

Estética – cultura – filosofía





Gustav Klimt, a metafísica de Schopenhauer e a crise de valores da viena *fin-de-siècle*

José Fernando da Silva

109

Artefilosofia, Ouro Preto, n.8, p. 109-121, abr.2010

Apresentação

Gustav Klimt, assim como também o fizeram Robert Musil e Karl Kraus, captou de modo ímpar o processo degenerativo que se espalhou pela cultura vienense a partir da fracassada revolução operária de 1848. Um vácuo de valores se instalou na cidade, gerando o que podemos chamar de “crise dos valores da Viena *fin-de-siècle*”. Esta teria como traço maior a sensação do crescente minguar de todos os pilares e das instâncias valorativas da cultura vienense em torno de 1900. Eis alguns exemplos de situações em que podemos apreender esse fato: o processo de fragmentação e dissolução das instituições políticas da monarquia Habsburgo deflagrado pela revolução operária de 1848; os absurdos arquitetônicos erguidos na Ringstrasse; o rápido aumento da sensação de descrença em relação à própria vida, então caracterizada pelo grande número de suicídios ocorridos nas classes burguesa e aristocrática no período de 1880 a 1920; o imenso fascínio exercido por toda forma de adorno sobre a ascendente classe burguesa; o culto que envolvia numa espécie de manto sagrado qualquer escritor que publicasse algo nos folhetins do *Die Neue Freie Presse*; a ambição de alguns estetas pela determinação de leis científicas capazes de prescrever o que é a arte; a obstinada pretensão de outro grupo de estetas que, em um pólo oposto, pregava a completa desvinculação da arte com a vida, pela afirmação do lema “a arte pela arte”; a consolidação daquilo que Karl Kraus chamou de “legislação moral”, ou seja, a criação de uma legislação pública que contemplava mais e mais a inclusão de preceitos morais, então elevados ao patamar de invioláveis leis da natureza. Esse imenso e conturbado “caldo de valores” revela um período da cultura vienense em que se tornou corriqueira tanto a falsificação do factual quanto a degradação ou distorção dos planos estético e moral. Não de modo fortuito, tal processo precipitou, numa parcela significativa dos intelectuais e artistas vienenses do período, um pessimismo com fortes tons schopenhauerianos.

Gustav Klimt ilustra a contento essa última afirmação. Ele expressou como poucos o crescente vácuo de valores na cultura vienense. Em 1894, o Ministério da Cultura austríaco encomendou a Klimt três pinturas para o forro do salão principal do edifício da Universidade de Viena, recentemente erguido na Ringstrasse. Cada pintura deveria aludir, respectivamente, às faculdades de Filosofia, Medicina e

Direito (o pintor Franz Matsch foi encarregado de produzir uma tela em alusão à quarta faculdade, a Faculdade de Teologia). O Ministério impôs-lhe como condição que suas pinturas se orientassem pelo mote “O triunfo da luz sobre as trevas” (Schorske, 1988, p. 219), mas, conforme veremos, nenhum dos trabalhos do artista foi muito fiel ao lema sugerido: neles nos deparamos com uma severa leitura do mundo burguês, lugar em que as instituições e os valores mais caros são desmascarados, e a denúncia de um vácuo de valores que se espalhava por todos os campos da cultura vienense no ocaso da Casa Habsburgo. Na ocasião, Klimt retratou uma visão de mundo extremamente negativa, carregada de pessimismo e desencanto com todas as instituições e com os mais sagrados valores da vida social. Suas pinturas expuseram publicamente algo que fazia parte do inconsciente coletivo do burguês vienense e, por esse motivo, causaram um estrondoso debate. A intensa polêmica que se seguia à apresentação pública de cada um de seus quadros apenas demonstrava o quanto eles, de algum modo, expressavam um sentimento de mundo que progressivamente ganhava forma, a partir de 1880, no seio do burguês esclarecido.

Nesse texto, veremos como os quadros *Filosofia*, *Medicina* e *Jurisprudência* de Klimt revelam a presença de uma crise dos valores na Viena *fin-de-siècle*. Extraímos da obra de Karl Schorske (1988) o fundamento histórico da ampla polêmica que envolveu os quadros de Klimt, além de detalhes relativos ao livreto elucidativo de autoria do artista. Propomos como chave interpretativa uma estreita relação entre essas pinturas de Klimt e alguns aspectos pontuais do pensamento metafísico de Arthur Schopenhauer.

Nesse sentido, procuramos mostrar que todo o pessimismo, irracionalismo e a perspectiva de uma implacável justiça eterna a pairar sobre a humanidade que consubstanciam a filosofia de Schopenhauer se fazem presentes nos quadros de Klimt.

1. O irracionalismo de *Filosofia*

Concluído em 1900, *Filosofia* (Schorske, 1988) foi encomendado com o objetivo de evocar a imagem da filosofia como um conjunto de saberes caracterizado pela capacidade de engendrar o questionamento sobre a realidade e propor respostas às questões suscitadas. Apesar de Klimt ter recebido permissão do Ministério da Cultura para se expressar livremente, é provável que os membros da Faculdade de Filosofia esperassem receber uma pintura em que figurasse um belo jardim, repleto de jovens envolvidos no processo de iniciação ao mundo abstrato do pensamento, sob a tutela de um sábio. Em outras palavras, não é descabido supor que o quadro deveria esboçar um cenário que evocasse a Academia de Platão, o Liceu de Aristóteles ou o Jardim de Epicuro. Contrariando as expectativas, o trabalho não retratou a serena superioridade que se supõe que o pensamento guarda em relação aos sentidos, mas a onipresença da Vontade schopenhaueriana e todo o pessimismo que essa noção engendra.

Ao invés de mostrar o saber filosófico como sereno instrumento da ascensão que nos conduz da barbárie ao estado de onipotência

sobre a natureza, o quadro sugeria uma imagem irracional da filosofia, ou melhor, esboçava um cenário que a caracterizava como refém do irracional. A obra parecia também indicar que todo conhecimento que a razão produz se insere no grupo das ferramentas que tornam possível à Vontade (metafísica) realizar seus caprichos. Nessa perspectiva, a razão efetivamente desempenharia no processo de sobrevivência humana um papel fundamental, porém não com a excelência de virtudes e os propósitos que o Ministério da Cultura antevia que o quadro iria figurar. O quadro de Klimt sugere que ela desempenharia função proporcional ao papel que as garras e os dentes de um leão representam para a sobrevivência da fera, ou algo similar ao lugar que a audição ocupa na vida de um morcego. Segundo tal visão, esse instrumental apenas se presta a nos manter atados de modo mais eficaz a um dever, cujo resultado é sempre o retorno a uma existência vazia e sem sentido. A compreensão desse papel sugerido como próprio da razão é algo que se elucida com a retomada de alguns aspectos do pensamento de Schopenhauer.

Para Schopenhauer, contemplar o mundo é como se colocar diante de um grande rio em cujo leito escorre, fluindo sem propósito ou finalidade, um caldo formado pelas dores e lágrimas de tudo o que existe. Ele explica que a vida é “no todo um *disappointment, nay, a cheat*, em outras palavras, porta o caráter de uma grande mistificação ou mesmo de uma fraude” (Schopenhauer, 1974, p. 299). Personificada em um dever incessante que a tudo e a todos arrasta continuamente, a vida não paga o preço de ser vivida e é marcada por uma infinidade de metas e objetivos, ou seja, por todo um infundável conjunto de faltas ou carências que procuramos suprir. Ocorre que, uma vez alcançadas nossas metas ou supridas nossas carências, essas se revelam meras ilusões, que jamais nos conduzem a “descer da roda”, mas sempre nos levam a substituí-las por novos objetivos que, obviamente, resultam em processos que, uma vez findados, sempre deixarão uma sensação de engodo. O movimento circular repete-se até o findar de nossa existência.

Schopenhauer assinala que a vida não passa de uma grande ilusão: ainda que tudo no mundo pareça cumprir uma finalidade, nem o mundo nem todos os atores que nele desempenham um papel têm qualquer finalidade real: a vida “se reduz a um esforço sem alvo, sem fim (*ein Streben ohne Ziel, und ohne End ist*)” (Schopenhauer 1986a, p. 440). Somos, então, conduzidos à triste constatação de que todo objetivo que assinalamos na vida se constitui em mera aparência, ou seja, em pura mistificação. Quando olhamos com isenção, sentimos que o vazio constitutivo da existência tem proporções abissais em relação ao homem: “cada *vida humana* revela as qualidades de uma tragédia em que vemos, como uma regra, que a vida é um vazio, uma série de esperanças desapontadas, planos frustrados e erros reconhecidos posteriormente” (Schopenhauer 1974, p. 312). Dessa forma o mundo é dor contínua, uma espécie de rochedo que, de modo similar ao mito de Prometeu, mantém todos os entes acorrentados e condenados a um perpétuo sofrer; por isso, “não sentimos a saúde de nosso cor-

po, mas tão somente o ponto onde o sapato aperta” (Schopenhauer, 1974, p. 291). Positivos, o mal e a dor nunca passam despercebidos; negativos, o prazer e a felicidade apenas são notados pela ausência, por exemplo, quando perdemos os incomensuráveis tesouros da juventude e da saúde.

No quadro em que Klimt traça seu retrato da filosofia, vemos expresso o sofrimento e a completa falta de sentido da existência humana no contínuo cortejo em que “corpos confundidos da humanidade sofredora arrastam-se lentamente, suspensos a esmo num vazio viscoso” (Schorske, 1988, p. 219). No fluxo de corpos masculinos e femininos – alguns com expressão de desespero, outros aparentando estarem envolvidos em um interminável estado de torpor, ou ainda entrelaçados numa espécie de transe libidinoso –, todos se mostram presos a um turbilhão que os arrasta a esmo. A pintura mostra ao centro a apagada imagem de uma Esfinge, “ela mesma apenas uma condensação do espaço atomizado” (Schorske, 1988, p. 219). Por último, no canto de baixo do quadro e fechando a malfadada procissão humana, observamos o surgimento de um rosto de mulher, cujos olhos abertos podem indicar um estado de consciência. No catálogo que entregou com a pintura, Klimt batizou essa figura de *Das Wissen* (Schorske, 1988, p. 220).

A tela ilustra a relação entre os homens e a Vontade schopenhaueriana, sendo que todos os seres humanos nela presentes se mostram presos ao mesmo fio condutor, envoltos num mesmo e inexorável fluxo, tragados por um devir ilusório que lhes exaure toda possibilidade de liberdade, sem poder escolher os rumos de sua existência. A única exceção talvez seja o rosto feminino que encerra o fluxo: seus olhos parecem em estado de transe ou de êxtase, o que talvez permita que a associemos ao puro sujeito do conhecimento. Ou seja, é possível aproximá-lo daquele ser humano que, ainda que envolto em um rio de tristezas e sofrimento, consegue, a partir de um espasmo metafísico proporcionado pela arte, contemplar o mundo como um todo, isento dos grillhões do egoísmo. Ainda assim, a liberdade que então esse sujeito goza é apenas momentânea: tal estado tem efêmera duração, não tardando o instante em que a figura fechará os olhos e se incorporará ao mesmo ritmo caudaloso e funéreo que conduz o fluxo humano.

2. Medicina e a fusão da vida e da morte

Em 1901, Klimt entregou *Medicina* (Schorske, 1988). Esperava-se que a pintura esboçasse um retrato da medicina como campo do saber, capaz de prevenir e curar os males que afligem o organismo humano. Em outras palavras, aguardava-se algo que traçasse um perfil da medicina como uma espécie de guardiã da vida. Contrariando essa expectativa, Klimt privilegiou o estreito entrelaçamento que existe entre a vida e a morte, retratando um fluxo humano, uma espécie de rio da vida, corrente por onde seguem diversos corpos entrelaçados com a morte e seu véu negro. Ao lado do rio de corpos paira o cadáver de uma mulher e, na cabeceira de baixo, observa-se em destaque uma sacerdotisa que representa a figura de Higéia – personagem associada à figura da serpente.



De acordo com Schorske (1988, p. 231), “na lenda grega, Higéia é a ambigüidade por excelência; por isso, está associada à serpente, a mais ambígua das criaturas”. Tal ambigüidade proclama a própria obscuridade da vida em sua relação com a morte. Assim, sugere Karl Schorske, ao colocar Higéia em primeiro plano em relação ao rio de corpos que o manto da morte arrasta, Klimt tinha como objetivo proclamar “a unidade da vida e da morte, a interpenetração da vitalidade instintiva e dissolução pessoal” (Schorske, 1988, p. 233). Manifesta-se, então, novamente uma sugestiva alusão ao pensamento de Schopenhauer: lembremos que para o filósofo frankfurtiano, a vida mostra-se um grande contra-senso – uma eterna gangorra que oscila entre o desejo e o vazio que se segue à realização do anseio. Ainda segundo ele, nossa existência revela-se reduzida a um contumaz sofrimento e, dessa maneira, a vida está visceralmente ligada à morte: esta não só habita dentro dos entes – presença que se revela na ferrenha luta pela vida de uma infinidade de microorganismos – como também se constitui na principal ferramenta

que torna possível a manutenção da vida, pois, com exceção da vida vegetal¹, todas as demais formas de existência dependem da morte de outros viventes para continuarem a existir.

O entrelaçamento entre a vida e a morte sugerido pelo quadro denuncia o quanto na Viena *fin-de-siècle* elas se encontravam particularmente unidas. Certamente, a ampla decadência que atingiu as várias instâncias da vida habsburguesa contribuiu para tornar o tema da morte elemento fundamental na literatura, na pintura e na própria vida de artistas e intelectuais da época. A despeito do que afirma o aforismo 6.4311 do *Tractatus*, “A morte não é acontecimento de vida. Não se vive a morte”, no contexto vienense de 1900 a morte colocava-se como um acontecimento inerente à vida, confundindo-se e mesclando-se perfeitamente com ela. Não fortuitamente nessa época tornou-se comum em Viena a valorização de funerais de grande teatralidade, conhecidos como *Schöne Leich* (Johnston, 1972, p.166).

Nos artistas e intelectuais, o fascínio exercido pela morte revela tons schopenhauerianos. Embevecidos pela decadência assinada pelo ritmo frenético da vida moderna e pela prefiguração da alta volubilidade dos valores no novo mundo, eles enxergavam na morte a possibilidade de libertação do profundo sofrimento e vácuo de valores, cuja rápida disseminação então pressentiam. Na literatura, Richard Schaukal, Albert Ehenstein, Richard Beer-Hofmann, Joseph Roth, Italo Svevo perfazem a lista de escritores vienenses cujas obras privilegiaram o tema da morte (Johnston, 1972, p. 169-172). Foram, no entanto, Arthur Schnitzler e Hugo von Hofmannsthal os literatos vienenses que mais celebrizaram o tema da morte e a possibilidade de libertação da opressão do mundo.

Schnitzler explorou o tema da morte em diversos romances, sempre o entrelaçando com a vida. Em sua obra, deixa transparecer a tese de que “apenas a morte de um amigo causa-nos impacto suficiente para frustrar as pretensões da vida cotidiana” (Johnston, 1972, p. 173). Seu trabalho aponta certa inspiração de cunho schopenhaueriano: a percepção do mundo como aparência (a vida ilusória do dia-a-dia); a vida e a morte unidas numa alternância constante, sem sentido e inquebrantável; a vida (aparente) como símbolo da morte e a morte como símbolo da vida (o abraçar o nada que nos liberta do cego querer-viver, prefigurado como o único gesto que nos conduz a uma vida autêntica).

Em relação a Hofmannsthal, vale destacar seu romance *Der Tor und der Tod* (1969), texto em que ele privilegia a idéia da morte como algo que aparece como o mais salutar refúgio oferecido pela vida às diversificadas formas de sofrimento que ela própria nos impõe. A estreiteza entre a vida e a morte também se revela presente em sua carta literária *Der Briefe des Lord Chandos* (2000), em que ele decreta a morte simbólica de todos os ideais literários que alimentaram o jovem escritor Phillip Chandos, ambição que representava o projeto literário até então abraçado pelo próprio Hofmannsthal.

Contudo, talvez nenhum fato seja mais significativo para se apreender o relevo que ganhou a morte na Viena *fin-de-siècle* que o

¹ Mesmo a existência da vida vegetal se entrelaça de algum modo com a morte de outros viventes. Ainda que, em princípio, os vegetais dependam fundamentalmente da luz solar, da água e da terra para sua subsistência, este último requisito constitui-se em seu fundamento porque é constantemente adubada pelo perecer de outros seres vivos.

alto índice de suicídios ocorridos nos círculos de artistas e intelectuais. A lista inclui desde nomes proeminentes na cultura vienense até nomes de parentes próximos a grandes expoentes desse cenário. Alguns exemplos são: Heinrich, filho de Ernst Mach, que se suicidou em 1894; a filha de Gustav Mahler, morta em 1907 após cortar os pulsos; Franz von Hofmannsthal que cometeu suicídio em 1929, e seu pai, Hugo von Hofmannsthal, que morreu de enfarte três dias após a morte de seu filho; Lili, filha de Arthur Schnitzler, que morreu envenenada em 1928 (Johnston, 1972, p. 178-9).

Não é despropositado recordar que o próprio Wittgenstein conviveu de perto com o problema do suicídio: seus irmãos Hans, Rudolf e Kurt suicidaram-se respectivamente em 1902, 1904 e 1918. Kurt matou-se ao final da Primeira Grande Guerra, quando a tropa que se encontrava sob seu comando não acatou suas ordens. Já a morte de Hans e Rudolf teve uma relação mais estreita com o *fin-de-siècle* vienense. O pai, Karl, grande empresário austríaco do aço, desejava vê-los seguindo uma carreira na indústria, enquanto ambos desejavam dedicar-se às artes, o primeiro à música e o segundo ao teatro (Cf. Monk, 1990, p. 11-2). O suicídio dos dois irmãos expressa a tendência da época de vislumbrar na morte a possibilidade real e concreta de se escapar do martírio da vida. No caso de Wittgenstein (o jovem Ludwig), também o suicídio do físico vienense Ludwig Boltzmann, em setembro de 1906, foi algo decisivo em sua vida, pois esse fato o impediu de efetivar seu desejo de estudar física sob sua orientação.

Dois suicídios foram particularmente significativos para o ambiente cultural da Viena de 1900: o do príncipe Rodolfo e o de Otto Weininger. Herdeiro do trono habsburguês, Rodolfo suicidou-se em fevereiro de 1889, aos 31 anos de idade, juntamente com a Baronesa Mary Vetsera, com quem mantinha um caso extraconjugal há três meses. Pouco antes do trágico acontecimento, o príncipe enviara uma carta ao Papa Leão XIII, solicitando a anulação do fracassado casamento que mantinha com a Princesa Stephanie da Bélgica, ocorrido em 1881. Destacamos que o fracasso do enlace pode ser em decorrência do fato de que Rodolfo tinha vinte e três anos e Stephanie apenas oito à época do matrimônio. A resposta negativa do Papa foi lida por Francisco José numa audiência pública, fato que deixou o príncipe profundamente abalado. Duas são as principais hipóteses para seu suicídio: um ato político motivado pela falta de espaço político na administração do império ou um suicídio provocado por motivação passional (Marek, 1974).

Otto Weininger ficou célebre na sociedade vienense menos pela reputação de gênio precoce e mais pelo modo espetacular com que deu cabo de sua vida: aos vinte e três anos se suicidou de modo premeditado e teatral na casa em que Beethoven havia falecido. A escolha da residência do grande músico deveu-se ao fato de Weininger acreditar que sua figura encarnava o maior de todos os gênios que eclodiu entre os homens (Monk, 1990, p.19). Sua morte causou forte impacto na sociedade vienense, chegando inclusive a gerar uma

espécie de culto à sua pessoa. O clímax desse culto foi a inspiração de “uma série de suicídios imitativos” (Monk, 1990, p. 20).

Se *Filosofia* atraiu contra Klimt o ódio de uma parcela significativa dos professores do departamento de filosofia, com *Medicina* ele atraiu a ira não apenas de professores, mas também de políticos e personalidades importantes de toda a sociedade (Schorske, 1988). A intensa polêmica gerada nos meios jornalísticos fez com que o Ministério da Cultura chegasse a pensar na suspensão da terceira encomenda, que, no entanto, foi mantida. Conforme veremos a seguir, seu impacto não foi inferior ao estrondo causado pela segunda pintura.



3. *Jurisprudência* e a justiça eterna schopenhaueriana

Em 1905, Klimt entregou *Jurisprudência* (Schorske, 1988). Como os membros da Faculdade de Direito já haviam presenciado toda a controvérsia que o artista provocara nos meios acadêmicos das Faculdades de Filosofia e de Medicina, tomaram uma medida preventiva, visando a evitar que o mesmo fato se reproduzisse naquele contexto. Eles exigiram esboço preliminar da obra, o qual foi aceito, apaziguando os ânimos dos catedráticos. No esboço que apresentou, Klimt traçou a *Jurisprudência* como uma figura feminina a brandir destemidamente a espada da lei e

da justiça, subjugando “a ameaça de um sombrio polvo de males e crimes” (Schorske, 1988, p. 237). No entanto, todos foram surpreendidos quando da entrega definitiva da obra: em oposição à imagem do esboço, a Faculdade recebeu uma alegoria da Jurisprudência como órgão destacado da vida, inerte, em atitude passiva diante de uma humanidade que sofre terríveis dores impingidas pelo “espetáculo assustador da lei como punição impiedosa, a consumir suas vítimas” (Schorske, 1988, p. 240).

O quadro retrata dois patamares distintos. O nível superior mostra três figuras alegóricas que formam a Jurisprudência: a Verdade, a Justiça e a Lei. Schorske observa que, ao colocá-las naquele plano, Klimt está sugerindo que “recolhidas às suas alturas, elas nos abandonam ao reino do terror, para partilharmos do destino inominável da vítima” (Schorske, 1988, p. 240). No patamar inferior subsiste uma *outra* justiça. Nesse nível, de dimensões bem mais amplas, vemos ao centro um magérrimo e indefeso homem nu, que se mostra resignado (ele está de cabeça baixa, em clara posição de submissão), completamente envolto pelos tentáculos de um polvo de dimensões gigantescas. Ao seu redor, uma névoa viscosa e três figuras femininas absortas em si e indiferentes ao destino da figura masculina.

A noção schopenhaueriana de *justiça eterna* mostra-se útil para a interpretação desse quadro. Para Schopenhauer, a miséria e o sofrimento que habitam o mundo estão equacionados cosmicamente numa relação de direta proporcionalidade entre a culpa e a punição de cada ente vivo; ela atinge no homem seu grau máximo de manifestação. Lembremos que todos os seres vivos estão presos a um círculo vicioso que contempla a seqüência desejo/realização/vazio. Em outras palavras: os seres humanos são arrastados pelo fluxo incessante de um devir que os leva à realização de uma infundável sucessão de desejos, e a efetivação dessa seqüência apenas suscita a sensação de vazio e a necessidade de realização de novos desejos. Importante notar que a saciedade de um ou mais desejos se faz pela imposição de sofrimento a todo conjunto de entes que se interpõem à sua realização – isso quando não se consubstanciam eles próprios no objeto visado pelo desejo. O ato da realização de um desejo não apenas expõe sua ilusão, recolocando o sujeito no início de nova busca de saciedade, mas também deflagra sobre ele a culpa pela dor que causou sobre outros entes quando da realização de seu desejo.

Justiça eterna denota a inexorável e proporcional punição que o cosmo faz recair sobre cada ser preso a esse imenso círculo vicioso. Ao ser humano cabe a mais alta cota de punição por existir, pois nele se manifesta o mais alto grau de eclosão do querer-viver. Nesse sentido, Schopenhauer sempre enfatiza que o sofrimento e a dor guardam uma direta relação com a consciência: “na proporção em que o conhecimento ilumina e a consciência se eleva, também cresce a desgraça” (Schopenhauer 1986a, p. 425). Assim é que no reino vegetal “não há ainda sensibilidade, por conseguinte não há dor” (Schopenhauer, 1986a, p. 425). A dor cresce com o aumento da complexidade do ser vivo, “aparecendo no mais alto grau com o sistema nervoso dos vertebrados, e no mais alto nível, dado o maior desenvolvimento da inteligência” (Schopenhauer, 1986a p. 425).

Ponto máximo do aparecer da Vontade, a inteligência humana instaura o reino da linguagem e com ele a abstração conceitual do tempo. Capaz de vislumbrar a ilusão do devir, o homem sofre muito mais que todos os outros seres vivos: ao contrário dos outros viventes, cuja existência se dá no plano da vivência imediata, sofre com as recordações do passado, com as constantes ansiedades em relação ao futuro e, principalmente, com a percepção da morte prévia e definitivamente anunciada, ainda que temporalmente indeterminada. Assim, para Schopenhauer (1986a) a vida só é possível como legitimação de um perpétuo estado de culpa, acompanhado por uma perene punição. Segundo ele, estamos todos condenados, não à morte, mas à vida: a simples existência lança-nos, inexoravelmente, a uma roda de desejos e ilusões que nos submete, sem qualquer apelação, ao tribunal da *justiça eterna*.

Em *Jurisprudência* as figuras do patamar superior evocam a idéia de um direito natural que paira acima do transcorrer das vidas em geral, particularmente da existência humana. As três figuras femininas da parte inferior do quadro mostram a inexorabilidade a que todo ser humano está preso: o vazio devir prefigurado pelo círculo vicioso que assinala o existir como uma incessante motivação egoísta. A relação entre as três mulheres e a inapelável roda que aprisiona o homem revela-se no apelo sexual depositado nas três figuras femininas, signo maior do instinto da Vontade que anima e conduz a existência humana. A figura do polvo enseja a noção schopenhaueriana de *justiça eterna*, punindo de modo inapelável o ser humano. De mãos totalmente atadas, em posição submissa e de clara humilhação, a figura humana da pintura pode ser lida como retratando o homem vienense: mergulhado em um crescente vácuo de valores, preso aos tentáculos de um vazio que impregna suas ações, gestos e gostos, só lhe resta, cabisbaixo e resignado, acatar o veredicto das deusas da *Jurisprudência*.

Considerações finais

Schorske (1988) explica que as pinturas de Klimt geraram uma crise institucional na Universidade de Viena e a tensão que as envolveu posteriormente se espalhou sob a forma de forte polêmica por todo o cenário cultural e político da Viena *fin-de-siècle*². Significativo é perceber que o incômodo que elas geraram apenas foi possível porque as três pinturas expressavam um sentimento de desencanto em relação ao mundo, algo que de algum modo já estava disseminado em parte significativa da sociedade.

Os quadros denunciam toda a fragilidade das instituições vienenses, e, mais que isso, a progressiva perda de sentido dos valores constitutivos das diversas esferas da existência humana. *Filosofia* denuncia a crescente percepção da existência de um profundo vazio revelado pelo frívolo desempenho da razão humana no interior das diversas instâncias da vida. *Medicina* dá continuidade ao diagnóstico de *Filosofia*, e mostra que nem a própria vida se coloca em um patamar mais elevado dentro do vazio axiológico que mais e mais caracterizou a Viena *fin-de-siècle*. Essa constatação mostra-se cruelmente veraz,

²No capítulo V de Viena *fin-de-siècle*, Carl Schorske (1988) relata os vários desdobramentos da crise.



uma vez que, no seio da maioria das famílias vienenses mais importantes e bem sucedidas, a morte se fez invariavelmente presente com inesperados e espetaculosos suicídios. Por fim, *Jurisprudência* denuncia que o desamparo do homem em um mundo tão sombrio apenas seria compreensível como expressão de uma implacável e inevitável justiça a mesclar-se com a vida – instância muito diferente daquela idealizada e disseminada pelos profissionais ligados ao direito. Nesse sentido, o quadro sugere que, apesar de toda proeminência acadêmica do direito vienense deste período³, ele é totalmente impotente diante da miséria e do sofrimento constitutivos de toda existência humana. As pinturas procuraram mostrar que “não é filosofia *ex cathedra* que iluminará a humanidade, não é o progresso da medicina que a libertará de seus padecimentos, não é a jurisprudência congelada em instituições imponentes que poderá protegê-la contra o arbítrio das deusas da vingança” (Hofmann *apud* Le Rider, 1992, p. 42).

Uma última observação: a despeito da clara possibilidade de associação das pinturas de Klimt com o pensamento de Schopenhauer,

³ A Viena fin-de-siècle foi o berço de duas das mais importantes correntes do pensamento jurídico contemporâneo. O direito positivo não nasceu na Viena fin-de-siècle, porém os contornos que o delineiam na contemporaneidade foram traçados na capital habsburguesa. O dogmatismo legalista que pensa o direito como uma justaposição da lei e do Estado – portanto como ciência de caráter excludente às manifestações axiológicas não previstas pelo legislador – ganhou incisiva sistematização quando o vienense Hans Kelsen publicou *Hauptprobleme der Staatsrechtslehre*, em 1911. Em um outro pólo, ao elaborar uma defesa sistemática do privilégio do direito vivo (das *Lebende Recht*) sobre o direito decisório (*Entscheidungsnormen*), o sociólogo Eugen Ehrlich fincou as bases de uma perspectiva pragmática do direito, não contemplando o texto legislado como premissa decisória do direito, mas privilegiando o elemento tácito da situação julgada, ou seja, o conjunto de leis circunscritas à visão de mundo própria do contexto em que a decisão jurídica deve incidir (Johnston, 1972).

se o pensador frankfurtiano tivesse tomado contato com as pinturas que aqui analisamos, do mesmo modo que os acadêmicos vienenses o fizeram, ele também as rejeitaria, ainda que guiado por motivos distintos. Do ponto de vista de Arthur Schopenhauer, a pintura ocupa um dos pontos mais altos da classificação das artes, pois tem como tarefa intuir a Idéia de humanidade, patamar “em que a vontade atinge o mais alto grau da sua objetivação” (Schopenhauer, 1986a, p. 220). A técnica de harmonização das cores e sua correta disposição, assim como a técnica do uso preciso do jogo de luz e sombra, são ferramentas que devem conduzir o artista à exposição da beleza humana e de toda graça que se deposita num olhar ou ainda num gesto. Para o filósofo, nos animais encontramos apenas um caráter genérico. Assim, o caráter manifesto em um cachorro qualquer é o caráter próprio de todos os cachorros. No ser humano, além do caráter genérico – ou seja, aquilo que é próprio da Idéia de humanidade – encontramos também em cada indivíduo um caráter particular. O caráter individual de cada ser humano acompanha o caráter específico próprio da humanidade. Por isso cabe à pintura de qualquer ser humano expressar, além do caráter específico próprio da espécie humana, também o caráter particular de um indivíduo retratado. No caso de um quadro histórico, a pintura deve expressar o caráter próprio da humanidade e o caráter particular de cada indivíduo que participa do quadro. “Portanto as artes que se propõem a representar a Idéia de humanidade têm como seu problema tanto a beleza, própria do caráter da espécie, quanto o caráter individual, que é chamado *caráter por excelência*” (Schopenhauer, 1986a, p. 225). No caso das obras de Klimt, elas não obedecem a esse requisito, visto que são pinturas alegóricas. Na alegoria temos uma abstração, ou seja, o objeto intuído não mais aparece de uma forma direta, mas sempre de um modo mediado, escondido sob uma “capa” conceitual. Schopenhauer defende que a pintura deve mostrar de modo *imediato* a Idéia intuída pelo artista. Uma pintura simbólica aludiria à necessidade de uma chave, de um código interpretativo de cunho conceitual. Toda obra de arte simbólica impõe a posse de uma ferramenta indispensável à percepção de toda Idéia que se supõe a ela subsumida, pois “o abstrato não pode ser representado imediatamente” (Schopenhauer, 1986a, p. 240). Segundo o pensador frankfurtiano, se a pintura pode expressar o caráter específico da humanidade e os diferentes caracteres individuais do homem, apenas o pode fazer de modo *imediato*. Ela é uma arte diretamente intuitiva. A arte que lida com pensamentos e conceitos, formulando e criando as mais diversas formas de alegorias – expressões figuradas, metáforas, parábolas – é a poesia.

Referência bibliográfica

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Der Brief des Lord Chandos*:
schriften zur

Literatur, Kunst und Geschichte. Stuttgart: Reclam, 2000.

_____. *Der Tor und der Tod*. Leipzig: Insel Verlag Anton
Kippenberg, 1969.

- JOHNSTON, William M. *The Austrian mind: an intellectual and social history* 1848-1938. Los Angeles: University of California Press, 1972.
- LE RIDER, Jacques. *A modernidade vienense e as crises de identidade*. Trad.: Elena Galdano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- MAREK, George. *The eagles die: Franz Joseph, Elisabeth, and their Austria*. New York: Harper & Row, 1974.
- MONK, Ray. *Wittgenstein: the Duty of Genius*. Vintage: London, 1990.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga and Paralipomena*. v. 2. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- _____. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986a.
- _____. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986b.
- SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.