

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de
Mesquita Filho" - INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes
Mestrado

LÍVIA KRASSUSKI BARBOZA

**A SANTA, A PROSTITUTA E A AMANTE
INFELIZ: AS IMAGENS SIMBÓLICAS DO
FEMININO DE EDVARD MUNCH, SOB
ABORDAGEM DA PSICOLOGIA ANALÍTICA
DE C. G. JUNG**

São Paulo

2009

LÍVIA KRASSUSKI BARBOZA

**A SANTA, A PROSTITUTA E A AMANTE
INFELIZ: AS IMAGENS SIMBÓLICAS DO
FEMININO DE EDVARD MUNCH, SOB
ABORDAGEM DA PSICOLOGIA ANALÍTICA
DE C. G. JUNG**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (área de concentração: Artes Visuais; linha de pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte) para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Coorientadora: Profa. Dra. Sonia Maria Bufarah Tommasi

São Paulo

2009

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

Barboza, Livia Krassuski, 1971-

B239s

A santa, a prostituta e a amante infeliz : as imagens simbólicas do feminino de Edvard Munch, sob abordagem da psicologia analítica de C. G. Jung / Livia Krassuski Barboza. - São Paulo : [s.n.], 2009.

104 f. : il. color.

Bibliografia

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

Coorientador: Profa. Dra. Sonia Maria Bufarah Tommasi.

Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1.Arte e psicologia. 2.Munch, Edward, 1863-1944 – crítica e interpretação. 3.Jung, C.G., (Carl Gustav), 1875-1961. I.Nascimento, José Leonardo do. II. Tommasi, Sonia Maria Bufarah. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD - 701.15

LÍVIA KRASSUSKI BARBOZA

**A SANTA, A PROSTITUTA E A AMANTE
INFELIZ: AS IMAGENS SIMBÓLICAS DO
FEMININO DE EDVARD MUNCH, SOB
ABORDAGEM DA PSICOLOGIA ANALÍTICA
DE C. G. JUNG**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (área de concentração: Artes Visuais; linha de pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte) para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Coorientadora: Profa. Dra. Sonia Maria Bufarah Tommasi

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
(presidente)

Prof. Dr. José Jorge de Moraes Zacharias

Prof. Dr. Omar Khouri

Dissertação defendida e aprovada em 21 de agosto de 2009.

A todos aqueles que corajosamente fazem uso da criatividade para expressar seus sentimentos e emoções mais profundos, em busca do equilíbrio psíquico e da sanidade mental.

Para minha mãe, Aline, e meu irmão, Otávio, com todo meu amor.

AGRADECIMENTOS

Aos Mestres, particularmente àqueles cuja inestimável contribuição possibilitou que este trabalho chegasse a termo: Profa. Dra. Claudete Ribeiro, que foi minha orientadora até a qualificação, por toda a atenção que me dispensou, pelos livros que gentilmente me cedeu, por ter acreditado neste projeto e me dado a chance de levá-lo adiante; Profa. Dra. Sonia M. B. Tommasi e Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, que posteriormente assumiram, de forma generosa, a orientação desta pesquisa e cujas colocações, desde a qualificação, foram essenciais para o amadurecimento desta dissertação; Prof. Rui Sá Silva Barros, pelo apoio, interesse e pelas proveitosas indicações bibliográficas; Prof. Denis D. B. Molino, por ter me ajudado a encontrar os diários de Munch.

À minha família, pelo apoio e incentivo, em especial a meu pai, Almiro, pela versão em inglês do resumo e a meu irmão, Otávio, pela revisão ortográfica;

A Rogério Bruhns Libutti, que me fez atinar o significado da natureza feminina e me trouxe estímulo para finalizar este trabalho;

Aos amigos e todos os que me auxiliaram a encontrar o "caminho do meio", fora do qual nenhuma realização é possível, especialmente a Newton Yamassaki, Augusto Vix, Luiz Carlos Kozlowski, Nagariana Devi, Liliam Jousseph, Juan Ribaut e Dárcio Cavallini.

“Se quisermos compreender o que significa ‘alma’ devemos incluir o mundo.”

Carl Gustav Jung

“O simbolismo transforma o fenômeno em ideia, a ideia em imagem, de tal modo que a ideia permanece sempre infinitamente ativa e inatingível na imagem e, mesmo expressa em todas as línguas, permaneceria indizível.”

Johann Wolfgang von Goethe

RESUMO

Tendo por principal referencial teórico os conceitos de Carl Gustav Jung (1875-1961) sobre os arquétipos e o inconsciente coletivo, neste trabalho proponho-me mostrar como o conteúdo simbólico universal se manifesta na expressão artística individual do pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944).

Coloco em foco imagens que retratam a mulher e as relações afetivas entre o homem e a mulher que o artista produziu na segunda fase de sua carreira, entre 1889 e 1908. Não obstante referirem-se à visão pessoal do artista, revelam simultaneamente a “nova mulher” que emergia na sociedade de seu tempo.

Desta forma, ao contextualizar a produção artística de Munch e analisar seu conteúdo simbólico, proponho-me mostrar como a obra de arte pode expressar, muito além dos conflitos particulares de seu autor, o *espírito da época* em que foi criada, mediante temas universais.

PALAVRAS-CHAVE: Edvard Munch; Jung e a obra de arte; simbolismo em Munch.

ABSTRACT

Having as main theoretic reference the concepts of Carl Gustav Jung (1875-1961) on the archetypes and the collective unconscious, in this work I propose to demonstrate how the universal symbolic tenor is manifested in the individual artistic expression of the Norwegian painter Edvard Munch (1863-1944).

I put into perspective images that portray the woman and the relations of affection between man and woman, that the artist produced in the second phase of his career, between 1889 and 1908. Notwithstanding those refer to the personal view of the artist, they simultaneously bring forth the "new woman" that emerged in the society then.

Thus, in contextualizing Munch's artistic production and analyzing its symbolic content, I propose to show how the work of art can express, far beyond the private conflicts and idiosyncrasies of its author, the *spirit* of the time in which it was created, through universal themes.

KEY-WORDS: Edvard Munch; Jung and the work of art; Symbolism in Much.

LISTA DE IMAGENS

1. Paul Gauguin, **A visão do Sermão, a Luta de Jacó com o Anjo**, 1888, óleo sobre tela, 73 x 92 cm. National Galleries of Scotland, Edinburgh, Escócia. Fonte: <http://www.nationalgalleries.org/index.php/collection/online_az/4:322/results/0/4940/>, acesso em ago/08.
2. Edvard Munch, **Karl Johan ao Anotecer**, 1892, óleo sobre tela, 84,5 x 121 cm. Coleção Rasmus Meyer, Bergen, Noruega. Fonte: <<http://www.abcgallery.com/M/munch/munch31.html>>, acesso em ago/08.
3. Edvard Munch, **Ansiedade**, 1894, óleo sobre tela, 94,0 x 74,0 cm. Munch-museet, Oslo, Noruega. Fonte (acesso em ago/08): <<http://www.abcgallery.com/M/munch/munch93.html>>
4. Edvard Munch, **Gólgota**, 1900, óleo sobre tela, 80 x 120 cm. Munch-museet, Oslo, Noruega. Fonte (acesso em ago/08): <<http://www.abcgallery.com/M/munch/munch116.html>>
5. Edvard Munch, **A Criança Doente**, 1885-86, óleo sobre tela, 119,5 x 118,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega. Fonte (acesso em ago/08): <<http://www.abcgallery.com/M/munch/munch4.html>>
6. Edvard Munch. **Madonna**, 1894/95, óleo sobre tela, 91 x 70,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega. Fonte: <<http://www.abcgallery.com/M/munch/munch18.html>>, acesso em mar/09.
7. Edvard Munch. **Madonna**, 1895, litografia, 60,7 x 44,1 cm. Munch-museet, Oslo, Noruega. Fonte (acesso em ago/08): <<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/Munch/artwork/111372>>
8. Edvard Munch. **Três Estágios da Mulher (Esfinge)**, c. 1894, óleo sobre tela, 164 x 250 cm. Coleção Rasmus Meyer, Bergen, Noruega. Fonte: BØE, Alf. **Edvard Munch**. Nova Iorque / Barcelona: Rizzoli / Polígrafa, 1989.
9. Edvard Munch. **A Dança da Vida**, 1899-1900, óleo sobre tela, 125,5 x 190,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega. Fonte (acesso em ago/08): <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/munch/munch.dance-life.jpg>>
10. Edvard Munch. **Separação**, 1896, óleo sobre tela, 96,5 x 127 cm. Munch-museet, Oslo, Noruega. Fonte (acesso em ago/08): <<http://www.munch.museum.no/exhibitions.aspx?id=106&mid=&lang=en>>
11. Edvard Munch. **Cabeça de Homem em Cabelos de Mulher**, 1896, litografia, Munch-museet, Oslo, Noruega. Fonte (acesso em ago/08): http://www.nytimes.com/imagepages/2006/02/16/arts/17munc_slideone.html
12. Edvard Munch. **Paráfrase de Salomé**, 1894-98, lápis, nanquim e aquarela, 46 x 32,6 cm. Munch-museet, Oslo, Noruega. Fonte: <<http://www.abcgallery.com/M/munch/munch-2.html>>, (acesso em ago/08)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. INCONSCIENTE COLETIVO, ARQUÉTIPO E SÍMBOLO NA PERSPECTIVA DE C. G. JUNG	15
1.1. Carl Gustav Jung: pai da psicologia analítica	16
1.2. A concepção junguiana de inconsciente	17
1.3. Arquétipo	21
1.4. Símbolo	24
1.5. Jung e as manifestações culturais e artísticas	30
2. EDVARD MUNCH: VIDA E OBRA	36
2.1. Biografia	37
2.2. Contexto histórico: a civilização industrial e a formação da sociedade burguesa	40
2.3. As artes no final do século XIX: o nascimento do modernismo	44
2.4. A crise na linguagem artística e o <i>espírito da época</i>	53
2.5. A expressão plástica de Munch	59
3. O SIMBOLISMO DE MUNCH EM SUAS IMAGENS DA MULHER	65
3.1. Considerações sobre a metodologia	66
3.2. Sobre o arquétipo da <i>anima</i>	66
3.3. <i>Madonna</i> , a Grande Mãe	71
3.4. <i>Três Estágios da Mulher</i> e o simbolismo feminino da lua	77
3.5. <i>A Dança da Vida</i>	81
3.6. A força e a sedução dos cabelos	86
3.7. Munch, arauto de um novo tempo	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	102

INTRODUÇÃO

A ideia desta pesquisa partiu de meu particular interesse pela arte produzida nas duas últimas décadas do século XIX e princípios do século XX, fecunda geratriz de imagens visuais de denso conteúdo simbólico. Neste trabalho, almejo atingir uma compreensão da singularidade expressiva do pintor norueguês Edvard Munch e da presença dos símbolos em suas pinturas dentro de um contexto cultural coletivo. Procuo mostrar como sua obra expressa, muito além de seus conflitos pessoais, o *espírito da época* em que viveu em temas universais, pois mediante os símbolos é possível compreender a forma como o indivíduo e a sociedade se vinculam à psique inconsciente.

Desta forma, acredito contribuir para o aprofundamento da compreensão da dinâmica simbólica contida nas obras de arte, aproximando o leitor do universo interpretativo das imagens simbólicas, o que justifica a realização desta pesquisa. Para tanto, utilizo-me de uma abordagem qualitativa, alicerçada em conceitos junguianos e também alimentada por fontes da tradição cultural simbólica. A teoria junguiana foi selecionada como eixo de sustentação teórica de minha pesquisa por tratar, em profundidade, da expressão simbólica dos fenômenos artísticos.

A escolha de significativa parte da obra de Edvard Munch como objeto de estudo é justificada por sua profunda temática e indiscutível valor histórico. Munch teve como objetivo estabelecer valores universais mediante imagens das emoções mais profundas do homem: amor, angústia e morte. Para tanto, propôs-se, ao longo da última década do século XIX, pintar um conjunto de quadros que denominou *Friso da Vida*, em que retrata o curso da vida humana e a condição do homem moderno. Reconhecido como uma das figuras centrais do modernismo, possui uma linguagem expressiva personalíssima que influenciou amplamente contemporâneos e gerações seguintes.

Munch produzia profusamente. Estima-se que tenha realizado cerca de 1.700 telas, um imenso número de estudos e desenhos e uma considerável coleção de gravuras; só em relação a estas, existem mais de 800 motivos originais. A vastidão de sua obra obrigou-me a restringir o número de imagens a

serem estudadas; optei por elegê-las por proximidade temática, dentro de um determinado período, mas sem a ambição de abarcar toda sua produção desse período ou todas as imagens que produziu sobre determinado motivo.

Selecionei algumas das mais significativas imagens que evidenciam a visão que Munch tinha da mulher e do relacionamento entre o homem e a mulher. Não me preocupei em abranger todas as obras que se referem ao tema "amor" que foram expostas no *Friso da Vida* porque os quadros selecionados para serem expostos variavam sempre a cada exposição; por outro lado, há várias outras imagens que são riquíssimas e podem nunca terem sido expostas nesse conjunto, apesar de terem sido produzidas paralelamente na mesma época.

Considero a segunda fase de sua carreira particularmente propícia para este estudo, por diversos motivos. Primeiramente, foi quando Munch pintou diversas visões da mulher e do homem que depois viriam a ser espécies de "clichês" em sua obra, imagens de denso conteúdo psicológico e simbólico, sob evidente influência do movimento simbolista; além de ter sido a fase de consolidação de sua expressão plástica, também foi um momento em que o artista viveu tumultuados relacionamentos amorosos; finalmente, trata-se de um período de intensas transformações sociais das quais Munch foi, acredito, uma espécie de arauto.

À luz dos conceitos junguianos de arquétipo e de inconsciente coletivo, proponho-me, portanto, evidenciar o conteúdo simbólico universal presente na obra deste artista, pois o pensamento simbólico é um conhecimento ancestral próprio do ser humano, que antecede à linguagem e à razão. Longe de serem criações fortuitas da psique, os símbolos e mitos nascem da necessidade humana de elaborar e trazer à luz os segredos mais recônditos da alma. Sendo um meio de expressão simultaneamente particular e universal, o simbolismo, de qualquer forma, apresenta-se como um sistema de complexas relações em que sempre prevalece o caráter polar, a capacidade de ligar o microcosmo ao macrocosmo, o casual ao acausal, o desordenado ao ordenado. Seguindo essa abordagem, partilho da mesma ideia com a qual comungam Mircea Eliade e Carl Gustav Jung, que ao símbolo também cabe a missão de reintegrar o ser humano – partícula dissociada do todo – a esferas mais amplas: cultura, sociedade, universo.

Conhecimento perdido pelo ocidental civilizado, fato que pode ser, em grande medida, atribuído à herança cartesiana que remonta o século XVII, o simbolismo voltou a ser valorizado em nossa cultura a partir de meados do século XIX em reação ao racionalismo, ao positivismo e ao cientismo em voga na época. A volta do interesse pela religião e pelo ocultismo, somou-se, após a Primeira Grande Guerra (1914-18), ao crescente apreço das novas teorias psicológicas, notadamente a psicanálise de Freud, que inspirava as experiências do surrealismo. Assim sendo, o símbolo, a partir desse momento, veio a ser reconhecido como uma modalidade de conhecimento autônoma.

Pesquisas acerca do funcionamento mental das culturas ditas “primitivas” revelaram o papel crucial do processo de simbolização no pensamento arcaico, concomitantemente à fundamental importância que o símbolo possui na vida de qualquer sociedade tradicional. A contínua dessacralização do homem moderno certamente teve impacto sobre sua vida espiritual; não obstante, não foi suficiente para refrear sua imaginação, que anima, por meio das imagens, um conteúdo arcaico subjacente à sua consciência. Ainda que conscientemente o homem insista em viver num plano estritamente racional, seu inconsciente, em compensação, permanece sobrecarregado de material simbólico, que exerce grande influência em sua vida, mesmo que ele não o admita.

Concordo com Mircea Eliade (2002) ao afirmar que o símbolo, o mito e a imagem são inerentes à vida humana e, portanto, não são passíveis de serem eliminados, mesmo que sejam dissimulados, mutilados ou degradados; devido a essa permanência, eles têm a capacidade de revelar os conteúdos mais profundos da realidade, colocando à prova qualquer outro meio de conhecimento. Se o inconsciente se serve de imagens para transmitir a realidade profunda das coisas, é justamente porque a realidade se mostra contraditória, o que torna impossível expressá-la por meio de conceitos. E é o símbolo, preñado de todas suas possíveis significações, que é vivo, atual e verdadeiro, e não somente uma de suas significações ou um de seus incontáveis conjuntos de referências.

A primeira metade do século XX foi muito prolífica em estudos que correlacionavam a arte, os mecanismos da percepção, a psique humana e seu simbolismo.

Neste contexto, destaco uma figura singular cujo trabalho aproximou a psicologia da arte mediante os símbolos, o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, que lançou as bases da psicologia analítica. Mircea Eliade (*op. cit.*) menciona que o maior mérito de Jung foi ter ultrapassado a psicanálise freudiana, conseguindo restaurar o significado espiritual da *Imagem* a partir da própria psicologia.

A psicologia junguiana apresenta-se como uma das mais importantes correntes a integrar, no estudo do processo de simbolização, a obra de arte e seu autor, abordando simultaneamente os aspectos relativos às esferas pessoal e coletiva.

Sua vasta obra teórica foi respaldada pela atividade de atendimento clínico aos seus pacientes e pelo conhecimento de diversas culturas tradicionais e mitologias, da Antiguidade à sua época. No decorrer desse percurso, Jung, que era um homem muito culto e possuía grande interesse na área humanística, constatou que os procedimentos de análise e interpretação dos sonhos de seus pacientes poderiam ser aplicados a processos simbólicos associados a fenômenos da cultura e da arte, a exemplo da religião, da mitologia e dos contos de fadas.

A psicologia analítica caracteriza esses processos simbólicos como manifestações da psique inconsciente da humanidade; são como liames que possibilitam a inserção do indivíduo na coletividade.

A Jung cabe o mérito de ter demonstrado, a partir de seus trabalhos, de que forma a linguagem do inconsciente traduz-se em símbolos no fazer artístico. Também evidenciou que a evolução histórico-cultural da humanidade pode ser representada por suas manifestações culturais e artísticas.

Organizei esta dissertação em três capítulos. No primeiro, apresento os principais conceitos da teoria junguiana que compõem meu referencial teórico. No segundo, exponho uma breve biografia de Munch e discorro sobre o contexto histórico, social e artístico em que viveu; aponto as orientações estéticas da pintura de sua época e a influência que exerceram sobre seu trabalho e as características de sua expressão plástica. No terceiro capítulo procedo a uma análise do conteúdo simbólico das obras selecionadas, procurando conectar a biografia e as ideias do artista, o momento histórico-cultural em que viveu e o caráter universal de sua temática.

1. INCONSCIENTE COLETIVO, ARQUÉTIPO E SÍMBOLO NA PERSPECTIVA DE C. G. JUNG

1.1. Carl Gustav Jung: pai da psicologia analítica¹

C. G. Jung nasceu em Keswill, Suíça, em 26 de julho de 1875 e viveu em Zurique de 1909 até seu falecimento, em 06 de junho de 1961. Filho de pastor luterano, voltou-se precocemente para questões de ordem religiosa e transcendental. Extremamente intuitivo, sempre se interessou pelos fenômenos psíquicos, fato que o levou a observar estes conteúdos em si próprio e, posteriormente, em seus pacientes. Foi médico psiquiatra, trocou ideias e trabalhou com renomados profissionais da psiquiatria, a exemplo de Freud, Bleuler e Adler. Fora de sua área, teve contato com influentes cientistas, como Pauli e Einstein. Paralelamente, desenvolveu uma rica formação cultural e em ciências humanas; estudou filosofia em profundidade, particularmente obras de Kant, Schopenhauer e Nietzsche, procurando convergir e sintetizar conceitos da filosofia, das ciências naturais e médicas.

Jung introduziu uma nova forma de praticar a psicologia clínica e uma visão revolucionária de mundo e do homem. Suas ideias demoraram bem mais a serem aceitas em sua profissão, a psiquiatria acadêmica, do que em muitas outras áreas do conhecimento científico; líderes de outras áreas foram os primeiros a se beneficiar de suas descobertas e conceitos.

Em 1907 Jung teve seu primeiro contato pessoal com Freud e, a partir de uma mútua admiração, estabeleceu-se estreita colaboração entre ambos até 1912. Nesse ano, Jung lança seu livro *Metamorfoses e símbolos da libido*², contendo profundas divergências em relação à doutrina de seu predecessor. Jung discordava de Freud no sentido de que os conflitos psíquicos tivessem sempre origem num trauma de natureza sexual; Freud, por sua vez, contrariamente a Jung, não aceitava que fenômenos espirituais pudessem ser considerados como

¹ Afirma Jung: "Considero 'analítico' todo procedimento que se confronta com a existência do inconsciente". (**Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, pág. 269).

² Posteriormente publicado, em 1952, como *Símbolos da Transformação*, editado no Brasil pela editora Vozes.

fontes válidas de estudo em si mesmas. Enquanto para Freud a libido é somente sexual, para Jung trata-se de toda energia psíquica, aproximando-se bastante do conceito de **vontade** expresso por Schopenhauer. Jung, que possuía uma visão holística, criticava a rigidez do sistema psicanalítico de Freud que, em sua opinião (JUNG, 1991), tinha uma visão orientada para o passado e para a busca de causas, de maneira unilateral, sem apresentar nenhum plano para o futuro. De fato, eram personalidades muito fortes e de posturas demasiado distintas para que pudessem conviver por muito tempo juntas. Nas palavras de Nise da Silveira (2003, pág. 15), “estavam destinados a defrontar-se como fenômenos culturais opostos”.

A fim de lastrear suas ideias a respeito do inconsciente coletivo, Jung estudou profundamente diversas mitologias, alquimia medieval e costumes dos povos primitivos da Ásia, África e dos índios norte-americanos. Em sua incessante busca pelas mais diversas simbologias, também conheceu e estudou cultura, filosofia e religiões orientais, conhecimento que enriqueceu com as viagens que fez aos diversos lugares do mundo. Mas a principal fonte de seus estudos sempre foi sua própria alma, a observação de suas experiências interiores e o exercício de interpretação de seus próprios sonhos.

Afirmava que o ser humano é um ser simbólico em sua essência, o que por si só justifica a importância do entendimento do processo de simbolização do inconsciente. Sempre que tinha oportunidade, salientava que o homem deveria ser visto como um todo, pertencente a uma comunidade num determinado momento e que não poderia ser visto dissociado do seu contexto social, cultural e universal.

1.2. A concepção junguiana de inconsciente

Apesar de outros teóricos já terem esboçado a ideia de inconsciente desde a Antiguidade, é atribuído a Sigmund Freud, médico neurologista tcheco que viveu em Viena e Londres entre 1856 e 1939, a estruturação deste conceito, bem como sua aceitação no meio acadêmico.

A dificuldade em conceituar o inconsciente deriva da impossibilidade de abordá-lo diretamente. Os estudiosos do assunto tinham de lidar com um fenômeno que não existia de modo concreto e portanto não era comprovável cientificamente, podendo apenas ser deduzido de forma indireta, por meio dos sintomas, sonhos e expressões simbólicas.

A partir de 1890, Charcot e Freud definem o inconsciente como uma unidade mental de funcionamento autônomo em relação à consciência. Nesta época, procurava explicação para os lapsos da consciência, como os atos falhos e o esquecimento. Deve-se à sua teoria psicanalítica a compreensão dos mecanismos psicológicos envolvidos nessas situações. Juntamente com o desenvolvimento da teoria da interpretação dos sonhos, conseguiu, perante ao meio científico, relativa aceitação da existência da instância psíquica do inconsciente. Ao justificar o conceito de inconsciente em seu ensaio **O inconsciente**, de 1915, escreve Freud (1996, pág. 172):

“Nosso direito de supor a existência de algo mental inconsciente, e de empregar tal suposição visando às finalidades do trabalho científico, tem sido vastamente contestado. A isso podemos responder que nossa suposição a respeito do inconsciente é *necessária* e *legítima*, e que dispomos de numerosas provas de sua existência.

Ela é *necessária* porque os dados da consciência apresentam um número muito grande de lacunas; tanto nas pessoas sadias como nas doentes ocorrem com frequência atos psíquicos que só podem ser explicados pela pressuposição de outros atos, para os quais, não obstante, a consciência não oferece qualquer prova. Estes não só incluem parapraxias e sonhos em pessoas sadias, mas também tudo aquilo que é descrito como um sintoma psíquico ou uma obsessão nas doentes; nossa experiência diária mais pessoal nos tem familiarizado com ideias que assomam à nossa mente vindas não sabemos de onde, e com conclusões intelectuais que alcançamos não sabemos como. Todos esses atos conscientes permanecerão desligados e ininteligíveis, se insistirmos em sustentar que todo ato mental que ocorre conosco, necessariamente deve também ser experimentado por nós através da consciência; por outro lado, esses atos se enquadrarão numa ligação demonstrável, se interpolarmos entre eles os atos inconscientes sobre os quais estamos conjecturando.”

Jung partiu dos mesmos pressupostos que Freud, mas estendeu o conceito de inconsciente. Em seus atendimentos clínicos, percebeu que pacientes esquizofrênicos frequentemente apresentavam formas primitivas de pensamento, muito próximas ao universo mítico e onírico dos povos primitivos. Constatou que

estes conteúdos psicológicos delirantes possuíam uma estrutura semelhante, mesmo ocorrendo em períodos históricos e civilizações distintas. Por sua aproximação com comportamentos primitivos, denominou estas estruturas de **arquétipos**. Em grego, *arché* significa tanto “primordial”, “originário” quanto “princípio supremo subjacente”.

O aprofundamento de suas pesquisas e o aprimoramento do método de interpretação de sonhos e dos processos de simbolização possibilitaram-lhe consolidar um dos conceitos basilares da psicologia analítica, o de **inconsciente coletivo**, ao notificar a ocorrência dessas formas de pensamento arcaicas também em pacientes normais, especialmente em momentos de crise e de grandes mudanças de vida, quando se observava intensa transformação psicológica, como na adolescência, durante a gestação ou após um incidente traumático. Concluiu que se trata de conteúdos que habitam o inconsciente de maneira universal, que formam uma camada mais profunda, de natureza coletiva, ao contrário do que chamou de **inconsciente pessoal**, constituído pelas vivências pessoais do indivíduo. Em sua definição (JUNG, **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, págs. 53 e 15):

“O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*.”

[...]

Eu optei pelo termo ‘coletivo’ pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são ‘cum grano salis’ os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.”

O inconsciente pessoal é uma camada de teor superficial, contígua ao consciente, cujos conteúdos subjazem no inconsciente por não possuírem energia psíquica suficiente para emergirem à consciência. Trata-se das

percepções subliminares e de aspectos que, ao longo do desenvolvimento da personalidade, não encontraram compatibilidade com orientações da consciência e foram por ela reprimidos.

A existência do inconsciente coletivo não depende de experiências individuais, como é o caso do inconsciente pessoal; porém, seu conteúdo necessita de experiências reais para se expressar, porque é composto apenas de predisposições latentes. Abrangendo em si todos os conteúdos da experiência psíquica humana, dos mais elevados e belos aos mais vis e horrendos, ele é, em si mesmo, absolutamente "neutro"; o valor e a contextualização de seus conteúdos somente podem ser definidos após a confrontação com o consciente³.

A descoberta do inconsciente implicou num olhar radicalmente novo para as ciências, as artes, as religiões, a cultura e para o comportamento sociológico do ser humano. Para Freud, trata-se somente de um epifenômeno da consciência, uma "coleção" estática de conteúdos reprimidos pelo ego e, portanto, de caráter exclusivamente pessoal. Para Jung, contudo, o ser humano nasce inconsciente, mas traz consigo uma bagagem herdada de seus ancestrais. Para ele, o inconsciente existe *a priori* ao consciente e é dinâmico, produz conteúdos próprios, recombina os previamente existentes e opera numa relação complementar e compensatória com o consciente. Na concepção junguiana, portanto, o inconsciente é uma instância psicológica em constante atividade que abrange conteúdos pessoais e outros produzidos pelo próprio inconsciente. Como resume Marie-Louise von Franz (1992, pág. 13), "trata-se da matriz criadora autônoma da vida psíquica normal".

Em suma, **inconsciente** é uma moderna denominação técnica para algo que sempre existiu na alma humana: a experiência que ocorre quando o indivíduo é assaltado por algo que lhe é estranho e se apodera dele a partir do interior de si mesmo; quando sua vida é subitamente transformada por ações de forças desconhecidas que surgem de dentro de si próprio; quando a pessoa sonha, tem vislumbres ou mesmo inspirações que sabidamente não foram por ela engendrados, mas que chegaram até sua consciência a partir de uma psique "exterior". No passado, essas experiências resultantes de processos

³ "O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência." (JUNG, *op. cit.*, pág. 54)

inconscientes eram atribuídas a um fluido divino (*mana*), a um deus, a uma “consciência superior”, a um demônio ou “espírito”. Esses termos sugeriam uma presença objetiva, estranha e autônoma, à qual o ego consciente se submetia. O próprio Jung teve numerosas experiências dessa natureza desde muito jovem, por ele relatadas em sua autobiografia, *Memórias, sonhos, reflexões*⁴.

1.3. Arquétipo⁵

Arquétipo é um conceito cuja compreensão não é de todo possível exclusivamente pela via do raciocínio.

O arquétipo é uma entidade hipotética irrepresentável em si própria, que se revela apenas por meio de suas manifestações. De acordo com a definição de Jung (*op. cit.*, págs. 90 e 91),

“... os arquétipos não se difundem por toda parte mediante a simples tradição, linguagem e migração, mas ressurgem espontaneamente em qualquer tempo e lugar, sem a influência de uma transmissão externa.

Não podemos subestimar o alcance dessa constatação, pois ela significa nada menos do que a presença, em cada psique, de disposições vivas inconscientes, nem por isso menos ativas, de formas ou ideias em sentido platônico que instintivamente pré-formam e influenciam seu pensar, sentir e agir.”

Jung ainda acrescenta (*op. cit.*, págs. 42 e 87, grifo da autora):

“Tomemos, por exemplo, a palavra ideia. Ela remonta ao conceito do *eidos* de PLATÃO, e as ideias eternas são imagens primordiais [...] em lugar supracelstial, guardadas como formas eternamente transcendentais. [Para Platão], ...a ideia é pré-existente e supraordenada aos fenômenos em geral. **‘Arquétipo’ nada mais é do que uma expressão já existente na Antiguidade, sinônimo de ‘ideia’ no sentido platônico.**”

⁴ Editado no Brasil pela Nova Fronteira.

⁵ Expressão de origem grega. *Arque* = início, origem, causa e princípio, mas também líder, soberania e governo. *Tipo* = batida e o que é produzido por ela, como cunhar moedas, figura, imagem, retrato, prefiguração, modelo e também forma básica, estrutura primária. Nessas noções está contida a “gravação”, pela repetição constante, de experiências típicas. (JACOBI, 1991, págs. 51 e 52).

Os arquétipos possuem origem obscura; resultariam de sedimentos acumulados das experiências comuns a todos os seres humanos, repetidamente, ao longo de sua existência. Teriam se caracterizado a partir de vivências típicas, a exemplo das emoções e reações promovidas pelo contato com os fenômenos da natureza, o convívio com a mãe e o pai, as experiências sexuais e as ligadas ao nascimento e à morte ou mesmo a superação de grandes obstáculos geográficos, como a travessia de rios, mares e montanhas, entre outras. De acordo com Jung (*op. cit.*, pág. 58):

“Há tantos arquétipos quantas situações típicas na vida. Intermináveis repetições imprimiram essas experiências na constituição psíquica, não sob a forma de imagens preenchidas de um conteúdo, mas precipuamente apenas *formas sem conteúdo*, representando a mera possibilidade de um determinado tipo de percepção e ação.”

Outra hipótese, relatada nas últimas obras de Jung, é a de que seriam disposições inerentes à estrutura do sistema nervoso que levariam à criação de imagens sempre análogas ou similares. Assim como os instintos, que são pulsões para agir sempre de uma mesma forma, existiriam tendências herdadas para produzir representações semelhantes⁶.

Independente de sua origem, o arquétipo funciona como um nódulo de concentração de energia psíquica. Uma imagem arquetípica é formada toda vez que essa energia, em estado potencial, assume uma forma. Essa forma não pode ser chamada de arquétipo, porque o arquétipo é apenas uma virtualidade e, como tal, é inobservável.

É importante frisar que os arquétipos não são invenções arbitrárias, e nem tampouco se trata de imagens herdadas, mas de **possibilidades herdadas de ideias** para representar imagens semelhantes; seriam como “formas instintivas de imaginar” (SILVEIRA, 2003, pág. 68).

A noção de arquétipo, ao admitir a existência de uma base psíquica comum a toda a humanidade, explica o aparecimento, em épocas e localidades muito distantes entre si, de temas idênticos nos rituais e dogmas religiosos, nos

⁶ A respeito da relação entre arquétipo e instinto, afirma Jung: “O arquétipo é um elemento vazio e formal em si [...], uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. **O que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma.**” (JUNG, *op. cit.*, pág. 91, grifo em negrito da autora).

mitos, nos contos de fadas, nas artes, na filosofia e mesmo nas expressões inconscientes, seja em sonhos de pessoas normais, seja em delírios de doentes mentais.

Os arquétipos possuem também um aspecto biológico, perceptível nas formas típicas de vivências e manifestações não apenas humanas, como também dos animais. Trata-se de determinados padrões, cunhados estruturalmente, de ser, agir e reagir. São processos arquetípicos, por exemplo, a construção de um ninho, as danças e rituais do pré-acasalamento, os movimentos migratórios, as trilhas milenares seguidas pelos animais.

No entanto, quando observado a partir do interior da alma subjetiva, o arquétipo assume um caráter **numinoso**⁷, ou seja, proporciona uma vivência de significado fundamental, arrebatadora, que causa uma peculiar alteração da consciência.

Todas as imagens advindas do extrato coletivo do inconsciente compartilham do arquetípico. Eis por que diversos fenômenos psíquicos, como os sonhos, possuem numinosidade. Símbolos também possuem qualidades arquetípicas, o que explica, em certa medida, seu fascínio, uso e recorrência. Nas grandes mitologias, deuses são metáforas de comportamentos arquetípicos, enquanto mitos são encenações arquetípicas.

Quanto mais profunda for a camada do inconsciente de onde surge o arquétipo, mais simples e genérico ele se apresentará, mais possibilidades de desenvolvimento conterá e tanto maior será sua capacidade de engendrar significados.

O arquétipo também caracteriza-se por ser bipolar: sempre possui um aspecto positivo, luminoso, de movimento ascendente e orientado para a progressão e um outro aspecto negativo, sombrio, orientado para a regressão. O

⁷ Numinoso (do latim *numen*, divindade) é um adjetivo que qualifica o que é sagrado ou divino. Esta expressão foi proposta por Rudolf Otto (1917), um dos criadores da fenomenologia religiosa. Para Jung, trata-se de uma instância ou efeito dinâmicos que arrebatam e controlam o sujeito humano, levando-o a uma experiência independente de sua vontade. "O numinoso pode ser a propriedade de um objeto visível, ou o influxo de uma presença invisível, que produzem uma modificação especial na consciência." (JUNG, **Psicologia e Religião**, pág. 09).

arquétipo em si é neutro; a ativação de seu aspecto positivo ou negativo depende de fatores pessoais do consciente individual⁸.

Entre os mais relevantes arquétipos abordados pela psicologia analítica, destaco os arquétipos de mãe, pai, persona, sombra, si-mesmo (*self*), *animus* e *anima*. Ampliarei a explanação sobre a *anima* no terceiro capítulo deste trabalho.

1.4. Símbolo⁹

O símbolo designa um elemento representativo visível em lugar de algo invisível ou intangível (o referente). Quando o arquétipo assume uma forma perceptível pelo consciente, caracteriza-se como uma **imagem arquetípica** ou como um **símbolo**.

Desde a Grécia antiga, a origem do símbolo remete-se à divisão de uma moeda, em que cada metade continha a metáfora da união. Dada essa característica, cada uma dessas partes possuía ao mesmo tempo o significado de metade e unidade, evidenciando, desta forma, o caráter dual do símbolo: o de carregar consigo a separação e a união, o conflito e sua resolução, expressos em sua capacidade de separar e unir. Esta história ilustra como algo que foi dividido pode ser reunido por meio de uma atitude de aproximação ou reconciliação, demonstrando que, separadas, cada metade da moeda é oposta, mas unidas formam um todo, uma **síntese**.

O símbolo é, ao mesmo tempo, racional e intuitivo; um mediador entre as incompatibilidades do inconsciente e do consciente, entre o oculto e o revelado. "Ele não é nem abstrato nem concreto, nem racional nem irracional, nem real nem irreal; é sempre ambos." (JUNG, *apud* JACOBI, 1991, pág. 90).

⁸ "O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta." (JUNG, **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, pág. 17).

⁹ A expressão símbolo (do grego *symbolon*), apesar de comportar múltiplas definições, sempre se remete a uma forma que busca designar algo que, por trás do sentido objetivo e visível, oculta um sentido invisível e mais profundo. (JACOBI, 1991, págs. 74 e 75).

Jung explica o que são símbolos verdadeiros quando se refere ao processo simbólico e aos arquétipos de transformação, diferenciando-os dos arquétipos que se apresentam como personalidades atuantes em sonhos ou fantasias (como a sombra, a *anima* ou o velho sábio, por exemplo) (**Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, pág. 47, grifo da autora):

“O processo [simbólico] mesmo constitui outra categoria de arquétipos que poderíamos chamar de arquétipos de transformação. Estes não são personalidades, mas sim situações típicas, lugares, meios, caminhos, etc., simbolizando cada qual um tipo de transformação. Tal como as personalidades, estes arquétipos também são símbolos verdadeiros e genuínos que não podemos interpretar exhaustivamente, nem como sinais, nem como alegorias. **São símbolos genuínos na medida em que eles são ambíguos, cheios de pressentimentos e, em última análise, inesgotáveis.** Os princípios fundamentais, os *archai* do inconsciente, são indescritíveis, dada a riqueza de referências, apesar de serem reconhecíveis. O intelecto discriminador sempre procura estabelecer o seu significado unívoco e perde o essencial, pois a única coisa que é possível constatar e que corresponde à sua natureza é a multiplicidade de sentido, a riqueza de referências quase ilimitadas que impossibilita toda e qualquer formulação unívoca. Além disso, esses arquétipos são por princípio paradoxais a exemplo do espírito que os alquimistas consideravam como *senex et iuvenis simul* [ao mesmo tempo velho e jovem].

Jung (*op. cit.*) cita como exemplos de arquétipos de transformação, a fim de demonstrar no que consiste o processo simbólico, as séries de imagens alquímicas medievais, o sistema dos chacras tântricos, o sistema nervoso místico da ioga chinesa (*sic*) e a sequência dos arcanos maiores do tarô. “O processo simbólico é uma *vivência na imagem e da imagem*”, diz ele, que se desenvolve num ritmo de negativo e positivo, de perda e ganho, de escuro e claro. Inicia-se com uma situação do tipo “beco sem saída” e tem como meta a iluminação ou consciência superior, a partir da qual a situação inicial é superada num grau mais elevado. No tocante ao tempo, o processo pode se dar num único sonho ou breve vivência, ou estender-se por meses ou anos, dependendo do estágio inicial do indivíduo e da meta a ser atingida. Tudo, porém, é vivenciado simbolicamente, ou seja, numa forma imagética.

Conforme exposto nas palavras de Jung, faz-se necessário distinguir símbolo de signo e outras formas sígnicas de expressão da imagem, como alegoria, emblema, metáfora, analogia, sintoma ou atributo, que não transcendem o nível de mera significação da imagem.

Símbolos não são figuras sintéticas, representativas de coisas conhecidas, de significado conhecido e convencionalizado: estas imagens são **sinais** ou **signos**, como os números matemáticos, emblemas, placas de sinalização, figuras de linguagem. Representações figuradas de objetos ideais ou materiais também não são símbolos, mas **alegorias**, a exemplo da Morte representada por um esqueleto portando uma foice.

Do signo derivam relações de significância diretas, em geral bastante objetivas. Já o símbolo representa sempre mais do que seu significado óbvio e imediato, pois é carregado de significados indeterminados e desconhecidos para a percepção consciente. Para Jung, símbolo é a expressão daquilo que é significativo mas ainda não possui uma formulação mais perfeita. O símbolo genuíno é uma estrutura extremamente complexa que reúne opostos numa síntese que ainda não pode ser conceituada; desta maneira, supera a capacidade de entendimento disponível no presente. Nas palavras de Jung (JUNG, **Tipos Psicológicos**, págs. 444 e 445):

“Toda concepção que explica a expressão simbólica como uma analogia ou designação abreviada de algo conhecido é *semiótica*. Uma concepção que explica a expressão simbólica como a melhor formulação possível de algo relativamente desconhecido, não podendo, por isso mesmo, ser mais clara ou característica, é *simbólica*. Uma concepção que explica a expressão simbólica como paráfrase ou transformação proposital de algo conhecido é *alegórica*. [...]

Uma expressão usada para designar coisa conhecida continua sendo apenas um sinal e nunca será símbolo. É totalmente impossível, pois, criar um símbolo vivo, isto é, cheio de significado, a partir de relações conhecidas.”

O símbolo vivo, na concepção junguiana, atua, modifica-se, alcança dimensões que não são atingíveis pelo intelecto. Tem a capacidade de transmitir intuições muitíssimo estimulantes, que prenunciam fenômenos ainda desconhecidos. Mas se o seu conteúdo misterioso é de todo apreendido pelo pensamento lógico, o símbolo se esvazia e morre. Ao esgotar-se, ele se torna apenas um signo ou sinal. Como explica Jung, ao referir-se às imagens sagradas (**Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, pág. 19):

“Além do mais, estas imagens – sejam elas cristãs, budistas ou o que for – são lindas, misteriosas e plenas de intuição. Na verdade, quanto mais nos aproximamos delas e com elas nos habituarmos, mais se desgastarão, de tal modo que só restará a sua exterioridade banal, em seu paradoxo quase isento de sentido.”

Não obstante, definir algo como símbolo ou não depende fundamentalmente do ponto de vista do consciente que o observa, ou seja, depende do indivíduo poder perceber em uma imagem (digamos, um anel), além de sua aparência concreta, também sua expressão simbólica não-evidente. Por isso é perfeitamente possível que um mesmo objeto ou fato represente um símbolo para um indivíduo e não passe de mero signo para outro.

Imagens como a cruz, a estrela ou o leão são frequentemente utilizadas em bandeiras e logomarcas de empresas e produtos, referindo-se a coisas bem específicas e delimitadas. Dependendo do contexto, porém, essas mesmas imagens podem atuar como símbolos. A cruz, por exemplo, para uma pessoa pode ser apenas o signo externo do cristianismo, enquanto para outra pode evocar a Paixão de Cristo na sua totalidade. Jung diria que, no primeiro caso, trata-se de um "símbolo extinto" e, no segundo, de um "símbolo vivo".

Porém, uma distinção importante deve ser feita entre o conceito junguiano de símbolo e o que se convencionou chamar de símbolo religioso. Sob o ponto de vista da psicologia analítica, o símbolo se situa nos mistérios da alma, da psique; a religião não faz uso de símbolos nessa acepção. As palavras de Jean Chevalier (2002, págs. XVII e XVIII, grifo da autora) esclarecem melhor este ponto:

Certas formulações dogmáticas são igualmente chamadas de símbolos de fé; são declarações oficiais, culturais, em virtude das quais os iniciados numa fé, num rito ou numa sociedade religiosa se reconhecem entre si; [...] Na realidade, **nenhum deles possui o valor próprio do símbolo**, sendo apenas signos de reconhecimento entre crentes e a expressão das verdades de sua fé. Essas verdades são, indubitavelmente, de ordem transcendente e as palavras são empregadas, na maior parte das vezes, num sentido analógico; essas profissões de fé, porém, **não são símbolos de modo algum, a menos que se esvaziassem os enunciados dogmáticos de toda significação própria ou que fossem reduzidos a mitos**. Mas se, além de seu significado objetivo, esses Credos forem considerados como centros de uma adesão e de uma profissão de fé **subjetivamente transformantes**, tornar-se-ão símbolos da unidade dos crentes, indicando o sentido de sua orientação interior.

Sob a perspectiva da psicologia analítica, o símbolo permite à psique consciente encontrar a melhor maneira de representar alguma coisa: um desejo, um pensamento, um afeto, algo que lhe ocorreu. Desta forma, os símbolos favorecem um pleno contato com a psique inconsciente pessoal e coletiva,

atuando os símbolos como matéria-prima do mundo criativo: mitos, religiões, arte.

Pode-se criar um símbolo, por exemplo, numa fantasia, num sonho ou num desenho. Nestas condições, existe a **projeção**¹⁰ de emoções e afetos pessoais. Também pode-se receber uma influência emocional na situação de percepção de um conteúdo simbólico elaborado e expresso por outro indivíduo, como ocorre durante a apreciação de uma obra de arte, seja a visualização de um quadro ou ao ouvir-se uma música.

Os símbolos causam impacto e ressonância emocional sobre as pessoas, independentemente da atuação do consciente, devido ao seu caráter **numinoso**. De fato, a numinosidade é a qualidade que diferencia um símbolo de um signo ou sinal.

Como vimos, o símbolo é sempre em parte “abstrato”, em parte “encarnado”. Fugindo a toda e qualquer definição, rompe as fronteiras e reúne polos opostos numa única visão; à medida que se elucida, dissimula-se; nas palavras de Georges Gurvitch (*apud* CHEVALIER, 2002, pág. XIII), os símbolos “revelam velando e velam revelando”.

Devido a esse caráter dual, o processo simbólico é bastante complexo por dissimular, em seu contexto, o conteúdo que por meio de uma analogia pretende-se representar ou substituir. O processo simbólico desenvolve-se segundo o princípio de que uma dada posição eventualmente se desloca na direção de seu oposto¹¹. A capacidade da psique de conectar opostos mediante a formação de símbolos é por Jung denominada **função transcendente**¹². Essa

¹⁰ “...a projeção é um processo inconsciente automático, através do qual um conteúdo inconsciente para o sujeito é transferido para um objeto, fazendo com que este conteúdo pareça pertencer ao objeto. A projeção cessa no momento em que se torna consciente, isto é, ao ser constatado que o conteúdo pertence ao sujeito.” (JUNG, *op. cit.*, pág. 72.)

¹¹ O processo de simbolização está vinculado à lei da enantiodromia: “‘Passar para o outro oposto’, uma ‘lei’ psicológica pela primeira vez esboçada por Heráclito, significando que mais cedo ou mais tarde tudo se reverte para seu oposto. Jung identificava isso como ‘o princípio que governa todos os ciclos da vida natural, desde o menor até o maior’ (CW 6, parág. 708).” (SAMUELS, 2003, ed. eletrônica).

¹² Para Jung, a função transcendente não é uma função básica do consciente, como o sentir ou pensar, mas uma função complexa, composta de várias outras funções. *Transcendente* não deve ser entendido neste contexto como uma qualidade metafísica, mas simplesmente como algo que permite, por seu intermédio, a passagem de uma atitude para outra. “Se a expressão inconsciente permanecer intacta, formará a matéria-

função psíquica facilita a transição de uma atitude ou condição psicológica para uma outra, como uma ponte entre conteúdos reais e imaginários, ou ainda, racionais e irracionais, preenchendo o intervalo entre a consciência e o inconsciente.

Dessa forma, o processo simbólico comprova a existência do mecanismo de **compensação**¹³, isto é, de que uma atitude da consciência é sempre compensada por um movimento originado no inconsciente. Da atividade do inconsciente emerge, então, um novo conteúdo que fornece o espaço intermédio onde os opostos se unem. O símbolo, assim compreendido, funciona como uma “ponte” de ligação entre dois mundos psicológicos. Para que seja eficaz, porém, o símbolo necessita ser reconhecido e compreendido pela mente consciente. “O processo simbólico inicia-se com a pessoa sentindo-se paralisada, ‘suspensa’, poderosamente obstruída na busca de seus objetivos e termina por uma elucidação, ‘introvisão’ e de capacidade de avançar em um curso modificado.” (SAMUELS, 2003, ed. eletrônica).

Em suma, o símbolo é uma imagem que o inconsciente, por meio de uma linguagem aparentemente irracional e ilógica, utiliza para expressar suas ideias. Esta atividade exige um esforço ativo da psique, que canaliza energia psíquica na elaboração e formação do símbolo.

Pelo exposto acerca do conceito de arquétipo, percebemos, então, que as ideias arquetípicas possuem uma infinita potencialidade de se figurarem como símbolos. A qualidade de uma palavra, imagem ou símbolo ter múltiplas significações é chamada de **polissemia**. Portanto, apesar de as ideias arquetípicas serem supostamente as mesmas para todos os seres humanos, elas podem se apresentar sob os mais variados conteúdos; uma ideia pode, inclusive, apresentar-se de maneiras distintas em diferentes momentos da vida de uma mesma pessoa. Isto diz respeito à natureza polissêmica dos arquétipos.

prima não para um processo de resolução mas de construção, e ela se tornará o objeto comum da tese e da antítese. Tornar-se-á um conteúdo novo que dominará toda a atitude, acabará com a divisão e obrigará a força dos opostos a entrar num canal comum. [...] A matéria-prima elaborada pela tese e antítese e que une os opostos em seu processo de formação é o símbolo vivo.” (JUNG, 2008, pág. 449).

¹³ Compensar é equilibrar, ajustar, suplementar. Neste sentido, Jung considera “a atividade [compensatória] do *inconsciente* como equilíbrio da unilateralidade da atitude geral, causada pela função da consciência.” (JUNG, 2008, pág. 399).

O inconsciente, a fim de atingir a percepção e a consciência em patamares cada vez mais organizados, articula de maneira sempre inédita e inesperada a energia virtual dos arquétipos, traduzindo-a em imagens que engendram muitos significados. Nisto consiste o caráter polissêmico dos símbolos.

Para além do papel que o símbolo desempenha na psique individual, cumpre assinalar uma outra atribuição que possui no que tange à criatividade nos mistérios da alma. Para o artista, o símbolo é mais que um material de cunho pessoal a ser usufruído em proveito do próprio desenvolvimento psíquico; trata-se também do motivo de seu processo criativo artístico que faz do artista um legítimo porta-voz do indizível, porém ativo que reside no interior da alma de toda a humanidade. Este aspecto, especificamente, será discutido no tópico seguinte e enfatizado na terceira parte desta dissertação.

1.5. Jung e as manifestações culturais e artísticas

Diversamente de outros acadêmicos, Jung tinha grande preocupação de que suas ideias fossem reconhecidas pelo grande público, fato que o motivou, ao final de sua vida, a publicação, com o auxílio de seus colaboradores, de um livro¹⁴ voltado para o leitor leigo, com linguagem bem mais acessível que a utilizada nos dezoito volumes de suas obras completas, de teor acadêmico, repletas de termos técnicos.

Segundo Marie-Louise von Franz (1992, pág. 12), coautora e coeditora da referida obra, ele o fez não apenas para evitar o isolamento e esquecimento, “mas também, e em especial, por estar convencido de que o destino do mundo ocidental dependia largamente da compreensão dessas ideias. Porque, a seu ver, não é apenas o indivíduo isolado quem está sujeito à enfermidade psíquica como resultado de uma atitude errônea para como o inconsciente; a mesma coisa pode acontecer a nações inteiras.”

¹⁴ JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*, editado postumamente em 1964. Editado no Brasil pela Nova Fronteira, em 1977.

É fato que Jung estava atento não apenas às doenças da alma de modo específico, como psiquiatra que era; mas também ao mistério da psique humana, pois esta se faz presente em todas as realizações humanas.

Sua visão humanista levou-o a estudar e escrever também sobre a cultura, a arte e a observar a evolução histórico-cultural da humanidade por meio de suas manifestações culturais e artísticas.

No que tange à relação da psicologia analítica com a obra de arte, Jung legou-nos uma palestra proferida em Zurique, em 1922, transcrita em **O Espírito¹⁵ na arte e na ciência**, na qual esclarece seu ponto de vista a respeito. Nela afirma haver uma estreita conexão entre esses dois campos do conhecimento humano, pelo fato da manifestação artística tratar-se de uma atividade psicológica. Não obstante, deixa clara a restrição de atuação da psicologia sobre a arte apenas ao processo psíquico de criação, eximindo-se de interpretá-la ou criticá-la em seu aspecto formal, pois esta atividade é reservada às teorias da estética (JUNG, 1991, pág. 32):

“Apenas aquele aspecto da arte que existe no processo de criação artística pode ser objeto da psicologia, não aquele que constitui o próprio ser da arte. Nesta segunda parte, ou seja, a pergunta sobre o que é a arte em si, não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estético-artísticas.”

O interesse de Jung voltava-se aos processos psicodinâmicos individuais ou coletivos envolvidos na produção das obras de arte. Deste modo, trabalhou indiferentemente a compreensão das imagens plásticas de artistas renomados e de seus pacientes, procurando nelas apenas as conexões simbólicas pessoais e arquetípicas.

Quanto à possibilidade de interpretar uma obra de arte, deixou clara a necessidade de uma análise comparada e sequencial da expressão do artista, para que o sentido simbólico de sua produção não se esvaísse, tornando a obra um simples aspecto psicopatológico de seu autor. Nesse caso, a participação do artista para fornecer material associativo é indispensável, para que não seja feita uma interpretação projetiva e pessoal da obra.

¹⁵ Jung conceitua “espírito” como o aspecto dinâmico do inconsciente, capaz de criar livremente imagens para além de nossa percepção sensorial e de manipulá-las autônoma e soberanamente.

Jung opõe-se ao uso do método redutivo de Freud na compreensão das obras de arte. Este método diz respeito à aplicação de uma técnica de exame clínico da psique do paciente que se utiliza de meios para contornar o primeiro plano consciente a fim de desvelar conteúdos inconscientes. Esta técnica baseia-se na suposição da existência de conteúdos psíquicos "proibidos", como os tabus, de natureza obscena ou mesmo criminosa, reprimidos no inconsciente por serem inaceitáveis pela consciência.

Na opinião de Jung, esse método pode ser aplicado em certos casos clínicos com bons resultados, mas é inapropriado para tratar das manifestações artísticas. Em sua visão, é necessário perguntar pelo **sentido** da obra, e não tratá-la como um distúrbio ou doença cujas causas devam ser investigadas na vida de seu autor. Segundo afirma, a psicologia pessoal do artista, mesmo que revele certos traços em sua obra, não a explica. E supor que a explicasse seria considerar o caráter criador da obra de arte um mero sintoma, o que a desmereceria (JUNG, 1991, pág. 75):

"Ainda que a obra de arte e o homem criador estejam ligados entre si por uma profunda relação, numa interação recíproca, não é menos verdade que não se explicam mutuamente. Certamente é possível tirar de um deduções válidas no que concerne ao outro, mas tais deduções nunca são concludentes. No melhor dos casos, exprimem probabilidades e interpretações felizes, e não passam disso."

Portanto, as condições anteriores de vida a que o artista esteve sujeito só serão relevantes se auxiliarem na compreensão do sentido da obra. Esse fato deriva da acepção de Jung em tratar as manifestações culturais e artísticas primordialmente como expressão do **espírito da época**¹⁶ em que foram criadas, salientando a importância de seu caráter universal. Em suas palavras (JUNG, 1991, pág.60, grifo da autora):

"A causalidade pessoal tem tanto ou tão pouco a ver com a obra de arte quanto o solo tem a ver com a planta que dele brota. (...) A insistência no pessoal, surgida da pergunta sobre a causalidade pessoal, é totalmente inadequada em relação à obra de arte, já que ela não é um ser humano mas algo **suprapessoal**. (...) A verdadeira obra de arte tem inclusive um sentido especial no fato de poder se libertar das estreitezas e dificuldades insuperáveis de tudo o que seja pessoal, elevando-se para além do efêmero do apenas pessoal."

¹⁶ Espírito da época ou *Zeitgeist* (original em alemão), diz respeito ao desenvolvimento intelectual e cultural de uma cultura, em determinada época.

Ou seja, sob a ótica de uma psicologia puramente causal, toda a expressão de um ser humano é apenas um derivado de suas condições pessoais e história de vida. Na opinião de Jung, porém, a obra de arte é muito mais que um simples derivado; é uma reorganização criativa que aproveita livremente as condições prévias das quais uma psicologia causalista diria ter sido a obra derivada.

A partir das experiências com a psicologia analítica, Jung pôde observar que o impulso criativo do inconsciente, além de forte e impetuoso, é também arbitrário, a ponto de afirmar que "...a convicção de um poeta de estar criando com liberdade absoluta seria uma ilusão de seu consciente: ele acredita estar nadando mas na realidade está sendo levado por uma corrente invisível." (JUNG, 1991, pág.63).

Essa conclusão baseia-se em suas pesquisas sobre o inconsciente, que indicaram a possibilidade de a consciência não apenas sofrer influência do inconsciente, mas até mesmo ser por este guiado. A psicologia analítica identifica o processo criativo com uma "essência viva" independente que habita a psique humana, conhecida com o nome de **complexo autônomo**. Este, conforme sua força e quantum energético, manifesta-se ou como simples distúrbio de processos arbitrários do consciente, ou como instância superior que pode tomar o ego a seu serviço.

Desse modo, no caso de um autor produzir uma obra de caráter suprapessoal, seria de se esperar estranheza nas formas e imagens, além de expressão por meio de símbolos que carregariam possibilidades de significados mais amplos e além da capacidade de compreensão na época em que a obra fosse produzida. A obra em estado nascente, sob a égide do complexo autônomo, desenvolve-se por meio de forças psíquicas a princípio bem inconscientes e somente a partir do instante em que alcançam o valor limiar do consciente é que irrompem na consciência. A consciência capta essas forças, então, como uma **percepção**, o que não significa necessariamente uma assimilação de seus conteúdos. Daí a denominação *autônomo*, pois o complexo manifesta-se independente das escolhas do consciente.

O complexo autônomo, como explica Jung (1991), surge da ativação de uma região da psique que até então estava inconsciente. Esta região, após ser ativada, é ampliada e enriquecida de outras associações, por afinidade. A

situação mais frequente que predispõe a isto se inicia com o abaixamento do nível mental, condição de diminuição dos interesses e ritmo das atividades conscientes, uma espécie de apatia, que não raro atinge os artistas. Neste quadro, características primitivas impõem-se sobre as civilizadas: o instintivo sobre o ético, o ingênuo-infantil sobre o ponderado, adaptado, ou seja, amplia-se o contato com o inconsciente. O complexo autônomo desenvolve-se consumindo energia da porção consciente da personalidade.

O complexo autônomo criativo manifesta-se como uma **imagem** elaborada em sentido lato, passível de conter valores simbólicos. Desta forma, ao entrar-se em contato com uma obra de arte simbólica, não é necessário recuperar seus aspectos individuais, pois ela oferece uma comunicação com a história da coletividade que, por si só, abarca a causalidade pessoal. Nas palavras de Jung (1991, pág. 68):

“[...] considere aqui o caso de uma obra de arte simbólica cuja origem não deve ser procurada no *inconsciente pessoal do autor*, mas naquela esfera da mitologia inconsciente, cujas imagens primitivas pertencem ao patrimônio comum da humanidade. Foi por isso que denominei essa esfera de *inconsciente coletivo*, diferenciando-a de um inconsciente pessoal.”

Conclusivamente, o processo criativo traduz-se numa ativação inconsciente do arquétipo, em sua elaboração e formalização numa obra de arte. A imagem formalizada na obra de arte, por meio da linguagem do presente do artista, confere uma **atualização simbólica** para o arquétipo. Desta forma, a expressão artística remete-se a uma imagem primordial do inconsciente coletivo que pode ser a qualquer momento resgatado por qualquer pessoa. Ou seja, segundo esta visão, a verdadeira obra de arte tem vida e sentido próprios e, quanto mais simbólica, maior sua aptidão para representar a trajetória da psique coletiva humana.

O fato de a obra de arte simbólica expressar as imagens primordiais da humanidade possui grande relevância social e mesmo histórica, pois torna acessível a recuperação de conteúdos do inconsciente coletivo, o que confere a cada um a possibilidade de entrar em contato com as fontes mais profundas da vida que, de outra maneira, não lhe seria possível. Neste aspecto, Jung acrescenta que, do mesmo modo que os indivíduos isoladamente, também os

povos e as épocas possuem inclinações e tendências *espirituais* características (JUNG 1991, pág. 71, grifo da autora):

“É aí que está o significado social da obra de arte; ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita. Partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e unilateralidade do espírito da época. Essa ânsia se apossa daquela imagem e, enquanto a extrai da camada mais profunda do inconsciente, fazendo com que se aproxime do consciente, ela modifica sua forma até que esta possa ser compreendida por seus contemporâneos. O gênero da obra de arte nos permite uma conclusão sobre a característica da época na qual ela se originou. O que significa para sua época o realismo, o naturalismo e o romantismo? E o helenismo? **São tendências da arte que trazem à tona aquilo de que a respectiva atmosfera espiritual mais necessitava.**”

O exposto leva-nos a concluir que o papel da arte é também traduzir os anseios de uma época ou geração; assim como no indivíduo o caráter unilateral de sua atitude consciente é compensado por ações inconscientes, analogamente a arte exerce a mesma função de regular a vida espiritual das diferentes épocas e povos.

A abordagem junguiana, para elucidar os movimentos e os estilos artísticos, parte de suas relações históricas e os trata como reorganizações criativas das polaridades de cada época, procurando integrar à compreensão da obra do artista a leitura das tendências sócio-culturais que a circundavam. Não obstante, Jung não se prende ao historicismo para explicar a obra de arte, sempre colocando em destaque a importância de seu aspecto universal e coletivo, como se constata no trecho a seguir (JUNG, 1991, pág. 93):

“O segredo da criação artística e de sua atuação consiste nessa possibilidade de reimmergir na condição originária da *participation mystique*¹⁷, pois nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências; não se trata mais aí das alegrias e dores do indivíduo, mas da vida de toda a humanidade. Por isso, a obra-prima é ao mesmo tempo objetiva e impessoal, tocando o nosso ser mais profundo.”

¹⁷ Por “participação” entende-se a ausência de discernimento entre sujeito e objeto, frequentemente observada não somente nos neuróticos, bem como nos povos primitivos que cultivam o animismo, nas crianças pequenas e mesmo em adultos que permanecem inconscientes. Trata-se aqui da situação psíquica típica a partir da qual se definem as diferentes técnicas de exercer influência. (JACOBI, 1991). Ainda, segundo Jung, “...a psicologia da consciência provém de um estado original de inconsciência e de indiferenciação. A este estado Lévy-Bruhl chama de *participation mystique*.” (JUNG, 1987, pág. 82.)

2. EDVARD MUNCH: VIDA E OBRA

2.1. Biografia

Tendo como referência os trabalhos dos biógrafos Bischoff (2006), Bøe (1989), Holland (2005) e Sonnberger (2006) relato, resumidamente, a biografia deste artista.

Edvard Munch nasce em 12 de dezembro de 1863 em Løten, Noruega, numa família de cinco filhos. No ano seguinte sua família se muda para Kristiania (como Oslo era chamada até 1924). Sua infância é marcada pela depressão do pai, sua própria saúde frágil e as mortes por tuberculose da mãe, quando ele contava cinco anos e da irmã Sophie, de quatorze anos, quando ele tinha quinze. Sua obra viria posteriormente resgatar essas tristes lembranças.

Começa a pintar em 1880, então com 17 anos. Na época era comum, na Noruega, a educação tradicional em pintura ser substituída por um autoestudo supervisionado por um artista mais velho. Para Munch, esse artista foi Christian Krohg (1852-1925), que integrava o grupo dos pintores de Skagen, seguidores do modelo realista da escola francesa de Barbizon. Pintavam predominantemente ao ar livre, aproximando-se esteticamente do impressionismo; dessa forma, Munch teve seu primeiro contato com a pintura num estilo muito vinculado ao estudo da própria natureza e dos efeitos da luz natural.

Em 1883, Munch exhibe pela primeira vez seu trabalho em sua cidade e, em 1885, expõe um retrato na Exposição Mundial de Antuérpia. Em Paris, no mesmo ano, estuda no *Salon* e no Louvre; é influenciado por Manet e passa a pintar inspirado pelas tendências mais radicais da arte parisiense, a despeito das críticas que viria a receber por parte da imprensa. Nessa época, estabelece contato com a boêmia literária e artística de Kristiania, encabeçada pelo escritor anarquista Hans Jaeger.

Ainda em 1885 inicia três obras da maior importância: *O Dia Seguinte*, *Puberdade* e *A Criança Doente*. Este último, motivado pela lembrança da doença e morte da irmã, marca seu primeiro rompimento com o impressionismo em

favor de uma intensa expressão pessoal, semente para trabalhos posteriores de grande carga emocional, fundamentados em suas próprias recordações pessoais. No ano seguinte, este quadro escandalizaria o público na Exposição de Outono de Kristiania.

Em abril de 1889, Munch, ainda bem jovem, realiza sua primeira exposição individual (63 quadros e numerosos desenhos) na Associação de Estudantes de Kristiania. Visto como ousadia por uns, impressiona pela intensidade e profundidade de seu trabalho. Christian Krohg, seu orientador, escreveria uma entusiástica crítica no jornal *Dagbladet* (SONNBERGER, 1996):

"Ele pinta – ou melhor dizendo – vê as coisas de uma maneira diferente em relação a outros artistas. Só vê a essência e, conseqüentemente, só pinta isso. É por esse motivo que os quadros de Munch via de regra são 'não-terminados', como as pessoas têm tanto prazer em dizer. Ah, sim! Estão terminados. Terminados por suas mãos. A arte está completa quando o artista diz tudo o que realmente tem a dizer, e essa é a vantagem que Munch tem sobre várias gerações de pintores; ele tem a rara capacidade de nos mostrar como se sentiu e o que o impulsionou, fazendo com que todo o resto se torne sem importância."

Em 1889 seu desempenho como artista é reconhecido e ele recebe uma bolsa de estudos do governo norueguês que lhe permite residir na França por longos períodos nos três anos subsequentes, bem como tomar contato com as mais recentes tendências da arte europeia. Em novembro, enquanto reside em Paris, seu pai vem a falecer.

Em 1892, Munch é convidado a expor na Associação de Artistas de Berlim. A recepção da crítica e do público é tão adversa que ocasiona o fechamento da exposição em uma semana. Mesmo assim, o pintor é bem recebido pela sociedade artística de Berlim. Aos poucos, aproxima-se do círculo literário mais radical, centrado na figura de August Strindberg. Embora predominantemente escandinavo, o grupo também incluía o crítico e historiador da arte alemão Julius Meier-Graefe, escritor polonês Stanislaw Przybyszewski e o jovem poeta alemão Richard Dehmel. Os interesses do grupo, bem ao gosto "decadente" então em voga, estavam ligados ao simbolismo, à filosofia de Nietzsche e, sobretudo, à psicologia e fantasias sobre morte e erotismo, o que sugere ter havido mútua influência entre as ideias deste grupo e a temática de Munch, particularmente suas imagens de amor, morte e angústia. Em 1893, pinta *O Grito*.

Entre 1895 e 1898, Munch volta a residir em Paris, onde convive com um círculo de artistas e músicos. Sua carreira como artista gráfico inicia-se em Berlim em 1894, com água-forte e litografia, e mais tarde prossegue com xilogravura, já em Paris. É convidado a ilustrar uma das edições de *As Flores do Mal*, de Baudelaire, projeto interrompido devido à morte do editor. Faz cartazes para *Peer Gynt*, de Ibsen, expõe no *Salon des Indépendants* e no *Salon de l'Art Nouveau*.

Segue-se um período intenso de viagens, exposições e encomendas para vários projetos em diversos países da Europa, principalmente Noruega, França e Alemanha e, ocasionalmente, Itália, Suíça, Áustria e Tchecoslováquia. Em 1906 desenha o cenário para *Fantasma* e *Hedda Gabler* de Ibsen para o teatro de câmara de Max Reinhardt, em Berlim.

Por todo o período em que reside fora de seu país natal, a vida pessoal de Munch é instável e desregrada; dificuldades financeiras, decepções amorosas, saúde frágil, alcoolismo. Em 1908, no mesmo ano em que expõe junto com o grupo *Die Brücke*, em Dresden, sofre um colapso nervoso que o obriga a internar-se por oito meses na clínica do Dr. Jacobson, em Copenhaga.

Na primavera de 1909, retorna à Noruega, decidido a levar uma vida reclusa, sediado em seu país. Continua a trabalhar e realiza muitas exposições, viajando ocasionalmente. Em 1912, recebe uma sala especial na famosa exposição Sonderbund, em Colônia, Alemanha, onde é reconhecido como a maior influência viva no desenvolvimento da arte moderna europeia. No ano seguinte, em Berlim, Munch e Picasso são os únicos artistas estrangeiros convidados a ter salas especiais na Exposição de Outono, em reconhecimento à importância de ambos para a nova geração de artistas alemães. Assim como seu contemporâneo espanhol, Munch viveu o bastante para presenciar ainda em vida o tardio reconhecimento de seu valor artístico.

Em 1937, os nazistas rotulam 82 obras de Munch em museus alemães de "degeneradas". São retiradas e vendidas.

Em 23 de janeiro de 1944, morre tranquilamente em sua casa em Ekely, Noruega, aos 80 anos. Deixa em testamento, para a cidade de Oslo, sua propriedade e todos os seus trabalhos que estavam em seu poder: cerca de 1.000 pinturas, 15.400 gravuras em água-forte, litografia e xilogravura, 4.500

aquarelas e desenhos e seis esculturas. O município abre o Munch-Museum em 1963, por ocasião do centenário de seu nascimento.

2.2. Contexto histórico: a civilização industrial e a formação da sociedade burguesa

Edvard Munch viveu e produziu sua obra numa conturbada época de profundas transformações sócio-econômicas e culturais. Sustento-me principalmente nos historiadores Hobsbawm (1998), Mayer (1990) e Clark (2004) para traçar um panorama do período.

Ao longo do século XIX, desenvolve-se, na Europa, a era industrial. Muito além da mecanização da produção industrial e da organização do sistema fabril, significava a implantação da economia moderna, de base capitalista, sustentada pela ascendente burguesia, que transformaria as relações de produção promovendo um crescente consumo e tornando as relações sociais substancialmente mais competitivas.

O capitalismo industrial liberal, em sua primeira fase, havia se iniciado com a Revolução Industrial inglesa em 1760 e perduraria até meados de 1870. É característico deste período, além da utilização de máquinas movidas a vapor, a divisão do trabalho e a total liberdade econômica da burguesia ao produzir e comercializar as mercadorias produzidas, comprar matérias-primas e fixar os salários dos operários.

Grandes contrastes daí derivariam, aceleradamente, entre a abastada burguesia e a exploração cada vez maior do operariado. Esse processo fomentaria o aparecimento dos sindicatos e grupos políticos em defesa dos interesses da massa de trabalhadores desfavorecidos, o socialismo marxista e o anarquismo, a partir de 1840.

Devido à nova ordem sócio-econômica, as estruturas urbanas são fortemente afetadas pelo súbito aumento populacional, fato que gera crescimento desordenado e necessidade de drásticas reformas urbanísticas e

sanitárias nos principais polos econômicos europeus, além do forte movimento emigratório em países como Inglaterra e Alemanha.

A partir de 1830, o assombroso desenvolvimento urbano acompanha as rotas das estradas de ferro, interligando os centros industriais e mobilizando mão-de-obra rural tanto para as obras públicas como para o próprio trabalho nas indústrias, o que dá origem a uma população que viria a ocupar a periferia das grandes cidades. Até o campo é afetado pela industrialização, acelerando os modos de produção agrícola que irão abastecer os centros urbanos. A racionalização do trabalho agrícola gera excedente populacional rural que também se dirige à periferia urbana, estimulando a implantação de indústrias nos subúrbios.

Os procedimentos práticos obtidos a partir de experimentos científicos eram diretamente aplicados na produção industrial. A elite burguesa se apropriava desse conhecimento, usando-o em prol de seus interesses econômicos, a exemplo do desenvolvimento das indústrias química e siderúrgica e da energia elétrica.

O industrialismo torna-se o propósito central das potências econômicas emergentes; motivadas por essa euforia, organizam exposições universais de ciência, artes, arquitetura e tecnologia, em cidades como Paris, Londres, Viena, entre outras. As exposições universais simbolizavam a essência da modernidade do século XIX: o progresso obtido a partir da ciência e da indústria; a liberdade compreendida como livre mercado; o cosmopolitismo implícito na idéia de que o conhecimento humano e a produção não teriam limites e, portanto, nem fronteiras. Verdadeiras "odes à máquina", para esses eventos eram construídos imensos edifícios temporários, cujo objetivo era expor o progresso tecnológico e o desenvolvimento de novos materiais, principalmente o aço e o vidro. O mais célebre deles é, provavelmente, a Torre Eiffel, que por fim não foi desmontada ao final da Exposição Universal de 1889, ocorrida em Paris.

Nas ciências, havia a tendência a negar as interpretações metafísicas impostas há séculos pela igreja. No âmbito da filosofia e sociologia, o positivismo de Auguste Comte (1798-1857) propõe-se audaciosamente a modificar a sociedade por meio de um novo paradigma social. Opõe-se às doutrinas teológicas, criando um sistema de valores humanista voltado para a nova realidade que o mundo vivia na época do capitalismo industrial, baseado no

método experimental e na observação direta da natureza. Comte divide os fenômenos naturais em sete categorias (matemáticos, astronômicos, físicos, químicos, biológicos, sociais e psicológicos), regidas, segundo ele, por leis naturais. Trata-se, portanto, de uma filosofia determinista e racionalista, que coloca o homem na privilegiada posição de domínio da natureza, cujas "leis" podem ser descobertas pela observação, organizadas pela ciência e aplicadas pela tecnologia, em seu próprio benefício. Inclusive os problemas sociais, segundo sua doutrina, podem ser examinados cientificamente, com o mesmo tratamento deferido às ciências naturais.

Paralelamente, o naturalista Charles Darwin (1809-1882) publica, em 1858, em conjunto com Alfred Russel Wallace (1823-1913), outro pesquisador que chegara a conclusões muito semelhantes às suas concomitantemente, sua controversa teoria acerca da origem das espécies por meio da seleção natural e sexual, que desafiava frontalmente a doutrina religiosa da criação. Para se ter uma ideia de como o industrialismo havia contaminado a sociedade, a cultura e a ciência de então, Darwin, ao se interrogar sobre a questão da variação de gêneros que geram espécies diversificadas, encontra uma solução ao traçar uma analogia dos gêneros com a divisão do trabalho na indústria.

Ideologicamente, forma-se uma visão de mundo mecânica e utilitarista que leva a sentimentos de frustração, impotência e insegurança, porque tudo o que era familiar e seguro desaparecia, dando lugar ao efêmero. Na concepção ideológica desse momento, o novo é sempre melhor que o velho, o produto industrial sempre melhor que o artesanal, o acúmulo desmedido de bens traz felicidade, o cientificismo é valorizado em detrimento da intuição, a razão sobrepõe-se à emoção. Em suma, todos os aspectos da vida, mesmo cotidianamente, voltam-se a um pragmatismo sem precedentes. A divisão do trabalho ocasiona a perda do sentido do conhecimento do todo, o sentido enciclopédico dos séculos XVII e XVIII. O saber científico se fragmenta em áreas altamente especializadas, dirigido aos interesses da produção industrial. A moral e antigos costumes modificam-se rapidamente frente a um crescente individualismo. Enfim, é instaurado, nesse momento histórico, um processo de reestruturação social que indubitavelmente atinge todos os aspectos da vida humana: dinâmica social, política, expectativas pessoais, senso estético.

As preferências estéticas, apesar de sofrerem influência da industrialização, voltam-se paradoxalmente para o neoclassicismo, amplamente difundido em todas as manifestações artísticas, graças ao academicismo. No âmbito da pintura, surgem grupos voltados ao resgate de estéticas do passado, como os Nazarenos, na Alemanha (1809) e os Pré-Rafaelitas na Inglaterra (1848). Tem-se, assim, nas nascentes nações industriais, uma produção artística notadamente anacrônica e estagnada.

Isto se deve ao fato de, durante todo o século XIX e início do século XX, a burguesia ter copiado e se apropriado dos modos da nobreza, por nutrir o desejo de ascender a ela. Evidentemente, assim agiam não apenas para atender a preocupações de ordem material, mas também por *status* social e pela satisfação na esfera psíquica. Como resultado, ao negarem a si próprios na esperança de serem aceitos pela ordem estabelecida, os burgueses aristocratizantes enfraqueciam sua consciência de classe, relegando a si mesmos uma posição social subalterna, o que implicava na veneração do passado encarnado nos ideais clássicos, como bem ilustra Mayer (1990, págs. 23 e 24):

“Como parte de seu empenho em escalar a pirâmide social e demonstrar sua lealdade política, os burgueses abraçaram a alta cultura historicista e patrocinaram as instituições hegemônicas que eram dominadas pelas antigas elites. O resultado foi o fortalecimento das linguagens, convenções e símbolos clássicos e acadêmicos nas artes e nas letras, em vez do estímulo aos modernistas. Os burgueses se permitiram ser envolvidos por um sistema cultural e educacional que defendia e reproduzia o *ancien régime*. Neste processo, minaram seu próprio potencial capaz de inspirar a concepção de uma nova estética e um novo entendimento.”

É digno de nota que a alta cultura clássica contava com imenso apoio estatal. Os governos patrocinavam atividades artísticas individuais e coletivas; museus, academias de arte e conservatórios ofereciam formação, acesso à carreira e premiações oficiais, financiados majoritariamente com recursos públicos, com o assentimento das igrejas e universidades.

A partir de 1870 inicia-se uma segunda revolução industrial, que vigoraria até 1945, conhecida como capitalismo industrial monopolista, com o fim do livre comércio. Os preços das mercadorias passam a ser fixados por trustes, cartéis e *holdings*, associações entre empresas independentes que não competem entre si a fim de determinar preços e dividir mercados. Nesta segunda fase, emergem como promissoras nações industriais os EUA e o Japão. Os países

escandinavos, que se encontravam em atraso em comparação à maior parte da Europa ocidental, arrancam em direção à modernização da economia. A África, a Ásia e a América Latina são regiões de forte domínio imperialista por países europeus (Inglaterra, França, Alemanha, Portugal, Espanha, Itália e Bélgica), que ali se serviam de matéria-prima e alimentos em abundância. Não obstante seu inegável progresso, o capitalismo sofre uma violenta crise que o obriga a um reajuste político e econômico nesse período, devido também à independência dos países latino-americanos, ocorrida na primeira metade do século.

O aspecto central do período que Hobsbawm (1998) define como a "Era dos Impérios", compreendida entre 1875 e 1914, é o colapso da sociedade burguesa em seu apogeu, vitimada pelas contradições inerentes à sua ascensão. Nessa era, as instituições políticas e culturais do liberalismo burguês são estendidas – ou estavam a ponto de serem estendidas – ao operariado que vivia em sociedades burguesas e, inclusive, pela primeira vez na história, às mulheres. Este fato, porém, força que a burguesia liberal, que era a classe dominante, fique à margem do poder político. Isto porque as democracias eleitorais, fruto do progresso liberal, acabam por destruir o liberalismo burguês enquanto força política na maior parte da Europa e América.

A estrutura moral tradicional burguesa viria a ser arruinada por sua própria acumulação de riqueza e conforto, gerando uma profunda crise de identidade e inevitável transformação. Como classe dirigente, a burguesia seria abatida pela evolução natural de seu sistema econômico; até mesmo as grandes empresas viriam a substituir o modelo familiar pelas sociedades anônimas em sua propriedade e administração.

2.3. As artes no final do século XIX: o nascimento do modernismo

Para descrever o desenvolvimento das artes neste período, apoio-me essencialmente em Argan (1992), Beckett (2002), Chipp (1999), Guerra (1978), Lucie-Smith (1991), Mackintosh (1977) e Sweetman (1998).

Nas artes desse período, a já conhecida oposição entre artistas e burgueses torna-se mais evidente. Enquanto uma parcela dos artistas rende-se ao mercado e produz obras que atendam às aspirações burguesas, emerge, desde meados do século XIX, um novo olhar para o mundo, uma reação às cristalizadas convenções do academicismo. Nas obras de Daumier (1808-1879) e Millet (1814-1875), para exemplificar, vê-se retratada essa civilização inquieta e contraditória; a poesia de Baudelaire (1821-1867) transmite a angústia do homem oprimido pela sociedade industrial; as obras de Courbet (1819-1877) ou Flaubert (1821-1880) escancaram os conflitos sociais advindos da industrialização e criticam abertamente o sistema capitalista.

Essa reação, que obviamente choca a Academia, é rotulada de "realismo". Em meio à crise de valores da sociedade industrial burguesa, significa, para as gerações de artistas que lhe sucederiam, a decisiva abertura dos caminhos estéticos para a modernidade. Este é o caso do impressionismo, o primeiro dos movimentos artísticos contemporâneos. Detenho-me um pouco mais sobre ele, pois a expressão e abordagem estética de Munch só pode ser compreendida a partir da ruptura feita por este movimento.

Entre 1860 e 1870, reúne-se, em Paris, um grupo de pintores que deliberadamente opunham-se à arte acadêmica "oficial". Motivados pelas descobertas científicas e pelo desenvolvimento tecnológico de sua época, buscavam um novo estilo de pintura que traduzisse a vida moderna da sociedade que retratavam. Negavam os temas idealizados ligados às poéticas do passado e queriam pintar sem o artificialismo da luz dos ateliês; pintavam ao ar livre para captar os efeitos fugazes da luz e obter a real impressão de transitoriedade. Foram, por isso, denominados "impressionistas"¹⁸.

Seus principais expoentes são Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903) e Alfred Sisley (1839-1899). Édouard Manet (1832-1883), tido como precursor, não integrava o grupo. Fortemente influenciados pela fotografia e pela pesquisa científica, desenvolvem uma técnica pictórica baseada em suas experiências

¹⁸ Segundo Beckett: "O termo 'impressionismo' surgiu por ocasião da primeira mostra do grupo, em 1874, de um comentário irônico que o jornalista Louis Leroy fez de uma obra de Monet intitulada *Impressão, sol nascente*. Afirmou, na época, que 'papel de parede em estado rudimentar' era mais bem acabado que a obra de Monet, e que aqueles artistas eram 'meros impressionistas'." (BECKETT, 2002, pág. 294).

ópticas, com linguagem que se assemelha à espontaneidade das tomadas fotográficas. Não por acaso, a primeira exposição do grupo dá-se no estúdio do fotógrafo Félix Nadar (1820-1910), em 1874. Resultam dessa técnica obras de aparência tosca e inacabada, com estranhas poses e enquadramentos das figuras, pintadas com rápidas pinceladas de tintas não-misturadas sobre uma tela previamente preparada com branco, para conferir maior luminosidade às cores. Podemos ter uma ideia mais precisa desse processo com a descrição de Arno Mayer (1990, pág. 202):

“Na verdade, os impressionistas foram radicais apenas na medida em que se levantaram contra as convenções acadêmicas fossilizadas, abandonando a imitação e a reprodução estéril do passado, em favor de representações vigorosas da vida moderna. Foi Manet, seu *avant-courier*, o primeiro a declarar que queria pertencer ‘ao seu tempo’ e pintar ‘o que via’. Em outras palavras, inspirados por Courbet, os impressionistas foram antes e acima de tudo realistas que romperam com as lendas cristãs, a lisonja social e a estética acadêmica, a fim de revelar, e não interpretar, o mundo a seu redor.”

A evolução desse processo de pintura culmina com o pontilhismo (também conhecido como divisionismo ou neo-impressionismo), em que a ideia de produzir uma arte embasada cientificamente é levada ao extremo. É iniciado em 1886 por Georges Seurat (1859-1891), seguido por Paul Signac (1863-1935) e Maximilien Luce (1858-1941), entre outros. Procuravam fazer ciência através da pintura, ou, ainda, instituir uma “ciência da pintura”, baseada nas teorias ópticas de Chevreul, Rood e Sutton, principalmente na *Lei dos Contrastos Simultâneos* de Eugène Chevreul (1786-1889). Esta consistia em recompor, na visão do observador, a unidade do tom através da justaposição de cores complementares puras, sem misturá-las (cores “ópticas”). O resultado na pintura eram composições figurativas formadas por inúmeros pontos coloridos.

Devido a seu aspecto técnico-científico, o pontilhismo veio ocupar um dos papéis centrais no vasto movimento modernista, que visava ao resgate da pintura de seu caráter puramente artesanal, tido, na época, como inferior quando comparado ao desenvolvimento tecnológico do nascente processo de industrialização. Embora um breve movimento na pintura, anteciperia o processo industrial de matrizes de impressão por retícula que originaria o *off-set*, método revolucionário de impressão industrial em cores.

Apesar de inovadora, a pintura de Seurat foi rechaçada pelos impressionistas, criticada abertamente por Monet e Renoir. Teve o apoio de Pissarro, que aderiu ao estilo por um breve período, abandonando-o em seguida. A importância de destacar essas correntes artísticas revolucionárias reside também no fato de Munch, tendo começado a pintar em 1880 e estudado em Paris a partir de 1885, ter sofrido influência da obra de Manet, dos impressionistas e neo-impressionistas, como detalharei mais adiante.

A prematura morte de Seurat deixa em aberto um caminho que parecia ter sido por ele esgotado. Não obstante, os impressionistas haviam deixado um legado impossível de ser ignorado: a partir deles, os pintores passaram a entender que a visão depende de *como* e *quando* se vê, vinculando a representação pictórica tanto à percepção quanto ao tempo, destruindo o conceito anteriormente vigente de verdade objetiva da natureza. Aos pintores que a eles sucederam restava prosseguir sem ignorar essa fundamental conquista.

Tendo em comum somente o fato de haverem partido do impressionismo, surgem grandes pintores singulares: Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890), Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), Paul Gauguin (1848-1903). Alguns historiadores denominam genericamente "pós-impressionistas" o conjunto de artistas que atuou nas duas últimas décadas do século XIX e na primeira do século XX, período também de florescimento do simbolismo, com destaque para o grupo dos *nabis*: Paul Sérusier (1863-1927), Edouard Vuillard (1868-1940), Pierre Bonnard (1883-1968), Maurice Denis (1870-1943), entre outros. Se o impressionismo já se apresentava como um fenômeno altamente individualizado, isso apenas se acentuaria em seus sucessores.

Os simbolistas formavam um grupo de pintores estilisticamente heterogêneo, mas com uma temática comum: contrariamente ao cientificismo puro em voga na época, voltavam-se para o mistério e a espiritualidade, herdeiros da estética do romantismo. O simbolismo não pretendia ser a antítese do impressionismo, mas sua superação, ao trazer o universo supra-sensível ao mundo visível. A multiplicação dos temas místicos na arte desse período pode ser

atribuída à grande difusão do ocultismo pela Europa, a partir da segunda metade do século XIX¹⁹.

A chave da arte, para os simbolistas, era promover o deslocamento da vida burguesa ao "ser tocado" por algo de outro mundo. Para tanto, valiam-se de símbolos, metáforas e alegorias para dar forma ao mundo das ideias mediante a imaginação, de maneira que apenas o essencial fosse retido, aquilo que arrebatava o espírito. Para muitos autores, a temática e expressão de Munch insere-se nesse ideário estético, que não foi organizado propriamente como um movimento na pintura, mas teve alguns grupos que partilhavam ideias afins, a exemplo do *Salon Rose-Croix*, encabeçado por Josephin Péladan. Não obstante, tendo em vista a vasta amplitude geográfica que atingiu e a diversidade de expressões plásticas que teve, é possível reunir os diferentes artistas em torno de um cerne comum, eis porque exponho a seguir o que significou essa corrente estilística.

O simbolismo tem suas raízes na poesia: Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Jean Moréas (1856-1910), Gustave Khan (1859-1936), René Ghil (1862-1925), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Paul Valéry (1871-1945), que já encontravam em Charles Baudelaire (1821-1867) um precursor. Como movimento literário, teve um manifesto publicado por Jean Moréas em 1886. Havia um consenso de que a arte deveria ser sinestésica; pela primeira vez, afirmava-se que a pintura deveria ser poética e musical, enquanto a poesia e a música deveriam ser pictóricas. É digna de nota a música de Richard Wagner (1813-1883), que inspira em Mallarmé a profunda convicção de que a música pode sublimar a linguagem dramática e vir a ser o motor do processo simbólico. Um dos mais importantes pintores simbolistas, Gustave Moreau, inspirava-se na música de Wagner para compor seus quadros como poemas sinfônicos.

¹⁹ O historiador Rui Sá Silva Barros (1999) relata em detalhes a ocorrência de uma grande difusão do esoterismo no mundo ocidental, particularmente na França, Inglaterra e EUA no período de 1848 a 1914. A título de orientar o leitor, cito alguns dos principais expoentes desse período: Helena Petrovna Blavastky (teosofia); Rudolf Steiner (antroposofia); Alan Kardec (espiritismo); Eliphas Lévi, (magia cerimonial, cabalismo cristão); Stanislaw de Guaita, Oswald Wirth, Josephin Péladan, Papus (rosacruz); Mac Gregor Mathers, Arthur Edward Waite, Aleister Crowley (Ordem Hermética da Aurora Dourada).

Lado a lado com o oculto, místico e transcendental, comparecia a fixação pela ideia da morte, da doença, do erotismo e da perversidade, fortemente influenciada pela prosa fantástica de Edgar Allan Poe (1809-1849). Por causa disso, o movimento é desdenhosamente denominado "decadentismo", apelido acatado pelos próprios artistas, não apenas em oposição ao lirismo neo-clássico, como também uma clara alusão à decadência dos valores morais então vigentes.

O simbolismo foi um movimento de intensa expressão internacional, tendo florescido em praticamente todos os países da Europa ocidental, inclusive na Escandinávia, além de alguns países da Europa oriental, chegando até aos Estados Unidos da América. Não obstante seu cosmopolitismo, o movimento conciliou-se com a afirmação dos vários estilos locais, sendo a representação de temas mitológicos nacionais particularmente importante na Europa Central, Alemanha e Escandinávia.

Os principais nomes, na pintura, são Aubrey Beardsley (1872-1898), Arnold Böcklin (1827-1901), Henri Fantin-Latour (1836-1904), Fernand Khnopff (1858-1921), Max Klinger (1857-1920), Frantisek Kupka (1871-1957), Gustave Moreau (1826-1898), Alfons Mucha (1860-1939), Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Odilon Redon (1840-1916) e Jan Toorop (1858-1928), podendo-se estender também, pela afinidade temática e expressiva, a alguns grandes pintores originais: Gustav Klimt (1862-1918), James Ensor (1860-1949), Edvard Munch, Paul Gauguin e ao grupo dos *nabis*, seguidores da estética de Gauguin.

Sob o ponto de vista sociológico (ARGAN, 1995) pode-se situar o simbolismo da seguinte maneira: enquanto o impressionismo procura alinhar-se à postura cientificista de seu tempo, vindo a determinar uma "verdadeira tecnologia pictórica", o simbolismo tem um tratamento compensatório para a arte, colocando-a como uma atividade de elite que vai ao encontro das aspirações intelectuais burguesas de cultura e opõe-se ao pragmatismo industrial. Vale lembrar que, no final do séc. XIX, o positivismo e o espiritualismo constituíam as duas linhas de uma fortíssima dialética cultural.

Adicionalmente, foi uma reação não apenas ao racionalismo materialista, como também ao moralismo e, mais especificamente na literatura, à doutrina do naturalismo, que teve Émile Zola (1840-1902) como principal expoente.

O movimento simbolista, em sentido estrito, teve curta duração, vindo a ser ridicularizado e esquecido rapidamente pelas gerações posteriores, contra uma crescente valorização do impressionismo. Somente a partir do reconhecimento do valor das ideias de Freud sobre o ilimitado mundo do inconsciente e sua expressão nos sonhos, o simbolismo seria redescoberto e passaria a ser de interesse no meio cultural e acadêmico, bem como para o mercado da arte.

Em sentido mais abrangente, tomado não como uma escola, mas como modo de expressão, significou a ponte entre o romantismo e a arte moderna, conforme sustenta Lucie-Smith (1991, pág. 185):

“O simbolismo é o fio condutor que nos permite dar sentido ao desenvolvimento da arte europeia na segunda metade do século XIX. O empenho de ignorá-lo, manifestado por muitos historiadores, reduzindo-o a uma espécie de débil rival do impressionismo, tem sido infeliz, para expressar em termos menos ásperos²⁰.”

Em outras palavras, apesar dos muitos artistas de expressão vulgar e artificiosa, meramente uma expressão do mau gosto burguês (o *kitsch*), encontramos também pintores singulares, cujas poéticas, conectadas com suas emoções íntimas, corajosamente enfrentaram o convencionalismo acadêmico, lançando as bases de expressão das vanguardas modernistas, notadamente o expressionismo e o surrealismo.

Que Munch aproxima-se dessa corrente pela temática de suas obras é fato evidente; não obstante, no que diz respeito à sua expressão plástica, é particularmente significativo destacar a abordagem estética de Gauguin, devido à influência exercida sobre o pintor norueguês, que adotou, em sua pintura, uma solução estilística semelhante, com o uso de áreas planas de cor.

Nas últimas duas décadas do século XIX, artistas e críticos de arte do círculo parisiense procuravam por uma linguagem que pudesse reproduzir, nas artes plásticas, a proposta simbolista de mistério e evocação que poetas como Mallarmé apresentavam na literatura.

Gauguin era convicto de que buscava produzir uma pintura sem precedentes, tanto nas ideias quanto no trabalho prático.

²⁰ Tradução da autora a partir do original em espanhol.

Ele foi um dos primeiros a compreender que poderia aproximar a pintura da poesia ao libertar a cor e a forma de suas funções descritivas. Ao invés de fazer a pintura de símbolos, suas pinturas **eram** símbolos em si mesmas. O uso das cores era, por essa razão, totalmente arbitrário.

Inspirado pela festa religiosa anual do *Pardon*, produziu, em 1888, uma pintura de expressão bastante arrojada, integrando ao formalismo cloisonista²¹ o caráter místico. Chamou-a *A Visão após o Sermão, a Luta de Jacó com o Anjo*.



Imagem 1: Paul Gauguin – **A Visão após o Sermão, a Luta de Jacó com o Anjo**, 1888, óleo sobre tela. National Galleries of Scotland, Edinburgh, Escócia.

Nela, retrata um grupo de mulheres bretãs no campo observando um homem lutando contra um anjo. A composição de Gauguin é dramaticamente seccionada na diagonal pelo tronco de uma árvore, recurso inspirado pelas gravuras japonesas, dividindo o campo em dois triângulos, um contendo as

²¹ *Cloisonnisme*: termo cunhado pelo crítico de arte Edouard Dujardin, a partir da exposição no *Salon des Indépendants* de 1888, para designar um novo estilo na pintura que se caracterizava pelas zonas de cor chapada delimitadas por contornos marcados. O nome vem da semelhança com a técnica de esmalte *cloisonné* (*cloison*, em francês, significa separação, barreira).

figuras “reais” (as mulheres), outro reservado à componente “imaginária”. A tensão é aumentada pelo fundo contínuo em vermelho vibrante, obviamente não-naturalista, mas simbólico.

A força expressiva desta obra reside no contraste entre elementos naturalistas e abstratos e entre o concreto e o misterioso. Este quadro, além de assinalar uma brilhante solução estético-ideológica de Gauguin em sua pintura, constitui-se num marco fundamental para o modernismo, como assinala Sweetman (1998, pág. 219, grifo da autora):

“Ele marca a despedida de Gauguin do impressionismo – escola da qual ele nunca participou completamente – e a criação de algo completamente novo. Embora o quadro tivesse as marcas do recém-definido cloisonismo, ele o ultrapassou. Mais que isso, com todos os sentidos inerentes do quadro – o simbolismo bíblico e a mitologia pessoal –, ele marca uma ruptura tão grande com a tradição realista como o *Grande Jatte* de Seurat. Na verdade, o *Grande Jatte* e o *Visão* de Gauguin são dois trabalhos que, mais que quaisquer outros, finalmente **libertaram a arte do século XIX dos grilhões do naturalismo e iniciaram o processo que hoje tem o título de ‘moderno’.**”

Pode-se dizer que Gauguin evolui para a complexidade da ideia a partir da simplificação das formas. Ao adotar a solução técnica do cloisonismo, propõe uma outra forma de conceber o espaço, sem perspectiva, sombras, relevo ou modelado; mas o sentido de **mistério** é essencial em sua obra, expresso em figuras míticas e hieráticas, representadas lado a lado de figuras reais. Esteticamente, os planos coloridos são deformados; a linha do horizonte é suspensa, como nos primitivos; todas as ilusões de ótica são eliminadas. Os elementos da composição, deste modo intensificados, organizam-se e equilibram-se em uma síntese.

A partir das novas teorias simbolistas e dos escritos do próprio Gauguin (em particular as *Notas sintéticas*, de c. 1888), o grupo que se reuniu em torno do pintor em Pont-Aven deliberou chamar de “**síntese**” a presença do real e do imaginário na pintura e, a eles próprios, sintetistas.

2.4. A crise na linguagem artística e o *espírito da época*

Na elaboração deste tópico, fundamento-me em Argan (1992), Bischoff (2006), Guinsburg (2002), Hobsbawm (1998), Holland (2005), Lynton (*in* STANGOS, 1991)) e Rivera (2002).

Conforme vimos, na última década do século XIX e na primeira do século XX surgiram, sob o termo genérico *modernismo*, diversas correntes artísticas que tinham por intuito interpretar e representar a civilização industrial, seus avanços econômicos e tecnológicos. Procurando uma linguagem consonante com sua época, contrapunham-se aos modelos clássicos, aspiravam a uma linguagem internacional e, com o desejo de redimir o industrialismo, buscavam também interpretar a espiritualidade. Desta forma conviveram, nas correntes modernistas, temáticas tanto materialistas quanto espiritualistas, técnico-científicas, alegórico-poéticas e humanistas.

Neste momento é muito discutida a figura psicológica, social e profissional do artista, fato que denota a crise e o questionamento de seu papel social. A sociedade moderna, que se vangloria de ser inovadora, deseja uma nova linguagem artística que a represente, mas nega uma arte que seja "problemática", questionadora, que exponha conflitos intrapsíquicos e sociais. Por isso não consegue assimilar a arte inovadora dos maiores expoentes do modernismo, a exemplo de Cézanne, Van Gogh e Gauguin, que permanecem marginalizados. Munch, do mesmo modo que seus contemporâneos "isolados", teve de enfrentar o antagonismo do público e da crítica, que logo no início de sua carreira já o classificara como "o pintor das coisas feias". Inegavelmente, recusou o sucesso imediato ao manter-se fiel aos seus propósitos artísticos.

Nas duas últimas décadas do século XIX, a tensão entre os novos artistas e a sociedade burguesa intensificara-se no norte da Europa, notadamente após o contato com o impressionismo francês. Entretanto, lembro que os impressionistas estavam preocupados em inovar a técnica e a representação dos objetos, mas não o conteúdo de suas obras. Seus temas mais frequentes continuavam a ser os mesmos da arte acadêmica, paisagens e o cotidiano da pequena burguesia parisiense. Entretanto, na virada do século XX, o "espírito

científico” do impressionismo passaria para o desvelar não mais do mundo externo, mas do interior da psicologia individual e coletiva.

Todo o panorama cultural da Europa central e do norte estava em ebulição. Os dramaturgos escandinavos Henrik Ibsen (1828-1906) e August Strindberg (1849-1912) (com os quais Munch manteve estreito contato), inspirados pelo pensamento de Nietzsche (1844-1900) e pelo existencialismo de Kierkegaard (1813-1855), colocam em cena não mais um mundo idealizado, povoado de heróis, mas as desavenças das pessoas comuns de classe média de seu tempo, sob os augúrios do naturalismo. Ainda na literatura, outros autores desmascaravam a hipocrisia da fútil sociedade burguesa ao retratar as aflições e contradições do indivíduo, com destaque para o russo Anton Tchekhov²² (1860-1906). Em sua crítica histórica da civilização, Nietzsche denuncia como os valores da sociedade são condicionados ao dismantelar a teologia que sustentava o sistema político e Freud estrutura o conceito de inconsciente, trazendo a ideia revolucionária de que o homem é movido por suas pulsões inconscientes²³.

Apesar desse cenário que despontava nos círculos alternativos de cultura, as elites da *Belle Époque* nem de longe sonhavam com o desastre que seria deflagrado em agosto de 1914. Afinal, suas conquistas e o progresso alcançados nas últimas décadas eram notáveis e vivia-se num período de paz sem paralelo no mundo ocidental. Mas se é fato que alguns artistas da vanguarda modernista pressentiram o colapso da sociedade liberal burguesa com muitos anos de antecedência, certamente Munch estava entre eles.

Ao expor suas dores e angústias pessoais, Munch traduzia em imagens toda a tensão coletiva que se formava na sociedade europeia em que vivia;

²² Este fenômeno viria a se multiplicar nas duas primeiras décadas do século XX, pelas obras de Rainer Maria Rilke (1875-1926), Franz Kafka (1883-1924), entre outros.

²³ Segundo a psicanalista Eliana Rodrigues Pereira Mendes (grifo da autora), “Essa noção de inconsciente vem confirmar o **terceiro grande descentramento do Homem**, na sua concepção narcísica. Antes de Freud, Nicolau Copérnico já havia demonstrado que a terra não é o centro do universo, mas gira em torno do sol. Charles Darwin mostrava que o homem é apenas um elo de uma longa cadeia evolutiva. Sigmund Freud vem falar que a capacidade de escolha do homem é limitada, pois ele tem uma instância, em seu psiquismo, que é capaz de gerar efeitos e que não se confunde com a consciência.” (MENDES, 2006, disponível em <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952006000100004&lng=pt&nrm=iso>, acesso em 20.06.2008.

tensões que engendraram uma guerra que dali a alguns anos irromperia e se arrastaria por trinta anos, deixando atrás de si uma Europa esfacelada pela barbárie.

Nos rostos descarnados das massas disformes representados em pinturas como *Karl Johan ao Anitecer* (1892), *Ansiedade* (1894) e *Gólgota* (1900), percebemos a angústia existencial, a tensão de se sentir ameaçado por perigos insondáveis; a desolação do indivíduo anônimo em meio à multidão, desorientado e sem mais referências, face ao aniquilamento de seu mundo; o sentimento que Freud, mais tarde, definiria, em ensaio de 1929, como “o mal-estar na civilização” (FREUD, 1974).

Nesses quadros, que tomo como exemplos, é possível reconhecer a descrição que Jung faz da obra de arte como representação simbólica do *espírito da época*; a obra de arte como reorganização criativa das tensões subjacentes ao contexto sócio-cultural em que vive o artista; como expressão de sentimentos coletivos que abrangem também a causalidade pessoal.



Imagem 2: Edvard Munch, **Karl Johan ao Anitecer**, 1892, óleo sobre tela. Coleção Rasmus Meyer, Bergen, Noruega.



Imagem 3: Edvard Munch, **Ansiidade**, 1894, óleo sobre tela. Munch-museet, Oslo.

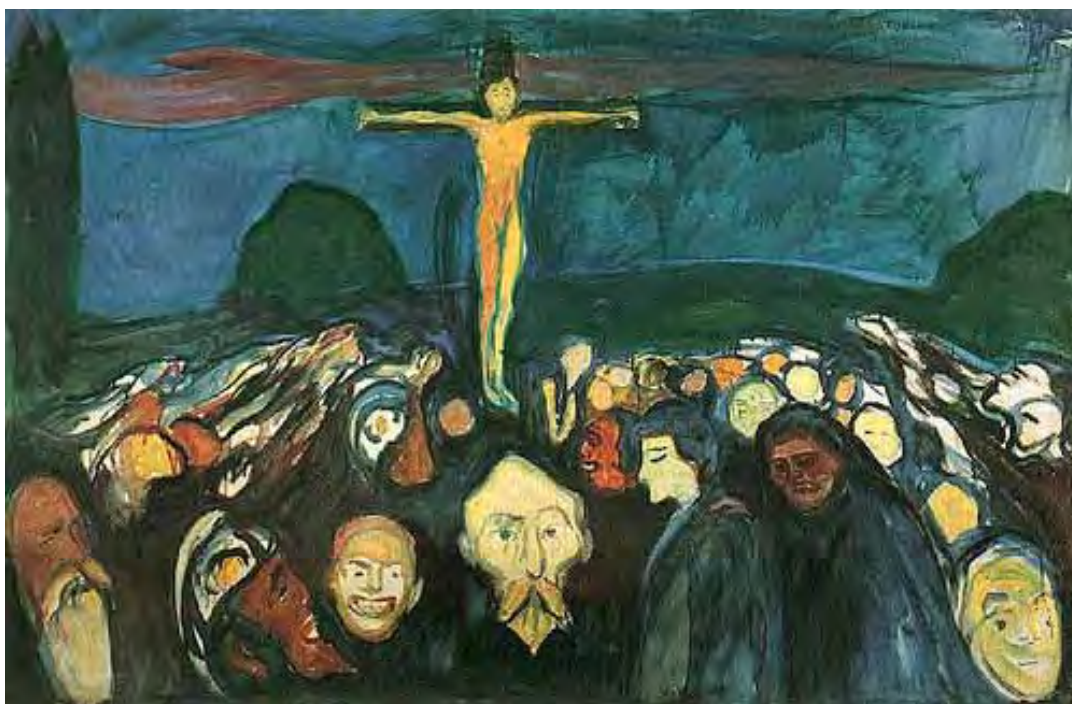


Imagem 4: Edvard Munch, **Gólgota**, 1900, óleo sobre tela. Munch-museet, Oslo.

Mesmo o tema da criança doente, que é imediatamente associado à história pessoal de Munch, à morte de sua irmã Sophie, aos catorze anos, possui também um caráter suprapessoal; a tuberculose, cujo tratamento eficaz – a penicilina – só estaria disponível a partir de 1941, era um flagelo que dizimava a população aos milhares²⁴. Outros pintores escandinavos, seus contemporâneos, haviam produzido obras deste mesmo gênero na mesma época. No caso de Christian Krohg e Hans Heyerdahl (1857-1913), especificamente, fundados nas doenças mortais de suas próprias irmãs, bem como Munch. Em 1930, 45 anos após ter pintado sua primeira versão sobre o tema, Munch diria ao diretor da Nasjonalgalleriet de Oslo (MUNCH *apud* BISCHOFF, 2006, pág. 10): “No que respeita à criança doente trata-se do período que eu recorro como a Idade do Travesseiro. Muitos pintores pintaram quadros de crianças doentes sobre seus travesseiros.”

O sueco Ernst Josephson (1852-1906) e o dinamarquês Michael Ancher (1849-1927) também eram pintores do gênero mencionado por Munch.



Imagem 5: E. Munch, **A Criança Doente**, 1885-86, o. s/ tela. Nasjonalgalleriet, Oslo.

²⁴ Na Noruega, no ano de 1880, trezentas em cada cem mil pessoas morreram da doença. (HOLLAND, 2005).

Ao lembrar suas impressões sobre este trabalho (que foi, na realidade, uma longa série de obras), Munch escreveria mais tarde, a seu amigo Jens Thiis, que “nenhum outro artista reviveu este tema até a última dolorosa gota do copo, como eu fiz em *A Criança Doente*. Não era somente eu que estava lá sentado, eram todos os meus entes queridos também.”²⁵ (MUNCH, *apud* BØE, 1989, pág. 13.)

No que tange à linguagem de expressão, a arte do nascente século XX, em todas suas manifestações, defrontava-se com um desafio: encontrar uma linguagem para representar um novo mundo ainda sem saber o que isto significava, à parte do fato que o antigo parecia se decompor inexoravelmente. O que impulsionava os artistas da *avant-garde*, nessas condições, não era uma visão do futuro, mas uma visão do passado às avessas. Os estilos derivados da tradição, que eles vinham esmerando-se em inovar, seriam então abandonados simplesmente por não mais comportarem mudanças adicionais. Os arquitetos aboliriam o ornamento, após ser levado ao extremo pela *art nouveau*; analogamente, na música, depois do cromatismo pós-wagneriano, o atonalismo parecia ser o único caminho a seguir.

Nas artes visuais, essa crise desembocaria, a partir de 1905, nas vanguardas do novo século, que tinham como objetivo não uma simples atualização, mas uma revolução radical na linguagem artística. Hobsbawm (1998, pág. 327) descreve com acuidade a transformação deste momento histórico:

“Há muito tempo os pintores estavam conturbados pela inadequação das antigas convenções à representação da realidade externa e de seus próprios sentimentos, porém – fora os poucos que iniciaram a ‘abstração’ total, às vésperas da guerra (notadamente os da *avant-garde* russa) – acharam difícil deixar de pintar *algo*. A *avant-garde* tentou várias direções, mas, de maneira geral, optou tanto por aquilo que pareceu, a observadores como Max Raphael, a supremacia da cor e da forma sobre o conteúdo, como pela busca única de um conteúdo não-figurativo sob a forma de emoção (‘expressionismo’) ou por várias maneiras de demolir os elementos convencionais da realidade representacional e remontá-los segundo diferentes tipos de ordem ou desordem (cubismo).”

Tanto na temática (os conflitos íntimos) como na técnica de pintura, Munch influenciaria toda uma geração de novos artistas, notadamente o grupo

²⁵ Tradução da autora a partir do original em inglês.

alemão *Die Brücke* (Dresden, 1905 – Berlim, 1913) que, à maneira de seu precursor, exteriorizava sua subjetividade distorcendo as cores e formas da natureza e humanas. Por oposição ao impressionismo, essa geração de artistas viria a ser posteriormente chamada de *expressionista*²⁶. Nas palavras de Argan (1995, págs. 213 a 215):

“A experiência impressionista do belga J. ENSOR (1860-1949) e do norueguês E. MUNCH é uma das grandes fontes do Expressionismo alemão. [...] Ensor, típico caso do ‘barroco moderno’, como dirá Mondrian, não é senão a outra face, escura e sombria, da pintura confiante e glorificadora do Modernismo. No entanto, foi o primeiro (e ainda não se falava em Freud) a esquadrihar com pinturas as profundezas do inconsciente, a descobrir o fervilhar das imagens sob a cristalina clareza da forma.

[...]

Mais decisiva para o nascimento do Expressionismo é a influência de E. Munch. Ele não é do tipo cínico amargo, e sim do vidente inspirado, que prevê o destino trágico, a queda inelutável da sociedade.”

O expressionismo agrupava por afinidade, mas não se caracterizou como um movimento coeso, com manifesto; a expressão era fundamentalmente individual. Havia muitas dissidências entre os expressionistas alemães, como em qualquer outra vanguarda; uns humanistas, outros radicalmente irracionalistas, outros ainda místicos. Os integrantes do *Die Brücke* foram Ernst Kirchner, Emil Nolde, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff e Max Pechstein.

2.5. A expressão plástica de Munch

Em resumo, a vida criativa de Munch pode ser dividida em três períodos distintos. O primeiro corresponde aos anos de juventude que passa em Kristiania, entre 1880 e 1888, onde tem uma limitada instrução formal em um

²⁶ De acordo com Norbert Lynton, “[...] nunca houve um movimento ou grupo que se anunciasse ‘expressionista’ e definisse seus propósitos expressionistas. O próprio rótulo veio muito tarde – em 1911, quando a exposição da Secessão de Berlim incluiu uma galeria de trabalhos designados como sendo da autoria de *Expressionisten* – todos eles de Paris: Matisse e os *fauves*, mais Picasso em sua fase pré-cubista. Em 1914, o rótulo foi aplicado aos artistas do *Die Brücke* e a outros.” (LYNTON *apud* STANGOS, 1991, pág. 27).

estilo “naturalista” de pintura. Faz rápidas viagens a Paris, Antuérpia e Copenhagen.

No período compreendido entre 1889 e 1908 reside por três anos em Paris e viaja constantemente pela Noruega, França e Alemanha; ocasionalmente, também à Itália, Suíça, Áustria e Tchecoslováquia. Nesta fase recebe a influência dos artistas da vanguarda europeia e começa a trabalhar com gravura (em metal, litografia e xilogravura). As obras que serão abordadas na terceira parte desta dissertação pertencem a este período da produção de Munch.

A terceira fase de sua vida inicia-se em 1909, quando volta a residir em seu país natal, após recuperar-se de sua crise nervosa. Sua expressão plástica, nesse período, caracteriza-se por usar menos preto e cores mais vibrantes.

Ainda jovem, quando residia na França, em 1889, Munch escreve um manifesto que viria a ser conhecido como *Manifesto St. Cloud*, no qual afirmava (*apud* TØJNER, 2003, pág.60):

“Não devemos mais pintar interiores com pessoas lendo e mulheres tricotando. Devemos produzir imagens de pessoas vivas que respiram e sentem e sofrem e amam – eu pintarei vários quadros destes – pessoas que compreenderão o sagrado que há nisso, e tirarão seus chapéus como se estivessem em uma igreja.”²⁷

Por essa afirmação, percebemos que, em essência, Munch buscava uma arte que transmitisse os mais profundos sentimentos humanos, e não composições necessariamente “agradáveis”. Criticava abertamente o artificialismo burguês e assumiu por quase toda sua carreira o fardo de situar-se à margem da arte acadêmica, da moda e do mercado.

Por suas convicções artísticas pessoais, Munch escancarou sua intimidade e suas mais dolorosas angústias. Porém, não se tratava de subjetivismo puro e simples: ele almejava estabelecer **valores universais** mediante imagens das emoções mais profundas do homem – amor, angústia e morte – e o fez por meio de suas próprias experiências traumáticas. Para tanto, propôs-se, ao longo da última década do século XIX, pintar um conjunto de quadros que denominou *Friso da Vida: um poema sobre a vida, amor e morte*, em que retrata o curso da vida humana e a condição do homem moderno. A importância desse projeto é crucial, pois trata-se de temas que o artista retomaria ao longo de toda sua vida.

²⁷ Tradução da autora a partir do original em inglês.

O pintor acreditava que para o público seria mais fácil compreender seus quadros se fossem vistos em um contexto do que individualmente. O friso consistia de uma série de pinturas livremente agrupadas a cada exposição, segundo quatro temas principais, por ele definidos: *O despertar do amor*; *O amor floresce e morre*; *Angústia de viver* e *Morte*. A primeira exposição desta série ocorre em 1902, na Secessão de Berlim, seguida por outra em Leipzig, em 1903, na Galerie P. F. Beyer und Sohn. O *Friso da Vida* seria posteriormente exposto em diversas cidades europeias. Não havia uma sequência fixa de obras; os quadros escolhidos para serem expostos variavam todas as vezes. Munch também pintava diversas versões de cada quadro, por isso, em muitos casos não é possível precisar qual a versão que foi exposta²⁸.

Compunham o primeiro tema do friso, *O despertar do amor*, na primeira exposição de Berlim os quadros *A Voz* (1893), *Luar* (1895), *Noite de Tempestade* (1893), *O Beijo* (1897) e *Madonna*. Na exposição de Leipzig, em 1903, *Madonna* fora agrupado no segundo tema, *O amor floresce e morre*. Neste segundo tema também foram expostos *Cinzas* (1894), *Ciúme* (1895), *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (1894), *Dança da Vida* (1899/1900) e *Melancolia* (1891). A terceira seção do friso, *Angústia de viver*, reunia *Nuvens Vermelhas*, *Karl Johan ao Anoitecer* (1892), *Outono*, *A Hora Final* e *Choro de Angústia*. Em Leipzig, em 1903, foram expostos nesta seção *Virginia Creeper*, *O Grito* (1893), *Ansiedade* (1894) e *Karl Johan ao Anoitecer*. Na série final do friso, *Morte*, foram expostos em Berlim *Morte na Câmara da Doente* (1895), *O Leito da Morte* (1895) e *A Mãe Morta e a Criança* (1897/99). Nas pinturas desta seção, Munch retoma o tema de uma de suas principais obras, *A Criança Doente*, de 1885/86.

Mas o que faz de Munch, sobretudo, um artista singular não é a representação de seus traumas pessoais nem suas sutis percepções psicológicas, mas sua abordagem artística radical, tanto na composição como na técnica de pintura. Esta é a chave para compreender porque é tratado como precursor do expressionismo alemão: como já exposto neste trabalho, havia a necessidade de criar-se uma nova linguagem de expressão na arte, em todas suas manifestações, pois a linguagem que evoluíra a partir das escolas artísticas até

²⁸ Para exemplificar, existem mais cinquenta versões para *O Grito* além do quadro de 1893, atualmente na Nasjonalgalleriet de Oslo.

então não dava mais conta de exprimir o inusitado mundo em franca transformação que surgia de maneira implacável.

Desde sua primeira viagem a Paris, em 1885, a influência de Courbet e Manet reflete-se em seu trabalho. A partir do contato com os impressionistas franceses, experimenta as soluções técnicas de todos seus principais contemporâneos. Pinta alguns quadros pontilhistas, aproximando-se de Seurat²⁹; assim como Toulouse-Lautrec, pinta esboços a óleo que permaneciam como trabalhos acabados. Como é característico dos impressionistas e observa-se também em Moreau, seus retratos têm o motivo principal nítido, em primeiro plano, e o fundo quase abstrato. À semelhança de Gauguin, pinta fundos e planos de cor que delimitam e estruturam o espaço e há, ainda, traços em sua pintura que remetem a Van Gogh, Vuillard e Bonnard.

Não obstante, Munch rapidamente amadurece e se liberta dessas referências, construindo sua linguagem expressiva própria com uma técnica singular, no limiar entre a figuração e a abstração. Enfim, sem o conforto da "boa forma", Munch produzia uma arte documental, na qual artista, tema e técnica de pintura estão indissolúvelmente unidos.

Porém, em Munch, a pintura por si só já não é o bastante; não se trata mais de pintar "sobre" algum motivo, observado à distância, mas sim da imagem **em si mesma** ser o motivo. E é por isso que se atribui a Munch o impulso "existencialista" que veio a originar o que se convencionou chamar de "expressionismo": uma arte que nasce das entranhas como um ímpeto que urge por se expressar e, ao fazê-lo, reflete a alma do artista, como ele próprio chegou a declarar (MUNCH, *apud* CHIPPEL, 1999, págs. 111 e 112):

"A arte é o oposto da natureza. Uma obra de arte só pode provir do interior do homem.

A arte é a forma da imagem formada dos nervos, do coração, do cérebro e do olho do homem.

A arte é a compulsão do homem para a cristalização.

²⁹ Ao relatar a influência que recebeu das vanguardas modernistas, o pintor menciona os quadros que pintou com a solução pictórica do pontilhismo, *Dia de Primavera em Karl Johan*, óleo de 1890 e *Rue Lafayette*, óleo de 1891: "Com minha primeira visita a Paris eu fiz uma série de experiências com o cultuado pontilhismo – apenas pontos coloridos – Karl Johan da galeria de Bergen, aquilo foi um breve retorno ao meu impressionismo. O quadro da Rue La Fayette foi realmente único num motivo da pintura francesa, mas eu estava em Paris - usei pinceladas curtas em uma única direção. (MUNCH *apud* HOLLAND, 2005, pág. 184, tradução da autora.)

A natureza é o único grande reino de que a arte se alimenta.

A natureza não é apenas o que o olho pode ver. Ela mostra também as imagens interiores da alma – as imagens que ficam do lado de trás dos olhos.”

Fica claro, desta maneira, que sua pintura é desprovida de uma preocupação naturalista. Seu olhar não se fixa em transportar em detalhes o mundo exterior para o espaço da tela; seu olho, ao olhar, é o olho que interpreta, que constrói realidades enquanto perspectivas. Portanto, não faz sentido procurar pela realidade objetiva em sua pintura; sua linguagem expressiva nasce do desprendimento da narrativa mimética.

Em sua expressão plástica, faz uso sugestivo e simbólico da cor, ao invés de descritivo. Também emprega uma gama de sinais e símbolos particulares que, com algumas variantes, frequentemente se repetem em suas obras, a exemplo das figuras femininas vestidas em cores contrastantes e o reflexo fálco da lua no mar. O caráter simbólico da arte de Munch é o tema central desta pesquisa, porquanto discutirei amplamente este assunto no terceiro capítulo desta dissertação, em algumas imagens de clara inspiração simbolista.

A obra de Munch é bastante extensa e, como já mencionado, tem uma peculiaridade: ele pintava seus principais temas em séries, que retomava muitos anos mais tarde. Certamente não foi o primeiro artista a trabalhar desta maneira. Cézanne, por exemplo, lançou mão desse recurso ao pintar suas séries de maçãs e da montanha Santa Vitória. Buscava assim recuperar o momento inicial da ingenuidade ao olhar para as coisas, a fidelidade à percepção. Monet também pintou séries, como o fez com a Catedral de Rouen, mediante as quais pesquisava as variações da luz e como esta afetava a cor e densidade das formas que representava. Em ambos os casos, o objeto representado não era o que importava, mas a apreensão perceptiva que se fazia dele. Já no caso de Munch, sua motivação era completamente diversa: em suas séries, o principal é o **conteúdo**, o tema expressado.

As séries de Munch podem ser compreendidas como múltiplos olhares para um mesmo assunto; o artista persegue uma mesma ideia por diferentes pontos de vista, unindo na imagem o fato em si e sua reflexão sobre ele. A cada pintura de uma mesma série, surge uma nova perspectiva para uma mesma situação, ampliando a compreensão tanto do próprio artista como do espectador de sua obra sobre o mundo em que vivia: “Eles estão fazendo tamanho

estardalhaço sobre o fato de que eu pinto a mesma coisa diversas vezes – mas uma imagem e um motivo com os quais lutei por um ano todo não podem se dar por completos em uma única pintura.³⁰” (MUNCH, *apud* BØE, 1989, pág. 18).

Pela observação das longas séries que construiu ao longo da vida, percebemos sua incansável vontade de, ao expor-se, sentir-se a si próprio por meio de suas pinturas. Estas séries são identificáveis por conjuntos de obras que tratam de um mesmo tema, e que frequentemente têm o mesmo nome: *A Criança Doente*, *O Grito*, *Puberdade*, *Angústia*, *Atração*, *Vampiro*, *Ciúmes*, *Separação*, *As Fases da Mulher*, *Moças na Ponte*, entre outras. Na maturidade, Munch retomaria várias destas séries que a princípio pintara nos anos em que vivera em Paris e Berlim (até mesmo 40 anos depois).

Além dos temas de forte conteúdo psicológico, Munch também produziu paisagens e célebres retratos. Ao longo de sua vida pintou mais de oitenta autorretratos, sem contar as imagens que tinham outro tema principal, mas nas quais aparecia como coadjuvante ou figurante.

³⁰ Tradução da autora a partir do original em inglês.

3. O SIMBOLISMO DE MUNCH EM SUAS IMAGENS DA MULHER

3.1. Considerações sobre a metodologia

No procedimento de análise das obras de Munch em seu aspecto simbólico, utilizo o método clássico de Jung para a interpretação dos símbolos coletivos, a amplificação, que consiste em inserir o símbolo particular num contexto coletivo mais amplo.

Trata-se de situar as imagens particulares e seu significado no universo mítico arcaico, nas religiões e mitologias primitivas, a fim de encontrar uma base arquetípica comum que demonstre que a obra do indivíduo, além de representar processos de transição sócio-culturais específicos do momento histórico em que viveu, participa simultaneamente de uma realidade muito maior, universal.

As principais fontes que forneceram as associações mítico-simbólicas foram Biedermann (1993), Cavalcanti (1988), Chevalier e Gheerbrant (2002), Cirlot (1984), Lexikon (1992) e Neumann (1996).

3.2. Sobre o arquétipo da *anima*

Conforme explanado no capítulo I, no inconsciente, segundo a concepção junguiana, residem, além de conteúdos pessoais, outros conteúdos provenientes das possibilidades herdadas do funcionamento psíquico, que emergem como imagens ou figuras típicas nos mais diversos contextos e culturas, como as figuras do herói, da bruxa, do monstro, da mãe, do pai, da criança, do velho sábio etc. – os arquétipos.

Entre os arquétipos existem dois que possuem grande significado por funcionarem de forma compensatória em relação à personalidade externa, como uma personalidade interna que completa as propriedades que faltam à

personalidade externa, consciente e manifesta. Essas duas figuras, uma masculina e outra feminina, Jung chamou de *animus* e *anima*. Trata-se das características masculinas na mulher (*animus*) e das características femininas no homem (*anima*) que normalmente se manifestam em certa medida, mas que produzem incômodo quando confrontadas com o ideal interno existente e não encontram espaço no ser consciente voltado para o exterior. São, de fato, elos entre o consciente e o inconsciente, entre o pessoal e o impessoal.

O cunho dessas duas figuras é também determinado pelas experiências pessoais que cada indivíduo possui proveniente tanto da vivência com indivíduos do sexo oposto ao longo de sua vida quanto da imagem coletiva que a mulher tem do homem e o homem tem da mulher.

Jung também teria formulado a hipótese de que *anima* e *animus* provêm de uma minoria de genes masculinos e femininos presentes em cada um. Uma analogia poderia ser feita (e Jung de fato a fez, em **O segredo da flor de ouro**) com os princípios *yang* e *yin*, na filosofia chinesa: par de opostos que, juntos, formam uma unidade, porém um sempre contém um pouquinho do outro. *Yang* representa o princípio ativo, masculino, claro (branco), o céu ou vento. Já o princípio *yin* associa-se ao feminino, à receptividade, à terra, à escuridão (negro). John A. Sanford (1987, pág. 21) resume muito bem esse conceito:

"A anima, sugeriu Jung, personifica, no plano psicológico, esta minoria de genes femininos, e, no caso de uma mulher, o animus personifica a minoria de genes masculinos.

Assim sendo, o que torna diferentes homens e mulheres não é o fato de os homens serem totalmente Yang e as mulheres Yin, pois cada sexo contém em si o outro; é, antes, o fato de que o homem ordinariamente identifica seu ego com sua masculinidade e de que seu lado feminino é inconsciente nele, ao passo que a mulher se identifica conscientemente com sua feminilidade, e seu lado masculino permanece inconsciente para ela."

Dessa forma, esses arquétipos podem ser compreendidos como uma espécie de essência que intervém ativamente na vida individual como um estranho (pois o consciente não tem ciência dela), ora prestativo, ora incômodo e até mesmo destrutivo. Essas essências não dizem respeito somente à condição sexual, mas são também princípios psíquicos; masculino e feminino são modos de perceber a vida, o mundo e relacionar-se nele e com ele, como define Raissa Calvalcanti (1988, pág. 21):

“Masculino e feminino são polaridades psíquicas que se complementam para uma percepção mais rica do mundo. No entanto, têm naturezas e orientações diferentes. Estar no mundo, perceber e se relacionar com este mundo pode ter uma direção mais solar = masculina, ou mais lunar = feminina, uma natureza mais ctônica ou mais celeste, uma expressão mais *yin* ou mais *yang*, uma qualidade mais produtiva ou mais receptiva.”

Esses princípios, porém, não são apreensíveis pela via do raciocínio, mas tão somente pela via simbólica e intuitiva, que se expressa na criação artística, nos mitos e símbolos.

A importância de destacar o conceito de *anima* deve-se ao fato de que o presente estudo refere-se à obra de um homem que pinta a mulher. Como já relatado no primeiro capítulo, todos os conteúdos inconscientes, ao serem ativados, aparecem primeiro como projeção sobre o mundo externo. Assim sendo, segundo os conceitos da psicologia analítica, Munch teria projetado sua *anima* nas imagens que produziu da mulher. Adicionalmente, é também atribuído à *anima* a criatividade e expressão artística do homem, porque esses atributos estão ligados à sensibilidade e à afetividade, que são características “femininas”; tudo o que é feminino é estranho ao homem, portanto tende a situar-se no inconsciente e, a partir dali, exercer uma sorrateira porém profunda influência:

“Uma investigação cuidadosa revelou que o caráter afetivo do homem tem traços femininos. [...] Uma introspecção mais profunda ou uma experiência extática revela a existência de uma figura feminina no inconsciente, e daí seu nome feminino: anima, psique, alma. Pode-se também definir a anima como imago³¹ ou arquétipo, ou ainda como o depósito de todas as experiências que o homem já teve da mulher. Por isso, a imagem da anima é, em geral, projetada numa mulher. Como sabemos, a arte poética frequentemente descreveu e cantou a anima.” (JUNG, **O segredo da flor de ouro**, pág. 53).

Ainda segundo Jung:

“A anima é um fator da maior importância na psicologia do homem, sempre que são mobilizadas suas emoções e afetos. Ela intensifica, exagera, falseia e mitologiza todas as relações emocionais com a profissão e pessoas de ambos os sexos. As

³¹ Imago: “Termo introduzido por Jung em 1911-12 (CW 5) e adotado na psicanálise. Quando “imago” é usado em lugar de “imagem”, serve para sublinhar o fato de que as imagens são geradas subjetivamente, em particular as que se referem a outras pessoas. Isto é, o objeto é percebido de acordo com o estado e a dinâmica interna do sujeito. Há ainda que se considerar o ponto específico de que muitas imagens (por exemplo, de pais) não se originam de experiências reais de pais pessoais, mas são baseadas em fantasias inconscientes ou derivadas das atividades do ARQUÉTIPO.” (SAMUELS, 2003, ed. eletrônica).

teias da fantasia a ela subjacentes são obra sua.” (JUNG, **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, pág. 82).

Ou seja, os artistas homens, quando retratam a mulher em suas obras, aí expressam sua *anima*, que diz respeito a uma imagem do feminino inconsciente simultaneamente pessoal e coletiva: “Há uma imagem coletiva da mulher no inconsciente do homem, com o auxílio da qual ele pode compreender a natureza da mulher” (JUNG, 1987, pág. 66).

As imagens que Munch produziu da mulher, portanto, revelam tanto as relações homem-mulher em sua essência atemporal quanto as transformações culturais de sua época, a transição para o século XX, como aponta Jung (1987, pág. 81):

“As coisas do mundo interior influenciam-nos subjetiva e poderosamente, por serem inconscientes. Assim, pois, quem quiser incrementar o progresso em seu próprio ambiente cultural (pois toda a cultura começa com o indivíduo), deverá tentar objetivar as atuações da anima, cujos conteúdos subjazem a essas atuações.”

Isto se dá justamente porque a *anima* é um complexo autônomo que constitui uma função psicológica no homem, ou seja, as imagens produzidas sob sua égide não são propriamente dele, de seu ego consciente, mas partem dessa “essência viva independente” que constitui o próprio processo criativo: “O homem atribui a si mesmo, ingenuamente, as reações da sua anima, sem perceber que na realidade não pode identificar-se com um complexo autônomo [...]” (JUNG, 1987, pág. 81).

Existe ainda um outro fator importante a ser citado: a integração da *anima*, ou seja, do elemento feminino inconsciente, à personalidade consciente do homem, consiste numa grande realização individual, o chamado **processo de individuação**.

Os processos inconscientes situam-se em uma relação compensatória em relação à consciência. De acordo com Jung (1987, pág. 53), “...consciente e inconsciente não se acham necessariamente em oposição, mas se complementam mutuamente, para formar uma totalidade: o *si-mesmo* (*Selbst*³²). De acordo com esta definição, o si-mesmo é uma instância que engloba o eu consciente.”

³² Em inglês, *Self*.

Tornar-se o ser único que de fato se é, integrado, este é o caminho da individuação: tornar-se si-mesmo. A individuação "significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, o fator determinante de um melhor rendimento social." (JUNG, 1987, pág. 49).

Ou seja, a atividade artística também atua de forma terapêutica, promovendo a integração das esferas consciente e inconsciente do artista. Munch teve uma vida pontuada por doenças, alcoolismo, mortes trágicas e relacionamentos amorosos problemáticos, como fez questão de retratar. Porém, uma reflexão que fez sobre sua própria obra fornece-nos uma pista de que não se trata de um pintor do pessimismo absoluto, como grande parte do público e dos críticos acredita. Assim ele próprio afirmava: (MUNCH, *apud* TØJNER, 2003, pág. 208):

"Eu acredito que minha arte não é doente, como Scharfenberg e tantos outros incompetentes afirmam... Eles não sabem nada da essência da arte, nem sequer conhecem a história da arte.

Quando eu transformo a doença numa pintura, como em *A Criança Doente*, isto é, ao contrário, uma expressão saudável. Representa minha saúde. Quando eu pinto o sofrimento, isto é uma reação saudável a ele – algo que pode levar aos outros um aprendizado."

Essas palavras me levam a concluir que Munch não tinha por objetivo enaltecer a morte e a doença, mas buscar a superação do sofrimento por meio de sua expressão artística. Ao aceitar e expor tudo o que é problemático e doloroso, o pintor libertava-se de seus sentimentos opressores. Como se buscasse, mediante seu fazer artístico, o problema, sua apreensão, sua interpretação e superação, concomitantemente. Sua obra se afigura, para mim, como uma arte de resistência, de afirmação da vida. Do contrário, dada sua saúde frágil e vida emocionalmente tão turbulenta, talvez não tivesse atingido a idade de 80 anos.

3.3. *Madonna*, a Grande Mãe



Imagem 6: Edvard Munch. **Madonna**, 1894/95, óleo sobre tela. Nasjonalgalleriet, Oslo.

A obra *Madonna*, óleo de 1894, apresenta-nos uma figura de ambiguidade desconcertante: uma santa nua, sensual e provocante, cujos olhos semicerrados e cabeça levemente reclinada para trás sugerem um estado de devaneio ou lascívia, ou mesmo êxtase advindo de um vivíssimo prazer e cujos braços parecem abstrair-se numa lemniscata – representação gráfica do infinito – às suas costas, sugerindo um movimento contínuo. Os longos cabelos negros caem sensualmente pelos ombros e, em contraste com a cabeleira desalinhada, surge uma auréola em matiz vermelho vivo. Ulrich Bischoff (2006, pág. 42) cita,

em alusão a isso que "Arne Eggum até viu no halo da mulher um cognato da lua crescente da deusa Astarte". E quem seria Astarte?

Astarte, assim chamada pelos gregos, é uma antiga deusa lunar da fertilidade também conhecida como Innana, pelos sumérios; Ishtar, pelos acádios; Asterote, pelos filisteus; Ashtorah pelos palestinos e corresponde à Ísis egípcia.

Segundo a psicologia analítica, a criação de mitos deve ser compreendida como expressão de realidades psíquicas internas, e as imagens daí advindas são como auto-representações da psique. Essas deusas primitivas são manifestações do arquétipo da Grande Mãe, que é um arquétipo primordial, ou seja, "a forma que surge na fase inicial da consciência humana, antes de sua diferenciação em arquétipos particulares" (NEUMANN, 1996, pág. 22) e que reúne em si atributos tanto positivos quanto negativos.

A Grande Mãe é uma imagem geral, formada pela experiência cultural coletiva, que possui a polivalência simbólica do arquétipo, mas também uma polaridade positiva-negativa. No polo positivo, a mãe amorosa possui qualidades como solicitude e docilidade; autoridade mágica da mulher; sabedoria e exaltação espiritual que transcendem a razão; tudo o que é benigno, que acaricia e sustenta, que favorece a fertilidade e o crescimento. No polo negativo defrontamo-nos com a mãe terrível: tudo o que é misterioso, oculto, obscuro; o abissal, o mundo dos mortos, aquilo que devora, seduz e envenena, que é aterrador e fatal como o destino.

O caráter dual estende-se, além do pessoal-arquetípico e do bom-mau, ao terreno-espiritual: a Grande Mãe em sua forma de Mãe-Terra, provedora das colheitas e sua forma divina, etérea, virginal. De qualquer forma, para as civilizações primitivas, aquela que era conhecida como deusa do amor e da fertilidade, identificada com esse arquétipo, possuía uma natureza dual e ambígua, como a que vemos representada na pintura de Munch.

Cabe aqui ressaltar dois aspectos de suma importância em relação ao arquétipo materno. O primeiro é que, na acepção de Jung, não é apenas da mãe pessoal que provém as influências sobre a psique dos filhos, "mas é muito mais o arquétipo projetado na mãe que outorga à mesma um caráter mitológico e com isso lhe confere autoridade e até mesmo numinosidade." (JUNG, **Os**

arquétipos..., pág. 93). O segundo, e não menos importante, é que na psicologia masculina, o arquétipo da mãe vem sempre mesclado com o da *anima*³³. A mãe, para o homem, por ser de seu sexo oposto, possui algo de estranho, misterioso, fabuloso e temível, por ser desconhecido. Já a mulher compartilha da mesma vida consciente de sua mãe, por isso a imagem que tem dela é menos atraente e menos aterradora. Por isso, na psicologia masculina, a mãe possui um caráter essencialmente simbólico, daí a idealização da mãe por parte do homem ser um fato normal.

Os braços de *Madonna*, que sugerem um ciclo contínuo e dinâmico, também nos lembram o uroboros, a imagem da serpente (ou dragão) circular que morde a própria cauda, que simboliza o ciclo da vida e da morte encerrado em si mesmo; a autofecundação que leva ao "eterno retorno"; a infinitude. Para Neumann (1990, 1996), em seus estudos sobre o simbolismo matriarcal, é o símbolo primordial da criação do mundo, portanto, do estado psíquico inicial. Em suas palavras (NEUMANN, 1996, pág. 31):

"O uroboros, a imagem da serpente circular que morde a própria cauda, é o símbolo do estado psíquico inicial e da situação primordial, em que a consciência e o ego do ser humano ainda são infantis e não-desenvolvidos. O símbolo da origem e dos opostos nela contidos é o 'Grande Círculo' no qual se fundem e interpenetram o positivo e o negativo, o masculino e o feminino, os elementos pertinentes à consciência – e os hostis a ela – e os elementos inconscientes. Nesse sentido, o uroboros também é um símbolo da ausência de diferenciação entre o caos, o inconsciente e a totalidade da psique, a qual será vivenciada pelo ego como estado limítrofe."

Este "Grande Círculo" é também a roda que gira em seu eixo e a serpente que, a um só tempo, gera, pare e devora – símbolo da ameaçadora e apavorante autonomia feminina, perante a qual Munch sentia-se totalmente impotente, como fica mais evidente numa outra versão de *Madonna*, uma litografia de 1895.

Nela, vemos no canto inferior esquerdo a figura de um triste e oprimido feto, assustado e angustiado perante a grandiosidade daquele ser magnífico, aterrador e inatingível, que parece desprezá-lo.

³³ No desenvolvimento normal da psicologia masculina, o menino faz sua primeira projeção da *anima* sobre a mãe e posteriormente sobre a irmã, quando há.



Imagem 7: Edvard Munch. **Madonna**, 1895, litografia, 60,7 x 44,1 cm. Munch-museet, Oslo, Noruega.

A adoração das deusas primitivas, nas arcaicas sociedades matriarcais, personificações do arquétipo da Grande Mãe, pode ter se originado do deslumbre das funções exclusivas do corpo feminino que, segundo os antropólogos, teriam causado nos homens assombro, como também inveja: “O corpo da mulher sangra sem dor em sincronia com a lua e *faz* gente de modo milagroso, além de providenciar alimento às crianças produzindo leite. [...] Outro mistério, para nossos ancestrais, era o fato de a mulher poder desentranhar de seu corpo tanto homens como mulheres.” (Charlene SPRETNAK, *apud* HIGHWATER, 1992, págs. 52 e 53.) Esse milagre orientava decisivamente o matriarcado: o fato de que não são apenas as mulheres que descendem da mulher, mas também os homens, o

que denota a óbvia subordinação do masculino ao feminino: mesmo no papel de amante e marido, ele permanece sendo seu filho.

A litografia de 1895 assume um caráter ainda mais dramático quando comparada à pintura produzida no ano anterior. Nela, a deusa/santa destaca-se como um pálido espectro contra um fundo ondulatório azul e negro, cercado por uma larga moldura vermelha, por onde correm espermatozóides. Aqui o ato sexual assume dimensões sagradas, como um elo “que liga as milhares de gerações já mortas e as milhares de gerações que estão por vir³⁴” (MUNCH, *apud* BERMAN, 1997, pág. 118). O corpo feminino comparece como o receptáculo onde se origina a vida, ao redor do qual flui o sêmen, numa imagem simbólica do momento da concepção.

Em suas imagens, Munch faz uma constante associação entre amor e morte, que é confirmada em seus diários³⁵ e parece ter dominado sua visão sobre afetividade e erotismo. Repetidas vezes afirmou:

“O grande poder do amor em mim foi morto – o veneno da tuberculose trouxe a desgraça e o medo da vida para dentro de minha casa quando criança – matou a fé na vida e a alegria da infância, e destruiu meu lar.”

[...]

“A doença (tuberculose e neurastenia hereditária) tornou impossível para mim casar³⁶.” (MUNCH *apud* BØE, 1989, pág. 20).

Essa visão pode ter tido raízes em bloqueios emocionais que o impediram de vivenciar suas experiências afetivas com o sexo oposto em sua plenitude. A mãe e a irmã, que foram suas primeiras projeções da *anima*, adoeceram e morreram antes que ele pudesse transferir essa projeção para fora do círculo familiar. Desta forma, portando uma projeção interna da *anima* morta, tornou-se muito difícil para o artista buscá-la em uma mulher viva; somente encontrou conforto psicológico na arte. O aspecto aterrorizante que as mulheres assumem em suas obras revela seu sofrimento interior, a sensação de que a morte estava sempre próxima das mulheres que o atraíam.

³⁴ Extrato de um poema em que Munch descreve a figura representada em *Madonna*; tradução da autora a partir do inglês.

³⁵ Vide HOLLAND, 2005 e TØJNER, 2003.

³⁶ Tradução da autora a partir do inglês.

É possivelmente devido a esse fato que Munch demonstrava sentir, pela mulher, simultaneamente atração e repulsa, admiração e medo; sentimentos que definiram a imagem que Munch exibe da mulher em suas obras: por um lado, poderosa, sedutora e atraente; por outro, misteriosa, impiedosa e aterradora.

Também é digno de nota, em quase todas suas obras desse período, os olhos "esvaziados", como os dessa versão litográfica de *Madonna*; as figuras humanas retratadas com a aparência de mortas, como "cascas" desprovidas de alma ou, ainda, almas que vagueiam desprovidas de corpo. Essas imagens lembram-me o "vidente inspirado"³⁷ de que falou Argan, referindo-se a Munch: aquele que antecipa, em suas imagens, os indivíduos e a sociedade dilacerados pela crueldade da guerra e pela descrença absoluta, derivada do cientificismo, que leva o ser humano a desvincular-se de sua essência divina. Nesse particular, a atuação social do artista faz-se fundamental; desequilibrada, a psique, individual e coletivamente, incita a manifestação de símbolos, na procura de recuperar a sanidade; símbolos estes que emergem mais facilmente por meio do trabalho artístico.

A respeito das ondas, presentes em diversas obras, Munch assume a influência do simbolismo na representação gráfica de energias sutis invisíveis:

"O Friso da Vida ocupou mais e mais espaço em minha produção e eu estava em linha com as correntes da pintura e literatura - *Simbolismo* - simplificação das linhas (degeneradas no *Jugendstil*), construções em ferro e sugestões de raios misteriosos, vibrações etéricas e ondas."³⁸ (MUNCH *apud* HOLLAND, 2005, pág. 184)

O uso das ondas e "linhas de força", principalmente emanando da cabeça das figuras, é um esquema de representação gráfica presente em muitas de suas obras simbólicas desse período. O próprio Munch afirma tê-lo usado pela primeira vez em *A Criança Doente* de 1885-86 e refere-se ao interesse do pintor pelo biomagnetismo e fenômenos de paranormalidade, que sabidamente eram amplamente discutidos por August Strindberg, Stanislaw Przybyszewski e o círculo de intelectuais de Berlim com quem Munch conviveu nesta época³⁹.

³⁷ ARGAN, 1995, pág. 215, conforme citado anteriormente no item 2.4 deste trabalho.

³⁸ Tradução da autora a partir do inglês.

³⁹ Vide BØE, 1989 e TØJNER, 2003.

3.4. Três Estágios da Mulher e o simbolismo feminino da lua

Na maioria das mitologias (vide JUNG, **Os arquétipos...** e **O segredo da flor de ouro**; CAMPBELL, 1992 e CAVALCANTI, 1988) o princípio masculino, associado à atividade, à clareza de ideias e à razão (*logos*) é representado pelo céu, pelo vento (ou sopro) e pelo sol. De modo complementar, o princípio feminino, emotivo, receptivo e intuitivo (*eros*) é simbolizado pela terra, em oposição ao céu; pela água, em oposição ao vento e pela lua, em oposição ao sol⁴⁰. A análise do que é característico nesses símbolos permite-nos estabelecer uma conexão com os aspectos basilares de nossa natureza psíquica.

Simbolicamente, o sol é aquele que nos desperta da noite da inconsciência para a atividade consciente. Regular e previsivelmente, o sol nasce a cada manhã, organiza o tempo e possui uma luz tão intensa que, sob ela, tudo é exposto, tudo é esclarecido. Sua luz associa-se aos valores da consciência que analisa, ordena, organiza, julga, estabelece conceitos – qualidades do princípio masculino.

A lua, por sua vez, representa a sabedoria do inconsciente, proveniente do instinto e da natureza; o saber intuitivo, que não se guia pela lógica. A lua associa-se ao princípio feminino, que é obscuro, irracional, imprevisível, não-conceitual, atemporal. Esse princípio segue seu próprio ritmo de forma intuitiva, avesso a conceitos; está ligado à fertilidade e à receptividade. É aquele que ampara, acolhe e nutre, favorecendo o crescimento.

O ciclo lunar guarda estreita semelhança com o processo de crescimento, apogeu, declínio e renovação da energia física e psíquica que a mulher experimenta todos os meses, na forma do ciclo menstrual:

“Os ciclos lunares de vinte e oito dias correspondem, aproximadamente, ao ciclo menstrual da mulher. A ovulação, como preparação do solo, corresponde à fase da lua crescente. O momento seguinte – estamos na lua cheia – traz a possibilidade da fertilização procriativa. A menstruação, como a

⁴⁰ Em algumas culturas, o sol está associado ao elemento feminino e a lua ao masculino ou mesmo andrógino. Apesar deste fato, estes símbolos não perdem sua correlação com os princípios masculino e feminino, um complementar ao outro. A identificação do feminino com a lua é um traço dominante em nossa cultura ocidental, o que valida a análise proposta nesta pesquisa.

morte da possibilidade do vir-a-ser, se relaciona com a fase decrescente da lua." (CAVALCANTI, *op. cit.*, pág. 26).

Além da evidente analogia com o ciclo menstrual, as fases da lua estão, sob o ponto de vista simbólico, conectadas às transformações por que a mulher atravessa em sua vida. Todos nós, homens e mulheres, passamos pelo processo de crescimento, apogeu e decréscimo da vitalidade; todos experimentamos, ao longo da vida, fases de mudança e renovação periódicas. Nascimento, crescimento e morte são experiências arquetípicas que vivenciamos em nosso psiquismo regularmente, mas é a essência feminina, presente tanto nas mulheres quanto nos homens, que está ligada às mudanças cíclicas da vida, enquanto o masculino liga-se à passagem linear do tempo, ao processo histórico.



Imagem 8: Edvard Munch. **Três Estágios da Mulher (Esfinge)**, c. 1894, óleo sobre tela. Coleção Rasmus Meyer, Bergen, Noruega.

A obra *Três Estágios da Mulher (Esfinge)*, óleo de 1894, representa a mulher em suas três fases da vida: a figura à esquerda, vestida de branco e que tem os olhos voltados para a clara paisagem do mar (um dos símbolos mais recorrentes do inconsciente) representa a jovem, a virgem, aquela que ainda está fechada em si mesma; a figura central, de cabelos e lábios vermelhos, a mulher em sua fase sexualmente ativa, nua e provocante, "encara" o espectador

do quadro face a face, expondo-se convidativa e abertamente ao encontro, à relação; a terceira figura, emoldurada por uma densa floresta, representa a mulher numa terceira fase da vida, já sem o viço da juventude, recolhida e vestida de negro, como uma viúva. Na descrição de Munch (*apud* BØE, 1989, pág. 19): “A sonhadora, a mulher possuída pela alegria de viver e a mulher como a freira, a pálida figura atrás das árvores.” Na porção direita da composição está a figura do homem que, cabisbaixo, esconde-se nas sombras, sem ligação com as imagens femininas, como se elas não fossem a ele acessíveis; aparenta estar só junto à sua *flor da dor*⁴¹, em vermelho, outra imagem recorrente nas obras de Munch.

O subtítulo da obra, *Esfinge*, faz duas alusões: a esfinge em si pode representar a visão que Munch tem mulher, de sua natureza misteriosa, ao mesmo tempo atraente e devoradora; outra alusão seria a resposta ao próprio enigma proposto pela esfinge: “Qual o animal que de manhã anda de quadro, de tarde anda de dois e à noite anda de três?” A resposta é o próprio ser humano, em seus três estágios da vida, que a própria pintura representa. Uma afirmação do próprio artista é reveladora: “A mulher, em sua natureza mutável, é um mistério para o homem. A mulher, que é ao mesmo tempo uma santa, uma prostituta e uma amante infeliz.⁴²” (MUNCH, *apud* BERMAN, 1997, pág. 35.)

Desta forma, o feminino assim descrito possui uma natureza trina, que simboliza simultaneamente aspectos positivos e negativos. A lua crescente, associada à virgem, à ninfa, sugere possibilidades ocultas, mas já pressentidas; semente do que está por vir, promete crescimento e prazer, inspira sonhos e realizações de desejos impossíveis. A lua cheia representa o amor realizado, a abundância, o ápice da força vital e é associada à semente germinada e à mulher procriadora, à mãe que proporciona crescimento. Para Munch, de acordo com suas palavras, esta que seria “a mulher possuída pela alegria de viver” é vinculada à figura da prostituta, como se a alegria da vida fosse necessariamente uma transgressão. Nas imagens pictóricas que produz sobre esta temática, o

⁴¹ A *flor da dor* é um motivo recorrente nas obras de Munch, que ele tornou explícito em um desenho de 1897 e uma pintura de 1902-03 (ambas intituladas *A Flor da Dor*, Museu Munch, Oslo), em que uma flor nasce nutrida pelo sangue que verte do coração ferido do próprio artista. Esta imagem aparece em diversas obras, como *Olho no Olho* (1894), *Três Fases da Mulher* (1894), *Separação* (1896) e *Ciúme* (1895).

⁴² Tradução da autora a partir do inglês.

pintor sempre é privado da vida, do amor e do sexo saudáveis. A fase minguante simboliza o declínio e a decadência, a velhice; representada pela velha bruxa, é aquela que destrói, mata e leva consigo os segredos nunca revelados. Seria a “amante infeliz”, aquela que não se realizou e finalmente está excluída do jogo amoroso e, por extensão, da vida.

Na mitologia, essa natureza trina do feminino é representada pela deusa tríplice, que possui três faces: a jovem, a mãe e a anciã. Na Grécia, associava-se à Hécate, uma das deusas lunares mais sombrias, ligada ao destino e ao aspecto inconsciente do feminino.

Poderia até dizer que esta sequência de quatro figuras simboliza o trágico e inevitável destino das relações amorosas do pintor: do início intrigante e promissor, passando a um envolvimento erótico-afetivo intenso, seguido do rompimento e da esterilidade emocional, em que ele permanece, afinal, invariavelmente só e ferido, com sua dor. Neste caso, lembro que o homem busca no exterior o correspondente à sua própria *anima*, seu princípio feminino interno. Munch, desde jovem, decidiu que não iria se casar, e de fato não o fez: “Devido à semente de saúde doente que herdei de meus pais, decidi muito cedo que não iria me casar. Sinto que teria sido um crime me casar.”⁴³ (MUNCH, *apud* TØJNER, 2003, pág. 208). Essa intenção, para desespero de uma certa namorada que teve que tentou a todo custo com ele se casar, Tulla Larsen, era declarada. Escreveu-lhe certa vez (MUNCH, *apud* HOLLAND, 2005, pág. 188):

“Eu não acho que eu seja capaz de amar ou ser amado por alguém – desfruto o prazer de estar junto.

[...]

Acredito que eu sirva apenas para pintar quadros, então eu sei que tenho de escolher entre o amor – e meu trabalho.”⁴⁴

A prematura decisão por não se casar denuncia o medo de entregar-se e depois vir a sofrer, com a perda do objeto amado. A escolha pela carreira, em detrimento do amor, era uma escolha segura, porque as mulheres de seus quadros nunca o abandonariam. Possivelmente por isso, envolvia-se em relacionamentos instáveis e tumultuados, triângulos amorosos, na maioria das vezes; situações que não se sustentariam por muito tempo, a ponto de exigir-lhe comprometimento. Paradoxalmente, a procura por laços afetivos desse gênero

⁴³ Tradução da autora, a partir do inglês.

⁴⁴ Idem.

acabava por surtir o efeito contrário do que se espera de um relacionamento amoroso, devido à sua condição ilícita (o adultério) e insatisfatória: desconfiança, mágoa, rancor, rompimentos dramáticos. Munch haveria, portanto, de conviver com a solidão, fruto de suas próprias escolhas, conscientes ou não.

3.5. A Dança da Vida



Imagem 9: Edvard Munch. **A Dança da Vida**, 1899-1900, óleo sobre tela, 125,5 x 190,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega.

Munch relata que começou a pintar *A Dança da Vida* logo após um encontro (real ou imaginário?) com a Sra. L, por ele descrita como possuidora de cabelos dourados como um halo emoldurando o rosto, penetrantes olhos castanhos e um semblante que lembrava uma Madona, por quem sentia um misto de atração, desejo e pavor:

"[...] Então ela partiu – e eu comecei *A Dança da Vida*. À noite sonhei que beijava um cadáver e pulei de medo – os pálidos

lábios sorridentes do defunto que beijei – um beijo frio e úmido
- era o rosto da Sra. L.

[...]

Comecei uma nova pintura, *A Dança da Vida*.

No meio de um prado numa noite clara de verão, um jovem padre está dançando com uma mulher de cabelos esvoaçantes. Eles se olham nos olhos e o cabelo dela envolve a cabeça dele. Atrás deles, uma selvagem massa humana em torvelinho – homens gordos mordendo as mulheres no pescoço, caricaturas e homens fortes presos no abraço das mulheres. À esquerda, uma mulher num vestido estampado de flores estende-se para apanhar uma flor.⁴⁵ (MUNCH *apud* HOLLAND, 2005, págs. 88 e 180).

Neste quadro, novamente, surge o tema das três fases da mulher, personificadas nas figuras em primeiro plano, contextualizado num baile à beira-mar, no balneário de Åsgårdstrand⁴⁶, cenário de diversas outras pinturas de Munch, como *A Voz* (1893) e *Luar* (1895). O próprio título da obra já é claramente simbolista e alusivo da dança representando as relações interpessoais entre homens e mulheres e, o baile, a sociedade em que vivem.

À semelhança da pintura de Gauguin, os planos chapados de cor e a ausência de sombras e de modelado são ainda mais evidentes, além da sugestão simbólica, já presente em outras obras do período em questão. A figura central (na forma e no tema da composição), a mulher que seduz, ganha particular destaque graças ao forte contraste cromático entre seu vestido vermelho e o gramado verde.

As mulheres vestidas de branco, vermelho e preto são imagens recorrentes nas pinturas de Munch (*Vermelho e Branco*, 1894, *Mãe e filha*, 1897, *A Mãe Morta e a Criança*, 1897-99, *Damas na Ponte*, 1903, *Duas Garotas* (do *Friso Reinhardt*), 1906-07, dentre várias outras) e a cor do vestido tem um valor simbólico que identifica cada personagem e o que ela representa.

O branco situa-se ora no início, ora no final da vida diurna e do mundo manifesto, mas o término da vida é também um momento de transição para o ciclo seguinte, porque todo nascimento é precedido pela morte. É a cor da alvorada (alvo é sinônimo de branco), o momento suspenso entre a noite e o dia,

⁴⁵ Tradução da autora, a partir do inglês.

⁴⁶ Estância balnear e pesqueira a sudoeste de Oslo, muito popular entre os pintores, onde há um bosque de pinheiros que atinge o litoral e onde Munch adquirira uma pequena casa de pescador em 1897.

que antecede a aurora. O branco é, por este motivo, a cor da pureza virginal, mas no sentido de ser neutra, passiva, indicativa de que nada ainda foi realizado.

Nas mais diversas tradições (vide CHEVALIER, 2002) encontra-se uma contraposição entre o branco e o vermelho, na qual geralmente o branco é a cor que precede à iniciação enquanto o vermelho é indicador do já iniciado, e esta passagem de estado é justamente o que esta pintura de Munch parece simbolizar.

Por isso, segundo Chevalier (2002, pág. 141), “o branco – *candidus* – é a cor do candidato, i. e., daquele que vai mudar de condição”. É, portanto, uma das cores preferidas para as vestes dos ritos de passagem, que simbolizam o processo clássico de toda iniciação: morte e renascimento. Portanto, acrescenta ainda Chevalier (*op. cit.*, pág. 143):

“Igual significado têm, também, a vestimenta branca dos comungantes e a da noiva, ao dirigir-se para seus esponsais; costuma-se chamar essa roupa de *vestido de noiva* ou de *casamento*, erradamente: pois é o vestido daquela que **se dirige para** o casamento. Uma vez realizado esse casamento, o branco cederá lugar ao vermelho, assim como a primeira manifestação do despertar do dia, sobre o pano de fundo da alvorada fosca e neutra como um lençol, será constituída pela aparição de Vênus, a vermelha – e, mais tarde, far-se-á menção às *núpcias do dia*.”

Mencionei anteriormente que a mulher de vermelho é o centro temático da composição porque o vermelho simboliza a vida em ação, a beleza e a juventude, a saúde e a riqueza; representa a força impulsiva da paixão, Eros livre e vitorioso. É, enfim, o momento em que a vida acontece.

Branco e preto têm em comum o fato de ambos se encontrarem nas extremidades da gama cromática, tanto como ausência ou negação das cores quanto sua soma ou síntese. Assim como o branco, o preto é uma cor de luto, mas de forma mais opressora. O luto branco indica uma ausência temporária a ser preenchida, enquanto o luto preto associa-se a uma perda definitiva, sem esperança. “Cor da condenação, o preto torna-se também a cor da renúncia à vaidade deste mundo [...] No Egito, segundo Horapollon, uma pomba preta era o hieróglifo da mulher que permanece viúva até sua morte.” (CHEVALIER, *op. cit.*, pág. 741)

O baile em questão é testemunhado pela lua, com seu característico reflexo fálico sobre o mar, este que é um “símbolo da dinâmica da vida”,

segundo Chevalier (*op. cit.*, pág. 592), porque tudo dele sai e a ele retorna. Com suas águas em movimento, o mar representa “um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas” (*op. cit.*, pág. 592), a incerteza e a dúvida, a imagem da vida e da morte, simultaneamente. Essa linha ondulante do litoral de Åsgårdstrand é presente em quase todas as obras desta fase, ligadas aos temas de amor e solidão.

Por sua natureza cíclica, a lua simboliza a passagem da vida à morte e da morte à vida que, como vimos, todo rito de iniciação representa. A lua influencia as marés e é um símbolo dos ritmos biológicos:

“Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser do nascimento e da morte... a lua conhece uma história patética, semelhante à do homem... Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim fazem com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida... Ela controla todos os planos cósmicos regidos pela lei do vir-a-ser cíclico: águas, chuva, vegetação, fertilidade [...], o destino do homem depois da morte e as cerimônias de iniciação.” (ELIADE *apud* CHEVALIER, *op. cit.*, pág. 561).

O rito, neste caso, é a proposta de Munch para o *Friso da Vida*, série da qual esta obra faz parte: *O despertar do amor; O amor floresce e morre; Angústia de viver e Morte*, simbolizado por todos os elementos cruciais de *A Dança da Vida*: as três mulheres em primeiro plano, as cores que vestem, o mar, a lua e a própria dança.

Uma declaração do próprio Munch a respeito deste quadro denota sua intenção de expressão simbólica, a flor como símbolo do “florescer do amor”:

“O grande quadro que produzi no verão passado estava pendurado no meio da sala. Eu dançava com meu primeiro amor – essa pintura foi baseada nessas memórias.

Entra a mulher loira, sorridente – ela quer apanhar a flor do amor – mas a flor lhe escapa ao alcance.

No outro lado da pintura ela aparece enlutada, vestida de preto, olhando para o casal que dança – ela é uma excluída – assim como eu. Rejeitada da dança. Atrás dela, a multidão a dançar se agita como uma tempestade, uns nos braços dos outros.⁴⁷” (MUNCH *apud* TØJNER, 2003, pág. 196).

Essas palavras evidenciam a imagem projetada da *anima* do pintor, conforme retratou nas telas: a um só tempo a visão das mulheres com quem conviveu e sua emocionalidade, que guarda em si a complexidade de possuir uma natureza feminina trina: a virgem (a inocência), a adúltera, mulher “fatal”

⁴⁷ Tradução da autora, a partir do inglês.

(o amor e o desejo consumados, que implicam na perda da inocência e no pecado) e a viúva, excluída da própria vida (a inevitável penitência). Quando os sentimentos de um homem se expressam em imagens femininas, isso significa que os movimentos emocionais que surgem no inconsciente são propagados à consciência por sua feminilidade (sua *anima*), que as percebe. Mas o que se evidencia em suas obras é que Munch se detém nos aspectos sombrios da *anima* e não entra em contato com os aspectos positivos do feminino.

Nas imagens que Munch produz sobre as relações entre homens e mulheres, o verdadeiro tema que se revela é a tensão erótica, no qual as figuras humanas e a paisagem prestam-se a representações simbólicas das pulsões instintivas. Identifico duas possíveis interpretações para a figura do padre, presente também em outros trabalhos, como *Olho no Olho* (1894) e *Vampiro* (1893-94). Primeiramente, é sugestiva do sexo como transgressão e do amor impossível de se consumir; a realização afetivo-sexual é representada como pecado, fruto proibido que só pode ser alcançado sob pena de posterior expiação, ou seja, não há possibilidade de gozo sem sofrimento e culpa. O padre representa, neste contexto, o moralismo cristão até então vigente, do qual seu pai era ferrenho defensor⁴⁸. O homem é sempre um joguete nas mãos da mulher, vítima de seu encantamento: o padre é envolvido não apenas pelo cabelo, como também pelo vestido; a mulher sedutora é como uma serpente ou aranha, que envolve e imobiliza o homem, mantendo-o sob seu controle. Sabemos que Munch se envolveu muitas vezes com mulheres casadas, e seus escritos e imagens deixam transparecer uma certa culpa a respeito disso.

Um outro aspecto, até mais significativo, é que o casal formado pelo padre e a mulher lasciva traduz, em uma imagem, um confronto de opostos (daí seu caráter simbólico): o sacro e o profano, personificados nas figuras do "santo" e da "prostituta", que exprimem, respectivamente, seu desejo de fugir para uma

⁴⁸ Conforme Alf Bøe (1989, pág. 28, tradução da autora), "Sabemos, por cartas e outras fontes, que o protestantismo ortodoxo foi a base da formação religiosa na casa de Munch, na infância. As crianças e seus pais eram convictos da realidade do pecado e da punição ao mesmo tempo que esperavam pela salvação e cultivavam uma crença literal de que iriam todos se reencontrar além da sepultura. [...] Após a morte da mulher de Christian Munch [pai de Edvard], seus sentimentos religiosos às vezes assumiam proporções fanáticas. Seu filho logo se desencaminharia, envolvendo-se intensamente num caso de amor com uma mulher casada."

espécie de ascetismo, para não correr o risco de ferir-se emocionalmente, defronte à sua sensualidade primitiva.

3.6. A força e a sedução dos cabelos

É sabido que Munch tinha verdadeiro fascínio por cabelos femininos e suas obras sugerem que eles seriam uma via sutil, porém de intensa ligação entre o homem e a mulher, fonte de um certo magnetismo que atrai o homem para a armadilha. O cabelo - como expresso na litografia *Atração* (1896) -, atrai e envolve o homem como uma teia, mantendo-o à mercê da mulher, que faz dele o que bem entende - como em *Amantes nas Ondas* (1896), *Vampiro* (1893-94) e *Cabeça de Homem em Cabelos de Mulher* (1896) - e também é a última ligação que ainda permanece após a ruptura entre ambos - *Cinzas* (1894), *Separação* (1896).

Sobre essa ligação por “fios magnéticos invisíveis”, duas passagens do artista descrevem esse fenômeno (MUNCH *apud* BØE, 1989, pág. 17⁴⁹). A primeira, “Quando paramos e olhamos um para o outro, e seus olhos fitavam os meus, senti que como se fios invisíveis passassem dos seus olhos para os meus, unindo nossos corações.”, uma alusão a trabalhos como *Atração* (1896) e *Olho no Olho* (1894). A outra passagem, “Quando você partiu para o mar e me deixou, foi como se nós ainda estivéssemos ligados um ao outro por finos fios que cortavam por uma ferida aberta”, obviamente refere-se à série *Separação*.

No imaginário mitológico, os cabelos são uma manifestação energética e a fonte da energia vital; por isso estão associados à força e à virilidade, como por exemplo, no mito de Sansão. Na França, quando se instituiu o hábito de cortar os cabelos, somente os reis e os príncipes detiveram o privilégio de mantê-los longos, como distintivo de seu poderio. Existe, inclusive, a crença de que continuam a crescer mesmo após a morte da pessoa e, nos rituais mágicos de diversas culturas, os cabelos cortados representam o próprio indivíduo. Segundo Chevalier (2002, pág. 153):

⁴⁹ Tradução da autora, a partir do inglês.

“Acredita-se que os cabelos, assim como unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar **relações íntimas** com esse ser, mesmo depois de separados do corpo. Simbolizam suas propriedades ao concentrar espiritualmente suas virtudes: permanecem unidos ao ser, através de um vínculo de *simpatia*. Daí o culto das relíquias de santos – e, principalmente, da mecha de cabelos –, culto que compreende não apenas um ato de veneração, mas também um desejo de participação das virtudes particulares desses santos.”



Imagem 10: Edvard Munch. **Separação**, 1896, óleo sobre tela, 96,5 x 127 cm. Munchmuseet, Oslo, Noruega.

Na obra *Separação*, óleo de 1896 (tema do qual Munch produziu uma série), a doce virgem que o encantou, imagem do seu primeiro amor, aqui é representada por uma mulher idealizada, esquiva e inatingível que parte para o mar, deixando-o só e ferido.

A paisagem é a mesma baía de Åsgårdstrand, de *Três Estágios da Mulher* e *A Dança da Vida*, mas a moça, antes inconsciente (é simbólico estar voltada para a esquerda, naquele quadro e para a direita, neste), antes mesmo de se envolver toma uma atitude de independência em relação ao homem, a de deixá-lo. Ela é a que tem os cabelos longos e dourados, relacionados ao sol e ao simbolismo solar: clareza, força, poder, atividade, soberania. Ela é que está no

comando: mesmo ao partir, ainda lança seus tentáculos que mantêm o homem a ela aprisionado. Entre os antigos gauleses, a longa cabeleira era o que distinguia aqueles que eram independentes.

Junto ao homem enlutado, nasce a *flor da dor* a seus pés, vermelha porque alimentada pelo sangue que verte de seu coração ferido. A flor, símbolo do amor e da harmonia, é também um símbolo do princípio passivo, associado ao cálice ou taça (feminino), receptáculo da *atividade celeste* fecundante (masculina), simbolizada pela chuva e o orvalho. Nesta associação, a *flor da dor* de Munch guarda uma conotação de transcendência e cura: é uma imagem simbólica que traduz o desejo de superação da dor ao transmutá-la em algo mais elevado que, ao mesmo tempo, aguarda pela possibilidade de voltar a amar.

Mas os cabelos são também um instrumento de sedução e, como bem assinala Chevalier (*op. cit.*, pág. 155), "como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher." Por isso, em muitas culturas, a mulher não pode mostrar o cabelo solto publicamente, mas apenas ao marido, na intimidade.

Na Idade Média, os cabelos longos simbolizavam ardente luxúria e as sereias sedutoras de homens. Se fossem vermelhos, tanto pior; eram considerados um sinal de maldade, a expressão de um caráter demoníaco.

Então defrontamos novamente a face simultaneamente sedutora e aterrorizante da *anima*. Como definiu Jung (**Os arquétipos...**, pág. 37, grifo da autora), a *anima* é "um arquétipo natural que soma satisfatoriamente todas as afirmações do inconsciente, da mente primitiva, da história da linguagem e da religião.", e ainda, "...ela é sempre o a priori de humores, reações, impulsos e de todas as **espontaneidades psíquicas**. Ela é algo que vive e nos faz viver;" ou seja, carrega em si o bom e o mau; a vida em sua totalidade.

Deste modo, a "virgem de cabelos dourados" pode facilmente metamorfosear-se numa "feiticeira de cabelos vermelhos". Jung destaca que as figuras míticas de ninfas e bruxas que povoam as lendas e mitos são, na realidade, imagens da *anima*, porque tudo que é por ela tocado se torna numinoso, tabu, perigoso e mágico (**Os arquétipos...**, págs. 35 e 36):

"Uma entidade inquietante da floresta de outrora chama-se agora 'fantasia erótica', o que vem complicar penosamente nossa vida anímica. Ela vem ao nosso encontro sob a forma de uma ninfa, mas se comporta como um súcubo; ela assume as

mais diversas formas, como uma bruxa, e é de uma autonomia insuportável que, a bem dizer, não seria própria de um conteúdo psíquico. Eventualmente, provoca fascinações, que poderiam ser tomadas como a melhor bruxaria, ou desencadeia estados de terror que nem a aparição do próprio diabo poderia suplantar. Ela é um ser provocante que cruza nosso caminho nas mais diversas modalidades e disfarces, pregando-nos peças de todo tipo, provocando ilusões felizes e infelizes, depressões e êxtases, emoções descontroladas, etc. Nem mesmo no estado de introjeção mais sensato a ninfa se despoja de sua natureza travessa. A bruxa não parou de misturar suas poções imundas de amor e morte, mas o seu veneno mágico é refinado, produz intriga e auto-engano. Invisível, sem dúvida, mas nem por isso menos perigosa.”

Segundo os conceitos da psicologia analítica, portanto, posso afirmar que as imagens femininas que Munch produziu, ora encantadoras, ora terríveis, são expressões de sua *anima*, muitas vezes projetadas em mulheres de carne e osso com quem conviveu.

Na litografia de 1896, *Cabeça de Homem em Cabelos de Mulher*, são reconhecíveis os rostos do escritor polonês Stanislaw Przybyszewski envolvido nos cabelos de sua mulher, Dagny Juel Przybyszewska. Os rostos do casal também são identificáveis na série *Ciúmes*, desse mesmo período, época em que Munch frequentava o círculo de artistas e intelectuais de Berlim. Biógrafos de Munch (BERMAN, 1997 BØE, 1989, e TØJNER, 2003) relatam que Juel, a despeito de ter se casado com Przybyszewski, teria se envolvido com diversos amigos do marido, dentre os quais Munch, Strindberg e Meier-Graefe.

É relevante destacar que nas obras de Munch as pessoas são, ao mesmo tempo, indivíduos de seu convívio e tipos generalizados. Há sempre um caráter transcendente, coletivo e universal, mesmo quando reconhecemos nas telas rostos específicos de pessoas que marcaram sua vida. Simultaneamente, Dagny Juel e Stanislaw Przybyszewski representam também os estereótipos da “nova mulher” e do “decadente”, que emergiam na sociedade daquele período.

O caráter mítico é reforçado pela própria solução gráfica da obra. As figuras assumem uma aparência hierática cujos traços, quase esquemáticos, a exemplo do olho frontal na cabeça de perfil da mulher, desenham rostos que se assemelham a máscaras.

Os cabelos vermelhos⁵⁰ (único elemento colorido nessa composição), que simultaneamente protegem e aprisionam a cabeça do homem, simbolizam a possessão e a supremacia da mulher, que mantém o homem enredado em seu feitiço.



Imagem 11: Edvard Munch. **Cabeça de Homem em Cabelos de Mulher**, 1896, litografia, Munch-museet, Oslo, Noruega.

⁵⁰ Em 1902, Munch produziu uma outra litografia em cores, o retrato de uma mulher ruiva de longos cabelos vermelho-alaranjados, que intitulou, significativamente, *O Pecado*.

Essa imagem também nos remete ao mito de Salomé, símbolo da mulher extremamente sensual que seduz o homem com a intenção de matá-lo. Nessa litografia, Juel é representada como Salomé contemplando, vitoriosa, a cabeça de João Batista que fora decepada, a seu pedido, para vingar-se por ter sido por ele desprezada. Aqui, o vermelho pode também representar o sangue derramado.

Uma outra obra de Munch, da mesma época, seria ainda mais literal no título e mais sintética, sob o ponto de vista da composição: *Paráfrase de Salomé*.



Imagem 12: Edvard Munch. **Paráfrase de Salomé**, 1894-98, lápis, nanquim e aquarela, 46 x 32.6 cm. Munch-museet, Oslo, Noruega.

Nela, não se vê nem o rosto da mulher, apenas o cabelo, símbolo de seu poder e crueldade. Assemelha-se a uma medusa, não-humana. O fundo vermelho ralo expressa com veemência o perigo, o sangue, a impiedosa perversidade e vingança.

Na virada do século XX, muitos artistas, alinhados com a estética auto-proclamada “decadente”, retratavam as mulheres como belas porém perversas, a exemplo de Edgar Allan Poe, Gustav Klimt, Alfred Kubin, Jean Delville, Félicien Rops. Nesse contexto, a figura de Salomé ressurgiu como um dos principais símbolos femininos da época: além de ser tema de uma peça de Oscar Wilde (1891-94) e de uma ópera de Richard Strauss (1905), também comparece na poesia de Mallarmé e nas obras de Beardsley, Moreau e Huysmans, entre outros:

“Ao mesmo tempo perversa e inocente, exótica e sensual, sedutora mas perigosa, ela exemplificava a visão simbolista da mulher, uma visão que se tinha tornado um clichê literário na poesia romântica.” (MACKINTOSH, 1977, pág. 28).

A repressão social imposta pela guerra, quando liberta, desemboca na Salomé que degola - e devora. A mulher pede a cabeça quando não é amada, quando é rejeitada; para sua vítima, “perder a cabeça” significa trair a consciência, enlouquecer.

3.7 Munch, arauto de um novo tempo

Edvard Munch, um boêmio inveterado defensor do sexo livre⁵¹, espelhou em suas obras o retrato da “nova mulher” que emergia das relações sociais de seu tempo – o alvorecer do século XX.

⁵¹ Existem diversas passagens de seus diários a respeito (vide HOLLAND, 2005; TØJNER, 2003 e BERMAN, 1997), inclusive de relações com mulheres casadas, a exemplo desta (MUNCH, apud HOLLAND, 2005, pág. 87, tradução da autora):

“Falei à Sra. L sobre amor livre:

– Por que dois adultos não deveriam fazer amor? - eu disse.

- Sim, por que não? - ela disse.

Pensei: queria saber se deveria beijá-la. [...]”

Baseio-me em Eric Hobsbawm (1998) e Jamake Highwater (1992) para situar a mudança histórica da posição social da mulher europeia a partir desse período.

O século XIX mantinha papéis sexuais bem definidos, segundo a dupla moral que dividia a população feminina em “santas assexuadas”, guardiãs da vida familiar e prostitutas, enquanto os homens, que se casavam com as primeiras, deveriam dar mostras de sua virilidade, ostentando franco convívio também com as segundas. A mentalidade tradicional da sociedade europeia do século XIX era extremamente hipócrita e conservadora mas, nas últimas duas décadas do século, as transformações sócio-econômicas promovidas pela industrialização originariam um intenso conflito entre os antigos e novos valores. Dentro de muito pouco tempo, a classe média passaria por uma profunda revisão de seus valores sexuais, ainda que os elementos fundamentais dessa transformação não houvessem partido dela, a despeito de sua força para impor as regras do jogo social.

O ímpeto dessas mudanças de comportamento viria inicialmente da classe trabalhadora, habitante dos subúrbios das grandes cidades. As novas oportunidades de emprego que eram oferecidas às mulheres em fábricas, escritórios e lojas iriam provocar fundamentais mudanças em suas relações com os homens. Homens e mulheres viam-se juntos nas mais diversas situações: na rua, no transporte público, no ambiente de trabalho, nas lojas, nos parques na hora do almoço; flertavam, marcavam encontros, frequentavam salões de baile, trocavam experiências antes impensáveis.

O aumento da oferta de trabalho assalariado para as mulheres, fruto direto das transformações estruturais e tecnológicas, acelerou o movimento de emancipação feminina a partir de 1880, estendendo-o à classe média:

“Tornou-se óbvia a mudança na posição e nas expectativas sociais das mulheres durante as últimas décadas do século XIX, embora os aspectos mais visíveis da emancipação feminina ainda estivessem, em larga medida, confinados às mulheres das classes médias. Entre esses aspectos, não precisamos dar demasiada atenção ao mais espetacular de todos: a campanha ativa e, em países como a Inglaterra, dramática das ‘sufragistas’ ou ‘sufrajettes’, em prol do direito feminino ao voto.” (HOBSBAWM, 1998, págs. 283 e 284.)

Como consequência dessa significativa mudança de posição social adquirida pelas jovens mulheres, tem-se, a partir do início do século XX, um

substancial aumento na educação secundária para meninas, particularmente na França, Inglaterra, Alemanha e Rússia. Tudo isso veio colaborar para que adquirissem uma maior liberdade de movimentos dentro da sociedade, “tanto em seu próprio direito como pessoas quanto nas suas relações com os homens.” (HOBSBAWM, 1998, pág. 288.) Liberdade de movimentos, aliás, literal, que se refletia em novos hábitos (passear ao ar livre, praticar esportes e andar de bicicleta) e também na moda, que substituía os corpetes e armaduras por roupas leves e soltas. Cabe lembrar que a aparição de mulheres “respeitáveis” em público, desacompanhadas de suas famílias e de seus homens, era praticamente inconcebível antes da década de 1880. Diante desse quadro, os homens mal disfarçavam seu temor à ascensão feminina em todos os aspectos da vida social, política e econômica. As mulheres agora eram identificadas como um grupo que possuía interesses e aspirações próprios, o que evidentemente também significava um novo e específico mercado consumidor.

A sensualidade feminina gradualmente se revelava, para glória das progressistas e horror dos conservadores e, mesmo que o avanço nas conquistas das mulheres fosse lento em alguns aspectos, como a liberdade sexual, era certamente inexorável. Como bem observa Hobsbawm,

“A Viena *fin de siècle*, esse notável laboratório da psicologia moderna, oferece o reconhecimento mais sofisticado e menos constrangido da sexualidade feminina. Os retratos de Klimt, das senhoras vienenses, para não mencionar os das mulheres em geral, são imagens de pessoas com **poderosas preocupações eróticas próprias**, não simples imagens de sonhos sexuais masculinos. Seria muito improvável que não refletissem algo da realidade sexual da classe média e superior do Império Habsburgo.” (HOBSBAWM, 1998, pág. 291, grifo da autora).

As imagens de Munch, como vimos, também são reveladoras dessa “nova mulher” de que fala Hobsbawm e deixam claro a percepção do artista da mulher de seu tempo como simultaneamente aterrorizante porém irresistível (a mulher literalmente “fatal”). A respeito dessas transformações, além das imagens que produziu, observaria Munch, em 1929, aos 65 anos:

“Kierkegaard viveu durante a época do Don Juan de Fausto e de Mozart, que era a do homem que seduzia a garota inocente.

Eu vivi num período de transição que girava em torno da emancipação das mulheres, quando chegou a hora da mulher seduzir, atrair e iludir o homem – a época de Carmen.

Durante esse período de emancipação, o homem se tornou a parte mais fraca.⁵² (MUNCH *apud* TØJNER, 2003, pág. 174).

Cada sociedade elabora seus próprios símbolos, que podem assumir significados totalmente distintos de acordo com o lugar e época considerados. A virgindade, neste caso, é um símbolo que nos permite ver as diferentes formas que assumem as relações de uma sociedade, simbolizando o autodomínio da mulher, numa sociedade matricêntrica, ou a escravidão ao marido, no sistema patriarcal. Na cultura neolítica, matricêntrica, uma mulher “virgem” era simplesmente uma mulher disponível, que não estava vinculada a um homem, e não alguém sem experiência sexual. As crianças nascidas fora do casamento eram chamadas “filhos de virgens” (*parthenioi*). Dentro de uma sociedade matriarcal, portanto, o corpo da mulher não é uma propriedade do pai que é transferida ao marido; a jovem é dona de **si mesma** até o casamento, com plena liberdade em sua vida sexual, inclusive a de recusar intimidades indesejadas. E, ao ver-se posteriormente sem o marido por separação ou viuvez, torna-se novamente “virgem”, na acepção original e arcaica do termo.

Pelo exposto ao longo deste estudo, concluo que a sociedade europeia da virada do século XIX para o XX assistiu ao momento de insurreição do direito feminino de vivenciar livremente sua sexualidade e suas escolhas sexuais, fato que, em certa medida, ressuscitou a concepção matriarcal de sexualidade.

Finalizo este capítulo com as palavras de Jung, que reiteram o recíproco e fundamental papel exercido pelo símbolo nas transformações pessoais, ou seja, no plano individual e no processo histórico da sociedade, o plano coletivo (**Os arquétipos...**, pág. 57):

“[...] a psicologia puramente personalista procura negar a existência dos motivos arquetípicos e até busca destruí-los pela análise pessoal, reduzindo tudo a causas pessoais. Considero isto um atrevimento perigoso. [...] Acaso não vemos como uma nação inteira ressuscita um símbolo arcaico e até formas arcaicas de religião – e como essa nova emoção transforma o indivíduo de um modo catastrófico? O homem do passado está vivo dentro de nós de um modo que antes da guerra⁵³ nem poderíamos imaginar, e em última análise o destino das grandes nações não é senão a soma das mudanças psíquicas dos indivíduos?”

⁵² Tradução da autora a partir do inglês.

⁵³ Este texto foi originalmente publicado em 1936, ou seja, Jung refere-se à 1ª Guerra Mundial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O plano imagético no qual o arquétipo se apresenta visível à consciência é o do símbolo, onde a atividade do inconsciente é capaz de atingir a consciência. As imagens simbólicas tanto podem representar ideias que se referem às vivências oriundas de um inconsciente pessoal, revelando um simbolismo pessoal, como representar ideias que se referem a experiências de vida coletivas e originárias, dando forma a um simbolismo coletivo. Os símbolos não se relacionam unicamente com o ego do indivíduo, mas sim com o sistema psíquico como um todo, que abarca a consciência e o inconsciente. As imagens do inconsciente, plenamente simbólicas, são o manancial criativo do espírito humano, em todas suas manifestações: no mito, na religião, no rito, no culto, nas artes e nos costumes.

Ao analisarmos a produção artística de um indivíduo, não podemos perder de vista a originalidade da situação individual para compreender a reação arquetípica, ou seja, a atualização que o artista faz do arquétipo em sua obra, fato que nos auxilia na compreensão do momento histórico e da sociedade em que viveu, como demonstrei no percurso deste trabalho, mediante a análise de parte da produção artística de Edvard Munch.

No entanto, quanto mais se constituir numa expressão espontânea do inconsciente coletivo e quanto mais coletiva for a constelação do inconsciente, assim como o era para nossos primitivos ancestrais, mais podemos dispensar o conhecimento da condição individual para compreender a estrutura arquetípica simbolizada na obra de arte.

As imagens primordiais consagradas em obras de arte, ao longo da existência humana, constituem uma memória iconológica viva que explica porque a arte simbólica nos mobiliza à contemplação, deleitando-nos com sua numinosa existência. Esse acervo de imagens, em sua infinitude, assume a multiplicidade que os símbolos podem admitir. Dessa forma, a obra de arte simbólica sempre ultrapassa sua contemporaneidade.

Assim como a teoria junguiana nos mostra, de forma rica e complexa, o funcionamento da psicodinâmica envolvida no processo de contato do homem

com os símbolos, a arte oferece inúmeras possibilidades de demonstrar como a história da consciência humana se transforma ao longo do tempo.

Criar imagens e relacionar-se com elas constitui um rito simbólico que pode ocorrer a um artista, na solidão de seu ateliê, num atendimento psicológico ou no contato entre um indivíduo e uma obra simbólica. No contexto da psique, esse ritual influencia todas as partes envolvidas, o criador e aqueles que com ela se relacionam; por esse motivo é conferida à arte seu potencial terapêutico.

Os símbolos reorientam as forças instintivas, bem como suas mais complexas e primitivas sensações. Ao mesmo tempo que centraliza e concentra as energias instintivas, o símbolo transforma as energias dissociadas e desorganizadas em uma síntese, por meio de uma imagem. É por isso que o símbolo possui a propriedade de gerar equilíbrio psicológico.

A *anima*, a "imagem da alma" que o homem reconhece no feminino, além de ser uma instância de sua psique, constitui sua feminilidade inconsciente e é sua própria espiritualidade, oriunda em parte de experiências arquetípicas e em parte pelas vivências pessoais que o homem tem com o feminino. Por causa disso, a figura da *anima*, presente nos mitos e na expressão artística de todas as épocas, é uma autêntica fonte de experiência da natureza do feminino e não se restringe à manifestação da projeção masculina sobre a mulher.

Esta pesquisa deixa claro, para mim, o quanto a interdisciplinaridade é importante para ampliar os horizontes do conhecimento humano, apontando novos caminhos para a pesquisa acadêmica. A arte, a ciência e a educação promovem o conhecimento holístico do ser humano; neste universo, o estudo das obras de arte sob enfoque da psicologia analítica desempenha, a meu ver, um papel de grande importância para a compreensão da alma humana, da psique individual e coletiva. Adicionalmente, a abordagem simbólica mostra-se uma alternativa para a análise perceptiva formal das obras de arte.

Finalmente, espero que este trabalho possa prestar uma contribuição a outros pesquisadores, servindo de estímulo para o estudo de outros artistas e ensejando novas pesquisas interdisciplinares, não apenas no âmbito da apreciação e interpretação das imagens plásticas, como também nas esferas da arte-educação e da arteterapia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARROS, Rui Sá Silva. **Tomando o céu de assalto: esoterismo, ciência e sociedade - 1848-1914 – França, Inglaterra e EUA**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo: Ática, 2002.
- BERMAN, Patricia; NIMMEN, Jane van. **Munch and women: image and myth**. Introdução por Sarah G. Epstein. Art Services International, Alexandria, Virginia: 1997.
- BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.
- BISCHOFF, Ulrich. **Edvard Munch: Imagens de Vida e Morte**. Trad. Jorge Valente. Colônia: Paisagem / Taschen, 2006.
- BØE, Alf. **Edvard Munch**. Nova Iorque / Barcelona: Rizzoli / Polígrafa, 1989.
- CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus: mitologia primitiva**. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- CAVALCANTI, Raïssa. **O casamento do sol com a lua: uma visão simbólica do masculino e do feminino**. São Paulo, Cultrix, 1988.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 17ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- FRANZ, Marie-Louise von. **C. G. Jung, seu mito em nossa época**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1992.
- FREUD, Sigmund. **Futuro de uma Ilusão, O Mal-estar na Civilização e outros trabalhos** (1927-1931). In: Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Comentários e notas de James Strachey / Sigmund Freud; tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. **O inconsciente** (1915). In: Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. Trad. Sob direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GUERRA, Marco Antonio. **O universo tahitiano na obra de Paul Gauguin**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.
- GUINSBURG, J. (org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HIGHWATER, Jamake. **Mito e sexualidade**. Trad. João Alves dos Santos. 1ª. edição. São Paulo: Saraiva, 1992.
- HOBBSAWM, Eric J. **A era dos impérios: 1875-1914**. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- HOLLAND, Gill (tradução, edição e introdução). **The private journals of Edvard Munch**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2005.
- JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo, símbolo na psicologia de C. G. Jung**. Trad. Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy, Dora M. R. Ferreira da Silva. 5ª. edição. Petrópolis: Vozes, 2007. (Obras Completas, vol. IX/1)
- JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Trad. Maria de Moraes Barros. 3ª. edição. Petrópolis: Vozes, 1991. (Obras Completas, vol. XV).
- JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Trad. Dora M. R. Ferreira da Silva. 11ª. edição. Petrópolis: Vozes, 1987. (Obras Completas, vol. VII/2)
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

- JUNG, Carl Gustav. **Memórias, sonhos, reflexões**. São Paulo: Círculo do Livro (licença editorial concedida pela Editora Nova Fronteira), 1991.
- JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e religião**. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. 6ª. edição. Petrópolis: Vozes, 1999. (Obras Completas, vol. XI/1)
- JUNG, Carl Gustav; WILHELM, Richard. **O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês**. Trad. Dora M. R. Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy. 12ª. edição. Petrópolis: Vozes, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da Transformação**. Trad. Eva Stern. 5ª. edição. Petrópolis: Vozes, 2007. (Obras Completas, vol. V)
- JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. Trad. Lúcia Mathilde E. Orth. 2ª. edição. Petrópolis: Vozes, 2008. (Obras Completas, vol. VI)
- LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Trad. Erion José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1992.
- LUCIE-SMITH, Edward. **El arte simbolista**. Barcelona: Destino, 1991.
- MACKINTOSH, Alastair. **O simbolismo e o Art Nouveau**. Barcelona: Labor, 1977.
- MAYER, Arno J. **A força da tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)**. Trad. Denise Bottmann. 1ª. ed, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MENDES, Eliana Rodrigues Pereira. **Sigmund Freud e as interseções entre psicanálise e cultura**. Reverso. [online]. set. 2006, vol.28, no.53 [citado 20 Junho 2008], p.23-28. Disponível em: <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952006000100004&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0102-7395. Acesso em 20.06.2008.
- NEUMANN, Erich. **A Grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1996.
- NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani e PLAUT, Fred. **Dicionário crítico de análise junguiana**. Tradução de Pedro Ratis e Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1988. Edição Eletrônica © 2003 Andrew Samuels/Rubedo. Disponível em <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/abertura.htm>>, acesso em 10.07.2008.
- SANFORD, John A. **Os parceiros invisíveis**: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós. Trad. I. F. Leal Ferreira. São Paulo: Paulus, 1987.
- SILVEIRA, Nise da. **Jung: vida e obra**. 19ª. edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- SONNBERGER, Gerwald. **Edvard Munch**: Um Existencialista Norueguês na Arte Expressionista. Acesso em dezembro de 2006, disponível em <<http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/especial/pemu.htm#Nome>>.
- SWEETMAN, David. **Paul Gauguin**, Uma vida. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- TØJNER, Poul Erik. **Munch in His Own Words**. Prestel Verlag, 2003.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, Theodor W. **Filosofía de la nueva música**. Trad. (castelhano) Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Editorial Sur, 1966.
- CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CAMPBELL, Joseph, com Bill Moyers. **O poder do mito**. Org. Betty Sue Flowers; trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CECCON, Cláudia Maria Haase. **A dialética dos símbolos**: O Caminho das Imagens na Perspectiva de Carl Gustav Jung. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1998.
- FRANCASTEL, Pierre. **O Impressionismo**. Trad. Maria do Sameiro Mendonça. Lisboa: Edições 70, [s.d.]

- FRANZ, Marie-Louise von. **Adivinhação e sincronicidade**: a psicologia da probabilidade significativa. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1997.
- FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Olho d'água** : arte e loucura em exposição. São Paulo: Escuta: FAPESP, 1995.
- GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Colônia: Taschen, 2006.
- GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1999.
- HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos**: O breve século XX, 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. 2ª. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JUNG, Carl Gustav. **Fundamentos de psicologia analítica**. Trad. Araceli Elman. 3ª. edição. Petrópolis: Vozes, 1987.
- JUNG, Carl Gustav. **Sincronicidade**: um princípio de conexões acausais. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. 14ª. edição. Petrópolis: Vozes, [s/d]. (Obras Completas, vol. VIII/3)
- JUNG, Emma. **Animus e anima**. Trad. Dante Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1991.
- KOLTUV, Barbara Black, Ph.D. **O livro de Lilith**. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos**: uma antropologia essencial. Org. Lise Mary Alves de Lima. Petrópolis: Vozes, 1998/2004.
- OSBOURNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PEREIRA, Regina de Castro Chagas. **A espiral do símbolo**: arte como terapia. Petrópolis: Vozes, 1976.
- REGULA, deTraci. **Os mistérios de Ísis**: seu culto e magia. Trad. Martha Malvezzi. São Paulo: Madras, 2002.
- RIBEIRO, Claudete. **Arte e resistência**: Vincent Willem Van Gogh. Tese (Livre-docência) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2000.
- SICUTERI, Roberto. **Lilith**: a lua negra. Trad. Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo. 3ª. edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SILVEIRA, Nise da. **Imagens do inconsciente**. Brasília – DF: Alhambra, 1981.
- SILVEIRA, Nise da. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

SIMBOLISMO. Barcelona: Polígrafa, 1997.

TOMMASI, Sonia Maria Bufarah. **Arte-terapia e loucura:** uma viagem simbólica com pacientes psiquiátricos. São Paulo, Vetor, 2005.

SITES NA WORLD WIDE WEB E PERIÓDICOS

ARANHA, Carmen S. G. **Exercícios do olhar no MAC USP.** Disponível em <www.mac@usp.br>. Acesso em junho de 2006.

EGGUM, Arne. **Henrik Ibsen as a dramatist in the perspective of Edvard Munch.** Texto escrito para exposição originalmente realizada no Museu Munch, Oslo, de 25.05.2000 a 17.09.2000: *From stage to canvas: Ibsen's plays reflected in Munch's work.* Disponível em <http://www.munch.museum.no/munch_ibsen/english/eindex2.htm>, acesso em 04.06.2008.

LANGSLET, Lars Roar. **Henrik Ibsen and Edvard Munch.** Texto baseado em uma palestra proferida na conferência: *Ibsen and the Arts: Painting – Sculpture – Architecture*, em Roma, em outubro de 2001. Disponível em: <<http://www.ibsen.net/index.gan?id=556>>, acesso em 04.06.2008.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **A pintura trágica de Edvard Munch:** um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, vol 5, nºs 1-2, 1993.

RIBEIRO, Claudete. **Psicologia e percepção:** Um Olhar para a Arte. São Paulo: Revista ARTEunesp, 12: 43-54, 1996.

SUPERINTERESSANTE: **Primeira Guerra Mundial 90 anos: o conflito que desenhou o mundo em que vivemos.** São Paulo: Ed. Abril, Edição especial, maio 2008.