

Jugendstil e o mito fascista do belo: oração fúnebre à Crítica

Tereza de Castro Callado*

RESUMO

A reflexão sobre a análise benjaminiana do *Jugendstil* denuncia a antecipação, na estética da virada do século XX, de condicionantes míticos utilizados pelo nacional socialismo para seduzir as massas. Baseada no cânon da “impessoalidade do artista” o estetismo da *art nouveau* permite, ao eliminar a unidade do singular, a contaminação de “preceitos doutrinários imperativos”, que se estabeleceram na política ideológica da eugenia ariana.

Palavras-chave – Jugendstil, cânon estético, singular, imperativo, política

Jugendstil and the Fascist Myth of Beauty

ABSTRACT

Reflections on Benjamin's analysis of Jugendstil reveal the anticipation, based on the aesthetics of the turn of the twentieth century, of mythical conditionings used by the national socialism to entice the masses. Based in the canon of “impersonality of the artist” the aestheticism of Art nouveau allows, by eliminating the singular unit, the contamination of “doctrinal precepts imperatives”, which were settled in the political ideology of Aryan eugenics.

Key-words – Jugendstil, aesthetic canon, singular, imperative, politics.

Jugendstil e o mito fascista do belo: oração fúnebre à crítica

Tereza de Castro Callado

A arte da passagem do século XIX ao XX – *artnouveau* – é um canto de exéquias ao espírito da crítica gerada com o final da concepção divinatória do mundo que cede seu espaço à representação. Entronizando os tempos modernos, Crítica e Representação constituiriam as duas faces de Janus da ciência experimental que mais tarde se legitimaria simplesmente como ciência. A crítica introduz a racionalidade moderna e despede a mitologia para absolutizar, em nome da razão, as ciências particulares, libertando-as definitivamente da metafísica. Mas o retorno ao mito empreendido pela razão instrumentalizada acaba legitimando o tecnicismo como único saber possível, e atinge seu clímax nas bodas da arte com a técnica. A exposição visceral desse encontro fatídico se encontra no movimento da *arte pela arte*, quando a estética se emancipa, em uma política de autogestão impermeável ao homem para fruir beleza (*Eros*) no mito tardio do belo. Em *Zur Kritik der Gewalt* de 1921 Benjamin expõe a tese de que o poder que é violência deriva das forças míticas. Elas se manifestam sobretudo no sistema de institucionalizações com o aval da política na sua concepção totalitária, consistem na *estrutura mística da autoridade* de que fala Montaigne em *Ensaio III*¹ e podem aparecer em vários disfarces. Camufladas de belo ou mimetizadas de espiritualidade, elas investem contra a espontaneidade, esvaziam o singular de sua unidade, e sob o estigma da massificação o indivíduo com a impressão de uma realização no idêntico. Esse

¹ Michel de Montaigne comenta em *Ensaio III* a estrutura esotérica de um poder que não se deixa comparar a nenhum outro. Diz ele que “as boas qualidades dos reis são como mortas e inúteis, pois as virtudes só se percebem por comparação e as deles nunca se comparam. Ignoram os louvores de bom quilate porque os aflige uma contínua e invariável aprovação. Ainda que se meçam com o mais ínfimo de seus súditos não poderão auferir o prazer da vantagem obtida, pois sempre haverá uma resposta irretorquível: “trata-se de meu rei”. E assim dizendo como que dá a entender, quem o diz, que se prestou a uma farsa. Pelo fato de serem reis, sua grandeza esmaga e absorve as demais qualidades reais e essenciais que porventura possuam (...) E um rei é a tal ponto rei que nada mais pode ser. A realeza forma em torno dele uma atmosfera luminosa que o envolve, o esconde e faz que escape à nossa vista ofuscada pelo seu brilho”. Michel de Montaigne. *Ensaio III*, Victor Civita, São Paulo, 1988, p. 141.

“talismã de identidade”, de que falam Adorno e Horkheimer, é forjado na ideologia. Travestida em necessidade, ela se impõe, subtraindo o elemento anímico- aquele elã vital comentado por Bergson em *A energia espiritual*.² Dentro dessa moldura a estética comprovou ser uma interface do conhecimento que se deixou manipular, engendrando uma impressão de identidade, infringindo à realidade pseudosignificações inclinadas a interesses do poder alheios à destinação humana. Portanto, sob os auspícios do belo a política reduzida à ideologia, e não enquanto convívio das diferenças, revela essa distorção no “sentimento nacionalista” que se abate sobre Weimar. Na mirada violência mítica, oculta no estuque ornamental do belo, define a justiça (*nomos da terra*) nas hordas da sedução perfiladas na obra de arte. Assim aparece o *Jugendstil* em uma época marcada pelo pó cinza do tropel dos cavalos em direção a combates, a que o público civil se viu coagido, na atmosfera sombria de uma política desesperançada, que deixa igualmente a mingua campestre e cidadão. Isso tudo a despeito da grandiloquência da era imperial guilhermina e onde justamente o fetiche deve encobrir a paisagem das ruínas: com projetos de educandários, no grande croqui arquitetônico da nova Alemanha, Bismarck executa o plano educacional nos *Deutsche Länder* quando de sua unificação em 1871. Em um hausto de humanismo mais pretensioso que concreto se dilui, na fantasmagoria, a história da cultura germânica. Inicia-se o estágio de barbárie no parto das relações estéreis quiçá sem dor, porque anestesiadas sob a vigilância do belo e a tutela reacionária do narcótico patriarcal-totalitário do legado idealista do século XVIII. Está longe de representar uma fraude conferir a esse fenômeno, engendrado na imanência de “um sistema triádico da divindade”, a possibilidade de relacionar um movimento de arte a uma mitologia: a de uma raça superior, de uma estirpe pura. Haveria um pressentimento aflitivo da eugenia ariana nos movimentos estéticos da passagem do século? Sobretudo aqueles de consistência gaseiforme? - O *Jugendstil* ou *art nouveau* traduz a fisionomia da mentalidade e do espírito

² Henri Bergson. *A Energia espiritual*, Tradução de Rosemary Costhek Abílio, São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 21.

do tempo, que atingiu o grau mais abstrato de representação, representação do esvaziamento do sujeito, ou melhor, aniquilamento: existe nele um elemento que desafia o entendimento e só pode ser explicado pelo dogmatismo de mentes fanáticas, capazes de acreditar em um marchado espírito na história depurada de um conceito de *perfectibilidade* do gênero humano. Uma pitada de dogmatismo aqui e uma porção de narcótico destilado do belo e surge o *Jugendstil*. Arte sem resistência, que mais tarde será curada pelo expressionismo alemão. Isso dá ensejo à reflexão do filósofo Walter Benjamin a desafiar a dialética idealista com a dialética na imobilidade (*Dialektik im Stillstand*), pois os elementos que negaram esse idealismo dão testemunho de seu resultado catastrófico: a guerra. Ostentando um falso conceito de heroísmo, o fenômeno estetista sustentou, com a máquina, a política armamentista que vitimou duas gerações. Desprestando o destino de um amanhã funesto antecipa-se a gestão da arte abstrata, construída pela indiferença da técnica ao potencial anímico propalado pelo ideal humanista do renascimento. Ali, quando o espírito apalpava a matéria, das núpcias com o Belo aparecia o humano. Aqui o objetivo é pensar e mitigar a dor de uma população ferida de morte. Mas a denúncia da catástrofe vem após seus resultados. A reflexão da obra das *Passagens* escrita de 36 a 40, em que Benjamin “vê atrelado este movimento estético a *Jugendbewegung*, tem a lucidez de levar à coerência da ilação entre ambos até o limiar da guerra”. O relato dessa associação pretende denunciar a antecipação, no *Jugendstil* de condicionamentos míticos utilizados pelo nacional-socialismo para seduzir as massas. Os SS abominavam até a execração a pintura expressionista, por desconhecê-la, de forma desconcertante seu conteúdo alegórico por excelência.

A impossibilidade de dominá-lo aparecia-lhes como um desafio. Não podiam se apropriar dele, uma vez que aquele conteúdo impedia a adaptação dessa arte a interesses esconsos. Ao contrário, o ideal do *Jugendstil* encontra-se na esteira do risco. Essa estética busca uma realização na “sacralidade”. O

sagrado é justamente o estofo com o qual os SS forjavam seus estereótipos de raça pura e de arianismo, pois “encantada pela precipitação festiva da tendência do historicismo à moda renascença”, comenta Benjamin, esse estetismo se empenha, à maneira dos moldes clássicos, “no cânone da impessoalidade do artista”, o que elimina a força do singular, permitindo, dessa forma, a contaminação de imperativos ideológicos. A arte alegórica do Expressionismo, ao contrário, não é manipulável. No caráter de uma semântica plural para um ressignificar, a renovação constante desfaz pistas e arrasa os preceitos inclinados ao interesse ideológico restrito à subjetividade. Esse *fôlego incansável* da arte alegórica para se manter na encruzilhada dos sentidos confunde o *improfanável* profana o consagrado, como poderia sugerir Giorgio Agamben.

O *Jugendstil* arrastou ideais humanitários a uma procissão de equívocos políticos, sociais e até religiosos. É nessa mesma atmosfera da estetização perversa do cotidiano que a comunidade cristã católica em peso, desapercebida da sedução disfarçada em sentimento nacionalista, apoiou as hordas fascistas. Na miragem do belo o que surpreende é o gesto de suspense acompanhando o ar de encantamento ao se contemplar a *artnouveau* estampada nas fachadas dos edifícios e na arquitetura interior das cidades europeias. Experimentemos o fascínio que ela exerce de Paris a Madrid, de Praga a Barcelona e veremos que a cultura que engendrou a *artnouveau* é a mesma que deu continuidade à convenção e enclausurou o anímico nas malhas do estereótipo, ao retirar do homem a espontaneidade que lhe assegurava a similitude irremeável no resguardo do divino. O isolamento em um mundo de guerra, estranho em tudo, sob o qual faz exangue o “frágil e minúsculo corpo humano”, conduz esse tipo de estetismo a inflexibilidade da ação e à rigidez do olhar que só dá a ideia de um futuro como fatalidade (*Verhängnis*). Sob os auspícios da violência, esse destino construído pela ambição do homem, através da técnica, repete a desfaçatez e a barbárie do poder de um sobre o outro nas lâminas da subjetividade. As figuras lânguidas da pintura de Alfons Mucha se

apoiam em *longueschaises*, exangues e lívidas, incapazes de sustentar o próprio corpo. Explico: O *Jugendstil* é o produto de uma civilização que realizou na técnica o sonho coletivo, delírio que acalenta a fantasmagoria da grande cidade. A fisionomia do espírito do *fin-de-siècle* se manifesta esteticamente nele. A reflexão sobre essa face requintada da alienação em sua manifestação pictórica se inicia na análise da realidade inflada de idealismo que deveria contracenar com a decadência de um programa político buscando enganosamente o equilíbrio para as mil complicações sociais nas forças econômicas extraídas da técnica, quando essa fragilidade é levada a se compensar animicamente numa troca de relações entre arte e ideologia: seu ônus é a diluição das categorias que sustentavam a concepção de um sujeito lógico, analítico, transcendental, construído nas leis da calculabilidade e na precisão do *more géométrico*. E não é só o corpo que exhibe o aspecto débil. Dir-se-ia que a mente dessas criaturas extenuadas de nadaísmo é incapaz de reter algum pensamento, é incapaz de memória. O *Jugendstil* é carente de história porque sua matéria-prima é um canto de exéquias à decadência dela. Em seu matiz apagado consome-se a crítica. O traço débil substitui a rememoração pela lembrança; despede a melancolia criativa e elege a esterilidade da nostalgia. As figurações do *Jugendstil* não geram ideias, não procriam. Seu aspecto orgânico é aparente. Nelas a alienação do presente com relação ao passado se encontra nas volutas que transfiguram a natureza em coisa morta e na inércia de uma organicidade que não tem mais espaço na realidade. A natureza perde a vida ao se estereotipar. Dir-se-ia que assim *auratizadas*, as figuras femininas do *Jugendstil* exalam um lamento fúnebre, último suspiro de uma civilização. Por isso são incapazes de alegria. Bergson alia a alegria a um sinal de vida. Fala de alegria, não de prazer: “o prazer não passa de um artifício imaginado pela natureza para obter do ser vivo a conservação da vida”. Para Bergson o prazer não indica a direção em que a vida é lançada”:³ Em todos os âmbitos “o triunfo

³ “...a alegria sempre anuncia que a vida venceu, que ganhou terreno, que conquistou uma vitória: toda grande alegria tem um toque triunfal. Ora se levamos em conta essa indicação e seguirmos essa nova linha de fatos, veremos que em toda parte há alegria, há criação: quanto mais rica é a criação, mais profunda é a alegria. A mãe que contempla seu filho alegra-se porque tem consciência de havê-lo criado, física e moralmente. Acaso o comerciante que desenvolve seus

da vida é a criação”. O filósofo não conta nessa área com o domínio. No contraponto feito por Bergson entre prazer e alegria se torna evidente a caracterização do desejo, nutrido na realidade da fantasia e do mito. O criador, aquele que realiza por um esforço, que extrai muito do pouco, alguma coisa do nada (...) aumenta incessantemente a riqueza que havia no mundo. A alegria do criador “é uma alegria divina”.⁴ Ao contrário, a satisfação do bem adquirido, da propriedade sobre ele não pode ser caracterizada pela alegria, mas pelo prazer que advém do desejo de realizar a posse. O *Jugendstil* se passa na superfície desse prazer efêmero que morre com a realização do desejo. Ele pertence ao mundo infernal da modernidade, tangido pela técnica. O leito abandonado ao miasma de rosas maceradas do *Jugendstil* traz a moessa do contorno esquelético que o engendrou: o tecnicismo que exonera a humanidade em nome do progresso, esse último transfigurado em espectro de guerra. O cortejo dopseudo-heroísmo exhibe o cadáver como “supremo adereço cênico” da modernidade, da mesma forma que a corte seiscentista, desfigurada pela violência, mostra as vísceras do poder nos “traços hipocráticos da história”. O “heroísmo da guerra de materiais” conduz as flâmulas de uma realidade inflada de subjetividade: sua forma de falar da natureza exterior sem falar da natureza interior: esterilidade. O sujeito dessa impermeabilidade ao espontâneo antecipa o aparecimento do plástico, material produzido com os resíduos do natural. Mas as curvas do *Jugendstil* arrebatam, a bela palidez faz enrubescer. Os gestos suaves embalam. A beleza narcotizante experimenta a vertigem de se encontrar a beira de um abismo. Como um arauto de guerra, essa lividez carrega

negócios, o fabricante que vê sua indústria prosperar, alegra-se por causa do dinheiro que ganha e da notoriedade que adquire? Evidentemente riqueza e consideração contam muito na satisfação que sente, porém lhe trazem mais prazeres do que alegria; a alegria verdadeira que ele desfruta é o sentimento de ter montado uma empresa que funciona e de ter dado a vida a algo”. Henri Bergson. *Opus cit.*, p. 22-23.

⁴ “Pensem, diz Bergson, nas alegrias excepcionais, a do artista que realizou seu pensamento, a do cientista que descobriu ou inventou. Ouvirão dizer que esses homens trabalham pela glória e obtêm suas alegrias mais vivas da admiração que inspiram. Profundo erro! O homem dá importância aos elogios e às honrarias na exata medida em que não está seguro de ter obtido êxito. No fundo da vaidade há modéstia. É para tranquilizar-se que ele busca aprovação, e é para sustentar a vitalidade talvez insuficiente de sua obra que gostaria de cercá-la da calorosa admiração dos homens, como se coloca em estufa uma criança nascida prematuramente. Mas quem está seguro, absolutamente seguro de que produziu uma obra viável e duradoura, esse não tem mais o que fazer do elogio e sente-se acima da glória, porque é criador, porque sabe disse e porque a alegria que sente é uma alegria divina. Henri Bergson. *Opus cit.* p. 23.

a feição do terror anunciado aos quatro cantos da civilização europeia em crise, crise de valores morais pintando a ideia da necessidade de uma “consciência histórica” que sabemos ser falsa, uma vez indiferente ao corpo, ao sacrifício, à solidão das trincheiras. *O Jugendstil* esforça para retomar a todo custo uma *aura* para o mundo. Ele quer abandonar, ao espaço do culto, a dimensão política já enxovalhada pela cultura transformada em barbárie. Fica confirmado que “nada há de sacro que seja puramente espiritual”, diz Hugo von Hoffmannsthal expressão acordada por Benjamin em *Kunstwerk in der Zeit seiner Reproduzierbarkeit*. O sagrado parece ser o fetiche da espiritualidade, deduz-se ao se contemplar as figuras do *Jugendstil*. No contexto da abstração derivada do mito e que toma de assalto o cotidiano valeria a pena examinar “o caráter sagrado da vida” pois a ele se deve o aparecimento da “mera vida”, vida aviltada pela culpa mítica. Para falar dessa perda Benjamin cita Salvador Dali (BENJAMIN. *Passagens*. 2006, p 589):

Nenhum esforço coletivo chegou a criar um mundo de sonho tão puro e tão inquietante quanto esses edifícios modernstyle os quais, à margem da arquitetura constituem por si mesmos, verdadeiras realizações de desejos solidificados, nos quais o mais violento e cruel automatismo revela dolorosamente o ódio da realidade e a necessidade de refúgio num mundo ideal, a maneira do que se passa numa neurose infantil.⁵

Trata-se aqui de uma espécie de autismo da cultura. Pois “o coletivo que sonha ignora a história”⁶ (BENJAMIN, 2006). Pois “se levarmos em conta as perigosas tensões que os novos tempos movidos pela tecnização e o pragmatismo da existência, com todas as suas consequências engendrou nas massas, tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico – perceberemos que esse mesmo instrumentalismo abriu a possibilidade de imunização contra tais psicoses através de certos mecanismos capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial, o que poderia ser mais temido”. É o

⁵ Walter Benjamin. *Passagens*. Tradução: Willi Bolle et alii, Belo Horizonte: Humanitas, 2006, p. 589.

⁶ Walter Benjamin. *Passagens*. Opus cit, p. 588.

que veremos no expressionismo alemão funcionando como uma reação positiva contra a passividade política. Contrastando com o tom pastel do *Jugendstil*, as cores vibrantes das pinceladas em *Der blaue Reiter* produzem um choque (*Chockerlebnis*). A angulosidade dos animais de Franz Mark, o traço espacial de Vassili Kandinskyna *Improvisação*, os mascarados de Alexei von Jawlensky, também ele russo, passeios e cafés de Auguste Mack, de tão esfuziantes e vivos, são imagens sonoras e eletrizantes, capazes de eletrocutar, clamando pelo cotidiano. A esse fenômeno denominamos *Erwachen* pois a arte desperta a realidade, calcinando-a. E enquanto alegoria, destroça seu objeto para levá-lo a ressignificar. Do expressionismo saltamos ao seu patrono, na visão de Benjamin – El Greco. O visionarismo deste antecipou, na realidade claro-escuro do barroco, a compreensão dos extremos da realidade e seu conflito que a sua arte tentava apaziguar de forma heroica, impedindo a camuflagem histórica. Benjamin vê nesse movimento a pré-história do expressionismo com suas farpas, o satanismo benvindo de linhas angulosas e pontiagudas tais as do anjo de Paul Klee - um questionador da História. De costas para o progresso massacrante ele vê no lugar das construções da civilização realizadas pela *corveia anônima* e a custo do sacrifício de gerações, um amontoado de ruínas, ao qual reage tentando salvar os bens culturais e despertar os mortos. Mas uma força vinda do *paraíso* faz farfalhar suas asas forçando-o a retroceder. A concepção de paraíso como metáfora do progresso nos faz crer no conceito weberiano de desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*), para marcar a passagem do exílio do divino com a entrada triunfal da ciência no palco do conhecimento profano, dando a entender que a força antagônica acionada pela técnica revida, colocando a máquina como elemento ordeiro. Sua velocidade dificulta a visão e anestesia a memória com a multidão de opções sempre renovadas que a aceleração da máquina oferece. Essas observações que acabam de ser feitas “só impõem uma exigência ao leitor”, alerta Benjamin: conduzi-lo à reflexão sobre a atmosfera sedutora da arte, antecipando contra o embotamento de nossa cultura e o efeito narcotizante dos mecanismos de sedução. Aqui é preciso referir-se ao nacional-socialismo, e ao sentimento de

êxtase fabricado por sua propaganda, mesmo o mais funesto e que não conduz a nenhuma descoberta, pois o homem contemporâneo acredita ter a existência protegida por uma redoma de *vidro*, no *ambiente glacial* da objetividade científica. Contra o torpor de um silêncio lúgubre, o filósofo espreita, no teatro da ação do homem – de que a dramaturgia de Brecht é um exemplo – o eco da sabedoria – lado épico da verdade, matéria-prima da virtude política na habilidade para a decisão (*Entschlussfähigkeit*). A decisão concebida por Benjamin poderá fazer face a fenômenos tais *aartnouveau*. Seu ideal de beleza trai o contorno visual de uma disposição de espírito ⁷mergulhada em passividade - diríamos - a doença fatal de que sofreram aqueles que permitiram o contágio do vírus nacional-socialista na Alemanha. As contingências do adestramento já se encontravam na arte da passagem do século que invadira o cotidiano: Na *artnouveau* a docilização do corpo molda o humano no belo mítico que desfere contra o anímico. Ao sublimar a natureza, retirar dela todo vigor selvagem e exorcizá-la do natural que atemoriza, essa concepção de belo traz a floresta para dentro das casas, enlaça com ela as colunas de sustentação e empresta uma luz opaca ao interior burguês no regaço do calor pseudo-natural. Seu aspecto quebradiço e translúcido, que nos nossos dias poderia sugerir o virtual, é a medida da vulnerabilidade do sujeito (*subjectum*) na barbárie cultural que o relevou, impondo-lhe a posição de objeto. Continuemos sobre o *Jugendstil*. A languidez das figuras estampadas sobre círculos e caracóis está para a pintura como os episódios grotescos para o cinema. Eles são resultado de “repressões que o cotidiano da civilização traz consigo”. Aqui se trata do “desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, de seu amadurecimento natural e perigoso”, comenta Benjamin: “o recalque é o aprisionamento dessa energia impedindo que o indivíduo tenha todos os traços *mnêmicos*.” O psicótico, diz Jung, se acha inteiramente sob o influxo do inconsciente. Nos indivíduos psicóticos o limiar da consciência é muito mais

⁷“A extinção de toda a vida individual, a classificação mais completa da personalidade humana dentro da hierarquia da educação estatal e das ciências é exatamente um dos supremos princípios de nossa vida espiritual”. Hermann Hesse. O Jogo das contas de vidro. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980. p. 1

deslocável do que nos indivíduos normais.⁸ Assim o inconsciente não oferece nenhuma resistência no sentido de um ocultamento: “na verdade ele próprio não se esforça por outra coisa que não seja irromper apesar da pressão que sobre ele pesa, e abrir seu caminho à consciência ou a uma descarga por meio de uma ação real”.⁹ No caso do *Jugendstil* essa ação real parece ser o grito exalado pela boca das personagens femininas: Oh! Vida, seja breve! O corpo desfalecido dessas figuras pintadas pela *artnouveau* possuem a pulsão de morte, pois na mímica, diz Bergson a consciência se fixa no mundo em que vivemos.¹⁰ De natureza gaseiforme as imagens de superfície da *artnouveau* desfalecem na medida em que o projeto civilizatório alcança a realização de um conceito de “pureza nos edifícios frios e delirantes” espalhados por toda a Europa, bem como a auto afirmação no simulacro de um conceito perturbador de ideal. Seu elemento estilístico de construção “privilegia o vazio ao pleno”. Pois a civilização não tem projetos para depois. O Futuro é a guerra, a vertigem do aqui e agora, tão forte ela se identifica com o *trompe l’oeil* do barroco, com a falta de sentido da vida e com a fatalidade. O *Jugendstil* “põe lado a lado devassidão e inocência floral”. Ele consegue retirar a força do ferro, antecipa nele a natureza moldável e elástica do plástico, emprestando àquele material pesado a ilusão decorativa de gavinhas ondulantes à menor brisa, quando a curva nunca se completa em um círculo fechado. Assim consagra o homem como o que dominou a natureza – poder que não reconhece nenhum limite. A aspiração do *Jugendstil* é a voluta ondeante até o infinito, ideal estéril como o da guerra, espreitando o cotidiano de pessoas comuns, vivas de corpo concreto: “pouco a pouco a vida urbana é elevada à qualidade de mito” constata Baudelaire citado por Benjamin. Por trás disso ausculta-se pulsante a “mitomania” do poeta. Prefigurando o *Jugendstil*, Baudelaire é contagiado por ele e concebe “um quarto que se pareça com um devaneio, um quarto

⁸ Carl Gustav Jung. *A natureza da Psique. Obras Completas. Volume VIII*, Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2000, p.134.

⁹ Sigmund Freud. *Além do Princípio do Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)* Tradução do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 30.

¹⁰ Henri Bergson. *A energia espiritual*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio, São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 75.

verdadeiramente espiritual, onde os móveis têm formas alongadas, prostradas, lânguidas e onde os móveis parecem sonhar”. Dir-se-ia que são dotados de uma vida sonâmbula como o vegetal e o mineral. Estão todos cansados. A inanição impede de pensar. Um ideal de origem romântica, teosófico talvez, prefigurado no esboço das figuras, diria que elas querem ser desenhadas pela mão volátil de uma espiritualidade sem espaço no humano. Esse exílio da concretude sugere a abstração de uma lógica que segrega a matéria, privilegia o espírito, configurando sua faculdade “de exercer a ditadura”, para poder ostentar sua superioridade diante da matéria,¹¹ do concreto:

*O Jugendstil força o aurático. Nunca o sol sentiu-se melhor em
sua auréola radiante; nunca o olho humano foi mais brilhante do que em Fidus.
Maeterlinck leva o desenvolvimento do aurático até o absurdo. O silêncio dos
personagens dramáticos é uma de suas formas de expressão.*¹²

Bergson alia matéria e espírito para “explicar dois instintos que surgem com a vida e que mais tarde serão os dois grandes motores da atividade humana: o amor e a ambição”. Coloca lado a lado matéria e consciência.

De que forma o tempo de Baudelaire tenta estabilizar as nuances asfixiantes do Jugendstil? Responde Benjamin: “*aperte d’auréole* de Baudelaire opõe-se a este tema do *Jugendstil* da maneira mais categórica”. O ambiente traçado por essa arte, que exila o homem de carne e osso, seria o cenário apropriado para se representar o tema da infertilidade cogitado por Benjamin ao comentar: “as personagens femininas de Ibsen não dormem com seus maridos, elas caminham de mãos dadas com eles ” ao encontro de algo terrível: - Seria o perverso

¹¹ A matéria, diz Bergson, “distingue, separa, decompõe em individualidades e por fim em personalidades, tendências outrora confundidas no elã da vida. Por outro lado, a matéria provoca e torna possível o esforço. O pensamento que é apenas pensamento, a obra de arte apenas concebida, o poema apenas sonhado ainda não custam trabalho: o que exige esforço é a realização material do poema em palavras, da concepção artística em estátua ou quadro”. Henri Bergson. *A energia espiritual*. São Paulo, Martins Fontes, 2009, p. 21-22.

¹² Walter Benjamin. *Passagens*. Tradução. Willi Bolle et al., Belo Horizonte: Humanitas, 2006, p. 599.

olhar floral de Odilon Redon (BENJAMIN. 2006, p. 598), sem nenhuma correspondência no mundo real? Aqui viceja a equiparação do orgânico ao inorgânico como Freud a caracterizou em *JenseitsdesLustprinzips* endossando a teoria que sustentou a arte do *Jugendstil*. A lividez mortal de suas mulheres de alabastro sugerem-lhes um lugar privilegiado em prateleiras e vitrinas espelhadas. Esses objetos decorativos, onde o orgânico perdeu sua origem, são ineptas à fecundação. Explica-se porque Virgínia Woolf exhibe em Orlando o tema da androginia¹³, o que faz de forma magistral no impulso extravagante de trocar as roupas femininas por masculinas no percurso da história da mulher pelos tempos, da era elisabetana ao século XX, e onde as ilustrações das três aparições de Orlando são uma elaborada e irônica brincadeira necessária para compor a verossimilhança de uma mentalidade que não deixava de ter forte ressonância na luta do feminino contra a passividade. No *Jugendstil*, a textura translúcida imprime nas figurações o estagnado à beira da decomposição, único ritmo que a consistência inorgânica da mercadoria – aqui, a mercadoria mulher – pode oferecer ao mundo no estágio de uma civilização em estertor. O *Jugendstil* é o símbolo desse universo que já não existe, que apela para a morte – para o retorno do orgânico ao mundo inorgânico – como saída do cansaço: “*darinsind Todesalsallgemeinstes Strebenalles Lebenden zur Ruhe der inorganischen Welt zurückzukehren und...*” Nas imagens esculturais do *Jugendstil* a caricatura da morte se traveste de pureza para não assombrar.¹⁴ A beleza da figura estética é simples verniz e desfalece sob o vício, tal o retrato de Dorian Gray se dissipa sob a perspicácia crítica. Ali a crítica ainda estava viva, o *Jugendstil*¹⁵ é a máscara mortuária da crítica

¹³ Entende-se nesse espaço o aparecimento de Orlando de Virgínia Woolf. Oscilando entre uma personagem masculina e uma personagem feminina, Orlando transpõe o limite do tempo. John Lehmann. Virgínia Woolf. Tradução de Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 62-63-64.

¹⁴ O livro “Aura” do poeta, crítico, ensaísta e historiador mexicano Carlos Fuentes traz a tona a figura alegórica do novo nutrido na simbiose do velho, do sempre igual que asfixia.

¹⁵ Walter Benjamin. Passagens (Tradução Willi Bolle et alii), Belo Horizonte: Humanitas, 2006, p. 585.

concebida na visão idealista. Os novos tempos a lincharam até a morte. Nietzsche e a Teoria Crítica são seus últimos herdeiros, arautos a insistir na noção viva de crítica, onde se observa a demolição do “eu”.¹⁶ O mesmo sonho que acalanta a fantasmagoria do *Jugendstil* parece ser aquele que “libera a hilaridade coletiva em outra técnica: a do cinema”, diz Benjamin, por encontrar “nessa distensão a eclosão precoce e saudável da psicose de massa” que ilude em um apaziguamento instantâneo. Essa simulação foi o que restou da crítica:

o arrefecimento se dá especialmente nas cenas grotescas mostradas no cinema. Elas alienam o público sistematicamente pelo pensamento das situações em que vive. Nos intervalos de liberdade abertos pelo filme o excêntrico é o primeiro a se sentir em casa. Nesse espaço situa-se Chaplin como figura heroica. Enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade. Eles são resultantes das repressões que o cotidiano da civilização traz consigo¹⁷

Na construção por um novo conceito de história liberto da *empatia* com o vencedor por um lado e do *conformismo* por outro, que acabaram por reduzir a construção histórica a um covil de subjetividades, assessoradas pelo mítico, no culto da personalidade, as constelações de ideias, apresentadas como “intervalos de liberdade” nas fissuras da catástrofe a que o progresso se reduz, mantêm a força messiânica para retardar e dissipar o tempo infernal da modernidade. Pois a ilusão do novo que ele anuncia tem a voz cavernosamente oca do sempre igual. A compulsão à repetição marca esse estágio de neurose, diz Freud. Comportamento natural nas crianças, a repetição é encarada como uma saída para aquilo que lhes causou uma grande impressão na vida real. Elas se inclinam a repetir o que lhes impressionou. Nelas esse exercício da *faculdade mimética* é fonte de aprendizado. E essa brincadeira vem acompanhada de uma

¹⁶ Em Nietzsche o “eu” deve voltar recriado pela paixão. A dissolução do eu nietzschiano ocorre simultaneamente ao embaçamento dos traços de Dorian Gray de Oscar Wilde.

¹⁷ Walter Benjamin. “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in: *Magia e Técnica Arte e Política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 190.

produção de prazer. Para Freud a capacidade lúdica da criança dissolve, na repetição, a vivência negativa para além de si mesma.¹⁸ No tempo infernal da modernidade, ao contrário, a repetição se confunde à neurose. A busca pelo sempre igual, isto é, pelo “novo estagnado” pode ser bem caracterizada no Processo de Kafka quando K. se dispõe a comprar de início três unidades da mesma pintura representando uma paisagem da charneca com árvores, grama e um crepúsculo. Assim se passa o diálogo entre comprador e vendedor: “- É uma paisagem de charneca” disse o pintor mostrando-lhe o quadro. “- Bom, disse compulsivamente K. -Eu o compro. K. se expressara de modo tão conciso inadvertidamente, que ficou aliviado quando o vendedor em vez de levá-lo a mal apanhou um segundo quadro no chão”. No entanto tratava-se da mesma paisagem. “- São belas paisagens, disse o comprador. Vou comprar ambas e pendurá-las no escritório”, exclamou desavisadamente, a que o pintor, aproveitando-se do automatismo do outro adianta-se com a mesma esperta agilidade “- O tema parece lhe agradar, disse e pegou um terceiro quadro”. O trecho do Processo recortado por Benjamin para a *Obra das Passagens* dá a entender que o comprador acaba levando outros quadros, na verdade todos os outros encalhados no porão da loja. O texto fecha com a fala do pintor: “- Fico contente que os quadros lhe agradem, eu lhes darei todos os quadros que tenho aqui embaixo. Todos eles representam paisagens da charneca, já pinteí muitas delas. Algumas pessoas as rejeitam porque são sombrios demais; outras, porém, e o senhor é uma delas, apreciam justamente coisas sombrias”.¹⁹ Supõe o texto que o comprador K. acabe por levar os quadros, menos pelo gosto e mais pelo automatismo. Na verdade ele é induzido à compra. O cinismo do discurso do vendedor dá a dimensão do inferno a que se acha condicionada a modernidade. Nela, todas as coisas se transformam em artigo de mercado. Na realidade consumista do complexo capitalista burguês, a domesticação empreendida pela política civilizatória leva *o princípio do prazer à pulsão de morte*. Na repetição neurótica, o sempre-igual da mercadoria como artigo de luxo, conduz a um desejo, que uma vez realizado e morto, gera outro desejo e assim sucessivamente. Assim Eros, como pôde prever Diotima no diálogo com Sócrates em *O Symposium* (O Banquete) realiza esse circuito viciado

¹⁸ Para Freud na atividade do jogo a criança tem a capacidade de transferir uma experiência desagradável (a visita a um médico, por exemplo) para um dos seus companheiros de brincadeira e dessa maneira vinga-se num substituto. Sigmund Freud. Opus cit. p. 27-28.

¹⁹ BENJAMIN. *Passagens* (Tradução Willi Bolle), Belo Horizonte: Humanitas, 2006, p. 586.

determinado na sua gênese. Nascido de Poros e Penia ele carrega da sua origem o traço dasabedoria tanto quanto o da indigência, marcando com ambos a estrutura civilizatória: acrescenta à realização do homem através da arte, o seu estágio de decadência. *OJugendstilé* um dos regaços dessa eclosão - fenômeno do desejo originário,²⁰construído sob a abstração do belo que não tem mais nada a dizer em favor da humanidade.

REFERÊNCIAS

ARGAN. Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Frederico Carotti, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN. Walter. *Passagens*. (Trad. WilliBolle), Belo Horizonte: Humanitas, 2006.

BENJAMIN. Walter. *GesammelteSchriften*, Frankfurt am Main: SuhrkampVerlag, 1999.

BERGSON, Henri. *Energia Espiritual*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio, São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOLLE, Willi. *Documentos de Cultura Documentos de Barbárie*, São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

CALLADO, Tereza de Castro. *Walter Benjamin – A Experiência da Origem*. Fortaleza: Eduece,2006.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio dePrazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)* Tradução deJayme Salomão et allii.

²⁰ Aqui foi utilizada a concepção de *Origem do Drama Barroco Alemão* para explicar o conceito de Origem (*Ursprung*) em Eros. Para Benjamin o termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. Walter Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984.

Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig, Wien, Zürich:
Internationaler Psychoanalytischer Verlag, GmbH, 1921.

JUNG. Carl Gustav. *A Natureza da Psique. Obras Completas. Volume VIII.*
Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha, Petrópolis: Editora Vozes,
2000.

MONTAIGNE, Michel de. “Ensaaios III” in: *Os Pensadores*, São Paulo:
Victor Civita, 1988.

PALMIER. Jean-Michel. *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und
bucklicht Männlein – Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin.*
Herausgegeben von Florent Perrier, Hamburger Stiftung
zur Förderung von Wissenschaft und Kultur, Suhrkamp, 2007.

PLATÃO. *O Simpósio ou do Amor*. Tradução de Pinharanda Gomes, Lisboa:
Guimarães Editores. Lda, 1986.

REICH, Wilhelm. *Psicologia de massas do fascismo*. Tradução de Maria da
Graça M. Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WEIGEL. Sigrid. *Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main:
Fischer Taschenbuch Verlag, 2008.