

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

DA IMPORTÂNCIA DO PORMENOR: Aloïs Riegl e a Cultura Alemã

DE LA IMPORTANCIA DEL DETALLE: Aloïs Riegl y la Cultura Alemana

ON THE IMPORTANCE OF DETAIL: Aloïs Riegl and the German Culture

1 – a circulação de conceitos e teorias

Daniel Juracy Mellado Paz

Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA

Resumo:

O objetivo deste artigo é destacar as premissas subjacentes ao texto de Aloïs Riegl, *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese* (*Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entsehung*), de 1903, e ao conjunto de sua obra, demonstrando como estão profundamente enraizadas no debate cultural alemã do séc. XIX e começo do séc. XX. Riegl é lembrado em sua contribuição à História e Teoria da Arte pelo conceito de *Kunstwollen* (Vontade de Arte), central ao *Denkmalkultus*. Esse conceito enucleia as ideias de Vontade e de Arte. A Vontade perpassa completamente sua obra, com nuances diversas e absoluta primazia nos fenômenos estéticos. Quanto à Arte, a expande de tal maneira que se confunde com o conceito de Cultura. Dentro da abordagem da Cognição como mutável e impelida animicamente, ativa e não passiva. Tudo submetido ao devir histórico, à variação de acordo com os lugares e tempos. E aspectos ligados à Hermenêutica, à interpretação das épocas passadas e de suas mentalidades, e ao papel do observador, especialmente nos tempos modernos, com a revolução copernicana da abordagem de Riegl e sobretudo no espírito contemporâneo.

Palavras-chave: Aloïs Riegl, História da Arte, Kunstwollen, Vontade de Arte

Resumen:

El propósito de este artículo es destacar las premisas subyacentes al texto de Aloïs Riegl, El Culto Moderno de los Monumentos: su esencia y su génesis (Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entsehung) de 1903, y al conjunto de su obra, demostrando como están profundamente arraigadas en el debate cultural alemán del siglo XIX y comienzo del siglo XX. Riegl es recordado en su contribución a la Historia y Teoría del Arte por el concepto de Kunstwollen (Voluntad de Arte), central al Denkmalkultus. Este concepto enuclea las ideas de Voluntad y de Arte. La Voluntad traspasa completamente su obra, con matices diversos y absoluta primacía en los fenómenos estéticos. En cuanto al Arte, la expande de tal manera que se confunde con el concepto de Cultura. Dentro del enfoque de la cognición como cambiante e impulsado anímicamente, activa. Todo sometido al devenir histórico, a la variación de acuerdo con los lugares y tiempos. Y aspectos ligados a la Hermenéutica, a la interpretación de las épocas pasadas y de sus mentalidades, y al papel del observador, especialmente en los tiempos modernos, con la revolución copernicana del abordaje de Riegl y sobretudo en el espíritu contemporáneo.

Palabras-clave: Aloïs Riegl, História del Arte, Kunstwollen, Voluntad de Arte

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Abstract:

The goal of this paper is to highlight the premises underlying Aloïs Riegl's The Modern Cult of Monuments: its essence and its genesis (Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung), 1903, and his entire work, demonstrating how are deeply rooted in the German cultural debate of the 19th century and beginning of the 20th century. Riegl is remembered in his contribution to the History and Theory of Art by the concept of Kunstwollen (artistic will), central to the Denkmalkultus. This concept enucleates the ideas of Will and Art. The Will completely pervades Riegl's work, with diverse nuances and absolute primacy in aesthetic phenomena. As for the Art, it expands it in such a way that it is confused with the concept of Culture. Within the approach of Cognition as changeable and spiritually driven, active. All subject to historical flow, to variation according to places and times. And aspects related to Hermeneutics, to the interpretation of past ages and their mentalities, and to the role of observer, especially in the modern times, in the copernican revolution of Riegl's approach and event of the contemporary spirit.

Keywords: Aloïs Riegl, History of Art, Kunstwollen, Artistic Will

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

DA IMPORTÂNCIA DO PORMENOR: Aloïs Riegl e a Cultura Alemã

INTRODUÇÃO

Aloïs Riegl (1858-1905), historiador da arte de origem austríaca, 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). Naquela situação, escreveu um texto de importância capital para a área da Conservação & Restauro: *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese (Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung)*¹, de 1903.

O texto pertence àquele conjunto de aportes de cunho mais reflexivo que se costuma chamar, com grande liberdade, de *Teorias do Restauro*. Muitos não são “teorias” propriamente ditas. E, ensinados em sucessão, apresentam de entrada um problema para a sua compreensão.

Podemos desdobrar em dois polos a situação das teorias da Conservação & Restauro. Um dos polos é o dos fenômenos reais. No caso da Conservação & Restauro, dilemas incontornáveis, diante de um desejo impossível *in toto*, que é a conservação dos entes contra a entropia, o que dizer sua reversão, isto é, o seu restauro. Estes dilemas também se apresentam em aspectos mais propriamente locais, característicos da história específica do lugar.

O outro polo é o das teorias mais ou menos formuladas. Não são uma visão imediata, emergindo por inteiro da abstração da realidade em sua pura contemplação. Nasceram da adoção de conceitos, categorias, instrumentos, prévios, mentados por outras pessoas. Adotados como pressupostos, tácitos ou explícitos, a tal ponto que prescindem de uma maior exposição e defesa. Em alguns casos, são tidos como auto-evidentes. Em alguma medida, é uma obra coletiva. Entretanto, também não são pura expressão da sua época, resultados inevitáveis, como uma série aritmética, das ideias em voga. Existe uma parcela de criatividade e, portanto, de inesperado. As ideias e concepções de uma época ou de um país não são um todo coeso ou harmônico, um mosaico integral, sequer são “correntes”, como observa Lionel Trilling (1953).

Teorias não devem ser alinhadas e comparadas, sem as devidas precauções. Se uma teoria é em alguma medida inteligível a pessoas de outros países, mesmo em outro século, é que algo do substrato real a que se refere ainda será comum. No entanto, a matéria-prima de tais teorias não é somente a realidade, mas o mundo das representações, formado pelo ambiente cultural, o modo particular pela qual a realidade é interpretada por uma sociedade, em especial por suas classes falantes, mesmo quando francamente desatualizada. É este polo que se pretende explorar aqui. O *Denkmalkultus* e o conjunto da obra de Riegl, demonstrando como estão profundamente enraizadas no debate cultural alemão do séc. XIX e começo do séc. XX².

Esse debate não se restringia às fronteiras nacionais – no caso, multinacionais – do Império Austro-Húngaro: Michael Gubser (2006) assumia que as influências mais imediatas de Riegl já

¹ Doravante denominado apenas *Denkmalkultus*.

² Neste texto, “alemão” e “germânico” nunca se referirão a um país chamado Alemanha, e sim ao conjunto de pessoas que falam esse idioma, e à sua tradição intelectual própria.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

transpassavam os limites da Viena *fin-de-siècle*. Podemos inicialmente restringir o que, de resto, permanece um universo imenso: o da tradição alemã ligada à Arte. Kai Hammermeister (2002) observa algo importante: que os debates estéticos alemães não apenas nasceram naquela cultura, como são relativamente auto-suficientes e endógenos, com pouca influência advinda de fora, em oposição ao forte impacto pensadores estrangeiros (tais como John Dewey, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, George Santayana) que ainda assim pouco modelaram o seu curso. Michael Podro (1983), ao focar a chamada abordagem “vienense” da Arte, igualmente observa que essa literatura, essencialmente alemã quanto ao idioma, possui uma “forte coerência interna”, uma vez que não apenas os mesmos temas eram continuamente reexaminados, como cada um “criticava, expandia e elaborava” o trabalho dos demais³.

Aqui, um outro problema. O termo *tradição* está longe de significar algum tipo de presença etérea e penetrante; neste texto será um nome que traduz o que é uma trama de transmissão de ideias que, ou não conhecemos, ou é algo tão intrincado que se torna virtualmente impossível de reconstituir. Sobre Riegl, existem estudos mais finos das influências, e dos diálogos específicos de que tomava parte, como as obras de Michael Podro (1983), Margaret Olin (1992), Margaret Iversen (1993), Christopher Wood (2000) e Michael Gubser (2006). Gubser admite a forte presença de G.W.F. Hegel (1770-1831) na obra de Riegl, e Wolfgang Kemp mesmo defende que esta fazia parte de um revivalismo hegeliano da época; influência que Diana Reynolds Cordileone rejeita, reforçando os laços com Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Friedrich Nietzsche (1844-1900); Adi Efal (2010) explora os laços neo-kantianos, e assim sucessivamente. A soma do que seriam nuances pode levar até a reinterpretções mais drásticas, vide a obra, hoje clássica, sobre o período e lugar em que Riegl atuou, de Allan Janik e Stephen Toulmin (1973), e como desconhecê-lo levou a interpretar equivocadamente a obra de Ludwig Wittgenstein. Porém, deve ser possível costurar com cenários maiores, localizando e identificando tais correntes, com ênfase maior nas constâncias que nas diferenças. E pretendemos menos indicar uma filiação que as premissas do *Denkmalkultus* são as mesmas das e suas teorias sobre a obra de arte, em geral, e estas estão alicerçadas em questões candentes no debate alemão.

Não temos a pretensão de rastrear origens, até porque o recuo pode se dar indefinidamente, a exemplo da obra de Friedrich Meinecke (1982), onde apresenta uma pré-história do Historicismo, ou do esquiço que Michael N. Forster (2010) fez dos predecessores de Gottfried von Herder (1744-1803). De um modo geral os casos aparecerão à maneira de exemplos, até por serem significativos ou de amplo conhecimento na época. Os debates, por mais intensas que sejam as divergências, sempre possuem um consenso tácito: a relevância do tema em questão. Que ele é digno de atenção e de esclarecimento, a ponto de visões antagônicas competirem fervorosamente. No ambiente alemão, a Filosofia da Linguagem, a Hermenêutica, a Epistemologia e, em linhas gerais, a Estética, terão importância⁴.

³ PODRO, 1983, p. XV.

⁴ A ironia é que o debate causa uma multiplicação de imagens espectrais. Não bastam as respostas, alternativas, refutações, complementos, mas o próprio entendimento é truncado, de modo malicioso ou inocente. Isto ocorre com os conceitos de *Kunstwollen* e *Weltanschauung*, importantes nesta exposição.

A OBRA E AS OBRAS

Em 1893 publica o livro *Problemas de Estilo: fundações para uma história do ornamento (Stilfragen)*⁵ (RIEGL, 1992). Nele apresenta a teoria do *Kunstwollen*, contrastando-a com a abordagem corrente, e defende que os elementos vegetais (flores, brotos e folhas) dos ornamentos de cada estilo e cultura em verdade são transformações dentro de uma mesma cadeia evolutiva, sucessivamente adaptadas, no Mediterrâneo e Oriente Médio, com seu ápice entre os gregos do período helenístico.

Entre 1897 e 1898 escreveu dois manuscritos, duas versões para uma obra incompleta que se publicou postumamente sob o título *Gramática Histórica das Artes Visuais (Historische Grammatik der Bildenden Künste)*⁶. Nele, buscava ao mesmo tempo caracterizar elementos constantes nas Artes, como sua transformação ao longo dos períodos históricos ocidentais e da Oriente Médio, abraçando a divisão tripartite da História da Arte ocidental: da Antiguidade, da Idade Média, a partir da adoção do Cristianismo como religião oficial no Império Romano, e da Era Moderna, com a Renascença. A obra de arte seria um reflexo da cosmovisão de cada período. Na primeira versão, se tratavam de variações sobre o princípio da Arte como uma luta com a natureza. Dessa maneira, a Antiguidade seria marcada *melhoria pela beleza física*, da superação do transitório pela busca da perfeição e da eternidade. O segundo, marcado pelo Cristianismo, pelo deslocamento para a beleza espiritual. Na Era Moderna, a arte seria a reprodução dos aspectos transitórios da natureza. Dentro disso, os elementos constantes da obra de arte seriam o propósito, os motivos e a dicotomia forma/superfície. Na segunda versão, mais incompleta que a anterior, mantém o raciocínio dos motivos, da superfície/ forma e dos propósitos. A mudança principal se dá no motor das transformações, nas cosmovisões, fundamentadas na concepção religiosa das épocas. A superação da natureza pela beleza eterna se dá dentro do quadro do Politeísmo Antropomórfico. O período cristão obviamente pelo Monoteísmo Cristão, em especial o Católico – o que lhe permite, ainda, fazer conjecturas sobre o Império Bizantino, o Monofisismo e o Islam. Na Era Moderna, a mentalidade natural-científica.

De 1901 é seu livro *A Arte Industrial Tardo-Romana (Die Spätromische Kunstindustrie Nach Den Funden in Österreich-Ungarn)*⁷ (RIEGL, 1992). Nele, investigando algo limitado – a arte industrial – de um período que não era propriamente restrito – que chama de “tardo-romano”, abrangendo mais precisamente a Idade Média – acabará abarcando todas as expressões artísticas e também a Antiguidade e a Era Moderna. Defende que apesar da aparente afinidade entre a Antiguidade, em especial a greco-romana, e a Era Moderna, com um período de ruptura – ou mesmo declínio – na Idade Média, o que há é uma sorte de continuidade.

De 1902 é o seu *O Retrato Holandês de Grupo (Das Holländische Gruppenporträt)*⁸ (RIEGL, 1999; 2009), onde estuda um gênero holandês de pintura que teve pouca aceitação fora do país de origem, o *retrato de grupo*, com suas três fases. Na primeira (1529-1566), as figuras eram ritmicamente dispostas, formando um grupo organizado pelo princípio da *coordenação*, a forma específica de sua *coerência interna (innere Einheit)*. O caráter do grupo e sua hierarquia se denotavam por meios *simbólicos* a serem interpretados pelo observador, na *coerência externa*

⁵ De agora em diante simplesmente denominado *Stilfragen*.

⁶ Doravante *Grammatik*.

⁷ Doravante *Spätromische*.

⁸ Doravante *Gruppenporträt*

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

(*iupere Einheit*). Na segunda fase (1580-1624), as figuras se organizam de outra maneira, seguindo um princípio de *subordinação* que denotaria a hierarquia do grupo, e o retrato, em vez de aludir a símbolos, seria o registro de um momento concreto, específico. Na terceira fase (1624-1662), completamente abandonada a clave simbólica, e as figuras humanas se distribuiriam no espaço, recuperando a coerência externa sob outra modalidade.

Publica-se postumamente, em 1908, *As Origens da Arte Barroca em Roma (Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901-1902)*⁹ (RIEGL, 2010). Nele analisa as transformações do Barroco e sua proximidade com a sensibilidade moderna, em especial a partir da atuação de Michelangelo e Correggio, com ênfase na pintura. No plano psicológico, na Antiguidade as ações humanas representavam a *vontade* de figuras isoladas e não o *sentimento*, que coere os personagens, como seria no Renascimento. No plano da composição, a transição se dera da *objetividade* para a *subjetividade*, dos entes tais como eles eram ou deveriam ser para como eles apareciam, fenomenicamente, articulados cada vez mais não a partir de si mesmos, mas em um espaço homogêneo que os abarcaria.

Cabe agora uma exposição um pouco maior do sucinto, embora sofisticado, construto conceitual do *Denkmalkultus*. Riegl parte da diferença entre o conceito de *monumento (Denkmalswert)*, pautado pela rememoração intencional, e o culto e proteção então contemporâneos, no âmbito do Império Austro-Húngaro, dos monumentos artísticos e históricos. Enquanto todo monumento artístico é histórico, parte necessária da História da Arte ao menos, defende que todo monumento histórico é também um registro da Arte, ambos conceitos fundidos nos monumentos a proteger.

Depois desse *tour de force*, dissocia novamente o valor artístico do conceito de monumento e de seus aspectos históricos, já que a importância artística não é o resultado de um cânon fixo, mas uma correspondência da *Kunstwollen*, da *Vontade de Arte*, de quem produziu a obra, com aqueles que a apreciam nos tempos presentes.

A seguir, prossegue em abordagem inédita: na identificação dos valores, daquilo que queremos com os monumentos; no mapeamento dos vetores de tais vontades, e se estes são convergentes ou conflitantes. Haveria dois tipos gerais de valores. O *valor de rememoração (Erinnerungswert)*, relacionado com essa percepção do passado (embora partindo dos interesses presentes). E o *valor de contemporaneidade (Gegenwartswert)*, relacionado a uma satisfação de algo presente.

No valor de rememoração, parte novamente do monumento. O usual é conceber que os artefatos sejam lembranças para o futuro, monumentos intencionais (*Denkmale gewollten*). Correspondem a um primeiro *valor de rememoração intencional (gewollte Erinnerungswert)*. Os monumentos não-intencionais (*Denkmale ungewollten*) atenderiam a um *valor histórico (historischen Wert)*, sendo o resultado do desenvolvimento da consciência histórica, que transforma todo e qualquer registro do passado em documento potencialmente imprescindível, abarcando elementos que não foram assim pensados, e inclui aspectos que não eram originalmente relevantes mesmo nos monumentos intencionais. E, 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”.

⁹ Doravante *Barockkunst*.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

O monumento não é mais que um substrato sensível necessário para produzir no espectador uma certa impressão difusa [Stimmung], suscitada no homem moderno pela representação do ciclo necessário do devir e da morte, da emergência do singular fora do geral e de seu progressivo e inelutável retorno ao geral. (RIEGL, 2006, p. 51)¹⁰.

A seguir, lidaria com o valor de contemporaneidade. Um deles seria o mais mundano *valor de uso* (*Gebrauchswert*). O outro, o *valor artístico* (*Kunstwert*), conferido pela sensibilidade moderna, que nele distingue duas camadas. Uma é o *valor de novidade* (*Neuheitswert*), que daria importância estética à unidade e pulcritude de algo recém-realizado. O outro, o apreço pelas obras antigas, uma vez que não mais um valor absoluto, será o *valor de arte relativo* (*relative Kunstwert*), na paradoxal exigência que uma obra de arte passada tenha algo que a caracterize como de antanho, e algo que convirja com as predileções atuais.

Riegl é lembrado em sua contribuição à História e Teoria da Arte pelo conceito de *Kunstwollen*, central ao *Denkmalkultus*. Esse conceito enucleia as ideias de Vontade e de Arte. A Vontade perpassa completamente sua obra, com nuances diversas e absoluta primazia nos fenômenos estéticos. Quanto à Arte, a expande de tal maneira que se confunde com a noção de Cultura. Dentro da abordagem da Cognição como mutável e impelida animicamente, ativa e não passiva. Tudo submetido ao devir histórico, à variação de acordo com os lugares e tempos. E, submersos, aspectos ligados à Hermenêutica, à interpretação das épocas passadas e de suas mentalidades.

Será um mapa geral, e não um roteiro detalhado e preciso. Os tópicos se encadearão para fins explicativos, sem uma ordem cronológica, vinculados ao máximo ao *Denkmalkultus*, com exemplos relevantes da cultura alemã e da obra de Riegl, que é intensa, incompleta, expressa muitas vezes em manuscritos não preparados para a publicação, com uma terminologia particular, em transformação no curto período em que trabalhou. Em um cubo desmontado para acomodar-se a um papel, arestas em comum se dividem em linhas distintas e distantes. Da mesma maneira, as ideias de Riegl, vistas como um todo coeso, ao serem expostas de maneira linear, perdem algo dessa unidade tridimensional, forçando-nos ademais a alguma redundância.

Isso requer um esboço geral das teorias rieglianas, com ênfase naqueles aspectos que conformam o *Denkmalkultus*, e, no sentido inverso, que se alimentam da tradição alemã, em torno destes pressupostos: a primazia da Vontade, a atividade e plasticidade da Cognição, a totalidade da Cultura e as condições da Hermenêutica.

A PRIMAZIA DA VONTADE

O conceito de *Kunstwollen* é a pedra angular das teorias rieglianas sobre a Arte e, por extensão, do *Denkmalkultus*. Sempre se salienta que sua abordagem se contrapõe diretamente àquela de Gottfried Semper (1803-1879), onde a forma artística derivava da Técnica, persistindo por uma

¹⁰ O *Stimmung* é onde considera o *sublime* e o *pitoresco*, categorias estéticas importantes fazia mais de um século, e alvos do inquérito filosófico alemão. No entanto, a absorve em uma reflexão ainda maior, como uma característica moderna, ligada à crescente Subjetivação da sociedade. O papel do *Stimmung* seria explicado com mais detalhe em ensaio intitulado "*Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*" (1899), ao qual não tivemos acesso. Algo da trajetória do conceito de *Stimmung*, inclusive na obra de Riegl, é apresentado por Arlenice Almeida da Silva (2016).

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

espécie de inércia. Riegl inverte os termos e põe a Técnica a serviço de uma intenção preliminar, de uma vontade geral que se realiza nas formas visíveis.

Frente a esta concepção mecanicista da essência da obra de arte mantive no meu *Stilfragen* uma concepção teleológica – sendo, acredito, o primeiro nisso -, descobrindo 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, 1992, p. 20 – tradução nossa).

A inovação está apenas na aplicação da Vontade à Arte, pioneirismo do qual se orgulhava, já que havia uma tradição própria do pensamento alemão a respeito¹¹. Nela, uma das figuras inaugurais é Herder, que punha a vontade no centro da atividade psíquica humana, afirmando que “a cognição verdadeira e a boa vontade são apenas um tipo de coisa, uma *única força e eficácia da alma*” (HERDER, 2004c, p. 215 – tradução nossa). Contra a divisão do Eu em faculdades distintas, procedimento que vinha da Escolástica medieval e se mantivera no Empirismo inglês, Herder se insurgira, advogando a necessária unidade da inteligência humana, e mesmo desta com o corpo (e aqui se insurgia contra o Racionalismo francês e seu patrono, Descartes).

Ademais a Vontade entra como aspecto central da obra de Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*, sem grande repercussão entre os filósofos contemporâneos, mas bastante influente entre artistas e pensadores (HAMMERMEISTER, 2002).

Em linhas gerais, ao longo do séc. XIX, desenvolve-se uma vertente denominada *Filosofia da Vida* (*Lebensphilosophie*), que entende ser a Vida (*Leben*) humana, real, efetiva, o centro da investigação filosófica, e não a casca pensante dos sistemas excessivamente intelectualistas. Dando importância à Experiência ou Vivência (*Erlebnis*) e, sendo a Vida atividade, também à Vontade (*Wille/ Wollen*). E tem expressão, e reforço, na obra de Nietzsche, ela mesma parte da *Lebensphilosophie*, que critica o *homem socrático*, impregnado em toda a civilização ocidental, esvaziado de sua Vontade de Potência (*Wille zur Macht*)¹².

Como se verá quando lidarmos com o conceito de *atenção*, a interpretação desse centro anímico estará presente em teorias psicológicas do séc. XIX. Como a de Franz Brentano (1838-1917), em especial no seu *Psicologia desde um Ponto de Vista Empírico* (*Psychologie vom empirischen Standpunkte*), de 1874, onde defendia o papel da *intencionalidade* na psique humana. E, por sua vez, será essencial para a Fenomenologia de Edmund Husserl, onde toda Consciência é Consciência *de alguma coisa*, ou seja, o Sujeito puro não existe como tal, mas somente aparece como Consciência na medida em que existe um Objeto dado. Wilhelm Wundt (1832-1920) defendia que a *atenção* era a propriedade unificadora fundamental das faculdades mentais (KEMP, 1999; OLIN, 1989). Curiosamente aqui se reedita a polêmica do séc. XVIII, de Herder contra os racionalistas e empiristas, já que concomitante ao desenvolvimento da Psicologia alemã, havia novas investidas divisionistas da psique, como seria o caso posterior do Behaviorismo, que

¹¹ Wilhelm Dilthey pode ter encontrado um dos germens dessa tradição: no luteranismo, e no papel que reservava à fé para a salvação das almas.

¹² Essa abordagem alastrou-se para além da cultura alemã. O norte-americano John Dewey (1859-1952) que teve na *Experiência* a base de sua filosofia, e o francês Henri Bergson (1859-1941), que defendeu a existência de um *élan vital*, um impulso irrefreável que organizou a matéria na longa cadeia dos seres vivos, desde a noite dos tempos, em um percurso aberto, múltiplo e criativo. O título do famoso filme propagandístico alemão de 1935, *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*), de Leni Riefenstahl, não é um acidente: “triunfo da vontade” era uma expressão presente nas obras de Nietzsche. E, como defendido aqui, resultado longínquo de uma longa tradição.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

a reduzia a conjuntos de Estímulo/ Resposta, recortado a partir das possibilidades experimentais. 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). De toda sorte, a compreensão da *Kunstwollen* se torna algo primordial.

(...) a missão de nossa disciplina não é simplesmente encontrar as coisas na arte passada que apelem ao gosto moderno, mas 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. (RIEGL, 1999, p. 63 – tradução nossa).

Estava-se longe da preocupação artística de então, da crítica judicativa ou de estabelecer uma hierarquia de valores e artes, e sim o rastreio da mentalidade artística de cada período. A História da Arte se tornava a História da Vontade de Arte, do impulso estético, individual e coletivo¹³. Heinrich Wölfflin (1864-1945), seu contemporâneo, com quem sempre será comparado, traçara para um projeto similar: de uma História da Arte como História do Olhar (*Sehgeschichte*).

Riegl desenvolve suas teorias em torno da Vontade de Representação, como da Representação da Vontade. Não é uma *boutade*: a Vontade de Representação está expressa na *Kunstwollen*, como também na da luta com a Natureza, que se realiza dentro das quatro intenções que regem a manufatura. A Representação da Vontade, por sua vez, é a daquelas que presidem o Cosmos, do politeísmo ao monoteísmo; da hierarquia da sociedade, na forma da “lei do mais forte”; e a expressão do espírito na matéria, sob diversas maneiras. Vejamos os propósitos, a própria Vontade de Arte e suas características, a Arte como luta com a Natureza, os sistemas religiosos, o papel do princípio da “lei do mais forte” e a expressão do Espírito humano, nas teorias rieglianas.

Os Propósitos

Riegl diz que os artefatos são criados por distintos propósitos: o prático (*Gebrauchszweck*), o decorativo (*Schmückungszweck*) e o conceitual (*Vorstellungszweck*), como três intenções “externas” à Arte como tal, coberta pelo propósito artístico (*Kunstzweck*).

Apesar de todos os três propósitos estarem atuantes através de cada período histórico-artístico, nem tiveram o mesmo *status* relativo. A função prática sofreu menos danos nesta competição, pelo óbvio motivo que demandas práticas em um dado momento não aceitam restrições de imediato. A relação entre as funções decorativa e conceitual, por outro lado, é consideravelmente mais variável: ou a primeira é absorvida pela última ou vice-versa. Em todos os períodos em que o propósito prevaleceu, a função conceitual, se atua de alguma maneira, sempre dominou a decorativa. Apenas quando a função conceitual retrocede que a função decorativa se afirma novamente. (RIEGL, 2004, p. 116 – tradução nossa).

Embora tais propósitos coexistam, convirjam ou se anulem entre si, ora mantenham campos de atuação distintos, reconhece que da Antigüidade à Era Moderna existe um deslocamento daqueles propósitos externos ao *Kunstzweck*, à Arte como fim em si mesma.

¹³ 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.

A Kunstwollen

O conceito de *Kunstwollen* possui uma história própria de sucessivas interpretações, cada qual deslocando-o para um canto diferente – como fizeram Hans Sedlmayr, Otto Pächt, Erwin Panofsky e Walter Benjamin –, e de críticas, algumas severas, como as de Ernst Gombrich, que lhe encontrava – não sem certa razão – ares hegelianos, ou daqueles que desconfiavam das generalizações nacionalistas/ racialistas (KEMP, 1999; BINSTOCK, 2004; GUBSER, 2006). A confusão aumenta com o emprego, por parte de Riegl, de sucessivos termos para designar aspectos dessa ideia: *Kunstsgedanke*, [pensamento artístico], *Kunstzweck* [propósito artístico – que, como se verá, não necessariamente coincide com a *Kunstwollen*], *Kunstabsicht* [intenção artística] e *Kunstgeist* [espírito artístico]. Não aprofundaremos nesta seara.

Se existe uma Vontade de Arte, *de quem* é essa vontade? Quem é o sujeito?

A *Kunstwollen* é uma das versões da visão de um impulso anímico que dirige as ações. Ora, centrado no indivíduo. Ora, em agregados coletivos maiores. Esse jogo de bonecas russas não é apenas uma questão de definições, ou de precisão, mas mesmo parte do problema historiográfico: da relação entre as distintas escalas, e seus aspectos tensionais.

Em um plano mais geral, sua obra considera a Vontade de Arte de vastos períodos. Defende que há uma divisão ternária na história ocidental das artes visuais, de um tronco de desenvolvimento a partir dos registros egípcios até sua própria época. Enfatizada diferentemente em suas obras, sem contradizer-se essencialmente. Olhando com atenção, veremos diferenças significativas entre religiões coetâneas: o catolicismo (que chama de cristianismo ocidental), o cristianismo ortodoxo (a que chama de bizantino), os monofisitas e o Islam. É importante que considera a todos, com exceção do primeiro, como abordagens que estagnaram, sem gerar outras formas que não aquelas implícitas na própria cosmovisão, sem desenvolvimento histórico.

Os povos também possuem sua *Kunstwollen*. Karl Schnaase (1798-1875) defendia que a grandeza de um artista residiria no quanto reconhecia e elaborava o “espírito de sua nação” (apud KEMP, 1999, p. 15). Riegl seguia o mote. Assim, “pode-se rastrear a afinidade do povo germânico a esta abordagem desde o início de sua história documentada” (RIEGL, 2004, p. 166 – tradução nossa). Inclusive tratando os povos como *raças*¹⁴, como quando diz que “ao manter sua tradição racial, os Italianos eram incapazes de seguir esse curso” (RIEGL, 2004, p. 167 – tradução nossa). Motivo pelo qual seria criticado depois da Segunda Guerra Mundial, dado o aumento da sensibilidade ao tema, embora os aspectos raciais não fossem, desde já, centrais em hipótese alguma à sua obra¹⁵. Riegl terá especial interesse nos “nórdicos” (holandeses, burgúndios, teutões) e na sua relação com os “sulistas”, isto é, os italianos (RIEGL, 1999; 2010; 2004), que formavam uma superfície de contraste com o desenvolvimento artístico dos povos nórdicos, e vice-versa, além dos principais expoentes da Arte ocidental, percorrendo caminhos paralelos porém distintos, em contínuo contato.

¹⁴ Apesar de corrente na época, a exemplo de Hans Sedlmayr. Curiosamente, quem ao longo de sua obra incorpora as teorias racistas em florescimento na época é Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, ao adotar Arthur de Gobineau.

¹⁵ Embora em muitos momentos fale dos impulsos inerentes aos alemães, em outro momento descarta as “diferenças raciais” e argumenta que, se havia na Idade Média o conflito entre um impulso novo e outro conservador, naturalmente os nórdicos – isto é, os descendentes dos bárbaros – carregariam consigo a novidade, porque o “Norte pôde ser menos carregado pelo peso da tradição e por isso consequentemente pôde, via de regra, representar a tendência mais progressista através da Idade Média” (RIEGL, 2014, p. 78 – tradução nossa).

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Eis a razão porque nós Teutões, com nossa profunda sensibilidade emocional, percebemos a agitação interior das figuras barrocas italianas como inventadas e afetadas. Com toda justiça, entretanto, não devemos esquecer que os patronos italianos não queriam as coisas de outro modo. (RIEGL, 2004, p. 168).

No seu *Gruppenporträt*, um dos enigmas era explicar a particularidade das obras holandesas diante da pintura europeia de então, a articulação entre a *Kunstwollen* geral e a local.

Os Holandeses, por outro lado, foram o primeiro povo a tentar construir uma arte fundada somente no Protestantismo alemão. Motivos e tudo associado a ele deveriam ser orgânicos e despertar algum tipo de pensamento no observador, ainda que somente um estado emocional indefinido (*Stimmung*). (...) Os incontáveis artistas que este pequeno país produziu em tão curto espaço de tempo atesta o engajamento integral de sua população ao problema. Esta foi a última vez que a arte alemã deu expressão à alma de um povo inteiro, e não durou por muito tempo. (RIEGL, 2004, p. 176 – tradução nossa).

Ainda entre cidades distintas, como Haarlem e Amsterdam (RIEGL, 1999), ou as distintas tendências das cidades e regiões italianas na Idade Média (RIEGL, 2004).

Uma sociedade pode ver-se cindida em relação à sua *Kunstwollen*. Este talvez seja um dos pontos mais importantes na aplicação de sua teoria da Vontade de Arte. No *Denkmalkultus*, é um aspecto fundamental, porque reconhece que nos valores de rememoração, o mais recente, o de antiguidade, era o mais popular e também o mais acessível às massas, enquanto o valor histórico, eminentemente científico, era de interesse restrito a poucos.

Essa impressão [da antiguidade] não implica uma abordagem científica e não parece tributária da cultura histórica. Coloca apenas em jogo sensibilidade e afetividade e não pretende nada além de se endereçar exclusivamente às pessoas cultas, que se interessam pela conservação dos monumentos históricos, e também às massas, a todos os indivíduos, sem distinção de nível cultural. (RIEGL, 2006, p. 51).

O valor de antiguidade, apesar de ter surgido “grupo restrito de artistas e militantes profanos”, cresceu pela “força que lhe conferiram seus adeptos, convencidos de que esse valor dominaria o futuro” (RIEGL, 2006, p. 76). O fato crucial estava não no surgimento do valor, mas em sua propagação, no êxito coletivo.

Outra diferença estava entre o valor de antiguidade e o de novidade, este mais massivo:

O caráter concluído do novo (...) 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 relativo só pôde, ao menos depois do início da época moderna, ser apreciado por aqueles que possuem cultura estética. A multidão sempre foi seduzida pelas obras cujo aspecto novo estava claramente afirmado (...) (RIEGL, 2006, p. 98).

No *Spätromische*, narra a formação no Império Romano de uma elite e de uma massa, em termos de gosto estético, com a “separação que nesse momento se faz evidente entre arte vulgar (a que

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

pertence especialmente à arte religiosa segue ferreamente os modelos clássicos gregos) e arte de moda (dirigido às necessidades refinadas das classes altas)” (RIEGL, 1992, p. 104 – tradução nossa). E, no *Grammatik*, que essa diferença acaba sendo constitutiva da Era Moderna e, nesta cisão, a implosão da importância da tradição para a elite que encomenda a Arte:

De todas as coisas, se há uma grande deficiência na arte da era moderna se comparada com as duas anteriores, é que aquela arte se tornou o privilégio de poucos – isto é, a elite cultivada. Para se compreender claramente esta mudança, é preciso apenas lembrar da qualidade popular de muito da arte da Florença ou da Nuremberg do séc. XV. Nestes lugares, o conjunto da população parecia engajar-se incansavelmente em questões artísticas – e estamos lidando aqui com o momento histórico da transição à arte moderna. Os laços entre a arte visual e pessoas de todas as classes eram mais estreitos durante a Era Dourada grega (...)

O artista de hoje, por outro lado, é um cavalheiro distinto produzindo peças para satisfazer as predileções diletantes de outros homens ricos e poderosos, sejam estes indivíduos privados ou instituições como o Estado ou a Igreja (RIEGL, 2004, p. 98 – tradução nossa).

Riegl assume que artistas teriam suas Vontades de Arte que, imersas no fluxo da própria época, lidariam com as naturais diferenças, como ocorrera com Albrecht Dürer¹⁶. Importância maior dá a Michelangelo, e aqui também vemos essa tensão entre o indivíduo e grupos em círculos concêntricos maiores, e com o tradicional e o novo, já que ele “se defrontou com um problema claro: estava ciente de um novo *Kunstwollen*, que ele pretendia introduzir em todas as áreas das artes visuais” (RIEGL, 2010, p. 112). Se para o Barroco, Michelangelo e Correggio eram centrais, para a pintura holandesa era Rembrandt (RIEGL, 1999). A *Kunstwollen* individual pode agregar algum rumo ou componente à *Kunstwollen* coletiva, ou antecipá-la. O papel individual, e seu encaixe, na corrente geral torna-se o desafio intelectual. Como um artista avança a tendência, ou confere-lhe uma interpretação particular e irrepetível.

Vendo quão próximas estas primeiras soluções ao problema do retrato de grupo ainda se relacionam aos seus imediatos predecessores, e quão sistematicamente eles continuaram a lidar com o mesmo em problema em suas últimas pinturas, nos convencemos que temos Rembrandt era essencialmente um agente da vontade artística de sua nação e tempo, embora um agente genial, e em tempos onde a realização já se consumara. (RIEGL, 1999, p. 254 – tradução nossa).

Otto Pächt (1963) observa que Riegl transforma a abordagem sobre o gênio – também ele um tema nos debates alemães, a partir da importância conferida pelo Romantismo e sua justificação teórica no âmbito do idealismo. O gênio artístico, longe de ser alguém que destoasse radicalmente do *Kunstwollen*, era quem o elaborava de maneira mais consciente até novos patamares.

E mesmo os comitentes terão sua influência. No caso, um comitente muito importante, que poderia ditar o rumo da arte do seu período, como fora o Papa Sisto V¹⁷. Assim como há indivíduos essenciais as mentalidades da época, via de regra ligada a movimentos espirituais, como São Francisco de Assis e Martinho Lutero (RIEGL, 2004).

¹⁶ RIEGL, 2010, p. 112.

¹⁷ RIEGL, 2010, p. 164.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Retornando à escala mais ampla, a sucessão das Vontades de Arte apresenta paradoxos e paralelismo aparentes. Um dos grandes méritos da sua teoria é a possibilidade de explicar o desenvolvimento aparentemente não-linear das Artes. Em períodos subsequentes, explicar porque são tão diferentes. Porque, apesar de diferentes, possuem alguma continuidade que passara despercebida. Porque, apesar de uma aparente continuidade, possuem alguma diferença profunda. Em períodos descontínuos, ou em lugares distantes porém coetâneos, porque da semelhança e como são diferentes. Ou ainda, porque existe uma estranheza tão intensa. Esse estranhamento não é apenas um enigma a ser solucionado; é uma possibilidade heurística. Riegl argumenta que dos vários gêneros de pintura holandeses, um apenas, o retrato de grupo, não teve acolhida em outros países. Isso não só facilitava a pesquisa minuciosa, já que praticamente todo o acervo estava em um só lugar, como franqueava a investigação: dado que todos os gêneros realizados pelos holandeses forçosamente compartilhariam da mesma *Kunstwollen*, estaria naquele não compartilhado pelos demais – a do retrato de grupo – denunciado com mais clareza o idiossincrático na Vontade de Arte daquele período na Holanda.

Tendo reconhecido os princípios comuns subjacentes a toda arte na Holanda, deve se reconhecer que o retrato de grupo é mais típica, e por isso a mais importante para a história da arte, forma de pintura holandesa. Uma história da evolução do retrato de grupo na Holanda equivale, portanto, a nada menos que a uma história das origens de toda a pintura na Holanda. (RIEGL, 1999, p. 63 – tradução nossa).

Nem a proximidade entre épocas tão distintas seria algo anômalo para o intelectual alemão, acostumado com o Filo-Helenismo secular de sua *intelligentsia* (VALDEZ, 2014)¹⁸.

No que diz respeito aos períodos subsequentes, a Arte ocidental desenvolve-se gradualmente. No entanto, a mudança de certos aspectos realiza estranhas convergências com períodos não contíguos ou sociedades distantes. Mesmo nessa proximidade, algo ainda será distinto:

A obra de arte antiga só pode responder à vontade artística moderna por certos aspectos. Ela apresenta outros que se distanciam daquela. 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 estes 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. Mesmo em nossa época, em que prevalece a doutrina segundo a qual “a cada época sua própria arte”, a presença, na concepção, na forma e nas cores de um monumento, de traços não correspondentes à vontade artística moderna contribui poderosamente para reforçar os aspectos atraentes daquele. (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.

¹⁸ Desde o tempo de Winckelmann e Lessing, e da tradução de Voss de Homero, cresceu a sensação da existência de um “casamento sagrado” (*hieros gamos*) entre o espírito da Grécia e o espírito da Alemanha, uma especial relação e simpatia compartilhada por nenhum outro povo ocidental em tempos modernos. (BURKCHARDT, 1998, p. 10 – tradução nossa).

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

O primeiro conceito que ele [o Sr. Ast] estabelece é o de algo estranho, o qual deve ser compreendido. (...) 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. (...) Do mesmo modo no caso oposto, a saber, quando nada fosse estranho entre aquele [que fala e aquele que ouve], ela não precisa ser entabulada, antes a compreensão seria dada simultaneamente com a leitura e a audição, ou talvez sempre já dada divinatoriamente e, portanto, completamente autocompreendida por si mesma. (SCHELEIERMACHER, 2015, p. 30).

Por algo idêntico explicará o desprazer causado à sensibilidade moderna a arte tardo-romana:

De acordo com isto, a vontade de arte constantiniana parece verdadeiramente idêntica à moderna e, no entanto, suas obras nos provocam o oposto de uma satisfação artística. (...) Por conseguinte, ao servir-se para isso do mesmo meio artístico de que nós nos valem, porém para objetivos diametralmente opostos, nos faz plenamente conscientes da distância existente entre a vontade de arte da antiguidade tardia, e da antiguidade em geral, e a nossa contemporânea. (RIEGL, 1992, p. 81 – tradução nossa).

Neste caso, Riegl defendia fazer parte de uma progressão, embora soasse como um retrocesso e uma decadência. De maneira análoga, compreende algo da pintura holandesa de grupo assim:

Não está certamente distante o tempo em que possamos começar a olhar para esse período desapassionadamente e 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, como sempre foi, uma inerentemente progressista. (RIEGL, 1999, p. 307 – tradução nossa).

Etapas subsequentes, por uma mudança qualquer, parecem adquirir uma diferença abismal.

É curioso que o fascínio pela arte italiana não se estenda a todos os seus períodos, mas se interrompa abruptamente após a Renascença (desde o séc. XIII até o XVIII, a arte italiana cumpriu um papel universal). 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? Porque a arte italiana posterior incorporou elementos do desenvolvimento nórdico, tais como a concepção de uma sensação de peso ou a crescente percepção subjetivo-óptica em sua descrição formal. Isto soa paradoxal. Alguém pode imaginar que isto a aproximaria mais de nossos interesses, mas o caso é o oposto. Porque esta arte corresponde parcialmente a nossas expectativas, o fato de que a outra metade não corresponda nos choca de modo mais contraditório e perturbador. Na arte renascentista havia algo profundamente estranho mas em si mesmo harmonioso, enquanto na arte barroca italiana há algo parcialmente familiar mas em si mesmo também contraditório. (RIEGL, 2010, p. 93 – tradução nossa).

Ou possuir uma diferença profunda, embora não transpareça à primeira vista, tal qual as pinturas holandesas quinhentistas que “inegavelmente fizeram progresso considerável na direção das

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

ideias pictóricas modernas; ao mesmo tempo, seria um erro subestimar a distância entre o ontem e o hoje, que tardou séculos para transpôr” (RIEGL, 1999, p. 104 – tradução nossa).

O olhar presente poderá ter convergências em aspectos de épocas mais remotas, criando uma valoração desigual da Arte do passado, fenômeno relevante no seu *Denkmalkultus*. O Tardo-Romano seria etapa imprescindível que une a Antigüidade à Era Moderna, em vez de pura decadência. Seria inverossímil a ideia desse interregno, pois “se cria um abismo intransponível entre a arte tardo-romana e a antiguidade clássica precedente. E assim, por meio da evolução natural, jamais teria podido se transformar a arte clássica na arte tardo-romana” (RIEGL, 1992, p. 18 – tradução nossa). Nesse percurso de uma modalidade de visão tátil a uma óptica – que explicaremos adiante –, o espaço, ausente nas representações da Antiguidade, primeiro surge circundando os corpos, de maneira “cúbica”, na arte do Tardo-Romano, para, enfim, se desdobrar mais claramente no Renascimento, dentro de outro modo de percepção, como espaço infinito.

A arte tardo-romana, de fato, ainda não mostra a maneira moderna na observação da perspectiva linear, inclusive parece afastar-se ainda mais desta, em comparação com a antiguidade precedente. No entanto, substituiu as condições antigas da criação artística por outras novas, sobre cuja base pôde se desenvolver paulatinamente em tempos posteriores a prática moderna da perspectiva linear. (RIEGL, 1992, p. 22 – tradução nossa).

Apesar da ausência do espaço, de outro modo de visão, a forma dos corpos da Antiguidade era afim à sensibilidade moderna, o que criava, entre outras coisas, a sensação de um interregno inferior, uma decadência, que se baseava e fomentava vários outros paralelismos, exigindo cuidado redobrado. Como defendia que o espaço não possuía representação no Mundo Antigo, uma série de recursos formais teriam uma compreensão distorcida. Como na semelhança do azul de fundo dos mosaicos romanos e da representação moderna do céu infinito¹⁹. Ou o *colorismo* – conceito particular de Riegl – antigo e moderno²⁰. Outra é o *segundo plano* antigo: ele defende que o segundo plano que comparecia em alguns relevos egípcios e gregos não era ainda o espaço livre, e sim a viabilidade figurativa para a superposição de corpos, como das pernas de um indivíduo, destacando-se contra um plano que é apenas fundo para sua figura²¹. Entre outros períodos, há 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 natureza²². Ou os relevos da Antiguidade e do Tardo-Romano²³. E as curvas dos antigos romanos e do Barroco²⁴. E a postura atenta dos personagens nas pinturas holandesas e aquelas da arte do Império Romano²⁵.

O *Denkmalkultus* menciona dois paralelismos. Um deles era o culto aos monumentos que se dera na Roma Antiga:

¹⁹ RIEGL, 1992, p. 23.

²⁰ RIEGL, 1992, p. 68.

²¹ RIEGL, 1992, p. 91.

²² RIEGL, 1992, p. 73.

²³ RIEGL, 1992, p. 197.

²⁴ RIEGL, 2004, p. 170.

²⁵ RIEGL, 1999, p. 74.

(...) no início do Império Romano, o amor da arte pela arte inspira um verdadeiro culto a certos monumentos antigos. Entre as numerosas analogias entre essa época e a nossa, talvez, seja essa a mais espantosa. (RIEGL, 2006, p. 61).

Outra, a importância barroca às ruínas que, apesar de imediatamente anterior, se via orientada por outro impulso:

O culto moderno das ruínas é, a respeito de analogias exteriores, totalmente diferente, em suas tendências fundamentais, de sua forma anterior, o que não exclui, bem ao contrário, a existência de um elo de dependência entre eles. (RIEGL, 2006, p. 63).

Ou a situação de contemporâneos, o caso da pintura holandesa e espanhola, sua semelhança e sua diferença²⁶. Raciocínio análogo emprega para as obras de Veneza – cidade que possui um *Kunstwollen* seu – que poderiam ser lidas como símiles das holandesas, mais próxima da indolência oriental, asiática, do que do espírito nórdico²⁷.

Estava sempre a reconhecer as afinidades, a pô-las em destaque sob um escrutínio mais rigoroso e a cotejá-las com a sensibilidade moderna. Mas também tentava reconhecer essa operação na história: quando uma época olhava para o seu passado, o quê estava tentando encontrar nele? Como na afinidade entre o Renascimento e a Antiguidade Clássica, onde o primeiro foi buscar no segundo aqueles aspectos que lhe eram de interesse, os acidentais em vez dos perenes²⁸.

Tais paralelismos podem se dar também em planos mais abstratos, como o monismo (entre Corpo e Espírito, binômio que lhe é caro) em épocas diferentes da Antiguidade clássica²⁹. Ou a similaridade da Renascença com o período Romano-Helenístico, no que diz respeito à Ciência³⁰.

No sentido contrário, distâncias podem ser falsas, como entre a Grécia e o Egito Antigos, ambas regidas pelos mesmos princípios³¹ – continuidade que o Renascimento, atentando para os aspectos que mais lhe evocavam seus próprios interesses, a ver, a representação do fugaz, do momentâneo, do movimento, acabara por ignorar. Isso se torna mais claro em um de seus textos iniciais, de 1895: *Mitteilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie*. No bojo da discussão alemã sobre o Renascimento – entendido como um caminho viável para a Arquitetura tanto do Império Austro-Húngaro como da Alemanha (CORDILEONE, 2010) – 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.

Retornando ao *Denkmalkultus*, nessa dinâmica instável das tangências entre distintas épocas e seu conjugado particular de intenções, aparece não somente o *Kunstwollen* propriamente dito, como o fundamento da afinidade e distância do valor artístico conferido às obras do passado, mas também os valores históricos dos monumentos. Ainda que intencionados, aspectos não-intencionados do monumento serão valorizados pelo valor histórico atual.

²⁶ RIEGL, 2004, p. 179.

²⁷ RIEGL, 1999, p. 96.

²⁸ RIEGL, 2004, p. 160.

²⁹ RIEGL, 1992, p. 310.

³⁰ RIEGL, 2004, p. 95; 2004, p. 316.

³¹ RIEGL, 2004, p. 371.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

A Luta com a Natureza

A concepção da Arte como esse confronto (*Wettschaffen*) aparece já em Hegel (PODRO, 1983)³². Essa concepção agonística do Cosmos é extremamente característica do séc. XIX e, em maior grau, do debate cultural germânico. A noção da luta pela vida (*struggle for life*) perpassou todo o século³³. Soma-se à concepção romântica alemã que compreendia os organismos propriamente ditos como animados por uma força interior e, por sua vez, uma série de fenômenos coletivos como símiles, e não meros análogos, aos organismos viventes. A Vida, manifesta em todas as escalas e tempo, se faz apesar e por meio do conflito, do confronto. Daí a sensibilidade dos pensadores de então aos aspectos conflitivos de outras culturas. Jacob Burckhardt (1818-1897) considerava que a essência mesma da cultura grega da Antiguidade, aquilo que era o seu espírito em todos os aspectos da vida, era o conflito (*agon*), ao invés da visão halcônica anterior de J.J. Winckelmann (1717-1768).

Embora Riegl não adote à larga a concepção agonística presente no debate alemão, aqui e ali aparecem aspectos com esse cariz. O homem “procura dar ordem ao caos aparente, afastar os brutais acontecimentos esporádicos aos quais ele seria de outra maneira sujeito e vulnerável” (RIEGL, 2004, p. 299 – tradução nossa). Este é um aspecto recorrente no debate: a de um mundo caótico, ao menos em dois sentidos. Que os dados dos sentidos nos chegam amorfos e precisam ser organizados pelo observador. E que o mundo em si mesmo é caótico, em sua aparência geral, e que o ser humano, necessitando viver em um mundo harmonioso, cria o seu próprio, onde os elementos do mundo exterior ou são negados ou são decupados de tal forma que se tornem coerentes com aquele imaginado pelo homem.

Essa ordem humana se desenvolveria no esquema tripartite da *Grammatik*: a superação da Natureza pela beleza física atemporal, o apelo à beleza espiritual também atemporal por meio da negação da beleza material e, por fim, a busca pelo transitório, em competição frontal com a Natureza. Porém, nessa competição lançariam mãos de princípios gerais da própria Natureza, o *crystalino* e *orgânico*, inscritos na própria realidade, explicando a recorrência destas modalidades em todo o globo, independente do contato cultural. O princípio cristalino ligado à simetria, estereométrica e planimétrica, fundamento da forma que a Natureza confere à matéria bruta (a cristalização), e relacionado com a representação do imutável e do universal. E o princípio orgânico (que também chama de *harmônico*), relacionado com o crescimento e o movimento, e melhor expresso – mas não necessariamente – pela representação de seres vivos (RIEGL, 2004), e afim à representação do transitório e do singular.

Ele também compreende que o mundo está em comoção. As formas cristalinas são mais vulneráveis às forças dos elementos, daí seu caráter mais raro e amorfo na superfície terrestre.

³² E terá uma abordagem *sui generis* com Worringer: a Arte não é exatamente o confronto com a Natureza. Ou se manifesta pela *fuga* da Natureza – a arte não-figurativa – ou como um convívio sereno – a arte figurativa e aquela que, aparentemente não-figurativa, em verdade é a abstração dos princípios universais por trás das formas do mundo.

³³ Passando dos filhos do Darwinismo (tal qual Herbert Spencer) aos os marxistas com sua luta de classes.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Os seres vivos resistem melhor às forças hostis da Natureza³⁴ pelo movimento. No *Denkmalkultus*, se o valor de antiguidade estriba na suave melancolia dos artefatos humanos retornando à Natureza, o valor de novidade era a vitória, ainda que temporária, nessa luta:

(...) por consequência, só quis ver nas obras humanas o produto de uma criação vitoriosa, oposta à ação destrutiva das forças da natureza, hostis à criação do homem. (RIEGL, 2006, p. 98).

No que diz respeito à representação da Natureza, tópico importante nos debates oitocentistas sobre a origem ancestral da Arte Riegl apresenta uma posição derivada do binômio cristalino/orgânico. Que os primeiros registros de que dispunha apontavam para uma representação do mundo natural – mas da *fauna*, dos animais, e não das plantas, de suas folhas e flores. E se davam com um propósito conceitual, mágico em realidade, e não impulsionado por um afã plástico. Ademais, eram os animais, e não as plantas, por serem “ativos e moverem-se à vontade [que] atraíram a atenção dos seres humanos” (RIEGL, 1992, p. 49 – tradução nossa). Quando, por sua vez, havia um impulso artístico, este não partia da pura representação, e sim de padrões cristalinos – mais retilíneos – ou orgânicos – as gavinhas, volutas, espirais, etc. Estes são identificados e aproximados a elementos vegetais apenas posteriormente. E pode levar a algo singular: um mesmo motivo, herdado de um povo a outro, mudando a natureza de sua *Kunstwollen*, passar por uma transformação, como se dera entre os gregos, ao adotar motivos egípcios³⁵, e os teutões, os motivos romanos³⁶. Um motivo orgânico pode ser transformado em cristalino, ou vice-versa. A rigor, é uma conclusão constante no seu *Stilfragen*.

Cabe apontar que os conceitos de cristalino e orgânico já aparecem na obra de Hegel (2001), embora em um esquema evolutivo e não polar, como a observação – que Riegl endosse – de que as pirâmides são em verdade cristais.

A Religião

A Arte está ligada a uma cosmovisão, e esta a uma religião, que Riegl compreende como uma interpretação das vontades que animam o mundo. Também, aqui, o agonismo. A religião, para Riegl, acaba sendo unidimensional: uma tentativa de interpretar o Cosmos como conflagração de maneira a personificar tais forças. E, como óbvio desdobramento, tais forças eram definidas pelo aspecto ativo, pela Vontade.

O politeísmo infinito é onde “tudo na natureza que se move, cresce e morre sem o controle – ou mesmo contra a vontade – do homem se lhe aparece como superior por sua própria autonomia de existência e vontade” (RIEGL, 2004, p. 57 – tradução nossa), sendo entendido como um Deus.

Na transição para o politeísmo antropomórfico, como ele ganhou alguma “superioridade sobre as coisas da natureza enquanto ao mesmo tempo o reconhecimento de sua inferioridade quanto às focas que as concebiam e animavam” (RIEGL, 2004, p. 58 – tradução nossa), ascendendo na hierarquia de poder do Cosmos, ao materializar aquelas forças superiores, e estando em um *status* intermédio, poderiam apenas conceber fazê-lo com sua própria imagem: “apenas a forma

³⁴ RIEGL, 2004, p. 127.

³⁵ RIEGL, 2004, p. 136.

³⁶ RIEGL, 2004, p. 161.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

humana poderia aparecer como digna de uma força superior aos seres humanos” (RIEGL, 2004, p. 58 – tradução nossa). Também esta uma constatação hegeliana (HEGEL, 2001).

Riegl, ao descrever o monoteísmo hebraico, afirma que seu Deus “não é material mas puro espírito, vontade absoluta; isto explica porque ele só pode ser único. O que é espiritual não pode ser subdividido” (RIEGL, 2004, p. 311 – tradução nossa). Imerso em uma tradição cultural, funde e confunde o Espírito com a Vontade. Por força de contraste, lembremos que a concepção de Aristóteles de um possível Deus único era o do Motor Imóvel e de uma pura contemplação estática, o *theorein*, o olhar sobre o olhar, em um universo igualmente estático, onde a mera possibilidade da Criação estava excluída. Ou do Deus único cristão que é definido pela rica ambivalência do *Logos*. Riegl, ao contrário, é tributário daquela linha de interpretação que parece derivar diretamente do clássico monólogo do *Fausto*, de Goethe, onde o personagem elucubrava sobre a verdadeira essência do ato criador, depois de algumas tentativas, concluir que “era no início a Ação” (GOETHE, 2002). Algo também presente na abordagem herderiana³⁷.

Esse monoteísmo evade das representações. Explicaria porque os judeus não se caracterizaram pelas Artes Visuais, e porque no Islam se fugiu explicitamente das figuras divinas e humanas. Essa não era uma inferência de autoria de Riegl. Novamente, Hegel (2001), que estabelecera também um arranjo ternário para a Arte ocidental – a arte simbólica, clássica e romântica.

O Cristianismo apareceu com uma rota de saída única: com a expressão da divindade, do Deus único, por meio de um corpo humano, ademais em sofrimento. Aqui confunde-se a Vontade divina, que rege o Universo, com a Vontade típica de seres humanos, individuais. Riegl enfatiza bastante a mudança que a figura de Cristo traz, em todos os níveis. Um deles é a livre entrega de si mesmo, o martírio voluntário, pela qual mortificava o corpo em prol da superioridade do Espírito. Outra consequência ainda seria que o monoteísmo cristão, especialmente o católico, franqueia o espaço para a expansão da individualidade humana, a partir do momento em que possui livre arbítrio, a Vontade livre, apesar de Deus ser absoluto nesse aspecto, pois, se é verdade que o homem possua livre arbítrio, “Deus também possui livre arbítrio (diferente dos deuses politeísticos, que podiam ser manipulados por ofertas sacrificiais), que é mais forte que a vontade dos seres humanos ou qualquer força natural” (RIEGL, 2004, p. 330 – tradução nossa).

O Cristianismo, como uma mudança radical na ideia da beleza clássica, da perfeição corporal como um caminho para o espiritual, e no apelo à feiúra, está precedida em Hegel (HAMMERMEISTER, 2002). Não deixa de ser curioso que uma série de *insights* hegelianos – ou pelo menos presentes, e coerentes, com sua Filosofia da Arte, como manifestação do Espírito³⁸ – tenham sido adotados e relacionados em um todo próprio por Riegl.

O Deus monoteísta na visão luterana é uma potenciação ainda maior da Vontade. Como o homem é predestinado, seu livre arbítrio é retirado. Somente o Deus único possui Livre Arbítrio.

Como Lutero argumentou, o homem não possui livre arbítrio. O que ele faz e como ele age – tudo isso se desenvolve de acordo com uma irrevogável e fixa predestinação. Esta predestinação, determinada por Deus e eternamente válida, é

³⁷ FORSTER, 2010, p. 46.

³⁸ Em Hegel, o Espírito – uma interpretação particular de Deus, mesclado com o Absoluto fichteano – se concretizaria naquelas etapas da Arte, dentro da vasta teofania que é a História. Para Riegl, o Espírito é o que uma sociedade entende como tal. O termo único não deve levar a que se considere a proximidade maior do que realmente é.

nada menos que uma lei. (...) O homem não possui vontade individual, e nenhum outro indivíduo está acima dele, nem Deus dirigindo seu destino à vontade – apenas uma lei. (RIEGL, 2004, p. 338 – tradução nossa).

O Direito do Mais Forte

O Cosmos no politeísmo antropomórfico e no monoteísmo será estruturado hierarquicamente. Para Riegl, é o espelho de uma sociedade monárquica:

(...) os povos do antigo Oriente Médio suportavam mais enfaticamente o direito do mais forte: apenas o triunfo material do forte criava harmonia. Basta apenas pensar na história política desses povos para apreender a validade dessa afirmação. A predileção especial pela dominação mundial: uma única entidade forte deveria governar tudo. Tal cosmovisão precisa exigir unidade também na esfera religiosa. Entre os poderes divinos, igualmente uma única força superior deve eventualmente subjugar todos os demais. (RIEGL, 2004, p. 308 – tradução nossa).

O que está no alto é como o que está embaixo: o mundo cósmico ecoa o mundo dos homens. Se o Cosmos é conflagração, onde impera o poder maior, o mesmo se dará entre os homens, e assim participará da lei universal³⁹. Dois princípios básicos: apenas a perfeição pode existir na Arte, e ela se percebe pelos sentidos; corpo, não alma. Essa perfeição é o *direito do mais forte*⁴⁰. Mesmo o monoteísmo hebraico estava originalmente calcado no princípio do mais forte. Afinal, o seu Deus não era o único dentre os povos, mas o superior, em termos quase materiais⁴¹. O Império Bizantino teria mantido essa característica central do Império Romano do qual emergiu⁴². O Islam também seria tributário a tal princípio, em um grau absoluto, com a concentração desmedida do poder seria refletida em sua arte⁴³. A mudança se deu com o Cristianismo, representando uma mudança na ordem social, ou no que deveria ser a ordem social.

Acusamos três terraplenos que Riegl realiza. Ele aplaina as sociedades, que se tornam meras expressões do poder, e não algum tipo de ordem compartilhada. A transcendência, que é rebaixada a um espelho, ainda que velado, daquela ordem social brutal. E dessa transcendência vista como força vital – daí a possibilidade de ser um homólogo da ordem humana, que seria a da força, a do “direito do mais forte” – e nada mais.

Novamente, isso era conhecido no debate alemão: Ludwig Feuerbach (1804-1872), o famoso materialista, quem defendera pela primeira vez que não era a ordem terrestre quem copiava a ordem cósmica, mas o contrário. E como farsa para manter a hierarquia e o domínio. Esta premissa, este giro, foi adotado por Karl Marx (1818-1883), e posto dentro de um quadro abrangente, onde toda concepção “espiritual” era reflexo de uma ordem material subjacente. A apostasia riegliana tinha um passado.

³⁹ RIEGL, 2004, p. 307.

⁴⁰ RIEGL, 2004, p. 59.

⁴¹ RIEGL, 2004, p. 311.

⁴² RIEGL, 2004, p. 70.

⁴³ RIEGL, 2004, p. 155.

O Espírito Humano

O movimento é o indício elementar da vida, do orgânico, um dos caminhos a ser trilhado pela Arte. Riegl vincula o movimento a essa força interna.

Movimento é por natureza já uma externalização de um fator espiritual, o impulso volitivo; e logo mais foram feitos esforços para trazer uma expressão espiritual ou emocional também aos rostos (o espelho da alma). Nem é possível sem um certo grau de individualização, o qual era evitado pela antiga arte do Oriente Médio porque depunha contra a completa perfeição corporal. (RIEGL, 2004, p. 319 – tradução nossa).

Na transição apontada do formalismo para o figurativismo, Riegl menciona que foi do *ornamento* ao *argumento*. No ornamento, a Vontade de Arte é um tanto difusa e indireta – é a do autor. No argumento, nas figuras: existe a Vontade do autor, e existem as Vontades dos seres humanos impressas ali. O termo Vontade, aqui, Riegl emprega com outro significado que não o nosso, pondo-a um nível abaixo. O ponto fundamental é a manifestação do espírito, de uma força anímica. Essa inflexão na obra de Riegl é localizada no *Gruppenporträt* (p.ex., KEMP, 1999), embora encontremos em obras anteriores algo mesmo que em germen, como no *Spätromische* onde já se fala da importância do olhar.

Riegl entende o par Espírito/ Matéria como parte da luta com a Natureza. Nas figuras pintadas ou esculpidas onde se representa o homem, o espírito aparece de alguma forma. As manifestações do Espírito e do Corpo – a matéria, no caso dos homens – se davam de maneira tensional.

Desde a Antiguidade o corpo e a alma têm sido opostos, e a arte sempre aspirou a reconciliar tal oposição. Algumas vezes a alma voluntariamente segue o corpo, outras vezes, o corpo segue a alma. Michelangelo foi o primeiro artista a retratar a oposição entre ambos. Há apenas um exemplo anterior análogo na história da arte: é encontrada na arte helenística, em *Laocoonte* permanece sendo o exemplo clássico. (RIEGL, 2010, p. 204 – tradução nossa).

Esse binômio Espírito e Corpo poderia ser resolvido de maneira a fundi-los, monisticamente, ou a explorar sua dualidade⁴⁴. Durante um longo período, as figuras humanas eram concebidas de maneira cristalina, enfatizando o Corpo estático, eliminando toda e qualquer manifestação do Espírito, que tinha lugares e meios característicos.

A figura humana na Arte possuiria um espírito próprio, levando a interpretar aquelas formas da mesma maneira como se interpreta um ser humano real: com foco no rosto e, dentro do rosto, no olhar⁴⁵. Nos estudos filológicos, a partir de Giovanni Morelli (1816-1891) (VENTURI, 1984), um especial cuidado era reservado a tais detalhes. Entendia-se que, não sendo do centro mesmo da preocupação do artista, onde tomava decisões conscientes, realizavam-se por automatismos que permitiam identificar o artista e a etapa de sua trajetória. No caso de Riegl, é o contrário: busca-se perceber algo maior que o autor, e em pormenores essenciais – o rosto e o olhar – a expressão de um conteúdo interior que se espera existir na representação humana. Ou seja, o Espírito.

⁴⁴ RIEGL, 1999, p. 166, 180-6.

⁴⁵ RIEGL, 2004, p. 62.

E o Espírito, a própria interação de um indivíduo com o mundo exterior, se manifesta de três maneiras: a Vontade (*Wille*), a Emoção (*Gefühl*) e a Atenção (*Aufmerksamkeit*). A Vontade somente se expressa como ação. Todo registro de uma ação é ao mesmo tempo o registro de uma Vontade⁴⁶. A Emoção seria passiva, exigindo um esforço maior do observador para detectá-la, e uma resposta ao mundo exterior, na forma do prazer ou da dor. E, por fim, a Atenção, forma ainda mais passiva, onde o indivíduo não se dirige ao mundo exterior de maneira intensa, vencido ou derrotado, e sim por um interesse desapaixonado. Duas dessas modalidades – a Vontade e a Emoção – são fontes do movimento⁴⁷. Daí que a intensificação do rosto e do olhar, da Atenção, se dá *pari passu* com a eliminação dos movimentos, da agitação corporal, como na pintura holandesa (RIEGL, 1999). As posturas – Emoção, Vontade e Atenção – podem inclusive conviver, não sem conflito, como na explicação sobre a arte de Michelangelo:

O novo aspecto é que a **emoção agora se emancipou e entra em conflito com a vontade** [grifo original]. A fisicalidade do ser humano é agora subdividida: até agora, ambos os lados – a vontade e a emoção – governavam o corpo físico harmoniosamente sob a hegemonia da vontade. Agora, cada um deles procura dominar. Antes a vontade regia, então o fato novo essencialmente novo é o **fortalecimento da emoção** [grifo original]. A emoção tenta emancipar-se, e a vontade reage com intensidade. Ambos são incrementados, mas a tal ponto que assim como a emoção se fortalece, também a vontade se intensifica. (RIEGL, 2010, p. 116 – tradução nossa).

A obra de Correggio expõe uma subcategoria, já que ela “se expressa no fato de que o sentimento e a vontade não mais se equilibram de uma maneira coordenada, e a emoção triunfa completamente sobre a vontade, de fato a emoção aparece como uma vontade por direito próprio: como desejo” (RIEGL, 2010, p. 130 – tradução nossa).

Nesta teoria geral veremos reflexos de uma hermenêutica própria e, sobretudo, sua interpretação dos desenvolvimentos que lhe eram contemporâneos. A depender da *Kunstwollen*, distintos arranjos destas aparições psíquicas são escolhidos.

A ATIVIDADE DA COGNIÇÃO

Outra premissa é a da cognição como uma *atividade*, iniciativa do Sujeito, e com margem de manobra, ter alguma plasticidade na apreensão dos fenômenos. Vejamos em linhas gerais esse tema, depois a maneira como Riegl abordou a cognição por meio dos modos de visão e, por fim, a importância que conferia ao Observador.

Herder defendia a unidade interna do homem, na contramão do procedimento analítico escolástico e de seus sucessores racionalistas e empiristas: “*cognição sem volição é também nada, uma fala, imperfeita cognição. (...) Precisamente essas divisões mostram o quanto a árvore de nosso próprio ser foi dividida e retalhada*” (HERDER, 2004c, p. 213 – tradução nossa).

Immanuel Kant (1724-1804), professor de Herder, não poderia ser mais diferente. O interessante é que a herança kantiana pôde ser amalgamada com a abordagem vitalista de Herder a partir da ideia de que o Sujeito impõe ordem aos dados do sentido. Guarda em comum, malgrado toda a

⁴⁶ RIEGL, 1999, p. 174.

⁴⁷ RIEGL, 1999, p. 186.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

diferença que pode existir, o indivíduo como ponto de partida⁴⁸. Para Kant, o mundo em si mesmo era inacessível em sua essência, no *númeno* ou *coisa-em-si*. E aquilo que era percebido, o *fenômeno*, estaria modelado aprioristicamente pelo que denomina *imperativos categóricos*. A estrutura da cognição seria um aparato humano, comum a todos.

Em Herder a cognição é expressão de uma Vontade de um indivíduo uno, e em Kant, o Objeto estaria, de certa maneira, “aberto” na medida em que inacessível em sua realidade e que os imperativos categóricos seriam molduras para o Sujeito. Torna-se uma característica da investigação filosófica alemã tanto a ênfase nesse centro volitivo individual (o Sujeito, o Eu, a Vontade), quanto na sua projeção em formas globais e totais – o Eu Absoluto e o Absoluto de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) e F.W.J. Schelling (1775-1854), o Espírito (*Geist*) de Hegel. Não são desdobramentos lógicos ou lineares, e sim uma multiplicidade de abordagens, ramificando a partir de certos pressupostos (e em muito a obra de Kant assumiu o caráter de um inescapável patamar inicial) e fundindo conclusões. Por exemplo, Schopenhauer girou o par kantiano Sujeito/ Objeto para o da Vontade (*Wille*)/ Representação (*Vorstellung*), aceitando como inevitável que o mundo se apresentasse como Representações, diante, e aqui é algo de tom herderiano, de um Sujeito metamorfoseado em Vontade.

A concepção da cognição como esse processo organizador será aproveitada e aceita por neo-kantianos – embora não fosse a única consequência possível de sua obra⁴⁹. E a Arte, uma maneira de estabilizar, em sucessivos quadros, o multiforme do mundo. Ironicamente é um dos pressupostos filosóficos do *formalismo*, a abordagem da Arte a partir de sua forma pura, desvinculada dos conteúdos representacionais, em seus vários níveis – o oposto do que foi o intento por trás do Instituto Warburg e suas pesquisas iconográficas e iconológicas, recuperando os vários estratos simbólicos presentes na obra de arte. O mundo exterior pode ser entendido como um caos sensorial, uma massa informe que é organizada pelos sentidos humanos, onde a Arte não apenas é sua expressão, como um repositório dessas formas estabilizadas, repassadas a cada geração, formando uma espécie de *a priori* cultural, e ganhando a virtude de ser um pedagogo cognitivo. Por exemplo, na visão de Konrad Fiedler (1841-1895), um dos referentes na abordagem formalista da Arte, que se pergunta “que outra coisa faz o homem se não se refugiar sem cessar, a partir do eterno fluir do sensorial, no campo das formas permanentes (FIEDLER, 1958, p. 18 – tradução nossa)⁵⁰. Sigfried Giedion (1971) assume abertamente as conclusões lógicas de tal raciocínio, equiparando os artistas aos cientistas, atualizando o imaginário para a vida emocional e explorando novas possibilidades⁵¹.

O *leitmotif* do caos e da organização humana aparece em Riegl, como vimos. No caso, o caos é sentido como algo alheio ao homem, impelido a criar materialmente o seu próprio mundo, ordenado por seus critérios.

⁴⁸ Kant, no que chamou de *revolução copernicana*, seguia e extrapolava a série de sucessivas inquisições feitas ao Sujeito, tornado o centro do problema filosófico moderno a partir de Descartes. Nesse ponto, a Filosofia se confunde com a Epistemologia, com as perguntas sobre a natureza do conhecimento e sua confiabilidade.

⁴⁹ Uma das cadeias possíveis de influência desse postulado kantiano, ou mais propriamente, seu desenvolvimento em aplicações psicológicas e estéticas, foi seu professor Robert Zimmermann (1824-1898), autor de relevante obra sobre Estética. Zimmermann, por sua vez, fora discípulo de Johann Friedrich Herbart (1776-1841), um dos mais importantes neo-kantianos do séc. XIX (KEMP, 1999; GUBSER, 2006).

⁵⁰ Mais propriamente em *Escritos II (Schriften über Kunst II)*

⁵¹ São desdobramentos longevos dessa prioridade da representação, quando expandida para a Linguagem, a teoria dos *paradigmas* de Thomas S. Kuhn (1922-1996) e a do *relativismo linguístico* de Edward Sapir (1884-1939) e Benjamin Lee Whorf (1897-1941). Os laços não são apenas de conteúdo, mas mesmo de professor-aluno (FORSTER, 2010).

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Vasculhando o mundo ao seu redor, o homem primitivo se encontrou confrontado pelo caos. Em meio ao caos ele tentou trazer ordem. O primeiro passo foi destacar as coisas que lhe atraíram especialmente, de modo que, no lugar de uma massa confusa e caótica, ele tinha diante de si entidades individuais. (RIEGL, 2004, p. 401 – tradução nossa).

É um corolário necessário à tese da Arte como uma luta eterna do homem com a Natureza.⁵² Wilhelm Dilthey (1833-1911), que depois veremos, entendia que o mundo era inabarcável pela inteligência humana. Daí que fosse aparentemente contraditório, em muitos aspectos. As aporias não eram inerentes ao mundo e sim ao pensamento humano. Então, cada forma de tradução do que chamou de *Enigma da Vida* era forçosamente uma abordagem parcial, uma projeção limitada de algo multidimensional.

Antes que nos pareça uma maneira hermética de pensar, cabe lembrar que o marxismo, de certa maneira, compartilhava com essa compreensão. O conceito de “consciência de classe” subsume a percepção individual às condições, maiores, de um estrato da sociedade. A diferença, radical, é que não se trata de uma visão de mundo coletiva unitária, e sim estratificado pelos papéis funcionais da sociedade e que, em última instância, derivavam não de movimentos intelectuais ou espirituais, mas das condições materiais de sobrevivência daquela sociedade⁵³.

Estas compreensões tinham a virtude de, flexíveis, abrangerem a variedade de expressões culturais em emergência: da vida moderna, da cultura popular dos países europeus, do passado da Europa e da bacia do Mediterrâneo, dos povos exóticos do mundo.

Alois Riegl (1992; 2004) reduz essa variedade de possibilidades a uma moldura humana mais limitada: a duas maneiras de se olhar. Seriam características intrínsecas do aparato óptico e mental humano, sob duas modalidades: a *visão próxima (Nahbild)* e a *visão distante (Fernbild)*. A obra de arte caracterizada pela ênfase na *superfície (Fläche)* estaria apelando a visão próxima, que chama de olhar *tátil* ou *háptico*. A forma tridimensional (*Form*) dependeria da visão distante, e seria mais propriamente um modo *óptico* da visão. Haveria ainda uma etapa intermediária, a *visão normal*, meio-termo que apareceu na História da Arte no tardo-romano, na transição entre os modos de visão, levando a uma maneira própria de conceber a obra de arte, por meio do *ritmo*⁵⁴ e, no espaço, o *espaço cúbico*, envolvendo os corpos, já espaço mas ainda não infinito.

⁵² E os egípcios são um caso recorrente, até por conta de um enigma: como emerge uma civilização tão refinada, com uma expressão artística tão hierática, a partir de um mundo pré-histórico que não apresenta nenhuma dessas características? Uma resposta adotada foi esse impulso organizador. Sigfried Giedion (1963), por exemplo, defende que os egípcios são responsáveis, ou pelo menos exemplificam, essa primeira concepção do espaço, marcada pela vertical, em oposição a um mundo sensorial caótico anterior, espacialmente sem direções predominantes.

⁵³ Nas breves *Teses sobre Feuerbach (Thesen über Feuerbach)*, circa 1845, Karl Marx apresenta esse fundamento. Logo a primeira tese é clara: a limitação de Feuerbach estava em pensar o ato do conhecimento como passivo, a cognição como uma contemplação, e não como uma atividade. A terceira tese reivindica, ainda, o caráter volitivo do homem, como um agente que transforma o meio. Apenas é uma relação de mútua interação e desenvolvimento dialético. Adam Schaff (1976) defendeu que Marx era, por sua vez, a superação dialética do “materialismo” (a primazia do Objeto) e do “idealismo” (a primazia do Sujeito). Assume que é uma literatura imensurável, e parte de caricaturas. Ao contrário, é mais razoável pensar que Karl Marx parte de seu ambiente cultural, e compartilha muitas premissas, entre eles esse caráter volitivo do ser humano e a prosopopéia de uma entidade coletiva – no caso, a classe social –, e mesmo de uma sociedade que possui um “metabolismo” próprio.

⁵⁴ A vontade artística tardo-romana se baseia no mesmo princípio que a vontade artística de toda a Antiguidade anterior, tanto que continuava estando orientada à captação pura da forma individual em sua manifestação material imediata e evidente, enquanto que a arte moderna não se orienta tanto em direção a uma separação rigorosa das manifestações

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Ele assume que dois sentidos são os que nos permite perceber as coisas: o tato e a visão.

O órgão sensorial que, sem dúvida, mais frequentemente usamos para tomar ciência dos objetos exteriores é o olho. Este órgão nos mostra, porém, os objetos unicamente como superfícies cromáticas e não como entes materiais impenetráveis; e é precisamente a percepção óptica a que faz que os objetos do mundo exterior se nos apareçam em uma confusão caótica. Uma informação precisa da unidade individual e fechada de cada objeto só possuímos pelo sentido do tato. Somente por este podemos conhecer a impenetrabilidade dos limites que encerram ao ente material. (RIEGL, 1992, p. 34 – tradução nossa)

A visão era um senso que fortalecia essa impressão caótica.

Sua percepção sensorial lhes mostrava os objetos externos mesclados entre si de um modo confuso e pouco claro: por meio das artes figurativas extraíam a alguns indivíduos desta confusão e os apresentavam em sua unidade clara e fechada. (RIEGL, 1992, p. 33 – tradução nossa).

Voltamos ao caos sensorial – o antigo pesadelo epistemológico de Hume e Berkeley – que somente ganha alguma ordem não pelo ato imediato da percepção, mas por uma operação mais rebuscada da visão, e mesmo do tato.

Mas aquilo que tocamos diretamente não são as superfícies em sua extensão, mas unicamente alguns pontos. Até que não se repita em rápida sucessão da percepção dos diferentes pontos impenetráveis do mesmo indivíduo material, não chegamos a representarmos a superfície como extensão, com suas duas dimensões de altura e largura. Esta representação não se alcançou, por tanto, por uma percepção imediata através do tato, mas pela combinação de várias destas percepções, o que necessariamente pressupõe a intervenção do processo mental subjetivo. Deles se infere que inclusive a convicção da impenetrabilidade palpável como premissa essencial da individualidade material não se obtém somente pela percepção sensível, mas graças à ajuda complementar do processo mental. (RIEGL, 1992, p. 34 – tradução nossa).

É a memória de contatos passados que permite que as sensações pontuais do contato se estruturam em um conjunto, e que alimentem, por sua vez, a visão⁵⁵. Aqui ele está adotando, quase ponto a ponto, a concepção de George Berkeley (1685-1753), exposto no seu *Um Ensaio rumo a uma Nova Teoria da Visão (An Essay towards a New Theory of Vision)* de 1701. Apesar de Adolf von Hildebrand (1847-1921) ser um nome invariavelmente mencionado quando Riegl apresenta seu esquema, há diferenças. Hildebrand (1907) nunca vincula ao tato propriamente dito, nem enfatiza a memória. Percebe algo mais propriamente mecânico: que a visão à longa

individuais, como à sua vinculação com manifestações coletivas ou à demonstração absoluta da falta de independência do que parecem ser indivíduos. O ritmo foi o procedimento artístico fundamental de que se valeu o tardo-romano em coincidência de novo com toda a Antiguidade, para cumprir a finalidade artística mencionada. Por intermédio do ritmo, da repetição sucessiva de manifestações iguais, se mostrava ao espectador de forma convincente e imediata a inter-relação das distintas partes em um todo unitário e individual; e onde apareciam vários indivíduos, era de novo o ritmo o que chegava a configurar uma unidade superior a partir deles. (RIEGL, 1992, p. 299 – tradução nossa).

⁵⁵ O efeito é naturalmente ampliado quando mais próximo o observador estiver da coisa natural, até que finalmente suas memórias da experiência tátil dominem tão inequivocamente que ele não mais está ciente da ilusão provocada por seus órgãos visuais. (RIEGL, 2004, p. 187 – tradução nossa).

distância abrange o objeto como um todo, e, sem o recurso da paralaxe para lhe conferir profundidade, tende a ver os objetos como planos; e que a visão próxima, por não abranger o objeto em seu campo visual, precisa movimentar-se bastante (Berkeley também especulava sobre o esforço muscular da movimentação ocular e seu ajuste como chave de profundidade) e compor a imagem total a partir de imagens parciais.

Isso leva Riegl a estabelecer uma gradação do Sujeito ao Objeto, passando pelo fenômeno. O Objeto propriamente dito é a *forma*; o que aparece à visão próxima, rente à forma, é a *superfície objetiva*; o que aparece à visão distante, mais achatada, é a *superfície subjetiva*.

(...) precisamos distinguir três elementos: (1) *forma*, que é fundamental ao objeto; (2) *superfície objetiva*, que, sendo um componente intrínseco da forma, é igualmente fundamental ao todo; e (3) *superfície subjetiva*, que é uma mera ilusão das faculdades visuais. (RIEGL, 2004, p. 187 – tradução nossa).

Hildebrand também acreditava nessa imagem “intermediária”: chamava de *forma atual* o que seria a superfície objetiva, e de *forma percebida* a superfície subjetiva⁵⁶. Michael Gubser (2006) aponta uma relação mais precisa, a partir das aulas de Robert Zimmermann e sua teoria própria da arte tátil e arte óptica. De qualquer modo, a concepção desses dois modos de visão, o óptico e o tátil, aparece, *en passant*, no *Denkmalkutus*:

Mas, nenhum historiador contestará que esse fenômeno deve, entretanto, ser ligado à evolução do conjunto das artes plásticas do início do Império. Primeiramente, ligado a uma nova forma de percepção óptica, que se impôs a essa época, e a sua tradução nas artes plásticas sob uma forma que caracteriza também a época moderna. (RIEGL, 2006, p. 62).

Além de Hildebrand, é comum se comparar a abordagem de Riegl com as categorias de Wölfflin (WOLFFLIN, 1961) que, além de constituírem uma série de coordenadas, parecem se apoiar em uma dicotomia que, se não adequadamente teorizada, havia sido reconhecida fazia milênios: a da linha e da mancha (VENTURI, 1984). Como na clássica figura de Edgar Rubin, os dois perfis que formam um vaso e vice-versa, pode-se escolher uma maneira de ver, em detrimento da outra⁵⁷. Michael Podro (1983) reivindica ainda o pensamento de Guido Hauck (1845-1905), que defendia também essa duplicidade, porém distribuída de outra maneira: a *conformidade* (visão abrangente) e a *colinearidade* (visão focada) dizia respeito às áreas do olho. Em ambos os casos, não parece ser exatamente o raciocínio riegliano.

Tratava-se de chavear a percepção visual para modalidades que residiam em potência nos olhos de todos os homens, para se revelar o sentido e apreciar as belezas da arte criada sob chaves visuais diferentes. Mesmo a pintura holandesa de grupo, tão mais recente que a Antiguidade, precisa ser compreendida pela diferença entre as duas modalidades de visão (RIEGL, 1999). Era ainda, outra chave cognitiva, outra forma de beleza.

⁵⁶ Adi Efal (2010) encontra em texto menor de Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk II* de 1901, uma resenha crítica e elogios a Hildebrand. Não se trata de mero paralelismo, mas de conhecimento direto da obra.

⁵⁷ A rigor, a analogia é inexacta. As modalidades ópticas rieglianas são estáveis. Pode-se viver uma vida inteira operando em uma ou outra. Já as figuras como a de Rubin, que aceitam duas interpretações, não são estáveis. A contemplação prolongada faz o observador chavear, mesmo que a contragosto, para a outra chave interpretativa (KOHLENER, 1969).

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Sempre se havia pensado que os relevos constantinianos careciam precisamente daquilo que havia constituído a singularidade específica dos relevos clássicos, isto é, a vivacidade e a beleza. (...) Por outro lado, tampouco carecem em absoluto da vivacidade as figuras destes relevos; só que esta não estriba no modelo tátil das articulações e, muito menos, em um modelo tátil e baseado na visão normal do nu e das dobras, mas na alternância viva de luz e sombra, cujo efeito se capta particularmente visto desde uma certa distância. Assim, a vivacidade está bem presente, e ademais de forma extensa (...), pois se fundamenta em uma impressão óptica momentânea, ainda que desde logo não seja uma vivacidade bela (segundo concepções clássicas, isto é, fundada no modelo tátil das semi-sombras). (RIEGL, 1992, p. 80 – tradução nossa).

Em alguns casos, era literalmente uma mudança física. A arte egípcia requeria a visão próxima: se o observador se aproximasse de uma estátua egípcia, se tornaria ciente da “vida ilimitada que o artista lhe imbuiu; a figura perde a rigidez que mostrava quando vista à distância” (RIEGL, 2014, p. 243). Já as estátuas romanas apelavam para a visão normal, e, vistas à essa distância, “as figuras perderiam a qualidade rígida e sem vida que se lhes adere tão perturbadoramente quando vistas de perto” (RIEGL, 2014, p. 242 – tradução nossa). O observador entra em cena de maneira tácita, necessária, nessa teoria dos modos de visão

Em primeiro lugar, o observador retrocedeu até uma distância desde onde a materialidade tátil dos objetos passava a um segundo plano, em favor da manifestação cromática; as experiências do sentido do tato já não se impunham de modo imediato ao observador e assim se lhe oferecia à vista a possibilidade de ocupar-se principalmente da impressão colorista: este retrocesso do espectador diante da forma individual é o que chamamos visão distante, em oposição à visão próxima, que somente percebe o plano tátil e isento de sombras, mas também em oposição à visão normal, que apenas percebe os planos parciais táteis, modelados mediante semi-sombras. E, em segundo lugar, um apelo mais intenso à experiência, à consciência intelectual do observador. (RIEGL, 1992, p. 103 – tradução nossa).

Junto com a primeira mudança – o recuo físico do observador – há também uma interiorização, como observado já no *Spättrömische* e nada menos do que a linha central de seu raciocínio. O observador passa a ser requerido na interpretação da composição do quadro, *insight* que tem precursor em Hegel (PODRO, 1983). No caso das pinturas holandeses, em dois momentos, e de duas maneiras. A primeira, completando o significado do quadro, inferindo a partir de elementos em cena o papel dos presentes, distribuídos homoganeamente em uma superfície concebida ainda à maneira tátil, rítmica, herdeira da Medieval. A segunda maneira com a imersão do observador no quadro, dentro de uma concepção óptica do mesmo (RIEGL, 2010).

A UNIDADE DA CULTURA

Podemos compreender a abordagem de Aloïs Riegl sobre a Arte em círculos concêntricos crescentes. Primeiro, que os distintos ramos da Arte não podiam ser tratados de maneira autônoma. Isto implode o princípio da Técnica como motor das formas artísticas, já que as técnicas seriam distintas de uma modalidade a outra.

(...) existem muitas obras de arte cuja determinação funcional não oferece nenhuma qualidade definidora absoluta e singular. Uma vez que aceitemos isto,

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

uma história científica da arte não mais poderá usar a função como seu critério primário para avaliar uma dada obra. Outro deverá ser encontrado, um que se aproxime mais de capturar a verdadeira essência de qualquer obra de arte, a luta com a natureza, do que o propósito objetivo. (RIEGL, 2004, p. 120 – tradução nossa).

O que explicava porque Riegl, ao estudar o industrial tardo-romano⁵⁸, expandiu seu olhar para toda a arte da época, pois “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, 1992, p. 16 – tradução nossa). Ademais, se existe uma variedade de propósitos possíveis para cada obra de arte – o decorativo, o utilitário, o conceitual, o estético -, o senso de unidade que existe no seu conjunto não poderá vir da sua função, mas de outro aspecto que lhes transcende e coere.

Não haveria para o historiador da Arte nenhuma diferença substantiva entre as Artes Maiores e o que chama de “Artes Industriais”, ou seja, as manufaturas, os artefatos. A Arte seria unitária.

Desde o ponto de vista da moderna vontade de arte (ou do gosto), em regra costumamos julgar com maior benevolência os quadros tardo-romanos do que as esculturas coetâneas. A intenção artística era a mesma em ambos os casos e daqui que a distância nos dois âmbitos seja igualmente considerável com respeito à concepção moderna. (RIEGL, 1992, p. 189 – tradução nossa).

Os estudos de Riegl limitam-se às Artes Visuais. No entanto, mesmo nos artefatos utilitários há de persistir esse impulso vital, porque “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). O que pareceria ser a restrição às Artes Visuais acaba por expandir-se monstruosamente. Já que “as leis evolutivas das vestes estão ditadas pela mesma vontade de arte onipresente em todas as atividades criativas do homem no âmbito artístico” (RIEGL, 1992, p. 235 – tradução nossa). Toda a cultura material está abrangida sob a rubrica de Artes Visuais. Por isso pôde afirmar que

(...) 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. (RIEGL, 2006, p. 45).

No caso de Alois Riegl não se trata de sofisma. Acostumara-se a pegar os menores elementos, alguns de tipo menosprezados usualmente, para em vertiginosa escalada ascendente reconstruir formas de ver o mundo, e mesmo concepções espaciais particulares.

Por certo, na maioria dos casos, tais elementos são insignificantes, e não lhes prestamos atenção porque possuímos outros monumentos que nos dizem a mesma coisa de maneira mais rica e completa. Porém, se o folheto em questão for a única testemunha da arte de seu tempo, será necessário considerá-lo, apesar de

⁵⁸ Não necessariamente produzidas pelo que hoje entendemos como indústria.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

sua pobreza, como um monumento artístico de fato verdadeiro e indispensável. (RIEGL, 2006, p. 45).

Suas obras iniciais foram justamente empreendimentos dessa natureza, daí conhecer o valor inestimável dos escassos documentos sobre esta ou aquela época, preenchendo lacunas, elos perdidos em séries históricas. Seus conceitos, permitem ainda o deslocamento para o que hoje entenderíamos uma História das Mentalidades. Porém Riegl adota explicitamente o conceito de *cosmovisão*, a ponto de torna-lo central na sua história ocidental da arte.

A confortável visão da natureza é algo que o homem criou em sua mente. Afeta a relação humana com cada objeto no mundo sem exceção. Desta maneira implica não apenas a relação do homem com a natureza extra-humana, que chamamos de compreensão da natureza em um estrito senso, mas também a relação de uma pessoa com a outra, o que chamamos de compreensão da moralidade. Podemos colocar a ambos juntos sob o termo “cosmovisão”. (RIEGL, 2004, p. 299 – tradução nossa).

Ao cabo, “toda criação artística depende diretamente da cosmovisão respectiva” (RIEGL, 2004, p. 181 – tradução nossa). E aqui avança para a própria História da Cultura: “aqui, também, a conexão entre a história da arte e a história da cultura – isto é, o maior desenvolvimento de uma cosmovisão – é imediatamente aparente” (RIEGL, 2004, p. 329 – tradução nossa).

E, agora, veremos exatamente do que se trata quando falamos em Cultura. Norbert Elias (1994) retrata uma sociogênese do conceito de Cultura, hoje canônica, a partir da fragmentação política do povo alemão e das preocupações de sua *intelligentsia*, em contraste com nações vizinhas, especialmente a França. Daí o choque entre a Civilização (*Zivilisation*) e a Cultura (*Kultur*), a primeira materializada na França, ossificada, e a segunda, pujante em seu nascedouro, distribuída entre os Estados de fala alemã. Dos sentidos que irradiam do termo *Kultur*, muitos surgem já em oposição à de Civilização⁵⁹. O que não implica que não fosse conceito fecundo, e que não aludisse a aspectos importantes da realidade. Ao contrário, reconhecia na população de língua germânica alguma espécie de unidade e, estimulando esse cultivo (um dos sentidos originais de Cultura), por parte das classes médias pensantes.

Cultura, neste caso, não é apenas uma estrutura, ou uma arquitetura, complexa, intrincada e integrada, e sim um organismo⁶⁰. Íntegro, esse organismo possui vida e um ciclo com nascimento, maturidade e morte. Essa analogia se aplicou a fenômenos coletivos variados, como a língua, os Estados, os Povos, as Culturas – e, em alguma medida, estes eram compreendidos como congruentes. Por isso que uma pré-História do Historicismo na Alemanha (MEINECKE, 1982) tanto intersecta uma pré-História da ideia de Raça (VOEGELIN, 1998). Vitalismo caracterizado por

⁵⁹ *Kultur* x *Zivilization* era um tema caro aos povos germânicos, não expressa em tratados obscuros, para poucos iniciados, mas em livros populares e rapidamente alçados à condição de clássicos, indispensáveis para a formação de um homem letrado, na língua alemã, consolidando-se como um *topos*, desde *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, até *O Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse, ou *Tonio Krueger*, de Thomas Mann. Essa antítese – Civilização e Cultura – encontra sua manifestação física, e verdadeiramente trágica, na Primeira Guerra Mundial. Não como alegoria, mas de fato: os soldados e mesmo os líderes das grandes potências viam-se como partícipes desses lados, os franceses e ingleses, como a defesa da Civilização, e os alemães, como expoentes de uma Cultura vigorosa contra a Civilização anquilosada (EKSTEINS, 1989).

⁶⁰ A metáfora orgânica fora usual para descrever Estados por séculos. A partir desse momento descreve algo mais diáfano. E, sobretudo, o conteúdo do organismo se transforma nessa mesma época, antes mais “mecânico”, agora impelido por uma força interna, como descreve Eric Voegelin (1998).

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

um impulso interior, que antecedia a tudo, e que lhe dava a direção, com leis internas próprias, referentes ao seu desenvolvimento. Que se amoldava e enfrentava os obstáculos do entorno que, uma vez ausentes, permitiram sua livre auto-expressão, seu desabrochar em floração particular e bela – sua *Bildung*. Havia uma essência em cada ser, uma essência por realizar-se e era, ao mesmo tempo, o motor e o combustível dessa entelúquia particular – exatamente o retrato da concepção de *Urbild* de Goethe (1749-1832). Friedrich Meinecke (1982) diz que tal compreensão é inseparável do projeto historicista. Os aspectos vitalistas dessa visão de mundo foram adotados e mais desenvolvidos por Riegl nas voltas da *Vontade*, em toda sua ambivalência. No entanto, a propriedade da Cultura de ser um fenômeno coletivo abrangente e multitudinário foi plenamente aceita pelo historiador. Consideremos esse aspecto mais estático, para apenas depois lidarmos com o seu desenvolvimento no tempo.

O fator coesivo é o *Volkgeist* e seus análogos: o Espírito dos Povos. Cada Povo possuiria uma Cultura, e mesmo seria definido por ela – foi a chave para o terremoto político que crispou a Europa durante o séc. XIX, com ápice em 1848, e o princípio da auto-determinação dos povos. Concepção especialmente desenvolvida, em um marco então revolucionário, Herder (2004a; 2004c). O que para Meinecke era um avanço, uma descoberta de algo real, ainda que intangível, era a “conexão interior” entre os fenômenos, e “compreender os espíritos do povo e do tempo como verdadeiras entidades espirituais, como formações estruturais, dominadas por forças centrais formativas” (MEINECKE, 1982, p. 344 – tradução nossa). Não raro essa coletividade chamada Povo, Nação ou Cultura era compreendida pelo princípio macroantropico. Se a esfera humana pode ser entendida como um espelho do Cosmos – o *microcosmos* – o percurso ascendente também existe, o de compreender esferas maiores como reflexos do homem, o *macroantropos*. Guardemos essa observação para mais adiante.

Essa Cultura se manifestaria em cada aspecto da vida individual e coletiva. Tudo estaria imantado pelos mesmos princípios. Um dos pais da História Cultural, Jacob Burckhardt sabia que tudo que lhe vinha à mão era material possível, documento válido, para atingir a essa compreensão.

Tudo que possamos reunir do passado grego pode tornar-se uma fonte. E não apenas o que está escrito. Todo fragmento remanescente é valioso, edifícios e as artes visuais principalmente; e na literatura não somente história, poesia e filosofia, mas também escritos políticos, oratória, cartas, antologias posteriores e interpretações, que frequentemente transmitem testemunhos antigos. (BURKCHARDT, 1998, p. 10 – tradução nossa).

E os detalhes eram relevantes porque traíam os princípios subjacentes, à revelia mesmo dos autores. Mais: para alguns, cada parte, cada célula, conteria um mapa do todo, permitindo a reconstituição em sua integridade⁶¹. Se uma Cultura se manifestava em cada detalhe, no sentido inverso a investigação do pormenor poderia reconstituir a Cultura:

O *negro* se revela em suas pegadas, assim como o *hindu* em suas digitais; da mesma maneira ambos no amor e no ódio, na menor e na maior das ocupações. Alguém com uma percepção penetrante, que conheça cada possível alteração dos tipos humanos de acordo com as situações em nossa esfera terrestre, de uma maneira genética [isto é, histórica] pode facilmente descobrir, a partir de umas poucas dadas marcas características, a *totalidade da conformação integral e da*

⁶¹ Este *princípio holográfico* é, por exemplo, uma das obsessões de Walter Benjamin (1892-1940).

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

maneira integral de viver [habitus] de um povo, uma tribo, de um indivíduo.
(HERDER, 2004e, p. 396 – tradução nossa).

Até aqui temos a recomposição daquela totalidade por meio de fragmentos. Consideremos, para fins deste texto, que esta é a abordagem mais dilatada da unidade da Cultura. Uma abordagem mais restrita se concentraria nos produtos mais sofisticados e coerentes de um povo. Herder foi dos primeiros, quem sabe o primeiro, a defender que Arte, Língua e Ciência possuem, dentro de um povo, uma única raiz (HERDER, 2004b, p. 53). Winckelmann fora pioneiro ao apelar a Platão para compreender a arte da Grécia Clássica. Igualmente Hegel (2001) defendia que a Arte, a Religião e a Filosofia eram formas do Espírito. No caso, um único espírito para toda a Humanidade, porém desenvolvendo-se a cada momento com uma característica particular.

O termo, já empregado aqui, “cosmovisão” (*Weltanschauung*), possui uma tradição igualmente consolidada na cultura alemã, e parte considerável dos principais pensadores já mencionados aportaram algo a esse termo, como Kant, Goethe, Schleiermacher, Hegel, assim como outros como A.W. Schlegel (1767-1845) e Novalis (1772-1801) (NAUGLE, 2002). Wilhelm von Humboldt (1767-1835) falava em “perspectivas de mundo” (*Weltansichten*). De toda sorte, o conceito (mais que a teoria por trás) de cosmovisão perpassava toda a tradição filosófica e científica, tema de textos específicos de gente tão diferente, e culturalmente importante, como Nietzsche, Sigmund Freud e Karl Mannheim. Quem toma isso, que é um *topos* bastante popular da literatura alemã, e erige um sistema filosófico mais amplo, que pretende ele mesmo englobar todas as visões de mundo, é Wilhelm Dilthey. Para ele a *Weltanschauung* corresponde à concepção de mundo de cada período, que se manifestava expressamente na Religião, na Arte e na Filosofia, como os três ramos da realização espiritual humana.

A religião, a arte e a filosofia possuem uma forma fundamental comum que têm suas raízes na estrutura da vida anímica. (...) O religioso, o artista, o filósofo se distinguem do homem corrente e até de gênios de outro gênero porque retêm semelhantes momentos da vida na lembrança, elevam seu conteúdo à consciência e entrelaçam as experiências singulares em uma experiência geral sobre a vida. Com isto cumprem com uma importante função não apenas para si mas também para a sociedade. (DILTHEY, 1945c, p. 212 – tradução nossa).

Se “toda representação é objetivação, elevação a representabilidade ou figuratividade ou inteligibilidade” (DILTHEY, 1945b, p. 300 – tradução nossa), importante é que são os aspectos mais organizados e inteligíveis. Como visto anteriormente, pelo Enigma da Vida ser inexaurível, as cosmovisões poderiam se suceder⁶². E também Ernst Cassirer (1874-1945) assume esse desafio infinito. Denomina de *Formas Simbólicas* as expressões ligadas à articulação do *Weltanschauung* (CASSIRER, 1955- 1957; 1994). Se Dilthey ascendia, buscando esse *core* da sociedade em questão, Cassirer se importa com os desdobramentos, com os galhos em vez das raízes. Galhos que não são apenas a Religião, a Filosofia e a Arte. O Mito, a Religião, a Linguagem, a Arte, a História, a Ciência, todos os construtos intelectuais expressam um mesmo universo simbólico. E

⁶² Curiosamente, Herder (2004a) vira algo similar, porém desde outro ângulo. Que a Humanidade se espraiava sobre a Terra, formando uma espécie de sinfonia de pontos de vista, de visões incompletas de uma totalidade que jamais poderia ser concebida e percebida por um só Povo, uma só Nação.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

com isso incorpora a essa abordagem a Filosofia da Linguagem. A importância documental do pormenor se consolidava também por essa via, pela reconstituição de uma cosmovisão⁶³.

Esse tipo de desenho total das sociedades tornou-se comum, permitindo conexões ousadas e, no mínimo, criativas, a partir da abordagem lato sensu.

No Renascimento italiano, Jacob Burckhardt (2009) considerou “o Estado como obra de arte”. A própria forma de governo era uma expressão daquela emancipação do indivíduo que viu como a essência do período.

Para Oswald Spengler (1973), a Matemática é uma expressão da cultura, e não um dado objetivo da realidade, onde o número é uma medida, dentro do espírito da Antiguidade que entendia o mundo como composto por elementos finitos⁶⁴. Na Era Moderna, o número é uma função e abre-se para o infinito. A ânsia do infinito seria a essência do espírito moderno, impulso fáustico, em detrimento daquele anterior, expressa na Física, no Teatro, na Arquitetura (até mesmo nas janelas), na Jardinagem, na Pintura (incluindo o gênero paisagístico, e os retratos)⁶⁵.

Paul Frankl (1968) defende que em uma das quatro fases da arquitetura que identificou o infinito aparece como uma pulsão constante, e que a divisão espacial complexa da arquitetura eclesiástica da época estaria baseada no cálculo infinitesimal.

Erwin Panofsky (1892-1968), dentro do projeto iconográfico da Escola de Warburg, acredita na relação entre a Escolástica e a Arquitetura Gótica⁶⁶ pela ideia da *manifestatio*, a articulação racional e legível de todas as partes, e do desenvolvimento dos temas arquitetônicos análogo às *disputatio* teológicas, como um diálogo ou uma dialética em pedra (PANOFSKY, 2001)⁶⁷. Também

⁶³ É difícil compreender a teoria das cosmovisões *dentro* de uma cosmovisão, e assim *ad infinitum*. Por que uma teoria geral de todas as épocas – como é a do devir historicista, das representações coletivas, ou da *Weltanschauung* – pode estar *fora* ou do devir histórico, ser ela mesma uma representação coletiva, ou uma visão parcial do enigma da vida, e, portanto, pleitear o estatuto de meta-verdade? Se o interesse histórico, a consciência histórica, possui uma história própria, ainda assim a reflexão que a emoldura no tempo será histórica. A descoberta da relatividade de todas as épocas, povos e manifestações (linguagem, arte, religião, filosofia, ciência) pretende, ela mesma, ser absoluta.

⁶⁴ Interpretação que ecoa Dilthey, que assinalava tal característica não à Antiguidade como um todo, porém aos gregos.

⁶⁵ O *infinito* como um tema que perpassa uma época inteira, manifestado nos mais variados campos da atividade, parece ter sido um lugar-comum da reflexão alemã. A concepção spengleriana de que a Antiguidade compreendia o mundo em unidades discretas enquanto a Era Moderna se caracterizava pelo contínuo é convergente com a abordagem de Riegl, e com observações de Dilthey sobre a Grécia Antiga, e mesmo com as observações de Paul Frankl. Ou seja, coincida – provavelmente, se fundamentava – em trabalhos alemães de História Cultural.

⁶⁶ Desenvolvia, de modo erudito e convincente, uma intuição anterior. Gottfried Semper afirmava que a Arquitetura Gótica era Escolástica em pedra (FRANGENBERG, 2001). A intuição de Semper foi repetida por Worringer: confirmava-lhe a teoria, que tinha a pretensão de abranger a todos os homens, por todas as eras.

⁶⁷ Erwin Panofsky distinguiu três níveis de investigação do significado. Um primeiro, a descrição pré-iconográfica, tratando do tema primário. O segundo, a análise iconográfica, com o que chamou de tema secundário. E o terceiro, a interpretação iconológica, que trata dos significados mais profundos. É aquilo que chamava de *Iconologia*, onde se parte para o estudo do *significado intrínseco* ou *conteúdo*, que “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (PANOFSKY, 2002, p. 52). Observa-se que considera como base a obra de Ernst Cassirer, como também tem como dado o conceito de *Weltanschauung*.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

arrisca uma correspondência anterior, da filosofia pré-escolástica e do misticismo conciliados na igreja-salão do gótico-tardio⁶⁸.

O séc. XIX viu outras abordagens holísticas, embora com uma outra hierarquia interna da realidade e, portanto, outro mapa a ser empregado no seu estudo. No Positivismo francês, por exemplo, o *milieu* era o substrato de todo o edifício da sociedade, como se vê na abordagem de Hippolyte Taine em seu *A Filosofia da Arte* (1865-82). No marxismo, toda a sociedade pode ser compreendida em dois andares: uma infra-estrutura do metabolismo coletivo (o termo é sintomático) e uma super-estrutura, edificada sobre a primeira, e tributária a esta, raiando o determinismo. A Arte será em ambos os casos epifenômeno de causas mais profundas, imediatas ou não, chamadas então de “materialistas”, ao contrário das “idealistas”, termo empregado para abrigar o conjunto das teorias que estamos esboçando aqui.

Alois Riegl põe como central a cosmovisão, e sua relação com a religião, que entende como a interpretação das forças naturais. Nem usa o conceito original de *Weltanschauung*, em toda sua amplitude, como terrenaliza o sagrado. Ademais, estabelece uma relação circular entre a concepção das forças cósmicas e a hierarquia social: se a estrutura dos poderes divinos espelha a ordem social, a interpretação da divindade orienta a arte. A cosmovisão de uma sociedade seria o fator responsável pelos impulsos, pelos propósitos da obra de arte. Daí sua atenção constante às exigências religiosas que são tanto conceituais, no sentido doutrinário, quanto coaguladas em instituições, e líderes pontuais, indivíduos, símbolos e agentes de movimentos ou pessoas capazes do mecenato de uma variedade grande de obras. Isso está presente no *Denkmalkultus*, como no *Barockkunst*. Estava ciente da importância então da História Cultural.

Em contrapartida, 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. (RIEGL, 2006, p. 58).

Em alguma medida, fazia vínculos com arranjos sociais. A constituição real, na Holanda, dos grupos representados nos retratos que estudou, tal como a situação política do país, transpira por toda sua análise da forma e conteúdo dos mesmos (RIEGL, 1999).

Apesar da ênfase do estudo detalhado dos documentos artísticos – que poderiam ser os menores detalhes, capitéis de colunas, bandas entrelaçadas em pulseiras de ferro -, apelou, em alguns momentos, para o estudo de textos. A exemplo da consulta ao *Dell'architettura* de Sebastiano Serlio, e o *Dei veri precetti dela pittura* de Giovanni Battista Armenini, afinal “a corrente teórica é um sintoma muito importante na história da arte, já que significou o exato equivalente aos pedreiros alemães góticos do séc. XV que buscavam proporções exemplares e absolutas na arquitetura” (RIEGL, 2010, p. 161 – tradução nossa). Porém, eram tratados, importantes porque consultados pelos arquitetos. Mas Riegl avança mais *Spätrömische*⁶⁹, onde consulta Santo Agostinho para encontrar os análogos da arte da época.

⁶⁸ E lançando mão do conceito de *Forma Simbólica*, de Ernst Cassirer, Panofsky ainda estudou a Perspectiva ocidental como uma forma simbólica específica da representação bidimensional do espaço, radicalmente distante do espaço psicofisiológico (PANOFSKY, 2010).

⁶⁹ RIEGL, 1992, p. 301.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Não emprega apenas alguns esparsos documentos escritos. Ao falar do Império Bizantino, diz que “esta estrutura estritamente regulada controlava todos os aspectos do estado bizantino: política, religião, arte, vida social. Uma hierarquia sem fim culminava em um único ápice com o imperador-papa” (RIEGL, 2004, p. 70 – tradução nossa). Aquelas articulações entre a religião, a filosofia, a ciência, entre outros eram assumidas explicitamente:

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 a maneira em que o homem em cada caso quer ver conformados ou coloridos os objetos (como na vontade artística poética o modo e a maneira em que se quer ter representados os objetos de forma expressiva). 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). 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, 1992, p. 307 – tradução nossa).

Poderíamos considerar que Riegl fosse mais discreto, e não ousasse as intrépidas conexões antes mencionadas – como do cálculo infinitesimal e o barroco, por Paul Frankl. Mas ele as realiza em alguns momentos fugazes ou em notas de rodapé. Não apenas o esquema ternário magia/alquimia/química seria o equivalente às etapas artísticas, como a concepção moderna de forças e processos contínuos (a eletricidade, a evolução das espécies, a biologia) relacionava-se com o fim da visão antiga dos corpos individuais objetivos⁷⁰. Acredita em tais correspondências, apenas não pode aprofundá-las por não ser este o propósito de suas já densas obras.

Em compensação, na época moderna aparece o desejo de vincular os objetos entre si (no espaço, seja por meio da linha, como ocorre no séc. XVI, por meio da luz, como no séc. XVII, ou por meio do cromatismo individual, como na arte moderna), de reproduzir sua manifestação subjetiva, e de liberar-se do culto, cujo lugar ocupam a filosofia e a ciência (como disciplinas que proclamam a vinculação natural entre as coisas). (RIEGL, 1992, p. 310 – tradução nossa).

E lança um argumento que crê fulminante para arrematar sua defesa da interpretação da arte islâmica como cristalina:

Em obediência à tradição, eles possuem apenas um símbolo para seu Ser Supremo, e este é, significativamente, uma rocha: a Kaaba. Pode existir um símbolo mais apropriado e eloquente para uma cosmovisão e um povo cuja arte aderiu aos princípios da criação inorgânica mais firmemente que qualquer outro na história humana? (RIEGL, 2004, p. 151 – tradução nossa).

A contraparte do *Volkgeist* é o *Zeitgeist*: o Espírito de Época ou dos Tempos:

Tempo é uma formação mental de sucessivas, mutualmente conectadas, condições – é uma medida de coisas, as coisas em si são o seu conteúdo medido.

⁷⁰ RIEGL, 1992, p. 309.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Daí o *espírito dos tempos* significar a soma de pensamentos, disposições, esforços e forças vitais que se expressam em uma particular progressão de coisas com determinadas causas e efeitos. Nunca vemos os elementos dos eventos, mas vemos suas aparições e, ao fazê-lo, nos damos conta de sua forma e organização em uma conexão percebida. (HERDER, 2004d, p. 361).

Alguns dos clássicos da História Cultural não são “história” propriamente dita, mas um desenho estático, um panorama ou uma seção, um corte transversal profundo de uma sociedade. São “história” na medida em que tratam de uma época passada. Não descrevem uma transformação, e sim a sua totalidade, e a sua unidade profunda. Já a obra de Riegl ancora-se nos processos históricos, na mudança estilística (*Stilwandlung*) como realizava Wölfflin e, antes, Schnaase (PODRO, 1983), em uma visão transformacional onde cada obra é elo de uma longa sucessão.

Um aspecto importante é a concepção de um debate, onde problemas estéticos são assumidos e intencionalmente resolvidos pelos artistas em sucessivos desafios. Cada nova etapa, obra, mesmo que de autores diferentes, é uma solução de problemas postos anteriormente, como se fossem as evoluções da mente única do Espírito hegeliano.

Na história da arte, toda vez que vemos um aumento de contrastes como este entre certos elementos na composição pictórica e seu efeito visual, podemos ter certeza que uma nova solução para um problema particular está ao dobrar a esquina. Afinal, o que são novas soluções, se não reconciliações dos conflitos que as precederam? (RIEGL, 1999, p. 144 – tradução nossa).

E dessa maneira compreender a trajetória de um artista como a sua clara disposição e posição nessa corrente.

A ideia da Cultura no projeto historicista germânico pressupõe duas escalas: uma da caracterização de um ente coletivo, com seu ciclo de vida próprio, e o do concerto geral dos Povos, ou, pelo menos, de uma sucessão mais ampla das Culturas, dos Povos, ou das Civilizações. Algo dessas duas escalas encontramos no trabalho de Riegl. Um período menor foi o coberto em *Gruppenporträt*, e períodos maiores, via de regra, reforçando sua tese geral sobre as etapas da Arte ocidental, em uma articulação em que enfatiza mais este ou aquela escala. Mesmo quando deveria ater-se a um período – o *Spätromische* – acaba por aludir àquela periodização milenar. Em nenhuma das obras prende-se a panoramas estáticos. Mesmo nos menores intervalos de tempo enfatiza o fluxo.

Como está a descobrir uma topografia integral, não lhe interessam apenas os pontos culminantes, mas todo e qualquer documento que possa revelar um relevo. Cada parte de uma série é importante para poder reconstitui-la. Esse deslocamento para o fluxo, para o devir, Riegl entendia que era uma marca da própria época – ou seja sua teoria fazia parte da cosmovisão de então –, daí a mudança da abrangência, e interesse, do valor histórico ao de antiguidade:

O valor histórico, indissociavelmente ligado ao fato individual, devia transformar-se progressivamente em um valor de desenvolvimento, para o qual o individual torna-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. (RIEGL, 2006, p. 58).

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Como o estilo, as formas da Arte, vão de uma direção a outra, a sua compreensão requer um começo e um fim, pelo menos dois extremos de um segmento de reta. O período tardo-romano, considerado por Riegl de transição entre dois extremos, necessita obviamente que os extremos sejam delineados, isto é, a vontade de arte da Antiguidade clássica e da Era Moderna. São a origem e o destino da sua narrativa. Cada decadência de um polo é o alvorecer de outro.

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. Como regra, o subperíodo final fornece tanto conhecimento sobre a cosmovisão subsequente quanto aquela por findar. Por outro lado, nenhuma cosmovisão obsoleta, uma vez superada, desaparece instantaneamente da face da Terra. (RIEGL, 2004, p. 55 – tradução nossa).

Até porque as épocas são ambivalentes.

Quem vê na obra de arte não uma diversão causal, mas sim a necessária expressão de uma determinada vontade artística, não poderá esperar que, de um período que se lançou por sua vontade ética por caminhos tão díspares como o paganismo e o cristianismo, sua criação esteja formada por outra coisa que não por múltiplas manifestações diferentes, inclusive aparentemente contrapostas. De fato, todos os sintomas anunciam que 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. (RIEGL, 1992, p. 134 – tradução nossa).

Ou desenvolvendo linhas distintas, Tateando a sensibilidade futura, como entenderia haver ocorrido entre os nórdicos e os sulistas (RIEGL, 2004).

Ademais, assume que em muitos casos o desenvolvimento acaba por assemelhar-se ao movimento ternário de tese/ antítese/ síntese apresentado por Fichte e explorado por Hegel, onde, em três etapas, a primeira acaba por assemelhar-se mais à terceira que à segunda. É o caso dos três períodos do retrato holandês de grupo e das três grandes etapas da Arte ocidental.

E estes pares frequentemente se articulavam. O Tátil/ Óptico, lastreado na Visão Próxima/ Visão Distante, se concatenava com o Plano/ Espaço e Superfície/ Forma, e da Policromia/ Colorismo. Aceitando meios-termos, como a visão normal e o espaço cúbico. Pelo conceito de superfície objetiva/ superfície subjetiva, se concatenava com o par Objetividade/ Subjetividade. O binômio Corpo/ Espírito, por sua vez, se relacionava com o Cristalino/ Orgânico, com a inércia/ movimento. No caso do retrato holandês de grupo, concatenavam-se o Simbólico/ Naturalista, o Objetivo/ Subjetivo, o Coordenado/ Subordinado e, por uma circunstância específica, o Tátil/ Óptico. Destes, o que emerge no *Denkmalkultus* é o par Objetivo/ Subjetivo, que transcorre no sentido de uma crescente subjetivização.

Historicamente, houve dois pontos de vista extremos sobre a relação entre sujeito e objeto. A posição inicial era que cada sujeito é um objeto, portanto existem apenas objetos. Hoje, o contrário se aplica: objetos existem apenas como uma função do sujeito. A transição do anterior para o posterior ponto de vista está documentada, passo a passo, pela arte da Antiguidade clássica, a Idade Média

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

cristã, a Renascença e o período Barroco, e mesmo pela arte holandesa dos sécs. XVI e XVII, que formam um elo – embora um extremamente significativo e notável – em uma longa cadeia evolutiva. (RIEGL, 1999, p. 366 – tradução nossa).

Caberia a crítica de Arnold Hauser (1971) a Wölfflin): ao empregar categorias atemporais regendo as mudanças na Arte, estaria apelando para constantes supra-históricas. Nos pares estabelecidos por Riegl, pelo menos um se arroga a ser estável, constante enquanto o homem for homem, que é o das modalidades óptica e tátil de visão. A rigor, o dilema é insolúvel. Toda Filosofia do Devir precisa de categorias a-históricas, dentro das quais o Devir flui, como os conceitos de Devir e de Filosofia. Se os modos de produção variam, a categoria “modos de produção” se mantém. Se a História se desenvolve na helicóide hegeliana, esta – tese, antítese e síntese – permanece, *ad aeternum*. Se a imagem na tela nunca pára, a tela permanece.

AS POSSIBILIDADES DA HERMENÊUTICA

O princípio da unidade da Cultura, se traz a possibilidade da reconstituição de sua totalidade, traz também a exigência de que essa totalidade infunda de significado a esses detalhes. O Todo situa a Parte que, por sua vez, em seu acúmulo, formam o quadro do Todo. Esse é o método *comparativo*, um dos princípios fundamentais da Hermenêutica de Schleiermacher:

Porém, para conduzir esta a uma clareza completa, nós devemos primeiro (...) ter dado a uma ideia o seu justo valor (...) a saber, a ideia de que cada particular apenas pode ser compreendido por meio do todo e, portanto, toda explicação do particular pressupõe já a compreensão do todo. (SCHELEIERMACHER, 2015, p. 46).

Essa compreensão do todo é crescente: a palavra, na frase. A frase, no texto. O texto, no conjunto dos textos do mesmo autor. Que é herdeira, praticamente explícita, da concepção herderiana⁷¹. Daí a enorme importância dos pormenores para a reconstituição da História.

Wilhelm Dilthey, exemplificando sua teoria da *Weltanschauung*, comenta da importância de cada correspondência do chanceler Otto von Bismarck para compreendê-lo⁷². O papel do Todo ao definir as Partes corresponderá a uma espécie de “redescoberta” metodológica, especialmente cara na tradição alemã até por seu contraponto ao divisionismo cartesiano: o *holismo* ou a *teoria de campo*. Porém o Todo só pode ser alcançado pela identificação e montagem das Partes.

Como o caminho é circular – o “círculo hermenêutico” de que fala Schleiermacher – entramos em um beco sem saída: por onde começar? Pela imersão prolongada, de uma espécie de saturação dos documentos e conteúdos, na meditação decorrente de sucessivas leituras.

Como saberemos o que era constante e característico e o que não era? Apenas uma leitura longa e diversa pode dar garantia. Nesse meio tempo muito será negligenciado muito o que era de profundo significado, e importância atribuída ao que era meramente fortuito. Ao longo da leitura, toda palavra ao pesquisador pode parecer ora insignificante ora de interesse vital, e isto dependerá do humor corrente e do estado de alerta ou fadiga, e especialmente do grau de maturidade

⁷¹ FORSTER, 2010, p. 17.

⁷² DILTHEY, 1986, p. 264.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

que a pesquisa atingiu. Tudo isso se ajustará somente após uma longa leitura dos vários gêneros e tipos da literatura grega. (BURKCHARDT, 1998, p. 6 – tradução nossa).

Apesar da massa de material a ser analisado, da sólida formação empírica e da atenção ao pormenor, não temos em Aloïs Riegl o mero empilhamento do empírico. Ao contrário, o tempo inteiro procura enquadrar cada detalhe – o tratamento plástico dada a folhas de acanto, aos cabelos das figuras, aos seus olhos ou ao drapejar de suas vestes – em molduras maiores, imensas até, da envergadura dos séculos.

No projeto historicista alemão, a Cultura era uma totalidade *viva*, e como tal deveria ser compreendida. Compreendida em algo mais do que o sentido usual. Schleiermacher chamava de Compreensão (*Verstehen*) a esse tipo de penetração vital, de ressonância do estudioso com o fenômeno estudado. Chamava de método *divinatório*, onde o hermeneuta precisava emular as intenções do autor da obra, ganhando precisão à medida em que o hermeneuta conhecesse o máximo de detalhes da vida do autor. A Compreensão, técnica pensada para a interpretação de indivíduos, foi pensada como meio de entender as Culturas, homólogas aos homens.

Se uma Cultura se caracteriza por esse caráter orgânico, também a sua descrição deverá atingir esse âmago, refazendo todos os elementos resgatados, em uma visão da unidade viva que fora.

Isso porque ele [Herder] tinha o grande poder pessoal de reviver o passado, de conferir eloquência a todos os fragmentos e remanescentes da vida moral, religiosa e cultural do homem. Foi este aspecto da obra de Herder que suscitou o entusiasmo de Goethe. Tal como escreveu ele em uma de suas cartas, não encontrou nas descrições de Herder apenas “a casca dos seres humanos”. O que provocou sua profunda admiração por Herder foi seu “modo de varredura – não simplesmente peneirando o ouro dentro os detritos, mas regenerando os próprios detritos para uma planta viva”. (CASSIRER, 1994, p. 290).

Os destroços são animados, e podem sê-lo porque se crê no *Volkgeist*, e que se é possível reconstitui-lo imaginativamente. Um aspecto específico da sociedade pretérita só pode ser explicado se os demais aspectos forem reintegrados e iluminarem o que é o seu *core*. O Todo em questão não é um quebra-cabeças ininteligível por sua complexidade. Possui um núcleo, passível de ser sintetizado em uma frase, expressão, e mesmo palavra. Herder (2004a) falava no espírito de “precisão” dos antigos Egípcios⁷³. Burckhardt sintetizava o espírito da antiga Civilização Grega com uma palavra, o *agon*, ou, no Renascimento, a *individualidade*.

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. (...) É a história da mente ou espírito grego o que deve ser a meta de todo nosso estudo. (BURKCHARDT, 1998, p. 4 – tradução nossa).

⁷³ No caso, esse núcleo corresponderia, literalmente, a uma das idades da Humanidade – vista macroantropicamente como um ser humano em desenvolvimento, com fases homólogas.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

O Todo, na vida social, se obtinha por um processo *empático*, já que se tratava de “trazer um sentimento de simpatia *pelo todo*, uma compreensão do Helenismo em geral” (BURKCHARDT, 1998, p. 9 – tradução nossa). O indivíduo poderia, e deveria, ser igualmente compreendido⁷⁴.

A Compreensão, como todas as variantes do processo empático, opera em dois níveis. Até agora vimos o da coletividade. Reforcemos que o pressuposto fundamental do historicismo é a existência de um gênio, de um princípio uniforme. O mosaico pulsante, os grandes panoramas que demonstram a vida de outra época, porque eles mesmos são vivos, só podem ser realizados por meio da Compreensão. Pela capacidade de reviver aquela outra sociedade, dando sentido aos fragmentos, preenchendo as lacunas com técnicas literárias, evocando, no leitor, a própria atmosfera da época. O outro nível, evidente, é o do indivíduo. Vejamos com mais cuidado o que era aquele processo empático.

Meinecke reconhece no novo método de Herder a *Empatia*, e lhe atribui a primazia, pois, “para o jovem Herder toda a compreensão ‘do outro’ emana da compreensão de si mesmo” (MEINECKE, 1982, p. 324 – tradução nossa). Para Forster, a empatia herderiana – falava em *Simpatia* (*Sympathie*) – não teria esse sentido dado por Meinecke⁷⁵. No entanto, o engano, se é que Forster está correto, é que é a influência. Isto é, o legado de Herder se deu por meio dessa interpretação, por equivocada que esteja, e é isto que nos interessa. E a Empatia – em suas várias acepções – nasce como método tanto para o indivíduo como para as comunidades.

A Empatia aparece como uma das bases da Hermenêutica. Dilthey (1945; 1986) apelou para a Compreensão como fundamento das Ciências do Espírito (*Geisteswissenschaften*). Se os entes das Ciências da Natureza (*Naturwissenschaften*) tinham causas, cabendo a sua explicação (*Erklärung*), os das Ciências do Espírito tinham propósitos – e retornamos à Vontade –, daí que não se trata de uma mera concatenação inexorável de fatores, e sim de compreender porque os homens decidiram agir como agiram. Explicitamente falava em colocar-se no lugar de outra pessoa (*hineinversetzen*). Cassirer defende a superioridade da abordagem de Mommsen sobre a de Ferrero em relação ao Império Romano ao encontrar a unidade do Cícero real, por trás de todas suas contradições aparentes⁷⁶. Estava a realizar o método divinatório antes mencionado. Procedimento indispensável, ainda, para a *tradução* – outro tema caro ao debate cultural alemão – como defendia Herder (FORSTER, 2010). A Compreensão, ou Empatia, torna-se um método quase universal, adotado aqui e ali dentro da cultura alemã.

Para a Arte também cabia o método divinatório. 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)⁷⁷. Nessa área há outro sentido para a Empatia.

Muito bem, a estética alemã contemporânea gravita quase integralmente em um conceito que se expressa em um termo sem direta equivalência castelhana: a *Einfühlung*. (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 69).

⁷⁴ A concepção de entes coletivos como homens ampliados é antiga, remontando mesmo a Platão. Mas, longe de ser algo esotérico ou mitopoético, é assumido explicitamente por um dos pais da Sociologia, Émile Durkheim (1858-1917), que diz ser a Sociedade um Homem *perfeito*, a soma de todas as suas virtudes.

⁷⁵ FORSTER, 2010, p. 17.

⁷⁶ CASSIRER, 1994, p. 296.

⁷⁷ *Crítica de obras de las artes plásticas. Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, Leipzig, S. Hirzel, 1876.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Embora a Empatia (*Einfühlung*) já se apresentasse no séc. XVIII, é no séc. XIX que aparece uma Psicologia apoiada nesse conceito. Em parte como reação aos avanços de perfil mais quantitativo da vertente neo-kantiana. Foi recuperado por Robert Vischer (1847-1933), mas foi Theodor Lipps (1851-1914) que o alçou à condição de base psico-fisiológica do fenômeno estético, em uma correspondência entre as formas percebidas e o fruidor, com uma projeção de sua parte (depois estenderá esse vínculo empático para compreender a relação entre os homens) (LIPPS, 1923).

Deve ficar claro o que entendemos como um tema e um debate. Era como ponto pacífico que a relação não era passiva. Como se dava o entrelaçamento entre Sujeito e Objeto é que era o motivo de discordâncias. Dilthey interpretaria a empatia no juízo artístico na medida em que o ato criador e a recepção estética eram atos simétricos, e a obra servia como um meio pela qual o observador projetava-se e sentia o artista. Hildebrand extrapola a empatia no sentido de Lipps, como uma reação corporal a todas as formas: outros homens, seres vivos e mesmo o inanimado, explicando porque toda a Natureza era compreendida como viva, pelo mero instinto mimético. Os psicólogos da Gestalt atacavam severamente a teoria de Lipps; Wolfgang Kohler (1968) defendia que o *isomorfismo psicofísico*, a correspondência estrutural entre a arquitetura mental e as formas externas contempladas, o que explicaria, por exemplo, a predileção pela seção áurea, dentre outros esquemas compositivos⁷⁸. O isomorfismo é justamente o aspecto menos “científico” da teoria, menos compartilhado nos anos subsequentes, em uma curiosa atualização kantiana, dos imperativos categóricos. E uma variação da ideia geral da correspondência Sujeito e Objeto, em um vínculo em que o protagonismo cabe a uma cognição ativa. A noção de uma projeção assume vários significados distintos, desde uma correspondência imitativa fisiológica, onde o sentimento emerge pela reprodução, *in nuce*, de aspectos motores, até uma projeção da personalidade por inteiro. Nos interessa, curiosamente, esse caráter polivalente do conceito. Isto é, que ele, adotado em linhas gerais, foi sendo esmiuçado e sucessivamente criticado, com distintas interpretações vigentes, a depender da abordagem.

Riegl é tributário em alguma medida da teoria empática de Lipps. No seu *Stilfragen*, acreditava que os ornamentos não nasceram como representações de elementos da realidade, antes como impulsos geométricos – projeções anímicas, portanto – para apenas depois se perceber uma semelhança potencial com formas existentes (como a flor de lótus), e, a partir de um novo desejo mimético, aproximar a Arte da Natureza⁷⁹.

Sua compreensão, ao menos presumida, das várias épocas passadas se dava pela imersão detalhada nos registros de Arte Visual existentes. Apelava, embora raramente, a documentos escritos, e informações de natureza sociológica. O método centrava-se na identificação dos aspectos formais. Que só faz sentido se a leitura possível está inscrita em potência no homem contemporâneo. Se o modo predileto do homem ocidental moderno é o óptico, ainda assim terá a sensibilidade latente para os modos de visão normal e tátil. Se sua preferência é o orgânico, que possa reconhecer o cristalino.

⁷⁸ *A ordem experimentada no espaço é sempre estruturalmente idêntica a uma ordem funcional na distribuição dos processos cerebrais ocultos.* (KOHLER, 1968, p. 40).

⁷⁹ Wilhelm Worringer explorará essa concepção da transição de Riegl. De um tempo mais primitivo, de homens atemorizados pelo caos sensível, refugiados em sua Arte não-figurativa. Com a segurança, uma nova abertura à Natureza, e uma Arte figurativa, imitando a realidade. E, por fim, um novo grau psíquico em que a abstração da Natureza levará a uma Arte aparentemente não-figurativa...

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

E, sobretudo, a empatia não é apenas a da projeção empática das formas, mas a interpretações dos seres humanos, no sentido de Herder e Dilthey. Muito de suas obras se debruçavam sobre a representação de homens e a expressão de sua alma “ficcional”. A possibilidade da Compreensão está inscrita no fato de que pertenceria ao rol do homem atual e real, todas essas manifestações: o desejo, a atenção, a ação. E na mensagem dos rostos e seus olhos. E, dos homens ficcionais, em etapas sucessivas, a interpretação de algo da interioridade (da sua Vontade de Arte) do autor, de sua cidade, de sua nação, de sua época).

E, em uma ironia um tanto metalinguística, esse mesmo vínculo empático é objeto de seu método historiográfico. Quando defende que existe essa intersecção de distintas Vontades de Arte, e que tal é a base da própria História da Arte. Ou na sua abordagem da crescente subjetivização das pinturas, com a aparição do observador, fazendo parte daquela coerência externa antes mencionada. Uma frase, breve, de Riegl se dá quando expõe sua teoria da Vontade-Emoção-Atenção como expressões do Espírito.

Reconhecer emoção em uma obra de arte pressupõe um grau maior de subjetividade (experiência interna) do observador. (RIEGL, 1999, p. 74 – tradução nossa).

Como a trajetória da Arte ocidental é a do aumento da subjetividade na Arte, e o deslocamento para a Atenção, com a supressão das demais formas, não apenas a questão é a técnica hermenêutica do Historiador, mas este – no caso, Riegl – registra o crescente aperfeiçoamento da interpretação das obras pelos observadores ao longo da História. Os quadros crescentemente exigem do observador maior engajamento e uma interpretação mais sutil e profunda, apoiada em sua experiência interior. Por sua vez, este observador solicita dos quadros tal qualidade.

CONCLUSÃO

Para Riegl, no meio da encruzilhada intelectual intensa da Viena em que vivia, o conceito de *Kunstwollen* parecia ser 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)⁸⁰. Igualmente, faria uma ponte, ou uma série delas, entre o indivíduo e a sociedade, do Artista à Cultura de uma era histórica, em grupos crescentes de coletividades, permitindo trabalhar em todas essas escalas de maneira unitária. O que Otto Pächt (1963) considerava como ambiguidades e contradições – tal diversidade de atribuições – entendemos como um mérito.

Sua “teoria” da Conservação e Restauro tem esse componente radicalmente distinto: o giro metodológico de buscar os valores que orientam a sociedade. Reconhecendo sua historicidade e os conflitos e convergências das distintas procuras sobre os mesmos elementos. Tendo como premissas a atividade da cognição, sua natureza coletiva, a mutabilidade histórica, a manifestação em todo aspecto da vida humana, reflexo da vontade individual e grupal, compreendida por meio

⁸⁰ 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*.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

de processos empáticos. Esse foco no sujeito, e no empreendimento empático do pesquisador em colocar-se nesse centro, foi fecundo ainda para outras investigações. Como a de Jacob von Uexküll (1866-1944), e o conceito de *Umwelt*, onde se estabelece o “mundo” conforme cada espécie, com suas molduras cognitivas, e seus relativos “imperativos categóricos”. Ou o do psicólogo Kurt Lewin (1890-1947) e o *espaço vital* (*Lebensraum*), o espaço vital de cada indivíduo, aquele horizonte que a cada instante constitui o “mundo” tal como vivido por cada um.

Podemos enxergar uma espécie de *meta-modelo* com o qual interpretava as ações coletivas e seu itinerário aparentemente errático. Se o mais evidente são os polos tensionais, o que nos chama a atenção são os impulsos concorrentes ligados à Arte. E sua tarefa estava em identificar tais impulsos, suas características, convergências e divergências, e evoluções ao longo do tempo.

Na *Grammatik*, tratava de investigar os fluxos e refluxos dos propósitos que guiaram as obras de arte. E apenas dentro das intenções propriamente artísticas é que apareciam os binômios que orientavam a transformação de um polo a outro. E neste nível o reconhecimento da *Kunstwollen*, que sequer aparecia como algo monolítico: poderia se dar em círculos concêntricos, do autor à comunidade, desta à sociedade mais ampla (nação ou povo), e desta a uma época inteira, de milênios inclusive. Ou dar-se de maneira a ser uma espécie de confronto ou negociação, como entre o artista e seu comitente. Ainda mais explícito na *Grammatik* e no *Gruppenporträt*, as expressões do Espírito – a Emoção, a Vontade e a Atenção.

No *Denkmalkultus*, identificava os valores que, polifonicamente, se alternavam em importância, convergindo e opondo-se em termos de orientação e resultados práticos. No mesmo texto aparece em outro nicho o reconhecimento da vontade, no caso, os valores retrospectivos, ligados ao passado: do monumento intencionado ao monumento não-intencionado; e deste ao valor de antiguidade, em nova sucessão crescente à medida em que o tempo avança.

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 de Arte, pulsando com outros ritmos internos.

A batalha entre estes dois impulsos – um progressista buscando precisão naturalística e animação espiritual, e uma retrógrada, mantendo-se rumo à perfeição física e vazio espiritual – dominaram toda a Idade Média. Que tenham seguido por caminhos separados ao norte e ao sul dos Alpes pode ser explicado simplesmente com referência aos vários graus de intensidade em que a reacionária tendência classicizante fez-se sentir respectivamente nas culturas antigas do Sul e entre as jovens e relativamente impermeáveis povos nórdicos. (RIEGL, 2014, p. 78 – tradução nossa).

Tais propósitos, valores, intenções, não eram unitários, porém feixes que se alternavam, em disputa pela primazia (metáfora que empregou em mais de uma ocasião). Guardando outra aproximação à psicologia de Herbart, que em seu *Psychologie als Wissenschaft*, “propôs um modelo 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.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Toda a trama dos valores que Riegl apresenta no *Denkmalkultus* é composta por desejos, projeções, do presente, que coincidem ou não com as vontades originais. Algumas evidentemente não, como o valor de antiguidade. E, sobretudo, o único valor pretérito de fato reconhecido é o do monumento intencionado, e mesmo assim não em total correspondência. O ponto fundamental está no meio, no contato, entre vontades, concepções, valores, olhares. No mais mundano dos casos, o artista e o comitente. Entre o artista e a Vontade de Arte de seu entorno, de sua época. Na situação estruturante, no próprio cerne do problema historiográfico da Arte, entre duas épocas distintas. Essa convergência entre vontades é a base da História da Arte. Porém, “desce” para um outro nível, que é o da relação entre o figurado e o observador, no encontro de duas vontades: uma real, concreta, e outra concebida, e plasmada em uma pintura, um relevo, uma estátua.

Nesse jogo entre o passado e o presente está explícito o intuito de resgatar o passado, de cumprir o dito do historiador Leopold von Ranke (1795-1886), de que todas as épocas são equidistantes, iguais, aos olhos de Deus, *sub specie aeternitatis*. Todo e cada pormenor é válido, por razões que se reforçam mutuamente: por toda manufatura revelar a Vontade de Arte; por cada documento importar para a História Cultural; por cada obra desenhar o percurso da Arte no tempo. Tudo é fecundo para o conhecimento dessa teofania da Arte.

Mas o outro extremo é igualmente relevante: a modernidade. Tanto que o *Denkmalkultus* enfatiza o *moderno* culto dos monumentos. Como está, a todo tempo, tentando afirmar a diferença nos olhares e os rumos da sensibilidade moderna (OLIN, 1989). Sucessivas vezes destaca essa proximidade ou distância, em especial no *Gruppenporträt*.

Acreditava poder compreender não apenas o artista como o observador. E salientava sua importância crescente, na gestação das obras de Arte, e, obviamente, na História da Arte. O sujeito da cognição se torna objeto do estudo histórico e mesmo da obra de Arte. Esse percurso imaginado por Riegl, que julgava ser a assíntota, então visível, para o qual se dirigia a Arte humana, é o próprio pano de fundo do *Denkmalkultus*, mais explicitamente manifesto na ascensão do valor de antiguidade.

O conjunto desse processo, cuja descrição conduziu do valor do monumento intencional ao valor de antiguidade, passando pelo valor histórico, não é mais, de um ponto de vista geral, que um aspecto da emancipação, do indivíduo, traço dominante da época moderna. Essa emancipação realizou um progresso considerável, em participar desde o final do século XVIII. A partir do final do século XIX, ela tende a substituir, ao menos em certos povos, os fundamentos clássicos de nossa cultura por outros, essencialmente diferentes. Essa transformação é caracterizada pelo desejo, sempre crescente, de apreender toda experiência física ou psíquica não em sua essência objetiva, como o faziam geralmente as épocas anteriores, mas sob sua forma subjetiva, quer dizer por meio de sua ação sobre o sujeito (tanto em sensibilidade quanto consciência). (RIEGL, 2006, p. 59).

REFERÊNCIAS:

Binstock, Benjamin. “Alois Riegl, Monumental Ruin: why we still need to read Historical Grammar of the Visual Arts. In *Historical Grammar of the Visual Arts*, de Alois Riegl. New York: Zone Books, 2004.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Burckhardt, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália: em ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [Originalmente *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*, 1860].

Burckhardt, Jacob. *The Greeks and Greek Civilization*. Editado, com introdução de Oswyn Murray. New York: St. Martin's Press, 1998

Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms. 3 Vol.* New Haven & London: Yale University Press, 1955-1957.

Cassirer, Ernst. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. [Originalmente *An Essay of Man – an introduction to a philosophy of human cultura*, 1944].

Cordileone, Diana Reynolds. "The advantages and disadvantages of Art History to Life: Alois Riegl and historicism". *Journal of Art Historiography* n3 dec 2010. Disponível em: <<https://arthistoriography.wordpress.com/>> > Acesso em: 30 ago 2017.

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, 1945a.

Dilthey, Wilhelm. "Sinopsis de Mi Sistema (1895-97)". In *Teoría de la Concepción del Mundo*, de Wilhelm Dilthey. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1945b.

Dilthey, Wilhelm. "La Esencia de la Filosofía (1907)". In *Teoría de la Concepción del Mundo*, de Wilhelm Dilthey. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1945c.

Efal, Adi. "Reality as the cause of Art: Riegl and neo-kantian realism". *Journal of Art Historiography* n3 dec 2010. Disponível em: <<https://arthistoriography.wordpress.com/>> > Acesso em: 30 ago 2017.

Eksteins, Modris. *Rites of Spring - the Great War and the birth of the Modern Age*. Boston/ New York: Houghton Mifflin Company, 1989.

Elias, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma História dos Costumes. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. [Originalmente *Über den Process der Zivilisation*, 1939.]

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

Forster, Michael N. *After Herder: Philosophy of Language in the German Tradition*. New York: Oxford University Press, 2010.

Franzenberg, Thomas. "Posfácio". In *Arquitetura Gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*, de Erwin Panofsky. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Frankl, Paul. *Principles of Architectural History: the four phases of architectural style, 1420-1900*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1968. [Originalmente *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, 1914].

Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*. 5ed rev. ampl. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1971.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Giedion, Sigfried. *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture*. New York: Bollingen Foundation, 1963.

Goethe, Johann Wolfgang. *Fausto*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

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.

Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. 3 vol. Madrid: Ed. Guadarrama, 1971. [Originalmente *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1951].

Hegel, G.W.F. *Cursos de Estética. Vol. 1*. 2 ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. [Originalmente *Vorlesungen über die Ästhetik*].

Herder, Johann Gottfried von. "This Too a Philosophy of History for the Formation of Humanity (1744)". *Philosophical Writings*, de Johann Gottfried von Herder. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004a.

Herder, Johann Gottfried von. "Fragments on Recent German Literature (1767-8)". *Philosophical Writings*, de Johann Gottfried von Herder. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004b.

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

Herder, Johann Gottfried von. "Letters concerning the Progress of Humanity (1792)". *Philosophical Writings*, de Johann Gottfried von Herder. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004d.

Herder, Johann Gottfried von. "Letters for the Advancement of Humanity (1793-97)". *Philosophical Writings*, de Johann Gottfried von Herder. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004e.

Hildebrand, Adolf von. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York: G.E. Stechert & Co, 1907. Edição fac-símile. [Originalmente *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, 1893].

Iversen, Margaret. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

Jahoda, Gustav. "Theodor Lipps and the Shift from 'Sympathy' to 'Empathy' ". *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, Vol. 41(2), 151–163 Spring 2005. Wiley Interscience, mar 2005. Disponível em: <[http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1002/\(ISSN\)1520-6696](http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1002/(ISSN)1520-6696)> Acesso em: 30 ago 2017.

Janik, Allan & Toulmin, Stephen. *Wittgenstein's Vienna*. New York: Touchstone Book, 1973.

Kemp, Wolfgang. "Introduction". In *The Group Portraiture of Holland*, de Aloïs Riegl. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program, 1999.

Kohler, Wolfgang. *Psicologia da Gestalt*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1968. [Originalmente *Gestalt Psychology*, 1947].

Kohler, Wolfgang. *The Task of Gestalt Psychology*. Princeton: New Jersey: Princeton University Press, 1969.

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Lipps, Teodoro [Theodor]. *Los Fundamentos de la Estética*. Tradução da terceira edição alemã. Madrid: Daniel Jorro Editor, 1923. [Originalmente *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*, 1903].

Meinecke, Friedrich. *El Historicismo y su Génesis*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1982. [Originalmente, *Die Entsehung des Historismus*, 1936].

Naugle, David K. *Wordlview: the history of a concept*. Grand Rapids, Michigan/ Cambridge, UK: William B. Eerdmans Publishing Company, 2002.

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

Ortega y Gasset, José. A arte deste mundo e do outro. In: Ortega y Gasset, José. *Adão no Paraíso e Outros Ensaios de Estética*. São Paulo: Cortez Editora, 2002. [Originalmente publicado em *El Imparcial*, 14 de agosto de 1911].

Pächt, Otto. "Art Historians and Art Critics - vi: Alois Riegl". *The Burlington Magazine*, Vol. 105, No. 722 (mai, 1963), pp. 188-193. Burlington Magazine Publications Ltd, mai 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/874034>> Acesso em: 30 ago 2017.

Panofsky, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. [Originalmente *Gotische Architektur und Scholastik*, 1951].

Panofsky, Erwin. "Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". In *Significado nas Artes Visuais*, de Erwin Panofsky. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. [Originalmente *Introductory*, em *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, 1939].

Panofsky, Erwin. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. 4ed. Barcelona: Fabula Tusquetes Ed., 2010. [Originalmente *Die Perspektive als "Symbolische Form"*, 1927].

Payne, Alida. "Beyond *Kunstwollen*: Alois Riegl and the Baroque" In *The Origins of Baroque Art in Rome*, de Alois Riegl. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.

Podro, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven & London: Yale University Press, 1983.

Riegl, Alois. *El Retrato Holandés de Grupo*. Madrid: A. Machado Libros S.A., 2009. [Originalmente *Das holländische Gruppenporträt*, 1902].

Riegl, Alois. *El Arte Industrial Tardorromano*. Madrid: Visor Dis., 1992a. [Originalmente *Spätromische Kunstindustrie*, 1901].

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

Riegl, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Ed. da UCG, 2006. [Originalmente *Der moderne Denkmalkultus*, 1903].

Riegl, Alois. *Problems of Style: foundations for a history of ornament*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992 [Originalmente *Stilfragen*, 1893].

ENCONTRO INTERNACIONAL

ARQUI MEMÓRIA 5

SOBRE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Salvador · Bahia · Brasil, de 27/11 à 01/12 de 2017

Riegl, Alois. *The Origins of Baroque Art in Rome*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010. [Originalmente, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908].

Riegl, Alois. *The Group Portraiture of Holland*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program, 1999. [Originalmente *Das holländische Gruppenporträt*, 1902].

Schaff, Adam. *History and Truth*. Oxford, UK: Pergamon Press, 1976.

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*. 10ed. Petrópolis: Ed. Vozes/ Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015. [Originalmente, *Hermeneutik*, 1959].

Silva, Arlenice Almeida da. "As Noções de *Stimmung* em uma Série Histórica: entre disposição e atmosfera". *Trans/Form/Ação*, v. 39, p.53-74, 2016, Edição Especial. Marília: UNESP, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/s0101-31732016000500005>> Acesso em: 30 ago 2017.

Spengler, Oswald. *A Decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da História Universal*. 2ed. Edição condensada por Helmut Werner. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. [Originalmente *Der Untergang des Abendlandes*, 1959].

Trilling, Lionel. *The Liberal Imagination: essays on literature and society*. Garden City, New York: Anchor Books, 1953.

Venturi, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.

Voegelin, Eric. *The History of the Race Idea from Ray to Cairus*. The Collected Works of Eric Voegelin Vol. 3. Baton Rouge, Louisiana: Louisiana State University Press, 1998. [Originalmente *Die Rassenidee in der Geistesgeschichte von Ray bis Carus*, 1933].

Wölfflin, Enrique [Heinrich]. *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*. 4ed. Madrid: Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1961. [Originalmente *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1915].

Wood, Christopher, ed). *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2000.

Worringer, Wilhelm. *Abstraction an- Empathy: a contribution to the psychology of style*. New York: International Universities Press, 1963. [Originalmente *Abstraktion und Einfühlung*, 1908].