

Em Busca do *Stimmung*: sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

In Search of *Stimmung*: on a fundamental concept in the work of Alois Riegl

Daniel Juracy Mellado Paz¹

DOI 10.26512/museologia.v11i21.41486

334

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 11, n.º 21, Jan./Jun. de 2022

Resumo

O livro *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entsehung* (O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese), do historiador da arte Alois Riegl (1858-1905), de 1903, tornou-se um clássico da Teoria da Conservação e Restauro, com uma abordagem extremamente original sobre o patrimônio, que atribui ao sujeito a sua apreciação por meio de distintos valores, internamente coerentes e identificáveis e com uma história própria de transformação. Do elenco de valores que reconhece, seria o valor de antiguidade (*Alterswert*) o ascendente, característico da sensibilidade moderna, ancorado em um sentimento que denominava “atmosfera” (*Stimmung*). Esse conceito se torna mais transparente apenas ao contemplar o conjunto da obra de Riegl, composta principalmente de livros de História da Arte, onde aparece como o estado mais recente de um processo milenar que pode ser descrito como uma transição do objetivo ao subjetivo, do modo de visão tátil ao óptico, e da sucessão das formas da luta com a natureza e da harmonia do homem no mundo. E que se revela, por fim, nos nuances do culto das ruínas, e nas transformações da historiografia e da história da arte.

Palavras-chave

Stimmung; patrimônio; valores; obra de arte; arte

Abstract

The book *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entsehung* (The Modern Cult of Monuments: its essence and its genesis), by art historian Alois Riegl (1858-1905), from 1903, became a classic of Conservation and Restoration Theory, with an extremely original approach to heritage, which attributes to the subject its appreciation through different values, internally coherent and identifiable and with its own history of transformation. From the list of values that he recognizes, the value of antiquity (*Alterswert*) would be the ascendant, characteristic of modern sensibility, anchored in a feeling which he called “mood” (*Stimmung*). This concept becomes more transparent only when considering Riegl's work as a whole, composed mainly of Art History books, where it appears as the most recent state of a millenary process that can be described as a transition from the objective to the subjective, from tactile to optical mode of vision, and from the succession of forms of struggle with nature and the harmony of man in the world. And that reveals itself, finally, in the nuances of the cult of ruins, and in the transformations of historiography and the history of art.

Keywords

Stimmung; heritage; values; artwork; art

¹ Doutor em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia - PPGAU-UFBA (2020). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal da Bahia, atuando nos seguintes temas: espaço público, arquitetura efêmera, eventos de rua, história urbana, teoria da arquitetura, arquitetura popular, Movimento Moderno, estética, obra de arte e crítica de arte

Introdução

O historiador da arte Alois Riegl (1858-1905) foi nomeado em 1903 para o cargo de Conservador Geral (*Generalkonservator*) da Comissão Central Imperial e Real para Monumentos Artísticos e Históricos (*Kaiserlich-königliche Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale*) em Viena (GUBSER, 2006). Nesse mesmo ano publicou *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese* (*Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entsehung*).²

A obra tornou-se um clássico na área da Conservação & Restauro, e sua grande originalidade reside talvez na mudança fundamental da abordagem ao considerar que a condição do monumento histórico e artístico não é um dado objetivo e sim um valor conferido pelos homens. Nesse giro copernicano, tratava de identificar os tipos de valores atribuídos, seu desenvolvimento histórico e transformações, suas exigências lógicas e os conflitos e convergências entre os distintos tipos.

O *Denkmalkultus* reconhecia duas grandes famílias de valores: o **valor de rememoração** (*Erinnerungswert*), ligado à percepção do passado, e o **valor de contemporaneidade** (*Gegenwartswert*), relacionado ao presente. O valor de contemporaneidade contemplava um mundano **valor de uso** (*Gebrauchswert*), de fins práticos, e outro mais propriamente estético, o **valor artístico** (*Kunstwert*) que se desdobrava em outros dois tipos: o **valor de novidade** (*Neuheitswert*) dava importância à aparência de pulcritude de algo recém-realizado, e o **valor artístico relativo** (*relative Kunstwert*) dava conta do apreço pelas obras antigas. No **valor de rememoração** existe uma sucessão cronológica de abordagens. A primeira aludiria a um **valor de rememoração intencional** (*gewollte Erinnerungswert*), que orientava a manufatura de artefatos com o explícito fim de ser uma lembrança para o futuro, os monumentos intencionais. O subsequente desenvolvimento da consciência histórica transformou todo e qualquer registro do passado em documento potencialmente imprescindível, abarcando elementos que não foram assim pensados, formando o que chama de monumentos não-intencionais, agora considerados pelo **valor histórico** (*historischen Wert*). A etapa seguinte era ainda mais abrangente: o **valor de Antigüidade** (*Alterswert*). Este valor seria dado pela percepção visível da passagem do tempo, da dissolução da matéria e do retorno dos produtos humanos à natureza, apontando para a “atmosfera”, o *Stimmung*.

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: 51).

Beatriz Mugayar Kühl (2018) levanta que o *Denkmalkultus* era parte de um arranjo tripartite, servindo como fundamentação teórica para os outros dois documentos: o projeto de lei para a salvaguarda dos monumentos do Império Austro-Húngaro, e as disposições para sua aplicação. E sobretudo que o elenco dos valores no *Denkmalkultus* era um estudo da formação, justamente, do “culto moderno dos monumentos”, e não um catálogo de valores a empregar ao sabor das conveniências. Os documentos mais operativos apontariam que Riegl apostava no valor de antigüidade como aquele mais efetivo e abrangente, a ser o fundamento da legislação.

2 Doravante denominado apenas *Denkmalkultus*.

Em busca do *Stimmung*:
sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

Acrescentamos: Riegl acreditava que o valor de antiguidade era inevitável, a culminação ou estágio presente de um processo histórico milenar. Ora, de que trata o *Stimmung*, esse conceito tão importante para a compreensão do valor que seria o cerne mesmo da abordagem riegliana sobre o patrimônio? O *Denkmalkultus* não o desenvolve, e sequer é de tão fácil compreensão, ainda mais se o conjunto da obra riegliana for desconsiderado. E é o *Stimmung* que trataremos de compreender a partir de agora.

I. Uma Introdução ao *Stimmung*

Pode-se realizar uma trajetória do conceito de *Stimmung* no debate alemão, como fez Arlenice Almeida da Silva (2018), a fim de compreender a abordagem riegliana. Silva inclusive faz uma descrição relativamente acurada do conceito na obra de Riegl, embora sem poder cobrir a amplitude, ou a densidade, de significados compactados no conceito.

O sentido estará em boa medida dentro da própria obra de Alois Riegl. Sendo um historiador da arte, os desafios que procurava equacionar eram essencialmente os do ofício: a origem da arte, o ofício do historiador, a interpretação das obras de outras épocas, o processo histórico da arte no Ocidente e Oriente Próximo. A quase totalidade das páginas que escreveu foram dedicadas para esses problemas. As considerações patrimoniais são derivadas do sofisticado construto conceitual que elaborou ao longo dos anos.

Para a compreensão do *Denkmalkultus* não bastam os textos pontuais, que versam sobre o assunto do patrimônio histórico e artístico. É preciso enfrentar seus livros, mais densos e mais ricos. Destes, empregamos de maneira direta (e indireta apenas uma vez) a grande maioria dos livros, e certamente os mais importantes: *Die Mittelalterliche Kalendarillustration* (A Ilustração de Calendário Medieval) de 1899³; o *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Problemas de Estilo: fundações para uma história do ornamento) de 1893⁴; entre 1897 e 1899 escreveu duas versões para uma obra incompleta, publicada postumamente como *Historische Grammatik der Bildenden Künste* (Gramática Histórica das Artes Visuais)⁵; *Die Spätromische Kunstindustrie Nach Den Funden in Österreich-Ungarn* (A Arte Industrial Tardo-Romana) de 1901⁶; *Das Holländische Gruppenporträt* (O Retrato Holandês de Grupo)⁷ de 1902, e *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901-1902* (As Origens da Arte Barroca em Roma)⁸ publicado postumamente em 1908. Também recorreremos a alguns textos menores, de artigos e conferências, com destaque para aquele que alude precisamente ao tema deste artigo: *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (A Atmosfera como o Conteúdo da Arte Moderna), publicado em 1899.⁹

Antes do *Denkmalkultus*, em 1902 Riegl se pronunciara sobre as polêmicas em torno da intervenção Grande Porta da Catedral de Santo Estevão. Na ocasião julgou identificar como raiz desse conflito a coexistência de diferentes

3 De agora em diante simplesmente denominado *Kalendarillustration*.

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

5 RIEGL, 2004. Doravante *Grammatik*.

6 RIEGL, 1992a. Doravante *Spätromische*.

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

8 RIEGL, 2010. Doravante *Barockkunst*.

9 RIEGL, 1899. Doravante *Die Stimmung*.

anseios, modernos em sua origem. Um deles seria o valor artístico relativo. Outro derivava explicitamente da obra de John Ruskin, que poderia soar como interesse de erudito ou de antiquário,

[...] mas a sua base é a mesma sensibilidade verdadeiramente artística e verdadeiramente moderna que subjaz, por exemplo, o impressionismo subjetivo da pintura moderna. É aquele modo de percepção que observa as coisas o mais longe possível, despoja-as do seu caráter de corporeidade fechada e palpável e as reduz a simples estímulos de cor, que são depois reconstituídos através do esforço mental [...] (RIEGL, 2020: 43 – tradução nossa).

Chamava então de **valor de atmosfera** (*Stimmungswerth*) e considerava-o de natureza estética. Reconhecemos o embrião do valor de antiguidade, que seria enquadrado dentro daquela progressão dos valores de rememoração.

No *Die Stimmung* descreve uma situação, provavelmente ficcional, de uma revelação a partir do alto de um pico solitário. Nele, o flanco da montanha cairia abruptamente de onde estava, sem que nada houvesse próximo a estimular-lhe o tato; apenas a visão estava a cargo de perceber o que tinha adiante. Havia uma nota triste em sua alma.

A opressão surge do nosso conhecimento, o fruto maduro da árvore do conhecimento. Agora sabemos que uma lei de causalidade perpassa toda criação. Cada devir provoca uma ofensa, toda vida exige uma morte, cada movimento ocorre às custas dos outros. Uma luta interminável e incansável pela existência, da qual o ser humano, tão dotado de entendimento e emoção, sofre infinitamente mais que os imperceptíveis seres vivos, centenas dos quais o ser humano destrói com um movimento apenas. Por milhares de anos, todo o trabalho cultural humano visou banir a natural, porém brutal, lei do mais forte, e substituí-la por um mundo livre e ordenado. Hoje, ao fim de tão longo e grande trabalho, nosso destino parece inescapável, inevitável. Em vez de descanso, paz e harmonia, luta sem fim, destruição, discórdia, enquanto houver vida e movimento. (RIEGL, 1899: 48 – tradução nossa).

Aquele espetáculo da vida incessante, da luta brutal pela existência, vista à distância, provocou-lhe uma epifania. Sentiu tranquilidade e harmonia. O que ele viu, afinal?

[...] uma coexistência pacífica, unidade, harmonia. Ele se sente liberado e aliviado da pressão ansiosa que não o abandona um dia sequer na vida cotidiana. Sente que muito além dos opostos que seus sentidos próximos e imperfeitos lhe apresentam, algo incompreensível, uma *anima mundi* permeia todas as coisas e as une em perfeita harmonia. A essa antevisão da lei e ordem sobre o caos, harmonia sobre as dissonâncias, calma sobre os movimentos, denominamos atmosfera [*Stimmung*]. Seus elementos são repouso e visão distante [*Fernsicht*]. (RIEGL, 1899: 48 – tradução nossa).¹⁰

O texto, breve e denso, explica algo da visão que Riegl tinha da história da arte. Ele a compreendia dentro da história da cultura ocidental, como um processo quase teleológico, que podia ser descrito de algumas maneiras diferentes, tal como foi abordando sucessivamente e refinando em seus livros. Nele, o

¹⁰ Riegl fala *Weltseele*: a tradução literal é Alma do Mundo, e refere-se à longa idéia da *anima mundi*, de um espírito geral que animaria e movimentaria o mundo por inteiro. Por isso preferimos a forma latina, que comunica mais que a tradução literal. Se as idéias decorrentes de tal conceito foram varridas do ambiente cultural francês e inglês na aurora da Era Moderna, por obra das tradições cartesianas e empiristas respectivamente, tal não ocorreu nos países germânicos.

Em busca do *Stimmung*:

sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

Stimmung é fenômeno fundamental da Era Moderna, para o qual convergem os processos que tenta descrever.

Cada aspecto mencionado no *Die Stimmung* requer uma explicação melhor, à luz do conjunto de sua obra. Muito desse arcabouço mais geral e mais complexo transparece no corpo do texto do *Denkmalkultus*, ora como vislumbres, ora de modo central.

2. Do Modo de Visão Tátil ao Óptico

Uma das maneiras de entender a longa história da arte é o deslocamento do **objetivo ao subjetivo**, que “dominou todo o desenvolvimento das artes visuais até o dia de hoje” (RIEGL, 2005: 3 – tradução nossa), dado pelo aumento progressivo do elemento subjetivo, dependendo mais e mais do observador.

O binômio objetivo/ subjetivo tem um sentido muito particular para Alois Riegl. A trajetória rumo à subjetividade ocorre em paralelo com um deslocamento que vai da percepção de entes isolados, atomizados, à de uma vasta unidade, e do material ao espiritual. Uma das causas da transição do objetivo ao subjetivo teria sido a alternância de modos de visão muito particulares.

Os objetos da natureza manifestam-se ao sentido da visão humana como figuras isoladas, mas simultaneamente ligadas ao universo (isto é, a qualquer coisa como um excerto não delimitado deste) num todo infinito. Estão limitados por contornos, mas dissolvem-se mais ou menos fluidamente no que os rodeia. Mostram uma coloração fechada, local, e tomam parte em simultâneo no tom geral do que os rodeia. O desenvolvimento da vontade artística do homem associa-se então a este duplo fenômeno das obras da natureza aos olhos do homem. Podemos identificar aqui dois extremos: por um lado, o máximo isolamento do objeto natural, singular, perante todos os outros, por outro lado, a máxima ligação entre eles. (RIEGL, 2016b: 102).

A primeira modalidade é a visão tátil (*Tastssin*) ou próxima (*Nabbild ou nah-sichtig*), que precedeu historicamente a visão óptica (*Gesichtssin*) ou distante (*Fernbild ou fern-sichtig*), que fundamenta a Era Moderna. Relacionavam-se com os dois sentidos que classicamente nas reflexões sobre a percepção correspondiam às formas de compreender o mundo. A visão pura nos apresentaria “os objetos apenas como superfícies cromáticas e não como indivíduos materiais impenetráveis [...] o que faz com que os objetos do mundo exterior se nos apareçam em uma confusão caótica” (RIEGL, 1992a: 34 – tradução nossa), estabilizada em nossa mente pela experiência dada pelo tato, que nos informa da impenetrabilidade dos objetos, suas texturas e consistências, consolidado em entes concretos o que seria de outra forma uma confusão de luz, sombra e cor. A visão tátil relacionava-se com essa operação em conjunto da memória e dos olhos, onde, a “combinação de várias destas percepções, o que necessariamente pressupõe a intervenção do processo mental subjetivo” (RIEGL, 1992a: 34 – tradução nossa), em um grau pequeno.

Necessariamente a visão tátil seria o começo das artes visuais, em um aprendizado cognitivo cultural de milênios: “A abordagem óptica mostrava-lhe caos; a tátil lhe oferecia suficiente convicção da integridade individual das coisas” (RIEGL, 2004: 401 – tradução nossa). Isso explicaria o caráter fortemente material da arte da Antiguidade, e somente com o tempo a experiência foi se introduzindo na percepção da obra de arte.¹¹

11 RIEGL, 2016b: 103.

As obras de arte deveriam ser compreendidas a partir do modo de visão com que foram concebidas. As estátuas e relevos egípcios exigem a aproximação do olho à superfície para ganhar vida, enquanto que as estátuas tardo-romanas a adquiriam com o afastamento físico do observador.¹² Sendo característica dos períodos de equilíbrio como a Grécia clássica e o Renascimento italiano, a **visão normal** (*normal-sichtig*), a meia distância, era necessária para o apreço de suas obras.¹³ Por sua vez, a visão óptica conduzia a um tipo de arte que deveria ser contemplada à distância.

Na modalidade tátil de visão e de arte o espaço era negado, e sua realidade inescapável era enfrentada por meio do recurso mais discreto da sobreposição dos corpos. Com o deslocamento à visão óptica, o espaço ganhava presença e protagonismo, elemento fundamental que fazia os distintos corpos interagirem, unindo-os, pois esse tipo de visão percebia tudo como uma superfície única.

Na Antiguidade, a redução dos corpos na distância era ocasionalmente recusada: figuras recuadas apareciam maiores que aquelas em primeiro plano, ou seja, “a orientação do todo parte do objeto e nunca do observador” (RIEGL, 2010: 130 – tradução nossa). A perspectiva linear, que ampliava a profundidade e desvelava o espaço, correspondia a um foco no observador que, ao estar no vértice do cone visual, ditava o tamanho das figuras na representação pela sua aparência. Na visão óptica mesmo o ar era reconhecido como presente em sua espessura por meio da perspectiva aérea, inacessível pelo tato.¹⁴

Se o plano de fundo na arte óptica era representação do espaço puro, na arte tátil, tal como na Antiguidade, era somente o contraste necessário para a figura; não era ainda a representação do espaço puro.

A cor era “ancorada na ilusão das faculdades ópticas, simplesmente porque não pode ser capturada pelos sentidos táteis” (RIEGL, 2004: 198 – tradução nossa). Na Antiguidade era empregada de maneira pura apenas para conferir ritmo ou criar uma superfície de contraste¹⁵; já na Era Moderna correspondia à expressão da variação da luz sobre superfícies igualmente variadas. A luz e a sombra, sem serem intrínsecos aos objetos, chegavam a dificultar sua compreensão, pois a luz intensa e as sombras borram seus contornos e confundem a compreensão dos motivos decorativos, sendo bons índices para a dedução da tridimensionalidade na visão mais distante.¹⁶ Ademais, eram forma de estabelecer o *continuum* espacial próprio da visão óptica, como tanto fora explorado pela arte holandesa. Riegl reinterpretava com isso um binômio tradicional nas artes: a linha e as manchas. A primeira, que tanto fixava o contorno dos entes, era tátil; as manchas de cor e sombra, ópticas.

Ora, esse deslocamento implicava a ascensão da expressão cromática no lugar da materialidade tátil, mas também a uma interiorização psíquica, onde havia “um apelo mais intenso à experiência, à consciência intelectual do observador” (RIEGL, 1992a: 103 – tradução nossa). Retrocedendo da concretude mais explícita dos seres do mundo real, cabia mais à mente ordenar os dados do sentido. Para Riegl haveria, além da forma física dos objetos, a **superfície objetiva**, tridimensional e com suas rugosidades, reconhecida pela visão tátil,

12 RIEGL, 2004: 242.

13 RIEGL, 2004: 203; p.401.

14 RIEGL, 2010: 115.

15 RIEGL, 1992a: 23; p.68.

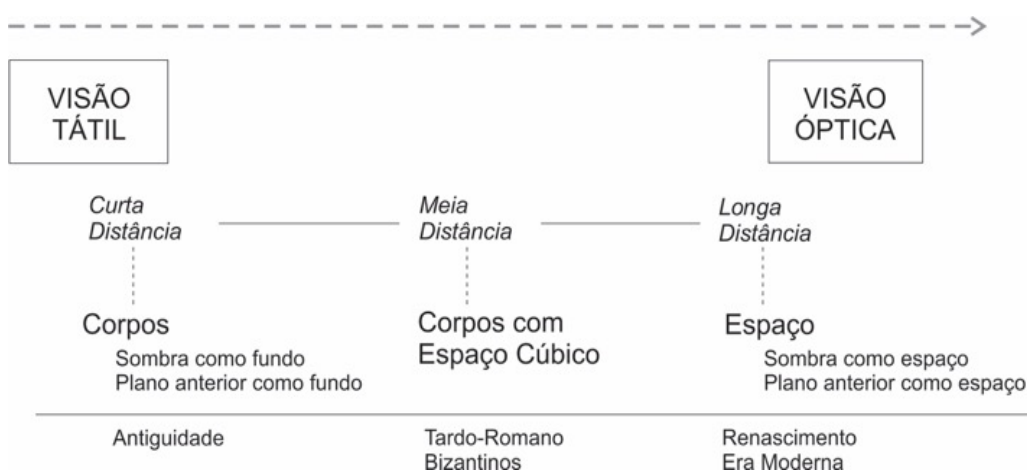
16 RIEGL, 2004: 2020; p.398.

Em busca do *Stimmung*:

sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

seguida da **superfície subjetiva**, superfície plana percebida pela visão óptica, uma “superfície subjetiva insubstancial e ilusória” (RIEGL, 2004: 187 – tradução nossa). O recuo para a superfície subjetiva correspondia a uma crescente ilusão da percepção. Era o **subjetivismo óptico**, onde se retratam “os objetos como estímulos momentâneos de cor, estímulos vividos por um único observador” (RIEGL, 2013: 8 – tradução nossa), como ficara mais evidente com o Impressionismo. Mesmo o rigor dos pintores naturalistas em capturar a natureza por meios ópticos constituíra um passo rumo a tal subjetivismo, pois “percebiam os objetos como fenômenos coloridos, não como simples sólidos” (RIEGL, 2010: 249 – tradução nossa).¹⁷ A visão óptica implicava em uma continuidade da cena observada, não mais polvilhada de entes concretos, porém como uma única superfície cromática, interpretada no intrincado processo cognitivo individual.

Figura 1 – Progressão da visão tátil à visão óptica.



Fonte: Esquema do autor.

Embora sem aprofundá-lo no *Denkmalkultus*, deixava transparecer que o valor de antiguidade se calcava nesse modo de visão, pois “manifesta-se imediatamente à mais superficial percepção ótica e direciona-se, portanto, diretamente à sensibilidade” (RIEGL, 2006: 75).

3. Das Coisas Isoladas ao Continuum

Evidentemente, a história da arte ensina-nos que o valor artístico evolui em direção à integração crescente da obra de arte ao seu entorno, e certifica naturalmente que nossa época é a mais avançada nessa via. (RIEGL, 2006: 70).

Esta frase é também um dos corolários de sua história da arte. Uma das expressões da trajetória rumo à integração estava na unidade da obra com o entorno. Tomemos o caso da pintura, que Riegl explora no *Gruppenporträt*.

Nas pinturas em que se apresentavam muitos seres humanos, era necessário dar-lhes uma ordem, lograr a **coerência interna** (*innere Einheit*), que se obtinha pela **coordenação** ou pela **subordinação**. Na primeira fase do retrato holandês de grupo, as figuras se distribuíam em alguma organização geométrica (em colunas, fileiras, etc.), porém seus olhares não tinham uma direção única, nem os gestos demonstravam uma única ação. A interpretação do quadro em

¹⁷ Esta diferença foi aprofundada na obra de Svetlana Alpers (1999) sobre a pintura holandesa.

termos da unidade de espaço, ação e da hierarquia entre as figuras era dada por elementos esparsos, indiretamente, em método que denominava **simbolismo**. Os retratos subseqüentes foram na direção da subordinação, com o engajamento das figuras em uma única ação, sob o comando de uma delas, transparecendo uma hierarquia. Isso implicava em que cada pessoa tomava ciência da existência das demais, pois:

[...] como na arte moderna, o espaço é o principal no problema artístico da unidade, a figura individual entra em inúmeras relações com o mundo exterior e já não se pode falar de uma forma individual auto-suficiente, materialmente fechada em si mesma de um modo absoluto e quieta [...] (RIEGL, 1992a: 197 – tradução nossa).

Isso ficava claro no passo seguinte, da **coerência externa** (*äuBere Einheit*), a “indispensável razão de ser” (RIEGL, 1999: 253 – tradução nossa) do retrato holandês de grupo: além dos personagens interagirem entre si, passavam a olhar para a pessoa real diante deles, que se tornava parte do quadro. A moldura se tornava uma janela para o espaço fictício da pintura e o observador completava o sentido da ação exposta. Se o espaço se tornava algo representado, as figuras deixavam de se achatar em padrões geométricos na superfície do quadro, e precisavam relacionar-se entre si. A pintura era cada vez mais “aérea”, plena do espaço representado pelo vazio iluminado renascentista ou pelas sombras espessas da pintura holandesa. Sobretudo abria-se para o espaço real, efetivo, onde estava o observador, geométrica e precisamente situado.

O mesmo ocorria nas expressões mais físicas da escultura e da arquitetura, como no Barroco, cujo traço central era a “unidade compositiva de tudo que estivesse à vista” (RIEGL, 2010: 113 – tradução nossa), buscando-se a “relação da figura individual com o entorno espacial” (RIEGL, 2010: 95 – tradução nossa), incluindo aquilo abarcado pela visão distante. Era assim que entendia as casas de campo, as *villas* italianas do Barroco, que “almejam a unificação da arquitetura com a paisagem” (RIEGL, 2010: 186 – tradução nossa). Claramente a visão óptica era parte desse esforço unificante.

Algo disse se trai no *Denkmalkultus* onde, ao lidar com certos casos, apresenta o conceito de *decorum*, elemento residual de uma época que pretendia ainda a distinção do objeto em questão em relação a um entorno que tendia a dissolvê-lo na sua continuidade. Era um sinal da dignidade dos proprietários das obras profanas, e não seria mais que “a clara afirmação de si, em oposição ao entorno” (RIEGL, 2006: 99), objetiva de certa maneira. A frase soa estranha se não entendemos o peso que tem essa idéia do ente claramente distinto e definido, tátil, em oposição à dissolução em um entorno abrangido pela visão distante e óptica. Por isso que o decoro conduzia a medidas contrárias aos novos valores em emergência.

Essa noção da continuidade leva à pintura e contemplação das paisagens, significando tanto a totalidade, integrada e observada, como a preponderância do exterior, da natureza.

Encontramos outros traços característicos da cultura moderna, particularmente entre os povos germânicos, que remontam às mesmas origens que o valor de antiguidade: são notadamente as tentativas para a proteção dos animais, e também um sentido de natureza que não se limita à proteção de certas plantas ou florestas inteiras, mas chega a exigir uma proteção legal dos “monumentos naturais”, quer dizer, até integrar as massas de matéria inorgânica no conjunto dos objetos necessitando de proteção. (RIEGL, 2006: 87).

Em busca do *Stimmung*:
sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

Riegl considerava que os monumentos naturais (isto é, as reservas naturais) e o movimento de proteção aos animais tinham a mesma raiz da preocupação com os patrimônios histórico e artístico, assim como da afinidade profunda do “culto aos monumentos” e da pintura paisagística.¹⁸ E voltamos a essa idéia da sujeição do homem à natureza: “O culto aos monumentos da natureza é o mais desinteressado e de vez em quando nos pede, a nós seres vivos, sacrifícios para ter algo natural e inanimado” (RIEGL, 2018: 67 – tradução nossa). O que no *Denkmalkultus* é um rodapé, na obra de Riegl é recorrente e central. Essa profunda afinidade com a natureza foi apontada já em 1889 no *Kalendarillustration* na forma de uma **alegria na natureza** (*Naturfreude*), que levava a um registro gráfico nos calendários medievais com maior presença da vida natural dos animais e do homem nesse meio.¹⁹

Podemos dividir aquela menção do *Denkmalkultus* em três proposições: a) a inclinação dos germânicos, como ramo dos indo-europeus, pela natureza, parte de um traço espiritual mais amplo e constante; b) a abertura para a natureza como uma forma geral desse rumo ao subjetivo, e c) como consequência dos dois anteriores, o papel vanguardista dos germânicos em toda a história da arte.

Na historiografia riegliana, o marco do fim da Antigüidade estava na irrupção do Cristianismo e nas invasões bárbaras, que renovaram a demografia do continente. Reivindicar a Idade Média era também salientar o papel criativo, em vez de destrutivo, dos povos germânicos. Em um quadro mais amplo, havia uma diferença de sensibilidade no sentido Leste-Oeste, como exposto em texto menos conhecido, o *Objective Ästhetik*, publicado em 1902.²⁰ Chega a dizer que os dois modos de visão atrelavam-se a isso: a abordagem “plástica e de visão próxima, oriunda dos povos orientais, e outra óptica e de visão à distância, provavelmente oriunda dos povos indo-europeus” (RIEGL, 2016b: 100), ambas exigindo mútua fertilização. Quando seu campo de visão reduzia-se à Europa, essa oposição organizava-se no eixo Norte-Sul, dos nórdicos (holandeses, burgúndios, teutões ou alemães) e latinos (italianos, espanhóis) (RIEGL, 1999; 2010; 2004), com seus contatos e interlocuções.²¹ Ora, aquelas tribos germânicas possuíam uma “relativamente inalterada primitiva cosmovisão, cuja forma mais pura – ainda que também a mais estreita e menos promissora – é o *Tat Tvam Asi* (tu és isto) da Índia” (RIEGL, 1999: 74 – tradução nossa), ao contrário dos gregos e romanos. Essa compreensão dos alemães como os irmãos mais novos de um grupo responsável por grandes linhas civilizacionais – os árias na Índia, os persas, os gregos da época clássica – e, portanto, uma nação ainda a realizar-se como seus primos distantes, era habitual então.

A abertura ao mundo exterior estava ligada ao deslocamento do Corpo em direção ao Espírito, a dar-lhe cada vez mais expressão, espelhando outra

18 RIEGL, 2018: 67.

19 Riegl tentava explicar em longas trajetórias históricas o que era um traço distintivo dos alemães, como pioneiros do movimento ecológico moderno, como se vê na obra de Ludwig Klages (1872-1956), ou na origem da ciência Ecologia em solo alemão, com Ernst Haeckel (1834-1919).

20 RIEGL, 2014: 6.

21 Chegava a “descer” ao caso específico de cidades. Foram responsáveis pelo dinamismo artístico da Lombardia, desde o século XI, ao contrário das demais regiões italianas, por serem “a única parte da Itália em que as grandes migrações trouxeram uma grande concentração de tribos germânicas” (RIEGL, 2004: 79 – tradução nossa). E considera que Salzburg conseguia mesclar aspectos da sensibilidade setentrional e latina, em sua conferência *Salzburg's Stellung in der Kunstgeschichte* (1904) (GUSBER, 2006: 167).

antinomia que lhe era cara, a oposição entre o singular e o transitório.²² Nas figuras pintadas ou esculpidas onde se representa o homem necessariamente aparece o Espírito, em relação tensional com o Corpo: “Desde a Antigüidade o corpo e a alma têm sido opostos, e a arte sempre aspirou a reconciliar tal oposição” (RIEGL, 2010: 204 – tradução nossa). O binômio poderia ser resolvido de maneira a que um sobrepuje e domine o outro ou explorar sua dualidade.²³ Durante a Antigüidade a arte enfatizava estaticamente o Corpo, eliminando toda e qualquer manifestação do Espírito, em especial o movimento, pois este era o sinal inequívoco da vida (o crescimento dos vegetais, e o deslocamento, exclusivo dos animais) e mesmo a “externalização de um fator espiritual, o impulso volitivo” (RIEGL, 2004: 319 – tradução nossa). Na arte egípcia suprimia-se o movimento, criando uma arte “sem vida”²⁴, em um monismo material, onde “a alma é uma matéria refinada” (RIEGL, 1992a: 310 – tradução nossa).

O Cristianismo adotou uma concepção dualista. O Deus distante e abstrato descera à individualidade e à matéria, sob a forma de um Corpo humano. Como observa no *Die Stimmung*, a dualidade se manifestava ainda nas três pessoas da Santíssima Trindade, assim como no culto dos santos.²⁵ A ambivalência do ser humano como Corpo e Espírito, e entre as vontades humana e divina, resultava na discrepância de movimentos e olhar das figuras medievais.²⁶

O Renascimento retornou a um monismo, porém agora do Espírito, marcando a Era Moderna. A emergência do Espírito revelava na sua expressão novos conflitos, pois a 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 seu é o de uma Vontade)²⁷, essencialmente egoísta, um impulso interno que se exterioriza, tratando o mundo somente como objeto da ação. Já a Emoção seria passiva, uma resposta ao mundo exterior, sob a forma do prazer ou da dor. A Atenção era ainda mais passiva, onde o indivíduo não se dirige ao mundo exterior de maneira intensa, vencido ou derrotado, e sim por um interesse desapaixonado. Essas três modalidades do Espírito correspondem a etapas históricas da arte ocidental, em uma transição da Vontade à Atenção, abrindo-se e relacionando-se com o mundo e ecoando a longa jornada da objetividade à subjetividade. Como a Vontade e a Emoção são fontes do movimento²⁸, a intensificação da Atenção na pintura holandesa, do rosto e do olhar, se deu *pari passu* com a eliminação dos movimentos, da agitação corporal.

22 RIEGL, 2004: 129.

23 RIEGL, 1999: 166, 180-6.

24 RIEGL, 2004: 309.

25 RIEGL, 1899: 51.

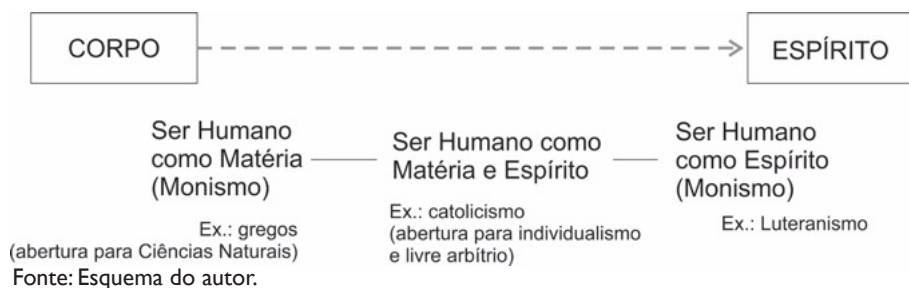
26 RIEGL, 1999: 74.

27 RIEGL, 1999: 174.

28 RIEGL, 1999: 186.

Em busca do *Stimmung*:
sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

Figura 2 – Progressão da relação Corpo/ Espírito.



A nova sensibilidade moderna foi alavancada na Itália, onde os artistas do Renascimento exploravam a Emoção, e na Holanda, em cuja arte perpassava uma quietude, contendo o elemento psicológico que era “o incorpóreo, o incompreensível, o imaterial” (RIEGL, 2010: 94 – tradução nossa), isto é, o foco na Atenção. Seria a razão do estranhamento que sentiam pela arte italiana do Barroco, pelo exagero do *pathos*: “nós Teutões, com nossa profunda sensibilidade emocional, percebemos a agitação interior das figuras barrocas italianas como inventadas e afetadas” (RIEGL, 2004: 168 – tradução nossa).

Figura 3 – Progressão das expressões do Espírito



O caminho da Atenção era uma via mais poderosa e eficiente na dissolução do objeto, desembocando no *Stimmung*. A pintura de paisagens na arte holandesa era a prova da abertura espiritual dos setentrionais, na vanguarda da trajetória do homem ocidental. A visão óptica propiciava esse perfil de contemplação, concomitante com a abertura da alma humana. A Atenção que se manifestava era a abertura dos personagens pintados para o mundo exterior: ao seu redor, dentro da realidade do quadro e para “fora” dele, envolvendo-se com o observador. era também um estado de espírito do observador, apto para interagir com as figuras fictícias do quadro. E, sobretudo, exigia do observador uma maior vida interior: “Reconhecer emoção em uma obra de arte pressupõe um alto grau de subjetividade (experiência interior) no observador” (RIEGL, 1999: 74 – tradução nossa).

4. Luta com a Natureza: Religião, Ciência e Sociedade

O homem anseia incessantemente por harmonia. Ele vê essa harmonia constantemente interrompida e ameaçada por coisas e fenômenos da natureza que existem em um estado de perpétuo conflito, uns com os outros e com a humanidade. Se a natureza fosse realmente como se apresentam aos sentidos de cada um, o homem jamais seria capaz de atingir a harmonia. Conseqüentemente, ele cria uma visão da natureza em sua arte que o liberta da sua perpétua instabilidade; ele imagina que a natureza é melhor do que parece. Ele procura trazer ordem ao caos aparente, deixar de lado aqueles acontecimentos brutos aleatórios às quais ele está sujeito e vulnerável. (RIEGL, 2004: 299 – tradução nossa).

Riegl acreditava haver um descompasso existencial radical do ser humano em relação ao mundo. Mesmo o mundo sensível aparecia ao homem da Antiguidade como puro caos, daí o recuo para a segurança da visão tátil, ordenando o próprio processo cognitivo. Na longa citação do *Die Stimmung* traduzimos por “trabalho cultural” o termo *Kulturarbeit*, implicando o que era próprio do homem, e da formação de sua cultura material, o mundo no qual ele conseguiria viver com alguma harmonia. Ele buscava uma *befreiende Weltordnung*, onde *Welt* tem o significado do “mundo” como aquilo que o cerca, aqui laboriosamente manufaturado e ordenado, onde poderia sentir-se livre ou ao menos confortável, a origem da cultura em geral e da arte em particular. Esta estrutura geral da história é desenvolvida no *Grammatik*, onde aparecem esquemas gerais e complementares para a história da arte, relacionando-a com a religião e a sociedade.

A religião seria uma tentativa humana de compreender as enormes forças da natureza ao seu redor. A etapa primeira fora o **politeísmo infinito**, 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: 57 – tradução nossa). Tudo que era animado era um deus.

A etapa seguinte fora o **politeísmo antropomórfico**.²⁹ Como o ser humano sentira que ascendera na hierarquia de poder do universo, “sobre as coisas da natureza enquanto ao mesmo tempo o reconhecimento de sua inferioridade quanto às forças que as concebiam e animavam” (RIEGL, 2004: 58 – tradução nossa), poderia apenas materializar aquelas forças superiores a partir de sua própria imagem. A perfeição era percebida materialmente, pelos sentidos, sem nenhuma abertura para alguma realidade superior, nem espiritual, nem moral.³⁰ Os poderes da natureza eram concebidos como igualmente materiais, ainda quando invisíveis.³¹ E mesmo aquelas funções anímicas do ser humano se compreendiam atreladas ao Corpo. O politeísmo antropomórfico convergia com a ênfase na matéria, estritamente corpórea, como em uma beleza puramente física, ainda objetiva.

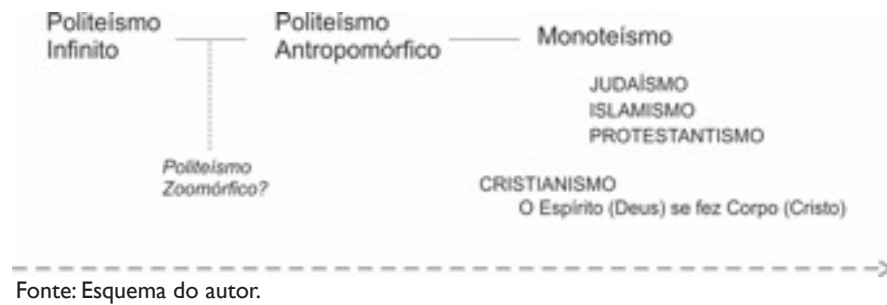
Por fim, o **monoteísmo**. O Deus hebreu “não é material mas puro espírito, vontade absoluta; isto explica porque ele só pode ser único” (RIEGL, 2004: 311 – tradução nossa). A idolatria a um Espírito não mais antropomórfico evade das representações, razão dos judeus e muçulmanos não se caracterizarem pelas Artes Visuais.

29 Entre um e outro Riegl, reconhece que houve um politeísmo zoomórfico, uma cosmovisão por seu direito próprio, que deixou vestígios no Antigo Egito (RIEGL, 2004: 303). Todo seu arranjo historiográfico baseia-se em uma série de paralelismos que se veria um tanto comprometida com a entrada desse estágio ancestral na história da humanidade.

30 RIEGL, 2004: 314.

31 RIEGL, 2004: 59.

Figura 4 – História da arte vista como história das religiões.



Antes de explicarmos os caminhos abertos pelo Cristianismo, temos de retomar para outra progressão teleológica riegliana: a expressão da Lei universal e mesmo seu espelho na estrutura das sociedades.

No politeísmo antropomórfico e no monoteísmo o cosmo se organiza em uma hierarquia. Seria o espelho sociedades monárquicas, como nos povos do antigo Oriente Médio, em sua “predileção especial pela dominação mundial: uma única entidade forte deveria governar tudo. Tal cosmovisão precisa exigir unidade também na esfera religiosa” (RIEGL, 2004: 308 – tradução nossa). Se o cosmo é conflagração, onde impera o poder maior, o mesmo ocorria entre os homens, assim participando da lei universal.³² Ao seu redor o homem via apenas a perpétua luta entre as forças naturais, caótica e ameaçadora à sua existência. Batalha encerrada, a ordem e a paz eram trazidas pela vitória do mais forte, razão de sua legitimidade, em uma lei universal da qual todos os seres participavam: se entre os homens o mais forte governava os mais fracos, o mesmo ocorria entre os deuses, entre si, e na sua soberania sobre os mortais e as forças naturais. A perfeição física, um dos princípios da arte então, era a expressão do direito do mais forte, “a ordem natural das coisas. Também na arte apenas o forte, o vitorioso, o belo, contava como digno de representação” (RIEGL, 2004: 59 – tradução nossa). A Antigüidade sequer conhecia uma lei moral: “Para os antigos egípcios, o poder moral evidentemente não tinha nenhuma validade” (RIEGL, 1899: 50 – tradução nossa), e mesmo os deuses gregos, antes de Alexandre o Grande, eram indiferentes aos homens.

Também o monoteísmo hebraico estava originalmente calcado na lei do mais forte, afinal o seu Deus não era o único dentre os povos, apenas o superior, em termos quase materiais.³³ O retorno do Messias levaria à definitiva derrota de seus inimigos. Eles não teriam, como na cosmovisão cristã, o “conceito da emancipação do fraco e do oprimido. Sua ética tomou a forma da justiça (olho por olho, dente por dente), não a forma do amor” (RIEGL, 2004: 311 – tradução nossa). O Império Bizantino, a despeito da mensagem cristã, teria mantido e elevado a disciplina do aparato estatal romano até o seu ápice, em uma hierarquia que tinha no seu topo a figura única do papa-imperador. O Islam também seria tributário a tal princípio, com o poder desmedido reunido nas mãos do califa.³⁴

A mudança se deu com o Cristianismo, cuja expansão no Ocidente ocorreu dentro de uma civilização anterior, precisando confrontar com a “lei do mais forte”, para o firmar o direito a existir “mesmo para os fracos, os sofredores e os vencidos” (RIEGL, 2004: 68 – tradução nossa). Mas a discrepância

32 RIEGL, 2004: 307.

33 RIEGL, 2004: 311.

34 RIEGL, 2004: 155.

mais profunda entre o Cristianismo e a Antigüidade estava na figura de Cristo. O Espírito se encarnava no Corpo, o Corpo revelava o Espírito. Ademais, o horrendo sofrimento corporal era um veículo para a beleza espiritual, o imperfeito como janela de um mundo superior e perfeito. Implodia a lei do mais forte, ou ao menos aquela força material e mundana, até pela imagem do Crucificado, celebração do sofrimento e da transitoriedade da vida humana, tão contrária à sensibilidade antiga.

No *Die Stimmung*, Riegl dá conotações mais amplas a essa lei e à estranha situação do homem na Terra. Ele compreende que essa é uma lei universal, ostensiva na natureza, a “luta incansável e interminável pela existência”, onde sofria mais por ter a consciência da crueldade intrínseca, ao contrário dos demais seres viventes. Esse texto abre uma janela para um mundo inteiramente diferente, que aparecia em breves relances no conjunto da obra de Riegl. O ser humano percebe essa lei natural, mas a sente como algo profundamente errado da qual precisa fugir e substituir por um mundo organizado de outra forma, onde se sentisse livre daquela injustiça. O Cristianismo traria aquilo que faltava à Antigüidade: a noção de uma Lei moral superior e universal, representada sensivelmente por meio da arte na história de Cristo e dos santos. Lei exterior, objetiva, cujo império, ditado por uma vontade sobre-humana, evitava o mergulho prematuro na subjetividade.³⁵ Ademais, as leis do mundo físico poderiam ser rompidas por Deus, e apenas por ele, na forma dos milagres.³⁶

O século XVI viu uma grande mudança com a Reforma. Por um lado, a eliminação do livre arbítrio submetia o homem a uma irrevogável predestinação, que “determinada por Deus e eternamente válida, é nada menos que uma lei” (RIEGL, 2004: 338 – tradução nossa). Por outro, a Graça mudara de palco, a “Salvação não era mais considerada uma dádiva vinda de fora: paz de espírito interior, subjetiva, era agora a recompensa da conduta altruísta” (RIEGL, 1999: 166 – tradução nossa), como era a aflição pessoal a punição pelo egoísmo. Não havia mais a mediação dos sacerdotes e sequer arte sacra, tão cara ao Cristianismo católico. O teatro da salvação trasladou-se, abandonando a arte, e aprofundando-se na vida psíquica do ser humano, pois Deus falava diretamente a cada alma. A lei exterior objetiva do Catolicismo se interiorizava e individualizava com a Reforma. Repetia-se o percurso do objetivo ao subjetivo. E entrelaçava-se com a suposta índole dos setentrionais: em uma arte fundada na internalização da lei moral do Protestantismo, tudo deve “despertar algum tipo de pensamento no observador, ainda que somente um estado emocional indefinido (*Stimmung*)” (RIEGL, 2004: 176 – tradução nossa). É nesse quadro que se deve entender esta frase, quando disserta sobre o papel da Igreja Católica no *Denkmalkultus*: “A dimensão normativa que exige imperativamente a religião e, portanto, a arte espiritual, parece incompatível com o subjetivismo arbitrário do homem moderno” (RIEGL, 2006: 105). Referia-se ao apego da Igreja à lei moral objetiva diante de uma modernidade que, alavancada pela Reforma, já avançara para os passos seguintes. No debate em questão, sobre a arte sacra no âmbito da Igreja Católica, Riegl se furta de dizer no *Denkmalkultus* o que estaria claro para o conhecedor de sua obra: que a instituição estava sendo uma força reacionária diante do futuro inexorável.

A Ciência de cada época era um claro sinal de sua cosmovisão. A Ciência da Antigüidade ainda estava impregnada daquela forma tátil de ver as coisas.

35 RIEGL, 1999: 74.

36 RIEGL, 2004: 331.

Em busca do *Stimmung*:
sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

As pinturas modernas seriam vistas pelos antigos egípcios como “nada menos que a glorificação do caos” (RIEGL, 2004: 401 – tradução nossa). Ainda mais porque limitavam-se a uma forma concreta de pensar, “O que nós descrevemos como ‘leis’ ou ‘princípios’, os Gregos podiam apenas chamar de um ‘deus’” (RIEGL, 2004: 315 – tradução nossa). No período Romano-Helenístico, como no Renascimento, houve um interesse pela matéria em sua transitoriedade, pelo devir, que seria o fundamento da Ciência.³⁷ Mas a Ciência helenística tinha suas limitações naturais nessa compreensão. A cosmovisão grega era incapaz de ver a realidade como um todo, fragmentando-a em poderes materiais discretos.

O que entendemos como leis causais independentemente ativas e estritamente conceituais apareciam aos antigos como um ímpeto material e personalizado. Enquanto nós investigamos longas séries de objetos à distância e construímos leis puramente conceituais baseadas em tão ampla observação, os antigos examinavam cada objeto natural de perto e como uma entidade isolada. (RIEGL, 2004. p.316 – tradução nossa).

O Cristianismo ainda reconhecia a realidade corpórea, porém em contraposição constante aos reinos espirituais, daí a Igreja Católica aceitar as descobertas científicas, porém sempre com reservas e conflito.³⁸ A alquimia já fora um passo no processo de coerir os entes, “um nexos de união direta entre a concepção tardo-romana de uma relação mágica entre as coisas, e a concepção moderna” (RIEGL, 1992a: 309 – tradução nossa).

A Era Moderna era caracterizada pela busca das relações causais, como notara no *Stilfragen*³⁹, tratando de encontrar as conexões entre os fenômenos, princípios universais relacionando a tudo, parte de um esforço holístico: “explicar as aparências do mundo material rastreando as leis da física o mais longe possível” (RIEGL, 2004: 95 – tradução nossa). Fora tal cosmovisão natural-científica a que descobrira forças como a eletricidade, que não depende dos objetos em sua individualidade⁴⁰, e ainda influências não-contíguas, “a possibilidade de que em um objeto, em um mesmo segundo, receba a influência de milhares de objetos diferentes, em parte situados a enorme distância” (RIEGL, 1992a: 309 – tradução nossa). A lei da causalidade também estaria “no coração da estética moderna nas artes visuais, e especialmente na pintura” (RIEGL, 1899: 52 – tradução nossa).

Se antes o mundo era visto como algo tributário ao homem, existindo em função de sua utilidade, na Era Moderna isso mudava. Aceitava-se a autonomia da matéria, em uma natureza articulada entre si pela cadeia da causalidade, superior inclusive ao Deus cristão, de quem se retirou a potestade dos milagres. Fora uma das razões da ascensão da pintura paisagística na pintura holandesa onde, “pela primeira vez, toda a natureza reclamou o mesmo *status* que os seres humanos” (RIEGL, 2004: 340 – tradução nossa), ao contrário da arte italiana e espanhola ainda centrada no homem. Porém isso tinha ainda outras implicações: “A lei é inexorável (nós vamos morrer) mas não intencionalmente malévola; uma vez que se entende esta lei, pode-se adaptar a ela” (RIEGL, 2004: 337 – tradução nossa).

37 RIEGL, 2004: 95.

38 RIEGL, 2004: 330.

39 RIEGL, 1992b: 17.

40 RIEGL, 1992a: 309.

Podemos abordar essa trajetória na idéia da busca pela harmonia ou por sua contraparte, a luta do homem contra a natureza, ora confrontando-a abertamente, ora apoderando-se de seus princípios e meios: “Criatividade artística humana é uma luta contra a natureza” (RIEGL, 2004: 298 – tradução nossa). O primeiro estágio fora o da luta de todos contra todos, com a confiança na força física própria no politeísmo infinito pré-histórico. A harmonia era obtida com a criação de um “portador visível desses poderes hostis – o fetiche” (RIEGL, 1899: 50 – tradução nossa), com a qual lhe prestava homenagem e se protegia, origem da religião e da arte. O segundo período fora o do politeísmo antropomórfico da Antiguidade, onde os mais fracos se submetiam ao mais forte na a ordem natural do mundo; se havia um claro litígio subjacente, a vitória do mais forte trazia ordem, paz e harmonia, explicando o culto da beleza física e da perfeição, e a forma humana dos Deuses. O terceiro estágio foi o do Cristianismo, que trazia uma nova Lei. A força do homem não estava mais no reino físico, no Corpo, mas na sua força moral, no reino do Espírito. A arte cristã dedicava-se às qualidades espirituais de Deus e às virtudes morais dos santos, e harmonia era garantida pela proteção de um Deus onipotente: “Enquanto eu tiver a confiança incondicional que Deus me protegerá do raio, como uma pessoa justa, a cosmovisão cristã cria harmonia perfeita para mim” (RIEGL, 1899: 51 – tradução nossa). Isso se abala profundamente com a invenção do pára-raios, para ficar no exemplo do relâmpago, já no que era o quarto estágio, a Era Moderna, a época científica, onde Conhecimento e Fé se dissociaram. A “lei da causalidade” poderia ser entendida como “panteísta”. Inexorável, era uma das causas do pessimismo, “fenômeno peculiar da nossa vida intelectual moderna” (RIEGL, 1899: 52 – tradução nossa).

Figura 5 – Quadro comparativo dos esquemas históricos. Aqui nota-se que a Era Moderna se caracteriza por uma sobreposição quanto às “leis”: a internalização da lei divina nos países que passaram pela Reforma, e o gradual desenvolvimento da cosmovisão científica, com sua lei da causalidade.



Fonte: Esquema do autor.

5. O Valor de Antigüidade e o Culto das Ruínas

Vários eram os sinais da procura moderna pelo *Stimmung*.

Um deles era o culto às antigas obras de arte, o colecionismo: “a imagem de uma simples residência do século XVIII basta para despertar uma atmosfera no espectador, e ainda mais se a pintura tiver todos os sinais exteriores de ter sido feita no século XVIII” (RIEGL, 2013: 9 – tradução nossa). A pintura paisagística fora outra expressão da atmosfera.

Assim como o culto às ruínas. A sua inclusão nas pinturas quinhentistas tinha em parte esse propósito de “despertar nos seus observadores memórias de uma vida que há muito se foi” (RIEGL, 2013: 9 – tradução nossa). O emprego das ruínas nas pinturas do século XVII enfatizavam aquelas do passado de Roma, pois era “um símbolo de potência e de glória terrestres. A ruína devia simplesmente trazer à consciência do espectador o contraste, essencialmente barroco, entre a grandeza passada e a decadência presente” (RIEGL, 2006: 63). O *pathos* barroco não era ainda o moderno, onde a atmosfera evocada era outra. As ruínas devem ser compreendidas no quadro daquela luta contra a natureza e a aceitação da entropia, e são o aspecto do *Stimmung* que mais comparece no *Denkmalkultus*, dado o tipo de problema que essas reflexões visavam iluminar.

A manufatura humana era uma feição daquela luta contra a natureza, a “organização totalizada, singularizada pela sua forma e cor, de um conjunto de elementos informes dispersos ou esparsos na natureza” (RIEGL, 2006: 70). Em outras obras ele descreve com mais atenção como se dá a criação humana, como competia com a natureza seguindo suas leis organizacionais. No *Denkmalkultus* a atenção é dada ao aspecto destrutivo, do término das obras, pois inaugurada a criação humana, “começa a ser destruída e agentes mecânicos e químicos tendem a decompor o objeto singular em seus elementos e a fundi-lo na grande totalidade amorfa da natureza” (RIEGL, 2006: 71). Esta situação submete o homem a dilemas. Se a “lei estética fundamental” da ação humana é a criação de obras prontas e acabadas, a sua dissolução é a lei da natureza. E esta tem uma velocidade própria, que não pode ser acelerada, daí o incômodo com os sinais da degradação precoce:

Em contrapartida, e sob pena de desprazer, é necessário evitar a todo preço a transgressão arbitrária dessa lei: o avanço da criação no domínio da destruição e, vice-versa, a inibição da atividade da natureza pela mão humana parecem-nos um sacrílego ímpio, ou ainda a destruição prematura da obra humana pelas forças da natureza. (RIEGL, 2006: 72).

É nas ruínas onde esse processo se torna mais evidente, e o valor de antigüidade entra em conflito inevitável com os demais valores.

O caráter integral da obra humana recém-criada mostra “uma criação vitoriosa, oposta à ação destrutiva das forças da natureza, hostis à criação do homem” (RIEGL, 2006: 98), e daí o seu apelo à maioria das pessoas. Era nisto que se apoiava o valor de novidade, no “triunfo sobre as marcas de envelhecimento e degradação e sobre as leis todo-poderosas da natureza” (RIEGL, 2006: 111), o orgulho pela vitória ainda que ilusória.

Dos valores de rememoração, os dois primeiros visavam algo similar em termos práticos. O valor de rememoração intencional aspirava à “imortalidade, o eterno presente, a perenidade do estado original” (RIEGL, 2006: 85). E o valor histórico, embora aceitasse a passagem do tempo, aspirava à sua paralisação,

“isolar um momento do desenvolvimento histórico e apresentá-lo de maneira tão precisa que parece pertencer ao presente” (RIEGL, 2006: 85). Daí o conflito radical destes três valores com o mais recente valor de antiguidade, que se vincula “à representação do tempo decorrido desde a sua criação, denunciado aos nossos olhos pelas marcas de sua idade” (RIEGL, 2006: 50).

Se certos valores visam a preservação integral da obra, a subtração dela do processo entrópico, o valor de Antigüidade aceitava essa dissolução lenta. Mais: estribava nessa suave melancolia. Assim a obra específica tornava-se veículo para a exibição do próprio tempo, pois deixar as obras se deteriorarem consistia em “buscar a evidenciar o ciclo da criação e destruição” (RIEGL, 2006: 74). Esta mudança radical de abordagem se ancora em algo ainda mais ambicioso na teoria riegliana, a aceitação do próprio fim: “enquanto os homens não renunciarem à imortalidade terrestre, o culto do valor de Antigüidade encontrará seus limites insuperáveis no culto do valor de rememoração intencional” (RIEGL, 2006: 85). Mas a integridade exigida pelo valor de novidade, de rememoração intencional e histórico é impossível de ser obtida. Tudo se deteriora. Daí que o valor de antiguidade fosse, na prática, o mais fácil de respeitar pois a “conservação eterna é simplesmente impossível: pois as forças da natureza terminam por ter razão em todas as rugas do homem, e do homem em si no combate a elas” (RIEGL, 2006: 83).

O valor de antigüidade ignora de um monumento “seus caracteres objetivos específicos”, todos os elementos que indicariam sua especificidade, e “aprecia somente o efeito subjetivo e afetivo do monumento” (RIEGL, 2006: 59). Por isso que esse valor, a mais pura expressão do *Stimmung*, seria moderno por excelência, o futuro inevitável, pois “atmosfera como objetivo final tem sido geralmente a base de toda a arte moderna desde o fim do Renascimento” (RIEGL, 1899: 54 – tradução nossa).

6. Arte e História

O percurso geral do objetivo ao subjetivo estava presente no desenvolvimento histórico dos valores de rememoração.

No primeiro passo, na ampliação do valor de rememoração intencional ao valor histórico, há uma transição de um valor dado por quem o faz a algo conferido pelas gerações futuras: “somos nós, sujeitos modernos, que lhes atribuímos essa designação” (RIEGL, 2006: 48).

Na etapa seguinte, do valor histórico ao de antiguidade, reconhece que de ambos o primeiro “pode ser apreendido de maneira quase objetiva” (RIEGL, 2006: 81). Porém há mais nuances. O valor histórico é uma eleição (portanto, subjetiva) das gerações subseqüentes. Os italianos do Renascimento escolheram a Antigüidade como seu legítimo passado, enquanto os alemães teriam abraçado tudo que lhes precedera como seu próprio passado e digno do estudo histórico. Contudo o valor histórico ainda depende da objetividade do documento contra a arbitrariedade do subjetivismo.

O valor histórico sabe que toda especulação e toda reconstituição estão sujeitas a erros subjetivos. Por essa razão, o documento, que é único objeto dado aos pesquisadores, deve ser conservado em estado, para que as gerações futuras possam verificar nossos ensaios de reconstituição e, eventualmente, substituí-los por uma forma melhor e mais bem documentada. (RIEGL, 2006: 77).

Em busca do *Stimmung*:
sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

O valor de antiguidade é a conclusão dessa jornada rumo ao subjetivo, marca pela vontade crescente de “apreender toda experiência física ou psíquica não em sua essência objetiva, [...] mas sob sua forma subjetiva, quer dizer por meio de sua ação sobre o sujeito (tanto em sensibilidade quanto consciência). (RIEGL, 2006: 59).

Também no desenvolvimento histórico do valor artístico encontramos essa transição do objetivo ao subjetivo. No Renascimento, a arte clássica era vista como “a única verdadeira, objetivamente justa e universalmente válida para a eternidade” (RIEGL, 2006: 56). O que não se enquadrava nesse cânone eram precedentes imperfeitos ou sucessores degenerados. A expansão dos exemplos artísticos, das etapas e estilos considerados válidos, levava a uma reinterpretação do cânone. Haveria ainda uma Beleza universal – “cada forma de arte devia guardar uma parte do cânone eterno” (RIEGL, 2006: 60) –, da qual as várias expressões artísticas, as várias épocas, participariam em alguma medida, expondo uma parte dessa verdade eterna. O que se desfez em seguida. A vontade artística (*Kunstwollen*) moderna tornou-se o juiz do valor de arte dos monumentos antigos, com exigências que não foram “formuladas claramente e [...] não serão jamais, pois variam de indivíduo a indivíduo e de momento a momento” (RIEGL, 2006: 47). Neste ponto precisamos fazer uma pausa e explicar este conceito, central na obra riegliana.

Compreendia Riegl que a arte era uma expressão de uma vontade humana, de um impulso característico do homem. Esta era a vontade artística (*Kunstwollen*) que era por sua vez um propósito artístico (*Kunstzweck*), que acompanhava outros três propósitos: o prático (*Gebrauchszweck*), o decorativo (*Schmückungszweck*) e o conceitual (*Vorstellungszweck*), referindo-se a aspirações mágicas, religiosas e espirituais.⁴¹ Todo artefato humano criado visava cumprir ao menos uma destas finalidades, e na maioria das vezes, mais de uma em simultâneo. No *Denkmalkultus*, a *Kunstwollen* se expressava na forma do valor artístico, na maneira como se apreciava as obras contemporâneas e passadas, estas tendo que lidar com os sinais claros de pertencerem a uma vontade artística anterior. Na atualidade, porém, sequer a *Kunstwollen* seria unitária ou poderia ser delineada, porque se dissolveria na individualidade e no circunstancial. Seria, portanto, uma característica do processo histórico também uma fragmentação da *Kunstwollen*, dada a emancipação do indivíduo e da internalização das predileções.

Em outras obras assinalou essa mesma operação, porém sob outros ângulos, no âmbito da história, da arte e da história da arte. Na arte lhe era claro esse giro copernicano rumo ao observador (dentro, novamente, do debate alemão).⁴²

[...] a esclarecer-nos sobre o porquê de a teoria psicológica ter ganho uma tão grande importância nas pesquisas em história da arte nas últimas duas a três décadas. É nesta mesma época que o chamado individualismo atingiu um domínio avassalador nas artes plásticas (e noutras artes). Os historiadores da arte notaram que os artistas modernos se esforçam nas suas obras principalmente por produzirem imagens coloridas e apreendidas subjectivamente num momento fugaz de obras da natureza percebidas opticamente à distância. (RIEGL, 2016b: 99).

41 RIEGL, 2004.

42 Também aqui se referia à fecundidade das investigações germânicas em Estética e Psicologia, e na relação entre as duas, como nas teorias que versavam sobre os vários sentidos da Empatia (*Sympathie*, *Einfühlung*, *Erfahrung*), incluindo a *Gestalttheorie*, a Psicologia da Gestalt, cujos fundamentos eram contemporâneos a Riegl.

Por outro lado, também o processo histórico era revelador da dissolução das coisas pontuais rumo a um *continuum*. Isso ocorria na história como um todo e também na história da arte. Riegl incorporava como conquista dessa sensibilidade moderna a história cultural: “Para nós, atualmente, toda atividade humana ou destino de que nos resta um testemunho pode postular valor histórico” (RIEGL, 2006: 44). O menor dos elementos passados tornava-se um documento histórico relevante. No debate sobre a Catedral de Santo Estevão, reconhecia um valor histórico diferente daquele de atmosfera (que depois se tornaria o valor de antiguidade), mais próprio do historiador, que procurava elos em uma única cadeia de desenvolvimento histórico. Na arte, o historiador “procura unir todo o material remanescentes das antigas obras de arte em uma cadeia, onde cada elo singular lhe conta tanto quanto o seguinte, porque cada um tem um valor indispensável no seu lugar específico” (RIEGL, 2020: 45 – tradução nossa), onde percebemos, novamente, o impulso por tudo coerir.

Outra conquista da sensibilidade moderna era a teoria da cosmovisão (*Weltanschauung*), realização germânica como fora a história cultural. A arte “se engloba no que chamamos a respectiva cosmovisão [...] na religião, na filosofia, na ciência, na política e no direito” (RIEGL, 1992a: 307 – tradução nossa).

Se tomarmos em consideração não só as artes, como também qualquer uma das restantes grandes áreas culturais da humanidade – Estado, Religião, Ciência –, chegaremos à conclusão que também nestas se trata, em todas elas, da relação entre a unidade individual e a colectiva. [...] Resumamos esta vontade comum, sempre específica, em todas as áreas culturais pela designação de “concepção do mundo” [...] (RIEGL, 2016b: 105).

Por um lado, a Historiografia considerava todo documento potencialmente relevante, ou seja, considerando a continuidade ao longo do tempo. Por outro, todas as criações humanas de uma época compartilhavam de um mesmo substrato, coerindo-as no espaço de uma dada cultura. O salto final dizia respeito à história da arte:

[...] 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: 45).

Pois a *Kunstwollen* ditava o perfil de toda sua produção material; tudo aquilo que tivesse uma feição visível era considerado arte visual por Riegl, pois “as leis evolutivas das vestes estão ditadas pela mesma vontade de arte onipresente em todas as atividades criativas do homem no âmbito artístico” (RIEGL, 1992a: 235 – tradução nossa). Tudo aquilo produzido por uma sociedade transparecia uma mesma vontade artística. A obra de arte excepcional deixava de ser o único objeto de interesse. Para o moderno historiador da arte não importava apenas o cume das mais altas montanhas, porém o relevo por inteiro, todo o fluxo das criações humanas. Para Riegl, o objeto de estudo do historiador moderno era a própria vontade artística, e como esta se expressava em todo e qualquer objeto, tudo sob o microscópio do historiador da arte: “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: 297 – tradução nossa).

Em busca do *Stimmung*:
sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

E a história da própria história da arte demonstrava cabalmente esse processo. O primeiro historiador da arte teria sido Johann Joachin Winckelmann (1717-1768) por “fixar e destacar o elemento comum com que depara em todas as obras de arte antigas por ele estudadas [...] que liga entre si todas as obras individuais e as reúne sob um todo mais elevado” (RIEGL, 2016c: 116). Definira ele que havia uma unidade chamada “arte clássica”. Isto foi seguido da identificação do Renascimento italiano como uma unidade estilística própria. Depois, da Idade Média e, por fim, dos estilos artísticos do pitoresco, principalmente do século XVII. O passo seguinte fora reconhecer o conceito mais geral de Arte (em maiúscula para facilitar), a unidade conceitual que abrange todos esses estilos, tão diferentes à primeira vista, em uma “unidade que tudo abrangesse” (RIEGL, 2016c: 117).

Seu raciocínio sobre a universalidade do conceito de arte era uma demonstração a mais do impulso moderno por tudo coerir, um desdobramento lógico inevitável daqueles conceitos, igualmente holísticos, da história cultural e da cosmovisão.

Um outro aspecto, que explora em texto de 1905, é a de que o valor dado às obras antigas era uma expressão de outra forma de continuidade histórica percebida pelo observador, pois se nossos antepassados são “um prolongamento de nossa existência que nos une ao passado, vemos também aos monumentos como um vínculo entre nossa criatividade e aquela de tempos passados” (RIEGL, 2018: 65 – tradução nossa). Os bairros medievais de Roma lhe fascinavam, a despeito de sua nacionalidade. A noção de Humanidade – da vasta continuidade de todos os homens agora e em todos os tempos – expressava-se nos monumentos preservados e na satisfação por um passado comum, outra forma em que se manifestava o impulso holístico da modernidade.

Conclusão

Voltemos à epifania descrita no seu texto *Die Stimmung*. Nela, aberto que estava ao mundo, se irmanara com ele, numa vasta harmonia, enxergando como um todo unitário, da qual fazia parte. A epifania se encerra com um ruído próximo, de animais, que desvia seu olhar para as cercanias imediatas. Retornou aos estímulos mais imediatos, aos entes concretos típicos da visão tátil, perdendo o repouso e a visão distante fundamentais para evocar a atmosfera e trazido de volta para um mundo de conflito e confusão.

A experiência da paisagem é puro *Stimmung*: explicando o apreço da época pelas paisagens reais e pintadas. A atmosfera é criada por essa visão distante, onde tudo interage entre si (coerência interna, diríamos), e com o observador (coerência externa), que está em postura atenta. A harmonia resultante e sua epifania podem ser destruídas por estímulos pontuais, do tato e da visão tátil. A Atenção era uma das expressões do *Stimmung* e sua condição *sine qua*. Na integração dos personagens dos quadros entre si e com o entorno pintado. Na integração dessas figuras bidimensionais com o observador, que também deveria estar em postura contemplativa. Na atmosfera que irradiava das paisagens pintadas com essa característica, isto é, as holandesas, e não as italianas, que careciam dessa virtude: “Por isso sentimos falta de um senso de atmosfera nas pinturas paisagísticas italianas” (RIEGL, 2004: 168 – tradução nossa). E nas paisagens reais, contempladas com esse grau de passividade e entrega, o que levará à consideração dos “monumentos naturais”. E quais os locais propícios para essa

experiência? Onde a vista pode abarcar muito – as praias, o mar, o deserto, os cumes alpinos – e se se consegue escapar de tudo aquilo que distraia, que lhe traga para o contato mais imediato, como ruídos e o fervilhar da visão próxima. O *Stimmung* é onde considera o **sublime**, categoria estética importante fazia mais de um século, objeto de teorias estéticas consistentes desde o século XVIII. Porém dentro de uma espécie de polifonia, de distintas transformações em uníssono, ou ainda de um mesmo longo e vasto processo que só pode ser descrito por aspectos parciais. E aqui podemos ensaiar uma definição do *Stimmung* em Alois Riegl.

Em uma exposição sumária, que tenta fazer jus à terminologia rieglia-na, *Stimmung* é o resultado daquele estado de abertura ao mundo do homem moderno (a Atenção, em vez da Vontade e da Emoção) que, por meio da visão distante/ óptica (em vez da visão próxima/ tátil) percebe o mundo como um todo unificado (em vez de uma multidão de coisas caóticas) mas animado com um mesmo impulso (uma *anima mundi*), da qual o observador sente fazer parte, em uma epifania (o *Stimmung* é epifânico, é quase-religioso). E onde percebe que tudo está coerido pela lei da causalidade (em vez da primitiva lei do mais ou a lei moral objetiva superior), próprio da mentalidade científica moderna (e não das outras épocas), sentindo que tudo tem uma espécie de vontade própria (uma forma moderna de panteísmo, e não o politeísmo infinito, nem o antropomórfico, nem o monoteísmo)... E, com isso, por fim sentindo a harmonia que por milênios lhe faltou, preso antes ao brutal destino da morte, escapando da necessidade de lutar contra a natureza. Dessa maneira não precisa mais criar objetos visando a eternidade, emulando as leis profundas da natureza, mas aceita a autonomia desta e sobretudo o devir, a entropia. Aceita que todos os homens fazem parte da Humanidade, que todo o passado humano pertence a todos, que faz parte da natureza e pode enfim abrir-se (nas paisagens, por exemplo), aceitá-la (no ciclo da vida) e protegê-la (nos animais e monumentos naturais).

Seria um equívoco apenas considerar o *Stimmung* como uma expressão do tempo. Isso era atributo do valor de antiguidade e da atmosfera evocada pela continuidade do tempo, pelo ciclo das coisas, pela vasta unidade de todos os seres em seu devir, seu fluxo. Mas esse despertar para a continuidade das coisas manifestava-se na historiografia, cada vez mais interessada no fluxo, a totalidade em movimento unitário. Assim como nos estudos culturais, na idéia de cosmovisão, que coeria toda a produção humana de uma sociedade. Também era o fundamento da Ciência moderna, conectando todos os entes pela lei da causalidade, reconhecendo forças distantes e fluidas, como a eletricidade. A admiração da paisagem era resultado desse desejo de abrir-se para a realidade e provocava também o seu *Stimmung*. O valor de antiguidade era apenas a expressão desta na feição do tempo, e que era o substrato do papel das ruínas, mas também era o “sentimento em si mesmo indefinível, que se manifesta em uma nostalgia insaciável de contemplação do ‘antigo’. Se observamos uma casa, notamos que é ‘antiga’ e isto simplesmente nos dá prazer” (RIEGL, 2018: 69 – tradução nossa). Claro, o antigo e o arruinado são tópicos mais candentes para os interessados no patrimônio histórico e artístico. Porém são apenas uma parte do fenômeno geral, do *Stimmung* e da pulsão holística subjacente.

Temos esse percurso geral. Dos Corpos como objetos puros, quase inanimados, ao Espírito como sujeito, repleto de vida interior, que foi da egoística Vontade até a Atenção, aberta ao mundo. Da beleza física atemporal à beleza física transitória. Da obra isolada àquela relacionada ao entorno, cada vez maior,

Em busca do *Stimmung*:
sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

dissolvendo-se no todo e integrando-se com o observador, que estaria disposto a essa integração. Do valor de rememoração ao valor de Antigüidade, e de sua vitória final sobre o valor de novidade, o que traduzia o aprofundamento da subjetividade, mas sobretudo a aceitação da passagem do tempo, da finitude de todos os seres, a “representação do ciclo necessário do devir e da morte” (RIEGL, 2006: 51). No longo percurso da luta pela harmonia em um mundo caótico, esse parecia ser um novo patamar. Em vez do politeísmo infinito e antropomórfico, do monoteísmo, entramos na mentalidade científica, na aceitação das leis da causalidade. Mas esse conhecimento não nos liberta ou redime, de entrada. A lei da causalidade, e aquela fatalidade da morte que lhe parecia inerente, pode parecer-nos inescapável. Inevitável. Se vistas de modo tátil pareciam nos mostrar um mundo caótico e dominado pela lei do mais forte, vistas à distância, revelariam uma outra harmonia, da qual faríamos parte. A emancipação entre a fé e o conhecimento poderia trazer uma nova atmosfera devocional.

O *Stimmung* e a devoção religiosa estariam relacionados. O valor de antiguidade, sem poder ser reduzido a formas intelectuais do apreço (como as outras modalidades de valor de rememoração e o valor artístico relativo), seria um “sentimento que, parecido ao religioso, se diferencia de qualquer erudição estética ou histórica, [...] impermeável a considerações racionais” (RIEGL, 2018: 70 – tradução nossa). Mas este era apenas um aspecto. Por um lado, a oração era um tipo de “atmosfera religiosa”, enquanto por outro era o *Stimmung* a meta da arte em períodos marcados por um profundo entusiasmo religioso. Ocorreria durante os primeiros séculos do Cristianismo, como na Reforma e Contra-Reforma e estaria se repetindo na atualidade (no começo do século XX), “vivemos em uma época de profunda excitação espiritual” (RIEGL, 1899: 55 – tradução nossa). A maioria das pessoas não encontrava mais tranquilidade no suprassensível, mas buscava esclarecimento nas novas ciências “que lidam com o lado espiritual da natureza humana: psicofísica, etnologia, ciências sociais, etc.” (RIEGL, 1899: 56 – tradução nossa), como também na arte, que podia propiciar não apenas consolação, como mesmo *redenção*. Era algo implícito desde tempos idos, ao menos para os germânicos, para quem a arte oferecia um substituto daqueles artefatos com função religiosa explícita, evocando uma atmosfera igualmente “espiritual”.⁴³

O culto à Arte, à Beleza como um valor espiritual laico, fora característica do século XIX e ainda estava vigente. E sobretudo aquelas que aludiam para um outro mundo, repleto de mistério e sugestão (ou seja, *Stimmung*), como foi o caso de *Angelus* (1859) de Jean-François Millais e *Die Toteninsel* (A Ilha dos Mortos) (1880) de Arnold Böcklin, cujas reproduções se espalharam pelos lares burgueses da Europa (GAY, 1996). Tomemos o que fora a música romântica, com seus poemas sinfônicos cada vez mais evocativos, ou o tremendo efeito que Richard Wagner teve, em oposição à mais clara e clássica obra do seu contemporâneo Brahms. A ópera wagneriana foi criada como um novo tipo de culto, o Culto à Arte, e criava uma atmosfera genuinamente religiosa, com a peregrinação a Bayreuth e a contemplação do espetáculo cênico em completa imersão, em total silêncio e às escuras, a música pairando magicamente no ar, oculta que estava a orquestra num fosso, artifício pensado para esse resultado. Da mesma maneira, a atitude de entrega, mesmo de devoção, que se repetia na contemplação das ruínas, das obras de arte colecionadas, e das paisagens, tão bem ilustrada pela obra de Caspar David Friedrich. Esta não é uma especulação

43 RIEGL, 2004: 174.

ociosa. Margaret Olin descreve a crescente importância dos monumentos no Império Austro-Húngaro, e parte fundamental nesse ativismo cultural foram os artistas. Na polêmica envolvendo o restauro da Grande Porta da Catedral de Santo Estevão, os membros da Secessão austríaca foram protagonistas. Ora, os ideais wagnerianos permeavam essas vanguardas artísticas, entre outras coisas na busca pela *Gesamtkunstwerk*, a Obra de Arte Total. E Olin aponta que o que estava em ação no confronto aberto com a Igreja Católica, na ascensão do debate patrimonial no final do século XIX, era o enfrentamento ao tradicional culto católico pelo novo culto dos monumentos e da arte (Riegl diria: a busca pelo *Stimmung*). Como dissera sobre os artistas da Secessão, “fizeram a arte, não a religião cristã, centro do seu culto” (OLIN, 1985: 195 – tradução nossa).

Igualmente não era uma má interpretação da modernidade a do papel da subjetividade por Riegl. Lembremos na literatura a crescente exploração da alma humana – dos sentimentos, do fluxo da consciência, dos labirintos da memória em Proust. Ou o que seria o teatro expressionista alemão, com o *Ich Drama*. Parecia-lhe evidente que todo o rumo da Arte ia nessa direção, da interiorização e da explosão de qualquer cânon e regra objetiva, onde a cultura alemã tinha um claro papel de pioneirismo.⁴⁴

O *Stimmung* seria a busca do homem moderno, uma paz na unidade, uma forma laica de *unio mystica*, para sair da condição de alienação em relação ao Universo, daquele conflito que o homem tem com a natureza.

Mas o mesmo conhecimento também cria uma harmonia redentora para nós, por nos permitir ver uma cadeia inteira deles, por assim dizer, desde uma distância acima da estreiteza dos fenômenos individuais conflitantes. Quanto mais fenômenos nós abarcamos com um único olhar, mais certos, livres, convictos de uma ordem que equilibra tudo harmoniosamente para o melhor, nos tornamos. (RIEGL, 1899: 52 – tradução nossa).

Referências

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GAY, Peter. *The Naked Heart. The Bourgeois Experience – Victoria to Freud Vol. IV*. New York/ London: W.W. Norton & Company, 1996.

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.

MUGAYAR KÜHL, Beatriz. As ideias sobre preservação no início do século XX em países de língua alemã: algumas lições para o Brasil de hoje. *Conversaciones con...*, [S. l.], n. 5, p.219–234, 2018. Disponível em: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/12643>. Acesso em: 6 jul. 2021.

OLIN, Margaret. The Cult of Monuments as a State Religion in Late 19th Century Austria. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Viena, v.38: 177-198, 1985. Bun-

⁴⁴ Seria o rumo adotado pela história ocidental da arte. Reconhecia que os japoneses, pelo menos, tinham alcançado esse tipo de meta, “traduzir os objetos da natureza com estímulos de cor e evocações de atmosfera” (RIEGL, 2015: 3 – tradução nossa).

Em busca do *Stimmung*:

sobre um conceito fundamental na obra de Alois Riegl

desdenkmalamt Wien e Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Colônia/Viena/ Graz: Hermann Böhlau Nachf, 1985.

RIEGL, Alois, Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. In: *Die graphischen Künste*, no. 22 (1899): 47-56.

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

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

RIEGL, Alois. Nuevas corrientes en el cuidado de los monumentos. Tradução de Daniela Sauer. *Conversaciones con...*, [S. l.], n. 5, p.62-75, 2018. Disponível em: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/12620>. Acesso em: 6 jul. 2021.

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

RIEGL, Alois. Objective Ästhetik. In: *Journal of Art Historiography* n. 11, dez 2014. Traduzido e editado por Karl Johns. [Originalmente publicado em *Neue Freie Presse* n. 13608, 13 julho 1902, 'Literatur-Blatt,' 34-35].

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

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

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

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

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

RIEGL, Alois. Über antike und moderne Kunstfreunde Vortrag gehalten in der Gesellschaft der Wiener Kunstfreunde. *Journal of Art Historiography* n.9, dez 2013. Tradução e edição de Karl Johns. [Originalmente apresentado como uma conferência e postumamente publicado em *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale*, Volume 1, 1907, Beiblatt für Denkmalpflege, column 1-14].

SILVA, Arlenice Almeida da. As Noções de Stimmung em uma Série Histórica: entre Disposição e Atmosfera. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 39: 53-74, 2016, Edição Especial. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/issue/view/402>. Acesso em: 6 jul. 2021.