

Uma Revolução Copernicana no Patrimônio: Considerações sobre a Teoria dos Valores na obra de Alois Riegl

A Copernican Revolution on Heritage: considerations on the theory of values in the work of Alois Riegl

Enviado em: 28-12-2022

Aceito em: 30-12-2022

Daniel J. Mellado Paz¹

Resumo

O livro de Alois Riegl (1858-1905) *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung* (O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese), de 1903, é uma das obras capitais nas Teorias da Conservação & Restauro. A principal contribuição da obra estava na sua teoria dos Valores, onde realizava um giro copernicano e reconhecia no sujeito a fonte do significado sobre o patrimônio. O artigo rastreia a procedência da idéia dos valores historicamente mutáveis, conferidas pelo sujeito, na tradição germânica e, dentro da obra de Riegl, como os Valores têm como contraparte os Propósitos que orientam na História a manufatura dos artefatos e o necessário estudo da intencionalidade na História da Arte. Depois investiga-se as tensões entre as intenções, os seus conflitos lógicos e aqueles decorrentes de sua origem e difusão pela sociedade, como as tangências entre as vontades de épocas diferentes e seu papel central nas teorias rieglianas.

Palavras-Chave: teoria; arte; valor.

Abstract

The book by Alois Riegl (1858-1905) *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung* (The Modern Cult of Monuments: its essence and its genesis), from 1903, is one of the capital works in Theories of Conservation & Restoration. The main contribution of the book was in its theory of Values, where it performed a Copernican revolution and recognized in the subject the source of meaning about heritage. The paper traces the origins of the idea of changeable values conferred by the subject from the Germanic tradition, and, in Riegl's work, shows that the counterpart of Values are the Purposes that guide the manufacture of artifacts in History and the necessary study of the intentionality in Art History. The paper then inquires how tensions between intentions, their logical conflicts and those that arise from their origin and diffusion throughout society, and the tangents between the wills of different epochs and their central role in Riegl's theories.

¹ Professor adjunto da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, doutor em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia - PPGAU-UFBA (2020). E-mail: danielmelladopaz@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2119-5850.

Keywords: theory; art; value.

Introdução

Alois Riegl (1858-1905) foi nomeado em 1903 para o cargo de 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 Viena (GUBSER, 2006). Por conta dessa função publicou no mesmo ano *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese* (*Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entsehung*)², uma das obras clássicas do que hoje chamamos de Teorias da Conservação & Restauo.

Apesar da importância crescente do *Denkmalkultus* nesse debate, inclusive no Brasil, é recorrente não considerar a breve, porém prolífica, trajetória de Riegl no campo da História da Arte. A maior parte está expressa em sete livros, dois deles póstumos: *Die Mittelalterliche Kalendarillustration* (*A Ilustração de Calendário Medieval*) de 1899³; o *Altorientalische Teppiche* (*Tapetes Orientais Antigos*) de 1891; de 1893 o *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (*Problemas de Estilo: fundações para uma história do ornamento*)⁴; entre 1897 e 1899 escreveu duas versões para uma obra incompleta, publicada postumamente como *Historische Grammatik der Bildenden Künste* (*Gramática Histórica das Artes Visuais*)⁵; é *Die Spätrömische Kunstindustrie Nach Den Funden in Österreich-Ungarn* (*A Arte Industrial Tardo-Romana*)⁶ de 1901; *Das Holländische Gruppenporträt* (*O Retrato Holandês de Grupo*)⁷ de 1902, e em 1908 se publica postumamente *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901-1902* (*As Origens da Arte Barroca em Roma*).⁸

2 Doravante denominado apenas *Denkmalkultus*.

3 De agora em diante simplesmente denominado *Kalendarillustration*.

4 RIEGL, 1992b. De agora em diante, *Stilfragen*.

5 RIEGL, 2004. Doravante *Grammatik*.

6 RIEGL, 1992a. Doravante *Spätrömische*.

7 RIEGL, 1999; 2009. Doravante *Gruppenporträt*.

8 RIEGL, 2010. Doravante *Barockkunst*.

A obra de Riegl está profundamente ancorada no debate cultural germânico em praticamente todos os seus aspectos. O espaço intelectual desse idioma era vasto e denso o bastante para bastar-se em boa medida, como observara Hammermeister (2002) quanto à Estética.

E não se tratava apenas de algo específico, de momento, mas uma tradição que remontava ao séc. XVIII, explicitamente a Immanuel Kant (1724-1804) e Gottfried von Herder (1744-1803), e que desabrochou numa plêiade de investigações que Ernst Robert Curtius (1973) denominou *Revolução Romântica*, o equivalente e complemento no campo das idéias do que haviam sido a Revolução Francesa, de natureza política, e a Industrial, quanto à economia e tecnologia. Desse amplo espectro – Psicologia, Estética, História e Historiografia, Epistemologia, Hermenêutica, Filosofia da Linguagem, Sociologia –, extrai Alois Riegl os elementos de suas preocupações e elaborações próprias.

A principal novidade da abordagem riegliana sobre o Patrimônio está em sua investigação dos Valores que orientam as preocupações com sua Conservação e Restauro. Ora, esse giro copernicano é quase uma aplicação literal de idéias correntes no debate germânico durante décadas, inclusive na Viena *Fin-de-Siècle*. O *Denkmalkultus* ganha ainda outras conotações se o enquadrarmos dentro de suas investigações e teses sobre a História da Arte, revelando não apenas sua engenhosidade, como suas múltiplas camadas, na medida em que penetramos nos conceitos que emprega.

Os Valores

No *Denkmalkultus*, de entrada Alois Riegl revê a classificação do monumento artístico e histórico, dentro do que era o Império Austro-Húngaro, fundindo as duas condições, pois todo monumento artístico é histórico e, no que pareceria um tanto exagerado à primeira vista, todo monumento histórico é, ao fim e ao cabo, artístico.

Depois prossegue em algo até então inédito na Conservação & Restauro: que não residia intrinsecamente no objeto a sua importância, e sim no valor que lhe era conferido pelos que herdavam os artefatos. Sequer seria um valor

apenas, mas uma série deles, desenvolvendo-se ao longo da História, auferidos por distintos setores da sociedade, em convergência e conflito a depender das circunstâncias.

Curiosamente, os dois grandes tipos de valores, as duas “famílias” por assim dizer, repetiam de alguma maneira a divisão entre História e Arte que dissolvera de início. O primeiro era o *valor de rememoração* (*Erinnerungswert*), ligado à percepção do passado. O segundo, o *valor de contemporaneidade* (*Gegenwartswert*), por sua vez relacionado ao presente, com um espaço importante para o papel da Arte.

A primeira forma do valor de rememoração a surgir historicamente foi o *valor de rememoração intencional* (*gewollte Erinnerungswert*), que levava à criação de monumentos “intencionais” (*Denkmale gewollten*), constituídos com clara finalidade rememorativa. O desenvolvimento da consciência histórica levou ao reconhecimento da importância histórica de vestígios do passado que não tinham intenção rememorativa na sua origem: era o *valor histórico* (*historischen Wert*), que assim estabelecia os “monumentos não-intencionais” (*Denkmale ungewollten*). Depois viria, mais abrangente e atual, o *valor de antiguidade* (*Alterswert*), dado pela percepção visível da passagem do tempo, da dissolução da matéria e do retorno dos produtos humanos à Natureza, apontando para o *Stimmung*, a “atmosfera”.

O *Denkmalkultus* não faz jus à densidade de implicações que possui o *Stimmung* na obra riegliana, nem temos como aprofundá-lo neste texto.⁹ Em reflexão sobre os debates a respeito das intervenções na Grande Porta (*Riesenthor*) da Catedral de Santo Estevão, em Viena, Riegl talvez faça a apresentação mais sucinta desse fenômeno:

É o modo de percepção que observa as coisas o mais distante possível, retirando-lhe o seu caráter fechado, a corporeidade palpável, as reduz a simples estímulos de cor, depois reconstituídos em essências específicas por meio de um esforço mental a partir da experiência [...] (RIEGL, 2020, p.43 – tradução nossa).

9 Para uma abordagem com maior profundidade, focada especificada nesse conceito, ver Paz (2022).

Todos os elementos desta definição são desdobrados em outras obras: a distância pela qual tais coisas são vistas, a perda de sua corporeidade em prol de uma cena integral e unitária, sua relação com um impressionismo cromático, com a perda da substância dos corpos na forma de estímulos ópticos, e como estes implicavam numa interiorização da percepção, tanto quanto aos sentidos, como nos pensamentos evocados. Ou seja, cabia ao sujeito um papel essencial nessa recepção.¹⁰

O valor de contemporaneidade, por sua vez, contemplava em parte um mundano *valor de uso* (*Gebrauchswert*), de fins práticos. E em parte um outro mais propriamente estético, o *valor artístico* (*Kunstwert*), conferido pela sensibilidade moderna, que se desdobrava em outros dois tipos. A importância dada à aparência de unidade e pulcritude de algo recém-realizado era o *valor de novidade* (*Neuheitswert*). O outro, o apreço pelas obras antigas, era o *valor artístico relativo* (*relative Kunstwert*), na paradoxal exigência feita à obra de arte passada: que fosse identificada como antiga e ao mesmo tempo satisfizesse algo das predileções atuais.

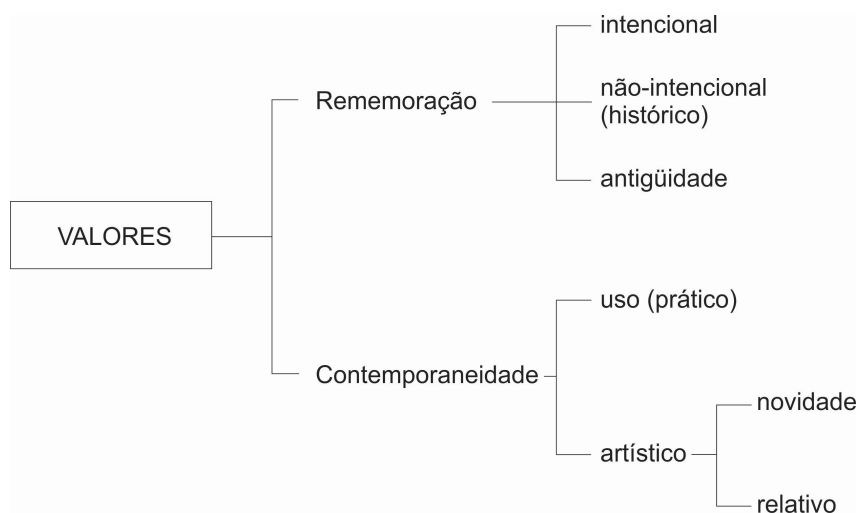


Figura 1 – Esquema dos Valores. Desenho do autor.

10 Nesse texto de 1902 ainda não falava em um valor de antiguidade, e sim em um *valor de atmosfera* [*Stimmungswert*]. No caso em questão, identificava que dois valores modernos entravam em ação, e em conflito: esse apreço pela impressão “atmosférica” e o valor artístico relativo. O *Stimmungswert* ainda era vinculado a um princípio estético: “a mesma sensibilidade verdadeiramente artística que subjaz, por exemplo, ao impressionismo subjetivo da pintura moderna” (RIEGL, 2020, p.43 – tradução nossa), e primeiro identificado por John Ruskin. Ou seja, seria o conflito entre dois apreços estéticos. No *Denkmalkultus*, o *Stimmungswert* se torna *Alterswert*, etapa mais recente do valor de rememoração, e pode-se entender sua contraposição com o valor artístico relativo no caso da Porta de maneira menos problemática conceitualmente.

O giro copernicano que Riegl realiza pode ser visto como um *topos* intelectual da tradição germânica, pelo menos desde Kant. É verdade que Descartes pusera antes o Sujeito no centro da investigação filosófica, como ponto arquimediano, e a partir desse momento vemos repetidos intentos de reelaborar esse percurso em uma tradição hoje secular – John Locke, David Hume, Edmund Husserl, Martin Buber, entre outros. Com Kant, no entanto, ganhou componentes e contornos particulares, que se tornaram desafios a superar pelas gerações posteriores. O filósofo de Königsberg estabeleceu que o mundo em si mesmo, numênico, era absolutamente inatingível ao ser humano. Este poderia apreender apenas fenômenos, o que se lhes aparecia aos sentidos, cuja forma era dada pela estrutura da cognição humana. O piso sólido seria uma subjetividade “objetiva”, compartilhada por todos os homens, que capturam e apreendem o mundo a partir de seu aparato cognitivo, universal. Tal concepção não se limitou à Filosofia. Essa idéia, por exemplo, foi ampliada pelo biólogo Jakob von Uexküll (1866-1944), ao estabelecer que todo ser vivo possui um mundo fenomênico próprio, o *Umwelt*, igualmente incapazes de atingir a realidade numênica, e mesmo de sentirem as diferentes espécies que vivem em um mundo em comum. Na Psicologia, foi um dos insumos para a concepção de Kurt Lewin (1890-1947) do *espaço vital* (*Lebensraum*), o horizonte que a cada instante constitui o “mundo” tal como vivido por cada um.

O *insight* kantiano fundiu-se com uma outra tradição que lhe corria paralela, que era a do Romantismo, em especial de seu aluno Herder. Nela, compreendia-se que cada povo possuía um vínculo unia seus membros, manifestado em cada ato e produto seu, o *Volkgeist* ou *Espírito do Povo*. Ademais, que se expressaria de maneira epocal, o *Zeitgeist* ou *Espírito do Tempo*. A moldura cognitiva que ordenaria os dados do sentido, não sendo mais universal e eterna, variava de acordo com os povos e com o tempo, ou seja, pela Cultura e pela História. Entramos no mundo do Historicismo alemão e das *Kulturwissenschaften*, das Ciências da Cultura. No lugar da realidade numênica, estava algo igualmente intraduzível, inabarcável pelo intelecto e sentimentos humanos, e sempre traduzido de modo imperfeito: a própria Vida (*Leben*). Daí esse empreendimento filosófico chamar-se *Lebensphilosophie*.

Para Wilhelm Dilthey (1833-1911), o Enigma da Vida seria traduzida por ele sob as formas da Religião, da Arte e da Ciência, expressões da Cosmovisão (*Weltanschauung*). E, para Ernst Cassirer, sob *formas simbólicas* como eram o Mito, a Linguagem, a História, dentre outras. Era pressuposto da obra de Alois Riegl a unidade cultural em todas as expressões materiais, abrigadas assim como Artes Visuais, em pé de igualdade, e destas com as cosmovisões, como explicitou em mais de um momento.

De toda forma, importante era o reconhecimento dos Valores, e de sua variação ao longo do tempo e dos povos. Georg G. Iggers reconhecia como uma de três constantes no pensamento historiográfico alemão a rejeição da aplicação de normas universais para os períodos históricos (*Antinormativität*), reconhecendo valores autônomos. Para pegar dois dos mais famosos intelectuais alemães, os valores eram tópico central tanto na obra de Friedrich Nietzsche como de Max Weber. Tampouco era um acaso a teoria da *utilidade marginal do valor*, isto é, que longe dos preços serem determinados por um valor objetivo relacionado ao trabalho aplicado às mercadorias, sua procedência estava no valor conferido pelos eventuais consumidores. O giro copernicano é idêntico ao de Riegl, apenas anterior, obra de Carl Menger, em sua obra *Princípios de Economia* de 1871, cuja subsequente “Escola Austríaca” não fora por acidente também denominada “Escola Psicológica”.

Esse giro não se resume a colocar “geometricamente” o sujeito no centro das investigações. Estava também na modalidade de entendimento, nos meios de investigação, desse sujeito. O ponto central é a diferença entre as Ciências da Natureza (*Naturwissenschaften*), onde os fenômenos tinham causas, cabendo a sua explicação (*Erklärung*), e as Ciências do Espírito (*Geisteswissenschaften*), onde os entes tinham propósitos próprios. Para estes, o único método científico era, explicitamente, colocar-se no lugar de outra pessoa (*hineinversetzen*) (DILTHEY, 1945; 1986). A idéia era antiga, um dos fundamentos da Revolução Romântica. Friedrich Meinecke atribui a Herder o emprego inaugural do método, a que chama de *Empatia*, onde “toda a compreensão ‘do outro’ emana da compreensão de si mesmo” (MEINECKE, 1982, p.324 – tradução nossa). Era o que Friedrich Schleiermacher chamava

de Compreensão (*Verstehen*), onde o hermenêuta precisa emular as intenções do autor da obra, ganhando precisão quanto mais conhece a vida do autor. Para a Arte também cabia esse método. Konrad Fiedler reclama como procedimento para o juízo artístico, “quando alguém tenta pôr-se diante do mundo com o interesse próprio do artista” (FIEDLER, 1958, p.41 – tradução nossa).¹¹ A Compreensão aparece como uma das bases da Hermenêutica, tornando-se um método quase universal, adotado aqui e ali dentro da cultura alemã. Isso valia desde o entendimento de homens reais e concretos, como de totalidades orgânicas ampliadas: cidades, povos, culturas, concebidas como homens expandidos, como entes efetivamente vivos, com seus impulsos anímicos próprios. Dizia Jacob Burckhardt: “A tarefa [...] é tratar a história dos hábitos gregos de pensamento e atitudes mentais, e procurar estabelecer as forças vitais, construtivas e destrutivas, que eram ativas na vida grega” (BURKCHARDT, 1998, p.4 – tradução nossa).

Este aspecto epistemológico foi pouco explorado por Riegl, mas não percamos de vista o núcleo volitivo em questão, finalista e nunca meramente causal. No *Denkmalkultus*, o papel do receptor/ observador é pesquisado a fundo, e cada variante identificada e situada no tempo, em um processo histórico. Vejamos a contraparte anímica dos Valores, na obra riegliana.

Os Propósitos

Em toda sua obra Riegl advogava a continuidade do desenvolvimento da Arte, de um século a outro, de um povo a outro. A responsabilidade das transformações, lentas ou mais repentinas, estaria na diferença das motivações dos artistas e dos povos.

Um dos problemas historiográficos que enfrentou residia em que os mais antigos artefatos conhecidos mostravam num grau bastante avançado de realismo na escultura, o relevo e o desenho de animais, em vez de iniciar de

11 *Crítica de obras de las artes plásticas. Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, Leipzig, S. Hirzel, 1876.

maneira tosca e titubeante. Para agravar, dera lugar ao chamado Estilo Geométrico, abstrato e linear, outro enigma a elucidar.¹²

No *Stilfragen*, Riegl reconhece que esses primeiros artefatos, objetos extraídos da Natureza ou feitos com certa similaridade com algo natural, eram *fetiches*. Nestes, também identificou um impulso decorativo (*Schmuckbedürfniss*), na forma de um *horror vacui* que levava por exemplo aos trogloditas a preencher os espaços dos ossos esculpidos com linhas em ziguezague. Seria o mesmo princípio regendo o Estilo Geométrico. Estas duas inclinações, diferentes de origem, mesclavam-se: o símbolo mágico, inicialmente similar à Natureza, poderia estilizar-se e perder sua associação primeira, como ocorrera com a suástica. No sentido inverso, o Estilo Geométrico podia explorar formas autônomas, assemelhando-se posteriormente a elementos da natureza, como folhas e flores, a partir do interesse religioso. Então tratavam esse impulso em conjunto com o artístico, convivendo ainda com a motivação religiosa, criando uma confusão inextricável entre o fetiche, o símbolo e o ornamento, cuja transmutação de um em outro levava a dificuldades incontornáveis de interpretação.¹³ Estas inclinações foram reconhecidas e melhor explicadas no *Grammatik*, chamando-as de *Propósitos*.

Seriam três intenções “externas” à Arte: o propósito prático (*Gebrauchszweck*), o decorativo (*Schmückungszweck*) e o conceitual (*Vorstellungszweck*), este referindo-se a aspirações mágicas, religiosas e espirituais, “feitas para despertar uma certa concepção no observador, uma idéia de uma força divina específica que faz o observador sentir-se protegido” (RIEGL, 2004, p.297 – tradução nossa). E o propósito artístico (*Kunstzweck*, ou ainda *Kunstabsicht*).

A diferença entre os fetiches pré-históricos e o emprego do Estilo Geométrico residia, portanto, na diferença entre os Propósitos. Os primeiros eram essencialmente mágicos, ou seja, conceituais, como eram os símbolos, criados a partir da similaridade com elementos naturais, embora pudessem perder esse vínculo, quando estilizados e apropriados por outros grupos desprovidos daquele intuito religioso. Enquanto o Estilo Geométrico atenderia

12 RIEGL, 1992b, p.1.

13 RIEGL, 1992b, p.39.

mais propriamente a uma intenção decorativa. Riegl respondia à transmutação das formas, enquanto mantinha sua continuidade. Ideais políticos e religiosos sobrepassaram a simples decoração nos antigos egípcios – daí a forte presença de figuras como escaravelhos, lótus, papiros –, mas servindo sempre a propósitos conceituais, enquanto seus motivos sagrados, como o lótus e as palmeiras, foram adotados por assírios, fenícios e gregos, despojados desse conteúdo e desenvolvidos em rumos inteiramente novos.¹⁴

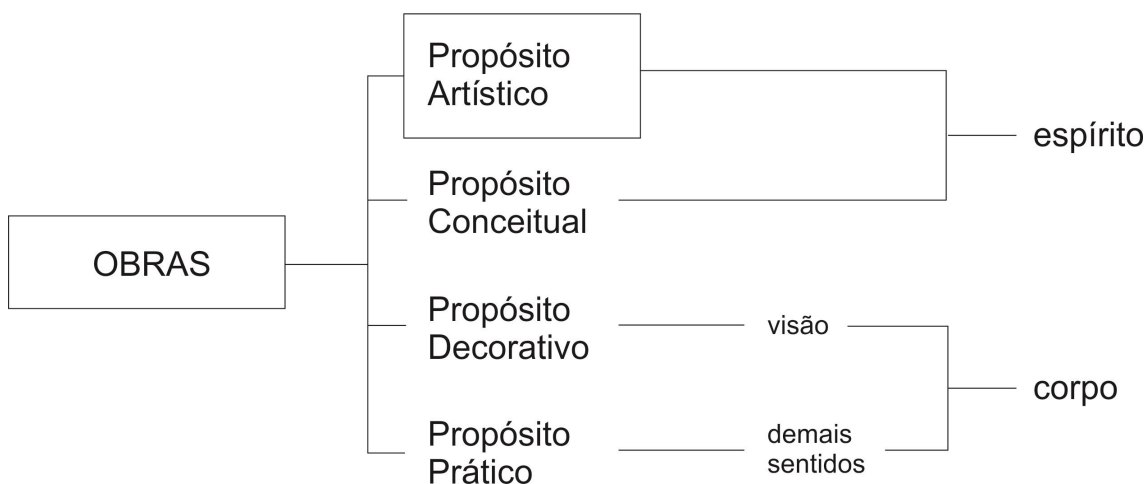


Figura 2 – Esquema dos Propósitos. Desenho do autor.

As intenções de quem encomenda a obra não necessariamente coincidem com as do artista. Um cliente encomenda um retrato para registro de sua individualidade, enquanto o engajamento do pintor tem uma motivação artística. Como Riegl acreditava que o propósito artístico se expandiria, abarcando aos demais, com exceção do prático – parte de sua vasta teleologia, que não cabe aprofundar aqui –, os retratos estavam com os dias contados.¹⁵

Ora, os Propósitos da manufatura e os Valores de sua apreciação são simétricos. O valor de uso é análogo ao propósito prático, *Gebrauchswert* e *Gebrauchszweck*, enquanto o valor artístico é congruente em alguma medida ao propósito de arte: *Kunstwert* e *Kunstzweck*. Embora possa não ser uma arquitetura intencional, a coincidência dos termos não nos parece acidental.

14 RIEGL, 1992b.

15 RIEGL, 2004.

Mais: o estudo dos Valores é um complemento necessário para uma abordagem da Arte onde o contato, a tangência, entre vontades e sensibilidades, incluindo a do historiador, é essencial. Isso não se deve perder de vista: o aspecto tensional entre duas vontades distintas, que podia ser tanto de duas épocas, como do presente do historiador com o passado a ser estudado ou, no caso mais específico do *Denkmalkultus*, compreendido e preservado.

Essa correspondência, de orientações simétricas, é reforçada por outro indício. Ao lidar com o valor de contemporaneidade, esboça um raciocínio inusual: “A maioria dos monumentos responde, entre outras, à expectativa dos sentidos ou do espírito tanto quanto as criações novas e modernas poderiam fazê-lo” (RIEGL, 2006, p.91). E, dentro de sua divisão:

O valor de contemporaneidade resulta, portanto, da satisfação dos sentidos ou do espírito. No primeiro caso, falamos de um valor de uso prático, ou simplesmente de valor de uso; no segundo, de valor de arte. (RIEGL, 2006, p.92).

A divisão entre Corpo e Espírito era o fundamento dessa diferença entre o valor de uso e o artístico. Esse binômio tem um peso enorme em sua obra, e em sua interpretação geral da História da Arte. Por enquanto serve-nos para ilustrar essa complementariedade entre os Valores e os Propósitos. Na primeira versão do *Grammatik* articula com precisão uma correspondência entre Corpo e Espírito nos Propósitos.¹⁶

O Corpo se manifesta pelos sentidos, e o propósito prático atende à sua variedade, em especial ao tato, à mão, com exceção da visão. Esta, sentindo um vazio no artefato, urge por uma satisfação, tomado por um *horror vacui* que leva ao propósito decorativo. O propósito conceitual, por outro lado, atende às demandas do Espírito, em especial à necessidade de sentir-se confortável em

16 Essa correspondência é desfeita na segunda versão do *Grammatik*, publicada no mesmo livro. Nessa, o propósito prático, ou simplesmente a *utilidade*, “Satisfazendo as necessidades dos cinco sentidos” (RIEGL, 2004, p.297 – tradução nossa), enquanto o propósito decorativo “não serve a nenhum dos cinco sentidos. (Não falamos aqui dos olhos; o olho é o órgão intermediário que transmite impressões externas aos sentidos internos. Atualmente percebemos todas as obras de arte com os olhos.” (RIEGL, 2004, p.297 – tradução nossa), mas sim a “alguma necessidade de nossos sentidos internos”. Também deixa de fazer a correspondência do propósito conceitual com o Espírito.

um mundo que seria, de outra forma, tido como caótico. Este é um ponto fundamental, ao qual depois retornaremos, mas seria o impulso responsável pelo fetiche, pela aparição desse primitivo tipo de manufatura. O propósito artístico surge como uma motivação mais elevada que a decorativa, dando-lhe um novo sentido: “Apenas quando, na luta do homem para eliminar o seu *horror vacui*, algum impulso interno o impele a competir com a natureza – a decoração se transforma em obra de arte” (RIEGL, 2004, p.109 – tradução nossa). Este aspecto agonístico também é essencial na obra riegliana, e também a ele retornaremos.

Os Valores, assim, se articulam nesse nível com os Propósitos. O valor artístico relativo e de contemporaneidade se relacionam, por sua vez, com o propósito de arte (*Kunstzweck* ou *Kunstabsicht*), porém com outro nome: a Vontade Artística ou *Kunstwollen*.

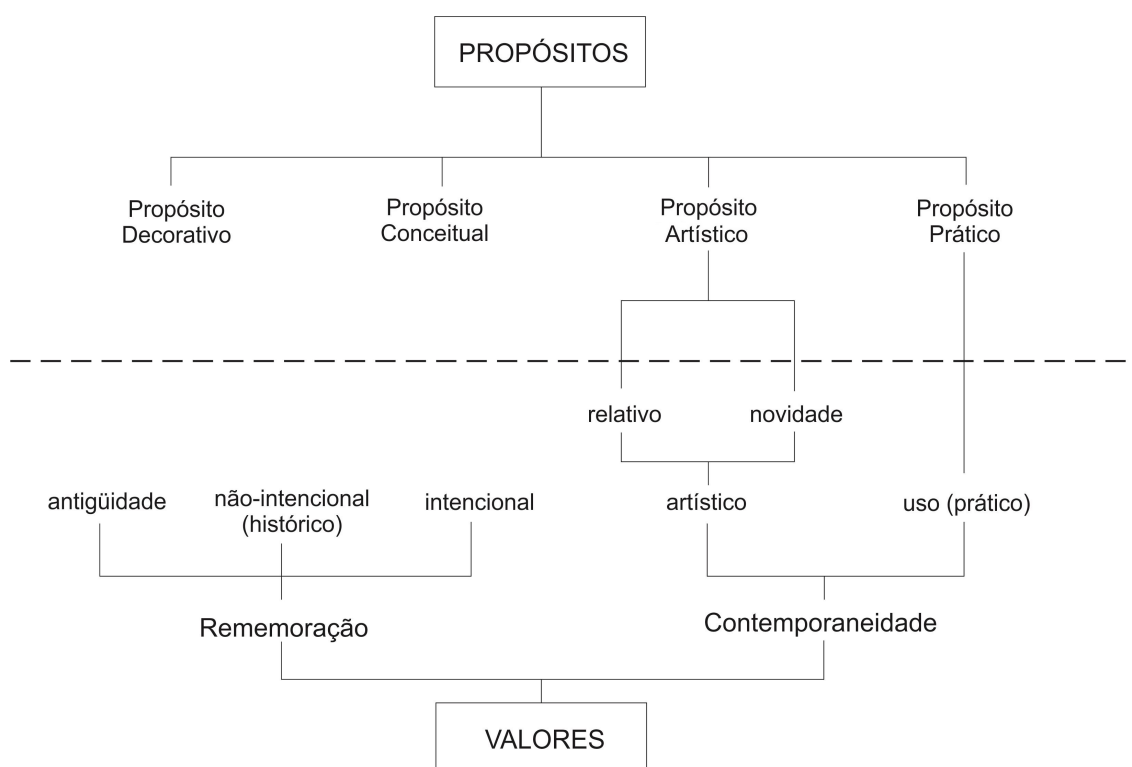


Figura 3 – Correspondência entre Propósitos e Valores. Desenho do autor.

A Vontade Artística e o Valor Artístico

A contrapelo da abordagem inspirada em Gottfried Semper (1803-1879), onde a forma artística derivava da Técnica, persistindo por uma espécie de inércia, Riegl põe outro fundamento, “descobrimo na obra de arte o resultado de uma vontade artística (*Kunstwollen*) determinada e consciente de seu objetivo, que se impõe em uma luta com o objetivo utilitário, a matéria e a técnica” (RIEGL, 1992a, p.20 – tradução nossa).

Combatia a idéia específica de que as primeiras expressões artísticas eram ornamentos derivados das técnicas de tecelagem. Os exemplares mais antigos de artesanato desmentiam essa afirmação, eram naturalistas e tridimensionais. Da mesma maneira, o Estilo Geométrico posterior não mostrava dependência da tecelagem, tal como ocorria entre os maoris¹⁷, tratando-se de um “impulso artístico livre e criativo” (RIEGL, 1992a, p.4 – tradução nossa), que forçava a técnica a amoldar-se às suas exigências.

Com a *Kunstwollen*, temos a possibilidade de explicar casos diversos, resgatando a idéia da continuidade histórica. Para aqueles que advogavam um processo histórico de desenvolvimento linear, o ciclo micênico era um problema historiográfico, que assim Riegl equacionava.¹⁸ No *Kalendarillustration*, por exemplo, defendia que a iconografia dos calendários medievais provinha do período helenístico, passando pelo calendário romano. A representação da vida secular do homem e da vida natural dos animais que primeiro aparecera no helenismo, fora aprofundada entre os romanos, e por fim apropriado na Idade Média, de acordo com suas *necessidades naturais inerentes* (*inneren Naturnotwendigkeit*). Não seriam cópias servis da arte mediterrânea, mas animadas por uma particular *alegria na natureza* (*Naturfreude*) (OLIN, 1992) própria dos povos germânicos. No *Stilfragen* defendia que a arte helenística era a fonte da arte bizantina e sassânida, e mesmo nos arabescos muçulmanos se encontravam, embora muito transformados, os motivos desenvolvidos já entre gregos e romanos; em lugar de abismos estéticos

17 RIEGL, 1992b, p.77.

18 RIEGL, 2016b.

incomunicáveis, encontrava filiações, ocultas sob radicalmente distintas vontades artísticas.

Explicava ainda algo tão importante para o Ocidente como o que parecia uma diferença tão profunda entre a arte da Antiguidade Greco-Romana e a do Tardo-Romano e Medieval. As obras “dos artistas constantinianos não se deveu à negligência ou barbárie, mas sim a uma intencionalidade artística absolutamente positiva” (RIEGL, 1992a, p.81 – tradução nossa). Não foram uma decadência espiritual, fruto de um colapso político, mas uma mudança de valores. Em alguma medida, sim, dada pela irrupção dos povos germânicos, contudo não em seu caráter desestabilizador da ordem social, e sim como uma nova sensibilidade. Com isso resgatava a Idade Média e concedia-lhe um papel indispensável na História da Arte.

Para Riegl o conceito de *Kunstwollen* era uma saída perfeita, o meio-termo entre o idealismo e o positivismo, entre a crença em entidades abstratas e universais e o materialismo empírico, a mera coleção de dados e as explicações causais de ordem material, como a técnica (Semper) ou o meio físico (Taine)¹⁹.

Outra das limitações da Técnica como teoria explicativa estava na similaridade que diferentes tipos de Arte apresentavam em uma dada cultura: “estas leis, na época tardo-romana como em qualquer outra, são comuns aos distintos gêneros da arte, pelo que as observações a respeito de cada âmbito são válidas para os demais, e se apoiam e complementam entre si” (RIEGL, 1992a, p.16 – tradução nossa). Diante desse fenômeno cabia ao historiador identificar essas leis geratrizes das Artes Visuais em cada período e lugar. A questão era se haveria “princípios subjacentes dos quais as leis da arquitetura, escultura e pintura representam simples variantes secundárias?” (RIEGL, 2004, p.291 – tradução nossa). Deslocava-se a atenção do particular para o geral, para esse princípio subjacente e primaz, motor das ações: “a tarefa futura da

19 Análogo às *representações coletivas* de Emile Durkheim, ao tentar de sair de uma antinomia inconciliável: ou o positivismo de ordem *material*, que não consegue lidar com entes abstratos, como a *Sociedade*; ou o idealismo, que retrocede tudo para o reino solipsista do indivíduo para seus recônditos mentais. Os extremos da antinomia sujeito-objeto impediriam o estudo dos fenômenos coletivos, porque não são nem da ordem material, quanto mais individual, nem da ordem de uma psique *individual*.

história da arte como uma disciplina científica” (RIEGL, 2004, p.292 – tradução nossa).

Ignorava a diferença então vigente entre as Artes Maiores e Menores, mesmo nos artefatos utilitários, pois “não há obra de arte sem função externa, mas também nenhuma função externa sem arte. Tudo que o homem cria com suas mãos deve automaticamente receber o rótulo de arte” (RIEGL, 2004, p.297 – tradução nossa). Aqui reconhecemos a base do seu raciocínio sobre os monumentos históricos e artísticos. A noção de que elementos tidos como subalternos poderiam permitir a compreensão das grandes correntes do desenvolvimento da Arte era o fundamento de seus trabalhos sobre antigos calendários, tapetes e ornamentos. Inclusive acreditava na unidade da Cultura de uma época, em suas expressões várias.

Se seguirmos a direção da vontade que determinados povos em determinadas épocas desenvolveram nas chamadas áreas culturais, revelar-se-á infalivelmente, em última instância, que esta direção 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. (RIEGL, 2016b, p.105).

Para Riegl era claro o papel ampliado das Artes Visuais, e como estas se entroncavam na cosmovisão (*Weltanschauung*), outro conceito caro às *Geisteswissenschaften*.

Toda vontade humana está orientada à configuração satisfatória de sua relação com o mundo (no sentido mais amplo, dentro e fora do homem). A vontade artística plástica regula a relação do homem com a manifestação sensivelmente perceptível das coisas; nela se expressa o modo e maneira com que o homem em cada caso quer ver conformados ou coloridos os objetos [...] O caráter dessa vontade 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. (RIEGL, 1992a, p.307).

A *Kunstwollen* tem em outros livros seus um papel essencialmente criativo, na orientação da confecção das obras e na maneira como os elementos de outras culturas, anteriores ou contemporâneos, eram incorporados. No *Denkmalkultus*,

porém, a *Kunstwollen* aparece num sentido mais receptivo, do que se sente diante de uma obra passada, e nas decisões tomadas a respeito dela. Claro, por se tratar dessa dimensão da vida social: do que fazer diante do patrimônio.

Citava Riegl o caso de uma pintura de Botticelli, que recebera retoques barrocos. Para o valor artístico relativo, caberia retirar os retoques. Por um lado, recuperava a unidade artística. Por outro, Botticelli corresponderia mais à vontade artística vigente do que o barroco (que então tinha descrédito).

Essa decisão não responde somente a um interesse histórico: não se trata somente do conhecimento exato de uma obra de arte chave na evolução de um mestre do *Quattrocento*, que representa em si grande importância para a evolução da arte italiana; trata-se, também e essencialmente, de uma motivação artística: o desenho e a pintura de Botticelli correspondem mais à vontade artística do presente que o desenho e a pintura do barroco italiano. (RIEGL, 2006, p.111).

Neste caso, explicava a preferência por Botticelli em detrimento do Barroco – que tanto procurou defender, e cujo desinteresse dos séculos seguintes lhe pareceria tão fecundo para a investigação.

Essa descontinuidade histórica das predileções estéticas era uma consequência inevitável de sua teoria, e uma maneira de explicar uma série de questões historiográficas. A mais importante seria a afinidade sentida pelos homens do Renascimento com a Antigüidade greco-romana e, por extensão, a rejeição ao tardo-romano e medieval, assim como do olhar moderno em relação ao Barroco.

Mas a *Kunstwollen* cumpre um papel no *Denkmalkultus*. Ora, o valor de novidade era de natureza estética, uma natural continuidade e pertencimento à *Kunstwollen* contemporânea. A ambivalência residiria forçosamente na apreciação da obra antiga, porque assim reconhecida, isto é, identificada como algo bem-vindo, mas não pertencente àquele tempo e lugar. Enquanto o valor artístico relativo era sua aplicação para obras passadas.

A experiência, entretanto, mostra que locamos constantemente obras datadas de muitos séculos acima de certas obras modernas; muitas vezes mesmo, certos monumentos, que foram pouco favorecidos em seu tempo ou que suscitaram vivas reações, parecem-nos precisamente hoje como expressão suprema das artes plásticas: a

pintura holandesa do século XVIII oferece numerosos exemplos. (RIEGL, 2006, p.108).

Ora, esse apreço é presente, mas não se confere a algo como realizado integralmente no presente. Existe um estranhamento fundamental.

[...] algumas obras de arte antigas respondem ao “valor artístico moderno”, e é precisamente porque contrastam com um fundo que para nós permanece discordante que os elementos sintonizados com a sensibilidade moderna agem de forma tão intensa sobre o espectador. (RIEGL, 2006, p.46).

Inclusive, a presença desses elementos distantes, e mesmo repugnantes, à vontade moderna “contribui poderosamente para reforçar os aspectos atraentes” (RIEGL, 2006, p.109). Algo dessa tensão – o convívio da familiaridade e o estranhamento – existe na Hermenêutica de textos, e seria ela mesma a condição *sine qua* do esforço interpretativo. Como observava Friedrich Schleiermacher (1768-1834): “se o que é para ser compreendido fosse completamente estranho àquele que deve compreender, e não houvesse nada de comum entre ambos, então, não haveria ponto de contato para a compreensão”, assim como “no caso oposto, a saber, quando nada fosse estranho entre aquele [que fala e aquele que ouve], ela não precisa ser entabulada” (SCHLEIERMACHER, 2015, p.30).

Em todos os casos, essa trama de Propósitos, Valores e Vontades podia ser aplicada a várias escalas. O que Otto Pächt (1963) considerava como ambiguidades e contradições – tal diversidade de atribuições – entendemos como um mérito: tais conceitos permitiam articular do indivíduo à sociedade do Artista à Cultura de uma era histórica, em grupos crescentes de coletividades, permitindo trabalhar em todas essas escalas de maneira unitária.

O impulso anímico humano, real ou figurado, perpassava toda a obra de Riegl. Margaret Olin (1992) mesmo observava a reiteração de termos enfatizam o aspecto volitivo: o povo “queria” (*wollte*), “exigia” (*verlangten*), “ansiava por” (*erstrebten*), desejava (*begehrten*) arte.

Mas o homem não é apenas um ser (passivo) que percebe sensorialmente, mas é um ser com desejos (ativo) que quer, portanto, interpretar o mundo da maneira em que resulte mais aberto e

conforme os seus desejos (variando de acordo com povo, lugar ou época). (RIEGL, 1992a, p.307 – tradução nossa).

O reconhecimento desse impulso anímico é outra característica central do debate alemão, ao menos desde Herder, que punha a vontade no centro da atividade psíquica humana: “a cognição verdadeira e a boa vontade são apenas um tipo de coisa, uma *única força e eficácia da alma*” (HERDER, 2004, p.215 – tradução nossa). Insurgia-se contra a divisão do Eu em faculdades distintas, procedimento que vinha da Escolástica medieval e se mantivera no Empirismo inglês, e contra a postura de Descartes de separar o corpo de seu espírito, que ademais era intelecto. Ou seja, junto com o giro copernicano para o Sujeito, este revelava-se como ativo, dentro de um mundo que não era mais Objeto, mas Vida (*Leben*). Daí a importância da Experiência ou Vivência (*Erlebnis*) e, sendo a Vida atividade, também à Vontade (*Wille/ Wollen*). Esse núcleo volitivo comparece nas teorias estéticas. August Schmarsow (1853-1936), por exemplo, fala de uma *Raumwille*, de uma Vontade de Espaço, manancial mesmo da Arquitetura (PAYNE, 2010). Ou podemos pensar em Nietzsche, que identificava a própria vida como Vontade de Potência (*Wille zur Macht*).²⁰

As Tensões entre as Intenções

Os Propósitos ao longo da História alternaram sua importância.²¹ O propósito prático seria mais duradouro, enquanto os propósitos conceitual e decorativo competiam entre si, absorvendo um ao outro a depender da etapa histórica. O propósito artístico teria um papel crescente ao longo do tempo, expresso na sociedade moderna, podemos conjecturar, pelo próprio desenvolvimento da História da Arte e da Estética.

20 Em outro momento, Riegl explorará a *atenção*(*Aufmerksamkeit*), que também radica na Psicologia alemã. Na obra de Franz Brentano (1838-1917), ao defender a *intencionalidade* como algo central na psique humana, ou ainda de Wilhelm Wundt (1832-1920), que conferia à atenção a virtude unificadora das faculdades mentais. Ou, para algo mais recente, a obra de Edmund Husserl, pai da Fenomenologia, que reconhecia que a consciência (reinterpretando o Sujeito cartesiano e a experiência do *cogito*) era sempre consciência *de algo*.

21 RIEGL, 2004, p.116.

Os Valores eram igualmente históricos, por meio de sucessivas ampliações uma vez iniciada a Era Moderna. No valor rememorativo, a progressão do valor intencional para o histórico, e deste para o de antiguidade. No valor de contemporaneidade, o valor de uso era mais constante e dificilmente desapareceria (como o propósito prático) e o valor artístico de novidade seria temperado pelo valor artístico relativo.

Ora, essa concepção traz consigo aspectos da própria sucessão histórica, como as transições de uma etapa a outro, com setores da sociedade que se situam à vanguarda, adiante no trajeto, e elementos vestigiais de etapas anteriores, isto é, com progresso e reação. É consequência inevitável, portanto, a coexistência, em uma mesma sociedade, de valores correspondendo a momentos distintos de um mesmo processo.

Reconhece que poderia haver uma vontade artística unitária, como ocorrera na Florença e na Nuremberg do séc. XV, ou como na Era Dourada grega, onde “os laços entre a arte visual e pessoas de todas as classes eram mais estreitos” (RIEGL, 2004, p.98 – tradução nossa). Porém descreve no *Spätrömische* a formação de uma elite e de uma massa no Império Romano, com a distinção “entre arte vulgar (a que pertence especialmente à arte religiosa segue ferreamente os modelos clássicos gregos) e arte de moda (dirigido às necessidades refinadas das classes altas)” (RIEGL, 1992a, p.104 – tradução nossa). No *Grammatik*, defende que essa diferença é constitutiva da Era Moderna, onde o artista “é um cavalheiro distinto produzindo peças para satisfazer as predileções diletantes de outros homens ricos e poderosos” (RIEGL, 2004, p.98 – tradução nossa). Esta elite culta moderna não se importa tanto com a tradição artística, funcionando como uma vanguarda, fazendo com que a Arte se acelere para novos rumos com velocidade inaudita.

O mesmo ocorria no campo dos Valores, irradiados a partir de uma elite culta pela sociedade, tal como observara ocorrer com o valor histórico e estava ocorrendo com o valor de antiguidade, propagado por “um grupo restrito de artistas e militantes profanos e conquistou a cada dia mais adeptos” (RIEGL, 2006, p.76).

O historiador da Arte deveria identificar os Propósitos e Valores e, nestes, as Vontades Artísticas. Mas tais querer convivia de maneira tensional, convergindo e colidindo, a depender do ente que estudava. Outra característica dessas vontades era sua lógica interna. No exame que realiza dos Valores, Riegl trata de identificar as convergências e colisões que eram de fundo conceitual. Embora fossem etapas históricas de um mesmo processo, valores de uma mesma família possuíam demandas radicalmente diferentes. No caso da Catedral de Santo Estevão, por exemplo, acreditava que “na divergência entre esses dois possíveis efeitos da obra de arte no observador moderno, residia a fonte inevitável de todo o corrente conflito e contenda” (RIEGL, 2020, p.41 – tradução nossa), no caso, entre o valor artístico relativo e o que chamava então valor de atmosfera (futuro valor de antigüidade). As divergências lógicas explicariam colisões efetivas, os redemoinhos do debate público em torno de casos concretos.

E teriam conflito em outro plano ainda, raízes diferentes na sociedade, ora mais elitistas, ora mais populares.

Nos valores de rememoração, um dos dilemas centrais reside na dicotomia entre o valor histórico e o de antigüidade. Entre os exemplos, estabelece alguns onde os diferentes valores convivem, de forma ambivalente.

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. (RIEGL, 2006, p.49).

O valor histórico sempre será elitista, pois científico, já que o “conhecimento e apreciação estariam reservados a um círculo relativamente restrito dos historiadores da arte” (RIEGL, 2006, p.69). Ao contrário, o valor de antigüidade será de massa, pois sentimental:

De fato, os critérios pelos quais reconhecemos o valor de antigüidade são geralmente tão simples que são acessíveis mesmo aos indivíduos inteiramente preocupados com seu bem-estar físico e a produção de bens materiais. (RIEGL, 2006, p.74).

O mesmo se repete entre os valores de contemporaneidade. Neles, o de novidade é o popular, mais imediato; o artístico relativo é elitista, pois exige cultura artística.

O caráter concluído do novo, que se exprime da mais simples maneira por uma forma conservada em sua integridade e uma policromia intacta, pode ser apreciado por todo indivíduo, mesmo por aquele desprovido de cultura. É por essa razão que o valor de novidade tem sempre sido o valor artístico do público pouco culto. Em contrapartida, o valor artístico só pôde, ao menos depois do início da época moderna, ser apreciado por aqueles que possuem cultura estética. (RIEGL, 2006, p.98).

Cotejando os dois valores mais acessíveis dentre os de rememoração e contemporaneidade, respectivamente o valor de antiguidade e o de novidade, temos que cabia a este por enquanto o predomínio, visto ser mais popular: “A atração imediata exercida pelo valor de novidade sobre as massas e que ultrapassa, ainda hoje, aquela do valor de antiguidade” (RIEGL, 2006, p.100). Ora, o valor de antiguidade inevitavelmente prevaleceria, na sua visão. Mas, para tanto, “Será necessário ganhar para a causa do valor histórico camadas sociais mais expandidas, antes que a grande massa esteja madura para o culto de valor de antiguidade” (RIEGL, 2006, p.100). Ou seja, tanto o valor histórico era uma etapa anterior indispensável para o valor de antiguidade, como precisava antes propagar-se entre as classes mais cultas, antes de tornar-se popular.

Esse conflito entre princípios existia também na divisão do trabalho, entre o comitente e o artista. Um comitente que poderia ditar o rumo da arte do seu período, como fora o Papa Sisto V (1521-1590).²² Em um grau menor, para o mesmo período, alertava: “não devemos esquecer que os patronos italianos não queriam as coisas de outro modo”.²³ De toda maneira, o peso de Sisto V aludia a esse caso que recebeu uma atenção própria no *Denkmalkultus*: o caso da Igreja Católica: “o valor de novidade encontra [...] maior suporte entre os membros do clero rural, que crê responder aos sentimentos artísticos elementares de seus paroquianos, na grande maioria pouco cultos” (RIEGL,

22 RIEGL, 2010, p.164.

23 RIEGL, 2004, p.168.

2006, p.107). Ou seja, uma instituição, a Igreja, via essa tensão entre setores do clero, e entre este e seus fiéis. Esses valores podiam coexistir, com suas tensões, em um mesmo sujeito.

Primeiramente, mesmo os defensores mais convencidos do valor de antiguidade, que pertencem ainda a uma classe culta, deverão admitir que o prazer que experimentam à vista de um monumento não provém unicamente de seu valor de antiguidade. Resulta também, em grande parte, da satisfação experimentada em classificar o monumento sob um conceito estilístico conhecido, e poder denominá-lo antigo, gótico ou barroco. O conhecimento histórico permanece, assim, para eles uma fonte de satisfação estética, simultânea e conjuntamente ao sentimento do valor de antiguidade. (RIEGL, 2006, p.79).

No *Denkmalkultus* enfatiza essa diferença de formação, de cultura e erudição, para os Valores. Em outras obras, contudo, explora as diferenças religiosas e, em um patamar mais amplo, civilizacionais.

No *Denkmalkultus*, identificava os Valoresque, polifonicamente, se alternavam em importância, convergindo e opondo-se em termos de orientação e resultados práticos. O mesmo esquema de fluxos interagindo é empregado para compreender a concorrência das distintas *Kunstwollen* em cada época, interagindo entre diferentes comunidades, cidades, ou grupos étnicos, em especial no contraste entre o Norte e o Sul da Europa. E cada Vontade Artística, pulsando com outros ritmos internos. Riegl inclusive empregava mais explicitamente essa metáfora, como nesta ocasião, quando considerava duas modalidades de enfoques opostas na História da Arte, ora entre uma história universal e mais generalizante, ora entre a ênfase monográfica em obras e artistas específicos: “Tal como entre os picos de uma onda, assim sucede, por uma necessidade natural, o modo de consideração unilateralmente histórico-universal de hoje ao modo unilateralmente histórico-especial de ontem” (RIEGL, 2016a, p.734).

Assemelhava-se à psicologia de Johann Friedrich Herbart (1776-1841), que em seu *Psychologie als Wissenschaft*, propunha um esquema da mente como “uma multiplicidade de ideias (*Vorstellungen*) continuamente interagindo que emergem e submergem, se fundem e se separam” (GUBSER, 2006, p.56 – tradução nossa). Gubser não infere que nos parece evidente: a concepção dos

propósitos, vontades e intenções como feixes que se alternavam, em disputa pela primazia. Ou uma polifonia com melodias ora harmônicas, ora dissonantes.

As Tangências entre as Épocas

Os Propósitos e Valores, como a *Kunstwollen* e o valor artístico relativo, são duas metades do ato humano volitivo: o que eu quero fazer de agora em diante, o que eu quero preservar do que recebi do passado. Mas também são duas metades da vida da obra de arte, que a acompanham enquanto persistir sobre a terra: quem a fez, e quem a recebe. A obra de arte é o meio, o intermediário, entre esse contato entre duas intenções, onde o extremo presente se desloca com o passar do tempo, a cada nova geração. E se torna mais complexo pelos acréscimos e supressões de cada época, como o caso citado do quadro de Botticelli.

A hermenêutica riegliana não se limita a encontrar os quereres dentro do querer – seus tipos diversos, seus contornos, suas alianças e conflitos lógicos, sua coexistência – mas o contato entre diferentes vontades. Quando uma época olhava para o seu passado, o quê estava tentando encontrar nele?

O presente é um posto de observação móvel, que precisa ser reconhecido como tal, e que deve entrar na equação quando o historiador está a estudar outras épocas. A tangência entre passado e futuro, entre essas duas vontades distintas, ocorre em alguns momentos. Isso se torna mais claro em um de seus textos iniciais, de 1895, o *Mittheilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. No bojo da discussão alemã sobre o Renascimento conclui que nas várias Renascenças que houve na Europa, em nenhuma delas o passado “dominou” o presente: era sempre o olhar do presente que extraía do passado, com destemor, o que correspondia às suas intenções (CORDILEONE, 2010).

Podemos abordar essa tangência no desenvolvimento dos valores de rememoração como para os valores artísticos de contemporaneidade. Em ambos os casos, o Renascimento joga um papel.

No monumento de rememoração intencional coincidem a vontade dos homens do passado, de ter um registro para a posteridade, com o valor histórico atual, ainda mais abrangente que a intenção original, considerando mesmo aspectos em tais monumentos não relevados pelos seus criadores. O valor histórico fora uma conquista recente; a História era um interesse contemporâneo, despertado lentamente.²⁴

Os homens do Renascimento inovaram ao considerar como parte de sua própria história uma época tão distante como era a Antigüidade clássica. O interesse pelos monumentos intencionais, que tendia a desaparecer com o mero passar das gerações, foi renovado de forma inesperada, na medida em que povos muito posteriores passaram a considerá-los “como obras de seus pretensos ancestrais como parte de sua própria atividade criadora” (RIEGL, 2006, p.54), integrando sua história própria, real ou imaginária. Expandiu-se para o conjunto da humanidade séculos depois, “em particular entre os povos germânicos: um interesse por todas as realizações, por mínimas que sejam, de todos os povos” (RIEGL, 2006, p.54).

A outra tangência aparecia no valor artístico relativo. Como o valor histórico no Renascimento, o valor artístico conferiu-se saltando por entre as épocas, mostrando seu caráter volitivo. Pode-se valorizar obras antigas, inclusive mais que seus próprios contemporâneos; obras que não foram então relevantes, ou mesmo que despertaram reações contrárias, podem ser consideradas obras-primas, como já mencionado.

Esse valor seria necessariamente relativo e cambiante, conferido pelo presente nessa tangência com o passado. De entrada, “um monumento só apresenta aos nossos olhos valor de arte à medida que satisfaz a aspiração da vontade artística moderna” (RIEGL, 2006, p.96), com uma dupla exigência. Ela deve estar o mais íntegra possível, exibindo aquele valor de novidade quanto ao seu aspecto físico, mas o conteúdo deve ter outra característica, pois a “ruptura operada pela vontade artística moderna em relação às expressões anteriores, concerne tanto à especificidade do monumento quanto à sua concepção, forma e cores” (RIEGL, 2006, p.96). Aqueles elementos e aspectos

24 RIEGL, 2006, p.48.

da obra passada podem não apenas se revelar desinteressantes para a sensibilidade moderna, como mesmo repugnantes. A simples ausência de interesse levaria apenas ao abandono, mas “do momento em que um monumento parece chocante, estilisticamente perturbador e feio à vontade artística moderna, somos conduzidos a exigir sua destruição deliberada” (RIEGL, 2006, p.112), como ocorreu tantas vezes na História. No necessário estranhamento que existe com a obra passada, a afinidade que houver é o resultado dinâmico desses dois vetores contrários: “Se esses aspectos desagradáveis não prejudicam a impressão do conjunto, sem dúvida é porque [...] os aspectos atraentes da obra sobrepõem-se totalmente aos repugnantes” (RIEGL, 2006, p.109).

Se, até ao presente, o historiador da arte e o arqueólogo podia dizer (ou melhor, não podia dizer): este quadro, ou esta estátua, é bom ou mau, também nos há-de-saber dizer no futuro exactamente em que é que baseou este seu juízo de valor. Porque agradou tal obra de arte na época da sua génese e porque não agrada hoje? O que se pretendia outrora das artes plásticas e o que se pretende hoje? São estas as questões a que não podemos dar resposta a partir dos monumentos, mas nem por isso podem ficar sem resposta. Vejo aqui a tarefa mais candente da pesquisa em história da arte no futuro próximo. (RIEGL, 2016b, p.105).

Por um lado, aqui se explicita a *Antinormativität* na abordagem riegliana. Mas percebemos ainda que o olhar moderno era também objeto da investigação. Era sujeito do apreço, e objeto que se relevava nos contornos desse mesmo apreço. Isso incluía o olhar do próprio historiador, cuja subjetividade estava sob seu escrutínio, assim como sua época. Ou seja, a crítica judicativa da historiografia imediatamente anterior, e mesmo os gostos de sua época, eram matéria-prima essencial desse novo historiador da arte. A afinidade e a rejeição, o estranhamento pelo convívio de ambos em graus variáveis, eram possibilidades heurísticas.

Era fecundo entender o que nos atraía a obras de outras épocas: “o que nos fascina é a maneira em que a cor inequivocamente nos informa das intenções internas das figuras” (RIEGL, 1999, p.271 – tradução nossa). Por outro lado, o desinteresse era um sinal, como ocorria com a arte constantiniana: “El que no nos satisfaga a los observadores modernos el resultado de esta

intención que se muestra en los relieves, nos debe llamar doblemente la atención” (RIEGL, 1992a, p.81). O mesmo valerá para a pintura holandesa de grupo, e para o ocaso do interesse moderno pela pintura holandesa: “O intenso interesse que os observadores modernos da Europa setentrional em geral têm nas pinturas do período barroco holandês usualmente começa a desvanecer no início do período acadêmico” (RIEGL, 1999, p.307 – tradução nossa). E o Barroco italiano que, embora mais recente que o Renascimento, nos soava menos harmonioso.

Leonardo [da Vinci], Rafael, Michelangelo, Correggio, os venezianos do séc. XVI e seus pupilos imediatos ainda nos interessam, mas o que se seguiu e que é chamado de estilo barroco não é do interesse de ninguém que não do acadêmico alemão ou do amador. Porque isso ocorre? (RIEGL, 2010, p.93 – tradução nossa).

O gosto moderno, contemporâneo ao historiador, é um sensor que revela sobre o passado, mas sobretudo sobre ele mesmo.

O giro copernicano, portanto, centrava o culto moderno dos monumentos ao sujeito que os reconhecia como monumentos e realizava o seu culto, mas também punha o próprio investigador sob o sofisticado microscópio conceitual que empregava.

Conclusão

O *Denkmalkultus* realizava de entrada uma operação dupla.

Todo documento artístico é histórico, porque faz parte da História da Arte. Ainda mais de uma História cada vez mais interessada na continuidade do desenvolvimento artístico, e não apenas em obras pontuais. A rigor, todo registro do passado é histórico, porque é passível de ser interpretado pela História Cultural, cada vez mais interessada em tudo coerir, no estudo das cosmovisões. E, no sentido oposto, todo documento material é artístico, porque registra a *Kunstwollen* de um período, parte do conceito mais amplo das Artes Visuais.

A História Cultural é a premissa do aspecto histórico, como a *Kunstwollen* é a premissa do aspecto artístico em questão. O *Denkmalkultus*,

assim, é uma expansão e complemento do arranjo teórico que vinha desenvolvendo para a História da Arte. Na identificação dos valores, reconhecia sua historicidade, os conflitos e convergências das distintas procuras sobre os mesmos elementos. E, para tanto, a premissa era a possibilidade da *Verstehen*, individual e coletiva, desses agregados coletivos que podia manifestar a Vontade Artística, os Valores e os Propósitos.

Na teoria riegliana, o monumento histórico e artístico não é uma característica intrínseca dos objetos, mas um significado, um valor, conferido. Que ademais varia historicamente, porém no decurso dos séculos, em uma sucessão de valores que possuem surpreendente coerência lógica interna, coexistindo orientações distintas (como o valor de uso e o valor artístico) e etapas diferentes de um mesmo processo (como o do valor de rememoração).

Riegl considerava que o processo histórico geral da Arte seguia do objetivo ao subjetivo (dentro de um sentido muito particular que conferiu a estes termos). Uma das conotações precisamos apontar aqui: por “objetivo” entendia também um mundo composto por objetos, por inumeráveis entidades isoladas e autônomas; já por “subjetivo” compreendia a amálgama de todos os elementos em um mesmo *continuum*, da qual fazia parte o observador.

A sua teoria dos Valores, como a dos Propósitos, não apenas desloca o foco da investigação para os sujeitos – coletivos e singulares –, como seria parte desse deslocamento geral.

Detectava como parte de tal processo a transformação dos valores de rememoração, partindo da objetividade dos monumentos intencionados, cuja carga de significado residia no seu ato de origem, no seu criador, passando pelos monumentos não-intencionados, relevantes para o valor histórico, até o valor de antiguidade, que era conferido pelo sujeito, e compreendia aquilo que observava como um *continuum* no tempo e no espaço.

Na história do valor artístico também se repetia tal processo, abandonando a idéia de um cânon objetivo unitário, cortejara a idéia de um cânon universal subjacente às várias expressões artísticas dos vários povos e épocas, e aceitava, por fim, que a valoração era conferida pelo sujeito contemporâneo.

Como seriam parte de tal trajetória as conquistas intelectuais alemãs então recentes: a nova História Cultural, que ampliava o olhar e abrangia todos os elementos da atividade humana; a teoria das cosmovisões, que a tudo coeria em uma vasta unidade; e os novos rumos da Estética, da investigação que deixava de concentrar-se em obras de arte pontuais, ainda que excelentes, passara pelo reconhecimento dos estilos e agora tratava de encontrar o fator em comum em todas as expressões estéticas de uma época e de todos os tempos.

Suas teorias, seus livros e entre eles o *Denkmalkultus*, não apenas apontava os vários aspectos dessa vasta trajetória. Eram também demonstrações e resultados dessa revolução copernicana.

Referências Bibliográficas

BURCKHARDT, Jacob. **The Greeks and Greek Civilization**. Tradução de Sheila Stern. New York: St. Martin's Press, 1998.

CORDILEONE, Diana Reynolds. The advantages and disadvantages of Art History to Life: Alois Riegl and historicism. In: **Journal of Art Historiography** n3 dec 2010. Disponível em: <<https://arthistoriography.wordpress.com/>> Acesso em: 30 jan 2021.

CURTIUS, Ernst Robert. **Essays on European Literature**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973.

DILTHEY, Wilhelm. **Crítica de la Razón Histórica**. Barcelona: Ediciones Península, 1986. [Originalmente *Texte zur Kritik der historischen Vernunft*, 1983].

DILTHEY, Wilhelm. **Teoría de la Concepción del Mundo**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1945.

FIEDLER, Konrad. **De La Esencial del Arte**. Selección de sus escritos realizada por Hans Eckstein. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958.

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.

HAMMERMEISTER, Kai. **The German Aesthetic Tradition**. New York: Cambridge University Press, 2002.

HERDER, Johann Gottfried von. On the Cognition and Sensation of the Human Soul (1778). In: HERDER, Johann Gottfried von. **Philosophical Writings**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

IGGERS, Georg G. **The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1983

MEINECKE, Friedrich. **El Historicismo y su Génesis**. Tradução de José Mingarro, San Matín e Tomás Muñoz Molina. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. [Originalmente, *Die Entsehung des Historismus*, 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.

PAZ, Daniel J. Mellado. Em Busca do *Stimmung*: sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, 11 (21), pp.349–374, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.26512/museologia.v11i21.41486>>

RIEGL, Alois. **El Arte Industrial Tardorromano**. Tradução de Ana Pérez López e Julio Linares Pérez. Madrid: Visor Dis., 1992a. [Originalmente *Spätromische Kunstindustrie*, 1901].

RIEGL, Alois. **El Retrato Holandés de Grupo**. Tradução de Gema Facal Lozano. Madrid: A. Machado Libros S.A., 2009. [Originalmente *Das holländische Gruppenporträt*, 1902].

RIEGL, Alois. História da Arte e História Universal. Tradução de João Tiago Proença. In: RIEGL, Alois. **O Culto Moderno dos Monumentos e Outros Ensaios Estéticos**. Lisboa: Edições 70, 2016a. [Originalmente *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*, Festgaben zu Ehren Max Büdingers, Innsbruck. Texto de 1898, reproduzido em *Belvedere*, n31, 1925].

RIEGL, Alois. **Historical Grammar of the Visual Arts**. Tradução de Jacqueline E. Jung. New York: Zone Books, 2004. [Originalmente *Historische Grammatik der bildenden Künste*, 1966, manuscrito de 1897-98].

RIEGL, Alois. **The Group Portraiture of Holland**. Tradução de Evelyn M. Kain e David Britt. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program, 1999. [Originalmente *Das holländische Gruppenporträt*, 1902].

RIEGL, Alois. **The Origins of Baroque Art in Rome**. Tradução de Andrew Hopkins e Arnold Witte. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010. [Originalmente, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908].

RIEGL, Alois. *Obra da Natureza e Obra de Arte. I*. Tradução de João Tiago Proença. In: RIEGL, Alois. **O Culto Moderno dos Monumentos e Outros Ensaios Estéticos**. Lisboa: Edições 70, 2016b. [Originalmente *Naturwerk und Kunstwerk*, publicado em 1901 no *Allgemeine Zeitung*, Munique, no suplemento 13].

RIEGL, Alois. **O Culto Moderno dos Monumentos**: sua essência e sua gênese. Tradução do francês de Elaine Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini. Goiânia: Ed. da UCG, 2006. [Originalmente *Der moderne Denkmalkultus*, 1903].

RIEGL, Alois. **Problems of Style**: foundations for a history of ornament. Tradução de Evelyn M. Kain. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992b [Originalmente *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893].

RIEGL, Alois. *The Giant's Door of St. Stephen's*. Translated by Lucia Allais and Andrei Pop. In: **Grey Room** 80, Verão 2020, pp.38-49. Grey Room Inc./ Massachusetts Institute of Technology. [Originalmente publicado como "Das Riesenthor zu St. Stephan," *Neue Freie Presse*, no. 13, 1902].

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: SCHLEIERMACHER, Friedrich D.E. **Hermenêutica**: arte e técnica da interpretação. Tradução de Celso Reni Braidão. 10ed. Petrópolis: Ed. Vozes/ Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015. [Originalmente, *Hermeneutik*, 1959].