

# ALOÏS RIEGL, O CONCEITO DE KUNSTWOLLEN E O BARROCO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES EM HISTÓRIA DA ARTE<sup>1</sup>

Carla Mary S. Oliveira<sup>2</sup>

O austríaco Alois Riegl<sup>3</sup>, apesar de sua indiscutível importância para o campo de estudos da História da Arte ocidental, permanece ainda muito pouco conhecido entre os pesquisadores brasileiros, mesmo fazendo parte e tendo dialogado com uma geração que inclui nomes significativos da área, como Heinrich Wölfflin, Aby Warburg e Émile Mâle<sup>4</sup>. Esse desconhecimento entre os brasileiros se dá, principalmente, devido à falta de traduções de sua obra para o português ou mesmo para idiomas de maior circulação do que o alemão<sup>5</sup>. Mesmo as traduções de seus principais títulos em francês ou espanhol foram tardias, limitadas e de baixa tiragem e hoje estão esgotadas ou são caras e de difícil acesso<sup>6</sup>, o mesmo

---

<sup>1</sup> Este artigo foi aprovado, numa versão preliminar e reduzida, para apresentação no 7º Seminário Brasileiro de História da Historiografia – “Teoria da História e História da Historiografia: diálogos Brasil-Alemanha”, como parte da programação do Simpósio Temático “Historiografia da Arte e da Cultura: Renascimento e Barroco”. O evento ocorrerá no *campus* da Universidade Federal de Ouro Preto em Mariana (MG), entre os dias 12 e 15 de agosto de 2013.

<sup>2</sup> Historiadora, Mestre e Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba. Pós-Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba. Líder do Grupo de Pesquisa *Arte, Cultura e Sociedade no Mundo Ibérico (séculos XVI a XIX)* (PPGH-UFPB/ Diretório CNPq) e pesquisadora dos Grupos de Pesquisa *História da Educação no Nordeste Oitocentista – GHENO* (PPGH/PPGE-UFPB/ Diretório CNPq) e *Perspectiva Pictorum* (PPGH-UFGM/ Diretório CNPq). E-Mail: <cms-oliveira@uol.com.br>. Sítio eletrônico: <<http://www.carlamaryoliveira.pro.br/>>.

<sup>3</sup> ★ Linz, Áustria – 14 jan. 1858; † Viena, Áustria – 17 jun. 1905.

<sup>4</sup> ZERNER, Henri. “Alois Riegl: art, value and historicism”. *Daedalus*, Boston, MIT Press, v. 105, n. 1, 1976, p. 178. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 08 abr. 2013.

<sup>5</sup> No caso do Brasil ainda há a peculiaridade de ter ocorrido, em meados do século XX, uma divulgação significativa da obra de Heinrich Wölfflin por parte de uma de suas alunas, Hanna Levy, que atuou durante alguns anos junto ao SPHAN como pesquisadora e ministrou um curso de História da Arte para a equipe de técnicos dirigida por Rodrigo Melo Franco de Andrade. A partir dali, praticamente todos os brasileiros que estudaram o Barroco no Brasil utilizaram a matriz teórica de Wölfflin – opositor direto de Riegl e que teve a contenda intelectual facilitada pela morte relativamente prematura do *scholar* austríaco, aos 47 anos de idade, em 1905. A circulação das ideias de Wölfflin sobre o Barroco também ganharam corpo no Brasil principalmente depois da publicação, na França, da tese de doutorado de Germain Bazin, amigo pessoal de Rodrigo Andrade, em 1956. Sobre a trajetória de Hanna Levy, ver: NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. “Hanna Levy no SPHAN (1946-1948)”. *Nos Arquivos do Iphan - Revista Eletrônica de Pesquisa e Documentação*, IPHAN, Rio de Janeiro, s/nº, 2010. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 13 jan. 2011.

<sup>6</sup> Tratam-se de: *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation* (Paris: Hazan, 1992, com reimpressão em 2002) e *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación* (Barcelona: Gustavo Gilli, 1980), traduções de *Stilfragen: grundlegungen zu einer geschichte der ornamentik*, publicado originalmente em 1893; *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse* (Paris: Seuil, 1984) e *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen* (3. ed.; Madri: A. Machado Libros, 2008), traduções de *Der moderne denkmalkultus, sein wesen, seine entstehung*, publicado originalmente em 1903.

acontecendo com sua única tradução para a língua portuguesa<sup>7</sup>. Nos Estados Unidos, por exemplo, alguns de seus trabalhos fulcrais só foram publicados há poucos anos<sup>8</sup> ou também se encontram com as edições esgotadas<sup>9</sup>. Para Margaret Iversen<sup>10</sup>, no entanto, a demora na penetração das ideias de Riegl do lado de cá do Atlântico – ela se refere mais especificamente aos Estados Unidos – deveu-se não apenas à falta de traduções, mas principalmente à conjuntura que se seguiu às duas grandes guerras, com a emergência de uma crítica acadêmica contundente ao historicismo pós-hegeliano, marcadamente aquele associado então à Escola Vienense de História da Arte. Creio que seu raciocínio pode ser estendido também para latitudes mais meridionais como a nossa.

Contemporâneo de Gustav Klimt e de Sigmund Freud na pulsante Viena de fins do Oitocentos, a contribuição de Riegl à crítica de arte por meio do conceito de *kunstwollen*<sup>11</sup> foi extremamente significativa, chegando a influenciar de modo marcante, mesmo décadas após sua morte, estudiosos como Erwin Panofsky e Walter Benjamin. O conceito de Riegl é peculiar exatamente por ter se desenvolvido tendo como ponto de partida uma concepção mais delimitada, ligada ao estudo das artes decorativas (ou menores), até se expandir e passar a abranger todas as artes, advogando a existência de uma unidade estética básica, que se manifestava historicamente em uma ampla variedade de formas, muitas vezes ligadas à vida cotidiana.

Para Riegl a *kunstwollen* representa a possibilidade de surgirem afinidades formais e estilísticas entre a produção artística de indivíduos oriundos de uma mesma época e de uma mesma região, abrangendo todas as áreas culturais<sup>12</sup>. Desse modo, para ele as formas de expressão cotidianas, cristalizadas em objetos de uso corriqueiro no dia-a-dia, ou seja, naquilo que hoje é chamado de cultura material, são de extrema importância para a compreensão de um determinado estilo. Tal visão é advinda da atuação de Riegl, no início de sua carreira profissional, junto ao Österreichisches Museum für Kunst und Industrie<sup>13</sup>, onde trabalhou como curador

---

<sup>7</sup> *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*, traduzido da edição francesa por Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini (Goiânia: Editora da UCG, 2006).

<sup>8</sup> RIEGL, Alois. *Historical grammar of the Visual Arts*. Tradução de Jacqueline E. Jung. Nova York: Zone Books, 2004 [1966]; \_\_\_\_\_. *The origins of Baroque Art in Rome*. Organização e tradução de Andrew Hopkins e Arnold Witte. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010 [1908].

<sup>9</sup> *Problems of style: foundations for a History of Ornament*, traduzido do original em alemão publicado em 1893, por Evelyn M. Kain (Princeton: Princeton University Press, 1992); *The group portraiture of Holland* (Los Angeles: Getty Research Institute, 1999), traduzido por Evelyn M. Kain a partir do texto original, *Das holländische gruppenporträt*, publicado em 1902; e *El retrato holandés de grupo* (Madri: A. Machado Libros, 2008), traduzido por Gema Facal Lozano.

<sup>10</sup> IVERSEN, Margareth. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge & Londres: The MIT Press, 1993, p. 03.

<sup>11</sup> Literalmente, algo como “vontade da arte”, neologismo criado pelo próprio Riegl em 1893. CORDILEONE, Diana Reynolds. “The advantages and disadvantages of Art History to Life: Alois Riegl and historicism”. *Journal of Art Historiography*, Birmingham, University of Birmingham, n. 3, dez. 2010, p. 01. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://arthistoriography.wordpress.com/>>. Acesso em: 17 fev. 2013.

<sup>12</sup> Impossível não pensar aqui nas formulações de José Antonio Maravall acerca do “conceito de época” em *A Cultura do Barroco* (Tradução de Silvana Garcia; São Paulo: Companhia das Letras, 1997), publicado originalmente em 1975 na Espanha.

<sup>13</sup> Museu Austríaco de Artes e Ofícios.

adjunto do Setor de Têxteis a partir de 1885. Na verdade ele conseguiu conciliar este cargo no museu – instituição a que se vinculou no ano anterior, com apenas 27 anos de idade – à ministração de aulas até 1897, quando passou a docente de História da Arte *full time* na Universidade de Viena. Hoje se considera que sua abordagem sobre as Artes reverberava o ambiente intelectual transdisciplinar vienense de *fin-de-siècle*, constituindo uma interpretação mais abrangente do que a de muitos estudiosos seus contemporâneos ou mesmo surgidos posteriormente na Teoria e na História da Arte<sup>14</sup>. Por isso mesmo, diversos especialistas o consideram como um dos fundadores da moderna História da Arte no âmbito acadêmico, por ter lhe possibilitado, como campo de estudos, que se apartasse definitivamente dos recortes específicos da Estética e também da própria Ciência Histórica<sup>15</sup>.



**Fig. 1** – Alois Riegl em fotografia anônima, c. 1890.  
Fonte: Acervo da Universidade de Viena.

## O conceito de *Kunstwollen*

Ainda em seu período de formação Riegl travou contato, nas aulas do medievalista Moritz Thausing<sup>16</sup>, com as teorias de Ivan Lermolieff – na verdade, o italiano Giovanni Morelli<sup>17</sup> – acerca da identificação de autoria de obras de arte<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> CORDILEONE, “The advantages and disadvantages...”, p. 01.

<sup>15</sup> SORENSEN, Lee. “Riegl, Alois”. *Dictionary of Art Historians*. Sítio eletrônico institucional. Durham: Duke University, s.d. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://dictionaryofarthistorians.org/>>. Acesso em: 06 abr. 2013.

<sup>16</sup> PAYNE, Alina. “Beyond *Kunstwollen*: Alois Riegl and the Baroque”. In: RIEGL, Alois. *The origins of Baroque Art in Rome*. Organização e Tradução de Andrew Hopkins e Arnold Witte. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010, p. 01.

<sup>17</sup> Para maiores detalhes sobre o método proposto por Lermolieff/ Morelli, ver: GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 143-146; e também MORELLI, Giovanni. *Italian painters: critical studies of their works*. Tradução de Constance Jocelyn Foulkes. Edição facsimilar. Hong Kong: Forgotten Books, 2013.

<sup>18</sup> SORENSEN, “Riegl...”.

Significa dizer que o intelectual austríaco teve, no início de sua carreira acadêmica, contato com uma abordagem crítica de História da Arte construída a partir da investigação criminal, que privilegiava a observação de detalhes estilísticos e formais e a percepção de coisas pequenas, normalmente deixadas de lado pelos especialistas àquela época. Parece estar aí a origem mesma de seu interesse sobre a cultura material, e isso explicaria, em parte, o sentido da construção do conceito de *kunstwollen*. Desse modo, Stephane Symons destaca que

*O conceito riegliano de Kunstwollen, como é proposto em Die Spätromische Kunst-Industrie<sup>19</sup>, baseia-se na percepção de que a obra de arte não é uma mera representação de um conteúdo que é supostamente “subjacente” (termo de Panofsky) à própria obra de arte, mas que é a expressão de uma vontade que não existe independentemente de sua exteriorização específica na vida cultural de uma comunidade.<sup>20</sup>*



**Fig. 2** – Alois Riegl ainda jovem, em seus tempos de estudante.  
Fotografia anônima, c. 1875-1880.  
Fonte: Acervo do Arheološki Muzej, Split, Croácia.

O fato, nunca é demais ressaltar, é que Alois Riegl influenciou diretamente autores hoje considerados, indiscutivelmente, fundamentais tanto para a História Cultural como para a própria História da Arte, dentre os quais destacam-se, como

<sup>19</sup> *A indústria artística romana tardia*.

<sup>20</sup> SYMONS, Stephane. *Walter Benjamin: presence of mind, failure to comprehend* (social and critical theory). Boston: Brill Academic Publishers, 2012, p. 99-100. O texto original: “Riegl’s concept of *Kunstwollen*, as it is propounded in *The Late Roman Art Industry*, is founded on the insight that the work of art is not a mere representation of a content that is supposed to ‘underlie’ (Panofsky’s term) the work of art itself but that it is the expression of a will that does not exist independently of its specific externalization in the cultural life of a community”.

já afirmei, Erwin Panofsky e Walter Benjamin, talvez os mais conhecidos no Brasil. Para Benjamin, por exemplo, Riegl demonstrava “de forma exemplar o fato de que uma pesquisa sóbria e ao mesmo tempo inovadora nunca se afasta dos interesses vitais de seu tempo”<sup>21</sup>. De fato, o conceito mesmo de *kunstwollen*, para este intelectual alemão, foi essencial às formulações que elaborou em *Ursprung des Deutches Trauerspiels*<sup>22</sup>, obra que, em seu entendimento, se articula “com as ideias metodológicas de Alois Riegl na sua doutrina da vontade artística [*kunstwollen*]”<sup>23</sup>.

Em síntese, para Riegl, a “vontade humana”

*[...] se volta diretamente para a auto-satisfação em relação ao ambiente em que está inserida (no sentido mais amplo do termo no que se refere ao ser humano, externamente e internamente). A Kunstwollen criativa regula a relação entre o homem e os objetos tal como os percebemos com nossos sentidos; é assim que damos, sempre, forma e cor às coisas. [...] Contudo, o homem não é um ser percebendo as coisas exclusivamente com seus sentidos (passivo), mas também um ser que tem vontades (ativo). Consequentemente, o homem quer interpretar o mundo de um modo mais fácil, tanto o quanto isso concordar com suas motivações internas (que podem mudar de acordo com nações, locais e época).*<sup>24</sup>

Segundo Henri Zerner, a contribuição de Riegl reside no fato de conciliarem-se, em suas ideias, duas grandes questões para os debates em voga na passagem do século XIX para o século XX, no campo de consolidação da História da Arte como uma ciência. Na verdade, tratava-se de um problema herdado do final do setecentos e do início do Romantismo alemão, onde se contrapunham duas posições aparentemente antagônicas mas que, grosso modo, podem ser entendidas como partes de um mesmo processo de construção conceitual: a concepção do

<sup>21</sup> BENJAMIN *apud* SYMONS, *Walter Benjamin...*, p. 99. O texto original: “[Riegl] demonstrates in exemplary fashion the fact that sober and simultaneously undaunted research never misses the vital concerns of its time”.

<sup>22</sup> Há, no Brasil, duas edições distintas desta obra de Walter Benjamin: *Origem do Drama Barroco alemão*, traduzida e comentada por Sergio Paulo Rouanet, publicada pela Editora Brasiliense em 1984, e *Origem do Drama Trágico alemão*, editada e traduzida pelo pesquisador português João Barrento, publicada pela Autêntica Editora em 2011. Aqui utilizo esta última edição, por ser mais completa e trazer também as notas preparatórias redigidas por Benjamin, assim como comentários de seu próprio punho, feitos depois da primeira edição do livro, em 1928.

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 [1928], p. 294.

<sup>24</sup> RIEGL *apud* SYMONS, *Walter Benjamin...*, p. 100. O texto original: “[...] is direct towards self-satisfaction in relation to the surrounding environment (in the widest sense of the word, as it relates to the human being externally and internally). Creative *Kunstwollen* regulates the relation between man and objects as we perceive them with our sense; this is how we always give shape and color to things. [...] Yet man is not a being perceiving exclusively with his sense (passive), but also a longing (active) being. Consequently, man wants to interpret the world as it can most easily be done in accordance with his inner drive (which may change with nations, location and time)”.

filósofo e crítico literário Johann Gottfried Herder (1744-1803) que, em linhas gerais, considerava que “cada obra de arte só poderia ser julgada de acordo com os padrões da cultura e da civilização que a produzira”; e a visão do filósofo e poeta Novalis (pseudônimo de Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, 1772-1801), para quem “toda obra de arte tinha um determinado valor para alguém em alguma época, em algum lugar – e conseqüentemente, não havia obras de arte más, mas apenas obras limitadas”. Esses dois padrões românticos de avaliação da obra de arte foram se reforçando ao longo do século XIX, “exacerbados pelas pretensões científicas do desenvolvimento gradual da História da Arte”<sup>25</sup>.



**Fig. 3** – Folha de rosto da 1ª edição de *Stilfragen*.  
Fonte: <<http://www.archive.org/>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

Desse modo, ao propor o conceito de *kunstwollen* em seu *Stilfragen*<sup>26</sup>, em 1893, Riegl advogava a existência de uma

*[...] independência da escolha estética em relação às condições materiais, alegando que estas tiveram apenas uma influência negativa e não formativa. Ele também expôs a tese da continuidade histórica da arte – neste caso da arte ornamental do antigo Oriente Médio (Egito) até Bizâncio e o Islã. Se a aparência é mais naturalista ou mais abstrata, os ornamentos sempre apresentam variações estilísticas sobre os mesmos padrões duradouros.*<sup>27</sup>

<sup>25</sup> ZERNER, “Alois Riegl...”, p. 177.

<sup>26</sup> *Problemas de Estilo*. Esta obra de Riegl é considerada uma resposta às ideias do arquiteto e crítico de arte alemão Gottfried Semper (1803-1879), para quem o estilo “é determinado por três fatores: o material, a técnica e o objetivo”. ZERNER, “Alois Riegl...”, p. 178.

<sup>27</sup> ZERNER, “Alois Riegl...”, p. 178. O texto original: “[...] the independence of aesthetic choice from material conditions, claiming that the latter had only a negative and not a formative influence. He also expounded the thesis of the historical continuity of art – in this case of ornamental art from the ancient Near East (Egypt) to Byzantium and Islam. Whether the appearance is more naturalistic or

Trinta anos depois de Henri Zerner, Jas' Elsner demonstra a atualidade, já em pleno século XXI, da formulação teórica do campo da História da Arte presente no conceito riegliano de *kunstwollen*, justamente pelo fato de que questões prementes, que dizem respeito à “complexidade das relações entre o particular e o geral, entre o exemplo material e a grande teoria filosófica ou histórica” continuarem em pauta no debate historiográfico de hoje<sup>28</sup>.

Por outro lado, Elsner destaca que o método de Riegl, com sua “análise formal detalhada de objetos individuais levando à generalização estilística, pode ser descrito como um impetuoso *tour de force* de aproximação, quase chegando ao ponto da obsessão”<sup>29</sup>. Mais ainda, para o autor, Riegl realiza

*A redução de todos os possíveis significados contextuais do objeto [...] a uma pura e precisa descrição formal [que] tanto remove sua imagem de especificidade histórica como permite uma comparação trans-histórica [...] [entre] a natureza da composição moderna e das convenções espaciais [...] e os motivos decorativos [...].*<sup>30</sup>

Esta decupagem exaustiva da obra de arte, na visão de Elsner, era consequência do experimentado olhar de curador de museu que Riegl possuía e tentava conciliar à sua própria pretensão como docente e pesquisador no campo da História da Arte. A questão que se estabelecia para Riegl, portanto, consistia em como fazer “os objetos contarem uma história – a grande história, na verdade, qualquer história – e como a observação empírica pode compelir a uma indução adequada e convincente”<sup>31</sup>. E Elsner continua:

*A grandeza de Riegl como um historiador da arte encontra-se em sua consciência absolutamente aguda do problema e sua própria sensação de ser atraído em duas direções – a de um simples objeto satisfatoriamente descrito e, ao mesmo tempo, a de um elaborado e completo quadro histórico.*<sup>32</sup>

---

more abstract, the ornaments always present stylistic variations on the same enduring patterns”.

<sup>28</sup> ELSNER, Jas'. “From empirical evidence to the big picture: some reflections on Riegl’s concept of *Kunstwollen*”. *Critical Inquiry*, Chicago, The University of Chicago Press, v. 32, n. 4, 2006, p. 743. Disponível em: <<http://www.jstor.org/>>. Acesso em: 17 fev. 2013.

<sup>29</sup> ELSNER, “From empirical evidence...”, p. 743. O texto original: “Riegl’s method of close formal analysis of individual objects leading to stylistic generalization might be described as a bravura *tour de force* of close looking, almost to the point of being obsessive”.

<sup>30</sup> ELSNER, “From empirical evidence...”, p. 745. O texto original: “The reduction of all the potential contextual meanings of the object [...] to pure and precise formal description [that] both strips the image of historical specificity and allows it a transhistorical comparability [...], the nature of modern composition and spatial conventions [...] and the decorative motifs [...]”.

<sup>31</sup> ELSNER, “From empirical evidence...”, p. 747.

<sup>32</sup> ELSNER, “From empirical evidence...”, p. 748. O texto original: “Riegl’s greatness as an art historian lies in his absolutely acute awareness of this problem and his own sense of being pulled in both directions – towards the satisfyingly described single object and at the same time the fully elaborated historical picture”.

Seguindo esta linha de raciocínio, é possível inferir que para Alois Riegl micro e macro abordagens mostram-se, assim, como vias de pesquisa que deveriam se entrelaçar, a fim de permitir uma compreensão mais acurada de determinado estilo ou obra artística em seu contexto de produção e circulação. Isabelle Frank já apontava, há quase duas décadas, que esta forma de entender a questão, que abrangia conjuntamente tanto a obra de arte como o estilo – por meio da criação do conceito de *kunstwollen* – deveu-se à evolução e aprimoramento do próprio conceito riegliano a partir de um caráter inicial, diacrônico, para outro mais aprimorado, que incorpora o aspecto sincrônico, processo esse que se deu na própria construção e entendimento do alcance da ideia de *kunstwollen* pelo *scholar* austríaco:

*Os primeiros estudos de Riegl, dedicados exclusivamente ao ornamento, apresentaram a kunstwollen como uma força visível ao nível dos padrões de transformação. A ligação entre a história do ornamento e do resto da arte não estavam ainda claras. A noção de estilo e descrição do artístico, portanto, funcionava como algo puramente diacrônico, traçando a evolução cronológica dos padrões tradicionais. Na sua nova publicação sobre arte romana [...], Riegl desenvolve a dimensão sincrônica do conceito de kunstwollen. Já dotada de um poder diacrônico, esta pulsão artística reúne todos os objetos do mesmo período num estilo único.*<sup>33</sup>

## Riegl e o Barroco

A Arte Barroca, para Riegl, se constituía em uma forma de expressão peculiar, extraordinária, justamente por conter uma característica que lhe era intrínseca: parecer tratar de algo irreal, que arrebatava o observador numa perturbação e merecia ser problematizada em contraposição ao apelo de admiração passiva e harmoniosa suscitado pela Arte da Antiguidade ou da Renascença<sup>34</sup>. Riegl se sentia instado a compreender este estranhamento, e para isso se dedicou, por meio da ministração de cursos sobre a Arte Barroca em três ocasiões diferentes, entre 1894 e 1902<sup>35</sup>, a contestar o cânone dominante de “bom gosto”, que considerava como

<sup>33</sup> FRANK, Isabelle. “Alois Riegl (1858-1905) et l’analyse du style des arts plastiques”. *Littérature*, Paris, n. 105, mar. 1997, p. 70-71. Disponível em: <<http://persee.fr/>>. Acesso em: 24 abr. 2013. O texto original: “Les premières études de Riegl, consacrés uniquement à l’ornement, avaient présenté la volonté artistique comme une force qui n’est visible qu’au niveau des transformations des motifs. Le lien entre l’histoire de l’ornement et le rest de l’art y demeurerait flou. La notion de style et la description de la volonté artistique fonctionnaient donc d’une manière purement diachronique, en traçant l’évolution chronologique des motifs anciens. Dans sa nouvelle publication sur l’art romain [...] Riegl développe la dimension synchrone du concept de volonté artistique. Déjà dotée d’un pouvoir diachronique, cette pulsion artistique devait maintenant ressembler tous les objets de la même période en un style unique”.

<sup>34</sup> RIEGL, *The origins of Baroque...*, p. 94.

<sup>35</sup> Os cursos de Riegl sobre o Barroco foram ministrados nos anos letivos de 1894/1895, 1898/1899 e 1901/1902. ENGEL, Ute. “Riegl on the Baroque”. *Journal of Art Historiography*, Birmingham,

uma enfadonha ladainha que impregnava os currículos de História da Arte na Academia e que representava nada menos do que a predileção por uma abordagem monumentalista, abordagem essa que ele próprio abominava.

Contudo a obra de Riegl sobre o Barroco, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*<sup>36</sup>, foi compilada a partir das volumosas anotações utilizadas nesses três cursos e lançada postumamente, em 1908, por Arthur Burda<sup>37</sup> e Max Dvořák<sup>38</sup>, que decidiram inclusive qual seria o título do livro. Isso quer dizer que a obra não foi pensada como um ensaio acabado sobre o assunto e se trata, de fato, da reunião das ideias e indagações que estimulavam cotidianamente a própria docência exercida por Riegl junto à Universidade de Viena.



**Fig. 4** – Folha de rosto da 1ª edição de *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*.

Fonte: <<http://www.archive.org/>>. Acesso em: 08 mai. 2013.

Para Alina Payne, ao sintetizar as características da visão de Riegl sobre o Barroco,

*Quando se trata de explicar a sua leitura do Barroco, as principais coordenadas de Riegl são claras: arquitetura e escultura, que mantiveram sua relevância para a arte moderna, são os seus centros de gravidade (e compõem  $\frac{3}{4}$  do livro, tal como ele está); a pintura, em sua opinião, é menos proeminente, bem como ‘menos universal’ e,*

---

University of Birmingham, n. 7, dez. 2012, p. 01. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://arthistoriography.wordpress.com/>>. Acesso em: 17 fev. 2013.

<sup>36</sup> *As origens da Arte Barroca em Roma*.

<sup>37</sup> Amigo particular de Riegl, Burda foi bibliotecário do Hofsmuseum e, possivelmente, também discente das aulas ministradas por Alois na Universidade de Viena. WITTE, Arnold. “Reconstructing Riegl’s ‘Entstehung der Barockkunst in Rom’”. In: RIEGL, *The origins of Baroque...*, p. 35.

<sup>38</sup> Sucessor de Riegl na cadeira de História da Arte na Universidade de Viena, Dvořák deu continuidade aos estudos reglianos até sua morte prematura, em 1921. WITTE, “Reconstructing Riegl’s...”, p. 35. Ver também: SORENSEN, Lee. “Dvořák, Max”. *Dictionary of Art Historians*. Sítio eletrônico institucional. Durham: Duke University, s.d. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://dictionaryofarthistorians.org/>>. Acesso em: 06 abr. 2013.

portanto, também menos atraente para o gosto moderno. Tanto sua periodização como geografia são inequívocas: Roma é o ponto de apoio como centro da ‘dominação Católica do mundo’, e o XVII é, claramente, o século do Barroco. No entanto, ele identifica uma fase inicial (1550-1630), em que a arquitetura e a pintura assumiram a liderança, e uma fase madura (de 1630 em diante), na qual Bernini e a escultura reinaram supremos.<sup>39</sup>

Nesse sentido, fica claro que, para Riegl – assim como para seus predecessores – a arquitetura teve um papel central no fenômeno artístico que se tornaria o Barroco, especialmente por ser ela a primeira a moldar o novo estilo e fomentar seu desenvolvimento, ao exigir soluções decorativas que se amalgamassem à nova expressão artística e dessem vazão à *kunstwollen* surgida na segunda metade do seiscentos, na Roma tridentina.

O fato de Riegl ter ministrado seus cursos sobre o Barroco enquanto escrevia *Die Spättrömische Kunst-Industrie* é destacado por Payne<sup>40</sup> como um tipo de paradoxo, pois enquanto o conceito de *kunstwollen* é amplamente utilizado no livro publicado em 1901, o material das aulas reunido postumamente em *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, para ela, o cita poucas vezes, deixando de salientar a relação particular existente entre diferentes manifestações artísticas, ou seja, entre as obras de arte e o contexto vivido pelos artistas, o que era essencial para sua compreensão na forma como Riegl organizou suas aulas. Apesar disso, Payne destaca que no método de Riegl, com suas detalhadas descrições feitas deliberadamente e com muito cuidado, “a obra de arte como uma entidade, como um todo, nunca desaparece por trás de suas adjetivações ou dos largos contornos do estilo”<sup>41</sup>.

Nessa mesma direção, Alain Mérot afirma que apesar de se constituir num tipo de resposta ao *Renascença e Barroco* de Wölfflin<sup>42</sup>, as notas de aula de Riegl compiladas em *Barockkunst* tem uma abordagem completamente diversa do método de análise utilizado até então pelos historiadores da Arte, pois ao invés de contrapor sistematicamente duas concepções formais diametralmente opostas, como Wölfflin fez em seus famosos pares conceituais, Riegl procura registrar o

<sup>39</sup> PAYNE, “Beyond Kunstwollen...”, p. 16. O texto original: “When it comes to explaining his reading of the Baroque, Riegl’s main coordinates are clear: architecture and sculpture, which have maintained their relevance for modern art, are his centers of gravity (and make up three-quarters of the book as it stands); painting, in his view, is less of a leader as well as ‘less universal’ and therefore also the least appealing to modern tastes. Both his periodization and geography are unambiguous: Rome is the fulcrum for being the center of the ‘Catholic world domination’, and the seventeenth is clearly the century of the Baroque. Nevertheless he identifies an early phase (1550-1630), in which architecture and painting take the lead, and a mature phase (1630 onward), in which Bernini and sculpture reign supreme”.

<sup>40</sup> PAYNE, “Beyond Kunstwollen...”, p. 18-19.

<sup>41</sup> PAYNE, “Beyond Kunstwollen...”, p. 19. O texto original: “[...] the artwork as an entity, as a whole, never disappears behind his adjectives or the larger outlines of a period style”.

<sup>42</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. 5. ed., 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1888].

surgimento e evolução histórica do estilo, percebendo-o por meio de sucessivas contribuições artísticas individuais que deram forma à *kunstwollen* própria do Barroco. Desse modo, Mérot considera que Riegl possuía uma visão histórica do Barroco muito mais precisa do que Wölfflin: “[...] dentro de sua evolução bem escalonada, cada artista vem, a seu tempo, encarnar uma etapa da *kunstwollen*”<sup>43</sup>.



**Fig. 5** – Alois Riegl no início do século XX.  
Fotografia anônima, c. 1900-1905.  
Fonte: Acervo da Universidade de Viena.

Mais do que isso, Mérot considera que Riegl tinha uma visão sobre as artes muito à frente das análises até então feitas acerca do Barroco:

*Ele percebe que a arte barroca se constitui numa expressão dos affetti, intensificando o elemento psicológico. Sua abordagem é mais complexa que a de Wölfflin, pois ele pressente o papel que o modelo retórico desempenhava na arte do século XVII, antecipando estudos posteriores.*<sup>44</sup>

Parece estar neste caráter psicológico e complexo justamente a condição principal que Jas’ Elsner identifica no conceito de *kunstwollen*, pois para ele tanto o aspecto objetivo quanto o subjetivo “[...] estão ambos envolvidos numa dialética onde cada um, pode se dizer, molda o outro”<sup>45</sup>. Para Elsner, na verdade,

<sup>43</sup> MÉROT, Alain. *Généalogies du Baroque*. Paris: Gallimard, 2007, p. 54.

<sup>44</sup> MÉROT, *Genealogies du Baroque*, p. 58. O texto original: “Il sent bien que l’art baroque se veut expression des *affetti*, intensifiant l’élément psychologique. Son approche est donc plus riche que celle de Wölfflin, car il pressent le rôle que joue dans l’art du XVII<sup>e</sup> siècle le modèle rhétorique, anticipant les études à venir”.

<sup>45</sup> ELSNER, “From empirical evidence...”, p. 752. O texto original: “The objective and the subjective are thus rolled together in a dialectic where each may be said to shape the other”.

*O que Riegl propõe é francamente, em termos de uma solução técnico-metodológica, provavelmente a mais hábil já sugerida, talvez porque Riegl percebeu o problema mais diretamente do que outros. Na verdade a kunstwollen nos permite ir dos objetos para o panorama. Além disso, ela nos liberta das hierarquias estéticas dos objetos desde que, à princípio, todas as artes, toda informação arqueológica, todo objeto e ornamento pode servir ao mesmo objetivo histórico de revelar uma kunstwollen gravada pela vontade de seu produtor [...], na resistência das condições materiais em que ele ou ela trabalham.*<sup>46</sup>

Talvez outra obra póstuma de Riegl esclareça um pouco mais o sentido dado por ele ao conceito de *kunstwollen*, especialmente se for levado em consideração que o termo se contrapõe a dois outros, que em si também carregam um sentido bem específico: *kunstzweck* (“função da arte”) e *kunstabsicht* (“intenção da arte”)<sup>47</sup>. Em relação a esta especificidade semântica de três conceitos tão próximos, fica claro em *Historische grammatik der bildenden Künste*<sup>48</sup>, lançado seis décadas após sua morte e que teve o texto estabelecido a partir de duas versões manuscritas deixadas pelo intelectual austríaco, que realmente preparava os originais para publicação quando faleceu. A tarefa de levar a público esses textos de Riegl coube a Karl Maria Swoboda<sup>49</sup> e Otto Pächt<sup>50</sup>, personagens fulcrais para a retomada do pensamento

<sup>46</sup> ELSNER, “From empirical evidence...”, p. 753. O texto original: “What Riegl proposes is frankly, in terms of a technical methodological solution, probably the most skillful solution ever suggested, perhaps because Riegl saw the problem more starkly than others. *Kunstwollen* does indeed allow us to transition from objects to big stories. Moreover, it frees us from aesthetic hierarchies of objects, since in principle all the arts, all archaeological data, all craft and ornament can serve the same historical purpose in revealing a *Kunstwollen*, etched by the maker’s will [...] into the resistance of the material stuff on which he or she works”.

<sup>47</sup> JUNG, Jacqueline E. “Übersetzungsfragen: form, communication and questions of translating Riegl”. In: RIEGL, Alois. *Historical grammar of the Visual Arts*. Tradução de Jacqueline E. Jung. Nova York: Zone Books, 2004 [1966], p. 42.

<sup>48</sup> *Gramática histórica das Artes Visuais*.

<sup>49</sup> ★ Praga, Tchecoslováquia – 21 jan. 1889; † Rekawinkel, Áustria – 11 jul. 1977. Tcheco, Swoboda foi aluno de Riegl em sua juventude, por um período bem breve de tempo, em seguida assumindo um cargo como assistente de Max Dvořák. Atribui-se a ele a aplicação antecipada do estruturalismo aos métodos da História da Arte. Em 1930 começou a proferir palestras e ministrar seminários na cena acadêmica de Viena. Em 1934 passou a fazer parte do corpo docente da Deutsche Universität de Praga. Em 1946 foi nomeado professor titular na Universidade de Viena. SORENSEN, Lee. “Swoboda, Karl Maria”. *Dictionary of Art Historians*. Sítio eletrônico institucional. Durham: Duke University, s.d. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://dictionaryofarthistorians.org/>>. Acesso em: 06 abr. 2013.

<sup>50</sup> ★ Viena, Áustria – 07 set. 1902; † Viena, Áustria – 17 abr. 1988. Aluno de Julius Von Schlosser, Pächt foi colega de classe de Hans Seldmayr (que durante a 2ª Guerra Mundial teve uma postura colaborativa à frente da cadeira de História da Arte na Universidade de Viena, na qual sucedeu Schlosser) e deixou a capital austríaca ainda no início de sua carreira acadêmica, devido à sua origem judia e às perseguições nazistas, instalando-se primeiramente em Londres, onde atuou como pesquisador junto ao Warburg Institute entre 1937 e 1941. Atuou em diversas faculdades e universidades britânicas e norte-americanas até 1963, quando retornou à Áustria e assumiu, à convite, a cadeira de História da Arte na Universidade de Viena. Considera-se que foi um dos responsáveis, ao lado de Seldmayr, pela reinvenção da metodologia riegliana, contrapondo-a à tendência então predominante na História da Arte que privilegiava uma abordagem empírica,

riegliano no período do pós-guerra, especialmente por ambos terem constituído a geração de pesquisadores/ docentes que reergueu a Escola Vienense de História da Arte após o expurgo nazista que se abateu nos meios universitários durante os duros anos em que a Áustria esteve submetida à Alemanha do III Reich.

O fato é que, para Riegl, a Arte que apenas se prestasse a copiar a natureza, sem competir com ela, não merecia ser considerada como Arte de fato<sup>51</sup>. Daí a necessidade de o historiador da Arte observar qualquer obra a partir de três aspectos: sua *kunstzweck*, sua *kunstabsicht* e a *kunstwollen* específica do artista que a produziu. Menos do que isso não seria aceitável, especialmente considerando-se o caráter extremamente minucioso do método riegliano.

Talvez por isso mesmo a ideia de “recepção ótica” surja em *Die Barockkunst* quase como um processo que se dá tanto no ato de produzir como no de receber a obra de arte, com o estabelecimento de uma circularidade entre o artista e o observador comum. Riegl assevera, a certa altura do texto:

*Recepção ótica é: 1. uma composição consciente do espaço, pelo observador, em torno de um centro de percepção subjetiva ; 2. uma subjetividade consciente da percepção ótica; 3. chiaroscuro, o início daquilo que estaria ligado a Leonardo, e que não era o chiaroscuro espacial setentrional por completo, mas tinha o mesmo efeito [...]; 4. pintura tonal.*<sup>52</sup>

Via de mão dupla, portanto, a “recepção ótica” proposta por Riegl se apresenta como uma estrutura com diferentes níveis de intelecção e significados que vão, gradativamente, se sobrepondo e passando a possuir áreas convergentes e divergentes. Nesse sentido, fica claro que para o catedrático austríaco a Arte não podia ser reduzida apenas a sua dimensão prática, a seu caráter empírico, posto que ela *sempre* iria manifestar “seu próprio fim ou objetivo como arte”<sup>53</sup>.

Benjamin Binstock, ao apresentar a tradução norte-americana de *Historische grammatik*, destaca justamente este aspecto de compreensão ampliada da Arte, retirando o determinismo historicista hegeliano das possibilidades de interpretação constituintes do método de Riegl:

*Riegl não aborda as obras de arte como um meio de transmitir uma mensagem (o que), mas interpreta o conteúdo cultural e histórico de seus elementos formais ou visuais (como).*

---

baseada na iconografia e na História Social. SORENSEN, Lee. “Pächt, Otto”. Dictionary of Art Historians. Sítio eletrônico institucional. Durham: Duke University, s.d. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://dictionaryofarthistorians.org/>>. Acesso em: 06 abr. 2013.

<sup>51</sup> JUNG, “Übersetzungsfragen...”, p. 44.

<sup>52</sup> RIEGL, *The origins of Baroque...*, p. 125-126. O texto original: “Optical reception is: 1. a conscious composition of space around a center and subjective perception by the beholder; 2. a conscious subjectivity of optical perception; 3. chiaroscuro, the beginnings of which lie with Leonardo, and which is not the full northern spatial chiaroscuro but has the same effect [...]; 4. tonal painting”.

<sup>53</sup> BINSTOCK, Benjamin. “Alois Riegl, monumental ruin: why we still need to read ‘Historical grammar of Visual Arts’”. In: RIEGL, *Historical grammar...*, p. 17.

*[...] O esquema teleológico ou de desenvolvimento de Riegl deriva de Hegel, que historicizou tanto a arte como a estética kantiana e, assim, estabeleceu a história da arte. [...] A partir de Hegel, Riegl reconheceu que o significado da arte é necessariamente determinado e concomitantemente sujeito à revisão, como parte de um processo historiográfico em curso.*<sup>54</sup>

Mais à frente, fica óbvio que Binstock considera que a derivação metodológica de Riegl é intrinsecamente divergente da concepção hegeliana, especialmente naquilo que se refere à interpretação final da obra de arte:

*Riegl também reconheceu que a arte de seu tempo estava desenvolvendo diferentes significados e funções, independente da religião. Adaptando uma fórmula kantiana, podemos caracterizar o sistema de Riegl como uma teleologia sem telos (objetivo).*

*[...]*

*Em suma, Riegl reconhece o insight essencial de Hegel na conexão entre cultura e história, mas se opõe àqueles que interpretam a arte mecanicamente como uma ilustração da história, um erro que não se limita aos hegelianos. Não é também o princípio da coerência que deve ser buscado na suposta função histórica da obra ou na intenção ou técnica do artista. Ao contrário, tal princípio deve ser fundamentado na obra de arte, nos seus elementos formais e em suas qualidades visuais, ou em sua Kunstwollen, a vontade da arte.*<sup>55</sup>

Assim, ao modo de um arremate e considerando ainda necessário aprofundar significativamente a análise das implicações teóricas e conceituais da obra de Alois Riegl sobre os estudos acerca do Barroco, o que posso dizer agora é que a concepção de *kunstwollen*, em meu entendimento, permite que se pense as complexas conjunturas que envolvem o artista, sua produção e também a recepção

<sup>54</sup> BINSTOCK, “Alois Riegl, monumental ruin...”, p. 20. O texto original: “Riegl does not approach artworks as a means to convey a message (what), but interprets the cultural and historical content of formal or visual elements (how). // [...] Riegl’s teleological or developmental scheme derives from Hegel, who historicized both art and Kantian aesthetics and thereby established the history of art. [...] Following Hegel, Riegl recognized that the meaning of art is necessarily determined belatedly and subject to revision as part of an ongoing historiographical process”.

<sup>55</sup> BINSTOCK, “Alois Riegl, monumental ruin...”, p. 24-25. O texto original: “Riegl also recognized that art in his time was developing different means and tasks, independent of religion. Adapting a Kantian formula, we might characterize Riegl’s system as teleology without *telos* (goal). // [...] // In short, Riegl acknowledges Hegel’s essential insight into the connection between culture and history but opposes those who interpret art mechanically as an illustration of history, a mistake not limited to Hegelians. Nor is the principle of coherence to be sought in the supposed historical function of the work or the artist’s intention or technique. Rather, the principle must be grounded in the work of art, its formal elements and visual qualities, or *Kunstwollen*, the will of art”.

à obra artística na América portuguesa.

A abordagem proposta por Riegl, que concilia uma visão panorâmica a uma aproximação de escala e a uma análise que considera os aspectos técnicos de execução da obra de arte, me parece ser aquela que pode permitir mais avanços no campo dos estudos sobre o Barroco no Brasil, considerando-se a enorme variedade de condições sociais e culturais cristalizadas em suas manifestações espalhadas pelo país, da Paraíba ao Recôncavo, das montanhas de Minas aos sertões de Goiás, do Rio de Janeiro às Missões Jesuíticas do Sul, do Pará ao interior paulista...



## RESUMO

O historiador da arte austríaco Alois Riegl, apesar de sua importância para o campo de estudos do Barroco, permanece pouco conhecido entre os pesquisadores brasileiros, em grande parte devido à falta de traduções de sua obra para o português. Para Riegl a *kunstwollen* representa a possibilidade de surgirem afinidades formais entre os indivíduos de uma mesma época, abrangendo todas as áreas culturais. A Arte Barroca, para Riegl, se constituía numa forma de expressão peculiar, extraordinária, justamente por conter uma contradição que lhe era intrínseca, relativa à sublimação da carne pelo espírito, e por parecer tratar de algo irreal, que arrebatava o observador numa perturbação que merecia ser problematizada em contraposição ao apelo de admiração passiva e harmoniosa suscitado pela Arte da Antiguidade ou do Renascimento. Riegl se sentia motivado a compreender este estranhamento, e para isso se dedicou, por meio da ministração de cursos sobre a Arte Barroca na Universidade de Viena entre 1894 e 1902, a contestar o cânone dominante de “bom gosto”, que considerava como uma enfadonha ladainha que impregnava os currículos de História da Arte na academia e que representava nada menos do que a predileção por uma abordagem monumentalista que ele próprio abominava. Este artigo pretende justamente fazer uma introdução à emersão destas ideias de Riegl e sua influência no campo de estudos da Arte Barroca.

**Palavras Chave:** Alois Riegl; *Kunstwollen*; Barroco.

## ABSTRACT

The Austrian art historian Alois Riegl, despite its importance to the Baroque's research field, remains little known among Brazilian scholars, researchers and students, largely due to the lack of translations of his work for the Portuguese. For Riegl, *kunstwollen* opens the possibility of formal affinities arise between individuals of the same era, covering all cultural areas. The Baroque art, for him, constituted a peculiar and extraordinary form of expression, just because it contains a contradiction which was intrinsically on the sublimation of the flesh by the spirit, seeming as something unreal, taking the observer in a disturbance which deserved be investigate, in opposition to the appeal of passive and harmonious admiration raised by Antiquity and Renaissance Art. Riegl was motivated to understand this strangeness, and dedicated himself to lead three lectures on Baroque Art at the Vienna University between 1894 and 1902, trying to challenge the dominant canon of “good taste”, which he considered as a boring litany that pervaded the curriculum of academic Art History and represented nothing less than a predilection for monumental approach that he abhorred. This paper is specifically intended to give an briefly introduction to the emergence of these Riegl's ideas and his influence in the field of study of Baroque art.

**Keywords:** Alois Riegl; *Kunstwollen*; Baroque.

Artigo recebido em 04 mai. 2013.  
Aprovado em 17 mai. 2013.