



Revista Affectio Societatis
Departamento de Psicoanálisis
Universidad de Antioquia
affectio@antares.udea.edu.co
ISSN (versión electrónica): 0123-8884
ISSN (versión impresa): 2215-8774
Colombia

2015
Mariana Rodrigues Festucci Ferreira
ENTRE A ARTE E A PSICANÁLISE: A MELANCOLIA EM EDVARD MUNCH
Revista Affectio Societatis, Vol. 12, N.º 23, julio-diciembre de 2015
Art. # 3 (pp. 32-50)
Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

ENTRE A ARTE E A PSICANÁLISE: A MELANCOLIA EM EDVARD MUNCH

Mariana Rodrigues Festucci Ferreira
Pontifícia Universidade Católica de SP, PUCSP,
Brasil
marianafestucci@yahoo.com.br

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 “Psicanálise e Sociedade” da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Palavras chave: arte, psicanálise, melancolia, Edvard Munch.

ENTRE EL ARTE Y EL PSICOANÁLISIS: LA MELANCOLÍA EN EDVARD MUNCH

Resumen

Este texto propone una interlocución entre los campos del Arte y del Psicoanálisis y su relación con el *pathos* a partir del “dolor de existir” en Edvard Munch. Se sabe que el “dolor de existir” está presente en todas las estructuras psíquicas, aunque es entonado a plena potencia por el melancólico. En Edvard Munch, “el dolor de existir”, más que estar esbozado en su obra, es el componente fermentador de su propia vida, su *leitmotiv*, lo que se demostrará en este texto que representa una síntesis de un trabajo de investigación desarrollado en el núcleo de especialización en “Psicoanálisis y Lenguaje” de la Pontifícia Universidad Católica de São Paulo (PUC-SP).

Palabras clave: arte, psicoanálisis, melancolía, Edvard Munch.

BETWEEN ART AND PSYCHOANALYSIS: MELANCHOLIA IN EDVARD MUNCH

Abstract

This text proposes a dialogue between the fields of Art and Psychoanalysis and their relationship with the *pathos* from the “pain of existence” in Edvard Munch. It is known that the “pain of existence” is present in all psychic structures, but it is sung at full power by the melancholic individual. In Edvard Munch, “the pain of existence”, more than being outlined in his work, is the fermenting component of his own life, his *leitmotiv*, as demonstrated in this paper that represents a summary of a research developed in the context of the specialization “Psychoanalysis and Language” at the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP).

Keywords: art, psychoanalysis, melancholia, Edvard Munch.

ENTRE L'ART ET LA PSYCHANALYSE : LA MÉLANCOLIE CHEZ EDVARD MUNCH

Résumé

Cet article propose un dialogue entre les champs de l'art et de la psychanalyse et leur relation avec le *pathos* de la “douleur d'exister” chez Edvard Munch. Il est connu que la “la douleur d'exister” est présente dans toutes les structures psychiques, mais elle est extériorisée à pleine puissance par la mélancolie. Chez Edvard Munch “la douleur d'exister”, plutôt que d'être esquissée, est la composante nourricière de sa propre vie, son *leitmotiv*, ce qui sera démontré dans cet article qui résume en quelque sorte un travail de recherche développé au sein du groupe de spécialisation «Psychanalyse et langage» de l'Université Pontificale Catholique de São Paulo (PUC-SP).

Mots-clés : art, psychanalyse, mélancolie, Edvard Munch.

Recibido: 25/11/14

Aprobado: 11/02/15

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, aos cinco anos de idade, Munch perdeu 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 Munch, Sophie. Ainda durante a juventude o pintor também perde um grande amigo, que se suicida por amor; em 1889 morre o pai de Munch; depois é Peter Andreas, irmão de Munch, que vem a falecer logo após contrair matrimônio; por fim, a irmã mais nova de Munch, Inger, enlouquece.

Todas estas perdas são insígnias do sofrimento que Munch transpõe para os seus quadros ao longo da vida, além de transcrevê-lo no diário pessoal que mantém, nas trocas de cartas com seus poucos amigos e familiares, e até mesmo em alguns poemas que arrisca compor. Um de seus amigos, Christian Krohg, afirmou que o que dispôs Munch à frente de outras gerações de artistas é o fato dele demonstrado em seus trabalhos aquilo que sentia e que o escravizava, 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 o atravessava.

De todas as perdas que vivenciou 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 a 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 tuberculose na espinha. Herdei um nervosismo vizinho da loucura. (Munch citado por 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 ele pudesse estabelecer no laço social. Embora tenha escrito pouco sobre esta morte, Munch 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 nos fala que na melancolia a “sombra do objeto recai sobre o eu”, lá abrindo 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. (p. 180)

Freud também nos adverte que na melancolia ocorre um processo de “cisão no eu”, onde uma das partes que se destaca é situada como dejetivo pela ação do supereu. Esta cisão, que resulta em auto recriminações ferozes, faz com que o sujeito, de acordo com uma leitura lacaniana do texto freudiano, se sinta um rebotalho, um pária no laço social.

É justamente 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 ele pudesse estar. A vida, segundo Munch, representava 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 irá transpor 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”. O psicanalista a considera como uma falta moral na esfera da ética psicanalítica que é pautada pelo princípio fundamental de que o sujeito não ceda em seu desejo. A falta moral da melancolia está em ceder no desejo, o que deixa o sujeito à mercê da pulsão em sua faceta mortal.

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

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? (Lacan, 1963/1998, p. 788)

Para o budismo a dor é intrínseca a existência, se fazendo 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 lê 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 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. Quando o sujeito cede no desejo esta falta se transforma em falta moral e ele é 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” representado pela castração. Ao invés de se lamentar pelo que não pode dar conta, o sujeito passa à consciência dos próprios limites, o que o impulsiona a criar saídas

Ao invés de caminhar pela via do desejo, na tristeza o sujeito está se extraviando dela. 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 a 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 nascimento, justamente em uma época que a tuberculose se disseminava rapidamente abarcando várias vidas, os seus pais, temerosos que o 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.

Registra 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 citado por Tojner, 2004, p. 134)

Laura Munch faleceu 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 o pintor 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. Munch retornou a estes quadros em vários momentos da vida, pintando várias versões deles e os trabalhando também na modalidade de xilogravura. 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: Bischoff, U. (2006). *Munch*. São Paulo: Tashen.

Christian se abalou profundamente com a morte da esposa. Permanentemente triste, passou a se dedicar de forma obsessiva de seus pacientes, ao mesmo tempo em que se distanciou dos filhos. Em contrapartida, ao trabalho excessivo a situação financeira da família se tornou crítica, pois Christian não se sentia capaz de cobrar dos pacientes menos abastados. 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. Munch, que passou o tempo todo observando o sofrimento da irmã, simplesmente não conseguia aceitar que ela não mais existisse. A dor pela perda da irmã Sophie Munch retratou 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 terna 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 citado por Bischoff, 2006, p. 12).

Apesar de Munch desenhar desde pequeno e mostrar franco interesse pelas artes, Christian não acreditava que seguir uma carreira artística proporcionasse ao filho um futuro promissor. 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 então recomenda que Munch comece a cursar engenharia, o que o pintor 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 - a engenharia representava uma profissão de sucesso na Noruega.

Durante o período em que 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 da 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. Era o ano de 1880 e Munch 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 a sua primeira exposição individual que contou com cento e dez obras. Apesar de ser criticado por artistas conservadores, Munch obteve reconhecimento dos seus colegas do círculo boêmio e conseguiu 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 a imagem do cadáver de seu pai. Muito abalado pela morte do pai Munch pinta a tela *Noite de Saint-Cloud*.



Figura 3. *Noite de Saint-Cloud* – Edvard Munch, 1890.
Fonte: Bischoff, U. (2006). *Munch*. São Paulo: Tashen.

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 própria face em forma “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. Munch passou por todas as suas lembranças, em pormenores, e percebeu como a morte estava colada a sua vida.

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 possibilidade 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 psíquica, porém é mais típica da estrutura psicótica, onde as construções imaginárias que sustentam o eu são mais frágeis.



Figura 4. *O beijo* – Edvard Munch, 1897
Fonte: Bischoff, U. (2006). *Munch*. São Paulo: Tashen.

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 o 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.

Quanto ao quadro *Separação* pintado em 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 citado por Tojner, 2004, p. 67)

Podemos pensar, uma vez mais, a partir da 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 narcísica. 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 atrelada ao amor. O pintor recorda do profundo amor que sentia pela sua mãe e do fato desta ter sido levada pela morte. Munch se lembra de se sentir afinidade pela irmã Sophie e esta ter morrido. Tal hipótese se solidifica com os seus fracassos amorosos, com o suicídio de um professor que se tornara seu amigo pessoal 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. Se amar tem como consequência a morte, a mulher se transforma para Munch em 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 (citado por 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

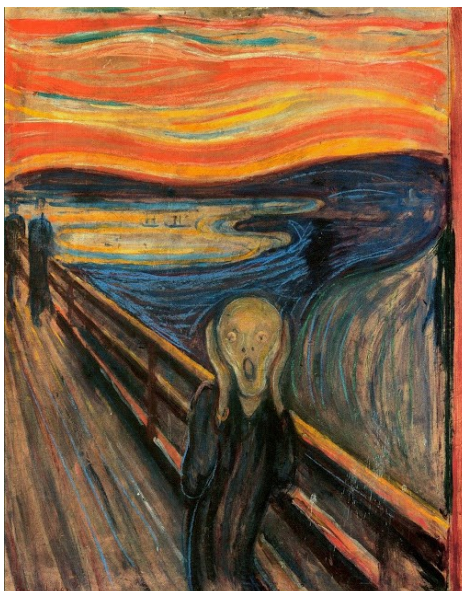


Figura 5. *O grito* (1ª versão) – Edvard Munch, 1893
Fonte: Bischoff, U. (2006). *Munch*. São Paulo: Tashen.

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 infindável a atravessar a Natureza. (Munch citado por Bischoff, 2006, p. 53)

Especialistas compararam o texto da moldura 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 (citado por Tojner, 2004, p. 96) dizia: “senti uma forte onda de tristeza me percorrer”.

A anotação no diário de Munch nos chama a atenção para dois aspectos. Primeiro: qual seria a origem desta onda de tristeza que o percorreu? Segundo: entre o fenômeno em que o motiva a compor “o grito” e o processo da pintura do quadro quase um ano transcorreu. Este tempo seria consequência de uma dificuldade em superar a tristeza experimentada?

Acompanhemos as circunstâncias que envolveram o fenômeno experienciado por Munch em 1892. No ano anterior Munch ainda estava se recuperando da morte do pai. Ele viaja para Paris em janeiro mas fica extremamente perturbado e não consegue estudar. Munch então decide ir para Nice em abril, onde se repousa e ganha forças, mas quando viaja 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 ao fenômeno que Munch experienciou 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. 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 (lembramos 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 corroborar esta leitura em diversos elementos do quadro: 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 tomo — 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 citado por Tojner, 2004, p. 67)

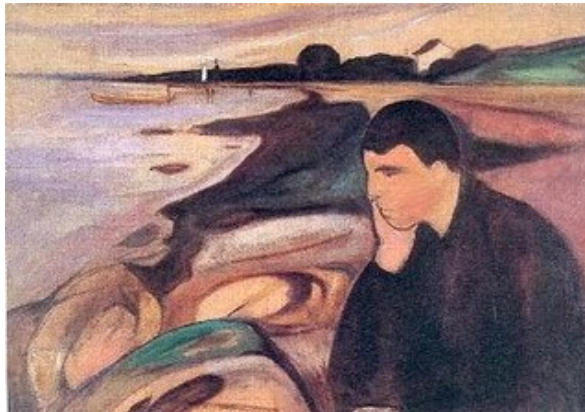


Figura 6. *Melancholia* – Edvard Munch, 1894-95
Fonte: Bischoff, U. (2006). *Munch*. São Paulo: Tashen.

Durante a composição do quadro *Melancholia*, em 1895, o irmão de Munch, Peter Andreas, vem a falecer, o que é um novo golpe para a estabilidade psíquica do pintor.

Depois da crise de angústia sofrida em 1892, crise que se repetiu em 1902, Munch passou a buscar repetidamente a unidade imaginária 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 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 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 visita-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 fomenta o ânimo 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 outra de suas irmãs, Laura, que havia recebido o mesmo nome da mãe. Munch mergulha na tristeza

novamente. Mesmo assim Munch 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 comprometer o seu ato de pintar, tanto que em 1936 Munch é obrigado a interromper o trabalho na Câmara Municipal.

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.

Conclusão

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 “sublime-ação”; 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 “sinthoma” 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, sublime 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? Essencialmente no luto que não se concretiza a partir das perdas que se sucedem na vida do pintor, 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 intervalo 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 ponto 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 é 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 vemos 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 prescindido 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 *O 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.

Referencias bibliográficas

- Bischoff**, U. (2006). *Munch*. São Paulo: Tashen.
- Dunker**, C. (2014). *O grito mais além da imagen*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-m7AqdU-HRY>.
- Fédida**, P. (1999). *Depressão*. São Paulo: Escuta.
- Freud**, S. (2011). *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Kierkegaard**, S. (1979). *Desespero. A doença mortal*. São Paulo: Abril Cultural.
- Lacan**, J. (1998). Kant com Sade. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (Publicado originalmente em 1963).

- Lopez, H.** (2007). *Coleção Folha grandes mestres da pintura: Edvard Munch*. Editorial Sol 90.
- Quinet, A.** (2009). *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sarks, I.** (2008). *Por detrás da tela*. São Paulo: Escuta.
- Soler, C.** (2002). Inocência paranoica e indignidade melancólica. In. Quinet, A. *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos.
- Tojner, P. E.** (2004). *Munch: in his own words*. New York: Prestel.

Para citar este artículo / To cite this article / Pour citer cet article / Para citar este artigo (APA):

Rodrigues-Festucci, M. (2015). Entre a arte e a psicanálise: a melancolia em Edvard Munch. *Revista Affectio Societatis*, 12(23), 32-50. Medellín, Colombia: Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis>