

ENTRE A ARTE E A PSICANÁLISE: A MELANCOLIA EM EDVARD

MUNCH¹

*Mariana Rodrigues Festucci Ferreira*²

RESUMO:

Este texto propõe uma interlocução entre os campos da Arte e da Psicanálise e sua relação com o *pathos* a partir da “dor de existir” em Edvard Munch. É sabido que a “dor de existir” está presente em todas as estruturas psíquicas, mas ela é entoada em potência máxima pelo melancólico. Em Edvard Munch, “a dor de existir”, mais do que estar esboçada em sua obra, é o componente fermentador da sua própria vida, o seu *leitmotiv*, o que será demonstrado neste texto que representa uma síntese de um trabalho de investigação desenvolvido no núcleo de especialização em “Psicanálise e Linguagem” da PUC-SP.

PALAVRAS-CHAVES: Arte. Psicanálise. “dor de existir”. Melancolia. Edvard Munch.

¹ Este texto é fruto de um trabalho de investigação desenvolvido no núcleo de especialização em “Psicanálise e Linguagem” da PUC-SP sob a orientação da prof. Dra. Sandra Dias, e foi exposto no VI Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental, realizado no Brasil (2014).

² Psicanalista, especialista em Psicologia Clínica pela PUC-SP, funcionária pública na Prefeitura De Mauá, no estado de SP. Endereço: Av. Itapark, 2889 – Jd. Itapark – Mauá – SP – Brasil.
Tel: (11)-984860590 / e-mail: marianafestucci@yahoo.com.br

Introdução

Entre o final do século XIX e início do século XX ganha destaque no cenário da Arte um pintor norueguês chamado Edvard Munch. Combinando de modo particular elementos do Realismo, Impressionismo e Expressionismo, Munch criou um estilo peculiar que visava expressar, para além de qualquer técnica e/ou movimento artístico, o seu “estado de alma”, tanto que asseverava que as outras pessoas não compreendiam o quanto as suas pinturas haviam sido criadas a partir da seriedade e do sofrimento.

A vida do pintor foi marcada por perdas. Em 1868, quando tinha cinco anos, Munch perde a mãe para a tuberculose. Em 1875, é o próprio Munch que quase morre por uma hemorragia pulmonar. Em 1877, morre a sua irmã predileta, Sophie. Ainda durante a juventude o pintor perde um grande amigo, que se suicida por amor; em 1889 morre o seu pai; depois é a vez de seu irmão, Peter Andreas, morrer logo após contrair matrimônio; por fim, a irmã mais nova de Munch, Inger, enlouquece.

Todas estas perdas são insígnias do seu sofrimento, as quais Munch transpõe para os seus quadros ao longo da vida, além de transcrevê-las no diário pessoal que mantém, nas trocas de cartas com seus poucos amigos e familiares, e até mesmo em alguns poemas que arrisca escrever. Um de seus amigos, Christian Krohg, chega a afirmar que o que dispõe Munch à frente de outras gerações de artistas é o fato dele saber demonstrar em seus trabalhos aquilo que sente e que o escraviza, subordinando tudo a isso. Mesmo que o seu reconhecimento enquanto artista fosse prejudicado, Munch não se importava. Ou melhor, ele se importava sim, podia até mesmo se chatear quando recebia uma crítica dura, mas ele não se submetia, pois o que lhe valia mais era poder dar vazão a angústia que seguia em seu peito.

De todas as perdas que sofrera ao longo da sua trajetória e que constituíram as fontes do seu padecimento, Munch costumava dizer que a perda da mãe fora a que o atingiu mais profundamente, por cravar a presença da morte muito cedo em sua vida, lançando-o ao desamparo e a constante sensação de que estava na iminência de sofrer o mesmo destino, como se ele já estivesse meio morto em vida, condenado, só faltando a ocorrência de um acontecimento definitivo que formalizasse sua condição:

Em adição à morte de minha mãe, quando eu tinha cinco anos, a constante ameaça de tuberculose presente em nossa casa deu-me o sentimento de que eu estava amaldiçoado por um destino congenitamente cruel. Na mesma ocasião, meu avô morreu de

Entre a Arte e a Psicanálise: a melancolia em Edvard Munch

tuberculose na espinha. Herdei um nervosismo vizinho da loucura (Munch apud Tojner, 2004, p.185).

Para Munch é como se a “perda” da mãe “pairasse como uma sombra” sobre a sua vida, ofuscando toda ligação que pudesse estabelecer com o mundo externo. Embora tenha escrito pouco sobre esta morte, ele constantemente a representou em seus quadros – em um destes, “A criança doente”, comparece uma figura humana com expressão de dor que dá as costas a uma cena fúnebre e tapa os ouvidos, como se “nada quisesse saber”.

Sigmund Freud (2011) nos fala que na melancolia a “sombra do objeto recai sobre o eu”, abrindo lá uma ferida por onde a libido escorre de maneira hemorrágica, o que impede o sujeito de realizar novos investimentos. Diz Munch:

Uma ave de rapina fincou suas garras em meu coração. Seu bico penetrou o meu peito. O bater de suas asas selou minha sanidade. Minha alma está partida em duas – como pombos selvagens, cada um voando em uma direção diferente. Meu pobre coração está sangrando (Ibidem: p.180).

Freud (2011) também nos ensina que na melancolia ocorre um processo de “cisão no eu”, onde uma das partes que se destaca, o supereu, se volta para o eu de maneira atroz, situando-o como um dejetivo. Esta cisão, que resulta em autorecriminações ferozes, faz com que o sujeito, de acordo com uma perspectiva lacaniana, se sinta um rebotalho, um pária do laço social.

É como um pária que se sentia Edvard Munch: ele tinha poucos amigos, suas parcerias amorosas não vingavam e uma sensação de incômodo persistia em qualquer ambiente onde pudesse estar. A vida, segundo ele, representava como que uma terra de Canaã, uma promessa de felicidade impossível de ser apreendida, um solo sagrado no qual ele se sentia impedido de pisar. É este “estado de alma”, de uma “dor em existir” elevada à máxima potência, que Munch transporá para as suas obras.

A melancolia como potência da “dor de existir” segundo Lacan.

A melancolia é situada por Jacques Lacan como a principal porta-voz da “dor de existir”. Ele a considera como uma falta moral na esfera da ética psicanalítica, ética pautada pelo princípio fundamental de que o sujeito não ceda em seu desejo. A falta moral da melancolia está em ceder no desejo, entregando o sujeito ao gozo mortífero,

gozo que está do lado diametralmente oposto ao do desejo. O sujeito é então dominado pela pulsão em sua faceta mortal. Para Lacan (1963/1998):

Sem dúvida, aos olhos de tais fantoches, os milhões de homens para quem a dor de existir é a evidência original, no que tange as práticas de salvação que eles baseiam em sua fé no Buda, são subdesenvolvidos, ou melhor (...) para eles “não é possível que haja pessoas tão burras assim”. Pois então não ouviram eles, se crêem ter um ouvido melhor do que os outros psiquiatras, essa dor em estado puro modelar a canção de alguns doentes, denominados de melancólicos? (p. 788).

Lacan articula a melancolia com a “dor de existir” a partir do budismo no texto “Kant com Sade”, publicado em 1963.

Para o budismo a dor é intrínseca a existência, ou seja, se faz presente em todos os eventos da vida, desde o nascimento até a morte, passando pelos encontros, desencontros, uniões, separações e o processo de envelhecimento. A dor não está foracluída de um momento sequer da vida. De acordo com o budismo, a dor está ligada a inexistência do “si mesmo”, o que Psicanálise vê como a “falta-a-ser” do sujeito. A dor presentifica a existência como um vazio, que por sua vez instiga a sede, desejo de preenchê-lo com algo, desejo que leva aos mais diversos padecimentos, às paixões desenfreadas e ao desequilíbrio da natureza humana. A causa da “sede” está para o budismo na “ignorância” da impossibilidade de preencher o vazio da existência. A solução para a dor estaria então na extinção dessa sede, o apagamento total do desejo através do nirvana, uma espécie de culto da faceta mortal da pulsão que visa à extinção das tensões. Para a Psicanálise, ao contrário do budismo, a via de saída da dor está em combinar a sede e a ignorância no desejo de saber, na postura ética de bem-dizer o desejo (Quinet, 2009).

A “dor de existir” da qual nos fala o budismo e da qual o melancólico é o principal porta-voz é a mesma que encontramos para além do princípio do prazer, em um lugar aquém da própria vida que a parte final da trilogia de Édipo, a peça “Édipo em colono” expressa de maneira exímia. Nesta fase da história escrita por Sófocles, Édipo, depois de descobrir que matou o próprio pai e tomou a mãe como esposa, arranca os próprios olhos e abandona Tebas, passando a andar na errância, exilado de si, para sempre condenado, sem direito a pouso nem qualquer tipo de abrigo. Édipo está banido da civilização, rejeitado no Simbólico. Experimenta algo que é a presentificação da morte em vida, o que, segundo Quinet (2009):

É o que na vida não quer sarar, que só faz morrer. A morte é o tema frequente da tristeza e da melancolia, apagamento do desejo, submundo das trevas, “Mais vale, no final das contas, não ter nascido, e se se nasce, morrer o mais depressa possível diz o coro. O afeto depressivo da dor de existir remete ao furo de gozo próprio da estrutura de linguagem (p. 175).

Como bem adverte o budismo, todo o sujeito será confrontado com várias perdas ao longo da vida. As perdas expressam a falta estrutural que funda o sujeito enquanto tal, mas isso não quer dizer que a falta precise necessariamente doer, e é aí que a Psicanálise apresenta uma saída: a saída pela via do desejo. Entretanto quando o sujeito cede no desejo esta falta se transforma em falta moral, fazendo com que o ser seja dominado pela tristeza e pela culpa. A falência do desejo é tomada como impotência e a culpa por esta impotência recai de forma implacável sobre o eu, pairando sobre ele como uma sombra. A única saída para este estado é a passagem da “impotência que condena” ao “reconhecimento do impossível” que representa a castração. Ao invés de se lamentar pelo que não pode dar conta, o sujeito passa à consciência dos próprios limites que abre a possibilidade de criar saídas.

Ao invés de caminhar pela via Ápia do desejo, na tristeza o sujeito está se extraviando de sua natureza. A tristeza é um afeto que tem suas gradações, se fazendo presente nas mais diversas formas da depressão neurótica e indo do processo natural de luto até a melancolia, estrutura que se distingue da neurose por estar totalmente dominada pela “dor de existir”. Tal estado é bem sintetizado por Quinet (2009):

O sujeito fica triste quando esta falta se articula a uma nostalgia, a saudade do Pai, como aponta Freud. A saudade do Ideal paterno que tamponava a falta agora aberta é ater-se aquilo que não era senão um semblante, um faz-de-conta de garantia para não se confrontar com o real da falta. Atitude da ordem da covardia moral: não se lidar com a falta estrutural de todo ser falante é uma falta moral. O sujeito põe-se a suspirar por Um pai, pelo Um do Pai, pela pátria segura (pp.179-180).

Na melancolia esta nostalgia do impossível atinge o seu ápice e o ser é totalmente sobrepujado pela dor de existir, ficando a mercê da face mortífera da pulsão que o transforma em ruína. O “eu se encontra em ruínas” e o sujeito é um morto em vida, cadáver que anda, autômato ao qual não resta mais nenhum desejo que não seja o de morte. Nas palavras do filósofo Kierkegaard (1979): “Viver mortalmente doente é não

poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e a desesperança é a impossibilidade de morrer” (p. 29).

A “dor de existir” em Edvard Munch

Edvard Munch nasceu em 12 de dezembro 1863 em uma propriedade rural na cidade de Loten, situada ao norte da capital da Noruega. Munch foi o segundo dos cinco filhos que seus pais, Christian Munch e Laura Catherine, tiveram.

Por conta da saúde de Munch se mostrar muito frágil logo após o seu nascimento, justamente em uma época que a tuberculose se disseminava rapidamente abarcando várias vidas, os pais de Munch, temerosos que seu filho não entrasse no reino dos céus, convocaram às pressas um sacerdote para batizá-lo, batismo que teve ares de extrema unção.

Christian não apostava que seu filho fosse sobreviver, mas Munch não só provou que o pai se enganara, bem como teve vida longa, vindo a falecer somente oitenta anos mais tarde. Durante esta longa vida, entretanto, Munch não conseguiu se livrar da insígnia da morte, que só via reafirmada na perda dos familiares seja para a doença ou para a loucura. Munch sobreviveu a todos os membros da sua família, e cada morte foi golpeando ainda mais uma vida que começara de modo vacilante. Estas mortes se tornaram a principal fonte de seu padecimento, ora porque Munch acreditava que era apenas uma questão de tempo até que a morte viesse atingi-lo também, ora porque ele se culpava por ter sobrevivido em detrimento dos outros, mas, principalmente, porque a cada morte parte dele mesmo morria. Se tratava, portanto, da morte em vida, uma vida longa que Munch não conseguiu usufruir a contento, e que para ele representava como uma terra de Canaã, uma promessa utópica de felicidade.

Dizia Munch em seu diário:

Posso explica-lo da forma seguinte, em termos psicanalíticos: algo aconteceu na minha vida, algo que afetou fortemente o meu destino. A compreensão disso foi guardada no meu subconsciente – mas funciona como um sinal de alerta inconsciente. Isso se eleva como um fantasma nos porões profundos da minha alma (Munch apud Tojner: 2004, p.134).

Laura Munch morre em 29 de dezembro de 1868, quando Munch contava com apenas cinco anos de idade. Apesar de Munch pouco escrever sobre esta morte

posteriormente em seu diário e cartas, ele admite que foi uma perda terrível, muito mais dolorosa do que ele poderia suportar ou descrever em palavras; foi algo que pairou sobre ele como uma sombra durante toda a sua vida. Esta morte foi constantemente retratada em seus quadros, tais como “A morte na câmara da doente” de 1895, “O leito de morte”, também de 1895 e “A mãe morta e a criança” de 1899. Todos estes quadros foram pintados em várias versões ao longo da vida de Munch, além de serem trabalhados também em forma gráfica. Quanto ao quadro “A mãe morta e a criança” Munch assume em anotação deixada em seu diário que a criança que comparece dando as costas a cena e tapando os ouvidos com uma expressão de extrema angústia era ele mesmo.

Figura 1. A mãe morta e a criança (1ª versão) – Edvard Munch, 1899.



Fonte: Wikipédia.

Christian se abalou profundamente com a morte da esposa, nunca mais foi o mesmo. Permanentemente triste, passou a se dedicar de forma obsessiva de seus pacientes, se distanciando da família. Em contrapartida, a situação financeira da família se tornou crítica, pois apesar de muito atender, Christian era incapaz de cobrar de seus pacientes. Munch, que o acompanhava em suas visitas médicas, começou a ter pesadelos a partir das cenas que presenciava. Para piorar a situação, Christian constantemente evocava nos filhos o temor pela culpa, a condenação e o inferno.

Com medo do inferno e das ameaças do pai, Munch se refugiava no carinho de Sophie, de quem já havia ficado mais próximo desde a fase de padecimento da mãe, quando a irmã ficara responsável por cuidar dele.

A relação entre Munch e a irmã foi abalada, entretanto, pela tuberculose, que prendeu Sophie a uma cama em um longo padecimento. A morte da irmã perturbou Munch terrivelmente. Ele, que passou o tempo todo observando o padecimento da irmã, simplesmente não conseguia aceitar que ela não existisse mais. Esta dor Munch retratou de forma explícita em dois quadros, “A criança doente” pintado entre 1885 e 1886, e “Primavera” pintado em 1889.

Figura 2. A criança doente – Edvard Munch, 1885-1886.



Fonte: Wikipédia.

Para além dos aspectos técnicos, Munch acreditava que a tela “A criança doente” se diferenciava de outros quadros com tema semelhante pintados por seus contemporâneos pelo afeto que ele havia devotado ao trabalho: “Estou convencido de que dificilmente haverá um pintor entre eles que esgote o seu tema até, precisamente, à última gota amarga, tal como eu fiz (...). Não era apenas eu que estava lá sentado – eram todos os meus entes queridos” (Munch apud Bischoff: 2006, p. 12).

Apesar de Edvard desenhar desde pequeno e mostrar franco interesse pelas Artes, Christian não acreditava que seguir uma carreira artística proporcionasse ao filho um futuro promissor, onde ele pudesse se sustentar. Sem contar que a maioria dos artistas noruegueses, na época, eram tidos como boêmios irresponsáveis, e para Christian, um conservador, era altamente condenável que o filho fosse considerado um deles.

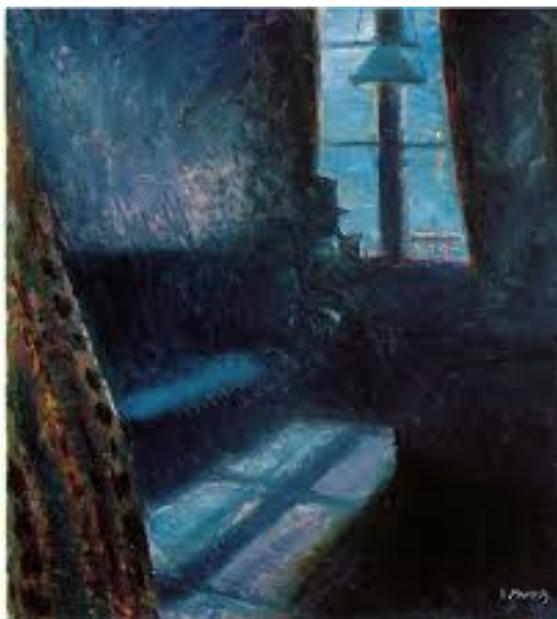
O pai recomenda então que Munch comece a cursar engenharia, o que ele acata, pois pensa que nesta área poderá ao menos aproveitar suas habilidades como desenhista. Além disso, era a época de expansão industrial na Europa, com pontes, linhas férreas e edifícios se multiplicando a grande velocidade, ou seja, a engenharia representava uma profissão de sucesso na Noruega.

Enquanto cursava engenharia, Munch teve um ataque severo de febre reumática. Sua saúde se agravou e ele começou a faltar nas aulas, ao mesmo tempo em que se dava conta das contradições entre o que estava estudando e aquilo que queria realmente fazer. Munch teve a impressão de que iria morrer, mas se sobrevivesse, daria um outro rumo a vida profissional.

Quando se recupera de sua doença, Munch abandona o curso de engenharia e se matricula na Escola Real de Artes e Ofícios de Christiania, onde passa a estudar desenho e pintura. Estamos no ano de 1880, quando Munch contava com dezessete anos. “Seus familiares não escondem a preocupação, principalmente seu pai, que se perguntava se o filho seria capaz de ganhar a vida como artista e se manteria as convicções religiosas e morais em um meio tradicionalmente liberal” (López, 2007, p. 15). Munch não só se dá muito bem na escola como consegue vender dois de seus quadros logo no primeiro ano de estudo. Também faz o seu primeiro autorretrato.

Em 1889 Munch realizou na capital da Noruega sua primeira exposição individual, que contou com cento e dez obras. Apesar de ser criticado por artistas conservadores, Munch obtém reconhecimento de seus colegas do círculo boêmio e consegue uma bolsa estatal para voltar a estudar em Paris. Chegando em Paris, Munch recebe a notícia da morte de seu pai, mas decide não voltar para a Noruega a fim de lhe prestar as homenagens, pois se recusa a se deparar com o fato consumado. Muito abalado, Munch se muda para um subúrbio de Paris, onde pinta a tela “Noite de Saint-Cloud”.

Figura 3. Noite de Saint-Cloud – Edvard Munch, 1890.



Fonte: Wikipédia.

Especialistas em Arte indicam que “a obsessão pela morte e pela solidão foi tema recorrente ao longo da obra de Munch” (Lopez, 2007, p. 36), e a tela “Noite em Saint-Cloud” só ratifica isso, pois de acordo com o próprio Munch a sombra ali pintada representava a morte (chama a atenção o fato da janela e sua sombra refletida no chão comporem uma cruz). O pintor confidencia em seu diário que a ideia para a pintura desta sombra partiu de um de um fenômeno ocorrido com ele, quando certo dia havia saído para passear e na volta, ao acender uma lâmpada da casa, ficou assustado com o tamanho da sombra que se projetara a partir dele. Ao mesmo tempo em que levou o susto, olhou para a superfície espelhada de seu fogão, e ao se deparar com a sua face “fantasmagórica”, se deu conta de que havia conduzido a própria vida na companhia dos mortos – a mãe, a irmã, o avô e sobretudo o pai, que morrera recentemente. Munch passou por todas as suas lembranças, em pormenores, e percebeu que tudo nele estava relacionado a morte. É como se a sua própria sombra fosse a representação da morte que a ele estava colada, acompanhando-o em todos os seus passos.

Algo que chama a atenção em “Noite em Saint-Cloud” é a falta de um contorno definido entre o ambiente e a figura masculina sentada na ponta do sofá. Por conta de Munch ter usado tons escuros e pinceladas difusas para compor esta tela, os especialistas em arte defendem que ele estava renunciando definitivamente à necessidade de representar as coisas e seres de forma clara e fiel a dita “realidade”. Numa leitura psicanalítica, esta falta de fronteira entre a figura humana e o ambiente

ganha uma configuração a mais, a de uma experiência onde o Real invade dissolvendo a unidade imaginária do “eu” e a construção do corpo enquanto “total”, deixando o ser despedaçado, totalmente atravessado pela angústia. Esta experiência pode acometer a qualquer sujeito ao longo da vida, independente da estrutura, porém é mais típica da estrutura psicótica, onde as construções imaginárias que sustentam o eu são ainda mais frágeis.

Figura 4. O beijo – Edvard Munch, 1897.



Fonte: Munch museum.

O que mais chama a atenção no quadro “O beijo”, que Munch pinta em 1897, é a representação dos dois amantes como se fossem um só ser, sem que haja uma fronteira entre os seus rostos ou um contorno que delimite a separação entre os dois corpos.

Podemos ler esta representação do beijo em que os seres se fundem como uma espécie de atuação canibalística do melancólico no amor, o que é característica do investimento narcísico na escolha de objeto, investimento que Freud aborda a partir das articulações de Karl Abraham no texto “Luto e melancolia”.

De fato, embora tenha se tornado comum falar de fantasmas ou de pulsões canibais para caracterizar a ambivalência regressiva do desejo de se apropriar do objeto destruindo-o, ainda assim não se deve esquecer que a devoração é o meio imaginário do qual se serve eu-prazer na esperança de negar o objeto enquanto tal – ou seja, como existindo separadamente dele (Fédida, 1999, p. 61).

O canibalismo melancólico dirigido ao objeto apresenta-se como uma solução para a angústia de separação, que diz respeito tanto ao separar-se de algo como o “ser separado”, ou seja, ser partido em dois por ocasião do retorno da libido para o eu, processo indicado por Freud em “Luto e melancolia”. Cindida, a parte que se destaca se volta para o eu de forma atroz, dirigindo-lhe todo tipo de recriminações, situando-o como um dejetivo.

Figura 5. Separação – Edvard Munch, 1894.



Fonte: Munch *museum*.

Quanto ao quadro “Separação” de 1894, Munch descreve em anotação feita no seu diário sobre o contexto que o motivara a pintá-lo:

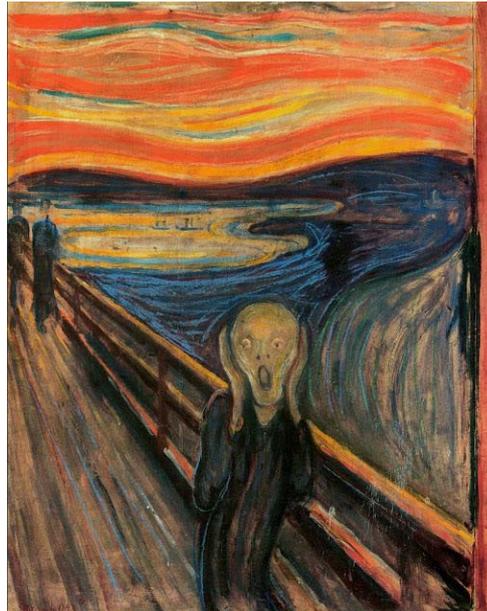
A profunda escuridão cor de púrpura sobre a terra. Sento-me sob uma árvore, cujas folhas começam a amarelar, a murchar. Ela se sentara ao meu lado – ela inclinara a cabeça sobre a minha. Seu cabelo vermelho-sangue me envolvera – enrolava-se em mim como cobras vermelho-sangue. Seus mais finos fios enrolaram-se em volta do meu coração. Então ela se levantou – não sei por quê. Lentamente moveu-se em direção ao mar – cada vez para mais longe. Aí uma coisa estranha aconteceu – senti que havia fios invisíveis nos unindo. Senti que os invisíveis cordões de seus cabelos ainda estavam enrolados a minha volta. Mesmo quando ela desapareceu no oceano – senti ainda a dor em que meu coração sangrava, porque os cordões não podiam ser separados (Munch apud Tojner, 2004, p. 67).

Podemos pensar, uma vez mais, a partir desta anotação feita no diário do pintor, no que Freud adverte no ensaio “Luto e melancolia” sobre a natureza do investimento amoroso do melancólico, que se revela como sendo um investimento narcísico. Desaparecendo o objeto, a libido se retrai ao eu cimentando uma identificação deste ao objeto perdido, como se “fios invisíveis tivessem os unido”; assim fica impossível para a libido estar disponível para o investimento em novos objetos. Esta inviabilidade para novos investimentos é uma das marcas que distinguirão o estado melancólico do processo de luto.

Munch sempre cogitara a morte como uma consequência do amor. Ele se lembra de nutrir um profundo amor pela sua mãe ela ter morrido. Lembra-se de se sentir muito próximo da irmã Sophie e ela ter morrido. Tal hipótese se solidifica com os seus fracassos amorosos, com o suicídio de um professor seu muito querido logo após este ter terminado um caso amoroso, e com o falecimento do seu irmão Andreas (ainda que por uma mera contingência) logo após contrair matrimônio. A mulher passa a ser, para Munch como uma vespa, que com o seu “não” (e por “não” ele não entende somente a recusa amorosa, mas também o seu “deixar de existir”) introduz o seu ferrão na parte mais vulnerável do corpo humano, o coração. Diante de uma mulher Munch (apud Tojner: 2004, p.199) se sente extremamente fragilizado, é o que expressa neste poema que compõe e deixa anotado em seu diário:

Para uma mulher
Eu sou um sonâmbulo que
Percorre ao azar a beira
Do telhado – cuidadosamente.
Caminho calmamente
Em meus sonhos
Não me chame alto
Ou cairei quebrado
Entre as crianças
Da rua .

Figura 6. O grito (1ª versão) – Edvard Munch, 1893.



Fonte: Munch museum.

Para o famoso quadro “O grito” há pelo menos cinco versões conhecidas. Na moldura da terceira versão foi encontrado um texto de autoria do próprio Munch em que ele comenta um fenômeno que havia lhe ocorrido e que o motivara a compor o quadro:

Estava a passear cá fora com dois amigos, e o Sol começava a pôr-se – de repente o céu ficou vermelho, cor de sangue – Parei, sentia-me exausto e apoiei-me a uma cerca – havia sangue e línguas de fogo por cima do fiorde azul-escuro e da cidade – os meus amigos continuaram a andar e eu ali fiquei, de pé, a tremer de medo – e senti um grito infundável a atravessar a Natureza (Munch apud Bischoff: 2006, p.53).

Especialistas compararam este texto com anotações feitas no diário de Munch e encontraram uma versão praticamente igual datada em 22/01/1892. A versão do texto encontrada na moldura se diferenciava da do diário apenas pela supressão a primeira frase, onde Munch (apud Tojner: 2004). Dizia: “senti uma forte onda de tristeza me percorrer” (p. 96). A anotação no diário de Munch nos chama a atenção para dois aspectos. Primeiro: qual seria a natureza desta onda de tristeza que o invade? Segundo: entre o fenômeno em que o motiva a compor “o grito” e a pintura de fato quase um ano se transcorreu; este tempo estaria relacionado a uma dificuldade em superar o ocorrido?

Vejamos as circunstâncias que envolveram o fenômeno. No ano anterior, 1891, Munch ainda estava se recuperando da morte do pai. Ele viaja para Paris em janeiro mas tem que retornar, pois está extremamente perturbado e não consegue estudar. Ele então vai para Nice em abril, onde tenta repousar e ganhar forças, mas quando volta à Oslo em

Maio, recebe a notícia de que sua irmã caçula, Inger, estava internada em um sanatório. Ele visita a irmã e fica chocado por não conseguir falar com ela, uma vez que Inger, profundamente ensimesmada, nem mesmo o reconhece. O pintor também fica impressionado com o tratamento que as pessoas no sanatório recebem, e não entende porque as cabeças dos pacientes eram raspadas – provavelmente por medida de higiene, mas Munch encarava isso como uma crueldade. A veste que encobre os pacientes também chama a atenção de Munch, pois se trata de uma túnica disforme que não é capaz de proteger o corpo no frio. Munch sai do sanatório pensando em como a loucura também representava uma espécie de morte, morte de possibilidades, morte do que a pessoa havia sido um dia (sua beleza, sua sexualidade, seus pensamentos). Mesmo que o seu coração batesse e que ainda respirasse, Inger não era mais para Munch o que havia sido um dia, ela estava completamente deformada do ponto de vista mental (Tojner: 2004).

A figura que está retratada no centro do quadro “O grito” não tem cabelos e está vestindo uma túnica. Alguns especialistas chamam a atenção para a semelhança entre estas características e aquilo que impressionara a Munch na visita ao sanatório.

Agora passemos a natureza do fenômeno que Munch atravessou no passeio ao parque. Quando Jacques Lacan se refere ao quadro do pintor em seu seminário XII, “Problemas cruciais da Psicanálise” ele o faz para situar como o grito é sustentado pelo silêncio, ou seja, o grito é atravessado pelo espaço do silêncio, ele cria o silêncio, o que para o psicanalista equivaleria a extração do “objeto a”, objeto situado entre a “voz” que promove o grito e o “olhar” do que se dá a ver. Lacan assim o faz porque acredita que o grito mostra um momento de dobradura do mundo, onde o interior e o exterior sofre uma relação de interpenetração que pode perturbar a representação seja através da repetição, deformação ou subtração (Dunker, 2014). Este momento é experienciado pelo sujeito como um momento de extrema angústia. Em verdade, neste momento a própria sustentação imaginária do ser enquanto “sujeito” é extravasada pelo Real. Não estando mais demarcadas as fronteiras entre dentro e fora, o sujeito enquanto tal desaparece (lembremos aqui que o emblema da angústia segundo uma leitura lacaniana é a “banda de moebius” de Escher).

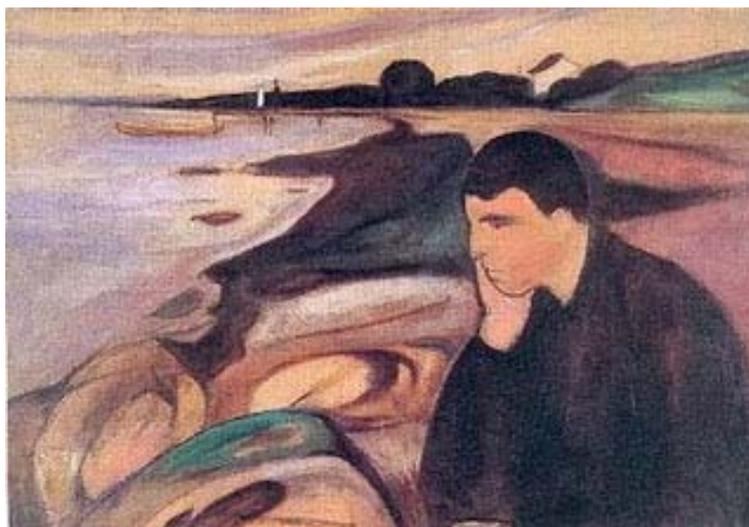
O quadro “O grito” pode ser lido como um momento de extrema angústia em que ocorre um efeito de deformação. Podemos verificar isso na sobreposição das cores à forma, na interpenetração dos espaços e na figura assexuada que leva as mãos ao rosto. Também podemos constatar este “desaparecimento de fronteiras” no relato do

fenômeno feito por Munch. Onde o Real invade não há simbolização possível e é compreensível que Munch tenha precisado de tempo para se recuperar deste atravessamento.

Já em um quadro pintado entre 1894 e 1895, “Melancolia”, Munch retrata um sujeito na mesma posição usada pelos pintores através da história para servir de alegoria à melancolia: cabeça baixa, apoiada em uma das mãos, encimesmamento, alheamento ao mundo. Há uma anotação em seu diário que contextualiza o quadro:

Cambaleio ao longo da beira do rochedo – quase tombo – mas me lanço em direção ao campo, às casas – aos montes – às pessoas e luto com esse vivo mundo da humanidade – porém estou destinado a retornar ao caminho sobre o rochedo. Estou certo de que vou cair da margem – mesmo assim eu me lanço de volta à vida e “a humanidade. Mas devo retornar à senda do rochedo. É a minha senda – até que eu tombe nas profundezas (Munch apud Tojner, 2004, p.67).

Figura 7. Melancolia – Edvard Munch, 1894-95.



Fonte: Munch museum.

Durante a composição deste quadro, em 1895, falece o irmão de Munch, Andreas. Novamente o pintor fica profundamente abalado com a perda.

Depois da crise de angústia sofrida em 1892, crise que se repetiu em 1902, Munch passou a buscar repetidamente a imagem de si. Tentando reconstruí-la, sem sucesso, começou a beber para sucumbir a dor.

As viagens constantes e o abuso do álcool minaram seu instável equilíbrio emocional. Sempre propenso a “sofrer dos nervos”, longe da família e afastado de sua pátria, sem outro meio social mais íntimo

Entre a Arte e a Psicanálise: a melancolia em Edvard Munch

além daquele que lhe proporcionava recepções, encontros, prostitutas e tabernas, Munch entrou em crise (Lopez, 2007, p. 27).

Em 1908 Munch sofre novo golpe, pois morre uma amiga de infância chamada Ase Norregard. Munch fica arrasado, e começa a desenvolver ideias suicidas. Emmanuel Goldstein, um amigo seu que era poeta, pressentindo o perigo, leva Munch para a Dinamarca e o interna em uma clínica para doentes mentais de Copenhague, onde o pintor permanece internado por seis meses internado. Ele recebe como diagnóstico “crise psicótica” e é tratado com terapia de eletrochoque, mas o que o faz melhorar, segundo as palavras que deixa registradas em seu diário, é o ambiente tranquilo e a volta da capacidade de pintar. Munch retrata os pacientes da clínica, os amigos que vão visitá-lo e o Dr. Jacobsen, seu psiquiatra. Munch recebe uma medalha que o nomeia “Cavaleiro da Ordem Real Norueguesa de Santo Olavo” por conta da sua atividade artística. O reconhecimento fornecido por esta nomeação anima os ânimos de Munch, que faz a promessa de nunca mais se entregar ao alcoolismo.

Munch passa a década seguinte mais tranquilo, prosperando em sua carreira, até que em 1926 morre a outra irmã de Munch que havia recebido o mesmo nome de sua mãe, Laura. Munch mergulha na tristeza novamente, mas ainda assim ele aceita uma grande encomenda para decorar a Câmara Municipal de Oslo em 1928.

A situação de Munch se agrava quando em 1930 ele é atingido por uma enfermidade ocular, que começa a atrapalhá-lo na atividade de pintar.

Em 1936 Munch é obrigado a interromper o trabalho dos desenhos na Câmara Municipal por conta da sua visão comprometida.

Em 1937 o Reich rotula noventa e duas das obras de Munch que estão alojadas em museus alemães como “arte degenerada”, pilhando-as e vendendo-as à revelia do pintor.

Em 1939 começa a Segunda Guerra Mundial, e em 1940 a Noruega é invadida pelos alemães: “Mesmo sob pressão de ter sua propriedade e seus quadros confiscados, o pintor recusou contato com os invasores e colaboracionistas locais e se negou a participar de uma exposição de congregação com a população norueguesa” (Lopez, 2007, p. 29). Neste mesmo ano, Munch começa um de seus últimos quadros, um autorretrato que pinta com muita dificuldade, pois está próximo da cegueira; ele o finaliza somente dois anos mais tarde.

Munch contava com a Arte para suportar o insuportável, mas a partir do momento em que se vê impedido de pintar os seus quadros, não consegue mais encontrar sentido

para a sua vida. Ele passa a se trancar em casa, de onde não sai e onde se recusa a receber visitas.

No inverno de 1943 Munch pega pneumonia, e negligencia o tratamento. Ele não quer mais viver.

Em 19 de dezembro de 1943, apenas uma semana depois de completar oitenta anos, Munch é obrigado a abandonar a própria casa por conta de um bombardeio que atinge Oslo. Os trabalhos que estavam armazenados em seu estúdio ela entrega em doação para a cidade de Oslo.

Munch vem a falecer no dia 23 de janeiro de 1944, na cidade de Ekely. Finalmente, a “dor por existir”, dor que está presente em todas as estruturas psíquicas, mas que somente no estado melancólico está elevada à potência máxima, negando a falta e sucumbindo o desejo, atinge o seu termo.

Considerações finais

E o que se passa com o melancólico? Sua posição como tal é oposta, e vai sobretudo a contrário da elaboração sublimatória. Por si só, o delírio de indignidade, que é tudo o que resta da elaboração simbólica na melancolia, se insere na fixidez cristalizada da consciência culpada (Soler, 2002, p.194).

Não se trata, na Arte realizada pelo melancólico, de elevar o objeto à dignidade da Coisa, mas de sobreviver a fixidez da indignidade. Enquanto na neurose a Arte responde por uma oportunidade dada ao sujeito de “re-velação” do ponto limite da castração onde o vazio insiste, fazendo com que a partir daí ele possa criar um entorno, “um sentido” à moda do oleiro que constrói o seu vaso, na melancolia a Arte não se presta à “sublimação”; o que há é a possibilidade da construção de uma suplência onde o processo de intrusão do Simbólico falhou, deixando o sujeito à mercê do extravasamento do Real.

No melancólico, a “dor de existir” não é suprimida pela Arte, ao contrário, a Arte se alimenta dela, possibilitando que através da produção de “algo” o sujeito encontre uma saída da apatia e passividade, uma certa circulação pela vida. A arte do melancólico constitui-se, portanto, de um desdobramento da sua “dor de existir”. A partir disso, consideramos que tanto a vida, quanto a obra e o estilo de um artista melancólico possuem o mesmo status de importância. Tomamos como exemplo Lacan, que mesmo nunca tendo abordado uma obra de arte segundo aspectos biográficos, abriu uma exceção ao estudar James Joyce em seu seminário XXIII. Lacan não reduziu a Arte

de Joyce aos aspectos de sua vida, mas ficaria difícil prescindir deles e ainda sim compreender o “síntoma” como um modo peculiar de enodamento em suplência à metáfora paterna.

Entendemos que em Munch não se trata da Arte enquanto sublimação, mas da Arte enquanto suplência. Não se trata de uma dinâmica inconsciente que estabelece encobrimentos, elaborações, sublima ações, mas antes, de um artista que está com o “inconsciente a céu aberto”, sem censura, indomável. “Pinto o que vi”, costumava dizer Munch. Munch pintava o que viu e continuava vendo – aquilo que, ao contrário de um sujeito neurótico, “insiste em se escrever”; ele reproduzia esta repetição ciosa “constituída por pulsões parciais sem ligações possíveis” (Sarks, 2008, p. 28).

No que se fundamenta a nossa leitura do estado melancólico em Munch? Se fundamenta, essencialmente, em um luto que não se concretiza a partir das perdas que se sucedem em sua vida, um luto patológico em que o sujeito até sabe o que perdeu, mas não sabe o que perdeu de si no Outro, e não elabora as suas perdas, disponibilizando a libido para novos investimentos.

De que perdas estamos falando? Ora, de uma perda primeira, a perda da mãe, que ocorre quando Munch tem apenas cinco anos de idade, e que se inscreve a ferro e fogo como um buraco em seu psiquismo, buraco por onde a libido escorre de maneira hemorrágica impedindo novos investimentos. Munch fala desta perda como uma sombra negra pairando sobre a sua vida, sombra da morte que está constantemente colada a ele, tornando impossível o usufruto pleno da vida, e deixando-o em constante inquietude. Esta perda nunca foi elaborada, e Munch sempre voltava a ela em seus quadros, dentre os quais “A mãe morta e a criança” é emblemático. Munch assume em seu diário que a criança ali retratada, dando as costas ao cadáver da mãe e tapando os ouvidos, para não ver nem ouvir, recusando o fato, era ele mesmo.

Esta perda não simbolizada retorna no Real, sendo repetida insistentemente sem que haja possibilidade de elaboração. Talvez esta seja uma leitura possível para o constante retorno de Munch ao tema da morte em seus quadros, em diversas versões das mesmas cenas.

O estado de Munch, que não elabora esta perda, por si só é uma questão séria. Mas como se não bastasse, a cada punhado de anos Munch é assaltado por uma nova perda, que atualiza a primeira e alarga ainda mais o buraco no psiquismo: a perda da irmã Sophie, do seu mestre na escola de Artes que se suicida por amor, da irmã Irma, do

irmão Andreas, da irmã Laura, da amiga da infância, Asne Norregard, e por fim, da visão.

Neste momento surge uma dúvida: se estamos falando de uma perda primeira que Munch jamais elabora, a perda da mãe, como as outras perdas poderiam abalá-lo novamente? Não se supõe que a perda primeira indisponibilizaria a libido para perdas posteriores? Não, se tivermos em mente que a perda primeira e as perdas posteriores se tratam de uma perda da mesma natureza, a perda de parte do eu, e para isso teremos que discorrer sobre o modo como Munch estabelecia os seus vínculos amorosos, situando também não só as perdas por morte, mas também as perdas das parceiras amorosas, uma vez que não se trata apenas da pessoa estar viva ou morta, mas muito mais de Munch estar vivo ou morto nestas pessoas.

Freud nos fala em seu ensaio “Luto e melancolia” que a natureza do investimento libidinal do melancólico é narcísica, ou seja, o melancólico não está simplesmente investindo no outro, mas investindo em si através do outro. Assim é que Munch investia, por isso, quando a mãe morreu, a dor era muito mais pela parte de si que estava sucumbindo no outro do que pelo valor simbólico que poderia emanar por si só da existência do outro. O melancólico prescinde do Outro, ele está voltado “para si”.

Ainda de acordo com o que Freud expõe em “Luto e melancolia”, quando há um investimento libidinal em algo e este objeto cai, a libido se retrai para o eu, provocando uma cisão e cimentando uma identificação ao objeto caído. Assim é que a parte do eu que se destaca, cumprindo função de supereu, se volta de maneira atroz para o eu, eu que está identificado com o objeto caído. Disso podemos tirar duas hipóteses: a de que Munch está identificado com a morte e, a de que as auto recriminações que Munch dirige a si mesmo, indiferente a qualquer coisa que os outros possam dizer sobre as qualidades dele enquanto pessoa ou da qualidade de seus quadros, são auto recriminações punitivas.

O caráter dos investimentos libidinais de Munch está exposto em seus quadros, onde nas “cenas amorosas” o eu e o outro não é retratado como estando separados por um contorno claro, um limite, mas ao contrário, estão representados em “estado fusional”. Esta fusão, verificada principalmente nas versões de “O beijo” é própria do movimento canibalístico do melancólico, que incorpora o objeto para negar a perda.

No quadro “Separação” a divisão entre o eu e o outro e negada por “fios” que unem os parceiros, uma demonstração a mais da negação da falta.

Munch está identificado com a morte, por isso para ele é tão doloroso viver. Com este processo ele negou qualquer possibilidade de desejo, pois a falta não foi reconhecida. Esta é a covardia moral sustentada por Lacan, covardia de quem inviabiliza completamente o desejo. Onde o desejo está absolutamente negado, a falta não foi inscrita, e a natureza de investimento libidinal é narcísica, aí lemos uma estrutura psicótica. Mas a melancolia possui peculiaridades em relação a outras estruturas psicóticas. Se na paranoia a culpa é lançada sobre o Outro, o melancólico, que prescinde do Outro, dirige a culpa para si, com toda a ferocidade, ferocidade do supereu que se volta contra o eu. E se na paranóia há uma desordem concentrada no pensamento, no melancólico se trata muito mais de uma desordem no afeto.

No melancólico há um encontro com o “objeto a” que não foi extraído, encontro extremamente angustiante. A angústia é o único afeto que não engana, segundo o que nos diz Lacan. Não engana porque na angústia há um extravasamento do Real fazendo vacilar as identificações imaginárias e por conseguinte, o próprio sujeito. Assim é que as fronteiras entre dentro e fora desfalecem. Esta falta de fronteiras pode ser lida em pelo menos três obras de Munch: tanto em “Autorretrato com o cigarro aceso” bem como em “Noite em Saint-cloud” e no “Grito”.

Totalmente à mercê da angústia, o melancólico não conta com muitas saídas. Do ponto de vista clínico, alguns especialistas defendem que uma certa “paranoização” do melancólico poderia representar uma melhora, pois através dela poderia ser tentada uma construção delirante que fornecesse estabilização, tal como a construção de um mito estabiliza o neurótico.

Munch pôde contar com a Arte para construir um ponto de estabilização para o psiquismo. Por vezes este ponto não foi suficiente e vacilou, o que verificamos através dos relatos das crises psíquicas. Outras vezes este ponto funcionou muito bem, fazendo-o circular pela vida. Mas esta “circulação” não significa que Munch foi extraído do seu estado melancólico, e isso podemos ler, por exemplo, nas representações que ele faz de si mesmo em suas pinturas “dando as costas ao mundo”, “desinteressado”.

Quando Munch se viu totalmente impossibilitado de contar com o recurso da Arte, aí a vida não foi mais possível, e ele teve que ir ao encontro, de fato, da morte. Morte que já estava posta, colada como uma sombra, acompanhando-o deste o seu começo vacilante pela vida. Estado de morte em vida, que só foi formalizado com a morte de fato.

Referências:

BISCHOFF, U. *Munch* – São Paulo: Tashen, 2006.

DUNKER, C. *O grito mais além da imagem* – São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-m7AgdU-HRY>. Acesso em 23 de junho de 2014.

FÉDIDA, P. *Depressão* – São Paulo: Escuta, 1999.

FREUD, S. Luto e melancolia – São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KIERKEGAARD, S. A doença mortal é o desespero. In: Soren Aabye Kierkegaard – São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LACAN, J. Kant com Sade – Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 1998.

LOPEZ, H. *Coleção Folha grandes mestres da pintura: Edvard Munch* – Editorial Sol 90, 2007.

QUINET, A. *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia* – Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SARKIS, I. *Por detrás da tela* – São Paulo: Escuta, 2008.

SOLER, C. *Inocência paranoica e indignidade melancólica*. In. QUINET, A. *Extravios do desejo: depressão e melancolia* – Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2002.

TOJNER, P. E. *Munch: in his own words* – New York

BETWEEN ART AND PSYCHOANALYSIS: the melancholy in Edvard Munch

ABSTRACT:

This text proposes a dialogue between the fields of Art and Psychoanalysis and its relationship with the pathos from the “pain of existence” in Edvard Munch. We know that the “pain of existence” is present in all psychic structures, but it is sung at full power by melancholy. In Edvard Munch, “the pain of existence”, more than being drafted in his work, is the fermenter component of its own life, its leitmotif, and this which will be demonstrated in this text that represents a summary of a research work on core specialization in "Psychoanalysis and Language" from PUC-SP.

KEYWORDS: Art. Psychoanalysis. “pain of existence”. Melancholy. Edvard Munch.

ENTRE L'ART ET LA PSYCHANALYSE: la mélancolie dans Edvard Munch.

RÉSUMÉ:

Cet article propose un dialogue entre les champs de l'art et de la psychanalyse et de sa relation avec le pathos de la "douleur de l'existence" dans Edvard Munch. Il est connu que la «douleur de l'existence» est présente dans toutes les structures psychiques, mais elle est chantée à pleine puissance par la mélancolie. Dans Edvard Munch, «la douleur de l'existence» plutôt que d'être rédigé dans son travail, est la composante du fermenteur de sa propre vie, son leitmotiv, qui sera démontré dans le présent document est un résumé d'un travail de recherche dans expertise de base dans «Psychanalyse et du langage» à la PUC-SP.

MOTS-CLÉS: Art. Psychanalyse. “douleur de l’existence”. Mélancolie. Edvard Munch.

Recebido em: 12-06-2014

Aprovado em: 18-08-2014

©2014 Psicanálise & Barroco em revista

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista