



AS MULHERES DE GUSTAV KLIMT

WOMEN OF GUSTAV KLIMT

LAS MUJERES DE GUSTAV KLIMT

José Artur Molina¹
José Sterza Justo²

RESUMO:

Estudar a produção de Gustav Klimt é navegar pela história de um país, Áustria, e circular pelo mundo do Império Austro-húngaro em suas entranhas. Este trabalho pretende refletir sobre a rebeldia do feminino que não quer mais ser condenado à clausura despótica promovida por um mundo masculino. Klimt, por paixão, abraça, com estética impar, esta bandeira.

Palavras-chave: Klimt. Viena. Feminino. Áustria.

ABSTRACT:

Study the production of Gustav Klimt is browsing through the history of a country, Austria, and travel the world of the Austro-Hungarian in their bellies. This work attempts to reflect the rebelliousness of the women who do not want to be sentenced to confinement despotic promoted by a man's world. Klimt, by passion, hugs, with odd aesthetic, this flag.

Keywords: Klimt. Vienna. Female. Austria.

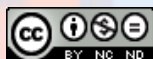
RESUMEN:

Estudiar la producción de Gustav Klimt es navegar por la historia de un país, Austria, y pasar por el mundo de la monarquía austro-húngara en sus entrañas. Este trabajo pretende reflexionar a cerca de la rebelión de las mujeres que no quieren ser condenados a la reclusión despótica promovida por un mundo de hombres. Klimt, por la pasión, abraza, con estética inigualable, esta empresa.

Palabras clave: Klimt. Viena. Mujer. Áustria.

¹ Mestre em Teoria Psicanalítica pela Universidade Complutense de Madri. Doutorando em Psicologia pela UNESP-Assis SP. Professor Efetivo da Universidade Estadual de Maringá, no Departamento de Psicologia, na área de psicologia clínica. E-mail: josearturmolina@bol.com.br

² Doutor e Mestre em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), Professor Livre Docente na UNESP-Assis. E-mail: sterzajusto@yahoo.com.br



1 IMPÉRIO E CULTURA

Seria inadmissível circular pela Viena *fin-de-siècle* sem considerar a expressiva presença de Gustav Klimt (1862-1918). Sua trajetória artística é emblemática por traduzir o momento de ebulição pelo qual passava, não só, a cidade mais importante do Império Austro-húngaro, mas para todas as instituições imperiais. A passagem que se dá neste momento é o da racionalidade clássica para uma rebelde aventura da criação livre.

Klimt recebe todas as honrarias do Império na aposta que este fez de que a cultura, e, principalmente a arte, poderia ser um fator aglutinador de um "Estado" dispare. O próprio Imperador Francisco José I visitava as exposições de Klimt. Sobre o artista pesava a responsabilidade de, ao lado de poucos, construir uma arte vienense, própria do vale do Danúbio. Viena encontrava-se isolada do resto da Europa. La tudo acontecia tardiamente.

O Império era por um conjunto de povos muito diferentes e que jamais chegou a constituir-se num estado nacional integrado e sólido, apesar dos esforços dos Habsburgos.

Certamente a Áustria almejava hegemonia sobre as demais regiões por isso deveria ser um lugar destacado, de fato, tanto na política como na economia e na cultura. Em 1900, o alto funcionário Dr. Ernest Von Koerber foi designado para montar o ministério imperial e definiu os dois pilares de sustentação do governo: "Batem aos portões do Império questões materiais e culturais" (SCHORSKE, 1988). Assim, Klimt recebe várias encomendas de pinturas do Império para seus prédios públicos. O Imperador mandou derrubar as muralhas ao redor da cidade e, com isso surgiu a Ringstrasse. Trata-se de um complexo de avenidas com casas comerciais e prédios públicos. Segundo Harvey (1993), a idéia de progresso acompanha o projeto iluminista.

O artista mantinha uma amizade com o Ministro da Educação von Hartel. Foi através dele que Klimt recebe a encomenda dos Quadros da Faculdade. No berço da racionalidade e no leito da ciência, os pilares do iluminismo. Gustav decide criar suas obras mais polêmicas. Elas chocaram os racionalistas acadêmicos, pois se viram traídos em sua tarefa científica que tudo iluminava. Ao contrário, seus saberes (a Filosofia, a Medicina e a Jurisprudência) foram representados por figuras

nebulosas e ignóbeis que pouco representavam em um futuro de esperança e progresso. A rebeldia da estética klimtiana vai se concretizar justamente no templo do iluminismo. Dada a sua importância, voltaremos ao tema mais adiante.

A arte de Klimt é expressão e consequência dos movimentos humanos. Neste sentido, estudar a obra de Klimt é ter possibilidade de realizar um vôo panorâmico sobre condições sociais, culturais, econômicas e políticas da Viena daquele tempo. Parece surpreendente que dentro desta lógica, Klimt tenha sido incumbido pelo "establishment" de produzir uma arte que aglutinasse um império formado, não por afinidades culturais, mas por alianças políticas que preservassem territórios e justificassem dominações.

O paradoxo da situação de Viena daquela época é que os órgãos de Estado acreditavam que possuíam na arte um meio de comunicação que extravasava todas as oposições políticas. Cedo se constatou que se tratava de um erro. O ministro da Educação era, nomeadamente, da opinião de que a idéia do Estado e das nações – podia ser ainda expressa de uma forma vigorosa na arte, fora de qualquer crise social e étnica. Com efeito, muitos artistas identificavam-se com ações patrióticas, culturais e artísticas e punham as suas ambições, que estavam no fundo orientadas para o futuro, ao serviço dessa idéia de Estado (e, por vezes, também ao da monarquia) (FLIEDL, 1992, p.10).

Klimt não se deixaria domesticar por intenções excusas de monarcas e ministros. Foi amado enquanto pintou o sonho iluminista e odiado quando passou a retratar o pesadelo do fim das certezas. Mas para entender a trajetória de Klimt devemos pesquisar sua formação.

2 A ESCOLA DE ARTES DECORATIVAS

Estuda na Escola de Artes Decorativas, ligada ao Museu Austríaco Imperial e Real de Arte e Indústria, já aos 14 anos. Esta escola reflete o apogeu econômico representado pela burguesia no auge do liberalismo político. Perto do poder político e ávida de refinamento imperial, a burguesia tinha presença marcante na cultura local. O objetivo da escola era o de aprimoramento da arte, buscando um aperfeiçoamento da estética. Esta arte deveria ser consumida tanto pela burguesia, na esfera privada, como pelo Estado, na esfera pública.

Neste momento a Escola de Artes Decorativas afirmava uma posição historicista da arte, onde se privilegiavam conceitos clássicos. O aluno deveria seguir padrões artísticos com base na tradição ao invés de trilhar, com autonomia inclinações criativas. Não demoraria muito tempo para que tivesse início uma rebelião contra as amarras historicistas.

Klimt foi o único grande artista da Escola e com o "boom" de construções na Viena no final do século pode dar início a uma grande carreira. Juntamente com seu irmão e com Franz Matsch formaram a Companhia dos Artistas. Os três conseguem vários trabalhos importantes através da empresa Fellner und Hellmer.

O espírito do grupo é a de continuar o trabalho historicista da Escola de Artes Decorativas. A fidelidade a tradição era o objetivo da Companhia. O otimismo, a esperança de progresso, enfim, o triunfalismo da burguesia vienense contagiou Klimt e seus companheiros.

O seu "maior desejo" de serem contratados para grandes empreitadas da Ringstrasse foi realizado. De 1886 a 1888, a companhia trabalhou em quadros de teto das grandiosas escadarias do Teatro Imperial. Foi aqui que Klimt criou os quadros *As carroças de Téspis*, *O Teatro do Globo em Londres*, *O Altar de Dionísio*, *O Teatro de Taormina* e *O Altar de Vênus*. A companhia colaborou posteriormente na decoração da caixa de escada do Museu da História da Arte da Corte, onde Klimt prestara já serviços em 1879, para os trabalhos de esgrafito do seu professor Laufberger. A decoração das imponentes escadarias do Museu da História da Arte, dedicada à casa imperial para glorificar o seu mecenato e servir igualmente para a auto-representação da burguesia (...). A companhia dos artistas foi contratada para pintar os quadros dos cantos e dos intercolúnios (espaços de pintura entre as colunas), segundo um programa concebido pelo diretor da coleção das artes decorativas do museu, Albert IIg. Deviam manter-se fiéis ao espírito do historicismo em todos os detalhes e segundo os modelos históricos, para além de estudarem os objetos de exposição do museu (FLIEDL, 1992, P. 36).

Klimt abraça o movimento triunfalista de glorificação do classicismo, dos pilares da tradição tendo como conseqüência presença no progresso da cultura "(...) onde se celebravam diferentes estádios importantes da evolução histórica" (FLIEDL, 1992, p.36).

Historicamente Viena era uma cidade barroca; foram os majestosos palácios e igrejas barrocas que caracterizaram a cidade. Agora as construções modernas da Ringstrasse emprestavam a Viena um caráter ambíguo e um tanto contraditório: o de ser a um só tempo uma velha capital imperial e um centro de cultura moderna. Era como se a cidade não conseguisse decidir que caminho tomar: o do passado glorioso (que se distanciava) ou o de um futuro e moderno (BETTELHEIM, 1991, p. 7).

Cabe ressaltar que a Ring não poderia ser definida como moderna artisticamente, a não ser por seu caráter eclético enquanto estilo. Mas ainda assim era um projeto moderno do ponto de vista urbano.

Tanto Klimt como Freud parecem viver essa dicotomia definida por Bettelheim. Entre o passado e o futuro. Entre o clássico e o tradicional. O primeiro no mundo da arte terá mais facilidade do que o psicanalista no mundo da ciência.

O Império precisava de uma arte tradicionalista que lhe desse condição de se espelhar nela, a fim de afirmar as bases sólidas de sua constituição. Desta forma, poderia dirimir dúvidas quanto a sua coesão e mascarar sua fragilidade.

Enquanto isso, a burguesia, em festa, celebra sua condição atual de "novos ricos e, ainda, de bom gosto" a consumir cultura. Autotitulando-se herdeiros do teatro antigo, a burguesia se lança no seu projeto de executar ações culturais de uma época passada. Ela e Klimt se identificam, tanto é que ele atende a uma "encomenda" do público nos trabalhos do Teatro Imperial. Tudo feito a imagem e semelhança, "segundo o espírito e a vontade formal da burguesia do século XIX" (FLIEDL, 1992, P.37).

O quadro O Salão dos Espectadores (1888) (Figura1) encomendado a Klimt e Matsch pela Câmara Municipal em 1887, retrata o interior do Teatro Imperial:

[...] mostra com precisão quase fotográfica não a cena mas a sociedade vienense, não se trata apenas de um testemunho da identificação de Klimt com a cultura liberal burguesa, como justificava também a sua fama – com a atribuição do premio imperial. É verdade que o quadro fazia concorrência à fotografia mais adequada para os estudos de retrato, mas na qualidade de pintura, tem acesso a um nível mais elevado – diz-se que Klimt fez várias réplicas para as personalidades aí representadas. No retrato coletivo de Klimt, o público encena o seu próprio papel sócio-histórico, representando-se ele próprio. Não é realmente um espectador, mas alguém que está a assistir a um espetáculo, tornando-se o sujeito da história que ali se desenrola teatralmente (FLIEDL, 1992, p. 37).



Figura 1: O Salão dos Espectadores (1888)

Com este quadro Klimt é ovacionado pela elite representada e goza de enorme prestígio ganhando o prêmio Cruz de Mérito de Ouro pelos trabalhos nas escadarias do Teatro Imperial. Prestígio e dinheiro foi o que Klimt recebeu pela submissão ao ordenamento artístico da Escola das Artes Decorativas.

Mas o espírito inovador do gênio vienense começa a entrar em convulsão. O conflito é oriundo da cisão entre o que demandava o coletivo social e o impulso criador que não se deixaria domesticar. De uma expressão harmônica sob a sombra da tradição iluminista para uma explosão caótica em rebeldia com a racionalidade. Da luz para as trevas! Klimt começa uma nova fase de sua vida artística, pagando muito caro pela renúncia ao amor e admiração burgueses. Indignada, a sociedade vienense irá a campo em busca de vingança. Movida pelo ódio da traição, afinal "o seu pintor oficial" não queria mais ser instrumento de seu narcisismo. Negava-se a pintar um mundo harmônico e bem sucedido para acalmar cétricos do regime e alimentar a vaidade burguesa. Não queria mais ser um mercador da arte. Queria liberdade para produzir segundo um impulso destituído de amarras. Klimt não estava rompendo com a tradição por uma questão ideológica, mas sim por um impulso criador de outra envergadura. A liberdade de pintar o que se respira no ar. Talvez anunciando o que estava por vir, na trágica trajetória da sociedade vienense no início do século XX, com o apagar da Era das Luzes.

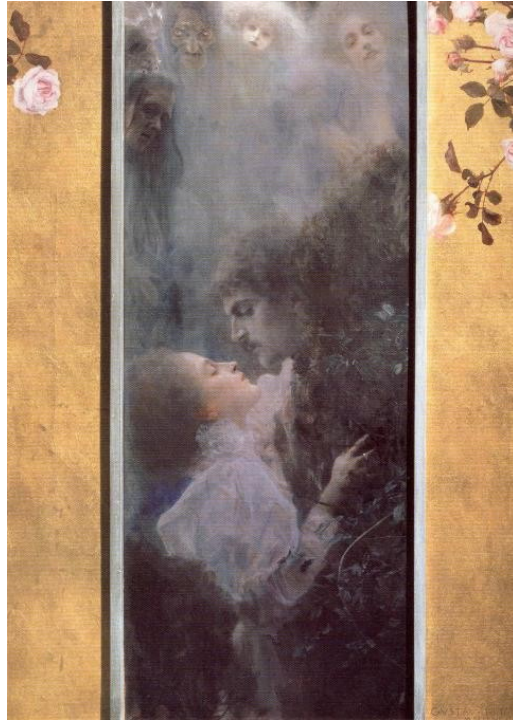


Figura 2: O Amor (1886)

O Amor (1895) (Figura 2) é um quadro que começa a marcar esta fronteira. Ao mesmo tempo em que retrata o idílio amoroso de forma bela e lírica, também expressa na sua parte superior esquerda, o feio e a morte. Não deixa de impressionar uma bela luminosidade sobre o rosto feminino, enquanto que o masculino é cinzento. Prenúncio da escolha do feminino como categoria, não só subversiva ou rebelde, mas singular, como expressão do belo, necessariamente, imune da hipocrisia vigente.

A juventude, a velhice, e as forças hostis representadas no feminino, características das suas principais obras tardias, remetem para as múltiplas ameaças da vida e felicidade humanas, para além da sua decadência com o tempo. (FLIEDL, 1992, P. 40).

Estes antagonismos marcarão a cisão de Klimt com o otimismo da Escola de Artes Decorativas.



Figura 3: A Escultura (1886)

Em A Escultura (1896) (Figura 3) Klimt pinta uma metamorfose feminina que parte do olhar morto da escultura clássica para uma bela mulher, com o pecado na mão (a maçã) a seduzir o espectador. A cabeça feminina na parte inferior do quadro é laureada, sob o olhar de obscuras figuras na parte superior. Klimt começa não só a definir um motivo para sua pintura, mas a decidir que a alma de seu trabalho encarna o feminino.

O industrial Nikolaus Dumba deixa a cargo de Klimt as pinturas do salão de música de seu palácio em 1898-99. A Música II (1898) (Figura 4) retrata, mais uma vez a transição de uma pintura histórico-acadêmica para a secessionista. À direita do quadro, a opaca reprodução clássica, mitológica da cabeça humana (feminina?) com corpo de animal. À esquerda, a figura feminina abraçando um instrumento musical com pouco compromisso com contornos formais. "Aqui o artista renunciou à reconstrução arqueológica visada pelo historicismo que pretendia assegurar a autenticidade, verdade e legitimidade da tradição e experiência históricas, para além do seu valor como modelo para o presente" (FLIEDL, 1992, p. 47).



Figura 4: A Música II (1898)



Figura 5: Shubert ao Piano (1899)

Em "Shubert ao Piano" (1899) (Figura 5), Klimt reproduz trajes contemporâneos com luminosidade impressionista. Ela emana da mulher e se expande para o rosto do pianista. Recorrências que acompanharão a obra de Klimt para sempre. Mas com o que se estava rompendo afinal? Com uma forma de representar o tempo:

O historicismo do século XIX baseia-se numa representação do tempo que interpreta a história como um processo irreversível que se desenvolve de forma lógica para o futuro. Cada "elemento" dessa continuação temporal, cada época da história da arte e da cultura possui o seu "local" que não pode ser deslocado. Ela não regressará e nada a fará reaparecer. Quando se refere ao passado, por exemplo, à cultura do liberalismo vienense dos anos 70 e 80, ao renascimento italiano, a época artística a que se refere é considerada como uma época irreversivelmente encerrada. As suas prestações artísticas, os seus ideais e as suas normas podem ser acessíveis ao presente graças aos esforços das instituições, aos institutos de cultura. É ainda no quadro desta convicção fundamental histórica que, nas obras de Klimt, se forma o distanciamento em relação aos ideais de forma e fundo do historicismo. Klimt estabeleceu uma outra representação do tempo, uma outra relação entre o passado e o presente (FLIEDL, 1992, p. 48).



Figura 6: Palas Ateneia (1898)

O ideal de cultura que repousa no passado é esquecido completamente em Palas Ateneia (1898) (Figura 6), este é colocado à entrada do Parlamento, e, Judith I (1901) (Figura 7), na Galeria de Viena. Ambos trazem a sedução e o poder femininos encarnados nas senhoras de Viena. A beleza e a força são locais e reais.

[...] a sensualidade da mulher fatal confere uma nova vida a um ideal – a sabedoria idolatrada – que já não tinha conteúdo. O nu feminino de caráter erótico e sexual, não dentro da assepsia clássica, começa a predominar na obra de Klimt. A mulher nua sairá do mar ou da sua cama; chamar-se-á Venus ou Nini, não inventaremos coisa melhor (NÉRET, 2006, p. 15).



Figura 7: Judith I (1901)

É através destas imagens femininas que Klimt começa a sua revolta político-artística contra o liberalismo austro-húngaro e participa da fundação do movimento secessionista. O curioso nome diz respeito, talvez por ironia, a Roma Antiga. Quando uma tensão provocada pelas oposições políticas e econômicas era repudiada pelo povo, este partia para o monte Sagrado, Aventino ou Janículo, ameaçando fundar uma nova Roma caso suas reivindicações não fossem atendidas: "secessio plebis". Uma certa lógica que se refere a criar algo novo como alternativa ao constituído.

Nós queremos declarar guerra à rotina estéril, ao bizantismo rígido, a todas as formas de mau gosto... Nossa Secessão não é um combate de artistas modernos contra os antigos, mas um combate a favor da promoção de artistas contra propagandistas que se fazem passar por artistas e que tem interesse comercial, no qual a arte não se pode manifestar. Esta declaração de Hermann Bahr, o pai espiritual dos secessionistas, assinala a fundação da Secessão vienense de que Klimt tomou a liderança e da qual foi o presidente (NÉRET, 2006, p. 17).

Considerada modernista, a arte de Klimt convoca outros artistas num novo cenário artístico em Viena. Uma arte com espírito de uma juventude em rebelião contra o Pai. A verdade é que em toda a Europa o modernismo secessionista estava em prática, mas em Viena tinha a característica de não ser um movimento contra a tradição, simplesmente porque ela não existia no vale do Danúbio. Foi denominada de "a arte da natureza" em oposição à "histórico-racional". O secessionismo é a afirmação do abandono da imitação histórica e fiel. E esta cisão acontecerá oficialmente. A Companhia das Artes rompe formalmente com a Escola através de uma carta que reproduzimos a seguir:

Como já deve ser do conhecimento da comissão directiva, um grupo de artistas das artes decorativas esforça-se desde há anos por impor as suas concepções sobre a arte no seio da cooperativa. Estas concepções culminam no reconhecimento da necessidade de unir mais fortemente a vida artística de Viena com o desenvolvimento progressivo da arte dos países estrangeiros e conferir à atividade expositora um carácter puramente artístico, livre de fins comerciais, e despertar deste modo as concepções modernas de arte ressonantes nos círculos maiores e, em última instância, provocar a adoção pelos círculos oficiais de uma política de arte mais aberta. Segundo as experiências deste grupo de artistas, os seus longos e concretos esforços não encontram nem a verdadeira concepção, nem a verdadeira compreensão no seio da cooperativa. (...) a concentração de artistas austríacos unidos pelo mesmo espírito irá esforçar-se, em primeiro lugar, por fomentar a atividade artística, o interesse pela arte na nossa cidade e, depois de a ter conseguido numa base austríaca mais larga, em toda a monarquia (NEBEHAY, 1969 apud FLIEDL, 1992, p. 62).

Cansados de serem decoradores da burguesia e legitimadores do Império, os artistas secessionistas vão criar uma arte que será espelho da sociedade e não um retrato maquiado dela. Em a Nuda Veritas (1899) (Figura 8), Klimt inicia a sua rebelião traduzindo-a na forma feminina em toda a sua dimensão sedutora, e, principalmente, erótica. Observem a serpente. A figura feminina sempre foi representada na arte clássica mascarada em deusas assexuadas. Klimt expõe este feminino que faz carne, vísceras e líquidos no imaginário do espectador. Não mais harmonizará, más provocará o espectador. A nova ordem artística está em mostrar não só aquilo que se queria ver, a beleza e a harmonia, mas a fealdade e a agressividade, distanciando-se dos ideais iluministas.



Figura 8: Nuda Verita (1899)

3 OS QUADROS DA FACULDADE

Foi com "Os Quadros da Faculdade" (1907) que Klimt, definitivamente, provoca de forma irreversível os mandatários do Império e os condutores da nave iluminista, ou seja, a universidade, seio da razão. Para o Ministro da Educação, os quadros que deveriam ser colocados no salão nobre do novo prédio da universidade deveriam estar coerentes com o espírito da época: a vitória apoteótica da luz sobre o obscuro.

Os temas eram A Filosofia, A Medicina e A Jurisprudência. Razão, corpo e lei seriam os pilares de uma sociedade triunfante, representados pela Universidade.

Klimt em A Filosofia (1907) (Figura 9) pinta a dor e o sofrimento. Corpos que, numa descendente, nunca se encontram e terminam na morte. A humanidade não seria salva pelo pensamento, contradizendo o ideal acadêmico. A natureza não seria dominada pela razão:

[...] uma Natureza que por seu lado não possui qualquer história, mas que conhece apenas um movimento circular intemporal que gira sobre si mesmo. Este ciclo da Natureza suscita ambientes, emoções e sentimentos, mas nenhuma representação de um domínio racional da Natureza, da subjugação da Natureza pelo Homem. E é justamente sobre esta dinâmica da subjugação da Natureza, dinâmica reforçada pela técnica e desencadeada pelo capitalismo, que o otimismo progressista da burguesia se baseia (FLIELD, 1992 p. 79).



Figura 9: A Filosofia (1907)

Chama a atenção o rosto semi-encoberto de uma mulher na base do quadro. Misterioso, com olhar perdido (cega?), talvez vida e morte. O feminino de Klimt. Sem ambição de encarnar o saber.

A arte amparada nos padrões clássicos realizada pelos historicistas de Viena é uma arte ancorada nos valores iluministas. Simbólica, espiritual, enfim, uma arte de "bom gosto". Klimt como por predestinação vai usar elementos clássicos extraídos da mitologia para fazer torções cujo produto final acaba sendo bem diferente do que se poderia esperar. Como que anunciando novos tempos sua obra é pulsional, sem compromissos a não ser com um destino criativo. Aquilo que foi reprimido na arte clássica, Klimt desvela. Não sem titubeios, pois Klimt caminhava entre dois lugares tradicionais a carne e o espírito, o metafísico ou o físico, a arte superior da alma ou uma criação telúrica de pele e fluidos viscerais.

Para Schorske (1988), Klimt tinha uma visão do mundo schopenhaueriana: "o Mundo como Vontade , energia cega numa ronda interminável em torno de nascimento, amor e morte sem sentido" (SCHORSKE, 1988, p. 220).

Quando o grupo de professores da Universidade de Viena viu o quadro "A Filosofia" não entendeu que nele estivesse uma expressão do nobre filósofo. Não compreendiam como figuras nebulosas, sombrias e fantásticas pudessem representar uma elite pensante cuja filosofia estava amparada nas ciências exatas.

O reitor da Universidade, o teólogo Wilhelm Von Neuman parece ter sido o mentor do movimento docente antiKlimt, embora seja o filósofo Friedrich Jodl o principal articulador do grupo. Alegava-se que Klimt não entendia nada de filosofia. Jodl era considerado um homem avançado, formando um grupo de Ética na Universidade. Adepto das liberdades individuais. A favor da emancipação da mulher. Empirista da tradição anglosaxã.

Para Jodl uma obra de arte teria que ser fruto de uma elaboração científica. Alega que o problema da obra de Klimt não são os nus ou qualquer outro elemento de suas criações, mas simplesmente porque é uma arte feia! Estava armada a contenda! Os amigos do grupo da secessão, por sua vez, alegam que os filósofos não entendem nada de estética! Toda a briga foi publicada no Neue Freie Presse. Deste grupo, Franz Wickhoff era o expoente. Solicita que o Ministério da Cultura (que na época era encarregado da política religiosa, educacional e cultural) reconsidere a decisão com uma pergunta: o que é feio?

Para Schorske (1988), o embate se dá entre a Velha Ética e a Nova Estética. Wickhoff defendia que a arte é uma atividade plural sendo multifacetada, assim como o é o espírito humano. Não seria por isso que Klimt encontra no feminino seu mundo artístico?

Jodl venceu e Klimt se recolhe a seu ateliê. Klimt é nomeado para professor na Academia de Belas Artes, mas não é empossado. Jodl assumiu uma nova cátedra de Estética na Universidade Técnica de Viena.

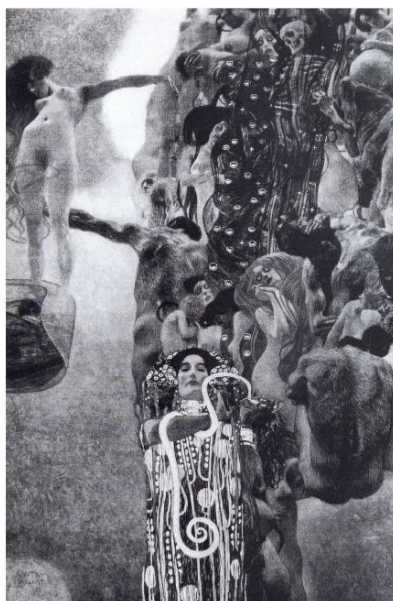


Figura 10: A Medicina (1907)

Em *A Medicina* (1907) (Figura 10), Klimt não atende aos anseios corporativos dos médicos, mostrando corpos convulsivos, entre o tornar-se e o morrer: "(...) nada aqui indica a medicina como a arte curadora e a ciência que reconcilia o contraste entre a vida e a morte" (FLIELD, 1992, p. 81). A intenção do quadro, para os que a encomendaram, era mostrar a capacidade iluminista de curar. Mas Klimt empenhou-se em retratar justamente o contrário: a doença, o declínio, a pobreza. Segundo Néret (2006), as leituras do pintor de Shopenhauer e Nietzsche foram decisivas para essa posição.

A vida e a sua manifestação erótica resumem-se sempre a uma luta entre Eros e Tánatos, e Klimt supervalorizava este conceito. Com *A Medicina*, reincide no escândalo e na provocação. Esse rio da vida que arrasta os corpos trazidos pelo destino, onde todas as etapas da existência estão misturadas, desde o nascimento até à morte, e que vemos atormentado pelo êxtase ou pela dor, é uma visão considerada como degradante, dado

que põe em evidência a impotência da medicina face às forças indomáveis do destino, em vez de lhe exaltar os méritos. (...) Esses cachos de corpos deslumbrantes de jovens raparigas, misturados com os esqueletos, não são ilustração da parábola nietzscheana de O Eterno Retorno, segundo o qual a morte é o sustentáculo da vida? (NÉRET, 2006, p. 26).

A prevenção e a cura não foram os motivos da obra, mas a vida e a morte. Por um lado a liberação erótica e por outra a impotência masculina. Veja como Schorske (1988) anuncia a "hecatombe": "Com a "Medicina", o trovão que rugia com a "Filosofia" estourou numa tempestade violenta, com conseqüências cruciais para a autoconsciência de Klimt, como homem e artista" (SCHORSKE, 1988, p. 233).



Figura 11: A Jurisprudência (1907)

O quadro a A Jurisprudência (1907) (Figura 11) foi objeto de um esboço inicial para apreciação da comissão ministerial. Neste projeto de 1898 Klimt apresenta uma justiça triunfante nas mãos de uma mulher de espada em punho a ordenar o que é de direito. O quadro é leve, brilhante. Muito diferente dos outros dois da trilogia. Mas, curiosamente, Klimt muda completamente sua visão já em 1907. Neste momento, a lei é representada por juízes "com seus rostos secos e miúdos, cabeças sem corpo" (SCHORSKE, 1988). A lei não é uma realidade para o povo, mas um ordenamento para servir aos poderosos, deixando os destituídos num mundo de horror e miséria.

A Jurisprudência (1907) representa a derrota da razão e a cultura. Um homem é devorado por um polvo sob o olhar das três figuras de execução. A Verdade, a

Justiça e a Lei não o salvarão do infortúnio. As forças vingadoras da execução prevalecem sobre a justiça. O quadro que representa a lei é na verdade uma ode "a desordem moderna".

Em A Jurisprudência é manifestamente a sexualidade que é tratada, desta vez à maneira de Freud e segundo as investigações do professor vienense sobre inconsciente. Klimt, ó sacrílego, ousa representar a sexualidade como uma força libertadora por oposição à ciência acorrentada ao seu determinismo. Porém, tinha sido uma celebração às ciências que lhe haviam encomendado! Klimt parece pôr em prática a citação de Virgílio que Freud coloca em epígrafe na Interpretação dos Sonhos: "Se não posso acalmar os todo-poderosos, revolverei os infernos" (NÉRET, 2006, p. 26).

Os Quadros da Faculdade (1907) foram um desastre para Klimt no seu prestígio junto à sociedade. Desagradou a todos. A Companhia das Artes imaginavam que as forças contrárias eram ignorantes para avaliar essa nova produção. Aguardavam um pronunciamento estatal que os salvassem do ostracismo. Ele não veio e, ainda, o Estado foi acusado de fomentar uma arte que não retratava a vitória da luz. O Ministro da Educação van Harten é pressionado até que foi obrigado a ceder. Os professores não gostaram do que viram e Klimt, definitivamente, vê seu plano de entrar como professor na universidade se esvaír. Foram feitos abaixo-assinados contra, tentou-se proibir as exposições dos esboços das obras. Klimt devolve o dinheiro pago pelo Ministério, como adiantamento, e as obras nunca viram o teto do salão nobre da Universidade de Viena. Os quadros viraram cinzas, em 1945, dentro do Castelo Immendorf, por responsabilidade das tropas SS em retirada. Eles também não gostaram!

A idéia de que A Cooperativa dos Artistas seria a alavanca cultural do Império naufraga. Se Klimt perde o apadrinhamento do Estado, ganha, em troca, a liberdade.

Chega de censura! [...]. Quero regressar à liberdade, virando as costas a todas estas coisas ridículas e desagradáveis que impedem meu trabalho. Recuso qualquer ajuda do Estado, renuncio a tudo[...] (FRITZZ NOVOTNY/JOHANNES DOBAL, 1967 apud FLIEDL, 1992, p. 88).

A Casa da Secessão será o palco deste grupo de artistas envolvidos com uma arte que se afasta das demandas cotidianas para se aliar a uma produção que surpreende o espectador. É uma casa de espaços removíveis, isto é, com paredes móveis, para que ela pudesse adaptar-se a exposições não mais permanentes. A idéia é fazer trabalhos que tenham existência efêmera, com materiais de baixo custo e que a próxima exposição "engula" a precedente. Está incluída na proposta secessionista libertar o espectador das amarras da vulgaridade e de padrões

estéticos seguros, típicos da arte histórica. Para Hermann Bahr, o visitante teria que "purificar-se aí do quotidiano e harmonizar-se com a eternidade". (OLBRICH, 1981 apud FLIEDL, 1992, p.102). Uma arte que não se ampara no tempo passado e nem no presente, e, por conseqüência, despida de futuro. Uma arte fora do tempo, mas dentro da vida. Começa em Viena o primeiro movimento de arte abstrata em exposições que seriam habituais no século seguinte.

O crítico Rudolf Lothar em 1898 sintetiza as pretensões da arte secessionista:

Aqui criou-se um local onde, conversando, podemos distanciar-nos do quotidiano, que ressoa e passa lá fora, para falar sobre a arte e quadros. A nova arte exige espectadores que não sejam mudos. Reclama a expressão, o discurso e a crítica. É a partir das diferenças de opiniões que ela criou esses movimentos... E se fugimos da vida que está lá fora, deixando-nos convidar-nos pela arte, eis como nos aproximamos verdadeiramente dela. Mas se tomarmos outros caminhos... A maior missão da arte não é a de ser um prazer, mais a de ensinar a termos este prazer. É neste sentido que a arte é um magnífico educador do homem" (LOTHAR, 1976 apud FLIEDL, 1992, p. 103).

4 O FRISO DE BEETHOVEN

A Casa da Secessão é inaugurada em 1902, com uma exposição do grande mestre alemão Beethoven. O salão principal conta com uma monumental estátua do músico, em mármore policromo, feita por Max Klinger.

Klimt participou com a obra "O Friso de Beethoven" considerada uma das maiores obras monumentais da arte austríaca e europeia. Não por ironia, mas por intenção de destruí-la ao final da exposição, a obra foi feita com materiais baratos. Isto resultou num enorme trabalho para os restauradores. Foram 16 anos. Ela só foi novamente exposta ao público em 1986.

A inauguração foi realizada com grande pompa, não só pelas obras dos artistas, mas pela presença de Gustav Mahler, então regente da Ópera de Viena, a interpretar o 4º. Movimento da 9ª. Sinfonia de Beethoven.

Klimt inspirou-se, justamente, na ode à "Alegria" da nona sinfonia, que, por sua vez originou-se de uma homenagem de Beethoven ao poeta Schiller.

A obra está construída, tal qual a peça musical, em três tempos: (1) A Aspiração á Felicidade (Figura 12) que se defronta com (2) As Forças Inimigas (Figura 13) e, por último, (3) Hino a Alegria (Figura 14).



Figura 12: A Aspiração à Felicidade (1902)



Figura 13: As Forças Inimigas (1902)



Figura 14: A Saudade da Felicidade encontra a Calma da Poesia" (Hino à Alegria) (1902)

O catálogo da exposição assim descreve a obra:

As três paredes pintadas formam um todo. Na primeira grande parede, de frente à entrada: a aspiração à felicidade – os padecimentos da humanidade na sua fraqueza, oração que ela dirige ao homem forte, bem dotado pela natureza, para o incitar, sob o efeito da piedade e da ambição, a se empenhar na luta pela felicidade. Na parede pequena: as forças hostis – o monstro gigante Tifeu, que os próprios deuses combateram em vão, as suas filhas, as três Górgones, simbolizando a luxúria e o impudor, a desmesura e a mágoa ardente. As vontades e os anseios humanos sobrevoam-nas. Na segunda parede grande: a sede de felicidade encontra o seu apaziguamento na poesia. As artes transportam-nos para um reino ideal, o único onde nós podemos encontrar a alegria, a felicidade e o amor no seu estado puro. Coro dos anjos do paraíso: Alegria, nobre centelha divina. Este beijo ao mundo inteiro (Catálogo da Exposição apud NÉRET, 2006, p. 40).

Estes últimos versos são do poeta Schiller, extraídos de seu Hino à Alegria.

Pelo catálogo se pode notar que Klimt não pode adotar o otimismo nem do poeta e tampouco da do músico. Para estes a luta da humanidade contra as forças do mal sairiam vitoriosas por intervenção do herói. Klimt subverte essa lógica triunfal e retrata um herói do sofrimento. As figuras femininas são ameaçadoras. São figuras do excesso. Parece vislumbrar um momento de ocaso fálico. A crise do eu masculino para Shorske. O fim dos impérios, das figuras paternas. Nem castradores, nem salvadores (a menos que sejam de si próprios).

“O Friso de Beethoven (...) a manifestação da sexualidade – e o voyeurismo fundamental – que abunda e sustém as bases do fresco, tal como ela é tratada, não chega a ser uma libertação” (NÉRET, 2006, p. 40). Mas pelo contrário, exalta uma escravidão das hegemonias fálicas sob o domínio das mulheres castradoras e luxuriosas que se bastam.

NÉRET (2006) ressalta que Klimt recheia o fundo da obra com falos, espermatozóides, óvulos e vulvas. O destemido pintor vienense terá de suportar uma violenta reação da sociedade vienense. As personagens foram consideradas "repugnantes e indecentes" (NÉRET, 2006, p. 40).

Félix Salten, contemporâneo de Klimt, comenta:

De repente, uma exclamação ecoou no centro da sala: 'Hediondo!'. Um aristocrata, conservador e colecionador, que a Secessão tinha, dessa vez, deixado entrar com outros amigos próximos, tinha perdido a cabeça perante os frescos de Klimt. E gritava esta palavra com uma voz estridente e aguda... Lançando-a contra as paredes como uma pedra. 'Hediondo!'. (MORAIS trad., 2005)

Não é preciso dizer que a Exposição de 1902, venerada por Rodin, foi um enorme fracasso financeiro, anunciando o desmantelamento do grupo da Secessão.

O movimento secessionista se rebela contra a arte imposta pela Escola de Artes Decorativas. Segundo os rebeldes, cópias de modelos clássicos. Mas ao mesmo tempo a nova arte não abandona seu afã por educar. Aristocratizar o povo! Era a palavra de ordem. Ensiná-lo a apreciar um novo modelo estético.

O movimento continuava com apoio da sociedade, afinal, como um grupo de artistas poderiam levantar um edifício monumental para ser sua sede? Klimt tinha uma posição financeira confortável. Lembrem-se dos Retratos das Senhoras de Viena. Aliás, segundo BERTIN (1990) há várias mulheres ricas da sociedade vienense que foram mecenas do artista. Além disso, a Secessão teve grande êxito nas duas exposições de 1898. Dinheiro suficiente para levantar um edifício espetacular para as exposições. Em seu pórtico, o lema do movimento: "Para cada idade a sua arte, para a arte a liberdade". Naturalmente que não interessava aos secessionistas perder um apoio dessa magnitude. Por parte do Império, os artistas poderiam fazer aquilo que lhes desse vontade, desde que não criassem problemas com os segmentos importantes da vida imperial. Klimt, mais por uma força criativa impetuosa, do que por uma vontade deliberada, não obedece. Os quadros da "Faculdade" e o "Friso de Beethoven" chocam setores importantes da sociedade, como a academia e a burguesia. A aliança secessionista com o Império desmorona e com ela a unidade, antes vista, dos artistas.

A ruptura da Secessão se dá em 1908. Dela surgem dois grupos: os estilistas e os realistas. Klimt está entre os realistas. A partir deste momento o pintor do feminino dará vôos absolutamente independentes.

5 O FEMININO

Qual era a representação do feminino em Klimt? A resposta não é tão simples quanto à pergunta. Em primeiro lugar porque não existe uma síntese do feminino com apenas um formato, mas um feminino multifacetado. Para respondê-la estamos fazendo um percurso por suas obras a fim de extrair algum entendimento sobre o assunto. Para Fliedl (1992) em O friso de Beethoven Klimt anuncia a crise de um modelo liberal e masculino:

As forças inimigas a que se deve resistir são todas do sexo feminino – salvo o monstro Tufão, que aparece bem menos ameaçador. As mulheres são representadas feias, repugnantes e agressivas e tem um efeito ameaçador através de sua sexualidade. Elas alegorizam a natureza instintiva, incontrolada e selvagem da mulher como sendo a verdadeira "força inimiga". Enviado pelas mulheres puras e virtuosas, o herói armado e coraçado está mais preocupado com a sua salvação do que com a humanidade. Ele aproxima-se da humanidade ao afastar-se da natureza instintiva feminina e ao controlar a sua própria natureza, projetando as faces ameaçadoras e agressivas sobre a mulher e acusando-a, uma vez que o aspecto ameaçador do feminino, apresentado nos mais diferentes jogos, brota das fantasias do medo masculino. (FLIEDL, 1992, p. 106-107).

Klimt revela em sua obra duas facetas do feminino: a mulher virtuosa, por um lado, "e imagens femininas como seres míticos, bruxas, seres aquáticos e animais de contos de fadas" (FLIEDL, 1992, p. 107). Assim na Viena "fin de siècle" o imaginário social produzia o feminino fragmentado em mulher e senhora, prostituta e mãe.

O mundo de Klimt é, portanto, um mundo divorciado da esperança do amor: referindo-se a um pormenor do quadro (o abraço e o beijo de um homem com uma mulher) Werner Hofmann interpreta que foi difícil para Klimt harmonizar os anseios de felicidade de uma humanidade exultante (inspiração de Schiller) "com o seu tema base, com um erotismo que não se abre mas contra o qual se protege" (HOFMANN, 1983, apud FLIEDL, 1992, p. 109). Chama a atenção que não são visíveis as suas cabeças nesse beijo. A morte da razão? Homem e mulher enclausuram-se numa bolha de onde jamais poderão sair. Para Hofmann: A morte do amor (HOFMANN, 1983, apud FLIEDL, 1992, p. 109).

"A saudade da felicidade encontra a calma na poesia". Este é o tema de um dos pormenores da obra (parede lateral esquerda). Se a harmonia exultante é impossível, apenas restaria à palavra que, em construção, revelaria o belo.

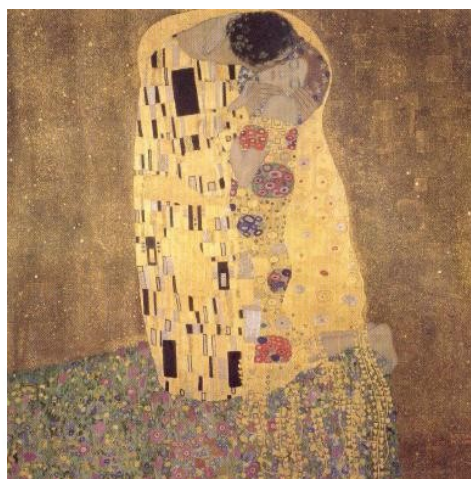


Figura 15: O Beijo (1907-1908)

E o belo é realizado por Klimt em sua obra mais famosa O Beijo (1907-8) (Figura 15). Se no painel Friso de Beethoven (1902), as mulheres são ameaçadoras e até o beijo que lá se encontra anuncia a morte do amor posto que é um beijo narcísico (segundo Freud (1914) a clausura narcísica é mortífera), no outro parece acontecer um grande encontro em tons de dourado. A diferença sexual aparece na distinção dos ornamentos das roupas: em ambos, figuras geométricas, nele predominam quadrados e retângulos e nela figuras circulares. Parecem estar fusionados pelo tom dourado. "A aura do quadro e a sua beleza sedutora devem tanto ao seu preciosismo –ambíguo- como à representação do casal de amantes, encarnação de uma tranquila felicidade erótica" (FLIEDL, 1992, p. 115). Mas se observarmos com atenção vamos perceber que o encontro no "O Beijo" não chega a ser espontâneo. Pelo contrário, parece mais um ato de dominação masculina. A mulher encontra-se de joelhos, subjugada. Ela não lhe oferece os lábios e sua mão direita crispada indica uma recusa. De olhos fechados parece contar os segundos para que ele a deixe.

Em O Beijo, o abraço aparece menos como uma união ou uma imagem que encarna o triunfo do Eros do que como uma regressão entorpecida a si mesmo – a imobilidade é também uma característica dessa representação do casal, Klimt raras vezes mostrou aspectos comunicativos do amor. Os seus casais raramente estão ligados por uma atividade gestual ou afetiva. (a agressividade do combate dos sexos, que mais tarde se tornará um tema importante dos princípios do impressionismo austríaco, não foi, de modo algum, tido em conta). Ele mostra-nos essa atividade, com raras exceções, como um abraço quase petrificado ou, nas obras tardias, com uma falta de relação perdida nos sonhos. Foi aí que Klimt encontrou a possibilidade para redefinir a relação entre o sexes – e uma outra (nos desenhos) na redução à solidão da mulher que é eroticamente auto-suficiente (FLIEDL, 1992, p. 119).

Mais uma vez a morte do amor. Para Klimt, o realista da secessão, a felicidade só é possível na poesia e não na realidade social.

Em As Três Idades da Vida (1905) (Figura 16) Klimt nos mostra a vida enquanto um ciclo: infância, maturidade e velhice. E o curioso que ele, de forma reticente, representa esta vida com a forma feminina. Só ela pode representar a vida. Na infância, as possibilidades múltiplas que se realizam no sonho. Na maturidade a possibilidade de realizar alguns sonhos e, na velhice, a impossibilidade de sonhar.

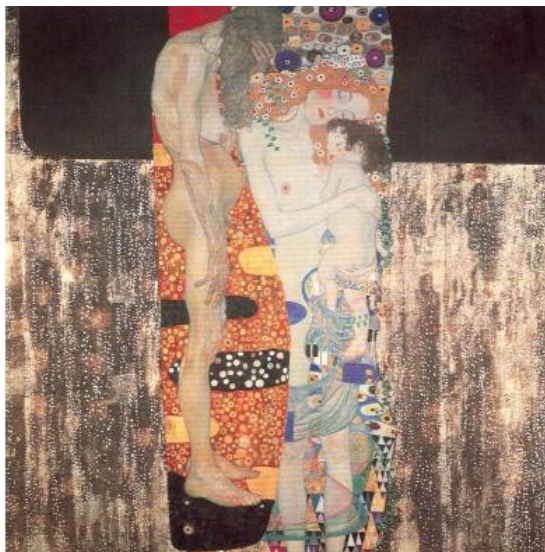


Figura 16: As três Idades da Vida (1905)



Figura 17: A Esperança I (1902)

Mas no quadro A Esperança I (1902) (Figura 17), Klimt parece mais ameno. Representa uma mulher grávida e nua. Mais uma vez o pintor austríaco iria fazer uso de sua ousadia. A gravidez era um tema muito pouco trabalhado, e, ainda mais, uma grávida nua! A Viena do século XIX se vê mais uma vez achacada em seus valores morais. Mas a excessiva sensibilidade vienense nos interessa menos do que

aquilo que Klimt estava dizendo com esta obra. Teria sido a intenção de o artista mostrar que a maternidade é mais uma faceta do feminino, ao lado, da prostituta e da senhora recatada e de tantas outras facetas do feminino? E mais além, a gravidez de a Esperança não omite elementos eróticos como os pelos pubianos, isto é, não é uma maternidade endeusada em santíssimas trindades. Klimt é porta-voz de um feminino que na sua solução se inventa lésbica ou hetero, no auto-erotismo ou na assexualidade e, (como não?), na maternidade, mas senhora de seus desejos. Claro que tudo realizado com um enorme sofrimento do isolamento que se transforma em sua força. Um feminino que produz uma mulher que surpreende na sua inventividade. Pode parecer ufanista, mas o outro lado, a subjugação do sintoma das histéricas de Freud não nos dá o direito a ele. Isto porque em síntese falamos da humanidade.

A "mulher fatal" é representada em "Judith I" (1901). O feminino aparece em "Judith" como uma deusa má. Carrega consigo a cabeça de um homem, quase fora do quadro na parte inferior esquerda. Trata-se de uma ironia a Judith "oficial" (ou seja, o bem) que não sente prazer algum em decapitar o general Holofores, mas para salvar a cidade, não titubeia em fazê-lo. Klimt quis expressar a mulher castradora. Com "Judith", a sociedade vienense, habituada as ousadias do pintor, perde definitivamente a paciência. Afinal, a virtude preservada no mito é transformada numa ação da desmedida. A piedosa judia revela-se uma mutante do excesso! Tabus religiosos são maculados.

Em Klimt, o fato do tema da mulher fatal, apreciado no final do século, ser sentido como ameaçador, é também resultado das alterações do papel social da mulher naquela época. "A crise do Eu liberal masculino", de que se falou muito na política e na sociedade, não foi, de modo algum, apenas originado por alterações econômicas e políticas que punham em questão as definições dos papéis masculinos. Também era ameaçador o início do processo de emancipação da mulher na vida profissional e política e a conseqüente alteração obrigatória do papel dos sexos (FLIEDL, 1992, p. 141).

Klimt não fazia de sua arte uma crítica social, ou seja, uma arte engajada, mas sua rebeldia estética, sua afirmação do feminino como essencialmente erótica, causou verdadeiros escândalos no seio da hipocrisia. Para Bertha Zukerkandl, Klimt ao encarnar em sua obra este feminino, cria a mulher vienense do tipo ideal: moderna, bela, adolescente. Mulheres que surgiriam décadas depois como Greta Garbo ou Marlene Dietrich. O retrato de A Senhora de Chapéu e Boá de Plumas

(1909) evoca a figura de Marilyn Monroe: sensual, olhos semi-fechados, cabelos claros e esvoaçantes, dona de uma beleza arrasadora.



Figura 18: As Serpentes de Água I (1904-1907)

Em *As Serpentes de Água I* (1904-1907) (Figura 18) Klimt constrói um feminino que abdica do encontro com um homem. Elas aparecem abraçadas em extrema tranqüilidade, num ambiente aquático. Em *"Peixes Dourados"* (1901-1902), a mulher apresenta todo o seu fulgor erótico. Neste caso, ela se exhibe com um sorriso estranho, sem ambição amorosa. Como que fazendo do espectador um voyeur.

A arte nova é, de facto, apreciadora de mundos aquáticos atapetados de conchas, de algas castanhas ou douradas que crescem sobre os búzios venusinos, conchas bivalves que se abrem sobre as carnes delicadas que tingem o coral dos trópicos ou a cor púrpura de Sídon, tudo em linguagem codificada que nos transporta irresistivelmente para sua inspiradora: a mulher. Sonhos de água, nos quais as cabeleiras e os tufo da púbis se confundem com as algas. As mulheres peixe de Klimt manifestam a sua sensualidade húmida sem rodeios (...). Lascivas e provocadoras, abandonam-se ao abraço do elemento aquático, como a Dánae se abrirá ao jorro de Zeus transformado em chuva de ouro (NÉRET, 2006, p. 26).

Ao contrário, em "Dánae" (1907-1908) (Figura 19) a mulher está adormecida sem saber que está a ser admirada por quem olha. Klimt se afasta do mito, cujo tema era a procriação. O seu corpo é sua única finalidade, ícone do narcisismo feminino, independente do espectador. Esta mulher que está para além do desejo de um homem é o grande fantasma masculino. Talvez aí esteja a ameaça que a ebulição vulcânica feminina no final do século causou num mundo antes habitado por homens.

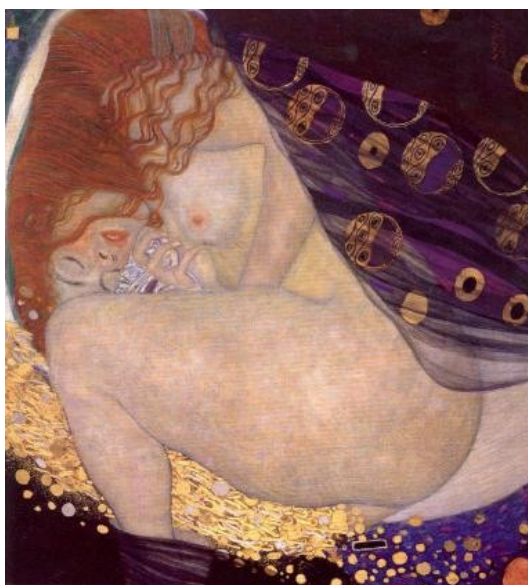


Figura 19: Dánae (1907-1908)

A sensualidade, o erotismo, estão presentes em todos os lados, mas estas mulheres quase despidas, estas mulheres adormecidas, foram finalmente aceitas pela burguesia e aristocracia vienenses. Klimt forçava os preconceitos morais graças à riqueza e à decoração. O abraço e o corpo nu sobressaem de um fundo de ouro e azul-velho; as vestes das mulheres misturam-se com as flores coloridas da pradaria, a impressão de uma beleza frondosa, de uma riqueza ilimitada que caracteriza todos os quadros de Klimt, fazem esquecer a nudez que se transforma num elemento decorativo deste conjunto prestigioso (PALMIER, 1985, apud FLIEDL, 1992, p. 208).

Para Schorske (1988) Klimt inverte a simbólica clássica, onde a razão e a civilização derrotariam a barbárie e o instinto. Ao contrário, "a lei não dominou a violência e a crueldade, mas apenas ocultou-as e legitimou-as" (SCHORSKE, 1988, p. 241).

6 AS SENHORAS DE VIENA

Uma parte da obra que chamou muito a atenção foram os retratos das senhoras e senhoritas da Viena *fin-de-siècle*. Não foram poucos os historiadores que tentaram visualizar nos retratos das mulheres indícios históricos que ajudassem numa leitura da burguesia local. Afinal, as mulheres ricas de Viena poderiam nos ensinar algo inovador sobre aquele tempo crucial da história. Os críticos de arte não pretendem dispensar atenção a isso, a menos que esteja em jogo às características da produção do artista num determinado momento. São quadros curiosos porque as mulheres que em outros lugares apresentavam seus corpos eróticos, neste o corpo nu dá lugar a um corpo ornamental. Klimt pinta deusas terrestres, apesar de tristes. Mulheres vestidas com toda a exuberância que se poderia imaginar numa aristocracia. FLIEDL (1992) chama a atenção para a falta de fundo nos quadros. É como se elas fossem empurradas para o fundo do quadro e habitassem um ambiente cósmico, sem lugar definido. "Todas se encontram fora da gravidade terrestre, independentemente da sua posição na vida real do dia a dia e do momento" (FLIEDL, 1992, p. 214). Prevaecem as faces com preciosidade e luxo nas adjacências (Figuras 20 e 21). Nestas faces uma personalidade doce, nobre, delicada, suave, romântica e poética são extraídas por Klimt.

Elas são princesas de mundos melhores e mais ternos. O pintor adivinhou-o, não se deixou enganar, elevou-as com toda a sua justiça aos seus próprios ideais, cantando e ressoando nelas!... Estes são os instantes para o artista. É assim que ele observa uma mulher! Fixando os mistérios da existência, orgulhosa, invulnerável e, contudo, já tragicamente triste e retraída sobre si própria! Apenas a beleza das mãos, a beleza celeste triunfou na vida e nas múltiplas perfídias e envenenamentos. Estas mãos dizem: "Nós permanecemos assim até aos setenta anos e pela matrona ainda se poderá reconhecer que nascemos para o entusiasmo dos pintores e dos poetas! Estes são os nossos únicos apogeus infalíveis" (ALTENBERG, 1909, apud FLIEDL, 1992, p. 214).



"Retrato de Johanna Staude" (1917)



"Retrato de Emilie Flöge" (1902)



"Retrato de Adele Bloch-Bauer II" (1912)



"Retrato de Margaret Stonborough-Wittgenstein" (1905)



"Retrato de Adele Bloch-Bauer I" (1907)

Figura 20

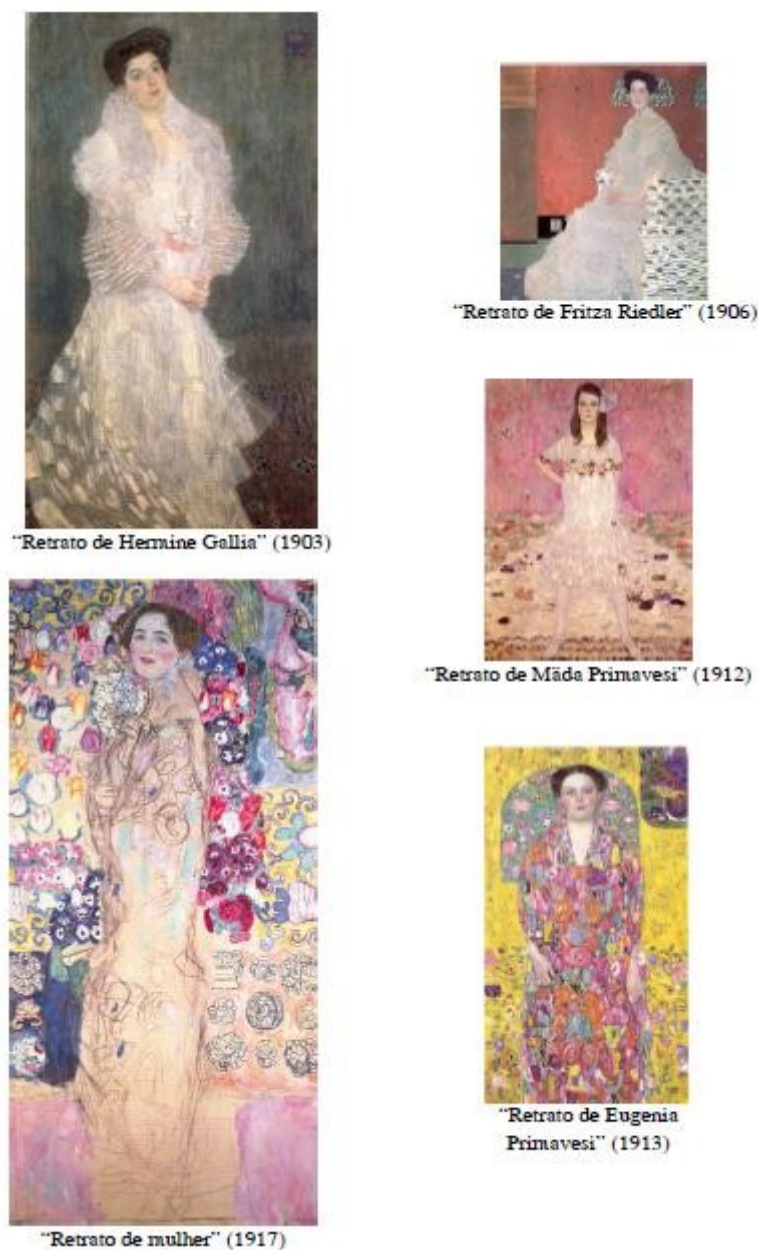


Figura 21

Klimt supera os valores reais do retrato para fazer deles figurações onde algo plástico possa ocupar o lugar. Sua técnica faz alongar os corpos e deixá-los num plano superior a ponto do espectador ter a impressão de que elas olham de cima, com superioridade discreta. As senhoras e senhoritas de Klimt são seres sociais singulares, imaginárias e cotidianas, inseridas nas altas rodas da valsa vienense. Estilizada, assexual aparente, erótica latente. Rainha e deusa. Aprisionada em trajes onde deveria exercer seu reinado imperial. Um império que está se desfazendo para o desespero do contingente masculino que luta para mantê-lo.

Mas são nos desenhos eróticos (Figuras 22 e 23) onde Klimt não deixa dúvidas sobre a faceta feminina sobre a qual tem obsessão: a erótica. São mulheres que se exibem de olhos fechados, eximindo-se do exterior, jogadas sobre si mesmas, em auto suficiência. Pernas abertas, masturbações, abraços e carinhos homos, além de encontros sexuais heteros. O pintor não tem nenhuma intenção de arte engajada, educativa, racional, acadêmica. Até porque se ela obedecesse a estes critérios, não seria arte. Mas nós, acadêmicos ávidos por conclusões, afirmamos: é no campo do erótico de Klimt que o feminino se expressa com toda a sua virtude: a hibridez, a multiplicidade, o excesso, fora de um tempo, efêmero, fugaz, sem pudor, num mundo do "tudo pode", sem parâmetros. Mas tudo feito com ousadia e criatividade. Sem ambições maniqueístas.



"Casal de amantes deitados para o lado direito" (1908)



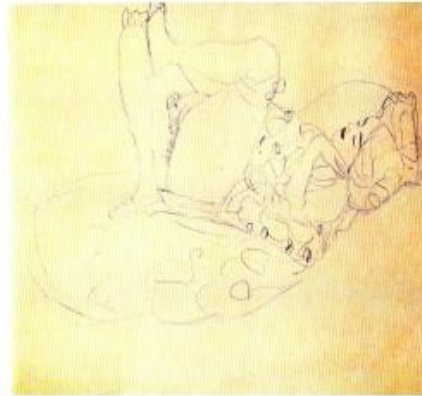
"Duas nuas deitadas de costas" (1905/1906)



"Seminua sentada e deitada virada para trás" (1913)

Figura 22

Para ele, 'o feminino' consistia na capacidade de prazer ilimitada, erótica e sexual – nada mais. Klimt tornou o sexual digno de representação, de uma forma nunca antes tentada até então, mas tentou ao mesmo tempo reduzir o ser da mulher apenas a tal (FLIEDL, 1992, p. 191).



"Seminua deitada para o lado direito" (1914/1915)



"Mulher sentada com as coxas abertas" (1916/1917)



"Seminua sentada com os olhos fechados" (1913)

Figura 23

Neste pioneirismo, Klimt despe o feminino e, como conseqüência, afirma a condição desejante dele, para além de todas as tentativas de enquadramento social. Klimt chocou, mais uma vez, com suas "obscenidades", a sociedade de Viena. Mas ele foi mais perseguido por aspectos ideológicos (a morte da organização e da razão nos quadros da Faculdade) do que por obsceno. Mas não era o obsceno que ameaçava, mas a expressão autônoma do desejo feminino.

[...] o efeito de um quadro como A Esperança I se baseava, entre outros fatores, num olhar calmo e diretamente dirigido do quadro para o espectador, tendo sido o olhar de Judith interpretado como provocador, em regra sente-se que esta possibilidade da comunicação direta entre a mulher retratada e o espectador falta nos desenhos. Este fato, por si só, confere às

mulheres essa autonomia particular que dá a impressão de elas existirem apenas para si próprias e para suas sensações. É sobre estes princípios formais que repousa igualmente a impressão de que a "imagem da mulher" pode também ser constituída independentemente do espectador e que existe independentemente do seu olhar (FLIEDL, 1992 p. 194).

Mas este autor defende que não é apenas isso. Klimt estaria pintando a "despersonalização erótica da mulher" (???) e a distância e o isolamento expressos nos desenhos estaria a serviço do homem (artista e comum) no sentido de protegê-lo. Afinal "o homem nunca vive o desejo e a vontade – ele nunca perde o controle sobre si" (FLIEDL, 1992, p. 195). Isto parece mais uma defesa iluminista do homem da Viena daquele tempo, do que uma avaliação sem preconceitos da singularidade feminina. O próprio autor cita Mattenklott (1984):

Como esculturas clássicas, olham para nós com olhos cegos, os gestos de paixão de Klimt são introvertidos, quase sempre reservados. Qual o sentido de seu segredo... Aqui (desenhos eróticos) os olhos das mulheres estão, na maioria das vezes, baixos ou fechados. A sua sexualidade deve ser vista; será que elas próprias deveriam saber dela? A sexualidade das mulheres é descoberta como se elas tivessem metade do corpo com meia consciência e a outra metade como corpo social. As mulheres de Klimt gesticulam como sonâmbulas ou mulheres sonhadoras. Este atordoamento dispõe-se como um véu de inibição sobre os seus movimentos (MATTENKLOTT, 1984, apud FLIEDL, 1992, p. 199).

O quadro "A Esperança I" (1902) foi considerado obsceno. A ruiva "esperança" com seus ruivos pelos pubianos associado a "sagrada" maternidade e, além disso, figuras macabras ao fundo do quadro incomodam, mais uma vez, a sociedade vienense. Como afirma NÉRET (2006), do lirismo e da pureza de Botticelli sobrou apenas a coroa de flores nos cabelos.

É absolutamente sintomático que o homem esteja praticamente ausente na obra de Klimt e, quando está presente, sua função é sempre coadjuvante. A mulher triunfante, sempre ela! Vejam, por exemplo, o quadro "Adão e Eva" (inacabado, 1917/18, Figura 24). Onde está Adão?

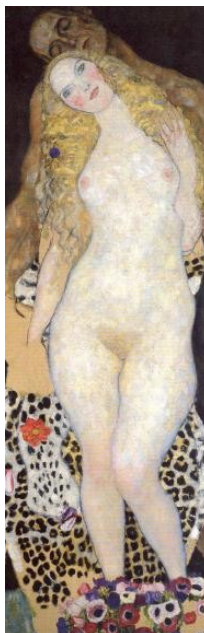


Figura 24: Adão e Eva (inacabado 1917-1918)

A inspiração klimtiana é dirigida ao feminino como forma única e desesperada de encontrar uma arte feita poesia para fazer frente aos tempos sombrios que se avizinhavam. O fim da era das luzes proclama a ousadia da liberdade. O amor, o sexo, a embriaguez, as desmedidas, os excessos, corpos em convulsão de êxtase como para na intensidade das sensações, poder-se inventar um novo jeito de estar no mundo e, quem sabe, esquecer as suas agruras.

A catedral da razão abandona os seus fiéis. O fim das certezas. A nova ordem é: viver uma vida terrena, de superfície e efêmera. Sem cultos a morte com suas promessas de paraíso. Sem esperanças de que com ela nos encontremos com cem virgens celestiais. As fórmulas conservadoras que aprisionam o espírito humano e desfalecem corpos famintos, naufragam sem socorro. Klimt, tal qual FREUD (1901), visualiza no feminino uma vocação para o sofrimento humano. O grito calado das histéricas é um exemplo disso. Vítimas da opressão. Embora o criador da psicanálise titubeie entre a "Velha Ética e a Nova Estética". Na velha ética de FREUD (1932) o feminino foi construído como um conceito que se atrelava a uma lógica fálica. O feminino seria um desdobramento do masculino. A tradição que faz domesticar a mulher, mas ao mesmo tempo Freud aprende com elas a escutar essa dor. Desta forma o método da psicanálise é inaugurado a partir da palavra. Já arma de Klimt é o pincel a produzir a beleza em cada traço.

Os olhos de todos lhe são gratos pela expressão surpreendente e bela. A mulher! Sempre ela: mãe, senhora, prostituta, lésbica, assexuada, má e generosa, autônoma e dependente, atenta e indiferente. Lábios que beijam e mãos que afastam. Qualquer que seja a sua vertente momentânea, ela sempre será honesta e verdadeira na afirmação de seu desejo. A queda dos impérios significa o fim de hipocrisias. Neste cenário, embora com mortais marcas da dor das históricas, sobrevive o feminino a apontar um horizonte para a humanidade, anunciando os caminhos dos novos tempos que são híbridos como ele.

O feminino radical na sua eroticidade surge como possibilidade a um mundo em crise, impérios fálicos em desfalecimento. O feminino representa algo de intuitivo e perigoso para os que acreditavam em portos seguros. Klimt navega em mares, por vezes sereno, por vezes revoltos, com valentia e maestria. Mares "nunca dantes navegados". Klimt é único e sua singularidade está ancorada na exuberância do feminino. O feminino possibilita condições de liberdade para o pintor.

Das múltiplas facetas da mulher, Klimt faz delas sua inspiração, fez delas sua vida. Delas fez sua arte.

REFERÊNCIAS

BERTIN, C. **A mulher em Viena nos Tempos de Freud**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 1990.

BETTELHEIM, B. **A Viena de Freud e outros ensaios**. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.

BREUER, J. FREUD, S. **Estúdios sobre la histeria**. In: Obras Completas Sigmund Freud. Trad. José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.

HARVEY, D. **Condição Pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo, 1993.

FLIEDL, G. **Gustav Klimt 1862-1918: O mundo da Aparência Feminina**. Trad. Casa das Línguas. Lda. Köll: Taschen, 2006.

FREUD, S. **La feminilidad**. In: Obras Completas Sigmund Freud. Trad. José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.

FREUD, S. **La introducción al narcisismo**. In: Obras Completas Sigmund Freud. Trad. José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.

NÉRET, G. **Gustav Klimt 1862-1918**. Trad. Jorge Valente. Köll:Taschen, 2006.

SCHORSKE, C. E. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LISMA. **Gustav Klim**. Trad. Zita Morais. Lisboa: Lisma, 2005.

Artigo:

Recebido em: 28/10/2009

Aceito em: 07/10/2010