

CONTORNOS DA FIGURA FEMININA NA OBRA DE GUSTAV KLIMT: O MITO DESNUDADO

Érica Schlude Wels¹

Resumo: O presente artigo parte da análise da obra do pintor Gustav Klimt (1862-1918), líder do movimento da “Secessão” e figura da “Modernidade Vienense”. No panteão de Klimt, predomina a figura feminina, em sua nudez naturalista, banhada por elementos simbólicos, ornamentos dourados e mosaicos que se expandem até o infinito, tornando-se a marca do *Jugendstil* (*Art Nouveau*); o uso do dourado, a profusão de flores, ilustram a opulência e a decadência, a permanência e a fugacidade – uma face da estética europeia no apagar das luzes do século XIX e alvorecer do século XX. Os mitos são uma fonte inesgotável para as metáforas presentes nas pinturas, seja na forma de narrativas e suas personagens, seja como grandes temas. Além da obra em questão, pretende-se retratar aspectos da trajetória de outro “vienense”², contemporâneo de Klimt, Sigmund Freud (1856-1939), estabelecendo entre ambos pontos de contato, notadamente dialógicos.

Palavras-Chave: Klimt. Freud. Modernidade. Mulher. Mito.

1 Professora Associada de Língua e Literatura Alemã, Departamento de Letras Anglo-Germânicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Email: eswels@letras.ufrj.br

2 O uso de aspas, aqui, destina-se a enfatizar que Freud não é natural de Viena, mas sim da Moravia, hoje parte da República Tcheca. Austríaco, Klimt nasceu na cidade de Baumgarten, próxima à capital. Viena foi um centro cultural, político e econômico considerável, capital do Império Austro-Húngaro (1867-1918), atraindo inúmeras famílias em busca de trabalho e melhores condições de vida. A biografia de ambos apresenta esse ponto de interseção; ao tornarem-se personagens conhecidas da vida na capital do Império, tanto Klimt quanto Freud misturam-se ao quadro vienense do *fin-de-siècle*.

CONTOURS OF THE FEMALE FIGURE IN GUSTAV KLIMT'S WORK: THE UNDRESSED MYTH

Érica Schlude Wels

Abstract: This present article begins with the analysis of the painter's work Gustav Klimt (1862-1918), leader of the "Vienna Secession" movement and figure of "Viennese Modernity". In the pantheon by Klimt, the female figure predominates in its naturalistic nudity, bathed in symbolic elements, gilded ornaments and mosaics that expand to infinity, becoming the hallmark of the *Jugendstil* (*Art Nouveau*); the use of gold, the profusion of flowers, illustrate opulence and decay, permanence and transience - a face of European aesthetics in the dimming of XIX century lights and dawn of the XX century. The myths are an inexhaustible source for the metaphors present in the paintings, whether in the form of narratives and their characters, or as great themes. In addition to Klimt's work it is intended to show aspects of the trajectory of another "Viennese", contemporary of Klimt, Sigmund Freud (1856-1939), establishing between them points of contact, notably dialogical.

Keywords: Klimt. Freud. Modernity. Woman. Myth.

INTRODUÇÃO

Segundo Pastore (2012), a palavra “mito” origina-se do termo grego *mythos*, derivado dos verbos *mytheio* — contar, narrar — e *mytheo* — contar, conversar. Do século VIII ao século VI a. C., na Grécia Antiga, esse sentido primordial – palavra ou discurso – configura-se especificamente em narrativas de deuses e heróis. Portanto, *logos* e *mythos* ainda não eram opostos, pois remetiam a um relato sagrado de transmissão oral. A oposição entre os dois termos ocorre com a filosofia helênica (século IV a.C.), a qual separa o relato mítico da argumentação racional. Em síntese, o termo “mito” apresenta-se múltiplo e complexo desde sua raiz grega. Para Lalande (1999), “mito” pode ser desdobrado em três significados: (1) narrativa lendária e fabulosa de origem popular e não refletida, pertencente à tradição cultural de um povo, que tende a explicar as características do que é dado no presente; (2) exposição de uma ideia ou de uma doutrina sob uma forma voluntariamente poética e narrativa, na qual a imaginação se mistura às verdades subjacentes, como um discurso alegórico que tem como objetivo disseminar uma doutrina através de uma representação simbólica e (3) imagem de um futuro fictício que exprime os sentimentos de uma coletividade e serve para desencadear a ação.

Como sustenta Eliade (2000), o mito narra a origem do mundo, do homem, do animal, do fogo, da guerra, das coisas como elas são hoje, embora situadas em um tempo irrecuperável e perdido para o sujeito. É importante destacar, nessa introdução, o caráter paradoxal do mito – é algo que, a um só tempo, explica e funda.

Em diversos momentos, Freud recorreu aos mitos de origem e às referências e metáforas mitológicas, com as seguintes finalidades: abordar e explicar as características do que ele observava no presente; para “preencher lacunas teóricas que surgiam quando ele não via claramente, isto é, quando tentava pensar para além do que parecia formalizável conceitualmente.” (WINOGRAD; MENDES, 2012, p. 227) Em linhas gerais, o mito na psicanálise freudiana, nos conduz ao mito fundador, o Complexo de Édipo, assim como a outros caminhos, como os da “fantasia originária”. Para Laplanche & Pontalis (1982), o termo “fantasia originária” aparece na obra freudiana em 1915 por referência a formações psíquicas que podem ser encontradas de modo muito generalizado nos sujeitos, sem que se possa remetê-las a cenas realmente vividas individualmente. Com essa ideia, Freud

pressupunha uma preexistência lógica da cultura que se encontra aquém da história subjetiva e que, no entanto, faz parte dela e presentifica-se, através das gerações, na ordem simbólica e nos discursos. Ora, é justamente nesse registro que podemos traçar um possível diálogo entre Klimt e Freud, aquele, foco do presente artigo, traduzindo elementos dessa “fantasia originária” vigente no *fin-de-siècle* vienense. Em suas pinturas, Klimt apresenta uma fixação na imagem feminina, plena de ambiguidade e erotismo, em sintonia com a *Weltanschauung* da época, isto é, a visão de mundo compartilhada pela geração de intelectuais modernos.

FREUD E KLIMT: APROXIMAÇÕES

O pintor nasceu em 1862, em Baumgarten, próximo à capital austríaca; era o segundo de sete filhos de um artista cinzelador e gravador. É igualmente importante mencionar a contribuição de seu irmão mais novo, também gravador, que trabalhou com Klimt até morrer. O pai de Klimt o educou e a dois irmãos para que seguissem seus passos como artesão-artista. Assim, pode-se dizer que o pintor iniciou sua trajetória de modo tradicional, ou seja, no aprendizado doméstico, mas seguido da aprendizagem formal profissional. Aos quatorze anos de idade, já frequentava a Escola de Artes Decorativas de Viena, onde permaneceu por sete anos – nela, o artista aprendeu várias técnicas – do mosaico à pintura. “Lá, o jovem Klimt adquiriu o virtuosismo técnico e a grande erudição em história da arte e desenho exigidos por uma época eclética” (SCHORSKE, 1988, p. 203). Apesar de ter se tornado famoso a serviço da cultura burguesa da *Ringstrasse*³, suas origens são mais humildes do que a classe média liberal culta com a qual veio a se identificar.

O principal ponto de contato entre Klimt e Freud é a desestabilização que ambos causam, à sociedade da época, na defesa de novas teorias e conceitos voltados à psiquê. Nessa proposta em comum, encontramos a “onipresença de Eros através do ciclo do mundo”, geralmente desnudado (NÉRET, 2000, p. 8).

3 A *Ringstraße* (“rua do anel”) é uma avenida circular envolvendo o distrito de *Innere Stadt*, em Viena, sendo um dos seus principais cartões-postais. É um expoente típico do estilo histórico denominado *Ringstraßenstil* (“Estilo *Ringstraße*”), das décadas de 1860 e 1890. A via foi construída de acordo com uma antiga muralha, a qual servia para proteger a cidade. Com o tempo, os nobres ficaram sem espaço para construir seus palacetes dentro do centro e começaram a fazê-lo do lado de fora dos muros. A *Ringstraße* ainda circunda o “Distrito 1” (ou “Centro Antigo”) da cidade, como a muralha original o fazia séculos atrás.

O nu acadêmico, fortemente idealizado, sobretudo se está visivelmente carregado de história, é aplaudido numa sociedade tão pudica quanto hipócrita. Em compensação uma mulher despida e pronta para o amor faz escândalo. Antes de Klimt, já Manet experimentara o fogo do ódio e da crítica com sua Olimpia, qualificada pelos áugures de “cortesã corrompida” (NÉRET, 2000, p. 15).

De acordo com Schorske (1988), tanto Freud quanto Klimt rejeitaram o realismo fisicista no qual tinham sido criados, soltando as amarras biológicas e anatômicas de seus campos de atuação, mergulhando em si:

Quando trouxeram a público os resultados de suas explorações do mundo do instinto, encontraram, em graus variados, a resistência de dois setores: a ortodoxia acadêmica liberal-racionalista e os anti-semitas. Frente a essa hostilidade, Freud e Klimt retiraram-se da cena pública, ao abrigo de um círculo pequeno mas fiel, para preservar o novo terreno que tinham conquistado (SCHORSKE, 1988, p. 201).

O solo iluminado por Klimt é, guardadas as devidas diferenças de seus respectivos campos, o mesmo no qual surge a Psicanálise. Período marcado por um “reembaralhamento do eu” (SCHORSKE, 1988, p. 203), pela transição, caracterizado por uma crise da cultura: uma combinação ambígua entre revolta edípica coletiva e busca narcisista de um novo eu. A Secessão liderada por Klimt expressa a busca por uma nova direção na vida por meio das formas visuais.

A MODERNIDADE VIENENSE

A Viena de Gustav Klimt, na virada do século, vive um momento privilegiado das artes e das ciências. Dividida entre realidade e ilusão, tragédia e modernidade, é a quarta cidade da Europa, com mais de dois milhões de habitantes, ao mesmo tempo “Laboratório de Fim de Mundo” e “Laboratório do Apocalipse”⁴, a despeito de que, como defende Le Rider (1993), sintam-se abaixo de Berlim, em termos de prestígio artístico, e do proclamado *wiener Selbsthass*, isto é, o “ódio de si mesmo dos vienenses”, sentimento ambivalente de ódio e afeto que seus habitantes nutrem pela cidade natal ou na cidade na qual cresceram. Essa mistura é, igualmente, “(...) a dificuldade de ser um inovador, um ‘moderno’ num meio cultural reputadamente conservador e hostil às menores audácias” (LE RIDER, 1993, p. 24).

4 Expressão do escritor austríaco Karl Kraus (1874-1936), conhecido por sua veia crítica e ácida.

Num recorte temporal mais preciso, entre 1890 e 1910, germina e floresce o período que os historiadores intitulam de “Modernidade Vienense” (*Wiener Moderne*). Trata-se de um interregno de duas décadas, no resultado das mudanças políticas, sociais e culturais provocadas pelas revoluções burguesas de 1848, cujo produto mais visível é a coincidência de novos movimentos em vários campos: filosofia – positivismo, epistemologia, fenomenologia e filosofia da linguagem, com nomes como Ernst Mach (1838-1916) e Franz Brentano (1838-1917), – ciências humanas, como na psicanálise de Sigmund Freud, – ciências sociais economia política e direito, como em Carl Menger (1840-1921), literatura – como no movimento da “Jovem Viena”, a *Jung Wien*, de Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929) e Arthur Schnitzler (1862-1931), artes plásticas – além de Klimt, no expressionismo de Egon Schiele (1890-1918) e Oskar Kokoschka (1886-1980), música – como nas composições de Gustav Mahler (1860-1911) e Arnold Schönberg (1874-1951), e até na política – como nas tendências de anti-semitismo e no austro-marxismo.

Em resumo, determinados traços característicos dessa Modernidade explicam-se pela situação sociocultural da monarquia austro-húngara, cujo centro nervoso é, justamente, a cidade de Viena. “(...) Caso comparada com outras grandes capitais européias como Londres, Paris ou Berlim, Viena desempenha, no final do século XIX, o papel de retardatária por causa de suas estruturas sociais, econômicas e políticas.” (LE RIDER, 1993, p. 24) O modelo social-aristocrático é marcante, levando a uma modernidade cultural inicialmente pautada em padrões alemães, franceses, escandinavos, italianos e americanos. Entre vários fatores e aspectos do “atraso austríaco” (Idem, p. 32), podemos citar a preponderância do setor agrário, a mentalidade burocrática, dirigista e protecionista, o capitalismo de Estado, e até a predileção por artigos de luxo e o desenvolvimento do setor das artes decorativas, cujo campo irá florescer melhor do que em qualquer outro lugar, a partir do *Jugendstil* (*Art Nouveau*). Por outro lado, um amplo movimento de imigração proveniente dos territórios situados ao leste da monarquia provoca a renovação da população vienense e de suas culturas populares, levando essa cidade a concentrar alguns dos melhores talentos de todo o império, como o já citado Sigmund Freud.

“O DEMÔNIO DA SECESSÃO”

A Secessão vienense, liderada e presidida por Klimt, a partir de 1897, tem como meta livrar-se da tutela dos membros da Academia, unindo a nova geração de artistas contra o isolamento cultural de Viena e promovendo intercâmbios com outros artistas do ocidente. Além disso, desejam locais de exposição apropriados e desprovidos de condições comerciais. “O programa secessionista é claro, não se trata de um combate ‘estético’, mas sim de lutar pelo ‘direito à criação’, pela Arte em si, com uma missão: a de não diferenciar a ‘arte maior’ e ‘as artes menores’, entre ‘a arte para os ricos e a arte para os pobres’, em suma, entre Vênus e Nini⁵” (NÉRET, 2000, p. 17). De fato, o movimento terá um papel essencial na difusão do *Jugendstil*, desenvolvendo-se tanto no domínio pictural, quanto nas artes decorativas. Dois pontos importantes na difusão da proposta foram a fundação do jornal *Ver Sacrum*, no qual Klimt colaborará por anos, assim como a construção de um palácio de exposição. A primeira exposição do grupo ocorreu em março de 1898, para a qual Klimt desenhou o cartaz, extremamente simbólico: Teseu matando o Minotauro. Os artistas da Secessão realizaram diversas exposições internacionais, com o objetivo de angariar fundos para a construção do salão de exposições. O projeto do prédio é assinado por Klimt, inspirado num templo grego-egípcio, cuja realização deve-se ao arquiteto Joseph Maria Olbrich (1867-1908); nele, encontram-se elementos geométricos (cubo, esfera), coroados por um frontão, no qual se lê o famoso lema inventado pelo crítico de arte Ludwig Hevesi (1843-1910): “A cada época a sua arte, a cada arte a sua liberdade.”

Segundo Le Rider (1993), o *front* da modernidade vienense é menos agressivo do que em outros ambientes culturais. Dito de outro modo, os modernos vienenses reconhecem a autoridade dos antigos. A Secessão não é, portanto, ruptura. Klimt se beneficia oficialmente do Salão da Academia, assim como do apoio por parte dos poderes públicos. Assim, o período em questão é fortemente marcado pela ambivalência: modernidade, inovação e

5 Uma das alcunhas de *Inanna*, deusa da mitologia suméria, irmã do deus-sol. Entre os antigos Sumérios, Inanna era a deusa do amor, do erotismo, da fecundidade e da fertilidade. Surge, praticamente, em todos os mitos da antiguidade. Como deusa, apaixonou-se pelo jovem Dumuzi. Após a morte deste, desceu aos Infernos para o resgatar dos mortos e, assim, dar vida à humanidade. Este foi, depois, transformado no deus da agricultura e da vegetação. É cognata das deusas semitas da Mesopotâmia (Ishtar), de Canaã (Astarte e Anat), e da Grécia (Afrodite), tanto em termos de mitologia como de significado.

efersvecência cultural de um lado; de outro, respeito aos antigos modelos. O resultado desse paradoxo é um evidente malestar, uma arte nervosa, marcada pelos aspectos do psiquismo, Eros e Thânatos.

A modernidade vienense não é um modernismo triunfante e seguro de si mesmo. Conserva sempre presente o sentimento extremamente forte de uma perda, de uma decadência contra a qual se devia tentar reagir, de um mundo que desmorona e um futuro ainda vago. Os modernos vienenses se embrenham na via da modernidade com a consciência de uma necessidade que sentem quase como fatalidade (LE RIDER, 1993, p. 41).

O movimento secessionista, segundo Schorske (1983) insere-se na visão propagada por outra tendência, a partir de 1890, geralmente associada a uma revolta edípica; tal aspecto é reforçado pelo rótulo *Die Jungen* (“Os Jovens”), “rebeldes” presentes nas artes, mas que surgem na política como uma nova esquerda do partido constitucional no final da década de 1870. A chamada “Jung Wien”, a “jovem Viena” é mais associada ao movimento literário e enfrentou, nesse período, a postura moralista da literatura, defendendo, entre outros valores, a verdade sociológica e a abertura psicológica, notadamente sexual. Em meados de 1890, a revolta contra a tradição alcança a arte e a arquitetura, tendo como bandeiras o rompimento das tradições acadêmicas e a necessidade de experimentação na pintura.

EROTISMO FEMININO

Como professa Adolf Loos (1870-1933) ⁶, “Toda Arte é erótica”. Antes do Expressionismo e do Surrealismo explorarem a sexualidade no domínio artístico, Klimt faz dela seu *Leitmotiv*.

A atmosfera de neurose e indolência que reinava então na capital do Império Austro-Húngaro, já levada ao rubro pelo teatro de Arthur Schintzler e pelas óperas de Richard Strauss, parece propícia, de facto, a esta encenação do principal aspecto da vida e do seu elemento determinante (NÉRET, 2000, p. 7).

O domínio da mulher sobre o homem é um dos grandes temas do fim do século; batalha dos sexos que se desenrola nos salões aveludados e ricamente decorados, freqüentados por artistas e intelectuais; esses espaços são invadidos pela primeira mulher

6 Obra *Ornamento e crime* (1910).

da extensa galeria de Klimt, arquetípica, insensível, armada, triunfante, tendo a humanidade sob seu jugo: a *Palas Atena*, de 1898. Cognominada por escárnio de “O Demônio da Secessão”, a deusa apresenta uma linguagem visual em conexão com o mundo onírico freudiano. Os ornamentos traduzem o erotismo que sustenta as visões de mundo do artista.

Figura 1- Pallas Athene (1898)

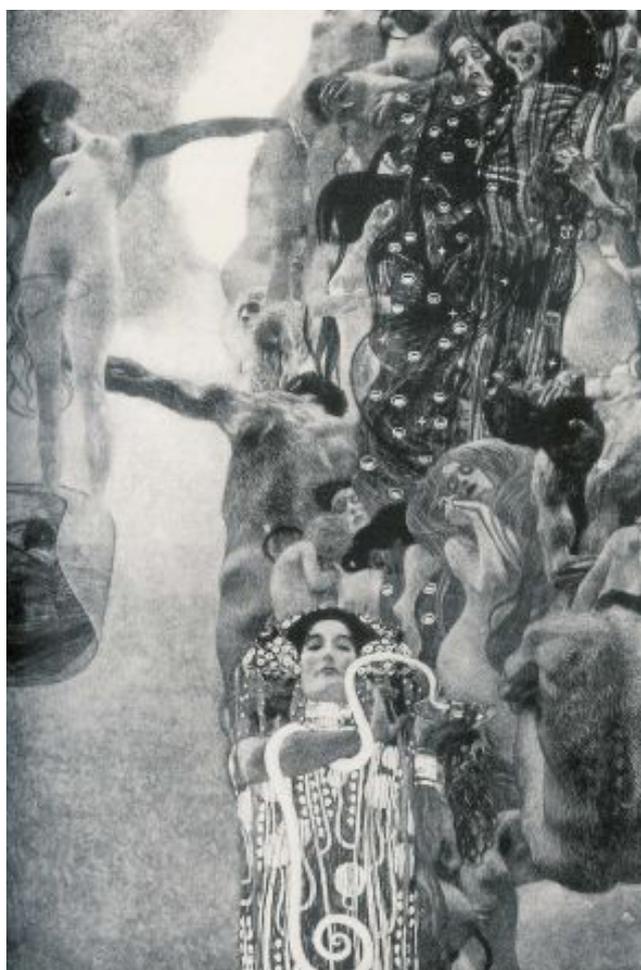


Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt#/media/Datei:Klimt_-_Pallas_Athene.jpeg

É dessa mesma época o início da longa polêmica sobre a nudez e o erotismo presentes nos projetos encomendados ao artista pela Universidade de Viena. Para muitos, somente “secessionistas”, para outros, imorais. Klimt deveria executar as pinturas do friso do prédio da Academia, sob três grandes temas: a filosofia, a Jurisprudência e a Medicina. Não detalharemos aspectos da polêmica, que resultou na recusa da comissão examinadora em aceitar a obra, cujo esboço é apresentado pela primeira vez na Exposição Internacional de Paris. Somente nos deteremos em alguns aspectos desenvolvidos para a composição

Medicina. (1901-07) O rio da vida arrasta os corpos trazidos pelo destino, onde todas as etapas estão embaralhadas – desde o nascimento até a morte; a medicina é imponente em barrar as forças indomáveis da degradação da carne. Nesse pano de fundo, dois elementos enfureceram o corpo docente da Universidade: o corpo feminino, do lado esquerdo, completamente nu, exibindo o púbis; a deusa Hígia⁷, em primeiro plano, majestosa, de costas aos humanos, fatal, mágica. Infelizmente, o destino dos três quadros foi selado pelos saques a grandes obras de arte ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial. Transportados para o Sul da Áustria, arderam num incêndio no Castelo de Immendorf, provocado, em 05 de maio de 1944, pelos soldados da SS em retirada.

Figura 2 - Medicina (1901-07)



Fonte: <https://travesiasdigital.com/viajes/las-sorprendentes-obras-de-klimt/medicina-klimt/>

⁷ **Hígia**, na mitologia grega, era a deusa da saúde, limpeza e sanidade. Enquanto seu pai, Esculápio, era mais associado com a cura, ela era relacionada à prevenção da doença e a continuação da boa saúde. Seu equivalente na mitologia romana era Salus. Hígia era assunto de um culto local desde pelo menos o século VII a.C. Como “Atena Hígia” era um dos títulos dados a Atena.

O governo imperial, que apoiara o movimento secessionista, logo se viu em meio ao fogo cruzado entre as forças da velha cultura ética e os ideais da nova cultura estética. Assim, a crise das pinturas para a Universidade marca um ponto de ruptura no desenvolvimento da obra do artista. Em sentido lato, podemos pensar como o episódio ilustra a difícil relação entre política e cultura no despontar do novo século. Como resume Schorske (1988, p. 223), “Quando as questões políticas se tornaram culturais, as questões culturais se tornaram políticas.” Dos corredores acadêmicos, o debate ganhou a imprensa e, em seguida, a arena política, despertando oposição entre os segmentos conservadores católicos e a nova direita.

Outra personagem importante no panteão das mulheres Klimtianas é inquietante jovem de **Nuda Veritas**, cuja primeira versão foi desenhada para o jornal *Ver Sacrum* e que, depois da **Palas Atena** – aparece como o princípio feminino típico de Klimt, simbolismo freqüente do *Jugendstil*, a um só tempo perigoso e intuitivo. O título *Ver Sacrum*, “Primavera Sagrada” foi escolhido por remeter a um ritual romano de consagração dos jovens em épocas de perigo nacional. “Enquanto em Roma, os mais velhos entregavam seus filhos a uma missão divina para salvar a sociedade, em Viena os jovens se entregavam à missão de salvar a cultura nas mãos dos mais velhos” (SCHORSKE, 1988, p. 207).

Destacamos, aqui, a segunda versão, óleo de 2,60 m de altura, que scandalizou a sociedade pela nudez provocante, de cabeleira ruiva e tufo púbico. Vênus é substituída por uma Nini gigante, criatura de carne e osso que inaugura o novo estilo naturalista. A obra ainda exhibe a citação do poeta alemão Schiller (1759-1805), sendo considerada provocação explícita à resposta hostil do público e dos censores: “A Arte verdadeira é a proeza de uma minoria, para ser apreciada apenas por uma minoria.” A primeira versão estampava uma frase de autoria de L. Scheffer (1784-1862): “A Verdade é Fogo e o Fogo significa iluminar e apaixonar-se.” Schorske lê, na segunda versão da **Palas Atenas**, um conceito, e não uma realização concreta. “Com símbolos primaveris aos pés, expressando a esperança de regeneração, ergue o espelho vazio para o homem moderno. O que o artista verá nele? Um *speculum mundi*? Um refletor da luz ardente da verdade? Ou talvez um espelho de Narciso?” (1988, p. 210)

Figura 3 - Nuda Veritas (1889)



Fonte: <https://www.gustav-klimt.com/Nuda-Veritas.jsp>

GALERIA DE MULHERES MÍTICAS

Tanto nas suas obras como retratista, intituladas “Vienenses da Belle Époque”, como nas composições mais eróticas, Klimt criou um tipo de mulher fatal, castradora, cujo erotismo mórbido imprime sua marca à obra e ao tempo.

Realismo fotográfico dos rostos, cabeleiras estilizadas, flores em abundância, esconderijos geométricos, chapéus extravagantes. Na proposta de Klimt, a figura do homem está ausente; quando aparece, é somente um elemento que faz a exaltação da mulher, está excluído de um mundo essencialmente feminino. Nesse sentido, o mundo das **Serpentes de Água I** e **Serpentes de Água II** é emblemático na leitura narcísica do erotismo, aqui representado por mulheres que se enrolam em espirais nas correntes, em sonhos aquáticos – cabeleiras e tufos púbicos confundem-se com as algas. Trata-se de uma espécie de “prisão matricial” (NÉRET, 2000, p. 43), também ilustrada na obra mais famosa do pintor, **O Beijo** (1907/8), ou em **A Esperança I**, com sua grávida nua, cuja profusão de

pelos pubianos ruivos contrasta com a proeminência do ventre, assim como com a pureza da coroa de flores que orna os cabelos desalinhados. É o ilustre regresso à matriz, o fim do percurso no ventre, o abraço final, retorno às origens, ao cosmos, reino cujo triunfo é eminentemente feminino.

Figura 4- Serpentes de Água I (1904-07)



Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Wasserschlangen_I#/media/Datei:Gustav_Klimt_067.jpg

Figura 5 - Serpentes de Água II (1904)



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Klimt_-_Wasserschlangen_II_%28Freundinnen%29_-_1904.jpeg

Figura 6 - Esperança I (1903)



Fonte: <https://deniseludwig.blogspot.com/2015/02/>

Outro exemplar importante a compor nossa breve galeria é **Dánae** (1907/08), representação do êxtase amoroso posterior a *O Beijo*. Entre as coxas gigantes da linda mulher adormecida, derrama-se uma torrente de moedas de ouro misturadas a espermatozóides dourados, forma que Zeus toma a fim de “visitar” a heroína. Da chuva divina de ouro, nasce Perseu. Klimt escolheu precisamente o momento da concepção de Perseu, que nada tem de imaculado, pois remete a uma espécie de violação – a mulher, passiva, adormecida, não percebe o que ocorre, enquanto os espectadores assistem, cúmplices, *voyers*, confrontados com o erotismo inconsciente de Dánae.

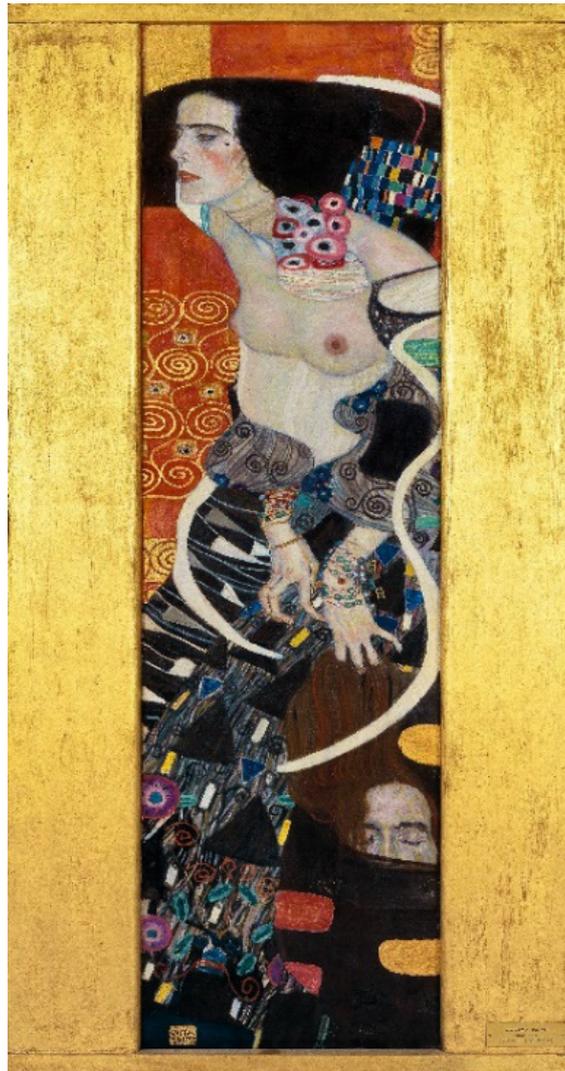
Figura 7 - Dánae (1907-08)



Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt#/media/Datei:Gustav_Klimt_010.jpg

Outra figura aproximadamente do mesmo período exibe a “fêmea fálica preferida do *fin-de-siècle*” (SCHORSKE, p. 217), isto é, Salomé. Em seu tratamento à essa figura icônica, Klimt inspira-se na antiga Esfinge, remetendo à idéia de ameaça ao homem. O tema da castração, tão caro ao discurso psicanalítico, encontra, assim, o disfarce invertido da decapitação. Judith (**Judith II**, 1909), tendo acabado de assassinar Holofernes por amor, exibe volúpia, mãos em garra, rosto anguloso e lânguidas curvas sensuais.

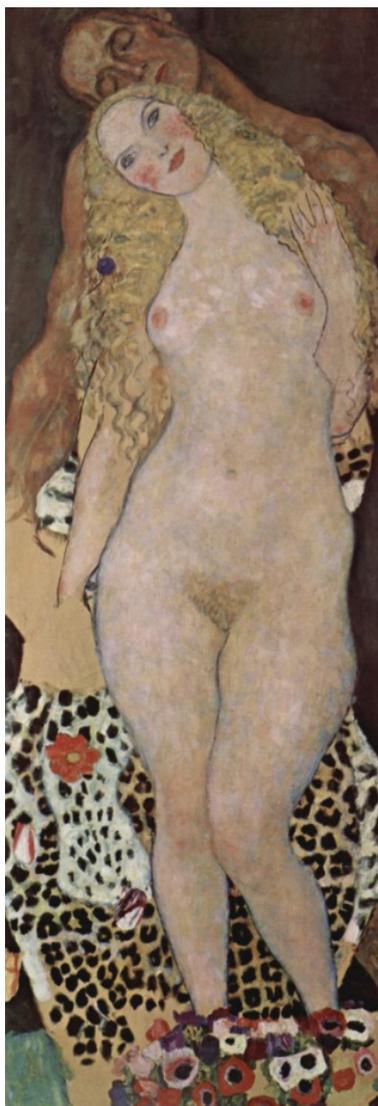
Figura 8 - Judith II (Salome),1909



Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt#/media/Datei:Gustav_Klimt,_Judith_II.jpg

Antes de finalizarmos nosso recorte, destacamos **Adão e Eva**, obra inacabada de 1917/18; nela, o conhecido tema traz a marca de Klimt, já que uma Eva de forma curvilíneas posa no primeiro plano, encobrendo o homem; Adão. Cercados por flores e elementos diversos, emoldurados pela cabeleira de Eva, o casal exhibe a nudez feminina. E, assim, nos parece que Adão “nasce” de Eva, e não o contrário...

Figura 9 - Adão e Eva (1917-18)



Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klimt#/media/Datei:Gustav_Klimt_001.jpg

Por fim, da vasta galeria de retratos das mulheres da sociedade vienense, cujo ciclo se inicia por volta de 1906, destacamos o conhecido **Retrato de Adèle Bloch-Bauer I** (1907), no qual encontramos elementos recorrentes, tais como: a decoração, usada de forma intencional; a visão de mundo traduzida num simbolismo sensual latente, imprimindo-se no inconsciente do espectador *voyeur*; o corpo, coberto reiteradamente por motivos decorativos, fazendo sobressair um belo rosto; realismo e abstração; cobertura bizantina

das superfícies, cerrada como um mosaico; flores e mulheres misturadas; anatomia que se transforma em ornamentação, ornamentação que se transforma em anatomia – vestidos diáfanos, elaborados, cujas bordas se confundem com as extremidades corporais.

Figura 10 - Retrato de Adèle Bloch-Bauer I (1907),



Fonte: https://de.wikipedia.org/wiki/Adele_Bloch-Bauer_I#/media/Datei:Gustav_Klimt_046.jpg

247

Desde a estréia, com **Nuda veritas**, Klimt buscava, através de suas musas, “(...) uma exploração da vida pulsional” (SCHORSKE, 1983, p. 212). Encontrando eco nas palavras do escritor Hugo von Hofmannsthal, integrante do grupo *Jung Wien*, “Sobre pensamentos novos façamos versos antigos.”, os mitos e símbolos trazidos da Grécia antiga revelaram-se um instrumento poderoso de desnudamento da vida pulsional, reprimida ou sublimada pelos ditames da tradição clássica. Na verdade, a arte de Klimt expõe um interessante movimento duplo; enquanto exhibe uma espécie de “dessublimação”, ao pintar Eros, Thânatos e um universo marcado pelo simbólico; de outro, recorre a símbolos gregos pré-clássicos. Ou seja, a velha iconografia é pintada de modo subversivo. Posteriormente, inicia sua exploração gráfica e simbólica de outra extremidade da cultura e da história grega, Bizâncio, rendendo-se ao mosaico.

Nesse aspecto, as trajetórias de Klimt e Freud confluem; o inventor do método psicanalítico alimenta-se de sua paixão pela arqueologia e cultura arcaica, criando metáforas da sexualidade humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernidade dos artistas e pensadores vienenses, na verdade, finca raízes num profundo individualismo, levando nomes como Klimt, a parecerem, em retrospectiva, atrasados quando comparados a outros criadores europeus da mesma época. A um só tempo, triunfo e crise do individualismo, uma arte como a de Klimt, é marcada por uma nostalgia das mitologias capazes de regenerar a sociedade. Os artistas da Secessão sonham com a “Obra de Arte Total”, submetendo ao novo estilo todos os aspectos da vida. De forma ambivalente, deixando-se marcar por um sentimento de decadência, a arte moderna do período é, em certa medida, anti-moderna.

O ornamento relaciona-se ao narcisismo, um dos temas principais do estilo por volta de 1900. “O *Jugendstil* não é uma revolta, mas decorre do narcisismo do fim do século. Sua visão do mundo provém do mesmo esteticismo das correntes decadentes, simbolistas e neuro-românticas que pretendem reagir à ‘feiúra’ e ao relaxamento formal da era naturalista.” (LE RIDER, 1993, p. 125) Em síntese, a pintura de Klimt remete a um ornamento cosmogônico. Por extensão, a feminilidade é um estado fusional que simboliza esse ornamento. Os cabelos femininos alongam-se e enrolam-se. São maleáveis até o infinito, coloridos, enrolados, ondulados, atados, metamorfoseando-se em língua, serpente, planta, véu, rede...Da natureza, Klimt extrai a matéria-prima de uma imaginação inventiva.

Pelo que foi exposto anteriormente, pode-se afirmar que a mulher figura no coração da arte da modernidade vienense, assim como na motivação de vários de seus criadores. Segundo Flores (2014), é próprio dos modernos a oscilação entre o espiritual e o político. Assim, os papéis de gênero são (re) trabalhados, levando ao interesse pela androgenia, por exemplo, ou pelo feminino. O *fin-de-siècle* traz uma feminilidade que afeta o domínio masculino. Engana-se, contudo, quem vê nesse movimento algum traço feminista. O feminino é, tão somente, marca da alteridade, que se configura na luta contra o mundo burguês da ordem, do catolicismo, da razão, calando o erótico, o bizarro, o inconsciente, a magia e o

mito. Moralmente falido, o racionalismo do século anterior enfrenta as visões finiseculares e o amanhecer do novo século. A mulher é, nesse sentido, uma grande metáfora para um outro lado, uma nova lógica possível, marca do arcaico que desafia o moderno.

Numa de suas obras mais conhecidas, de 1929, **O Mal estar na civilização**, Sigmund Freud inicia sua argumentação a partir do chamado “sentimento oceânico”, como definido pelo escritor francês Romain Rolland (1866-1944). As fronteiras do eu com o mundo exterior são brevemente abolidas no estado amoroso e em determinadas doenças mentais. Para o autor francês, a religião também ilustraria essa faculdade, configurando um estado de fusão com o cosmos, ao restaurar o narcisismo ilimitado. Rejeitando o ponto de vista de Rolland, Freud define a necessidade religiosa como exigência de proteção paternal, opondo, desse modo, a “Lei do Pai” a um modelo fusional de tipo maternal, logo feminino.

Para Roudinesco (2000), o Complexo de Édipo e a decadência do poder paterno estariam imbricados à Viena de Freud. Forjado pelo psicanalista, o modelo edipiano tinha como pano de fundo a sociedade vienense do fim do século, atormentada por sua própria agonia, sensualidade vergonhosa e seu culto à atemporalidade.

Não somente os pais perdiam a sua autoridade à medida que a monarquia dos Habsburgo progressivamente afundava sob o peso de sua arrogância, quanto o corpo das mulheres parecia ameaçado pela irrupção de um possante desejo de gozo (ROUDINESCO, 2000, p.160).

Os mitos são fonte essencial nas obras dos autores aqui abordados – seja iluminando conceitos, no pensamento freudiano, seja fornecendo contornos a mulheres míticas e seu universo, nos quadros de Klimt. Os mitos conferem grande força de expressão ao pensamento, tecendo fantasias, e lidam com os sonhos e o inconsciente. Assim, falando especificamente sobre a descoberta Freudiana, Fucks (2000) sustenta que:

Édipo e Narciso, dois dos grandes tesouros da mitologia grega, entraram para a psicanálise como modelos, figuras conceituais privilegiadas da fundação do inconsciente e da formação do eu. Reconhecer nos mitos gregos um pensamento autônomo, com sua lógica e seu modo de experiência, levou Freud a aproximá-los do sonho: ambos são vias de acesso ao real (FUCKS, 2000, p. 59).

Pode-se dizer que ambos os espíritos, de Freud e Klimt, adiantaram-se aos modernos, encontrando nos mitos de um passado remoto, formas da cultura como narrativas vinculadas à realidade atual. Remetendo à natureza, possuem grande eficácia

simbólica. No outro extremo da cadeia da beleza pungente, da vida e da fertilidade, a obra de Klimt retrata, igualmente, o sentimento da Transitoriedade. No ornamento, vida e morte se confundem.

No percurso histórico da psicanálise, o interesse de Freud pelas histéricas, inaugurado com a publicação de **Estudos sobre a Histeria**, em 1895, em parceria com Joseph Breuer (1842-1925), dialoga, em certa medida, com a questão dos gêneros, uma vez que a classificação parte do olhar masculino sobre a condição feminina do final do século XIX. Como sustenta Neri (2005), é a primeira vez, portanto, que um discurso, opondo-se à racionalidade filosófica, se inaugura sob a égide do feminino (questionando, igualmente, a diferença sobre os sexos), numa dupla perspectiva: 1) enunciado a partir do discurso das mulheres; 2) constituído sobre o feminino como interrogação primeira e fundante de seu aparato teórico. A psicanálise não é filha do feminino, mas do império do feminino. Num movimento duplo de enxergar na histérica uma patologia, a visão freudiana questiona o modelo até então vigente, da histérica por simulação. “O sintoma histérico é portador de uma verdade e de um sentido a ser decifrado” (NERI, 2005, p. 115).

Iniciamos o presente artigo com brevíssimas conceituações de “mito”. Instituído como solo fértil e comum a Klimt e Freud, retratamos, sem nos determos no segundo e tendo o primeiro como recorte central desse estudo, os abalos no *status quo* do *fin-de-siècle* vienense empreendidos por esses dois criadores. A bússola utilizada por ambos é o desbravamento de um mundo pulsional, luzes e sombras da psiquê humana, sexualidade e elementos oníricos, todos embaralhados, compondo um novo eu. Em seguida, nos detivemos em aspectos da Modernidade Vienense, moldura histórica da obra de Klimt, sendo o movimento presidido pelo artista, a Secessão, a face pictórica e arquitetônica da renovação proposta por seus membros. A mulher é a figura que transpassa a obra de Klimt, dos seus primeiros movimentos ao epílogo, como na Eva curvilínea, quadro inacabado; mulher nua, pelos pubianos protuberantes, cabelos serpenteando presas, coisas, flores, rosto de beleza fotográfica, realista. Das figuras míticas, oníricas, às grandes damas da alta sociedade vienense que encomenda seus retratos ao pintor. No presente artigo, privilegiamos a primeira abordagem, mas selecionamos a conhecida pintura de Adèle Bloch. Nudez coberta por um vestido fulgurante – formas fundidas ao diáfano tecido – carne emoldurada

pela roupa; no fundo, um mosaico detalhado, estimulando a carga erótica, olhar marcado pela sensualidade que não deixa, em sua mudaneidade, de endeusar e mitificar a dama real. A sua maneira, Klimt e Freud valorizaram a mulher: na introdução da Psicanálise, na figura da histérica; na vasta galeria de homenagens de Klimt à beleza do corpo feminino em comunhão com o cosmos. Ambos imprimem obras calcadas na exploração de um mundo narcísico, subjetivo, tendência presente na arte europeia do despontar da modernidade. Contudo, sem conseguirmos falar num movimento feminista, pois marcado por um *ethos* que limita profundamente o papel da mulher, o que temos é uma mulher mítica, símbolo da alteridade, terreno movediço e desafiador por evocar uma outra ordem, um registro diverso da razão masculina esgotada no século anterior. Estilo gráfico que anuncia, mesmo com suas ambivalências, pela liberdade que professa, a arte moderna.

REFERÊNCIAS

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 2000.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Androginia e Surrealismo a propósito de Frida e Ismael**: velhos mitos: eterno feminino. *Estudos Feministas*, 22(3): 320, pg. 815-837, set/dez/2014. Disponível em <[https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article / view/36748/28569](https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36748/28569)>. Acesso em 10 ago. 2019.

FREUD, Sigmund, Obras completas, volume 2: **Estudos sobre a histeria**. (1893-1895) em coautoria com Josef Breuer. Trad. Laura Barreto ; revisão da tradução Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 18: **O Malestar na Civilização e outros textos**. (1930-1936). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUCKS, Betty Bernardo. **Freud e Judeidade**: a vocação do exílio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

HOFMANN, Paul. **Os Vienenses**: esplendor, decadência e exílio. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

LE RIDER, Jacques. **A Modernidade Vienense e as crises de identidade**. Trad. de Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

NÉRET, Gilles. **Gustav Klimt**. 1862-1918. Trad. Jorge Valente. Köln, Alemanha: Taschen, 2000.

NERI, Regina. **A Psicanálise e o Feminino**: um horizonte da modernidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. **Psicanálise e linguagem mítica**. Ciência & Cultura. Campinas: UEC, v. 64, n.1, pg. 20-23, 2012. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252012000100009>. Acesso em: 11 ago. 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Por que a Psicanálise?** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

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

WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. **Mitos e origens na psicanálise freudiana**. Cad. Psicanál.-CPRJ, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, pg. 225-243, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://cprj.com.br/cadernos-de-psicanalise-n-27/> . Acesso em 10 ago. 2019.

Recebido em: 24/08/2019

Aceito em: 13/10/2019