

**INFLUÊNCIA E ATUALIDADE DO PENSAMENTO RIEGLIANO**

Maria Carolina Maziviero<sup>1</sup>

Neste artigo, examinam-se alguns aspectos teóricos da obra de Alöis Riegl tendo em vista ressaltar sua influência na teoria e história da arte, assim como a atualidade do pensamento riegliano na reflexão acerca dos monumentos históricos e artísticos, vinculando sua teoria as políticas públicas para gestão e preservação dos bens culturais.

Filósofo, historiador e jurista. Esta era a formação daquele que foi um dos primeiros a abordar o monumento como objeto social mergulhado em significados atribuídos pela sociedade.

Alöis Riegl (1858 – 1905) elaborou um sistema de valores que considerava as diversas maneiras de percepção e recepção dos edifícios de acordo com o momento histórico em que estavam inseridos. Segundo Choay (2001), o pensamento riegliano é estruturado na oposição de duas categorias de valores descritas por ele: valor de rememoração, ligado à memória, e valor de contemporaneidade, pertencente ao presente.

Dessa forma, o estudo comparativo dessas variáveis contidas no monumento culminaria em diferentes recomendações para sua preservação. Para Riegl, a oposição entre as possibilidades de preservar implica em escolhas que devem ser embasadas em um criterioso julgamento, de acordo com o contexto social e o momento em que se insere. Assim, ele aproxima ao ato de restaurar a questão cultural, antecipando idéias defendidas por Cesare Brandi e o restauro crítico. Na introdução espanhola ao *Problemas de Estilos*, Ignasi de Solà-Morales afirma que a teoria riegliana significou

liberação do preconceito de perfeição ahistórica ou do preconceito de progresso e decadência cíclicos, para introduzir uma explicação estrutural inerente a cada diferente momento cultural. (SOLÀ-MORALES, 1980, p.12)

*Der moderne Denkmalkultus* ou *O culto moderno aos monumentos*, obra riegliana de 1903, é estruturado em três partes nas quais são desdobrados os valores atribuídos aos monumentos: na primeira são apresentados os valores monumentais e sua evolução histórica, na segunda Riegl trata dos valores rememorativos em relação ao culto aos monumentos e na terceira parte são expostos os valores de contemporaneidade também em relação ao culto aos monumentos.

A definição de monumento é apresentada na primeira parte do Culto e expõe o cerne do pensamento documental riegliano ao tratar o monumento como fonte de conhecimento. É sob essa ótica que o autor define monumento histórico e artístico afirmando que o primeiro, mais amplo, engloba o segundo, não sendo possível que haja um monumento artístico que não seja histórico por demonstrar o estado evolutivo das artes plásticas. Também é evidenciada a estrutura do pensamento riegliano, adepto ao pensamento evolutivo, de encadeamento de situações e fatos passados que ele descreve como sendo o pensamento moderno.

Chamamos histórico a tudo que tenha existido alguma vez e já não existe mais. Segundo os conceitos mais modernos, a isso vinculamos a idéia de que o que alguma vez existiu não pode voltar a existir, e tudo o que existiu constitui um elo imprescindível e indispensável de uma cadeia evolutiva, ou seja, que tudo esta condicionado pelo anterior e não poderia ocorrer como ocorreu se não o houvesse precedido aquele elo anterior. (RIEGL, 1999, p. 24)

---

<sup>1</sup> Mestre e doutoranda em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela FAUUSP, bolsista CAPES.

Para Riegl, o monumento pode ser encontrado desde as mais remotas épocas e costumava visar à rememoração. Ele os define como “*uma obra realizada pela mão humana e criada com o fim específico de manter façanhas ou destinos individuais (ou conjunto destes) sempre vivos e presentes na consciência das gerações vindouras*” (RIEGL, 1999, p.23) e, por isso, Riegl os nomeia de monumentos intencionais. No entanto, o autor aponta para o fato de que aqueles monumentos hoje considerados por nós como obras de valor histórico e artístico não são frequentemente produzidos com a finalidade de reviver fatos passados e, por isso, Riegl os denomina de não-intencionais, já que

(...) o caráter e significado de monumentos não correspondem a essas obras em virtude do seu destino de origem, mas somos nós, sujeitos modernos, quem os atribuímos. (RIEGL, 1999, p.29)

Apesar de não ser atual, essa legitimação do patrimônio que agrega valor às multiplicidades históricas ainda é pouco usual nos processos de categorização do que é monumento. Sob esse foco, Riegl demonstra-se atual ao apresentar sua visão diferenciada sobre as artes e os monumentos de diferentes períodos dentro de uma sucessão de acontecimentos. No *Denkmalkultus*, ele defende correntes artísticas como as não clássicas considerando que todas as manifestações artísticas são importantes no percurso da história por demonstrarem um estado evolutivo das artes plásticas em determinado momento. Essa estrutura de pensamento, evolutiva, constitui a base da argumentação riegliana, posicionando-se contra qualquer tipo de desprezo artístico. Riegl opõe-se a pressupostos defendidos por alguns de seus contemporâneos de que há um revezamento entre períodos de apogeu e declínio de estilos; como por exemplo, o preconceito da historiografia de sua época sobre a produção artística do Império Romano e do barroco desprezados ao serem subjugados a parâmetros de períodos artísticos anteriores.

D’Agostinho<sup>2</sup> explica que, no pensamento riegliano, para avaliar uma obra é preciso operar com o plano da especulação estética, abdicando de valores próprios e tentando apreender, no contexto da obra, o que se perseguia. Segundo ele, é preciso compreender a lógica visual daquele período, já que a relação daquele grupo com o espaço e com o todo, com a ambiência, com o ritmo e movimento é outra, pois só naquele período existiu aquela intencionalidade.

A partir dessa argumentação da evolução estética atrelada a uma linearidade histórica é que Riegl desenvolve o conceito de *Kunstwollen* – traduzido a priori por vontade artística ou formativa, mas que contempla em si a intencionalidade estética do período de sua criação. Partindo-se disso, então, seria contraditório ao cerne do conceito o menosprezo artístico vinculado à flutuação estilística, processo descrito anteriormente, pois disso conclui-se a nulidade do impulso criativo em alguns períodos.

Assim, considera que por mais precária que seja uma manifestação artística, se for “*o único testemunho conservado da criação de sua época, apesar de sua precariedade haveríamos de considerá-la como um monumento artístico absolutamente imprescindível*”. (RIEGL, 1999, p. 25)

Importante ressaltar que à noção de *kunstwollen* está embutida uma dúplice historicidade entre a formulação da obra e o momento presente de sua fruição, ou seja, sugere um embate entre a intencionalidade do período da criação da obra e o que ela

---

<sup>2</sup> D’AGOSTINO, Mario Henrique Simão – esclarecimentos na palestra “*Abordando as teorias estéticas e o neokantismo da primeira metade do século XX*”, apresentada no “*Seminário de estudos sobre Cesare Brandi: a Teoria da Restauração*”, realizado na FAU Maranhão em setembro/2006, sob responsabilidade das Profas. Dras. Beatriz Mugayar Kühl e Maria Lucia Bressan Pinheiro.

desperta no espectador em outro momento histórico, dotado de outra intencionalidade artística. É dessa tensão entre presente e passado intrínseca a *kunstwollen* que surge a questão dos valores em Riegl; os valores se atritam e sobressaem aqueles que melhor justificam a atuação no presente.

Nesse sentido, Riegl considera a inexistência de um monumento artístico universal ao afirmar que não há valor artístico absoluto, somente um relativo, que se aproxima das exigências da vontade de arte (*Kunstwollen*) moderna, variando “*incessantemente de um sujeito a outro e de um a outro momento*” (RIEGL, 1999, p. 28). Riegl explica que desde o início do século XX foi descartada a crença em um ideal artístico objetivo, cultuado até o século XIX.

Segundo Bayón (1970 apud SILVA, 2006, p.67), a crítica moderna de arte apresentou duas vertentes principais: a francesa e a alemã; a primeira ligada ao aspecto subjetivo da atividade do sujeito na experiência artística, e a segunda voltada, em geral, para a possibilidade de tornar objetiva a vivência estética e seu julgamento. Assim, a autora Silva defende que para os pensadores alemães inspirados nos princípios kantianos “*todo dogma artístico baseado no respeito absoluto de um estilo*” (SILVA, 2006, p.67) tornou-se algo ultrapassado pela crítica de arte.

Por isso, Riegl afirma no *Denkmalkultus* que toda obra artística passada deixa de ter valor exclusivamente para a arte, tornando-se valiosa também para a história da arte devido à concepção, forma e cor empregadas. Portanto, segundo o autor, não se pode falar de monumentos históricos e artísticos, senão somente de monumentos históricos (RIEGL, 1999, p. 28).

Essa característica do pensamento riegliano de tratar o monumento como documento é reafirmada no projeto de lei do qual o Culto moderno aos monumentos fazia parte, pois, como alerta Kühl (2005), apesar do Culto ser a fundamentação teórica do projeto, Riegl desconsidera a aplicação dos outros valores descritos na atuação sobre os monumentos, uma vez que sua proposta de lei é fundamentada no respeito ao valor de antiguidade.

Nesse ponto, o pensamento de Riegl parece se afastar das teorias desenvolvidas posteriormente acerca da preservação, principalmente do pensamento de Cesare Brandi, fundador do Instituto Central de Restauração (ICR) de Roma, em 1939. O pensamento brandiano, descrito na Teoria da Restauração, se baseia no reconhecimento fundamental do monumento como obra de arte,

(...) a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (BRANDI, 2004, p.30).

Assim, tem-se a sensação de que, enquanto para Riegl o caráter fundamental da obra é seu valor histórico, suprimindo o estético, em Brandi o estético é que sobrepõe o histórico. Trata-se, no entanto, de uma afirmação questionável, já que o que ocorre é que em Riegl essas instâncias não são separadas em categorias distintas. Isso se dá porque o autor considera a instância estética e histórica contidas mutuamente, já que para ele toda obra de arte é um fato histórico e todo monumento histórico é também um monumento artístico:

(...) pois inclusive um monumento escrito tão insignificante como, por exemplo, uma folhinha de papel com uma breve nota sem importância, além de seu valor histórico sobre a evolução da fabricação do papel, a escrita, os materiais para escrever, etc., contém toda uma série de elementos artísticos: a forma externa da folhinha, a forma das letras e o modo de agrupá-las.” (RIEGL, 1999, p. 25)

Já em Brandi, para que ocorra o processo de ‘reconhecimento’ da obra de arte, faz-se necessário manter a integridade imagética da obra, ou seja, manter a unidade da imagem da obra sem, no entanto, perder suas particularidades históricas e estéticas – vinculadas ao conceito de autenticidade. Assim, o autor articula, dialeticamente, as instâncias histórica e estética sem que haja exclusão ou supressão mútua delas.

Assim, conclui-se que os pensamentos brandiano e riegliano não são excludentes, mas se aproximam, visando manter, da melhor maneira, elementos culturais que formam e reforçam a identidade nas cidades. Como ressalta Kühl (2005), pode-se inclusive formular hipóteses sobre a influência de Riegl sobre a *Teoria da Restauração* brandiana, já que ele foi um dos primeiros a considerar as formas de recepção, percepção e fruição dos monumentos através dos valores descritos no *Culto* (desenvolvidos em Brandi como unidade imagética).

Riegl também influenciou a teoria da arte e historiógrafos como Erwin Panofsky e Ernst Cassirer entre outros e aduz um importante fato a ser ressaltado: assim como Brandi, Riegl não desconsidera a instância estética na sua discussão sobre valores (CAMPOS, 2006).

Assim, para a compreensão do ideário riegliano é fundamental o conhecimento do conceito de *Kunstwollen*, já que o interesse histórico e a estética de Riegl são justificados nele. Isso se dá porque ele agrega ao determinismo artístico, aceito como o agente da evolução das formas, a originalidade estilística de cada período, obtida através de intencionalidades formais que guariam as etapas de diferenciação das artes.

O determinismo artístico afirmava que a origem das formas artísticas e dos ornamentos era produto exclusivo de matéria, técnica empregada e do uso a que se destinava a obra. Essa concepção da produção mecânica da obra de arte era atribuída a Gottfried Semper<sup>3</sup>, o que fez com que sua teoria fosse contraposta a Riegl e à concepção de produção artística vinculada à *Kunstwollen*, como podemos ver em Schlosser (1996 apud SILVA, 2006, p. 76):

As idéias de Riegl são justamente o contrário daqueles teoremas aturalistas. (...). Seu critério, se assim pode-se dizer, tem um caráter vitalista; parte de um instinto formal inerente a nós, um ‘algo no homem, que nos permite encontrar prazer na beleza das formas e que criou livre e independentemente as combinações geométricas de linhas, sem introduzir primeiro um vínculo material’. Se Semper considerava a obra de arte como produto da união de finalidade de uso, matéria-prima e técnica, Riegl, ao contrário, via a obra como o ‘resultado de uma vontade artística determinada e consciente de seus objetivos’ (...).

Apesar dessas afirmações sobre a oposição das teorias semperianas e rieglianas, na introdução ao *Problemas de Estilo*, o próprio Riegl apresenta uma posição menos radical com relação a Semper:

A teoria da origem técnico-material dos mais antigos ornamentos e formas artísticas costuma-se atribuir a Semper. Faz-se isso com a mesma ou, melhor dizendo, com tão pouca razão como se identifica o moderno darwinismo com Darwin (...). Mas, como é o caso entre darwinistas e Darwin, da mesma forma deve-se distinguir rigorosamente entre semperianos e Semper. Enquanto Semper

---

<sup>3</sup> Segundo Ignasi de Solà-Morales, na introdução espanhola de *Problemas de estilo*, Gottfried Semper, arquiteto, buscava a explicação dos tipos essenciais das formas artísticas nas técnicas empregadas na sua origem e evolução, ou seja, usava a teoria de Darwin para explicar as transformações nas obras de arte.

disse que na origem de uma forma artística entram em consideração matéria e técnica, os semperianos sustentam de imediato que a forma artística é um produto de matéria e técnica. (...) Semper, seguramente, seria o último a substituir a livre vontade criadora por um desejo de imitação essencialmente mecânico-materialista. Mas subsistia o erro de que esta era a idéia pura do grande artista e mestre Semper (RIEGL, 1980, p.2).

Dentro dessa perspectiva, separar a obra de arte ou *Kunstwerk* do seu processo de criação seria impossível e fatal, já que o conceito de *Kunstwollen* remete a lógica da produção artística a uma totalidade cultural que não deve ser ignorada. Silva (2006) acrescenta que essa vontade de arte ou vontade de forma se opõe a um “poder de arte” - entendido como certa capacidade técnica de imitar a natureza, e que essa vontade artística é o princípio da arte que se repete sempre, porém cada um dos estilos, dentro da evolução, expressa em diferentes maneiras o modo de perceber e sentir a forma; “a noção de ‘Kunstwollen’ tornou-se fundamental para a concepção moderna de arte, pois justifica que, por detrás dos estilos, estaria uma torrente profunda que os informa: é a atitude volitiva que se traduz no ‘fazer plástico’.” (SILVA, 2006, p. 73)

A sucessão de estilos se deve, então, a substituição dos critérios de valor vigentes por outros novos. Para Silva (2006), essas mudanças de estilos seriam, na verdade, mudanças nas idéias estéticas e, descobrir os modos pelos quais os critérios de valor mudam no transcorrer da história, se tornou fundamental para Riegl, já que aí está a principal característica da escola de Viena, criada por ele e Wölfflin.

Alöis Riegl e Heinrich Wölfflin desenvolveram a estética formalista<sup>4</sup> dotando-a de sentido histórico. Segundo Sola-Morales, Robert Zimmermann, discípulo do formalismo de Herbart, foi o mestre mais influente em filosofia, na formação do pensamento riegliano. Outra abordagem formalista que também influenciou Riegl e Wölfflin foi a linha da visualidade pura, teoria desenvolvida com maior expressão por Konrad Fiedler<sup>5</sup> e que partia da distinção kantiana entre percepção subjetiva, produzida pelo prazer ou pela dor, e a percepção objetiva – a qual a arte se enquadraria, e que é a representação de uma coisa através da construção sensível.

Para alguns autores, diferentemente da posição de Riegl, o formalismo de Wölfflin era mais radical e enfatizava a função visual do homem, bastando para ele descrever as obras a partir de algumas categorias visuais. Segundo Silva (2006), entre Fiedler, Riegl e Wölfflin, esse último é o que despende maior atenção aos símbolos visíveis da obra como linha, cor, composição, materiais empregados, etc. Riegl, no entanto, não dissocia a forma do conteúdo no sentido de não descontextualizar o que seria de ordem visual do interesse de ordem ideológica, ou seja, do seu conteúdo cultural e histórico.

Portanto, o pensamento riegliano apresenta-se precursora ao tratar a arte e o monumento como um objeto social envolvido por um contexto histórico. Assim, Alöis Riegl segue inovador para sua época e pertinente à contemporaneidade no que diz respeito a legitimar, culturalmente, os processos de preservação dos monumentos. Em sua obra foram antevistas muitas conquistas e evoluções na questão patrimonial obtidas

---

<sup>4</sup> Teoria cujo maior expoente foi Johann Herbart que estudava a forma pela forma através de princípios kantianos, sendo considerado o precursor da visualidade pura de Fiedler. Segundo Mireia (1982 apud SILVA, 2006, p.69): “o formalismo parte do princípio da ‘arte pela arte’, as obras de arte são consideradas como formas com um conteúdo significativo próprio, que devem nos levar a fixar algumas ‘constantes’, escolas, nações ou etnias.”

<sup>5</sup> Segundo alguns autores, Riegl não chegou a conhecer a obra de Fiedler, apesar de compartilhar com ele os princípios do neokantismo.

contemporaneamente, fruto de sua postura humanista, inspirada em ideais iluministas, buscando valores éticos e estéticos para justificar a preservação de um bem.

#### Referências bibliográficas:

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ed. Ateliê, 2004.

CAMPOS, Jorge L. **Sobre Riegl, Panofsky e Cassirer: a intencionalidade histórica da representação espacial**. Revista eletrônica: Agulha - Revista de Cultura, Fortaleza e São Paulo, n.26, jul. 2002. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag26campos.htm>> Acesso em: 10 jul. 2006.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC – Iphan, 2005. 2ª. ed.

KÜHL, Beatriz M. **História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos**. Revista eletrônica CPC, São Paulo, v. 01, nov. 2005 – abr. 2006. Disponível em: <[http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf07\\_revista\\_interna.php?id\\_revista=2&id\\_conteudo=6&tipo=5](http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf07_revista_interna.php?id_revista=2&id_conteudo=6&tipo=5)> Acesso em: 09 ago. 2006.

RIEGL, Alöis. **El culto moderno a los monumentos**. Madrid: Ed. Visor, 1999.

\_\_\_\_\_. **Problemas de estilo**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1980.

SILVA, Ursula Rosa da. **A fundamentação estética da crítica de arte em Ângelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias**. 2002, 147 f. Tese (Doutorado em História do Brasil) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica/RS, Porto Alegre, 2002. Acesso em: 14 ago. 2006. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=18996](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=18996)>.