação*. Resolvida desta maneira a *coerência interna*, as figuras também envolviam o observador, tornando-o parte necessária da cena, no que Riegl denominou *coerência externa*.<sup>27</sup> O procedimento historiográfico pareceria modesto e eficaz nesse intervalo de tempo.

24. No conjunto da obra riegliana, há nuances importantes. Riegl reconhece que há quatro propósitos gerais para a manufatura de artefatos: o prático (*Gebrauchszweck*), o decorativo (*Schmückungszweck*), o conceitual (*Vorstellungszweck*) e o propriamente artístico (*Kunstzweck*, ou ainda *Kunstabsicht*) (RIEGL, 2004). Fora a mudança destes – o deslocamento do propósito conceitual (vinculado aos processos mágicos e sacros) para o decorativo – que explicaria o episódio dos fetiches pré-históricos e do Estilo Geométrico. A *Kunstwollen* se realizava dentro do propósito artístico.

25. Riegl (1992a, p. 81).

26. *Id.*, 1999, p. 307 (tradução nossa).

27. Os conceitos e termos não eram de sua lavra própria. Elaborava ideias em torno de descobertas e observações de outros críticos. Nesse caso, de Adolf Hildebrand, Heinrich Wölfflin e August Schmarsow (KEMP, 1999).

A noção de que um processo de transformação, de um polo a outro, revele e situe cada obra em uma série histórica convive com uma expansão dessa abordagem, muito mais ambiciosa. O vienense concebia um longo e unívoco processo geral que, apesar de parecer multitudinário, concorria em um sentido unitário. A História da Arte seria, entre outras coisas, o deslocamento da ênfase nos corpos concretos (do Corpo) para as impressões subjetivas do observador (o Espírito). E se o Espírito seria característico da Era Moderna, esta também passaria por um processo de crescente espiritualização, a partir da sucessão de três modalidades que identificou de relação do indivíduo com o mundo exterior: a Vontade (*Wille*), a Emoção (*Gefühl*) e a Atenção (*Aufmerksamkeit*). Esta seria parte de um processo geral, que poderia ser caracterizado como o longo deslocamento do Objetivo ao Subjetivo, termos com sentido muito particular na obra riegliana.<sup>28</sup> Tal longa história se manifestaria ainda em outros processos. Da visão háptica ou tátil à visão óptica, seria a expressão mais física da ênfase em características do aparato cognitivo, implicando em um deslocamento do apoio na fisicidade dos corpos à continuidade mais “impressionista” do campo visual. E, concomitante, da compreensão do ser humano como matéria até o ser humano como espírito. Da beleza física atemporal, passando pela beleza espiritual, chegando à beleza física transitória. Do propósito conceitual e decorativo orientando as manufaturas a uma presença maior do propósito artístico. E, em um grau mais profundo, da jornada do politeísmo infinito ao politeísmo antropomórfico, depois ao monoteísmo, e agora a um novo tipo de “panteísmo”. Da “lei do mais forte”, do princípio da força, à lei da causalidade, a vasta conexão de causa e efeito das Ciências modernas, após passar pela sujeição a uma lei divina objetiva e outra subjetiva, subsequente. É uma interpretação ambiciosa e multifacetada da História da Arte, que foi sendo arquitetada ao longo das obras por Riegl, como o grande esquema compositivo do mosaico de pequenas pastilhas que vai montando.

Nessa concepção o *Gruppenporträt* ganha outro sentido: os quadros holandeses “abriam-se” para o exterior, para a participação do observador quanto à composição da cena e para a comunicação das almas, sob a forma de um olhar passivo e intenso de vida interior dos personagens, a expressão mesma do que Riegl chamava de atenção.

No *Denkmalkultus*, Riegl faz uma breve recapitulação das fases do valor de rememoração: do intencionado para o não intencionado, e deste para o valor de antiguidade. Ora, essa sucessão de estágios revelaria não apenas uma linha de sentido própria do valor de rememoração, mas era uma expressão daquele processo mais amplo de todo o Ocidente.

De uma certa maneira, a obra de Riegl visava conciliar uma tensão dada na sua formação.<sup>29</sup> O autor frequentara aulas de Max Büdinger, diretor do seminário histórico da Universidade de Viena, que buscava uma História Universal e um tipo de *polihistoriador*. Mas também assistira as aulas de Theodor von Sickel, diretor do Instituto de Pesquisa Histórica Austríaca, que defendia o contrário: a especialização, formando gente para ocupar arquivos, bibliotecas, museus e análogos. Por isso que, apesar da massa de material analisado, da sólida formação empírica e da atenção ao pormenor, não temos em Alois Riegl o mero acúmulo de dados. Ao contrário, o tempo inteiro procura enquadrar cada detalhe – o tratamento plástico dado a folhas de acanto, aos cabelos das figuras, aos olhos ou ao drapejar de suas vestes – em molduras maiores, imensas até, da envergadura dos séculos. Em vários de seus livros (como o *Stilfragen* e especialmente o *Spätrömische, o Gruppenporträt* e o *Barockkunst*), há uma alternância vertiginosa, de um mergulho minucioso até a exaustão dos detalhes de cada obra, para saltos abrangentes, em uma visão de conjunto, distribuída e pulverizada ao longo desses volumes. Não é apenas um estilo, mas o resultado dessa tensão.

A descoberta por meio da História só é possível se ela for linear, revelando um percurso unívoco subjacente, uma vez decifrada a profusão aparente dos detalhes. No *Gruppenporträt*, mesmo aquele intervalo de cerca de um século e meio se encaixava em um panorama muito mais vasto. Esse grande quadro pode ser visto como uma corda estendida entre duas extremidades. Se uma era o passado, na maioria das vezes a outra era o presente, conhecido, a modo de uma teleologia. Por isso o olhar moderno é uma referência constante no texto de Riegl. O historiador tanto falava das predileções de sua própria época como, em uma anamnese disfarçada, falava de seus próprios juízos, que eram parte da *Kunstwollen* de seu tempo, ou ao menos da do estrato culto da sociedade. Nesta investigação, Riegl não se limitava a afirmar que do ponto A se chegava ao ponto B, e partir daí as transformações, mas o que B enxergava em A, qual seu ponto de tangência (sua afinidade, seu interesse) e seu ponto de conflito (seu desinteresse e mesmo seu desprezo). O historiador investigava o quê, e como, o olhar moderno (do qual o seu próprio fazia parte) mirava nas obras do passado. O que B via em A, ou o que o futuro via nas obras do passado (se tomarmos esse contato historicamente... em alguns casos, Riegl estudava dois pontos contemporâneos), era uma das matérias-primas do ofício.

A comparação era um método usual então. Via de regra a obra de Heinrich Wölfflin é evocada mas, como aponta Ulyz Vogt-Göknil,<sup>30</sup> era método considerado indispensável para as ciências da cultura na época, lembrando dos casos de Josef Strzygowski (um dos principais oponentes de Riegl), Wilhelm Worringer e Oswald

29. Cf. Olin (1992).

30. Vogt-Göknil (1990 *apud* GUSTCHOW, 2010).

31. Riegl (1992).

32. *Id.*, 2010.

33. *Id.*, 1999.

34. *Id.*, 2004, p. 55 (tradução nossa).

35. *Ibid.*

36. Riegl (1992a, p. 134, tradução nossa).

Spengler. Porém uma das novidades em Riegl era que, à medida que olhar do presente explorava o passado, revelava muito sobre a própria estrutura cognoscente do presente. A afinidade e a rejeição, o estranhamento pelo convívio de ambos em graus variáveis, eram ricas em possibilidades heurísticas. Compreender o passado servia também para compreender o presente em uma relação na qual um era como superfície de contraste para o outro. A atração atual por obras de outra época era reveladora, como também o desinteresse, tal como ocorria com a arte constantiniana<sup>31</sup> e a pintura holandesa de grupo. O mesmo com a transição de um para o outro, tal como a desaparecimento do interesse pela arte italiana, na passagem do Renascimento para o Barroco,<sup>32</sup> ou pela pintura holandesa em geral, a partir do chamado período acadêmico.<sup>33</sup>

## Os vetores da história

Ora, o processo de transformação histórica trazia ainda outras conseqüências. Uma delas era como se dava essa sucessão. O ciclo das transformações trazia um elemento importante para a historiografia riegliana.

Em vez disso, dentro de cada era podemos distinguir três subperíodos: o primeiro representando o desenvolvimento de uma cosmovisão particular, o segundo (usualmente o mais breve) representando a cosmovisão no auge de sua perfeição, e o terceiro representando o processo de seu declínio e eventual colapso.<sup>34</sup>

Cada momento de declínio de um período trazia as sementes do período subsequente. Para um historiador interessado nesse fluxo de mudanças, os momentos antes considerados de deterioração e de pouca valia se tornavam justamente os mais férteis, pois “o subperíodo final fornece tanto conhecimento sobre a cosmovisão subsequente quanto aquela por findar”.<sup>35</sup> Neles estariam presentes vetores reacionários e progressivos, no sentido da flecha do tempo. No século IV, “a arte figurativa do séc. IV não teve um caráter estrito e unitário, mas sim que reuniu em si traços muito diferentes, tanto antiquados como já pertencentes ao futuro”.<sup>36</sup> A rigor, seria uma propriedade de cada e toda obra de arte, na medida em que a história se desenvolve gradualmente. E de modo irregular, desigual em cada obra, fazendo com que nelas convivam aspectos mais desenvolvidos que outros.

Nós sabemos, entretanto, que a história sempre progride em transições quase imperceptíveis. Uma obra de arte por, por exemplo, possuir um aspecto que é avançado porque aconteceu do artista concentrar-se na solução daquele problema particular naquele momento. Isso pode fazer com que um outro aspecto pareça muito mais obsoleto, e ainda assim cada um compensa o outro de forma que, no conjunto, a obra mantém seu lugar apropriado na história.<sup>37</sup>

37. *Id.*, 1999, p. 345 (tradução nossa).

38. *Id.*, 2014, p. 78 (tradução nossa).

39. *Id.*, 2013, p. 9 (tradução nossa).

40. *Ibid.*

Aqui temos outra característica central na historiografia de Riegl: a identificação em um mesmo momento, obra, grupo humano e indivíduo, da coexistência de impulsos distintos. E como acreditava no sentido da História – tanto como “vetor” quanto como com um significado particular –, este teria que ser reacionário ou progressista.

A Idade Média, por exemplo, se vira dominada pela luta “entre estes dois impulsos – um progressista buscando precisão naturalística e animação espiritual, e um retrógrado, mantendo-se rumo à perfeição física e vazio espiritual”.<sup>38</sup> Identificava também essa ambivalência na Era Moderna. Na conferência chamada *Über antike und moderne Kunstfreunde* (Sobre os amantes da arte antiga e moderna), ministrada na Sociedade dos Amantes da Arte Vienenses (*Gesellschaft der Wiener Kunstfreunde*), buscou expor sua teoria para compreender o interesse contemporâneo por obras antigas: por que ocorria tal fuga?

A contemplação dos amantes das artes dos períodos artísticos anteriores – não os modernos – relaciona-se com nossa moderna aleatoriedade de uma maneira dupla. Primeiro, de uma maneira positiva e em conformidade. Quando contemplamos uma pintura antiga, vemos mais que sua aparência aos sentidos, pois também tem um efeito em nossos sentimentos e cria uma atmosfera [*Stimmung*] pela sua mera idade e este aspecto exclusivamente intelectual. [...].

Nesse efeito de evocar uma atmosfera, a contemplação da arte anterior por nosso contemporâneo amante das artes coincide diretamente com os objetivos artísticos modernos do subjetivismo óptico.<sup>39</sup>

Por outro lado, a arte colecionada apresentava uma corporeidade tangível ausente na arte contemporânea. Ora, a predileção por aquela revelava “uma fuga ao reino da relativa constância, estabilidade e quietude, longe da aleatoriedade onde tudo é exibido como flutuando para cima e para baixo no infinito e na intangibilidade”.<sup>40</sup> Ou seja, o amor pela arte antiga, se moderno na procura pela atmosfera (*Stimmung*), era também uma fuga da subjetividade moderna (dentro da concepção particular riegliana), rumo a um tempo quando a arte era mais concreta. De maneira elegante, e sem deixar tão explícito, apontava que a Sociedade tinha caráter reacionário diante do inevitável; algo que só poderia ser interpretado com

41. *Ibid.*, p. 10 (tradução nossa).

42. Riegl (2006, p. 83).

43. *Ibid.*, p. 49.

44. Schleiermacher (2015, p. 30).

essa clareza com o conhecimento do conjunto de sua obra, em especial de um livro publicado postumamente. O comportamento, o amor pela obra de arte antiga englobava esses dois componentes. Assim, “duas almas vivem em nossos peitos”:<sup>41</sup> uma delas afim ao aumento do componente subjetivo, a outra à materialidade, à constância e suas felicidades, e que se refugiava na arte do passado. Note-se que são duas ambivalências distintas: uma, de nossa alma, afim e com medo da crescente subjetividade; outra, do apreço à arte antiga, que era tanto a procura moderna por uma sugestão atmosférica quanto a fuga da subjetividade.

Tal visão aparece no *Denkmalkultus*, quando, ao abordar o valor histórico e o de antiguidade, em conflito em certos casos específicos, Riegl afirma que colidiam “duas posições contrárias, uma conservadora, outra revolucionária”.<sup>42</sup>

O interesse moderno pela História conduzia ao convívio crescente com material do passado. Neste, reconheciam-se os aspectos pretéritos e atuais.

Uma folha de pergaminho do século XV, portadora de uma informação trivial, como a venda de um cavalo, não deve apenas aos seus elementos artísticos [...] o seu duplo valor de rememoração: um, histórico, dado pelos elementos formais do folheto e seus caracteres, e outro, pelo aspecto amarelado do pergaminho e da pátina, palidez das letras etc. O conteúdo do texto intervém, também, na dissociação: de uma parte, confronta-se com um valor histórico constituído pelas cláusulas de venda (história jurídica e econômica), patronímia e toponímia (história política, genealogia, história territorial); de outra parte, propõe um valor de outra natureza, traduzido na estranheza da língua, nas expressões insólitas, nos conceitos e julgamentos, que mesmo uma pessoa destituída de cultura histórica percebe como anacrônicos e pertencentes ao passado.<sup>43</sup>

Aqui, a abordagem de Riedl convergia com o que era a hermenêutica de textos, como apontado já por Friedrich Schleiermacher (1768-1834), da inevitabilidade da ambiguidade entre reconhecimento e estranhamento: “se o que é para ser compreendido fosse completamente estranho àquele que deve compreender, e não houvesse nada de comum entre ambos” a compreensão seria impossível pela ausência de ponto de contato, assim como “quando nada fosse estranho entre aquele [que fala e aquele que ouve], ela não precisa ser entabulada”.<sup>44</sup>

Diante dos aspectos artísticos de tais documentos antigos, havia também uma ambivalência, mas de outra natureza, vetores verdadeiramente dinâmicos.

Se partirmos da hipótese de que nenhuma vontade artística antiga pode ser perfeitamente idêntica à moderna, a distância entre elas deve se manifestar por certos aspectos. Se esses aspectos desagradáveis não prejudicam a impressão do conjunto, sem dúvida é porque, como já indicamos, os aspectos atraentes da obra sobrepõem-se totalmente aos repugnantes.<sup>45</sup>

45. Riegl (2006, p. 109).

46. *Ibid.*, p. 112.

47. Riegl (2016c, p. 116).

48. *Id.*, 2006, p. 69.

49. *Ibid.*, p. 79.

50. *Ibid.*, p. 114.

Note-se que não é a polaridade interesse/desinteresse, e sim adoção/rejeição. Ambos precisam conviver. E, na vitória do segundo vetor, as obras antigas não seriam apenas abandonadas, e sim destruídas: “do momento em que um monumento parece chocante, estilisticamente perturbador e feio à vontade artística moderna, somos conduzidos a exigir sua destruição deliberada”.<sup>46</sup> Também aqui encontramos o método de Riegl e sua predileção pelas ambivalências.

Ironicamente, o conhecimento dos estilos (e, portanto, do fluxo) permitia minorar ou matizar esse estranhamento. Porque essa informação facultava classificar e compreender a obra, ela perde “o carácter estranho, perturbador, ficando nós desse modo capacitados com maioria de razão a fruir o específico, peculiar, o que nela é inusitado, com o pleno encanto que toda a variação costuma arrastar consigo”.<sup>47</sup> Claro está em que era um conhecimento particular, e não um sentimento, mais próprio das elites cultas que das massas. É por esse motivo, explicado em outro texto, que o valor histórico era essencialmente elitista, como exposto no *Denkmalkultus*, pois o “conhecimento e apreciação estariam reservados a um círculo relativamente restrito dos historiadores da arte”.<sup>48</sup> Ao contrário, o valor de antiguidade era massivo, pois sentimental.

Mesmo na sensibilidade moderna coexistem os vetores progressistas e conservadores:

Essa satisfação não é imediata (quer dizer, artística), mas, ao contrário, reflexiva e científica, que pressupõe conhecimentos em história da arte; prova de maneira irrefutável que, em nossa apreciação do valor de antiguidade, não estamos ainda liberados do estado anterior e que não somos ainda capazes de abstrair inteiramente conhecimentos correspondentes, relativos ao valor histórico.<sup>49</sup>

Nessas reflexões, Riegl arrisca a identificação das sementes do tempo, de onde poderia emergir a novidade. Notava o saudosismo pelo gótico quando se tratava dos templos católicos, acreditando ser o apelo exercido na arte religiosa pelos “estilos das épocas em que ainda não existia o divórcio entre as duas formas de arte”,<sup>50</sup> a religiosa e a profana. Por isso que invariavelmente era nas obras góticas queurgia a retirada dos acréscimos. Apesar de parecer regressivo, julgava haver ali algo promissor.

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*, p 106.

53. *Ibid.*

Na criação de obras modernas, seria necessário dar livre curso a essa predileção pelos estilos medievais, que seguramente tem fundamentos profundos, pois mesmo as obras goticizantes contêm o germe de uma arte religiosa autônoma e verdadeiramente moderna.<sup>51</sup>

Também entendia haver um conflito na gestão daquele patrimônio a cargo da Igreja Católica, que punha ênfase no valor artístico de novidade em vez do relativo, e sobretudo evitando o mais moderno valor de antiguidade. Ora, considerava Riegl que era um arranjo circunstancial, e não um desdobramento inevitável das crenças católicas. Se o valor de novidade – no fundo, a negação da decadência – alinhava-se à “concepção católica da superioridade do homem em relação à Natureza, criado à imagem de Deus”, não lhe era inevitável. Ao contrário: “os fundamentos do catolicismo contêm, em germe e de mil maneiras diferentes, um culto de rememoração”,<sup>52</sup> como era o culto dos santos e das festas religiosas, e também o interesse crescente na história da Igreja, ou seja, do valor histórico, etapa inevitável antes de se alcançar o valor de antiguidade. Este último também uma possibilidade compatível com o credo católico, pois “o valor de antiguidade é fundado sobre um princípio puramente cristão: a humilde submissão à vontade do Todo-Poderoso”.<sup>53</sup>

## COMPARAÇÕES ENTRE ÉPOCAS

Embora para Riegl a história fosse um desenvolvimento linear, este não era tão evidente. Inclusive porque a afinidade com o passado podia não ser com aqueles séculos imediatos, contíguos na flecha do tempo, podendo saltar milênios.

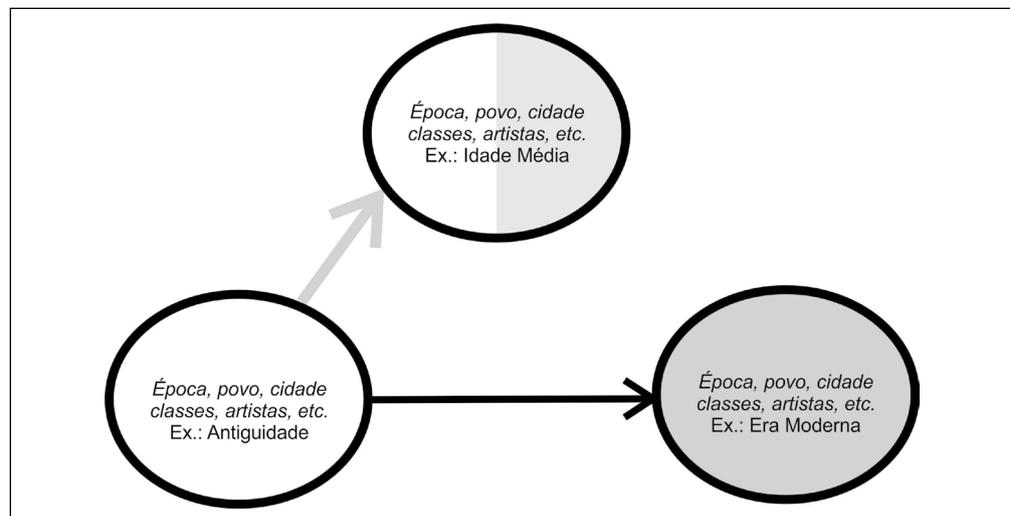


Figura 3 – Ruptura, continuidade e falsos contatos na história. O caso da conexão entre Antiguidade/Medieval/Era Moderna era o mais ostensivo de equívocos comuns: a aparente continuidade de épocas descontínuas, ignorando os intervalos ou tratando-os como interregnos ou decadências.

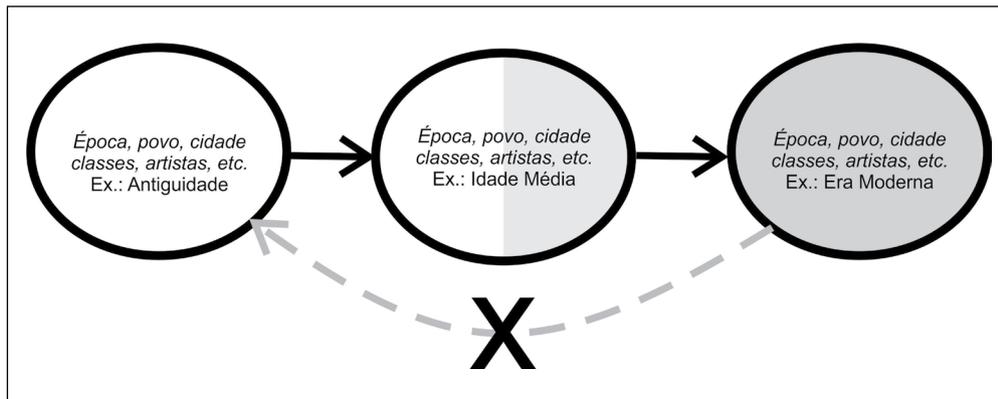


Figura 4 – Ruptura, continuidade e falsos contatos na história. Considerando o princípio riegliano da continuidade, cada etapa corresponde a uma transformação gradual, indispensável à cadeia evolutiva, que é contínua, mas não necessariamente linear, no sentido mais imediato do termo.

O Renascimento podia enxergar-se como um retorno genuíno a épocas passadas e compreender as obras da Antiquidade greco-romana como essencialmente símile. Embora fosse um procedimento eminentemente criativo daqueles homens, fundamentava-se em uma interpretação errônea de tais épocas, estabelecendo uma falsa continuidade ou um falso resgate.

Por isso que o Renascimento, como ao longo de toda a Era Moderna, teria interpretado errado o *segundo plano* dos relevos egípcios e gregos: em vez de representar o espaço, como seria do modo de ver moderno, era apenas resultado da superposição de corpos, o fundo necessário para a figura destacar-se.<sup>54</sup> O mesmo ocorria com a *cor*: as cores de fundo na arte antiga eram apenas uma superfície de contraste, e não a representação de um espaço iluminado ou o céu infinito, tal como modernamente.<sup>55</sup> A cor tampouco seguia a lógica moderna da iluminação dos corpos em um espaço representado, mas a lógica antiga do antigo do ritmo no plano físico da superfície onde as figuras estavam delineadas.<sup>56</sup> Esses equívocos de interpretação levavam a considerar o tardo-romano/medieval como um interregno, e mesmo declínio, quando seria a etapa necessária para que a compreensão óptica antiga desse lugar à moderna.

As convergências aparentes repetiam-se em outros momentos. Como o *motivo infinito* (padrão “incompleto” onde os extremos à direita e à esquerda se completam, dando a entender uma trama que se estende para além das bordas) tardo-romano e o egípcio, que não seriam de igual natureza.<sup>57</sup> Ou as curvas dos antigos romanos e do Barroco.<sup>58</sup> Ou, em outro patamar, na similaridade da Renascença com o período romano-helenístico no que dizia respeito à ciência.<sup>59</sup> O falso paralelismo servia a Riegl como ponto de partida para expor a verdadeira continuidade, em especial naquela tese do papel do tardo-romano. Mas havia a

54. Riegl (1992a).

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*

58. Riegl (2004).

59. *Ibid.*

60. Riegl (2006, p. 6).

61. *Ibid.*, p. 62.

62. Riegl (2013, p. 4, tradução nossa).

63. *Id.*, 2006, p. 62.

64. *Id.*, 2013, p. 7 (tradução nossa).

65. *Ibid.*, p. 7 (tradução nossa).

possibilidade de paralelos verdadeiros. Um deles parecia-lhe desnudar uma lei histórica geral, que apresenta sob ângulos distintos em diferentes momentos.

O *Denkmalkultus* mostrava o paralelo da época moderna com um período do Império Romano, no culto à obra de arte: “no início do Império Romano, o amor da arte pela arte inspira um verdadeiro culto a certos monumentos antigos”,<sup>60</sup> que seria “a mais espantosa” das analogias entre aquela época e a atual. Ora, essa predileção não era um acidente, nem era seu paralelo com os hábitos modernos. Para Riegl, deveria denunciar algo mais profundo essa “espécie de precursor anacrônico do valor de rememoração moderno”.<sup>61</sup>

Em outro momento, na conferência dada na Sociedade dos Amantes da Arte Vienenses, ele aprofundou essa similaridade no culto às obras de arte antigas. Tentando compreender o fenômeno dos colecionadores e amantes da arte antiga do seu próprio tempo, se pergunta se não houve em outros momentos algo análogo. Compreender as circunstâncias em que isso ocorreu “pode nos fornecer uma chave para reconhecer claramente os imperativos seguidos por nossos atuais amantes da arte conscientemente ou não. Condições similares produzem efeitos similares”.<sup>62</sup>

No *Denkmalkultus*, comentava ainda que esse amor pela arte antiga, no Império Romano, deveria relacionar-se com a própria expressão artística do período, pois “ligado a uma nova forma de percepção ótica, que se impôs a essa época, e a sua tradução nas artes plásticas sob uma forma que caracteriza também a época moderna”.<sup>63</sup> Na conferência, afirmava ter havido “dois períodos na história humana onde a criação artística foi governada por princípios ditos impressionistas – no começo do período imperial romano e em nossos próprios tempos modernos”,<sup>64</sup> e, igualmente, junto com essa similaridade nas Artes Visuais, ambos os períodos compartilhavam “o fenômeno dos amantes da arte, entusiásticos em seu apreço e admiração pela arte de períodos anteriores”.<sup>65</sup> Não seria acidente. Esa similaridade, que suspeitava profunda, explica em outro momento.

Referem-se assim, por exemplo, à surpreendente semelhança que é possível observar entre certos retratos do século II d.C. e os do século XVII. Sem dúvida que as causas próximas a que a pintura romana da era imperial ficou a dever a sua origem imediata são completamente diferentes daquelas a que Franz Hals e Velasquez foram buscar as respectivas maneiras. Mas, uma vez que foi o homem a criá-los, tanto a um fenómeno como ao outro, impõe-se gradualmente, mas com irresistível poder, a suposição de que tanto os romanos como os holandeses e os espanhóis teriam obedecido a uma e mesma lei superior. Esta lei deve ter encontrado a sua expressão, claro está, nas causas imediatas de ambos os fenómenos, mas uma expressão velada, obscurecida por fenómenos concomitantes, contingentes. Para nos familiarizarmos com ela em toda a sua pureza, é necessário que seja depurada dos ingredientes inessenciais de ambos os lados, e a este desiderato apenas nos pode conduzir, por sua vez, a comparação das causas mais próximas dos dois lados. Assim se justifica a aproximação de períodos artísticos tão afastados espaço-temporalmente como o são os séculos II e XVII, e, assim, este tipo histórico-universal de reflexão perfila-se em certa medida como o coroamento intrínseco da investigação em história da arte.<sup>66</sup>

66. Riegl (2016a, p. 73).

67. *Id.*, 1992a, p. 307 (tradução nossa).

O *subjetivismo óptico* – termo que tem um significado muito particular nas teorias rieglianas – seria o motor dessa fuga para a arte anterior. É a aparição efêmera no Império Romano de tal modalidade de visão, pois os tempos não estavam maduros para a permanência e aprofundamento desse tipo de arte, teria sido responsável pela eclosão concomitante do colecionismo.

## HISTÓRIA CULTURAL E COSMOVISÃO

Ora, estava implícito no conceito de *Kunstwollen* uma ampliação impressionante do que estava dentro do campo de estudo do historiador, e que deveria, necessariamente, ser coerente – tudo aquilo que era percebido pelo olhar: “A vontade artística plástica regula a relação do homem com a manifestação sensivelmente perceptível das coisas: nela se expressa o modo e a maneira em que o homem em cada caso quer ver conformados ou coloridos os objetos”.<sup>67</sup>

Entrava-se no terreno da História Cultural. Do ponto de vista sincrónico, está a contribuição do historicismo alemão: a ideia de um Espírito do Povo (*Volkgeist*) e do Tempo ou Época (*Zeitgeist*), que permitem correlacionar todas as partes, realizações, sonhos inclusive, de um povo naquilo que tanto valorizavam: uma Cultura (*Kultur*). Por outro lado, Friedrich Meinecke, rastreando a gênese desse historicismo, reconhecia a contribuição dos historiadores da Arte, em especial Winckelmann, cuja obra fora já reivindicada por Riegl:

68. Meinecke (1982, p. 282).

69. Riegl (2006, p. 58).

70. Burckhardt (1998, p. 10, tradução nossa).

71. Riegl (2006, p. 57).

Y recientemente había enseñado Winckelmann que es menester sentir la unidad y totalidad de la obra de arte por íntima compenetración en ella y, además, reconocer el 'estilo' común a las producciones de una época. [Justus] Möser había aprendido mucho de Winckelmann. [...] Así pudo descubrir, impresionado por la conexión de los fenómenos de la vida, la belleza del estilo gótico, lo que hay en él de "duradero, intrépido y suntuoso", antes de que Goethe escribiera sobre el genio y el arte alemán. Y que fue una intuición artística la que descubrió este *concentus* de todos los actos de la vida de una época, lo demuestra el célebre prólogo de 1768 a la primera parte de su *Historia de Onasbrück* (6, XXI): 'Los trajes de época, el estilo de cada constitución, de cada ley y, me atrevería a decir, de cada palabra antigua, deben deleitar a los amantes del arte. La historia de la religión, de la jurisprudencia, de la filosofía, de las artes y bellas ciencias son, indubitavelmente, inseparables de la historia del estado... El estilo de todas las artes, e incluso el de los despachos y cartas de amor de un duque de Richelieu, está, uno con otro, en concorde relación.' [...]

'Cada época tiene su estilo', se insiste, más adelante, en la *Historia de Onasbrück* (7, 16).<sup>68</sup>

Enxergava Riegl que essa era a própria consecução da historiografia corrente – da História Cultural e da total historicização do passado.

[...] a história cultural, que valoriza o mínimo fato, enquanto tal conheceu um desenvolvimento poderoso. Para ela, os menores fatos ocupam um lugar insubstituível no desenvolvimento histórico. Em nome da evolução, o objeto o mais insignificante pelo seu material, fatura e função, via-se ainda atribuído de um valor objetivo.<sup>69</sup>

Um dos pais da História Cultural, Jacob Burckhardt sabia que tudo que lhe vinha à mão era documento válido: "E não apenas o que está escrito. Todo fragmento remanescente é valioso, edifícios e as artes visuais principalmente".<sup>70</sup> E com esses pedaços avulsos buscava-se a apreensão do todo, porém de maneira pulsante, da mesma forma com que se poderia, a partir de fragmentos de ossos e tecidos petrificados, reconstituir uma criatura primeva e o mundo em que ela vivia.

Não foi sem razão que se chamou o século XIX de século histórico, pois, mais que as épocas anteriores e – pelo tanto que podemos julgar atualmente, posteriores, houve prazer em descobrir e observar com amor o fato individual, em outras palavras o ato humano singular na pureza de seu surgimento original. Visava-se antes de tudo a reconstituição vi-  
do fato histórico.<sup>71</sup>

Riegl tinha noção de que lidava com a Cosmovisão (*Weltanschauung*), outra contribuição germânica, que adota explicitamente a ponto de torná-la central em sua história ocidental da Arte. Para ele, "toda criação artística depende diretamente da

cosmovisão respectiva”.<sup>72</sup> E aqui avança para a própria História Cultural: “a conexão entre a história da arte e a história da cultura – isto é, o maior desenvolvimento de uma cosmovisão – é imediatamente aparente”.<sup>73</sup> E, em outro lugar, que essa Vontade Artística “se engloba no que chamamos a respectiva cosmovisão (também no sentido mais amplo da palavra); na religião, na filosofia, na ciência, na política e no direito, sobressaindo geralmente uma das formas de expressão mencionada sobre as outras”.<sup>74</sup>

Se tomarmos em consideração não só as artes, como também qualquer uma das restantes grandes áreas culturais da humanidade – Estado, Religião, Ciência –, chegaremos à conclusão que também nestas se trata, em todas elas, da relação entre a unidade individual e a colectiva. Se seguirmos a direcção da vontade que determinados povos em determinadas épocas desenvolveram nas chamadas áreas culturais, revelar-se-á infalivelmente, em última instância, que esta direcção foi completamente idêntica à da vontade artística no mesmo povo. Resumamos esta vontade comum, sempre específica, em todas as áreas culturais pela designação de “concepção do mundo”, e pode-se dizer que as artes plásticas não só são determinadas pela concepção do mundo de que são a cada momento contemporâneas, mas também que pura e simplesmente correm paralelamente àquela.<sup>75</sup>

Riegl acreditava plenamente na *Weltanschauung* como uma realidade. Não apenas existia como tal, como era, à revelia de quem a negava, “o pressuposto inconsciente de todo o nosso pensamento histórico”.<sup>76</sup> Sem essa unidade cultural epocal, a própria História não seria possível. O autor sentia que a História da Arte estava madura o suficiente para esse ser o desafio subsequente, a “verdadeira tarefa do futuro”.<sup>77</sup> Embora igualmente assumisse que, por toda a certeza que tivesse, a conexão entre, por exemplo, Arte e Religião ainda carecesse de evidência científica, de alguma prova inobjektável.<sup>78</sup>

72. *Id.*, 2004, p. 181 (tradução nossa).

73. *Ibid.*, p. 329 (tradução nossa).

74. Riegl, 1992a, p. 307 (tradução nossa).

75. *Id.*, 2016b, p. 105.

76. *Id.*, 2016c, p. 122.

77. *Id.*, 2016b, p. 105.

78. *Id.*, 2016c.

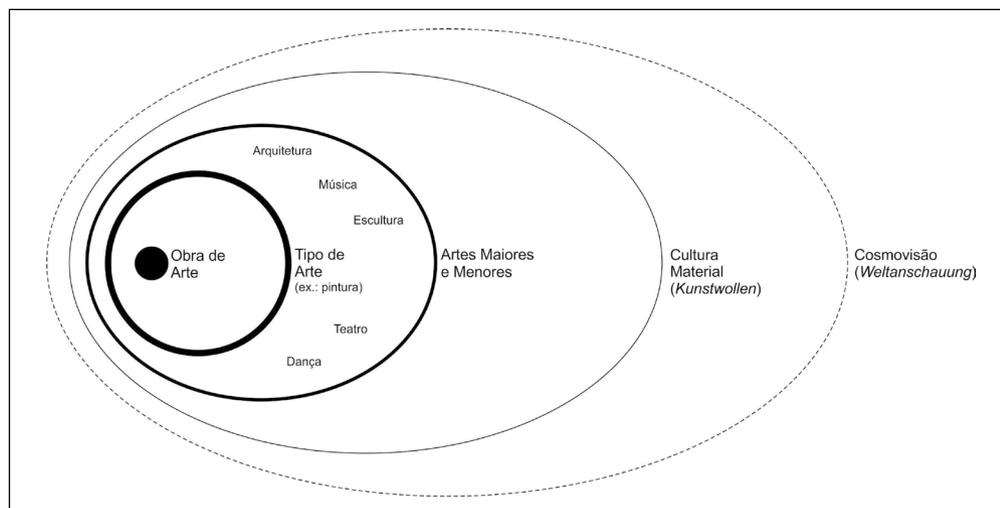


Figura 5 – Sucessivas ampliações da identificação da *Kunstwollen* e dela com a cosmovisão.

79. *Id.*, 2016a, p. 72.

80. *Ibid.*, p. 68.

81. Ou seja, das *Naturwissenschaften*, e não das *Geisteswissenschaften* – das ciências da Natureza, e não do Espírito, seguindo a divisão canônica germânica.

82. Riegl (2006, p. 46).

## CONCLUSÃO

Os investigadores da geração que nos precedeu encaravam todo o fenômeno da história da arte como um *individuum* que, produzido por causas particulares, manifestava os efeitos que também lhe eram específicos, a ele e só a ele. [...] Com esta definição cronológica dos monumentos no seio de uma série evolutiva já não se dão por satisfeitos os “mais modernos” entre os historiadores da arte. Afirmam que desenterrar as causas e efeitos mais próximos já não basta para explicar suficientemente um monumento na sua essência e nas condições do seu aparecimento. Referem que os fenômenos artísticos não estão separados uns dos outros apenas por traços estritamente individuais, mas sim que estão ligados entre si por elementos comuns.<sup>79</sup>

Não era algo exclusivo dos especialistas. Riegl conta sobre um amigo, médico de sua família que, sem se interessar pela Arte em especial, decidiu inscrever-se por um semestre no seu curso de História da Arte. Não se interessou pelos detalhes biográficos, anedóticos, que via de regra atraíam mais aos alunos, e sim pela História Universal. Ora, seria “muitíssimo sintomático da mais recente evolução em tais questões”<sup>80</sup> que seu amigo, um “cientista da natureza”,<sup>81</sup> tivesse esse interesse. Tal impulso unificante seria um atributo da própria época, ao menos das classes letradas, além dos próprios historiadores.

Vejamos por outro ângulo, a partir das etapas dos valores de rememoração expostas no *Denkmalkultus*. Essa trajetória deduzida, que a Riegl parecia tão evidente, criava um jogo de espelhos um tanto sutil. A exploração histórica dos valores de rememoração passa pela História como disciplina e por seu próprio projeto historiográfico.

De uma certa maneira, a Historiografia era análoga à Vontade Artística, elemento fundamental em sua teoria da Arte, na forma expressa em *Denkmalkultus*, no valor artístico relativo.

Desde a Renascença [...] quando o valor histórico foi reconhecido pela primeira vez, até o século XIX, prevaleceu entre os artistas a tese de que existia um cânone artístico intangível, um ideal artístico objetivo e absoluto, um propósito final em parte inacessível. E a Antigüidade havia se aproximado tanto desse cânone que algumas de suas criações representavam mesmo esse ideal. O século XIX aboliu, definitivamente, esse privilégio cedido à Antigüidade e reconheceu a quase todos os períodos da arte suas especificidades. No entanto, não abandonou a crença no ideal artístico objetivo. Foi o início do século XX que extraiu as consequências necessárias da idéia de desenvolvimento histórico e deu toda a criação artística do passado por revolucionária e, portanto, inteiramente destituída de autoridade canônica.<sup>82</sup>

83. *Ibid.*, p. 54.

84. *Ibid.*

As etapas do valor artístico são um deslocamento da crença em um cânone objetivo e pontual e o reconhecimento crescente de outros valores até assumir como válida cada etapa, cada elemento que demonstrasse a Vontade Artística de uma época. Ampliação do olhar e da interpretação que também se deu na História Cultural.

Essa progressão do valor artístico é também análoga ao dos valores de rememoração na medida em que não surgiu por inteiro, e sim marcada pelo interesse de dada época pelo passado: obra do Renascimento, que inaugurou essa mudança tanto no âmbito artístico quanto no histórico, pioneiro na reivindicação mais geral de um passado particular.

Entretanto, isso não nos deve obliterar o evento fundamentalmente novo: pela primeira vez, vemos homens reconhecer como um estado anterior de sua própria atividade artística, cultural e política, obras e acontecimentos distantes de mais de mil anos. O interesse pelos monumentos intencionais, que se fragilizava na medida em que desapareciam as gerações que lhes concernia, foi perpetuado por uma duração indeterminada quando um grande povo se apropriou das realizações de gerações há muito desaparecidas e considerou-as como obras de seus pretensos ancestrais como parte de sua própria atividade criadora. Assim, o passado adquiriu um valor de contemporaneidade para o olhar da vida e da criação modernas. O interesse histórico apareceu, portanto, entre os italianos, mas estava ainda limitado à história (real ou imaginária) desse povo em si.<sup>83</sup>

Mas esse interesse era limitado a pedaços do passado. Foi necessária uma nova mentalidade – não por acaso, no contraponto (constante em sua obra) aos italianos (isto é, latinos), que eram os germânicos (ou seja, setentrionais):

Foram necessários muitos séculos antes que esse interesse tomasse progressivamente a forma que hoje encontramos, em particular entre os povos germânicos: um interesse por todas as realizações, por mínimas que sejam, de todos os povos, quaisquer que sejam as diferenças que os separam de nós; um interesse pela história da humanidade em geral, cada um de seus membros nos parecendo como uma parte integrante de nós mesmos.<sup>84</sup>

Com isso, o passado de toda a humanidade era reivindicado em uma espécie de Humanismo historiográfico. Aludia ao desenvolvimento historiográfico na cultura alemã no século XIX, que foi, de fato, impressionante.

Riegl concluía que era uma tendência histórica, ao menos ocidental, a abrangência crescente do olhar, encontrando nexos causais em tudo. Correlata mesmo ao fascínio pelas grandes paisagens, em pintura e na realidade, o que não

era apenas uma analogia, mas uma correspondência profunda. Assim como era o desenvolvimento científico, que a tudo ia conectando por meio de leis causais. Como era a transposição do objetivo para o subjetivo, a chegada de um novo “panteísmo” e outros processos concomitantes.

Nesse sentido, a História da Historiografia, de seu desenvolvimento, era uma das facetas do mesmo processo. Igual à progressão dos valores de rememoração, sendo o de antiguidade aquele que, por definição, aceitava e usufruía da totalidade e de seu fluxo, *panta rei*.

Mas, com a redução constante e inevitável desse valor monumental objetivo, a evolução, em si mesma, da qual todos os valores eram originados devia suplantar os monumentos individuais. O valor histórico, indissociavelmente ligado ao fato individual, devia transformar-se progressivamente em um valor de desenvolvimento, para o qual o individual tornava-se indiferente. Esse valor de desenvolvimento é precisamente o valor de antiguidade tal qual foi apresentado. É, portanto, o produto lógico do valor histórico, que o precede de quatro séculos.<sup>85</sup>

Isso ocorria ainda na transição do interesse pelos fatos episódicos – excepcionais e atomísticos – rumo ao desenvolvimento geral da História. Na História da Arte, das obras-primas para a história da *Kunstwollen* e sua transformação. Também no abandono do exclusivismo das Artes Maiores para as Artes Visuais, e delas para a totalidade da cultura material. E na adoção da História Cultural e do conceito de Cosmovisão, a tarefa do futuro do historiador.

A Historiografia revelava o sentido da História, e apenas por meio de uma historiografia abrangente e atenta ao fluxo e a tais mudanças de valores que esse sentido se revelava.

E aqui temos um dos reflexos do jogo de espelhos: a existência das teorias de Riegl era um curioso retrato do conteúdo de suas teorias.

O conceito de *Kunstwollen* tornava-se, na historiografia riegliana, o objeto de trabalho do historiador da Arte e tinha correlação com a história nos dois níveis apontados. Por um lado, era uma ampliação do estudo da obra de arte singular para um estrato mais amplo, dentro do espectro da História Cultural, quase tornando-se um estudo das cosmovisões e bastante atrelado a elas. Por outro, implicava o estudo do fluxo, das transformações, não apenas estilísticas, mas das orientações, das vontades, tendendo, claro está, para uma Psicologia da Arte ou para uma História psicológica da Arte, embora pudesse ser uma psicologia coletiva.

A investigação riegliana detectava repetidamente essa expansão contínua, mas, ao mesmo tempo, de um modo circular, empregava conceitos que eram resultado de tal expansão (como a História Cultural e as cosmovisões) e a prova de que o historiador estava efetivamente ampliando seu campo de visão. Suas teorias, vindas de um austríaco e dentro do debate germânico, eram ainda a prova dessa disposição mais própria dos germânicos para tal visão abrangente, cujo reflexo aqui foi o desenvolvimento historiográfico, mas também presente em coisas como a pintura holandesa ou no movimento em prol dos “movimentos naturais”.<sup>86</sup> As teorias de Riegl eram mais uma “prova” delas mesmas.

Nada mal para um documento tão sucinto quanto o *Denkmalkultus*.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS, ARTIGOS E TESES

BURCKHARDT, Jacob. *The Greeks and Greek civilization*. New York: St. Martin's Press, 1998.

GUBSER, Michael. *Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse of history and temporality in fin-de-siècle Vienna*. Detroit: Wayne State University Press, 2006.

GUSTCHOW, Kai K. The anti-Mediterranean in the literature of modern architecture: Paul Schutze-Naumberg's *Kulturarbeiten*. In: LEJEUNE, Jean-François; SABATINO, Michelangelo Sabatino (eds.). *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*. London: Routledge, 2010.

HAMMERMEISTER, Kai. *The German aesthetic tradition*. New York: Cambridge University Press, 2002.

KEMP, Wolfgang. Introduction. In: RIEGL, Alois. *The group portraiture of Holland*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program, 1999.

MEINECKE, Friedrich. *El historicismo y su génesis [Die Entsehung des Historismus]*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 [1936].

OLIN, Margaret. *Forms of representation in Alois Riegl's Theory*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

PAYNE, Alida. Beyond *Kunstwollen*: alois Riegl and the Baroque. In: RIEGL, Alois. *The origins of Baroque art in Rome*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.

PODRO, Michael. *The critical historians of art*. New Haven: Yale University Press, 1983.

RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano [Spätrömische Kunstindustrie]*. Madrid: Visor Dis., 1992a [1901].

RIEGL, Alois. *El retrato holandés de grupo [Das holländische Gruppenporträt]*. Madrid: A. Machado, 2009 [1902].

RIEGL, Alois. História da arte e história universal. In: *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70, 2016a.

RIEGL, Alois. *Historical grammar of the visual arts [Historische Grammatik der bildenden Künste]*. New York: Zone, 2004 [1966].

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese* [*Der moderne Denkmalkultus*]. Goiânia: Ed. da UCG, 2006. [1903].

RIEGL, Alois. Objective Ästhetik. *Journal of Art Historiography*, Birmingham, n. 11, 2014.

RIEGL, Alois. Obra da natureza e obra de arte vol. I [*Naturwerk und Kunstwerk*]. In: *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70, 2016b.

RIEGL, Alois. *Problems of style: foundations for a history of ornament* [*Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*]. Princeton: Princeton University Press, 1992b [1893].

RIEGL, Alois. *The group portraiture of Holland* [*Das holländische Gruppenporträt*]. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program, 1999 [1902].

RIEGL, Alois. *The origins of baroque art in Rome* [*Die Einstehung der Barockkunst in Rom*]. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010 [1908].

RIEGL, Alois. Über antike und moderne Kunstfreunde Vortrag gehalten in der Gesellschaft der Wiener Kunstfreunde. *Journal of Art Historiography*, Birmingham, n. 9, 2013.

RIEGL, Alois. Uma nova história da arte [*Eine neue Kunstgeschichte*]. In: *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70, 2016c [1901].

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. Discursos acadêmicos [1829]: Sobre o conceito de hermenêutica, com referência às indicações de F.A. Wolf e ao Compêndio de F. Ast. In: *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação* [*Hermeneutik*]. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2015 [1959].

Artigo apresentado em: 06/08/2021. Aprovado em: 26/11/2021.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License