



LSPA

INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

CRIATIVIDADE, EQUAÇÃO SIMBÓLICA

E

OBJECTO TRANSICIONAL

NA OBRA DE

E. Munch

Ivone Santos Martins

Orientador de Dissertação:

PROF^a. DOUTORA MARIA ANTÓNIA CARREIRAS

Coordenador de Seminário de Dissertação:

PROF^a. DOUTORA MARIA ANTÓNIA CARREIRAS

**Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do
grau de:**

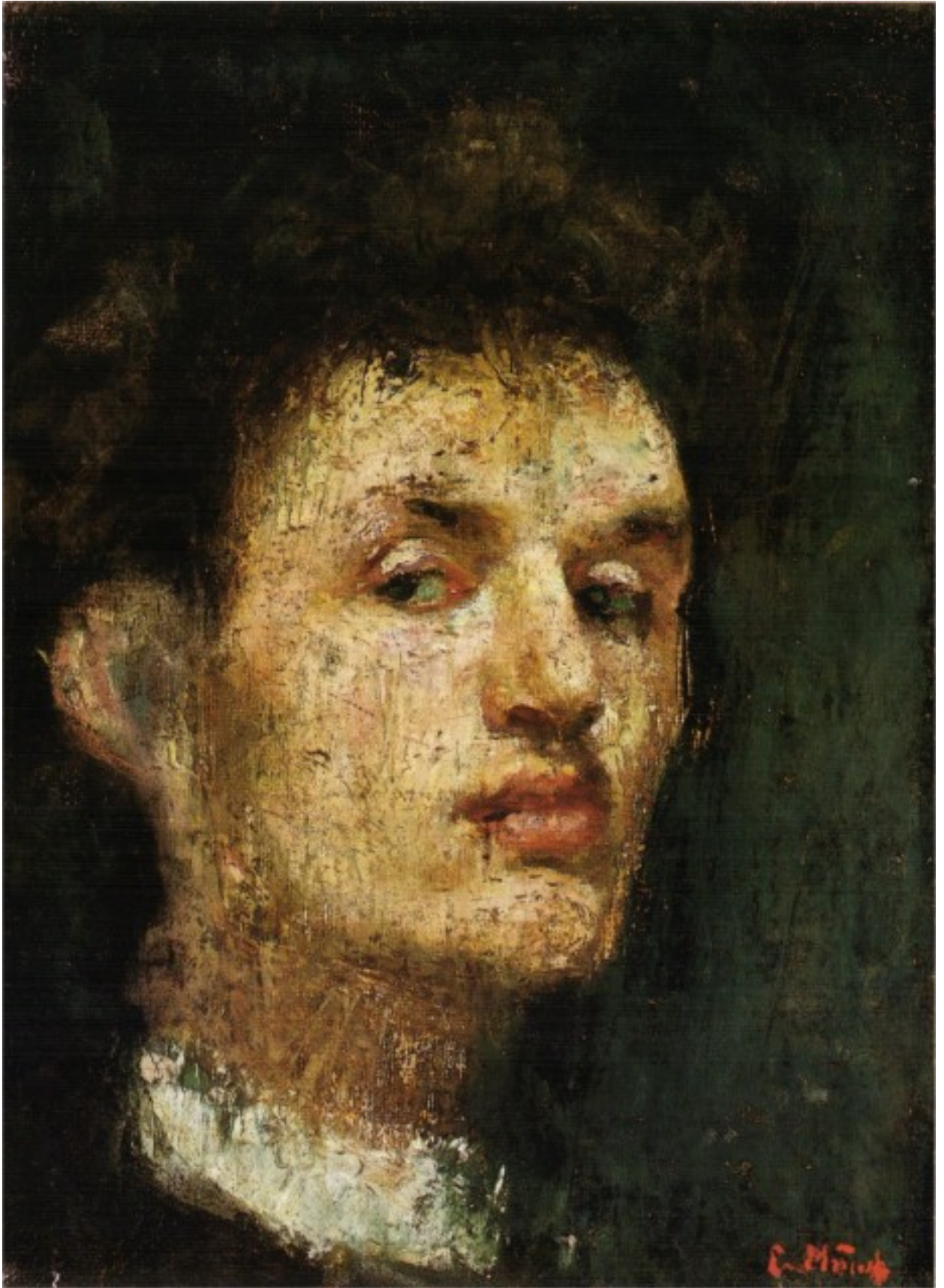
MESTRE EM PSICOLOGIA

Especialidade em Psicologia Clínica

2015

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação da Professora Doutora Maria Antónia Carreiras, apresentada no ISPA – Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida, para a obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica, de acordo com o despacho de DGES, nº19673/2006, publicado na II Série do Diário da República, de 26 de Setembro de 2006.

À Luisinha e à Francisca.



“Auto-Retrato” (Munch, 1886). <http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>

AGRADECIMENTOS

Não poderia deixar de dirigir os meus primeiros e sinceros agradecimentos à Senhora Professora Doutora Maria Antónia Carreiras, pela sua prestimosa orientação desta dissertação de mestrado, que se revelou absolutamente fundamental, quer na sua arquitectura, quer na sua conclusão.

Todavia, os meus agradecimentos à Senhora Professora não se cingem à orientação técnica e teórica, tão necessárias neste tipo de trabalho, e que considero foram muito valiosas, ou nas escolhas que, invariavelmente, durante o percurso têm que ser feitas. Os meus agradecimentos referem-se também à forma sempre disponível, empenhada e muito afável, como as orientações foram prestadas e os conhecimentos transmitidos.

Mas mais, e não de somenos importância, agradeço também a sua enorme dedicação aos alunos, e a sua capacidade de generosamente conter as nossas angústias, quer as iniciais, resultantes do não saber por onde começar, quer as subsequentes, quando o caminho ainda a percorrer se torna, tantas vezes, labiríntico.

Resta-me pois, Senhora Professora, endereçar-lhe um sentido Bem-Haja! Considero um verdadeiro privilégio ter sido sua aluna no 4º ano do Mestrado Integrado em Psicologia, e sobretudo, ter sido sua orientanda nesta dissertação de mestrado.

Agradeço também a todos aqueles que, de forma directa e indirecta, generosamente contribuíram para que esta dissertação fosse escrita, e o Mestrado Integrado em Psicologia concluído. Seria injusto não salientar, a solidariedade e a generosidade dos meus colegas de trabalho, bem como o indispensável apoio que sempre me prestaram, sem os quais, esta viagem de cinco anos pelo mundo da psicologia, não teria seguramente chegado a bom porto, e a quem estou muitíssimo reconhecida.

Também às minhas colegas do Ispa, e em particular à Margarida, à Inácia, à Susana, à Raquel e à Marilene, não poderia deixar de agradecer o ter podido desfrutar da vossa companhia neste percurso de aprendizagem. Obrigada pelos muitos trabalhos feitos em grupo, pelos conhecimentos adquiridos conjuntamente, e também pelas muitas horas de boa disposição e de bom humor.

À minha madrinha Luísa, (a Luisinha), agradeço o ter-me feito sempre sentir, apesar da distância, o seu apoio, o seu cuidado e o seu profundo afecto para comigo, e ter-me demonstrado nos mais pequenos gestos e nas mais simples palavras, a sua fé inabalável na minha pessoa, e nas minhas capacidades.

Ao meu amigo José Manuel, agradeço o seu permanente apoio e motivação, e sobretudo a sua crença na minha capacidade de terminar em cinco anos o Mestrado Integrado em Psicologia, apesar do mesmo ter sido feito em simultâneo com o exercício de actividades profissionais muito exigentes.

Ao meu amigo Paulo Otero, que é para mim uma enorme referência nas lides académicas, e que com o seu excepcional sentido de humor, e também com muita generosidade, se auto-nomeou meu “*Encarregado de Educação*”, agradeço os consequentes e permanentes interesse, apoio, estímulo e incentivo, nestas minhas actividades académicas.

À Ana Jorge agradeço o apoio na aprendizagem de estatística, que se revelou fundamental, bem como a amizade que se foi cimentando no decurso das longas horas de estudo desta temática.

A todos os meus amigos, agradeço por sempre terem estado presentes, e terem compreendido as minhas ausências e indisponibilidades, nestes últimos cinco anos.

Por último (*the last but not the least*), agradeço ao Pedro a maravilhosa viagem, nos últimos anos, pelo mundo da psicanálise, e sobretudo o seu inestimável acompanhamento do meu processo de auto-conhecimento.

A todos, o meu sentido *MUITO OBRIGADA!*

RESUMO

Analisámos a relação que Munch estabeleceu com as suas obras, que representavam a mãe e a irmã, através das teorizações do luto patológico, na acepção de Bowlby, e da simbolização, hipotetizando que aquela relação poderá ser enquadrada no conceito de equação simbólica desenvolvido por Segal, podendo aquelas obras ser demonstrativas de uma regressão para a posição esquizo-paranóide, dado que a separação dos objectos, a ambivalência, a culpa e a perda não puderam ser toleradas. Também a identificação projectiva, utilizada como defesa contra a ansiedade, foi restaurada, tendo levado a que os símbolos já formados, e que desempenhavam apenas a função de símbolo, tenham revertido para equações simbólicas, negando assim a falta do objecto ideal. Hipotetizámos ainda, que na sequência de uma retirada esquizóide, na relação que Munch estabeleceu com os seus quadros, ao invés de com pessoas, terá encontrado forma de se proteger das relações com o mundo exterior que considerava ameaçantes, defendendo-se deste isolamento criando relações de objecto com as suas obras, que poderiam ser enquadradas no conceito de objecto transicional de Winnicott. Concluimos que Munch, pese embora todas as perdas de objectos significantes que sofreu, o luto patológico que toda a vida o acompanhou, os insucessos amorosos, e as dificuldades nas relações com o outro, conseguiu manter um certo grau de homeostasia psíquica, através da sua arte, tendo a criatividade e as obras que Munch criou, fortemente expressivas do seu sofrimento, contribuído grandemente para evitar a total desintegração do seu aparelho psíquico.

Palavras-chave: *Criatividade, Equação Simbólica, Objecto Transicional.*

ABSTRACT

We analysed the relation that Munch established with his works of art representing his mother and sister, in accordance with the theories of pathological mourning following Bowlby, and of symbolization, hypothesizing that the said relation could be understood by the concept of symbolic equation following Segal. Those works of art could represent a regression to the paranoid-schizoid position once the separation of the objects, the ambivalence, the guilt and the loss could not be tolerated. Also, the projective identification used as a defence against anxiety was restored, leading the symbols already formed and used as symbols to revert to symbolic equations, denying consequently the lack of the ideal object. We hypothesised too, that as result of a schizo retreat Munch established relationships with his paintings, instead with people, finding this way a form of protection against the relationships with the external world that he considered threatening. At the same time he defended himself against isolation establishing object relations with his paintings, which in accordance with Winnicott theory could be seen as transitional object. We concluded that Munch in spite of all the losses of significant objects he experienced, the pathological mourning that followed him through his life, the unhappy relationships with women, and the difficulties in relating with others, was able to keep a certain degree of psychic homeostasis through his art. In our opinion his creativity and his works of art, that are strongly representative of his grief, have definitively contributed to avoid his total psychic disintegration.

Key-words: *Creativity, Symbolic Equation, Transitional Object.*

ÍNDICE

Agradecimentos	v
Resumo / Abstract	vii
Capítulo I – Introdução	1
Capítulo II – Enquadramento	4
1 - Da Arte, da Criatividade e do Acto Criativo	4
a) Da Arte	4
b) Da Criatividade e do Acto Criativo	6
2 - Factores Psicodinâmicos Mobilizadores do Acto Criativo	12
a) Da Sublimação	12
b) Da Simbolização	19
c) Da Reparação	25
d) Da Função Continente	27
Capítulo III - O Movimento Expressionista	30
Capítulo IV - Biografia de Edvard Munch (1863 / 1944)	33
a) Infância e Adolescência	33
b) Educação Artística e Influências	36
c) As Relações com Mulheres	40
d) Internamento e Recuperação	43
e) A Obra de Munch	44
Capítulo V – Análise Psicodinâmica da Obra de Edvard Munch	50
a) Da Obra de Arte e da Equação Simbólica	51
b) Da Obra de Arte e do Objecto Transicional	59
Capítulo VI – Conclusão	64
Capítulo VII – Referências Bibliográficas	68
Anexo I – Quadros, Litografias e Fotos de Edvard Munch	73

*My afflictions belong to me and my art,
they have become one with me.*

(Munch, cit. por Warick & Warick, 1995)

Capítulo I – Introdução

A escolha do tema de uma dissertação de mestrado é, nalguns casos, algo que se pode revelar difícil. No caso concreto, os temas da arte e da criatividade sempre nos suscitaram muito interesse, e como tal, pensámos porque não fazer apelo aos conhecimentos que com muito gosto tínhamos anteriormente adquirido, durante três anos, sobre história da arte, e cruzá-los com alguns dos conceitos que no âmbito do mestrado integrado em psicologia, fomos adquirindo?

Com este desiderato, fomos folheando diversos livros que tínhamos sobre pintores, e detivemo-nos, com crescente atenção, à medida que a leitura se ia desenvolvendo, num dos livros sobre a obra de Edvard Munch, sobejamente conhecido pelo quadro “*O Grito*”, o qual continha também uma resumida, mas tocando todos os factos essenciais, biografia de Munch.

À medida que íamos tomando maior conhecimento sobre os factos da vida do pintor, e visualizando os seus principais quadros, íamos percebendo que quer a vida, quer a obra, se prestavam, na nossa opinião, de forma sublime, à análise psicológica, fosse qual o fosse o modelo teórico escolhido.

Assim, e porque ao nosso gosto pela arte e pela criatividade, se junta o gosto pela psicologia, e muito particularmente pela abordagem psicodinâmica e pelos seus autores, percebemos, no final da leitura do livro atrás mencionado, que tínhamos encontrado o tema da nossa dissertação, que nesta fase, e de forma ainda muito genérica, se centraria na análise psicodinâmica da vida e obra do pintor Edvard Munch.

Feitas as escolhas primordiais, o passo seguinte, foi iniciar uma profunda investigação sobre a vida e a obra do autor, e sobre os autores do modelo psicodinâmico, e ser capaz de ir estreitando o caminho, de modo a que a pretendida dissertação cumprisse as regras estabelecidas no respectivo Regulamento, designadamente no que se refere ao número de páginas. Devemos revelar que não foi, de todo, uma tarefa fácil.

Todavia, e porque o caminho se faz caminhando, à medida que investigávamos e que escrevíamos, as ideias clarificavam-se, e as necessárias escolhas que se impunham fizéssemos, acabavam por decorrer naturalmente do caminho antes encetado.

E assim, conseguimos estruturar o nosso pensamento, os nossos conhecimentos sobre o tema em análise, e conseqüentemente a nossa dissertação, que se iniciará, pela presente Introdução no Capítulo I, ao qual se seguirá o Enquadramento Teórico no Capítulo II, no qual iremos abordar as temáticas da Arte, da Criatividade e do Acto Criativo, quer de acordo com os autores do modelo psicodinâmico, quer pela perspectiva dos historiadores da arte.

E porque de uma dissertação de mestrado em psicologia clínica se trata, iremos passar, seguidamente, para a análise dos Factores Psicodinâmicos Mobilizadores do Acto Criativo, e abordar o papel que a Sublimação, a Simbolização, a Reparação, e a Função Contínua, desempenham no acto criativo.

Posto isto, e dado que o artista sobre o qual nos propomos dissertar era um pintor, faz-nos todo o sentido falar no Capítulo III, antes de entrar na análise da sua biografia, sobre o Movimento Expressionista, dado que Edvard Munch é unanimemente reconhecido com um dos expoentes máximos do expressionismo alemão, e também porque o movimento concedeu uma importância fundamental ao mundo interior das emoções.

Abordaremos seguidamente, no Capítulo IV, a Biografia de Edvard Munch, focando-nos essencialmente, na Infância e Adolescência, na Educação Artística e Influências, nas Relações com Mulheres, no Internamento e Recuperação, e por fim na Obra de Munch. Considerámos a análise da biografia essencial, face às implicações que os factos da vida deste artista tiveram na sua criatividade, e conseqüentemente na sua obra.

Aqui chegados, entraremos, já no Capítulo V, na Análise Psicodinâmica da Obra de Edvard Munch, mais concretamente na análise da Obra de Arte e da Equação Simbólica, e na análise da Obra de Arte e do Objecto Transicional, pois sendo manifestamente impossível percorrer nesta dissertação, sobre todos os possíveis ângulos de análise psicodinâmica da vida e obra de Munch, entendemos que as teorizações subjacentes à simbolização, e mais precisamente à Equação Simbólica, e também ao Objecto Transicional, relativamente ao Acto Criativo, são as que melhor se adequam à fundamentação e sustentação das hipóteses que formulámos, bem como à explanação das conclusões a que chegámos.

Acresce um outro motivo para a escolha das citadas teorizações, e que apesar de não ser o principal, não foi para nós despiciendo, é que, tanto quanto é do nosso conhecimento, são teorizações a que não é muito usual recorrerem os autores de dissertações de mestrado em psicologia clínica, para fundamentarem e sustentarem as suas hipóteses formuladas no âmbito da criatividade e do modelo psicodinâmico.

Por último, no Capítulo VI, e à guisa de Conclusão, tentaremos sintetizar tudo quanto expendemos, procurando demonstrar a coerência do caminho percorrido com as conclusões a que chegámos.

Não nos atrevemos a almejar que a leitura desta dissertação dê ao seu leitor o imenso gosto que tivemos em sobre ela pensar e investigar, e em escrevê-la, restando-nos esperar que a sua leitura não se revele maçadora para quem tenha a obrigação de o fazer, ou para quem tenha a curiosidade de a ler.

Por último, consideramos importante esclarecer que esta dissertação não será escrita, por vontade expressa da sua autora, de acordo com as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990).

Capítulo II - Enquadramento Teórico

1 - Da Arte, da Criatividade e do Acto Criativo

O que é a arte? E o que é a criatividade? Como muitos outros conceitos, cuja importância é indiscutível, a criatividade pode ser, e tem sido, objecto de análise sob as mais diversas perspectivas. Propomo-nos, como objectivo deste trabalho, discorrer sobre estes conceitos na perspectiva da psicologia e da psicanálise, procurando compreender, como refere Delgado (2012), não só a natureza psicológica dos processos de criação, mas também as funções da obra criativa na economia psico-emocional do criador, neste caso o pintor expressionista Norueguês, Edvard Munch, que viveu entre 1863 e 1944.

E se assim é, e empenhados que estamos na compreensão da criatividade e do acto criativo, mais precisamente relacionados com as artes plásticas, parece-nos fazer sentido, atendendo ao objectivo que supra enunciámos, discorrermos primeiramente, um pouco sobre o que é a arte e a obra de arte, o que constitui a sua essência, e para que serve.

Analisaremos inicialmente o conceito de arte, actividade e produções artísticas, à luz da opinião expressa por historiadores da arte como Fritz Baumgart, Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, para depois passarmos a uma análise do conceito, à luz da teoria psicodinâmica.

a) Da Arte

De acordo com Baumgart (1994), o sentido da actividade artística não pode ser visto primacialmente na realização de funções materiais e pragmáticas, mas antes no impulso original de uma actividade que desde o início parece ter sido peculiar ao ser humano como uma característica essencial.

Por outro lado, Argan e Fagiolo (1994), entendem que se consideram artísticas actividades muito diferentes entre si, e não apenas as designadas por artes *visuais*, mas mesmo restringindo a análise a estas últimas, concluir-se-á forçosamente que é impossível indicar categorias de objectos que pelo simples facto de pertencerem a uma dessas categorias, sejam todos objectos artísticos. Para estes autores, o conceito de arte não define, pois, categorias de coisas, mas um tipo de valor, que está sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas e indica o resultado de uma relação entre uma actividade mental e uma actividade operacional.

Assim, o valor artístico de um objecto é aquele que se evidencia na sua configuração visível, ou forma, que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. Qualquer que seja a

sua relação com a realidade objectiva, uma forma é sempre algo que é dado a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção.

As formas valem como significantes somente na medida em que uma consciência lhes confere significado: uma obra é uma obra de arte, na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal. Quanto mais distante no passado estiver a génese da obra de arte, mais difícil se torna compreendê-la no seu verdadeiro significado e intenção. O que após milénios continua a ser atraente é a fantasia dos respectivos modos de configuração.

Baumgart (1994), refere que em toda a arte está também contido muito prazer em jogo e ornamentação, que podemos sentir e apreciar. E não se tratará de puro esteticismo, já que aquele prazer pode constituir um enriquecimento infinito das experiências do homem, pois da riqueza inesgotável da fantasia humana fluem incessantemente estímulos retrabalhados em novas formas, que imperceptivelmente invadem o cinzentismo da vida quotidiana.

Mas para que é necessária a arte? Baumgart (1994), responde a esta questão referindo que a arte serve menos à realização prática da vida do que à sua organização. Como princípio ordenador, representa um dos meios mais directos de dominar o caos exterior e interior do homem.

Ainda para Baumgart (1994), o desconcertante, assustador e inconcebível da vida só pode ser ordenado ao receber forma. A arte é a configuração do desordenado. Desde a pré-história a actividade artística serviu à interpretação do mundo e do homem no mundo. O primeiro legado da humanidade depois das ferramentas mais simples, antes que houvesse arquitectura, música, literatura, teatro, etc., foram pinturas e esculturas. Com elas iniciou-se a história da humanidade propriamente dita, e a história da arte.

Como refere (Delgado, 2012, p. 48) *“Para Freud a arte era sobretudo uma oportunidade de realizar no plano da fantasia os desejos que a vida real frustrava, quer por obstáculos externos, quer por inibições morais. A arte é pois concebida como uma espécie de reserva da vida selvagem em desenvolvimento desde o princípio do prazer até ao princípio da realidade, e ao mesmo tempo que cria civilização, actua como válvula de segurança protegendo a civilização.”*

Também Giron (2007), refere que o entendimento da arte e do fenómeno criativo obriga a levar em conta as constantes interacções entre o sujeito e o mundo, e que a arte se funda na subjectividade do criador. A arte corresponde a um conjunto de actos únicos que não se repetem porque estão ligados às circunstâncias de um determinado ser cuja existência é limitada temporal e espacialmente.

b) Da Criatividade e do Acto Criativo

Procurando discorrer agora, sobre a criatividade e o acto criativo, suportando-nos no modelo teórico psicodinâmico, importará fazer, antes de mais, uma prévia abordagem etimológica e semântica à palavra criatividade. Para tanto, recorreremos ao *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, que apresenta como definição de criatividade “*qualidade do que cria, aptidão para formular ideias criadoras.*” (p. 300). Derivando esta palavra do verbo criar, verificamos que a mesma obra apresenta o seguinte significado para criar, “*tirar do nada, dar existência, produzir, fazer, inventar, imaginar, fazer aparecer, dar de si.*” (p. 299). Também a *Nova Enciclopédia Larousse* apresenta como significado de criar, “*dar existência a alguma coisa, realizar, conceber uma obra de espírito, inventar, interpretar.*” (p. 2079), e para criatividade, “*poder criador, capacidade de imaginação, de invenção, de criação.*” (p. 2079).

Parece resultar, como elemento comum das definições atrás explanadas, que a criatividade implica o surgimento de qualquer coisa nova, original, que era inexistente até aí.

Para Delgado (2012): “*A criatividade é sempre um olhar para trás, para um sentimento interior inquietante, mas através de uma energia que o artista, no momento exacto da criação sente disponível no plano do Ego. O processo criativo será, assim, uma tentativa deliberada do Ego de discernir no meio do caos simbólico ligado ao processo primário, aqueles símbolos cuja ressonância pessoal lhe permite exprimir a sua vida interior.*” (p. 31).

Chasseguet-Smirgel (1977), refere que na investigação psicanalítica, entre todas as manifestações humanas, está reservado um lugar privilegiado para a arte e para a criatividade. Acrescenta que vários psicanalistas, produziram numerosos estudos sobre os criadores de obras de arte, designadamente, e de forma não exaustiva, Freud em 1910 publica *Leonardo Da Vinci e uma Lembrança da sua Infância*, Karl Abraham em 1909 com *Sonho e Mito*, Otto Rank em 1907 publica *O Artista*, e Mélanie Klein interpreta o libretto escrito por Sidonie-Gabrielle Colette para a ópera do compositor Maurice Ravel *A Criança e os seus Feitiços: Uma Fantasia Lírica em Duas Partes*, em 1929. Trata-se efectivamente dos pioneiros da psicanálise, mas pretende-se precisamente salientar que o interesse da psicanálise pela arte e pelo acto criativo, existe desde os seus primórdios.

A referida autora, acrescenta que a obra de Freud, publicada em 1900, *A Interpretação dos Sonhos*, é sem dúvida a obra fundamental da psicanálise, sendo a “teoria do sonho”, como Freud gostava de referir, a pedra angular do edifício psicanalítico. Freud dizia que o sonho era a via régia para o inconsciente, que lhe permitiu compreender os respectivos processos, e ao mesmo tempo estabelecer uma teoria do aparelho psíquico. Chasseguet-Smirgel (1977), refere que “*se os analistas são fascinados pelos criadores e pelas suas obras, poderemos pensar que*

para elas a arte constitui uma outra via régia para o inconsciente.” (p. 31), e bem assim que Freud “*durante toda a sua vida prestou homenagem aos criadores, essencialmente aos poetas e aos romancistas, que ele considerava serem os reveladores da alma, e os mediadores entre o inconsciente e nós.*” (p. 31).

Como refere Segal (2004), Freud foi sempre fascinado pela arte, e deixou nada menos do que 22 escritos nos quais directa ou indirectamente trata de obras de arte, de literatura, ou de problemas relacionados com a criatividade artística. A descoberta de Freud da fantasia inconsciente e do simbolismo deram uma nova perspectiva e uma nova profundidade à compreensão à suprema expressão simbólica da fantasia que é a arte.

Freud ao descobrir o inconsciente, interessou-se pelo mundo interno e pela linguagem do sonho e em muitos dos seus escritos fez referência a obras de arte. Para Freud linguagem do inconsciente é a linguagem do irrepresentável que se vai construindo numa incessante procura da verdade, como explicita Delgado (2012).

Ainda de acordo com Chasseguet-Smirgel (1977), “*Um certo número de artistas, pertencentes a escolas diversas, demonstraram que não ignoravam a importância do papel do inconsciente na actividade criativa. Estes indícios podem ser encontrados na obra de Kandinsky (Do Espiritual na Arte) e também no Jornal de Paul Klee.*” (p. 35).

Refere também Chasseguet-Smirgel (1977), que é na sequência da descoberta do inconsciente que Freud se dedica ao estudo do mundo interno, e bem assim do sonho, e em muitas das suas obras fez referência a obras de arte.

Delgado (2012), salienta ainda que Freud considerava que a criação artística era uma parte do funcionamento mental intimamente relacionada com a formação dos sonhos, e a criatividade estava saturada pela elaboração consciente dos resíduos das experiências quotidianas, especialmente as que são reprimidas no inconsciente.

Segundo Segal (2004), Freud estava predominantemente preocupado com o papel dos conflitos inconscientes e fantasias incorporados na obra de arte.

Na verdade, Freud (1910/2006), baseando-se em dados biográficos de Leonardo da Vinci e nos seus quadros, *A Mona Lisa* e *Santa Ana, Santa Maria e Jesus*, tentou reconstruir o desenvolvimento psicosexual de Leonardo, e relacionar as experiências de infância de Leonardo com os seus posteriores conflitos entre criatividade científica e artística. Neste livro sobre Leonardo, Freud introduz pela primeira vez a descrição de uma certa forma de narcisismo e da escolha de objecto narcísico. Freud mapeia a transformação do mamilo do seio em pénis, e refere-se a muitos outros aspectos do desenvolvimento psicosexual infantil.

Refere ainda Segal (2004), que no ensaio de 1928, intitulado *Dostoievsky e o Parricídio*, Freud através da análise do livro *Os Irmãos Karamazov* e das experiências de vida do escritor durante os seus primeiros anos de vida, analisa a personalidade do escritor, e tenta estabelecer a relação com a epilepsia e com a adição de jogo, de que o escritor padecia. Em *Dostoievsky e o Parricídio*, Freud ilustra os *insights* que já tinha tido sobre os fenómenos do Complexo de Édipo e sobre o parricídio.

Outro tema que preocupava Freud era a habilidade dos artistas para dotarem as suas personagens com um inconsciente embora eles próprios não se apercebessem de que o faziam.

Segal (2004), refere que em muitos dos seus escritos, Freud toca, ainda que tangencialmente, as questões actualmente no cerne da criatividade artística, dando exemplos retirados do livro *Leonardo Da Vinci e uma Lembrança da sua Infância*.

De facto, Freud (1910/2006), refere que no sorriso da Gioconda, no quadro *A Mona Lisa*, Leonardo revive a expressão do sorriso de sua mãe. E refere também que no quadro *Santa Ana, Santa Maria e Jesus*, Leonardo desejava integrar a mãe e a madrasta, o que também estará reflectido do ponto de vista formal, na estrutura piramidal da pintura.

O fascínio pela arte levou Freud, como também menciona Delgado (2012), a interessar-se pelas psico-biografias de alguns artistas, uma vez que acreditava que a obra do artista incorporava conflitos e fantasias inconscientes do seu autor.

Mas como refere Segal (2004), o grande contributo destas psico-biografias, não foi a reconstrução da infância dos artistas mas sim, o trazer à luz as fantasias expressas pela obra de arte.

Também para Klein (1929/1988), a criatividade era vista como o resultado de uma reparação inconsciente de objectos introjectados e destruídos na fantasia, e através da qual o sujeito procurava aliviar a culpa, causada pela destrutividade.

Por outro lado, a contribuição de Winnicott para a compreensão da criatividade, como refere Delgado (2012), foi feita através dos conceitos de objecto transicional e fenómeno transicional.

Para Winnicott, o objecto transitivo constitui uma área intermédia de ilusão, o protótipo da ilusão presente em qualquer fruição estética que irá coincidir com a criação do símbolo como resultado da separação do objecto primário, conforme Delgado (2012).

Em síntese, podemos referir que Winnicott via a criatividade humana em função da capacidade da criança para organizar o seu próprio espaço interno: o seio e o objecto transicional, ambos formados na ausência do objecto e com o objectivo de restaurar, em fantasia, a fusão perdida com a mãe.

Também Hamilton (1975), procurou aferir a validade da fantasia transicional, através da especial referência à vida e obras de O'Neill, Picasso e Bergman, tendo concluído que no processo criativo o artista pode empregar aquelas fantasias como meios para lidar com vários conflitos relacionados com a separação-individuação.

Weissman (1971), por seu turno, refere que as características catexiais do objecto criado, não são as mesmas do objecto pessoal, e que o objecto criado é uma derivação de um estágio infantil precoce das relações de objecto, tais como os objectos transicionais. Acrescenta que, a criatividade e o concomitante objecto criado, correspondem a re-emergências episódicas de aspectos do estágio de desenvolvimento infantil correspondente ao do fenómeno transicional, que podem ser revividos repetidamente durante toda a vida do artista.

Para Kohut (1984), a criatividade do ser humano será uma aquisição do ego, que ocorre durante o desenvolvimento normal, e embora genética e dinamicamente associada aos impulsos instintivos narcísicos, e por eles alimentada, estará muito distante das estruturas narcísicas pré-formadas da personalidade.

No que se refere ao narcisismo e às suas ligações com a personalidade do artista, postula Kohut que o narcisismo entendido como investimento libidinal do self, terá sentido apenas se for considerado que a extensão do self é variável, não coincidindo com a da personalidade. Kohut (1984), salienta que a antítese do narcisismo não é a relação objectal, mas sim o amor objectal.

Será expectável que o narcisismo do indivíduo criativo participe da sua actividade criativa, como por exemplo, na busca de fama e de aclamação, mas para Kohut é muito mais do que isso, devendo a criatividade ser considerada como uma transformação do narcisismo, ainda que os artistas possam ser ávidos de aplausos, e que isso os impulse para a comunicação apropriada das suas obras, conforme Kohut (1984).

Esta transformação do narcisismo diz respeito, para Kohut, à relação entre o criador e a sua obra. No caminho do desenvolvimento que vai do narcisismo para o amor objectal, um determinado objecto é catexizado com líbido narcísica e assim incluído no contexto do self. Para Kohut (1984), o indivíduo criativo está menos separado psicologicamente do seu ambiente do que o não criativo, já que a barreira eu-tu não estará tão claramente definida.

Kohut (1984), faz referência ao pensamento de Greenacre, para quem o futuro artista criativo possui na infância não somente grande sensibilidade aos estímulos sensoriais vindos do objecto primário, a mãe, mas também daqueles objectos periféricos que se assemelham ao

primário. Segundo Kohut (1984), esta atitude não deve ser considerada como expressão do narcisismo mas sim de partilha de uma relação objectal, ainda que colectiva.

Para Segal (2004), a criação, bem como a elaboração simbólica de um tema, é a própria essência da arte.

Também de acordo com Segal (1952), cada artista produz um mundo próprio, ainda que se imponha na sua obra criar a cópia fiel da realidade. Na realidade, a tarefa do artista reside na criação do seu próprio mundo, e cada artista cria um mundo que é só seu. Mesmo quando acredita que é um realista, e se impõe a tarefa de reproduzir fielmente o mundo externo, na realidade o artista apenas utiliza elementos do existente mundo externo, para criar com eles a sua própria realidade individual.

De acordo com Segal (1952), de todos os artistas, o que lhe transmitiu a mais completa descrição do processo criativo foi Marcel Proust.

Segal (1952), refere citando Proust, que segundo este autor, um artista é compelido a criar pela necessidade de recuperar o seu passado perdido. Para Proust, foi através dos vários volumes da obra "*Em Busca do Tempo Perdido*", que o seu passado foi recapturado, todos os seus objectos amados, destruídos e perdidos, são trazidos de volta à vida: os seus pais, a sua avó, a sua amada Albertine. Segundo Proust, é apenas o passado perdido e os objectos perdidos ou mortos, que podem ser tornados numa obra de arte. E acrescenta Proust, que é apenas quando a perda é reconhecida como tal, e o luto experienciado, que a recriação pode ter lugar.

A autora, nesta sua obra de 1952, refere ainda que é quando o nosso mundo interno está destruído, quando está morto e sem amor, quando os nossos objectos de amor estão mortos e fragmentados, e nós próprios em total desespero, é então que devemos recriar novamente o nosso mundo interno, juntar aqueles fragmentos, dar-lhes vida, em suma, recriar a vida.

Foi principalmente a partir da vida e em especial da obra, de Marcel Proust, como já referido, que Segal (1952), concluiu que o artista se vê compelido a criar pela necessidade de recuperar o passado perdido.

A este propósito, Segal (1952), refere que Proust ao consciencializar a destruição de um mundo que tinha sido o seu, decide escrever e dedicar-se à recriação dos moribundos e dos mortos. Por virtude da sua arte, ele pode dar aos seus objectos significantes uma vida eterna na sua obra.

Segal (1952), justifica que escolheu citar Proust e a sua obra, para exemplificar o seu pensamento, porque o escritor revelou estar muito consciente do que a autora entendia estar

presente no inconsciente de todos os artistas, nomeadamente, que toda a criação é na realidade uma recriação de um objecto que já foi amado e coeso, mas que no presente é um objecto que foi perdido, e que está em ruínas, e de um mundo interno e de um self igualmente em ruínas. Adiante voltaremos a analisar a teorização de Segal, sobre a simbolização.

No sentido das teorizações de Hanna Segal, vindas de explicitar, também Ogden (2000), defende que o luto não é simplesmente um trabalho psicológico, mas antes é um processo envolvendo fundamentalmente a experiência de criar algo adequado à experiência de perda. O que é criado, e a experiência de o criar, o que em simultâneo pode ser pensado como a “arte do luto”, representa o esforço do indivíduo para ir ao encontro e para fazer justiça, à plenitude e complexidade das suas relações de objecto, e bem assim ao que foi perdido, e à própria experiência de perda.

Ogden (2000), refere que a criatividade envolvida na “arte do luto” não necessita ser uma criatividade altamente desenvolvida, de um artista talentoso. A noção de criatividade que Ogden defende, é igualmente aplicável à criatividade artística, e à “criatividade comum”, ou seja à criatividade do dia-a-dia. O que cada um cria durante o processo de luto, seja um pensamento, um sentimento, um gesto, uma percepção, uma conversa, um poema, ou uma pintura, é segundo Ogden, muito menos importante que a própria experiência do acto de criar.

Também Donald Meltzer, (citado por Gosso, 2004), teorizou, completando o seu pensamento com as teorias de Bion, que a sensibilidade estética é entendida como evento primário na vida, e que o conflito estético modela o princípio da nossa imaginação e fantasia, tal como o fazem as perturbações na vida mental. O pensamento de Meltzer a este respeito, tinha como conceito central o elo entre beleza e vida mental. Assim, beleza, arte, percepção estética, seriam categorias altamente desenvolvidas, prerrogativas da capacidade de pensar, enquanto a inveja, a violência e a barbárie, geradas pela intolerância à frustração, representariam a parte psicótica da mente.

Para finalizar esta explanação teórica sobre a Arte, a Criatividade e o Acto Criativo, citaremos Delgado (2012), que de forma simples mas muito elucidativa, refere: *“Criar é conseguir mobilizar um pensamento relativamente “desintoxicado” das problemáticas mais intensas, livres de entraves excessivos. É usufruir de um aparelho psíquico cujo funcionamento, flexível e ágil, permite a circulação entre instâncias e consegue tirar partido dos dados do inconsciente graças a um pré-consciente suficientemente (mas não excessivamente) permeável.”*, (p. 219).

Interessará agora, procurarmos entender que mecanismos subjazem ao acto criativo artístico, numa perspectiva psicodinâmica.

2 - Factores Psicodinâmicos Mobilizadores do Acto Criativo

Para Delgado (2012), existem três factores psicodinâmicos estruturais, mobilizadores do acto criativo, a saber: sublimação/simbolização, reparação e função continente, do psiquismo, os quais, afirma, estão indissociavelmente ligados entre si, confundindo-se mesmo.

Analisemos agora com alguma detença, a teorização desenvolvida pelo referido autor, sobre a sublimação/simbolização, porque se nos afigura importante para a análise pretendida da obra de Edvard Munch, referindo-nos seguidamente, e de forma mais sucinta, aos outros dois mecanismos fundamentais mobilizadores da actividade criadora, atrás enunciados.

a) Da Sublimação

A palavra sublimação remete simultaneamente para a expressão sublime frequentemente utilizada nas Belas Artes, querendo significar uma produção de excepcional qualidade, e também a sublimação propriamente dita que significa do ponto de vista da Química o processo de passagem directa do estado sólido para o estado gasoso. Do ponto de vista psicodinâmico a sublimação traduz um processo dinâmico da vida psíquica através do qual é possível compreender um conjunto de actos humanos aparentemente não relacionados com a sexualidade, mas cuja força se inscreve na própria pulsão sexual.

Creemos fazer sentido começar por analisar as concepções de Freud sobre a sublimação, que utiliza a palavra pela primeira vez na sua obra *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, para significar “*uma das três “saídas” da sexualidade infantil, sendo as outras duas a perversão e a neurose*”, como refere Delgado (2012), (p. 37). Mas na verdade, o único estudo aprofundado da sublimação foi feito por Freud, na já citada obra *Leonardo Da Vinci e uma Lembrança da sua Infância*.

Como refere Chasseguet-Smirgel (1977), para Freud a sublimação implica uma mudança da natureza da pulsão que é dessexualizada e uma mudança de alvo, que se torna socialmente aceitável. Acrescenta que estas mudanças de natureza e de fim permitem à pulsão descarregar-se e como tal são úteis do ponto de vista da economia psicodinâmica.

Também Delgado (2012), refere que para Freud o objectivo da uma pulsão instintiva consistia em obter satisfação por intermédio de estimulação apropriada da zona erógena, e que desde os primeiros escritos sobre a temática que para Freud a sublimação está associada às pulsões parciais pré-genitais que não chegam a integrar-se na sexualidade genital, sendo a própria natureza da sexualidade pré-genital que seria a causa dos processos de sublimação. Assim, nos escritos de Freud sobre a sublimação, Freud fala essencialmente de pulsões sexuais.

Numa fase inicial Freud, considerando o modo como funciona o processo de sublimação, ou seja, o desvio do sexual para o não-sexual, sustentou-se na teoria das pulsões sexuais nas pulsões de auto-conservação, podendo dizer-se que a sublimação se inscrevia numa relação entre os dois planos, de auto-conservação e sexualidade.

Todavia, com a introdução por Freud em 1914, do conceito de narcisismo, e as consequentes alterações à teoria psicanalítica, e posteriormente em 1920 com a teorização do instinto de morte, Freud vem a modificar o conceito de sublimação.

De acordo com Delgado (2012), na obra de 1923, *O Ego e o Id*, Freud introduz a ideia segundo a qual o processo de sublimação opera através de uma retracção no eu da libido sexual, retracção essa que permite uma dessexualização desta.

Acresce que, a relação estabelecida por Freud entre a sublimação e o narcisismo enfatiza uma parte dos motivos poderosos que o artista e o criador retiram da sua actividade, ou seja, a possível substituição que o artista e o criador farão, da satisfação sexual directa pela gratificação narcísica.

Na verdade, Freud escreveu sobre a arte por diversas vezes, conforme as diversas citações deste autor que faremos de seguida, para melhor ilustrar de forma clara o seu pensamento.

Assim, *“A arte ocasiona uma reconciliação entre os dois princípios, de maneira peculiar. Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação dos instintos que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida da fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade.”*, (Freud, 1911/2006, p. 242).

Também em Freud (1913a/2006), escreve *“Apenas em um único campo de nossa civilização foi mantida a onipotência de pensamentos e esse campo é o da arte. Somente na arte acontece ainda que um homem consumido por desejos efectue algo que se assemelha à realização desses desejos e o que faça com um sentido lúdico produza efeitos emocionais - graças à ilusão artística - como se fosse algo real.”* (p. 100).

Em (Freud, 1913b/2006, p. 189), refere *“O objectivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra a outras pessoas que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação. Ele representa suas fantasias mais pessoais plenas de desejo como realizadas; mas elas só se tornam obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e,*

obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa. A psicanálise não tem dificuldade em ressaltar, juntamente com a parte manifesta do prazer artístico, uma outra que é latente, embora mais poderosa, derivada das fontes ocultas da libertação instintiva. A conexão entre as impressões da infância do artista e a história de sua vida, por um lado, e suas obras como reacções a essas impressões, por outro, constitui um dos temas mais atraentes de estudo analítico.”

Posteriormente, em (Freud, 1925/2006, p. 67), refere “*O domínio da imaginação logo foi visto como uma “reserva” feita durante a penosa transição do princípio de prazer para o princípio de realidade a fim de proporcionar um substituto para as satisfações instituídas que tinham de ser abandonadas na vida real. O artista, como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para esse mundo da imaginação; mas, diferentemente do neurótico, sabia encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade. Suas criações, obras de arte, eram as satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos; e, como estes, eram de natureza de conciliações, visto que também eram forçados a evitar qualquer conflito aberto com as forças da repressão.”*

De acordo com (Waelder, 1969, citado por Delgado, 2012), a teorização de Freud que os produtos da imaginação podem representar os seus desejos mais pessoais como realizados, pressupõe: *i)* que o objectivo do impulso se disfarce e se modifique em certo grau; *ii)* que o produto possua os méritos da beleza formal, e *iii)* que a expressão da fantasia não seja um assunto puramente egoísta, que possa mesmo ser comunicado a outros, convertendo-se assim num acto social.

Sintetizando, poderemos dizer que para Freud, a base de qualquer criatividade artística é a sublimação, que está ligada à dessexualização das pulsões, dependendo a inspiração criativa do artista aceder às imagens e sentimentos perdidos na infância. Após vários estudos sobre o tema, Freud concluiu que o significado da sublimação correspondia ao despojar um impulso da sua natureza ofensiva sem o privar, com isso, da sua qualidade de procurar prazer e de proporcionar prazer, conforme Delgado (2012).

Se para Freud, o que era essencial era que os seres humanos tivessem uma maior liberdade interior face à sexualidade, com vista a que o psiquismo se enriquecesse ao máximo com a libido, já para Melanie Klein, no que se refere à sublimação, o que era importante era que a criança pudesse sublimar desde muito cedo, através de “*uma educação psicanalítica apropriada*”, ou, na falta desta, através de um tratamento psicanalítico centrado nos fantasmas

inconscientes que bloqueiam o processo de sublimação, conforme refere Delgado (2012), (p. 63).

Podemos distinguir duas fases na teorização de Melanie Klein sobre a sublimação, sendo a primeira fase, a que em dois artigos escritos em 1923, *O Papel da Escola no Desenvolvimento Libidinal da Criança e A Análise de Crianças Pequenas*, sustenta o importantíssimo papel da inibição na sublimação. E considera ainda que a inibição ocupa um lugar fundamental no que se refere à cultura, pois, dependendo das capacidades de investimento libidinal das actividades do ego (da sublimação), a inibição permite o desenvolvimento da cultura. Haverá todavia, que salientar que a sublimação em Klein, é concebida não como um destino pulsional unicamente identificável nas actividades artísticas, já que a sublimação intervém sempre que uma pulsão sexual encontra uma satisfação substituta por deslocamento numa função do ego. Posteriormente, Klein modifica a “teoria da inibição”, como base da sublimação, face à importância que passou a conferir à agressividade. Assim, a origem da inibição passa a estar ligada à agressividade. Todavia, a partir de 1927, com a teorização que Klein faz do mecanismo da reparação, a sublimação baseada na reparação, substitui a teoria da inibição, conforme Delgado (2012).

Assim, nesta segunda fase da teorização de Klein sobre a sublimação, após um primeiro investimento agressivo do objecto ou da actividade do ego, a evolução pode efectuar-se segundo duas vias diferentes: se a angústia de retaliação for demasiado intensa, haverá intervenção da inibição; se a libido consegue investir os objectos ou as actividades, após as pulsões agressivas, o recurso ao mecanismo da reparação permite, a partir da “reconciliação com o objecto” a instauração da sublimação, conforme (Petot, 1979, p. 30, citado por Delgado, 2012).

Ainda dentro da temática da sublimação, e analisando as teorizações de outros autores pós Freud, faz-nos sentido referir Donald Winnicott, pela originalidade da sua contribuição para a compreensão da criatividade e do acto criativo, que residiu nos conceitos de objecto transicional, fenómeno transicional e área transicional. Assim, Winnicott (1953), refere que o objecto transicional e o fenómeno transicional pertencem ao reino da ilusão, que está na base da iniciação da experiência.

Acrescenta que introduziu os conceitos de objecto transicional e de fenómeno transicional para designar a área transicional de experiência, entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objecto, entre a actividade criativa primária, e a projecção do que já estava introjectado. E que por esta definição, quer o balbuciar de um bebé, quer o modo como uma criança mais velha escuta atentamente canções e melodias,

enquanto se prepara para dormir, estão abrangidos na área transicional como fenómeno transicional, conjuntamente com o uso de objectos que não são parte do corpo da criança, mas também não são ainda totalmente reconhecidos como pertencendo ao mundo exterior.

O objecto transicional não é um objecto interno, mas também não é um objecto externo, salientando a diferença entre este seu conceito, e o conceito de objecto interno de Melanie Klein.

A fase inicial do desenvolvimento torna-se possível através da especial capacidade da mãe para fazer a adaptação das necessidades do seu bebé, permitindo assim ao bebé a ilusão do que o que ele cria, existe.

Winnicott (1953), refere ainda que a mãe (e Winnicott fala da mãe suficientemente boa), no início permite ao bebé a ilusão de que o seu seio é parte do bebé, ou seja, como se o bebé tivesse o controlo mágico do seio. Seguidamente a tarefa da mãe é permitir uma desilusão gradual do bebé, mas na qual só terá sucesso se tiver dado ao bebé a possibilidade suficiente para a ilusão. Analisa seguidamente o conceito de área transicional do seguinte modo: “*A área transicional a que me refiro, é a área que é permitida ao bebé entre a criatividade primária e a percepção objectiva, baseada no teste da realidade.*”, (p. 9). E continua “*Na infância esta área transicional é necessária para a iniciação da relação entre a criança e o mundo, e torna-se possível através de uma maternagem suficientemente boa numa fase crítica inicial.*”, (p. 11).

Por outro lado, também Giron (2007), refere que para Winnicott existia uma equivalência entre o trabalho criativo e o brinquedo infantil, pois no momento em que o bebé tem o primeiro indício de perda do objecto, e ainda que seja uma percepção muito precoce e fugaz, de que ele e a mãe não são uma unidade, o bebé utilizando uma criatividade primária, recria de maneira alucinatória a perdida fusão com o universo materno através do objecto transicional, num espaço que Winnicott designou como área transicional.

Acrescenta ainda Winnicott (1953), que a área transicional constitui a maior parte da experiência da criança, e que subsistirá ao longo de toda a vida como experiência interna que caracteriza as artes, a religião, a vida imaginária e o trabalho científico criativo.

Winnicott através do elo que estabelece entre objecto transicional e os fenómenos culturais, aproxima-se de um conceito já desenvolvido por (Róheim, 1943/1969, p. 120, citado por Delgado, 2012, p. 79): “*O objecto cultural, ou a sublimação, situa-se a meio caminho entre a posição narcísica e a posição objectal erótica; é um ponto de estabilização na oscilação da libido.*”

E acrescentava (Róheim, 1943/1969, p. 147, citado por Delgado, 2012, p. 79), que o símbolo utilizado pelos seres humanos para os ajudar a ultrapassar a perda do objecto, “*é simultaneamente uma parte deles próprios e um representante dos seres que eles amam*”.

Mas Winnicott desenvolveu ainda o conceito de espaço potencial, que definiu como “*a área hipotética que existe (mas pode não existir) entre o bebé e o objecto (a mãe ou parte da mãe) durante a fase de repúdio do objecto enquanto não eu, ou seja, quando chega ao fim o estado em que o bebé está confundido com o objecto*”, conforme Delgado (2012), (p. 81), acrescentando que a ideia de espaço potencial é de grande importância para o desenvolvimento da vida mental do ser humano, e sobretudo para a criatividade. Winnicott defendia que um dos desenvolvimentos do espaço potencial era, para o adulto, o estabelecimento da própria experiência cultural.

Importa todavia, salientar a diferença conceptual entre o conceito de espaço mental, referido por Bion, e o conceito de espaço potencial de Winnicott. De acordo com Segal (2004), o espaço potencial ou área transicional de Winnicott, significa que o espaço relevante é o espaço entre a mãe e a criança, o qual, se não estiver invadido pela mãe, é o espaço no qual os fenómenos transicionais se desenvolvem, e que em consequência se torna em espaço cultural.

Ainda de acordo com a citada autora, o conceito de continente ou espaço, desenvolvido por Bion, é o resultado da interacção entre identificações projectivas e introjectivas, e não é apenas um espaço neutro, mas um continente activo com a capacidade de fazer a função alfa. Este espaço de Bion não é um espaço entre mãe e bebé, é um espaço mental interno formado pela introjecção de um seio capaz de conter as identificações projectivas do bebé, e de lhes dar significado.

Como atrás exposto, também Giron (2007), refere que para Winnicott o brinquedo é o paradigma da actividade cultural, e o objecto transicional que pertence ao espaço potencial é o paradigma da obra de arte.

Como refere (Khan, 1955, p. 39, citado por Delgado, 2012, p. 82) “*Winnicott estava perfeitamente consciente de que este conceito de objecto transicional (e espaço potencial) tinha as mais íntimas correspondências com alguns conceitos literários e artísticos. Por exemplo: as colagens cubistas de Braque e de Picasso tinham distintamente a qualidade do objecto transitivo, uma vez que assimilavam o dado ao criado, o imaginado ao concretamente descoberto num espaço - o da tela – e isto conferia-lhe uma nova unidade e realidade... É por esta razão que Winnicott, mais tarde, nos últimos tempos da sua vida, estava muito mais interessado no modo como a cultura e todo o seu vocabulário de símbolos e actividades*

simbólicas ajudam o indivíduo a descobrir o modo de se realizar. O conceito de objecto transicional ajudou o pensamento psicanalítico a avaliar de maneira diferente e nova o papel da cultura como incremento positivo e construtivo na experiência humana e não como motivo de descontentamento”.

Também Modell (1970), refere que os artistas do Paleolítico Superior usaram o ambiente como um espaço de criatividade, e em particular as cavernas, que representariam a mãe, que é o primeiro “ambiente” da criança. O autor utiliza esta ideia de que o material que o artista criativo pinta ou esculpe representa a mãe, e estabelece a ligação entre o processo criativo e o objecto transicional de Winnicott, referindo que “*o objecto transicional é uma coisa no ambiente e não inteiramente auto-criado.*” (p. 8). E acrescenta que esta ideia, que está em linha com a teorização de Winnicott, e que implicitamente remete para a noção de espaço potencial, ou área transicional, demonstra a necessidade de compreender o significado inconsciente do suporte material do trabalho criativo.

Para Modell (1970), o trabalho criativo representa ao mesmo tempo o self e o não-self, mãe e criança, mundo interno e realidade externa, insistindo na necessidade do artista criativo aceitar a separação dos objectos. Ou seja, Modell entende que o artista criativo tem que aceitar a separação entre si e o ambiente, que é o suporte do seu trabalho e o equivalente da mãe. E refere: “*O artista criativo de sucesso deve aceitar a tradição e a convenção, externas ao self, para as transcender.*” (p. 9). Para Modell, tradição e convenção são equivalentes ao não-self.

Também Chasseguet-Smirgel (1992), se refere à teorização atrás enunciada de Winnicott, referindo “*A necessária separação entre obra de arte e o seu criador, referida por Modell que usa o conceito de Winnicott de objecto transicional, e igualmente por Segal que se sustenta na teorização de Melanie Klein, de acordo com o meu ponto de vista, só pode ser conseguida através, do reconhecimento, pelo menos parcial, que o retorno ao ventre materno é impossível, dado que é inacessível, uma vez que contém elementos da essência paterna, (o pai, o seu pénis, a criança).*” (p. 10).

E acrescenta que, na sua opinião, resulta da ideia de Modell, atrás citada, “*o objecto transicional é uma coisa no ambiente e não inteiramente auto-criado*”, que a utilização, no processo criativo, pelos artistas do paleolítico, das cavernas, das suas paredes e abóbadas, como a concretização da interpenetração do mundo interior do artista com o ambiente, o que significa que a obra de arte é uma expressão tangível da psicologia do processo criativo.

Hanna Segal, autora a que já atrás nos referimos, considerando principalmente as ideias de Melanie Klein sobre as fontes essenciais do processo criativo e da sublimação, destacou nos seus escritos a importância da posição depressiva.

De acordo com Segal (2004), a posição depressiva seria a raiz da qual brotaria a bem sucedida formação de símbolos. Para ela, a sublimação seria o resultado de uma bem sucedida renúncia a um alvo instintivo, sendo que essa renúncia só poderá ocorrer na sequência de um processo de luto. Assim, a formação de símbolos resulta também de uma perda, sendo portanto, um acto criador que envolve a dor e o trabalho de luto. Quando a realidade psíquica é vivida e vista de forma diversa da realidade externa, o símbolo é diferente do objecto, e neste caso é sentido como criado pelo self, e pode ser livremente usado pelo self. A autora enfatizou, como já atrás referido, que a criação bem como a elaboração simbólica de um tema, é a própria essência da arte.

b) Da Simbolização

Face às importantes teorizações desenvolvidas por vários autores, e em particular por Hanna Segal, acerca da simbolização e do seu papel na criatividade e no acto criativo, e dado que adiante nos sustentaremos nesta teorização para interpretar a obra de Munch, pareceu-nos fazer sentido tratar a simbolização de forma autónoma.

Assim, já no seu escrito de 1957, *“Notes on Symbol Formation”* Segal se refere a Ernest Jones, que em 1916 (citado por Segal, 1957), escreveu o texto *“A Teoria da Simbolização”*, tendo *“diferenciado simbolização inconsciente de outras formas de representação indirecta, e definido da seguinte forma o que ele designou por verdadeira simbolização inconsciente:*

- i) Um símbolo representa o que foi reprimido da consciência, e todo o processo de simbolização é realizado no inconsciente;*
- ii) Todos os símbolos representam ideias do self e das relações de sangue próximas, e dos fenómenos do nascimento, da vida e da morte;*
- iii) Um símbolo tem um significado constante. Muitos símbolos podem ser usados para representar a mesma ideia reprimida, mas um dado símbolo tem um significado constante que é universal;*
- iv) A simbolização emerge como o resultado de conflitos intrapsíquicos, entre as tendências repressivas e as tendências reprimidas. Mais, só o que é reprimido é simbolizado, e só o que é reprimido necessita de ser simbolizado.”* (p. 2).

(Jones,1916, citado por Segal, 1957), distingue seguidamente entre sublimação e simbolização, referindo que os símbolos surgem quando o afecto investido na ideia

simbolizada não se mostrou capaz, no que ao símbolo se refere, de operar a modificação qualitativa, subjacente ao termo sublimação. Ou seja, o que Jones pretende dizer é que quando se tem que desistir de um desejo, por causa do conflito associado, e portanto o mesmo tem que ser reprimido, o desejo pode expressar-se de uma forma simbólica, e o objecto do desejo de que se tinha desistido, pode ser substituído por um símbolo. Esta ideia de Jones que os símbolos são formados, onde não existe sublimação, conferido aos símbolos um papel alternativo à sublimação, rapidamente foi contestada, designadamente por Melanie Klein, em 1923, que procurou demonstrar que a brincadeira das crianças, uma actividade sublimada, é uma expressão simbólica de ansiedades e de desejos.

Segal (1998), refere que no estudo de Jones atrás citado, este diferencia simbolização consciente (que designou por metáfora), de simbolização inconsciente.

De acordo com Segal (2004), de qualquer modo, e ainda que de forma diferente, quer Jones quer Freud utilizaram o conceito de simbolização inconsciente na explicação das obras de arte, e que seguramente não existirão dúvidas de que devem haver diferenças fundamentais entre a simbolização que dá origem a sintomas e a simbolização expressa numa obra de arte.

Conforme refere Segal (1978), uma nova luz, sobre a problemática da simbolização, foi lançada por Melanie Klein, resultante do seu trabalho com crianças. Klein utilizou o conceito de simbolização, criado originalmente por Freud, e veio dar um importante contributo à teoria sobre a origem e a evolução da simbolização, tendo posto em causa as ideias de Jones, e desenvolvido as suas próprias ideias acerca da simbolização, resultando claro que para ela a simbolização era a base não só dos sintomas mas também de toda a sublimação.

Klein, no seu texto *“O Papel da Escola no Desenvolvimento Libidinal da Criança”* refere a brincadeira das crianças como a expressão de conflitos inconscientes, desejos e fantasias, não apenas no recreio, não apenas na formação dos sintomas, mas também nas actividades diárias da criança, conforme Klein (1923/1998).

Também Segal (2004), refere que à medida que Klein desenvolvia a sua teorização, veio a dar uma atenção crescente ao papel da agressão e da conseqüente ansiedade e culpa. Ela veio a considerar a ansiedade e a culpa como principais impulsionadores da formação de símbolos. Segundo Klein, a pulsão epistemófila (ou epistemofílica) da criança, (desejo / ânsia de conhecimento) com componentes libidinais e agressivos dá origem a desejos e fantasias de explorar o corpo da mãe. Para Klein, a conexão inicial entre o impulso epistemófilo e o sadismo é muito importante para todo o desenvolvimento mental. (Klein, 1928/1998, p. 188), refere que *“Essa pulsão, activada pelo surgimento das tendências edipianas, volta-se de*

início principalmente para o corpo da mãe, visto como o palco de todos os processos e desenvolvimentos sexuais. Nesse ponto, a criança ainda está dominada pela posição libidinal sádico-anal, que a impele ao desejo de se apropriar do conteúdo do corpo. Ela passa então a sentir uma forte curiosidade sobre o conteúdo desse corpo, a sua aparência, etc. Assim, a pulsão epistemófila e o desejo de se apossar do objecto estão intimamente ligados desde muito cedo e, ao mesmo tempo, associam-se ao sentimento de culpa criado pelo conflito edipiano incipiente.”

De acordo com Segal (1957), os fenómenos de formação de equações simbólicas (cujo conceito será adiante explicitado), desenvolvem-se no período sádico oral prevalente. É a angústia que despoleta o mecanismo de identificação: trata-se da angústia ligada ao temor de uma vingança da parte dos objectos (pénis, vagina, seio) que a criança gostaria de ver absorvidos.

A ansiedade e a culpa, devido à componente agressividade, levam ao deslocamento da pulsão epistemófila para outros objectos. O interesse libidinal e agressivo da criança no corpo da mãe e mais tarde nos corpos de ambos os pais, levam à ansiedade e culpa, o que força a criança a deslocar o seu interesse para o mundo que a rodeia, dotando-o de significado simbólico. Todavia, acrescenta, se a ansiedade for excessiva todo o processo será inibido.

No seu estudo “*A Importância da Formação de Símbolos no Desenvolvimento de Ego*”, Klein (1930/1998), refere-se especificamente à inibição da formação de símbolos e ao seu efeito catastrófico no desenvolvimento do Ego.

Refere ainda Segal (1957), que considera a simbolização como uma relação tripartida, ou seja, a relação entre a coisa simbolizada, a coisa funcionando como um símbolo, e a pessoa para quem uma representa o outro. Em termos psicológicos a simbolização seria uma relação entre o ego, o objecto, e o símbolo.

Acrescenta que a formação de símbolos é uma actividade do ego, tentando lidar com as ansiedades derivadas da sua relação com o objecto, resultantes do medo do mau objecto, e do medo da perda ou inacessibilidade do bom objecto. Perturbações nas relações do ego com os objectos reflectem-se em perturbações na formação de símbolos, e em particular em perturbações na diferenciação entre símbolo e objecto simbolizado.

Refere também que a formação de símbolos começa muito cedo, provavelmente tão cedo quanto as relações de objecto, e que o desenvolvimento do ego e as mudanças na relação do ego com os seus objectos são graduais, tal como o é a mudança dos símbolos primitivos, os quais designou por equação simbólica, para os símbolos completamente formados, já na posição depressiva. Assim, quando a posição depressiva foi alcançada, as principais

características da relação de objecto, é que o objecto é percebido como um objecto total, passando a haver um maior grau de consciência da diferenciação da separação entre ego e objecto. Nesta fase, o ego luta contra a sua ambivalência e a sua relação com o objecto é caracterizada pela culpa, pelo medo da perda, ou pela experiência concreta de perda e de luto, esforçando-se para recriar o objecto. Em circunstâncias normais de desenvolvimento, após repetidas experiências de perda, recuperação, e recriação, um objecto bom estabelece-se com segurança no ego, seguindo-se um aumento da ambivalência, a diminuição da intensidade da projecção, e a crescente diferenciação entre o self e o objecto, dando-se um crescente sentido da realidade interna e externa, e o mundo interno torna-se diferenciado do mundo externo.

Acrescenta que o ego está cada vez mais preocupado em proteger o objecto da sua agressão e possessividade, e esta situação é um poderoso estímulo para a criação de símbolos, e os símbolos adquirem novas funções, o que muda o seu carácter. O símbolo é necessário para deslocar a agressão do objecto original, e dessa forma para diminuir a culpa e o medo da perda. Os símbolos são também criados no mundo interno, como um meio de restaurar, recriar, e recapturar e possuir de novo o objecto original. Mas mantendo o aumento do sentido da realidade, são agora percebidos como criados pelo ego e conseqüentemente nunca equiparados ao objecto original.

Refere ainda que, quando este estágio de desenvolvimento é atingido, o mesmo não é irreversível, pois se ansiedades forem demasiado fortes, uma regressão para uma posição esquizo-paranóide pode ocorrer, em qualquer estágio de desenvolvimento do indivíduo, e a identificação projectiva pode ser restaurada, como uma defesa contra a ansiedade, e nesse caso os símbolos que se desenvolveram e que funcionavam como símbolos na sublimação, revertem para equações simbólicas concretas. E isto é devido, fundamentalmente, ao facto de na identificação projectiva massiva, o ego se tornar novamente confundido com o objecto, e o símbolo se tornar confundido com a coisa simbolizada, e conseqüentemente tornar-se numa equação simbólica.

Segal (1957), com vista a melhor explicitar o seu pensamento sobre a simbolização, baseou-se no modelo teórico de Klein das posições esquizo-paranóide e depressiva, e descreve no início do seu artigo um exemplo de dois dos seus pacientes, um - o paciente A - sofrendo de psicose esquizofrénica e internado num hospital, que desde que tinha ficado doente deixara de tocar violino, e quando perguntado porquê, respondera de forma violenta, "Porquê? Acha que eu me vou masturbar em público?", enquanto que o outro paciente - o paciente B -, em análise, sonhara uma noite que ele e uma jovem rapariga estavam a tocar violino em dueto, e o paciente fazia associações com tocar-se e com masturbação, das quais

resultava claro que o violino representava os seus genitais, e tocar violino representava a fantasia masturbatória da relação com a rapariga.

Segal (1957), explicita que estes dois pacientes, aparentemente utilizavam os mesmos símbolos na mesma situação: um violino representando os genitais masculinos, e o acto de tocar violino representando a masturbação. Mas, a semelhança é apenas aparente, porque o modo como os símbolos funcionavam em cada uma das atrás descritas situações, é muito diferente. Para o paciente A, o violino tornara-se de tal modo equiparado com os seus genitais, que era mesmo os seus genitais, pelo que tocá-lo em público tornou-se impossível. Para o paciente B, tocar violino, quando acordado, era uma importante sublimação. Pode-se, pois, dizer que a principal diferença entre eles é que para o paciente A, o significado simbólico do violino era consciente, e para o paciente B era inconsciente. Mas para Segal (1957), esta diferença não era a mais importante, o importante era sim que, no caso do paciente B, o significado do sonho ter-se tornado totalmente consciente, não o impedia de tocar violino, enquanto que no caso do paciente A, existiam muitos símbolos operando no seu inconsciente da mesma forma pela qual o violino era utilizado no nível consciente.

Segal (2004), retoma este seu texto de 1957, para referir que após os exemplos atrás citados, veio gradualmente a chegar à conclusão que se podia diferenciar entre formação de símbolos e função simbólica. Num caso, a que Segal designou por equação simbólica, e que subjaz ao pensamento concreto esquizofrénico, o símbolo é de tal modo equiparado com o objecto simbolizado, que os dois são percebidos como iguais. Assim, para o paciente A, o violino é um pénis, tocar violino é masturbar-se. No outro caso, que é o da verdadeira simbolização, ou representação simbólica, o símbolo representa o objecto mas não é percebido como inteiramente idêntico ao objecto. Para o paciente B, que sonhara com o violino, o violino representava o pénis, mas ao mesmo tempo diferenciado dele, de tal modo que podia simultaneamente simbolizar fantasias masturbatórias inconscientes, e ser suficientemente diferenciado para poder ser usado como também como violino. No caso do paciente A, falamos de equação simbólica e no caso do paciente B, falamos de representação simbólica.

No seu artigo de 1957, Segal resume os dois modos de funcionamento, ou de formação de símbolos, da seguinte forma:

“Gostaria de resumir o que quero dizer com os termos equação simbólica, e símbolo respectivamente, bem como explicitar as condições em que os mesmos surgem. Na equação simbólica o símbolo-substituto é sentido como sendo o objecto original. As características próprias do objecto substituto não são reconhecidas nem admitidas. A equação simbólica é

usada para negar a falta do objecto ideal, ou para controlar um objecto persecutório. A equação simbólica pertence aos estádios mais primitivos de desenvolvimento. O símbolo propriamente dito, disponível para sublimação e para aprofundamento do desenvolvimento do ego, é percebido como representando o objecto, pelo que as suas características próprias são reconhecidas, respeitadas, e usadas. Surge quando os sentimentos depressivos predominam sobre os esquizo-paranóides, quando a separação do objecto, ambivalência, culpa, e perda podem ser experienciados e tolerados. O símbolo é utilizado não para negar a perda, mas para a ultrapassar. Quando o mecanismo de identificação projectiva é usado como uma defesa, contra a ansiedade depressiva, os símbolos já formados e funcionando como símbolos podem reverter para equações simbólicas. A formação de símbolos rege a capacidade de comunicar, dado que toda a comunicação é feita através de símbolos.” (pp.7-8).

Segal (2004), utiliza ainda, o exemplo de uma criança pequena em análise, para quem: *“os desenhos eram sentidos como uma parte dela própria, e contendo os seus sentimentos, de uma forma tão concreta, que era impossível para ela deixar a sala sem os levar com ela, o que a analista permitia, dado que parecia que se a criança saísse da sala sem os desenhos, aparentava ficar completamente esvaziada de qualquer pensamento, sentimento, ou capacidade para se mover.” (pp. 36-37).*

E acrescenta Segal (2004), que estes métodos muito concretos de simbolização não surgem só nos pacientes esquizofrénicos, e têm normalmente por base inibições.

Para a citada autora a simbolização concreta está notoriamente na base do luto patológico, pois se a pessoa morta é sentida como um corpo morto concreto, ou como fezes, dentro da pessoa em luto, então o luto normal não é possível. Apenas quando a pessoa morta pode ser simbolicamente introjectada, e o objecto interno é simbólico da pessoa perdida, é possível que a reparação interna, necessária para se ultrapassar o luto, seja atingida. Apenas quando a pessoa morta é simbolicamente representada na mente, é possível que ocorra a reparação interna.

Segal (2004), refere que a arte em particular, incorpora elementos simbólicos concretos, que dão a uma obra de arte o seu efeito imediato, ou seja, tem um impacto concreto na nossa experiência, desde que esta esteja incluída num tipo de simbolização mais evoluído, sem o qual não seria mais do que um bombardeamento sem sentido. Uma das grandes conquistas da posição depressiva é a capacidade do indivíduo para integrar e para conter mais aspectos primitivos da sua experiência, incluindo equações simbólicas primitivas.

c) Da Reparação

Para Klein a criatividade é um processo vital para a sobrevivência e desenvolvimento psico-emocional do bebé, tratando-se, portanto, de algo fundamental para a própria vida.

A formulação teórica psicanalítica de Melanie Klein trouxe importantes contributos para a compreensão do acto criativo, e bem assim sobre a função psico-emocional da obra de arte, sendo talvez o mais relevante, o conceito de reparação.

Assim, para Klein (1927/1998, 1929/1998, 1930/1998, 1940/1998), o impulso criativo é contemporâneo da fase depressiva. Ele nasce da necessidade de reparar o objecto perdido no momento quando este, em contraste com a precedente fase esquizo-paranóide, é experienciado na sua totalidade, e na sua permanência, ou seja, quando os aspectos bons e maus do objecto, são apreendidos de forma sintética. O reconhecimento do carácter global do objecto, confronta o sujeito, com a sua própria ambivalência, levando-o a reconhecer a coexistência do bom e do mau em si próprio. Deste processo nasce o sentimento de culpa. As ideias persecutórias não desapareceram totalmente, uma vez que o sujeito, teme a retaliação dos seus ataques. Este medo, juntamente com a culpabilidade levá-lo-á a tentar reparar o objecto.

Klein (1935/1998, 1940/1998), veio de forma inovatória a teorizar sobre as posições esquizo-paranóide e depressiva, conceitos que serviram de ponto de partida para outras formulações teóricas, como foi o caso de Segal, que já vimos, e também o de Bion.

Na posição esquizo-paranóide, verifica-se a existência de ansiedades de natureza primitiva, que ameaçam o ego ainda imaturo, levando à mobilização de mecanismos de defesa primitivos, como clivagem, idealização e identificação projectiva, que actuam para criar estruturas rudimentares constituídas por objectos bons idealizados mantidos totalmente separados dos objectos maus persecutórios. E também os impulsos do bebé são clivados do mesmo modo, ou seja, todo o seu amor é dirigido para o objecto bom, e todo o ódio para o objecto mau. Como resultado desta projecção, a ansiedade dominante é do tipo paranóide, e a maior preocupação centra-se na sobrevivência do self.

Por outro lado, na posição depressiva, que ocorre num estágio mais avançado de desenvolvimento, os objectos começam a ser reconhecidos como totais, e os impulsos ambivalentes começam a ser dirigidos para o objecto primário. Estas mudanças resultam de uma maior capacidade de integrar experiências e conduzem a uma mudança de preocupação primordial quanto à sobrevivência do self, para uma preocupação pelo objecto do qual o sujeito depende. Esta preocupação com o objecto é fundamental. O bebé teme que a sua mãe

possa ter sido morta ou destruída, pois passando a introjectar nesta posição, o objecto como um todo, o bebé percebe o desastre criado pelo seu sadismo, deparando-se o ego com a realidade psíquica que o seu objecto de amor está em fragmentos. Assim, o bebé no plano da fantasia, é assediado pela ideia que o ódio danificou o objecto amado, o que o faz entrar num estado de perda do objecto amado. Como referiu Klein, existem dois tipos de medos, sentimentos e defesas, que mesmo muito diferentes entre si, são interligados, tendo o primeiro uma natureza persecutória, o segundo forma a posição depressiva.

Klein desenvolveu também o conceito de reparação, cuja definição no *Vocabulário da Psicanálise* de Laplanche e Pontalis é a seguinte: “*Mecanismo descrito por Melanie Klein pelo qual o indivíduo procura reparar os efeitos produzidos no seu objecto de amor pelos seus fantasmas destruidores. Este mecanismo está ligado à angústia e à culpabilidade depressivas: a reparação fantasmática do objecto materno, externo e interno, permitiria superar a posição depressiva garantindo ao ego uma identificação estável com o objecto benéfico.*”, (1967/1970, p.581).

É de salientar que a reparação não é uma posição autónoma, traduzindo-se antes numa modificação progressiva da ansiedade depressiva. De acordo com Delgado (2012), a reparação deve ser situada, tal como a sublimação, como uma estratégia de administração de impulsos, e não de defesa contra eles. A experiência da reparação é pois, uma experiência de tolerância da perda e da culpa, assim como da responsabilidade pela perda, ao mesmo tempo que se sente que nem tudo está perdido. Como refere Hinshelwood (1991), a reparação é o elemento mais forte dos impulsos construtivos e criativos.

E também Delgado (2012), menciona que “*A reparação do objecto, na medida em que deriva do sentimento de culpa, vem, pelo menos em parte, do super-ego na sua oposição aos impulsos sádicos e destrutivos. Estes impulsos são então reprimidos e contra-investidos. O acto criativo e o acto reparador aparecem, nesta perspectiva, mais próximos da formação reactiva que da sublimação, se tivermos em conta o conceito freudiano desta noção.*”, (p. 100).

Klein (1937/1998), refere uma função reparadora para o próprio sujeito, no acto criativo, mas é a reparação do objecto que impede a retaliação.

Chasseguet-Smirgel (1977), embora partindo e sustentando-se na teoria kleiniana, tem contudo, uma opinião diferente, pois entende que o propósito da actividade criativa, é a reparação do próprio sujeito e não a reparação do objecto.

Para esta autora existem dois tipos de criação em relação à reparação, uma que enriquece e satisfaz o ego, e outra que de facto, repara o objecto: “*Quero mostrar agora*

precisamente que o acto criativo pode, na verdade, mergulhar as suas raízes no desejo de reparar o objecto, mas também que existe uma actividade criativa na qual o objectivo perseguido é a reparação do próprio sujeito. As duas categorias de actos criativos, longe de se confundirem ou emanarem uma da outra, são de facto radicalmente opostas. Apenas o acto criativo cuja finalidade é a reparação do self, implica a existência de descargas pulsionais que lhe conferem a dignidade da sublimação.”, (p. 97).

Segundo Chasseguet-Smirgel (1977), o acto criativo constituirá mesmo, uma das modalidades privilegiadas de alcançar a reparação. A este propósito, refere que: *“o acto criativo constitui um dos modos privilegiados da reparação conseguida. A noção de reparação do objecto constitui a pedra angular do conceito kleiniano de função criativa.”*, (p. 90).

A autora esclarece ainda que *“Para o sujeito o acto criador que visa a sua própria reparação implica uma descarga das pulsões sádicas de um modo sublimado. Pelo contrário, o acto criador que edifica o objecto repousa no recalçamento destas mesmas pulsões sádicas e na mobilização de formações reactivas.”*, (p. 99).

De acordo com Delgado (2012), também Segal faz diferenciação relativamente ao conceito de reparação de Klein. Para Segal a reparação verdadeira, completa, criativa, é aquela que, ao contrário de Klein, tende a restaurar o self e não o objecto.

Menciona ainda este autor, que a diferença entre restaurar o objecto e não o self caracteriza a diferença crucial entre a relação do artista e a do psicótico com a sua criação, e os meios que cada um emprega.

Sintetizando, e como refere Delgado (2012), para Klein, a criatividade humana e as finalidades da obra de arte foram associadas ao desejo de reparar o dano produzido, em fantasia, ao objecto primário, e ao desejo de reconstruir um mundo interno melhor, pelo que a natureza dos impulsos criativos estaria ligada, à posição depressiva e aos sentimentos de reparação, partindo Klein do princípio que o artista é aquele que é capaz de recriar os seus objectos internos, assim como de lhes dar, separando-os de si, uma vida autónoma.

d) Da Função Continente

Para Bion (1962/1994), o desenvolvimento intelectual depende em grande parte do desenvolvimento emocional, na sequência, aliás, do pensamento kleiniano.

Deste modo, para Bion, é a frustração pela ausência do seio que promove a organização do aparelho para simbolizar, pensar e produzir a identificação projectiva com que

a criança, através da mãe explora e conhece o mundo, na sua dimensão real e emocional, que estará na origem do processo criativo.

Assim, Bion (1962/1994), teorizou sobre o processo de pensar baseado na ligação dos pensamentos com as emoções, e desenvolveu o modelo de um continente onde a conjugação dos conteúdos mentais forma uma rede que serve de continente. O autor propõe que o pensamento emerge do impacto com a frustração, ou seja, com a não disponibilidade de um seio gratificante. Deste modo, o desenvolvimento do pensamento só pode acontecer se a criança tiver capacidade de suportar a frustração, sendo que a ausência do seio, transformada em pensamento, desencadeia a faculdade de pensar e de criar.

De acordo com Segal (2004), Bion, conceptualizou a função continente, como aquela através da qual os elementos beta, ou seja, experiências concretas, com as quais a criança apenas pode lidar através da expulsão, (que correspondem ao que Segal designou como equação simbólica), e que são projectados no seio, são modificados pela compreensão da mãe, e convertidos no que Bion designou por elementos alfa.

Se o intercâmbio entre a criança e o seio é bom, então a criança não só introjecta as suas próprias projecções, tornadas mais suportáveis, mas introjecta também o seio-continente, e a sua capacidade para executar a função alfa, ou seja, a capacidade da mãe de conter a ansiedade que é projectada nela pela criança. Quando a criança introjecta o seio, como um continente que pode executar a função alfa, ou seja, converter os elementos beta em elementos alfa, introjecta um contentor que pode suportar suficientemente a ansiedade, de modo a não rejeitar os elementos beta, como uma descarga imediata de desconforto.

A função continente, permite ao artista que os conteúdos psíquicos possam deslocar-se na sua mente, e manterem-se num estado de unidade e estabilidade protegendo-o dos riscos da angústia catastrófica.

Assim, a relação continente-conteúdo, que está implicitamente ligada à função alfa, como se viu, permite ao criador conter determinadas sensações e emoções e expressá-las, salientando-se as vicissitudes da relação continente-conteúdo, em que a simbolização/sublimação é o resultado da actividade do sujeito face à frustração em função da sua capacidade continente para o psiquismo, conforme Delgado (2012).

Em resumo, poderá dizer-se que Delgado (2012), ao tentar compreender os processos subjacentes à dinâmica criativa e ao acto criador postulou que *“estes se inserem num objectivo de protecção/reparação face a uma ameaça interna, e que a dinâmica criativa é constituída pela mobilização das capacidades sublimatórias/simbólicas e das capacidades continentes do psiquismo.”* (p. 219.)

E após o aturado estudo que levou a cabo, este autor, sustentando-se no modelo psicodinâmico, veio a salientar as principais linhas de força que lhes subjazem: “*a simbolização, a elaboração da posição depressiva, o narcisismo, a relação continente conteúdo, a oscilação entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva, o pensamento divergente e o pensamento convergente.*” (p. 219.).

Capítulo III – O Movimento Expressionista

De acordo com Vergo (2003), a origem do termo expressionista é incerta. Com este termo designa-se um momento de revolta na arte, literatura e música que atingiu o seu auge na primeira guerra mundial. O movimento expressionista, foi um movimento artístico e de vanguarda surgido na Alemanha, no início do século passado. Actualmente considera-se que este movimento tem um carácter especificamente alemão. Todavia, não existem dúvidas de que o termo foi empregue anteriormente para classificar artistas franceses e não alemães.

Em Agosto de 1911, no periódico “*Der Sturm*”, o historiador de arte, William Worringer, referiu-se aos artistas franceses contemporâneos como sintetistas e expressionistas. Na exposição “*Sturm*”, em Berlim, na Primavera de 1912, o organizador Herwarth Walden, classificou uma vez mais as contribuições francesas como expressionistas, excluindo dessa designação os artistas de “*Der Blaue Reiter*” ou “O Cavaleiro Azul”, Kandinsky e Franz Marc. Só na exposição “*Sondernurg*”, a mais importante manifestação de arte de vanguarda anterior à guerra, que teve lugar em Colónia no verão de 1912, é que foi feita alguma tentativa de definir o novo movimento, conforme Vergo (2003).

“*Um único grito de angústia sai do nosso tempo. Também a arte grita nas trevas, clama por socorro, invoca o espírito: é o expressionismo.*” A frase, da autoria de (Herman Bahr, citado por Marruchi e Belcari, 2006, p.28), consta do seu livro com o título *Expressionismus*, publicado em 1916, e reivindicava a urgência da libertação da interioridade do indivíduo, o deixar sair o seu espírito, exprimindo desta forma a angústia, o medo e a insatisfação que o agitam interiormente.

Ainda no citado livro, e conforme Vergo (2003), Bahr sublinhou que as origens do expressionismo se encontravam na estética novecentista alemã, em particular nos escritos de Goethe, desenvolvidos depois por escritores como Worringer, Alois Reigl e Theodor Lipps.

Bahr interpretou também o expressionismo como um movimento que concedia uma importância fundamental ao mundo interior das emoções, por oposição ao Impressionismo, que permanecia agrilhoadada ao mundo exterior, tanto à natureza como aos sentidos.

É de salientar que o aspecto mais notável da situação artística do início do século XX, residiu na tendência para os seus protagonistas se organizarem em movimentos e grupos homogêneos, ou seja, em formações que surgiram de convergências ideológicas baseadas em teorias comuns acerca dos significados e dos objectivos da produção artística. Estes projectos nasceram sob o signo do maior mito da época, o que insistia na renovação radical, e por vezes subversiva, da existência humana e da psicologia, conforme Sprocatti (1997).

Vergo (2003), refere ainda que Kurt Pinthus, que editou a colecção de poesia expressionista publicada em 1920 sob o título “*Menschheitsdämmerung*” ou “Crepúsculo da Humanidade”, exigia que, “na arte, o processo de criação deve transitar do interno para o externo, e não do externo para o interno; é uma questão de dar corpo à realidade interior através dos recursos do espírito.” (p. 70). A arte procurava expressar a alma, não a técnica do artista.

A maior parte dos principais expressionistas experimentaram uma variedade de suportes diferentes. Ernst Balach realizou esculturas, obras gráficas e escreveu peças de teatro. A sua peça em prosa, “*Der Tote Tag*”, ou “O Dia Morto”, é um dos primeiros exemplos de teatro expressionista. Kandinsky produziu pintura, obras gráficas, poesia, crítica e teatro. Kokoschka produziu gravuras, desenho, quadros, esculturas, escreveu peças de teatro e ensaios. Schoenberg compunha e pintava. Munch, por seu turno, e como melhor veremos adiante, pintou, desenhou, fotografou, fez litografia, e xilogravura. Os artistas procuravam frequentemente inspiração no trabalho dos seus contemporâneos, mas em suportes diferentes, conforme Clark (2002).

Muitas vezes, os resultados destas experiências têm semelhanças espantosas. Como exemplo, refira-se a relação óbvia entre o cenário criado por Kandinsky em “*Der Gelbe Klang*”, ou “Som Amarelo”, e o drama musical de Schoenberg, “*Die Glückliche Hand*,” ou “A Mão Sortuda”. Esta relação poderá dever-se, em parte, ao facto de ambos terem um predecessor comum, as obras de Strindberg, cujas peças tardias, tal como a pintura do seu contemporâneo Munch, tiveram uma influência determinante na primeira fase do movimento expressionista, conforme referem Châtelet e Groslier, (1985).

Na literatura, segundo Bernard (1999), o que tinha começado como revolta contra a sociedade, tornou-se, nas suas formas mais extremas, numa espécie de anarquismo pacífico. Nas artes plásticas, a consciência política reflecte-se em obras de artistas como Berlach, Max Beckam e Käthe Kollowitz.

Habitualmente, refere-se que o movimento artístico e cultural de vanguarda designado por expressionismo, surgiu na cidade de Dresda, Alemanha, no início do século XX, com a comunidade “*Die Brücke*”, ou “Grupo da Ponte”, contemporâneo com o movimento conhecido por fauvismo em França, conforme Bernard (1999).

Segundo Châtelet e Groslier (1985), a pintura expressionista desenvolveu-se na verdade em torno de dois grupos artísticos, o “*Der Blauer Reiter*” e o “*Die Brücke*”, este último fundado em 1905 em Dresde, como já atrás referido, por quatro estudantes de arquitectura: Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, que

terá idealizado o nome querendo simbolizar através de uma ponte a sua pretensão de estabelecer as bases de uma arte de futuro. Em 1906 juntaram-se ao grupo Emil Nolde e Max Pechstein.

Ainda de acordo com Marruchi e Belcari (2006), o grupo “*Die Brücke*” representou uma parte vital do expressionismo, colocando a ênfase na expressão que implicava uma manifestação, uma comunicação da interioridade, assumida como matéria principal da obra. Não se tratava, simplesmente da representação de paisagens, nus femininos ou retratos, mas de reflectir neles o estado da alma do artista.

Neste sentido, poderia considerar-se cada quadro como um auto-retrato dos artistas, nos quais são exaltados a exasperação, o drama, o sentimento da angústia existencial definido pelos próprios expressionistas.

O nu feminino e a paisagem, temas centrais nos interesses expressionistas, são representados com uma enorme força pictórica, utilizando contrastes de cores primárias, pretos violentos, tons ácidos forçados, num contínuo desafio visual. Aliam-se a estas cores, pinceladas caóticas, quebradas e rápidas.

Entre os precedentes deste tipo de pintura, quer nos objectivos, quer na composição livre e original, podem destacar-se Vincent Van Gogh e Paul Gauguin, mas sobretudo Edvard Munch, que na sua obra conduz uma análise do sofrimento psíquico que fez escola, pintando o indivíduo com as suas neuroses, as suas angústias, os seus medos, as suas fobias, e a sua generalizada insatisfação com a vida, numa pintura sumária feita quase sempre com ondas que parecem amplificar a ressonância emotiva de cada obra. Os expressionistas alemães percorreram o caminho encetado por Munch, e aprofundaram as suas intenções em direcções diversas, conforme, Marruchi e Belcari (2006).

De acordo com, Clark (2002), as pinturas de Van Gogh e de Edvard Munch tornaram-se centrais para o movimento expressionista, estabelecendo um padrão para uma arte, sustentada em sentimentos obsessivos e atitudes pessoais.

O outro grupo designado por “*Der Blaue Reiter*” surgiu em Munique em 1911, agrupando nomes como Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Gabrielle Münter, Alfred Kubin, Alexej von Jawlensky, Lyonel Feininger, Heinrich Campendonk e Marianne von Werefkin, conforme Marruchi e Belcari (2006).

O expressionismo teve uma enorme abrangência, penetrando rapidamente todos os domínios da actividade criativa, como as artes plásticas, a arquitectura, a música, as artes gráficas, a literatura, a poesia, a dança, a coreografia, o teatro, a cenografia e o cinema, apesar de o movimento ter começado pela pintura, conforme refere Janson (1986).

Capítulo IV – Biografia de Edvard Munch (1863 / 1944)

Mas quem foi Edvard Munch?

a) Infância e Adolescência

De acordo com Prideaux (2005), Edvard Munch nasceu no dia 12 de Dezembro de 1863, na aldeia de Ådalsbruck, em Løten na Noruega. Edvard era filho de Catherine Bjølstad e de Christian Munch, e teve uma irmã mais velha Johanne Sophie, e três irmãos mais novos, Laura Catherine, Peter Andreas e Inger Marie.

A família mudou-se para Christiania (hoje Oslo), em 1864.

O pai de Edvard, Christian, era um médico militar, de uma religiosidade mórbida, que ganhava um baixíssimo salário, o que obrigava a família a ter uma vida muito espartana e frugal, e a mudar constantemente de habitação, para casas cada vez mais pobres e desconfortáveis.

Christian, devido ao fundamentalismo da sua religiosidade, encarava a privação e pobreza pela qual a sua família passava como uma punição divina, conforme McDonald (2013). Para entreter os filhos, Christian lia-lhe passagens da Bíblia, as obras de Dostoievsky, e histórias fantasmagóricas de Edgar Allen Poe.

De acordo com Warick e Warick (1984), das cartas da família, é possível concluir que Edvard experienciou uma separação do seu pai, por um período de vários meses, durante o seu primeiro ano de vida, e que lhe terá sido retirado prematuramente o seio materno, ainda antes de completar um ano, em virtude das frágeis condições de saúde da mãe, que não lhe permitiam amamentar Edvard. Acresce que as várias gravidezes da mãe de Edvard (teve 5 filhos em 7 anos de casamento), deverão ter interferido na sua disponibilidade física e emocional para o pequeno Edvard, que era o segundo de uma fratria de 5, com uma mãe doente com tuberculose, da qual viria, aliás, a falecer em Dezembro de 1868, tinha Edvard 5 anos.

De acordo com Warick e Warick (1987), a mãe de Edvard, antecipando que não viveria durante muito tempo escreveu uma carta de despedida aos filhos, na qual alerta os filhos para as tentações do diabo, insistindo e ordenando que renunciem ao demónio, e que sejam verdadeiros com as suas crenças, prometendo-lhes a esperança da reunião com ela, depois da morte, no céu, se eles renunciassem aos valores mundanos, e seguissem fielmente os ensinamentos religiosos do pai. Refere mais concretamente, “*Despeço-me de vós. Pedirei a Deus pelas vossas almas. O vosso adorador pai ensinar-vos-á o caminho para o céu. Eu lá esperarei por todos vós.*” (I. Munch, 1949, carta 12, p. 19, citada por Warick & Warick, 1987, p. 278).

A morte da mãe de Edvard teve um efeito catastrófico no pai de Edvard, tendo ficado profundamente deprimido, depressão a que acresciam períodos de obsessivo fanatismo religioso.

Edvard, por seu lado, nunca recuperaria, como melhor se verá adiante, da tragédia que foi para ele, com apenas 5 anos, presenciar a morte de sua mãe, acamada, com tuberculose e expectorando sangue.

De acordo com Prideaux (2005), o pai de Edvard repreendia os filhos, dizendo-lhes que a mãe os estava a ver do céu, e a sofrer com o seu (dos filhos), mau comportamento.

Os registos que ficaram da família Munch, indicam que esta passou por vários dramas. Assim, em 1877, 9 anos após a morte da mãe, Edvard, então com 14 anos, viu morrer igualmente de tuberculose, a sua irmã mais velha Johanne Sophie, que era a sua irmã favorita, de apenas 15 anos. Edvard nunca recuperou totalmente desta perda, que para além da dor inerente, ainda lhe evocava de forma dolorosa, a perda da mãe.

O irmão Andreas, 2 anos mais novo que Edvard, tornou-se médico como o pai, casou, e veio a morrer de pneumonia, pouco tempo após ter completado 30 anos. A irmã Laura, mais nova 4 anos que Edvard, desenvolveu esquizofrenia na adolescência, com um elevado grau de severidade, que levou ao seu internamento hospitalar, para o resto da vida, tendo vindo a falecer de cancro.

Apenas Edvard e a mais nova das suas irmãs, Inger sobreviveram, tendo Inger, que nunca casou, e veio a sobreviver a Edvard, se dedicado a recolher e a organizar as cartas da família, que mais tarde veio a publicar, conforme Warick e Warick (1987).

Após a morte da mãe, os irmãos Munch foram educados pelo pai e pela tia Karen Bjølstad, irmã mais nova da mãe, que também passou a tratar da casa.

De acordo com Prideaux (2005), a tia Karen encorajou sempre Edvard a estudar arte, e a desenhar e pintar, apesar da oposição do pai. Edvard utilizou várias vezes a tia Karen como modelo, designadamente nos quadros “*Morte no Quarto da Doente*”, (Munch, 1893) Figura 1 do Anexo I, e “*A Criança Doente*”, (Munch, 1885/86) Figura 2 do Anexo I.

Segundo Steinberg e Weiss (1954), apesar da sua gratidão para com a tia Karen por tudo o que fizera por ele, Edvard numa fase mais tardia da sua vida, veio a expressar o sentimento de que também a tia lhe tinha falhado.

Edvard começou a escrever diários aos 11 anos e dos mesmos, foi possível concluir que adoecia com frequência nos Invernos, ficando acamado, o que o impedia de ir à escola, pelo que a tia Karen ensinava-o em casa. Para se manter ocupado, Edvard desenhava, pensando-se que terá herdado da mãe o seu talento artístico.

Segundo Prideaux (2005), aos 13 anos, e dada a sua frágil constituição herdada da mãe, Edvard contraiu igualmente tuberculose, mas conseguiu sobreviver.

Para Edvard a inutilidade de Deus, a insuficiência do fanatismo da fé de seu pai, bem como das suas capacidades médicas, tinham sido expostas perante a obscura injustiça da doença e da morte.

De acordo com Steinberg e Weiss (1954), anos mais tarde, já adulto, Munch escreveu sobre o seu pai e sobre a sua infância: *“O pai tinha um temperamento difícil, com nervosismo hereditário, e com períodos de ansiedade religiosa, que por vezes roçavam a insanidade, como por exemplo quando caminhava numa sala para trás e para a frente, rezando a Deus. Quando nos castigava chegava a ser quase louco na sua violência. Doença e insanidade foram os anjos negros que guardaram o meu berço. Durante a minha infância eu sempre senti que era tratado injustamente, sem mãe, doente, e com a permanente ameaça de castigo no Inferno pairando sobre a minha cabeça.”* (p. 412).

O opressivo ambiente religioso em que Edvard viveu durante a infância e adolescência, bem como a sua saúde frágil, a morte da mãe e da irmã, e as histórias macabras e fantasmagóricas que o pai constantemente lia aos filhos, terão seguramente, segundo Prideaux (2005), ajudado a inspirar as visões macabras e os pesadelos de Edvard, que vivia com o permanente medo de morrer.

De acordo com Prideaux (2005), Munch escreveu também:

“Os anjos do medo, da tristeza, e da morte, estiveram ao meu lado, desde o dia em que eu nasci. Eles seguiam-me quando eu brincava, seguiam-me para todo o lado. Seguiam-me no sol da Primavera, e na glória do Verão. Eles ficavam ao lado da minha cama, quando eu fechava os olhos, e ameaçavam-me com a morte, o inferno, e a condenação eterna. Por vezes eu acordava a meio da noite, e olhava em redor no meu quarto, com um medo selvagem – estaria eu no Inferno?” (p. 2).

Também Eggum (1984), refere que Munch escreveu: *“Eu herdei dois dos mais temíveis inimigos da humanidade - a herança da consumição e da insanidade - doença, loucura e morte foram os anjos que velaram o meu berço.”* (p. 137).

Na adolescência já a arte dominava os interesses de Munch. De acordo com Eggum (1984), terá sido pelos seus 13 anos que Edvard teve o primeiro contacto com o trabalho de outros artistas, na recém-formada *“Art Association”*, onde pode admirar o trabalho dos artistas da escola Norueguesa paisagista. Edvard começou por copiar aquelas pinturas e a breve trecho começou a pintar a óleo.

De acordo com McDonald (2013), até à idade adulta, o seu medo da vida quase ultrapassava o seu medo da morte. Ainda segundo este autor, Edvard terá cedo decidido que não se casaria nem teria filhos, para evitar transmitir-lhes a herança da insanidade que recebera.

Edvard nunca terá conseguido fazer o luto da morte da sua mãe, a que assistiu, nem tão pouco fazer o luto da morte da sua irmã Sophie, que também presenciou. Durante toda a sua vida, Edvard guardou com ele a última carta que a sua mãe escreveu aos filhos antes de morrer, supra mencionada, bem como a cadeira na qual a sua irmã Sophie faleceu, conforme Prideaux (2005).

b) Educação Artística e Influências

Em 1879, Munch entrou para a Technical School para estudar engenharia, tendo sido bom aluno em física, química e matemática. Aprendeu desenho em escala e em perspectiva, mas como adoecia frequentemente, os estudos foram interrompidos.

No ano seguinte, e de acordo com Prideaux (2005), para grande desgosto de seu pai, Edvard abandonou a faculdade, tendo decidido tornar-se pintor. Munch reagiu ao desapontamento e às críticas do pai, que considerava a arte como “um comércio profano”, e da vizinhança, mantendo a sua decisão, e em 1881 inscreveu-se no Royal School of Art and Design de Christiania, que fora fundada pelo seu antepassado, Jacob Munch.

Neste ano de 1881 vende dois quadros e pinta o seu primeiro auto-retrato. Durante os primeiros anos da sua carreira, Munch experimentou diversos estilos, designadamente o Naturalismo e o Impressionismo. Muitas destas experiências acarretaram-lhe críticas desfavoráveis por parte da imprensa e constantes repreensões por parte do pai, que chegou a destruir pelo menos um quadro (muito provavelmente um nu), e esboços, e que acabou por deixar de o ajudar financeiramente.

De acordo com Prideaux (2005), em 1882 Edvard partilhava um estúdio de pintura com diversos outros alunos, entre os quais se salientava Christian Krohg, Erik Werenskiold e Frits Thaulow. Krohg era o líder, tinha visto a nova arte, considerava-se um veterano da cena Impressionista em Paris, e Manet era o seu ídolo.

Krohg foi o primeiro professor de Munch e mentor na nova arte. A relação próxima que mantiveram, durou muitos anos, e ultrapassou claramente o plano da relação aluno – professor. Em 1884, Munch expõe pela primeira vez na Exposição de Outono de Oslo.

Em 1884, conforme referem McDonald (2013) e Prideaux (2005), Munch começou a relacionar-se com o grupo “*Bohemians of Christiania*” liderado por um nihilista, anarquista e ateu, o norueguês Hans Jaeger, que defendia que o suicídio era o melhor caminho para a

liberdade. Jaeger defendia ainda o amor livre, e resumia a sua filosofia dizendo que não descansaria até ter corrompido toda a sua geração, ou levá-la ao suicídio.

Segundo Prideaux (2005), Jaeger teve uma forte influência em Munch, que referia que as suas ideias se tinham desenvolvido sob a influência do grupo de “*Bohemians*”, e sobretudo de Hans Jaeger.

Esta associação com o grupo dos “*Bohemians*” e com Jaeger, causou uma enorme fricção entre Edvard e o pai, que considerava os “*Bohemians*” um grupo de degenerados. Todavia, Edvard continuava a depender da família para tomar muitas das suas refeições, conforme, Warick e Warick (1987).

No que concerne ao seu desenvolvimento como artista, após numerosas experiências e uma viagem a Paris em 1885, Munch concluiu que o Impressionismo, não lhe permitia uma expressão suficientemente ampla, e que era demasiado superficial. Munch sentia a necessidade de explorar e de aprofundar situações com conteúdo emocional. Seguindo a opinião de Hans Jaeger, Munch iniciou um período de reflexão e de auto-conhecimento.

De acordo com Prideaux (2005), esta perspectiva mais aprofundada, acabou por conduzi-lo a uma nova forma de encarar a sua arte. Inicia três obras da maior importância: “*A Criança Doente*”, (Munch, 1885/86) Figura 2 do Anexo I, “*O Dia Seguinte*”, (Munch, 1894/95) Figura 3 do Anexo I, e “*Puberdade*”, (Munch, 1893) Figura 4 do Anexo I.

O quadro “*A Criança Doente*”, (Munch, 1885/86) Figura 2 do Anexo I, terminado em 1886, foi baseado na morte da irmã Sophie, e o seu primeiro corte com o Impressionismo. O quadro foi mal recebido pela família e pelos críticos na Exposição de Outono de Oslo, tendo mesmo causado uma onda de indignação moral, na comunidade. Apenas o seu mentor, Christian Krohg, o defendeu. Todavia, Munch considerou que o corte definitivo com o Realismo e o Impressionismo, se deu com o quadro “*Primavera*”, (Munch, 1889) Figura 5 do Anexo I.

Em 1889 expõe todo o seu trabalho executado até aquela data, (110 obras) numa exposição individual em Oslo, que foi bem recebida, tendo o estado Norueguês atribuído a Munch uma bolsa de estudo, por dois anos, para este estudar em Paris, com o pintor francês Léon Bonnat.

De acordo com Eggum (1984), mais do que com os ensinamentos de Bonnat, Munch encantou-se em Paris com a enorme quantidade de arte moderna europeia, e em particular com os trabalhos de três pintores, que viriam a influenciar o trabalho de Munch: Toulouse-Lautrec, Gaughin e Van Gogh, todos conhecidos por utilizarem a cor para transmitir emoções.

Em Novembro de 1889, o pai de Munch morre, deixando a família sem meios de sobrevivência. Edvard, na altura com 27 anos, reage à morte do pai de forma depressiva e com pensamentos suicidas, e segundo Prideaux (2005), escreve: “*E eu vivo com a morte – a minha mãe, a minha irmã, o meu avô, o meu pai... Todos os dias é o mesmo, os meus amigos deixaram de aparecer, e o seu riso perturba-me e tortura-me. A lareira é a minha única amiga... Por vezes inclino a cabeça para a lareira, esmagado por um desejo súbito... Suicida-te e depois tudo acaba. Para quê viver?*” (p. 115).

De acordo com Prideaux (2005), Edvard isolava-se no seu quarto, e quando já não suportava a solidão, saía vagueando pelas ruas. Convivia apenas com prostitutas, com empregadas de mesa e com criadas. Entrava num café, sentava-se numa mesa com o copo e o cigarro, seus companheiros habituais. Ficava uns instantes, até sentir o seu anonimato ameaçado, e rapidamente percepcionava detalhes que lhe eram intoleráveis. Nada era demasiado insignificante para lhe despertar descontentamento e as tendências paranóides. O ambiente do café tornava-se insuportável, Edvard saía, procurava outro café e a cena repetia-se. Nesta fase, permanentemente semi-intoxicado em álcool e em nicotina, perseguido por pensamentos de morte, escreve imensas notas, de forma caótica, repetitiva, desorganizada e obsessiva, sobre morte, vida, culpa, lamento, memória, e sobre a família, a sua infância, a doença, a loucura hereditária, e o seu medo desta, os mortos e os entes queridos.

De acordo com Bischoff (2004), muda-se para St. Cloud, um subúrbio de Paris, e renuncia ao Naturalismo no seu “*Manifesto de St. Cloud*”. Em Maio de 1890 Munch regressa à Noruega, consegue um empréstimo de valor significativo junto de um rico colecionador, e assume daí para a frente, a responsabilidade financeira da sua família. Começa a trabalhar no “*Friso da Vida*”.

De acordo com Bischoff (2004), Munch terá definido assim a sequência de pinturas que designou por “*O Friso da Vida*”: “*O Friso da Vida é concebido como uma série de pinturas que juntas representam um quadro da vida. Através de todas as séries corre a linha ondulante do litoral. Por detrás dessa linha está o mar sempre em movimento, enquanto que debaixo das árvores existe uma vida em toda a sua abundância, variedade alegria e sofrimento. O Friso é um poema de vida, amor e morte.*” (p. 50).

Em 1892, é convidado a expor na Exposição de Berlim, mas os seus quadros geram acesa controvérsia, e a exposição encerra ao fim de uma semana. Em Berlim envolve-se com o círculo literário “*Porquinho Preto*”, que incluía escritores, artistas, críticos e intelectuais, e do qual faziam parte nomes como August Strindberg, Meier-Graefe, Przybyszewski. Expõe em Copenhaga, Dresda e Munique, para além de Berlim.

No ano seguinte, continua a trabalhar arduamente no “*Friso da Vida*”, e pinta a primeira versão do seu quadro mais conhecido, “*O Grito*”, (Munch, 1893) Figura 6 do Anexo I, que em Maio de 2012 foi vendido num leilão de arte, por 119,9 milhões de USD.

“*O Grito*” pode ser considerada a obra emblemática do pintor, tendo Munch escrito no seu diário, de acordo com Holland (2005), como lhe surgiu a inspiração para o pintar: “*Caminhava eu com dois amigos, e o Sol começava a pôr-se. De repente o céu ficou vermelho, cor de sangue. Parei, senti-me inexplicavelmente exausto, e apoiei-me numa cerca. Línguas de fogo e sangue estendiam-se sobre o fiorde azul-escuro. Os meus amigos continuaram a andar e eu ali fiquei, de pé, a tremer de medo, e senti um grito enorme, infinito da natureza.*” (pp. 64, 65).

De acordo com Prideaux (2005), Munch relatou posteriormente, a um amigo, a angústia pessoal que esteve por detrás desta pintura, “*Durante vários anos estive quase louco. Sabe aquele meu quadro, O Grito? Eu estava no limite, sentia a natureza gritar no meu sangue.*” (p. 152).

De facto, neste quadro é possível observar o medo e a solidão do Homem num cenário natural, que longe de oferecer qualquer tipo de consolação, absorve o grito e o faz ecoar por detrás da baía até aos vultos sangrentos do céu. É uma imagem do medo, daquele medo aterrador e irracional que se sente num pesadelo. O ritmo das linhas longas e ondulantes parece levar o eco do grito a todos os cantos do quadro, fazendo da terra e do céu como que uma gigantesca caixa de ressonância do medo.

Segundo Bischoff (2004), a baía, os pequenos barcos à vela e a ponte com a balaustrada cortando diagonalmente o quadro, sugerem que o cenário era Nordstrand.

De acordo com Prideaux (2005), entre 1894 e 1907, Edvard esteve particularmente activo na sua arte, pintando e expondo em diversas cidades europeias.

Assim, vai por diversas vezes a Paris, Berlim e Copenhaga, regressando sempre a Christiania, passando os verões em Nordstrand e Åsgårdstrand. Visita também Nice, Florença e Roma, onde estuda Rafael. Expõe na Bienal de Veneza e em Dresda.

A sua arte passa a ter aceitação, e as suas exposições muita afluência, apesar de alguns críticos em Paris continuarem a considerar a sua arte como violenta e brutal.

A situação financeira de Munch melhora consideravelmente, e em 1897 compra uma pequena cabana de pescador em Åsgårdstrand, a que chamou de “*Happy House*”. Passará nesta pequena casa os verões dos próximos 20 anos, conforme Prideaux (2005).

Em 1902, passa o Inverno e a Primavera em Berlim, e expõe “*O Friso da Vida*” completo, na “*Sezession*” Berlinese.

Conforme refere Bischoff (2004), entre 1903 e 1907, Munch continua a trabalhar e expõe em Berlim, Paris, Copenhaga e Lubeque. Em 1912 expõe pela primeira vez em Nova Iorque.

De acordo com Bishoff (2004), foi na Alemanha que Munch fez a sua primeira incursão em direcção à fama, e obteve o seu primeiro êxito duradouro, país onde o Expressionismo iria mais tarde produzir os seus melhores frutos.

c) As Relações com Mulheres

Em 1885, Munch, com 21 anos, conhece Millie Thaulow, uma mulher casada, com quem se envolve numa relação amorosa traumática e tormentosa, que duraria 6 anos, e que nos seus escritos é mencionada como Fru Heiberg, ou Mrs. Heiberg.

De acordo com Warick e Warick (1995), esta relação seria marcada por sentimentos fortes, mas também por sentimentos de melancolia, remorso, medo, ciúme, fraqueza, vergonha, pecado e morte. Millie era muito parecida com a mãe de Edvard, não só fisicamente, mas também porque não só era casada, como era casada com um médico, tal como a mãe de Edvard. Perante Millie, Munch sentia-se esvaziado de força de vontade ou de qualquer espécie de poder. A este propósito Munch escreveu: “*Será porque ela me roubou o primeiro beijo, que também me levou o perfume da vida?*” Warick e Warick (1995), (p. 179).

Para além desta primeira relação amorosa que só lhe acarretou infelicidade, durante a década de 1890, Munch apaixonar-se-ia, novamente, durante o tempo que viveu na Alemanha, e em que fazia parte do grupo “*Berlin Bohemian*”. Pertencia a esse grupo uma mulher de nome Dagne Juell, ou Ducha, casada com Stanislaw Pryzbyszewski, um escritor polaco, pela qual Munch se apaixonaria, repetindo assim sua anterior tormentosa relação amorosa, com uma mulher casada. Ao que parece, neste caso, a paixão de Munch por Ducha não terá sido correspondida, o que lhe causou sofrimento e ciúmes intensos, quer em relação ao marido de Ducha, quer em relação aos amantes que esta tinha, conforme Warick e Warick (1987).

“*Ciúme*”, (Munch, 1895) Figura 7 do Anexo I, foi um dos vários quadros que Munch pintou retratando um triângulo amoroso, e nos quais, ele, Dagne e outro homem apareciam.

De acordo com, Warick e Warick (1987), no final da década de 1890, mais precisamente em 1898, Munch iniciaria uma nova e desastrosa relação amorosa com uma Norueguesa, ruiva, da classe alta, de nome Tulla Larsen. Tulla era mais jovem que Edvard, era filha de um abastado comerciante de vinhos, e uma mulher de espírito livre.

Quando iniciaram a relação amorosa viajaram até Itália, e no regresso a Christiania, Munch inicia novamente uma fase muito produtiva na sua arte, tendo terminado a sequência

“*O Friso da Vida*” com o quadro “*A Dança da Vida*”, (Munch, 1899/1900) Figura 8 do Anexo I.

De acordo com Eggum (1984), Tulla queria muito casar com Edvard, mas este escusou-se sempre. O facto de beber muito e a sua saúde frágil, reforçavam os seus medos.

Mas Tulla estava determinada a casar com Edvard, apesar de este lhe repetir que por razões de ordem genética, o casamento, para ele, estava fora de questão. Munch dizia: “*Eu decidi muito jovem, que nunca casaria. Dada a tendência para a insanidade que herdei da minha mãe e de meu pai, eu sempre senti que seria um crime casar-me.*” (Warick & Warick, 1987, p. 290).

Todavia, Tulla não desistia, e persistiu até ao limite na ideia de converter Edvard ao casamento. Não suportando mais as exigências de Tulla, Edvard, de acordo com Prideaux (2005), fez uma tentativa dramática para por fim à atribulada relação com Tulla, que acabou em tiroteio, tendo Edvard sido atingido na mão esquerda, ficando com o dedo médio decepado.

Depois deste incidente, Edvard começou a beber muito mais, e a ter comportamentos paranóides, acusando os seus amigos de tomarem o partido de Tulla contra ele. De acordo com Warick e Warick (1987), este incidente com Tulla e a perda parcial do dedo, em 1902, parecem ter contribuído fortemente para o seu colapso emocional, que levaria ao seu internamento numa clínica psiquiátrica em 1908.

A relação entre Edvard e Tulla terminou, e esta rapidamente casou com um colega e amigo de Munch, mais jovem do que ele, tendo Edvard considerado aquele súbito casamento uma traição.

No ano seguinte ao do incidente com Tulla, em 1903, Edvard envolveu-se novamente numa relação amorosa, que veio a revelar-se, mais uma vez, condenada ao insucesso e à infelicidade.

Desta vez, a mulher em causa era uma belíssima violinista, de nome Evangeline Hope Muddock, e que era conhecida pelo seu nome artístico Eva Mudocci, conforme Black e Bruteig (2009).

De acordo com Wylie e Wylie (1980), esta relação de Edvard com Eva, que durou cinco anos, não era nem apaixonada, nem intensa.

Segundo Warick e Warick (1987), como as outras mulheres com quem se envolveu amorosamente, Eva acabou por se tornar objecto da arte de Edvard. Numa das suas litografias intitulada “*A Pregadeira: Eva Mudocci*”, (Munch, 1903) Figura 26 do Anexo I, Edvard retrata Eva como uma mulher com um longo cabelo preto e usando uma pregadeira no vestido,

representação que era muito semelhante com uma fotografia da mãe de Edvard. É visível nessa foto que a Sr^a. Munch tem o cabelo preto, está elegantemente vestida de preto, usa uma pregadeira no vestido e tem Edvard, ainda bebê, no colo. De acordo com Warick e Warick (1987), nesse mesmo ano, Edvard produz uma outra litografia de Eva, que intitulou de “*Salomé*”, (Munch, 1903) Figura 27 do Anexo I.

Ainda segundo os referidos autores, as frustrantes relações amorosas de Edvard com mulheres, resultaram numa série de outros quadros nos quais Edvard expressou as suas emoções. Em 1893, pinta o quadro “*A Jovem e a Morte*”, (Munch, 1894) Figura 9 do Anexo I, o qual mostra uma mulher com formas voluptuosas, abraçada a um esqueleto, e lateralmente como se de uma moldura se tratasse, Munch pintou fetos. Aliás, também, relativamente ao quadro “*Madonna*”, (Munch, 1893/94) Figura 10 do Anexo I, Munch veio a fazer uma litografia de “*Madonna*”, (Munch, 1895/1902) Figura 28 do Anexo I, tendo rodeado a figura central de desenhos de espermatozóides e um feto num dos cantos, como fizera também no quadro “*O Grito*”, (Munch, 1893) Figura 6 do Anexo I. Edvard terá comentado que o sorriso da mulher pintada no quadro “*Madonna*”, (Munch, 1893/94) Figura 10 do Anexo I, era o sorriso de um cadáver, conforme (R. Stang, 1979, p.136, citado por Warick & Warick 1987, p. 291). Poder-se-á pensar que as associações que Munch fez de mulheres, espermatozóides, fetos e morte, poderiam estar ligadas à fantasia de que as múltiplas gravidezes da mãe tê-las iam levado a uma morte prematura.

Ainda no quadro “*Vampiro*”, (Munch, 1893/94) Figura 11 do Anexo I, Munch representa uma mulher que parece estar com a boca no pescoço de um homem, como se estivesse a sugar-lhe o sangue, e com o enorme cabelo ruivo caindo-lhe sobre a face.

A propósito dos seus desgostos amorosos, Munch terá dito: “*Eu nasci para sentir uma total infelicidade no amor....e durante anos foi como se eu estivesse quase louco... A horrível face da doença mental, levantou a sua retorcida cabeça... Depois disso, perdi a esperança de ser capaz de voltar a amar.*” (Heller, 1978, p.93, citado por Warick & Warick 1987, p. 289).

De acordo com Kohl (1994), a visão que Munch tinha da mulher não participava da misoginia que animava alguns dos seus contemporâneos mais influentes, como Nietzsche ou Strindberg. Para Munch, a mulher era ao mesmo tempo a detestável figura tradicional burguesa, (Tulla Larsen), o novo modelo feminino que luta pela libertação e que o atraía e simultaneamente lhe incutia um invencível pânico (Dagne Juell), “*uma espécie de sanguessuga com músculos quebra-nozes nas coxas*” (Eva Mudocci), (s. n. p.) e ainda a sua mítica mãe, ou a adorada e chorada irmã Sophie.

Os factos atrás referidos permitem-nos hipotetizar, que os mesmos serão indicadores da enorme incapacidade de Munch de estabelecer relações de objecto, profundas, íntimas e duradouras, de comunicar com o outro, neste caso com as mulheres que amou, e do pânico que estas lhe infundiam, com a conseqüente amarga consciência da impossibilidade de com elas estabelecer relações satisfatórias, como se da proximidade e intimidade com o outro resultasse o perigo do seu engolfamento.

Conforme refere (Stenersen, 1944, p. 62, citado por Warick & Warick, 1984), “*Munch era um homem extremamente atraente, muitas vezes perseguido por mulheres, mas demasiado contaminado pelas suas múltiplas perdas, para arriscar o envolvimento numa relação séria.*” (p. 3).

d) Internamento e Recuperação

Como já referido, e de acordo com Warick e Warick (1995), no Outono de 1908 a saúde física e emocional de Munch deteriorou-se seriamente. Tinha já sido hospitalizado várias vezes, devido a problemas respiratórios recorrentes, a “nervos”, ansiedade e alcoolismo.

A sua frágil condição física e psíquica, agravada pelos excessos da vida boémia que fazia, levou-o a sofrer de depressão crónica, agorafobia, insónias, e manifestações psicossomáticas. Este crescendo, levou-o ao ponto de ser acometido por alucinações paranóides, e a um estado muito próximo da loucura.

Bjørnstad (2001), refere que Munch toda a sua vida esteve muito próximo do abismo, e que de facto, em 1908, Munch caiu mesmo no abismo.

De acordo com Warick e Warick (1995), após três dias seguidos a ingerir doses mais do que excessivas de álcool, o próprio Edvard internou-se na Clínica Psiquiátrica do Dr. Jacobson em Copenhaga, tendo sido diagnosticado com “*doença caracterizada por depressão, ansiedade, fobias e ideação paranóide.*”, (p. 181). Esteve internado durante 8 meses, tendo recebido diversos tratamentos, bem como a atenção do médico e das enfermeiras. Foi-lhe prescrita uma dieta saudável, e ainda tratado do alcoolismo, mas foi encorajado pelo médico a manter-se activo, tendo durante o período de internamento pintado inúmeros quadros, e controlado as exposições das suas obras no estrangeiro. Recebia ainda, visitas dos amigos com os quais gostava de estar, e de conversar.

De acordo com Bishoff (2004), por essa altura, recebeu uma notícia que o deixou muito feliz, e que seguramente o terá ajudado a melhorar a sua auto-estima, pois uma das queixas mais amargas de Munch, era que a sua arte não tinha sido devidamente reconhecida

pelos seus concidadãos Noruegueses: tinha sido ordenado Cavaleiro da Ordem Real Norueguesa de Santo Olavo.

Segundo Prideaux (2005), a terapia a que foi sujeito na Clínica do Dr. Jacobson mostrou ser eficaz, e Munch conseguiu durante os 8 meses de internamento, estabilizar e ficar compensado do ponto de vista psíquico, vencer a adição ao álcool, tendo continuado a produzir a sua arte.

De saída da clínica, em 1909, e como parte da sua recuperação, o Dr. Jacobson, aconselhou Edvard a passar a relacionar-se com bons amigos, e a evitar beber em excesso e em público, tendo Munch seguido este conselho, talvez demasiado a sério, no que tocava aos relacionamentos com amigos, e passado também a beber apenas esporadicamente, comportamento que igualmente adoptou relativamente ao tabaco.

Após regressar à Noruega em 1909, com 46 anos, a sua arte tornou-se menos pessimista, mais colorida e vibrante. Por outro lado, o público em Christiania acarinhou finalmente o seu trabalho, e os museus e vários colecionadores endinheirados começaram a comprar as suas obras, conforme Prideaux (2005).

e) A Obra de Munch

Munch foi um pintor muito proffcuo, tendo deixado uma vasta obra, entre quadros, desenhos, gravuras, litografias, xilogravuras e fotos. O seu Museu em Tøyen, na Noruega, que abriu em 1963, tem uma colecção de aproximadamente 1.100 quadros, 4.500 desenhos e 18.000 litografias, gravuras, xilogravuras e fotos, embora muitas outras obras do pintor se encontrem dispersas por vários outros museus e também em colecções particulares.

Como muitos pintores, Munch, durante a sua vida repetiu incessantemente motivos e temas nas suas obras. Acresce que, de cada um dos seus quadros mais emblemáticos, Munch pintou várias versões, ou fez também litografias e xilogravuras, conforme Lampe (2012). Assim, e apenas a título de exemplo, referimos que Munch pintou quatro versões do quadro “*Puberdade*”, (Munch, 1893) Figura 4 do Anexo I, seis versões do quadro “*A Criança Doente*”, (Munch, 1885/86) Figura 2 do Anexo I, da obra “*O Grito*”, (Munch, 1893) Figura 6 do Anexo I foram feitos dois quadros a óleo, dois a pastel, e uma litografia. Do quadro “*Vampiro*”, (Munch, 1893/94) Figura 11 do Anexo I, fez doze versões, e do quadro “*O Beijo*”, (Munch, 1893/97) Figura 12 do Anexo I, onze versões, isto para além de mais de cinquenta auto-retratos.

Quanto aos temas, são recorrentes os quadros alusivos à doença e à morte, começando com o quadro “*A Criança Doente*”, (Munch, 1885/86) Figura 2 do Anexo I, “*A Enfermaria em Helgelandsmoen*”, (Munch, 1882) Figura 13 do Anexo I, “*Morte no Quarto da Doente*”,

(Munch, 1893) Figura 1 do Anexo I “*Primavera*”, (Munch, 1889) Figura 5 do Anexo I, “*A Mãe Morta*”, (Munch, 1893) Figura 14 do Anexo I, “*Morte em Helm*”, (Munch, 1893) Figura 15 do Anexo I, “*A Jovem e a Morte*”, (Munch, 1894) Figura 9 do Anexo I, “*A Mãe Morta e a Criança*”, (Munch, 1897/99) Figura 16 do Anexo I, “*Ao Pé do Leito da Morte*”, (Munch, 1895) Figura 17 do Anexo I, “*O Odor do Cadáver*”, (Munch, 1900/02) Figura 18 do Anexo I, “*O Caixão é Transportado*”, (Munch, 1898/1901) Figura 19 do Anexo I, “*A Morte de Marat I*”, (Munch, 1907) Figura 20 do Anexo I, “*A Morte de Marat II*”, (Munch, 1907) Figura 21 do Anexo I, “*A Morte do Boémio*”, (Munch, 1917/18) Figura 22 do Anexo I, “*Entre o Relógio e a Cama*”, (Munch, 1940/43) Figura 23 do Anexo I.

De salientar, que de acordo com Steinberg e Weiss (1954), a vasta obra de Munch, pode ser dividida em dois períodos distintos, antes da ocorrência do episódio psicótico que levaria ao seu auto internamento numa clínica psiquiátrica em Copenhaga em 1908, chamado o período pré-psicótico, e o outro após o internamento e tratamento na clínica psiquiátrica, o chamado período pós-psicótico.

Nas obras do primeiro período há um claro predomínio da utilização de cores muito escuras com muito recurso à cor preta, a insistência em pintar temas macabros, e a total utilização do espaço das telas, com uma necessidade obsessiva de não deixar espaços em branco.

Acresce que neste período Munch pintava os fundos dos quadros em linhas paralelas, por vezes direitas, por vezes ondulantes, como em “*O Grito*”, (Munch, 1893) Figura 6 do Anexo I, técnica que Munch utilizava também nas litografias e xilogravuras deste período, preenchendo os fundos com estrias direitas ou ondulantes.

Steinberg e Weiss (1954), salientam que, curiosamente, quer as linhas direitas ondulantes quer as estrias, contornavam normalmente as figuras representadas, mas confundindo-se com elas. A título de exemplo, refere-se que o quadro “*Cinzas*”, (Munch, 1894) Figura 24 do Anexo I, no qual é impossível determinar onde termina o cabelo da figura feminina e começam as linhas de fundo, tal como aliás na litografia, “*Amantes nas Ondas*”, (Munch, 1896) Figura 29 do Anexo I. O mesmo se diga relativamente aos quadros “*O Grito*”, (Munch, 1893) Figura 6 do Anexo I, “*O Beijo*”, (Munch, 1893/97) Figura 12 do Anexo I, “*Separação*”, (Munch, 1896) Figura 25 do Anexo I, e “*A Mãe Morta*”, (Munch, 1893) Figura 14 do Anexo I. Os citados autores interpretam esta técnica de linhas e estrias, direitas e curvas, de Munch, referindo que o cabelo das figuras femininas que se confundem com as linhas de fundo representam o receio de Munch do engolfamento pelas mulheres, enquanto que as linhas e estrias de fundo, representariam o perigo de engolfamento pelo ambiente.

Steinberg e Weiss (1954), referem ainda que nalguns quadros, enquanto que as linhas e estrias ameaçam o indivíduo com o engolfamento, também acentuam a distinção entre a figura e o fundo, defendendo estes autores que, conseqüentemente, se por lado podem representar o receio do perigo emergente da porosidade dos limites, por outro lado criam limites, ou, dito de outra forma, se por um lado retratam o perigo do engolfamento do indivíduo pelo que o rodeia, ao mesmo tempo protegem o indivíduo desse mesmo engolfamento.

Outros trabalhos de Munch, deste período, são reveladores de sentimentos de solidão, e de separação, mostrando indivíduos isolados dos outros, e da natureza.

Vista conjuntamente, toda a obra do período pré-psicótico é reveladora de um dilema de Munch: se estivesse muito próximo do outro, correria o perigo de ser engolfado por ele, dada a muito provável porosidade dos limites. Se estivesse afastado do outro, como defesa do perigo de engolfamento, sentia-se só e abandonado.

Em resumo, e de acordo com Steinberg e Weiss (1954), a obra de Munch do período pré-psicótico, é um reflexo da forma como o artista procurou lidar, dominar e ultrapassar, questões que eram para ele, muito perturbadoras.

Muitos dos trabalhos deste período referem-se expressamente ao trauma provocado pela morte da mãe de, que Munch testemunhou com apenas 5 anos, e que o perseguiu toda a sua vida, demonstrando na sua obra nunca ter conseguido fazer o luto daquela perda, nem tão pouco da perda da sua irmã Sophie.

No período que se seguiu à recuperação do episódio psicótico, e com o maior rendimento que passou a obter, em virtude da venda das suas obras, que começaram a ser muito apreciadas, conforme atrás referido, Munch comprou várias propriedades, e entre elas, uma pequena quinta em Ekely em Skøyen, Oslo, na qual passou a viver isolado, dedicando-se exclusivamente à sua arte e às suas obras, podendo-se dizer que terá feito uma retirada esquizóide.

É notória a diferença nos seus quadros, pois passou a utilizar cores muito mais alegres, a pintar retratos de amigos e patronos, bem como paisagens, e cenas da vida quotidiana, utilizando cores vibrantes, recorrendo à utilização de espaços em branco nas telas, e à rara utilização da cor preta.

De acordo com Steinberg e Weiss (1954), a mudança que ocorreu na vida de Munch após o seu internamento, reflectiu-se na sua arte, e na relação do pintor com as suas obras, com os quais estabeleceu relações de objecto como se de pessoas se tratassem, referindo-se

muitas vezes aos seus quadros como os seus filhos, e demonstrando imensas dificuldades em se separar deles.

De acordo com Prideaux (2005), após a saída da clínica, e com uma nova forma de encarar o mundo, Munch compreendeu que um dos elementos importantes da manutenção da sua sanidade mental, era a capacidade de sustentar com a venda das suas obras, a família. A tia Karen, as irmãs Inger e Laura, não teriam suporte financeiro, enquanto ele guardasse para si os seus “filhos”, como chamava aos seus quadros. Os “filhos” teriam que ser sacrificados, enviados para longe dele, para ganhar dinheiro e puder sustentar a verdadeira família. E teriam que ser vendidos uns a um comprador, e outros a outro, ficando assim, dispersos.

Apesar da venda dos quadros, “os filhos”, ter sido uma escolha de Munch, ele referiu a este propósito: *“Uma silenciosa e resignada melancolia inundou o meu coração, só de pensar que iria perder tantos dos meus adorados filhos.”* Prideaux (2005), (p. 262).

Munch ainda terá referido *“os meus quadros são os únicos filhos que tenho, e tenho que os ter à minha volta, para poder trabalhar.”* (Stang, 1979, p. 272, citado por Warick & Warick, 1987, p. 300)

Ainda de acordo com Prideaux (2005), o advogado de Munch, Johannes Roede, relatou que visitou num inverno Munch, no seu estúdio em Ekely, que não era grande, e espantou-se com o facto de Munch ter tantos quadros no exterior do estúdio, ao ar livre sem qualquer protecção, e perguntou-lhe por que razão deixava os quadros no exterior e desprotegidos ao vento, à chuva e à neve, e ao sol, ao que Munch respondeu: *“faz-lhes bem para aprenderem a defenderem-se a eles próprios.”*, (p. 272).

Também Steinberg e Weiss (1954), referem que, por vezes, quando estava insatisfeito com algum quadro, Munch chicoteava-o, dizendo que lhe estava a dar o *“tratamento cavalariço”*, querendo referir-se a uma expressão utilizada na gíria médica que queria significar o heróico tratamento de uma doença, através de um remédio drástico, do género mata-ou-cura. Munch referia que o *“tratamento cavalariço”* ajudava a tornar mais forte a personalidade dos “filhos”.

Ainda de acordo com (Stenersen, 1944, p. 79, citado por Warick & Warick 1987, p. 300), Munch muitas vezes maltratava os seus quadros, gritando *“o diabo do quadro, dá-me conta dos nervos, já lhe dei várias vezes o tratamento cavalariço, mas está cada vez pior... É uma criança diabólica. Já tentei tudo com ele, mas ele resiste aos meus esforços.”*

De acordo com Prideaux (2005), quando um dos seus quadros era envernizado, Munch reagia furiosamente, e gritava *“que (o quadro) tinha ficado impedido de respirar, e que estava*

encerrado numa cápsula do tempo, que impedia o seu crescimento e o seu desenvolvimento.” (p. 273).

Ainda segundo (Viederman, 1994, p. 25, citando Epstein 1983, p. 94), Munch ter-se-á referido assim ao quadro “*A Morte de Marat I*”, (Munch, 1907) Figura 20 do Anexo I, “*o meu adorado filho, “A Morte de Marat I”, que eu trago comigo há nove anos, não é uma pintura fácil, nem é uma obra de arte, é antes de mais, uma experiência. Se quiserem digam aos meus inimigos que a criança já nasceu e foi baptizada, e está pendurada na parede do Salão dos Independentes.”*

Segundo Prideaux (2005), Munch viveu as duas últimas décadas de vida, isolado na sua casa em Ekely, tendo continuado a pintar, saindo apenas de casa para pintar murais que lhe eram encomendados, como o da fábrica de chocolate Freia. Não obstante a retirada esquizóide já atrás mencionada, a sua criatividade e produtividade, mantiveram-se elevadas.

Ainda de acordo com Prideaux (2005), na década de 1930 a 1940 os nazis etiquetaram o trabalho de Munch, com “arte degenerada”, como fizeram aliás com Picasso, Paul Klee, Matisse, Gaughin, e muitos outros, tendo removido dos museus alemães cerca de 82 quadros de Munch.

Em 1940 a Alemanha invadiu a Noruega e o partido nazi tomou o poder. Munch vivia com o receio de ver as suas obras (quase a sua totalidade), confiscadas pelos nazis de quem não era simpatizante, e que guardava no segundo andar da sua casa, uma vez que dificilmente se conseguia separar delas, como já referido.

Das suas 82 obras que os nazis tinham retirado dos museus alemães, 71 conseguiram regressar à Noruega, compradas por colecionadores, incluindo “*O Grito*”, (Munch, 1893) Figura 6 do Anexo I, e “*A Criança Doente*”, (Munch, 1885/86) Figura 2 do Anexo I, e foram escondidas dos nazis.

Edvard Munch morreu na sua casa de Ekely a 23 de Janeiro de 1944, tendo legado à cidade Oslo os seus quadros. A cidade de Oslo, construiu o Munch Museum em Tøyen, que abriu em 1963, expondo uma colecção de aproximadamente 1.100 quadros, 4.500 desenhos e 18.000 gravuras, conforme Prideaux (2005).

De acordo com McDonald (2013), apesar do avanço da idade, a sua força de vontade e a sua personalidade continuaram tão visíveis nos seus últimos trabalhos como nos primeiros.

De igual modo, e até ao fim, pintou o tema da morte, bem como continuou a pintar auto-retratos, nos quais retratava o seu estado físico e emocional, conforme Kohl (1994).

Na sua última obra-prima, um auto-retrato, “*Entre o Relógio e a Cama*”, (Munch, 1940/43) Figura 23 do Anexo I, Edvard representa-se como um velho frágil, só, de pé entre

um relógio, símbolo universal da inexorável passagem do tempo, sem ponteiros, indicando que o seu tempo se esgotara, e a cama, que tantas vezes por ele foi retratada em quadros com cenas de doença e de morte, e que para além de evocar o leito de morte, evoca o caixão onde o corpo é depositado após a morte, vindo-se por trás da figura solitária, os quadros que representam o trabalho da sua vida. Contrastando com a claridade do quarto, definida com pinceladas enérgicas, ao fundo, ameaçante, uma porta abre-se para a escuridão, prefigurando um fim que se adivinha iminente.

Capítulo V – Análise Psicodinâmica da Obra de Edvard Munch

Da investigação levada a efeito, no âmbito do presente estudo, sobre a vida e obra de Edvard Munch, resultou para nós claro, que a obra, para além da sua incontestável valia estética, é muito vasta e complexa, e alberga múltiplas motivações psico-emocionais, bem como diversos movimentos psicodinâmicos mobilizadores da criatividade e do acto criativo de igual modo complexos, que permitem que a análise a que nos propomos, baseada no modelo psicodinâmico, da obra de Munch, possa ter diversas abordagens, designadamente à luz das diversas teorizações elaboradas, pelos vários autores referidos nos Capítulos anteriores.

Todavia, e como será facilmente entendível, não será manifestamente possível, explanar neste trabalho, todas as diversas abordagens psicodinâmicas, pelo que optámos por efectuar a análise, através da teorização sobre a simbolização, de acordo com Hanna Segal, supra exposta, e também através da teorização sobre o objecto transicional, na acepção de Winnicott, de igual modo supra expendida.

Do estudo efectuado da obra de Edvard Munch, no anterior Capítulo IV, resultou para nós evidente, que a sua contribuição para o mundo da arte, se traduziu essencialmente na representação de objectos familiares, através de uma nova forma de expressão algo abstracta, que convoca sentimentos, e que cortou cerce com os anteriores movimentos Naturalismo e Realismo nas artes plásticas. Munch pretendia que as cores intensas, a semi-abstracção e o mistério que usava nos seus quadros, funcionassem como símbolos de significado universal. Toda a sua obra está impregnada pelas suas obsessões: a morte, a solidão, a doença, a melancolia, e o terror das forças da natureza.

Acresce que, os eventos trágicos que afectaram a família de Munch, analisados também no Capítulo IV supra, eram explicados pelo pai de Munch, um cristão fundamentalista, como castigos divinos. Este conjunto de eventos trágicos, e a sua interpretação fatalista, marcaram definitivamente o jovem artista, e contribuíram decisivamente para a escolha de temas para o seu trabalho artístico, como a ansiedade, o sofrimento emocional, e a vulnerabilidade humana.

De acordo com McDonald (2013), durante o internamento na clínica psiquiátrica do Doctor Jacobsen, em Copenhaga, Munch escreveu: *“O medo da vida é-me necessário, tal como a minha doença”*. *“Sem ansiedade e sem doença, sou um navio sem leme. O meu sofrimento é parte de mim mesmo e da minha arte, e é inseparável de mim, e a sua destruição destruiria a minha arte.”*, (p. 1). Nunca um pintor expressara de forma tão clara a ligação existente entre ansiedade e criatividade.

a) Da Obra de Arte e da Equação Simbólica

As fontes inspiradoras para Munch, parecem ter sido, algum talento inato, a sua identificação com a mãe e a tia que também desenhavam, bem como com outros familiares que também eram artistas, mas também a necessidade de reproduzir o mundo externo, para recapturar os seus objectos amados perdidos, conforme referimos supra, nas páginas 10 e 11, a propósito da conceptualização de Segal sobre a criatividade, e o exemplo do escritor Proust, a que recorre, e da obra deste *Em busca do Tempo Perdido*. Na verdade, o tema da morte e da consequente perda, de forma explícita ou mais indirecta está sempre presente, e de modo exacerbado, na obra de Munch.

Assim, poderemos começar por afirmar, em linha com o pensamento expresso por Segal (1952), que Munch terá provavelmente de forma inconsciente decidido dedicar-se à recriação nas suas obras, dos seus mortos, que lhe eram queridos, podendo através da sua arte, dar aos seus objectos significantes, uma vida eterna na sua obra.

Na verdade, e como já anteriormente referido, toda a criação pode ser vista como uma recriação de um objecto que já foi amado e coeso, mas que no presente é um objecto perdido.

O que acabámos de referir, não poderá deixar de estar, naturalmente, ligado às experiências de luto porque Edvard passou, quer na infância, em que com apenas 5 anos viu morrer a mãe, quer posteriormente na adolescência, quando voltou a experienciar o luto aos 14 anos, com a morte da sua irmã Shopie. Mais tarde, estas experiências precoces de luto vieram a impactar significativamente na forma como Munch viveu a morte de seu pai, já na idade adulta.

Munch terá ficado fortemente afectado pelas várias perdas de objectos, para ele significantes, e consequentemente, o sofrimento inerente a essas perdas, tornou-se o principal motivo das suas obras, procurando recriar a mãe, irmã e o pai, vezes sem conta. Num processo de luto normal, esta recriação teria permitido a diminuição gradual da dor da perda. Mas tal não aconteceu, o que nos leva a hipotetizar que, na verdade, a morte da mãe na infância, terá constituído para Munch a perturbação mais traumática e profunda da sua vida, tendo esta quebra da vinculação estabelecida com a mãe, afectado gravemente as suas relações de objecto subsequentes. Será importante salientar aqui, que admitimos, à semelhança de Steinberg e Weiss (1954), que a relação de Munch com a mãe não terá sido eventualmente satisfatória, pois para além do ambiente familiar já atrás descrito, e da doença, a mãe de Munch em 7 anos de casamento teve 5 filhos, sendo Munch o segundo, o que levou os atrás citados autores a hipotetizar, que a mãe terá tido muito pouco tempo para dedicar aos filhos mais velhos, pois dadas as múltiplas gravidezes, teria sempre bebés pequenos para

cuidar, que requerem maior grau de atenção e cuidado. Como não lhe seria possível prestar a mesma atenção a todos os filhos, terá muito provavelmente construído com os mais velhos, relações não satisfatórias, o que terá levado a que Munch, não tenha conseguido construir e manter dentro de si um objecto securizador.

Aqui chegados, consideramos dever atentar, para melhor pudermos dar continuidade à pretendida análise da obra de Munch, sobre o que é o luto, o luto na infância, e em particular o luto patológico.

Freud foi um dos primeiros autores a debruçar-se sobre o luto, nos seus trabalhos, *Luto e Melancolia*, de 1917 e *Inibições, Sintomas e Ansiedade*, de 1926.

Freud (1917), pode ser considerada a primeira e fundamental contribuição para a compreensão psicanalítica do luto normal e patológico, da psicopatologia das perturbações afectivas *major*, e dos determinantes psicodinâmicos da depressão. Ao mesmo tempo, esta obra trouxe também importantes desenvolvimentos para a teoria psicanalítica, nomeadamente as formulações essenciais do conceito de super-ego, a natureza fundamental do processo de identificação, e o papel da agressividade na psicopatologia.

Importará, todavia, fazer aqui a precisão do significado da palavra luto. Assim, e de acordo com Matos (2012), o luto corresponde à perda objectiva, consciente e bem delimitada no tempo e no espaço de alguém ou algo para o sujeito.

Conforme refere Kernberg (2000), em Freud (1917), encontramos várias proposições, notavelmente originais e fundamentais para a teoria da psicopatologia da depressão, sendo ainda de salientar, o papel central da patológica ambivalência da agressão virada contra o self, quando é experienciada a perda de objectos intensamente investidos, o papel do super-ego nesta agressão autodirigida, a clivagem do self revelada no ataque do super-ego ao ego, e a fusão de outra parte do self com um objecto internalizado, vítima desse ataque, com a consequente patologia das relações de objecto internalizadas, e a tendência constitucional para activar o afecto depressivo. Ainda na citada obra, Freud salientou também que com o desaparecimento do objecto amado, se verifica uma retirada da libido da sua ligação a esse objecto, e a deslocação da libido para um novo objecto.

Freud (1917), refere que o luto tem uma tarefa psíquica precisa para desempenhar, e que a principal tarefa do luto corresponde à sua função de separar as memórias e esperança do sujeito sobrevivente, da morte.

Também Freud (1926), referindo-se à relação entre o luto e a ansiedade, menciona que quando a criança acredita que a figura materna está temporariamente ausente, a resposta da

criança é a ansiedade, quando acredita que a mãe estará permanentemente ausente, a resposta é de dor e luto.

Por seu turno, Melanie Klein, na sua obra de 1940, *Luto e a sua Relação com os Estados Maníaco-Depressivos*, expressa a sua concepção de luto.

Assim, Klein (1940), conceptualiza o luto com uma fase de desorganização e de subsequente reorganização, com a sua consequente ausência de dor, e refere “*A dor experienciada no lento processo de testar a realidade no trabalho de luto, parece ser parcialmente devida à necessidade, não só de renovar as ligações ao mundo externo, e desse modo continuamente re-experienciar a perda, mas também ao mesmo tempo de reconstruir com angústia o mundo interno, o qual é percebido como estando em perigo de se deteriorar e de colapsar.*”, (p. 354). Assim, o sujeito em trabalho de luto, na óptica de Klein, tem a tarefa que deve cumprir, de passar pela dor de restabelecer e de reintegrar o seu mundo interno. Klein refere ainda que a forma de reagir à perda de um objecto amado, numa fase mais tardia da vida, é modelada na forma como o sujeito respondeu a uma experiência similar na infância, o que quer dizer que o modo subsequente de reorganização das nossas relações de objecto, será em grande parte determinado pela medida do sucesso que o sujeito alcançou, quando procedeu a esta reorganização na infância.

Também no seu estudo, *Tristeza e Luto na Primeira Infância, e na Infância*, Bowlby (1960b), conclui que as respostas que é possível observar em lactentes e crianças pequenas à perda da mãe, são ao nível descritivo, substancialmente as mesmas que as observadas quando adolescente ou adultos experienciam a perda de uma figura amada, e que provavelmente os processos subjacentes serão idênticos.

E concluiu ainda, que a ruptura da vinculação estabelecida entre a criança e a mãe, origina a ansiedade de separação e tristeza desencadeando processos de luto, e que quando estes processos de luto ocorrem em crianças pequenas, não é invulgar que estes processos de luto tenham consequências desfavoráveis no desenvolvimento futuro da personalidade, predispondo, conseqüentemente, para doenças do foro psiquiátrico.

Aliás, em Bowlby (1960a), é referido que a perda da mãe na infância acarreta um stress muito especial, uma vez que a mãe é a pessoa para quem a criança se vira em todas as situações de ansiedade, podendo-se acrescentar que a mãe é também a pessoa para quem a criança se vira, em todas as situações de tristeza e pesar, pelo que, conseqüentemente, a sua perda, pode ser vista como a causa, não só de ansiedade da criança e da sua insatisfação, mas também da sua tristeza e desconsolo.

Ainda no seu trabalho sobre processos de luto, Bowlby (1961), discorre sobre o papel da raiva e do ódio, no luto, referindo que é consensualmente aceite, que a raiva contra o objecto perdido, muitas vezes inconsciente e dirigido para outro objecto, tem um papel muito mais importante no luto patológico. Acrescenta que a raiva aparenta ter dois principais objectivos, raiva dirigida contra aqueles que se acredita que foram responsáveis pela perda, e raiva dirigida contra o próprio objecto perdido, pelo abandono causado. Bowlby (1961), refere que a raiva, de todas as respostas possíveis à perda de um objecto querido, é a mais frequente, e considera-a como o resultado directo da frustração causada pela perda, ou em casos de separação por outro motivo, como tendo uma função útil, designadamente a de ultrapassar os obstáculos que possam existir à reunião com o objecto e ainda de desencorajar o objecto de se afastar novamente.

No seu outro trabalho, *Luto Patológico e Luto na Infância*, Bowlby (1963), refere que a grande diferença entre o luto, e o luto patológico, é não apenas raiva e a agressividade dirigidas contra o objecto perdido, mas a sua repressão e ou deslocamento para outros objectos, incluindo o self. Mais refere, que no luto não patológico existe a capacidade do sujeito de tolerar a desorganização provocada pela perda, e de subseqüentemente empreender a reorganização, direccionando-se para um novo objecto. Mas existem várias formas de a incapacidade de tolerar a desorganização emergente da perda se manifestar, sendo a mais evidente aquela que leva o sujeito a ficar orientado para o objecto perdido, e continuar a viver como se o mesmo estivesse presente, ou fosse recuperável. No caso da perda efectiva do objecto, tal pode levar a que o sujeito viva no passado, e seja incapaz de se adaptar à situação, ou de ter satisfação no presente. Acresce que, muitas vezes, o objecto perdido, torna-se numa distorcida fantasia de satisfação do desejo, e portanto ainda mais difícil de abandonar. A raiva dirigida para ultrapassar os obstáculos à reunião com o objecto, e a censura contra o objecto por abandono, são o ponto de partida para a doença depressiva.

Bowlby (1963), refere também que a procura persistente de reunião com um objecto definitivamente perdido, é a primordial motivação presente no luto patológico, embora tal motivação, possa surgir em formas, disfarçadas ou distorcidas, por causa da repressão e da clivagem. Mas mais, Bowlby (1963), conclui também que quando uma criança perde a mãe, as respostas que apresenta são as do típico luto patológico nos adultos, o que justifica porque é que estas crianças tendencialmente desenvolverão perturbações de personalidade, e tornar-se-ão propensas a responder a futuras perdas com luto patológico, e a desenvolver doenças do foro psiquiátrico.

Quando falamos de luto patológico, importa discorrer sobre as defesas que são utilizadas, já que a perda evoca defesas. Bowlby (1963), identifica defesas como a repressão da ânsia pelo objecto perdido, deslocamento da censura dirigindo-a para o objecto perdido, negação da realidade da perda, clivagem do ego, identificação projectiva, e a agressão e ou cuidado de figuras vicariantes.

Se atentarmos no teorizado sobre o luto e o luto patológico, e designadamente quando os mesmos ocorrem na infância, e ao supra exposto, e bem assim aos temas recorrentes dos quadros e litografias de Munch, de que são exemplo os constantes do Anexo I, designadamente os das Figuras, 1, 2, 9, 14, 15, 16, 17, 18 e 26, não é difícil concluir que Munch terá arrastado durante a sua vida, um luto patológico na sequência da morte da sua mãe, e um luto igualmente patológico na sequência da morte da sua irmã Sophie, e de igual modo, o luto pela morte de seu pai, terá sido também patológico.

E conforme referem, Warick e Warick (1995), *“Embora algumas crianças experienciem um processo adaptativo de luto, parece resultar de todos os elementos disponíveis (a obra de Munch, os seus diários, cartas, autobiografias e os comentários dos que o conheceram e com ele privaram), que Munch travou durante toda a sua vida uma luta para recuperar os seus objectos amados perdidos, utilizando um conjunto de defesas, muitas vezes utilizadas em processos de luto patológico, como refere Bowlby.”*, (p. 183).

Poderemos ainda acrescentar que, o desejo de Munch de reunião com a mãe e a sua incapacidade para desistir dela, são manifestos nos repetidos quadros e litografias que pintou da mãe e a irmã, referindo-se a título de exemplo as Figuras 2, 5, 14, 16, 26 e 28, do Anexo I, e que são representações simbólicas de ambas, numa tentativa de recriar os objectos amados perdido.

Na verdade, e conforme já expusemos supra, acerca da teorização sobre criatividade e simbolização, desenvolvida por Klein e por Segal, os símbolos são também criados no mundo interno, como um meio de restaurar, recriar, recapturar, e possuir de novo o objecto original. Mas se se mantiver o sentido da realidade, são percebidos como criados pelo ego e conseqüentemente nunca equiparados ao objecto original. Quando este estágio de desenvolvimento é atingido, o mesmo não é irreversível, pois se ansiedades forem demasiado fortes, uma regressão para uma posição esquizo-paranóide pode ocorrer, em qualquer estágio de desenvolvimento do indivíduo, e a identificação projectiva pode ser restaurada, como uma defesa contra a ansiedade, e nesse caso os símbolos que se desenvolveram e que funcionavam como símbolos na sublimação, revertem para equações simbólicas concretas.

E isto é devido, fundamentalmente, ao facto de na identificação projectiva massiva, o ego se tornar novamente confundido com o objecto, e o símbolo se tornar confundido com a coisa simbolizada, e conseqüentemente tornar-se numa equação simbólica. Segal explicitou, como vimos, o que pretendia dizer com os termos equação simbólica, e símbolo respectivamente. Na equação simbólica o símbolo-substituto é sentido como sendo o objecto original, sendo que as características próprias do objecto substituto não são reconhecidas nem admitidas. Acrescentou, que a equação simbólica é usada para negar a falta do objecto ideal.

O que Segal designou por equação simbólica, e que segundo ela subjaz ao pensamento concreto esquizofrénico, é o símbolo que é de tal modo equiparado com o objecto simbolizado, que os dois são percebidos como iguais, tendo todavia ressalvado que estes métodos muito concretos de simbolização não surgem só nos pacientes esquizofrénicos, e têm normalmente por base inibições. Para Segal, e como vimos, o símbolo propriamente dito, é percebido como representando o objecto, pelo que as suas características próprias são reconhecidas, respeitadas, e usadas. Surge quando os sentimentos depressivos predominam sobre os esquizo-paranóides, quando a separação do objecto, ambivalência, culpa, e perda podem ser experienciados e tolerados. O símbolo é utilizado não para negar a perda, mas para a ultrapassar. Quando o mecanismo de identificação projectiva é usado como uma defesa contra a ansiedade, os símbolos já formados e funcionando como símbolos podem reverter para equações simbólicas.

Assim, e de acordo com o pensamento de Segal, podemos hipotetizar que o luto patológico experienciado por Munch, ter-se-á reflectido na sua arte, levando a que os seus quadros não tivessem a natureza de símbolos, mas antes de equações simbólicas, ou seja, representavam a mãe e a irmã, e eram ao mesmo tempo, sentidos como a mãe e a irmã, sendo conseqüentemente demonstrativos de uma regressão, que como já referido pode ocorrer em qualquer fase da vida do individuo, para a posição esquizo-paranóide, dado que a separação do objecto (a mãe), a ambivalência, culpa, e perda não puderam ser toleradas, podendo-se dizer que também a identificação projectiva, utilizada como defesa contra a ansiedade, foi restaurada, tendo levado a que os símbolos já formados, e que desempenhavam apenas a função de símbolo tenham revertido para equações simbólicas, negando assim a falta do objecto ideal.

Importará salientar que é para nós claro, que a obra de Munch teria para ele um valor muito concreto, e que o apelo que fazemos à teorização da equação simbólica, desenvolvida por Segal, tem como objectivo a melhor compreensão dessa mesma obra.

Em abono da tese que estamos a defender, e a propósito do quadro “*A Criança Doente*”, (Munch, 1885/86) Figura 2 do Anexo I, e dado que no movimento de arte Naturalismo era frequente serem pintados quadros retratando cenas de doentes na cama, de acordo com Eggum (1984), Munch terá referido: “...*Eu mantenho que dificilmente qualquer um desses pintores experienciou o motivo dos seus quadros até à última gota amarga, com a profundidade que eu o fiz no quadro “A Criança Doente”. Não era só eu que estava lá sentado – eram todos os meus entes queridos.*”, (p. 44).

E como vimos, Segal conceptualizou que a simbolização concreta está ligada ao luto patológico, pois se a pessoa morta é sentida como um corpo morto concreto, dentro da pessoa em luto, então o luto normal não é possível. Apenas quando a pessoa morta pode ser simbolicamente introjectada, e o objecto interno é simbólico da pessoa perdida, é possível que a reparação interna (no sentido kleiniano da expressão), necessária para se ultrapassar o luto, seja atingida. Só quando a pessoa morta é simbolicamente representada na mente, é possível que ocorra a reparação interna, no sentido que supra expusemos quando no Capítulo II discutimos sobre a reparação.

Mas os danos psíquicos resultantes da perda dos objectos amados, revelaram-se também nas relações de objecto que veio a estabelecer com mulheres, na idade adulta, conforme explicitámos na c) do Capítulo IV supra, e conseqüentemente na sua criatividade e nas obras que produziu, como veremos de seguida.

Poder-se-á hipotetizar que o insucesso das relações amorosas de Munch, terá, muito provavelmente, tido origem nas perdas precoces da mãe e da irmã, que ele terá experienciado como abandono, o que poderá ter resultado no medo inconsciente de viver relações que pudessem terminar também elas em perda, o que nos pode levar a considerar que a preferência de Munch por mulheres casadas, ou partilhadas por outros homens, ou totalmente incompatíveis, (Millie Thaulow, Tulla Larsen, Dagne Juell e Eva Mudocci), funcionava como uma defesa para se proteger da dor da perda, que reforçava, assegurando a ele próprio que as mulheres eram perigosas e deviam ser evitadas. Acresce que, amar uma mulher (outra), seria também abandonar a mãe e a irmã.

Warick e Warick (1995), referem que os múltiplos esforços de Munch, para recuperar a mãe tanto na sua obra como nas relações afectivas com mulheres, não produziram os efeitos desejados, levando Munch a um sem fim de repetições de falhanços e conseqüente de desapontamento, quando a reunião não se verificava. Estes autores, hipotetizam mesmo, que o desenvolvimento durante toda a vida, da doença respiratória que afectou Munch, poderia estar relacionado com uma identificação patológica com a mãe, que como vimos morreu de doença

nos pulmões (tuberculose), sendo certo, que ainda na adolescência Munch, sofreu também de tuberculose.

E acrescentam que Munch terá ainda transferido para as mulheres com as quais se relacionava intimamente (quer na realidade, quer na sua arte), a agressividade que tinha contra a sua mãe por tê-lo abandonado, movimento que é comum, como vimos supra com Bowlby a propósito do luto patológico, tendo deste modo, conseguido através de clivagem, preservar por um lado a boa mãe, (com a qual se reuniria no céu, tal como ela referira na carta que escrevera aos filhos pouco antes de morrer), e ao mesmo tempo atacar a mãe má (simbolizada nas mulheres com as quais se mantinha relações amorosas que invariavelmente acabaram mal), que o tinha abandonado.

Munch temia ainda o engolfamento por parte das mulheres, bem retratado em obras como as Figuras 9, 12, 20, 21, 24, 25 e 29, constantes do Anexo I. Este medo é bem visível nos quadros e litografias atrás citados, em que os cabelos das mulheres, cobrem ou envolvem, quais trepadeiras, os homens com elas representados, o que é simultaneamente, bem demonstrativo da porosidade dos limites que Munch experienciava. Poder-se-á colocar a hipótese de que Munch via a união com as mulheres, como um perigo de dissolução do eu, e de conseqüente morte.

Por outro lado, e se atentarmos na Figura 11 do Anexo I, seremos levados a concluir que Munch via as mulheres como vampiros que sugavam o sangue dos homens, o que poderá interpretar-se como a projecção dos seus próprios desejos orais sádicos.

A Figura 12, poderá representar de forma mais profunda este medo, uma vez que o quadro mostra uma mulher e um homem a beijarem-se, com ambos os rostos e os corpos de tal modo unidos, que se pode dizer, que na realidade estão fusionados num só.

De acordo com Eggum (1984), Munch terá escrito, a propósito deste quadro:

“Beijo. Fusão de dois seres, dos quais o mais pequeno em forma de carpa, parece pronto a consumir o maior, tal como a bicharada, os micróbios, os vampiros e as mulheres fazem.”, (p. 146).

Todavia, o medo do engolfamento também se estendia aos elementos da natureza, como resulta de forma exacerbada da Figura 6 de Anexo I. Se atentarmos bem, a figura retratada no quadro *“O Grito”* tem os seus contornos confundidos, e não bem delimitados da paisagem envolvente, não devendo as expressões de ansiedade e desespero visíveis no seu rosto, ser alheias ao medo da sua absorção pelo meio envolvente, à conseqüente perda de identidade, dissolução do ego, e subsequente morte.

Do que até agora analisámos sobre a obra de Munch, podemos sintetizar, que a criatividade de Munch, lhe terá permitido recriar na sua obra os seus entes queridos que perdera, negando assim, a perda, e conseqüentemente os dolorosos sentimentos associados. Por outro lado, permitiu-lhe ainda, projectar nas suas obras emoções que ele considerava inaceitáveis em si próprio, tais como o ciúme, a inveja e a agressividade, bem como outras emoções, que Munch dizia fazerem parte de si próprio, tais como o desespero, a ansiedade, o medo da insanidade, do inferno, e da morte. Permitiu-lhe igualmente, a expressão da sua própria sexualidade, sem correr os riscos inerentes às relações amorosas da vida real, que como vimos terminavam invariavelmente, em desilusão, desgosto e sofrimento, para além do perigo de engolfamento que as mulheres representavam, conforme já referido.

b) Da Obra de Arte e do Objecto Transicional

Como referimos no início deste Capítulo, a vastidão e complexidade da obra de Munch, permite diversos modos de abordagem, ainda que sustentados pelo mesmo modelo teórico, no caso, o modelo psicodinâmico.

Faz-nos sentido analisar agora, sob uma outra perspectiva, também dinâmica, a obra de Munch, e em particular a mudança muito significativa que ocorreu na vida deste, na sua arte e na sua relação com as suas obras. Referimo-nos mais precisamente, ao seu internamento na Clínica do Dr. Jacobsen em Copenhaga, em 1908, e onde esteve 8 meses.

Sobre esta temática, já discorremos, na e) do Capítulo IV, salientando até que autores como Steinberg e Weiss (1954), analisaram a obra de Munch, dividindo-a em dois períodos, ou seja, um primeiro período, até à ocorrência do episódio psicótico que levou ao seu internamento, e um segundo período correspondente aos anos que se seguiram ao referido internamento. Todavia, parece-nos ser agora o momento de analisar em maior detalhe, este segundo período, as mudanças na criatividade e nas obras de Munch, e bem assim a relação que com as mesmas estabeleceu, utilizando para o efeito uma outra conceptualização teórica, que já abordámos no Capítulo II.

Como já mencionado, após a saída da Clínica em 1909, Munch fez, o que se poderá designar por retirada esquizóide, passando a viver isolado na sua pequena quinta em Ekely em Skøyen, Oslo, dedicando-se exclusivamente à sua arte e às suas obras. Neste período, é notória a diferença nos quadros e outras obras que produziu, pois passou a utilizar cores muito mais alegres, a pintar retratos de amigos e patronos, bem como paisagens e cenas da vida quotidiana, utilizando cores vibrantes, recorrendo à utilização de espaços em branco nas telas, e à rara utilização da cor preta, ou seja, o oposto, portanto, do que eram as características da sua arte, até aí.

Como também referimos, Steinberg e Weiss (1954), advogam que a mudança que ocorreu na vida de Munch após o seu internamento, reflectiu-se na sua arte, e na relação do pintor com as suas obras, com os quais estabeleceu relações de objecto como se de pessoas se tratassem, referindo-se muitas vezes aos seus quadros como os seus filhos, e demonstrando imensas dificuldades em se separar deles. Nas páginas 47 e 48 supra, fizemos várias citações de Munch, que são assustadoramente exemplificativas, de que Munch, terá passado a considerar os seus quadros, como se fossem seus filhos, e referindo-se aos mesmos como se de pessoas se tratassem. Ao mesmo tempo, Munch evitava tanto quanto possível, relacionar-se com outras pessoas. Na anterior alínea a) analisámos a relação de Munch com as suas obras, através da teorização do luto patológico, e da simbolização, defendendo que esta relação poderá ser enquadrada no conceito de equação simbólica desenvolvido por Segal.

Warick e Warick (1987), ainda no âmbito do modelo teórico psicodinâmico, entendem que relação supra descrita, que Munch estabeleceu com os seus quadros, ao invés de com pessoas, “...*poderá ser melhor explicada através de Winnicott (1953), e do conceito de objecto transicional, usado pelas crianças, (por exemplo um ursinho de peluche, ou uma fralda), para aliviar a ansiedade decorrente da ausência da mãe.*”, (p. 300), e que através deste auto-imposto isolamento social, e total concentração na sua arte, Munch terá encontrado forma de se proteger das relações com o mundo exterior que considerava ameaçantes, e ao mesmo tempo, defender-se deste isolamento, criando relações de objecto com as suas obras, que poderiam ser enquadradas no conceito de objecto transicional de Winnicott.

De facto esta relação de Munch com os seus quadros, exacerbou-se após a sua hospitalização na Clínica de Copenhaga, e seu auto-imposto isolamento. Hipotetizamos que Munch terá deixado de sentir necessidade de projectar a sua agressividade nas mulheres, pois ao ter passado a utilizar como principal defesa a retirada esquizóide, passou a evitar os sentimentos dolorosos que as relações afectivas com as mulheres sempre lhe acarretaram, passando assim, ao invés de procurar a boa mãe nas relações que estabelecia, que invariavelmente acabavam com o seu desapontamento pela má mãe, a ser ele próprio a boa mãe para “os seus filhos”, os seus quadros. E poderemos de outro modo, conceptualizar esta relação de Munch com os seus “filhos”, como a união do par parental, com os filhos. Warick e Warick (1995), referem que se Munch estivesse rodeado dos seus quadros deixava de sentir-se ansioso e deprimido.

Já no Capítulo II, em 2 - a) a propósito da sublimação, a páginas 15, 16, 17, e 18 supra, nos referimos à conceptualização de Winnicott sobre objecto transicional e espaço potencial, em ligação às criações artísticas e literárias. Aí, sustentámo-nos em (Khan, 1955, p.

39, citado por Delgado, 2012, p. 82): “*Winnicott estava perfeitamente consciente de que este conceito de objecto transicional (e espaço potencial) tinha as mais íntimas correspondências com alguns conceitos literários e artísticos....*”.

E de igual modo, nos referimos também a Modell, que desenvolveu o conceito de objecto transicional ligado à arte do Paleolítico Superior.

Também Viederman (1994), autor a que já anteriormente nos referimos, sustenta que as obras de Munch podem ser consideradas como objectos transicionais, referindo-se mais especificamente à Figura 2 do Anexo I, quadro que, segundo Viederman, pode ser visto como objecto transicional, na acepção já atrás referida de Winnicott, numa luta de Munch contra a perda da irmã querida, acrescentando que as inúmeras vezes que Munch terá refeito este quadro, o que aconteceu durante toda a sua vida, aproximadamente de dez em dez anos, corresponderiam a tentativas de trazer a irmã de novo à vida. Munch pintou pela última vez este quadro, aos 64 anos.

Também Warick e Warick (1984), escreveram sobre a criatividade e processos transicionais, na obra de Munch, e referem a propósito do mesmo quadro, que em 1907, com a utilização de uma máquina fotográfica, Munch produziu uma foto de si próprio, Figura 30 do Anexo I, na qual aparece em pé, frente ao quadro “*A Criança Doente*”, Figura 2 do Anexo I, e na qual partes do citado quadro são visíveis, como uma transparência, designadamente a cabeça baixa da figura maternal, bem como a cabeça da criança, através do corpo de Munch.

Como interpretar e compreender as repetidas tentativas de simultaneamente ressuscitar e fusionar-se com a sua irmã? Warick e Warick (1984), respondem a esta questão referindo que a resposta poderá residir no desejo de Munch de criar os seus próprios objectos transicionais, devido a uma série de perdas de objectos amados.

Também (Volkan & Josephtal, 1980, citados por Warick & Warick 1984), referem que adultos que sofrem de ansiedade de separação e de lutos patológicos podem reactivar, de forma regressiva, formas arcaicas de lidar com o stress, através do uso de objectos transicionais, como um objecto de ligação ao objecto perdido.

Nalguns casos de luto patológico, o objecto de ligação, é qualquer coisa que pertenceu à pessoa falecida, ou mesmo uma foto dessa pessoa. Todavia, no caso de Munch, tudo indica que ele necessitava de recriar a imagem dos objectos amados perdidos, com as suas próprias mãos. Esta tentativa de superar a perda, é recorrente em Munch, que conforme atrás referidos, reproduziu inúmeras vezes, várias das suas obras, e designadamente as Figuras 1 e 16 do Anexo I, ambas relacionadas com a morte e perda de objectos queridos.

Hamilton (1975), conceptualiza que o objecto transicional pode reflectir um trauma oral precoce, na separação-individação, que mais tarde será reflectido em fantasias transicionais, que se externalizam como actos criativos, que por sua vez continuam a servir os propósitos defensivos, de lidar com os problemas da separação-individação.

Warick e Warick (1984), referem que na sequência do auto-imposto isolamento de Munch, o prazer de viver de que abdicou (vimos anteriormente que Munch, gostava de beber, de fumar, e de frequentava círculos boémios), foi substituído por esta singular relação com os seus quadros, que poderá ser qualificada como relação de objecto transicional, o que poderá ser confirmado pela ansiedade e inquietação que sentia, quando estava longe dos seus quadros, o que contrastava com o efeito calmante que estes nele exerciam.

Os citados autores referem, que no período pós internamento na Clínica de Copenhaga, os seus quadros (na realidade objectos inanimados) tornaram-se objectos transicionais de primordial importância para Munch, de uma forma muito concreta, tendo formado com eles as suas relações mais importantes.

Vimos atrás a conceptualização de Winnicott acerca do objecto transicional, pelo que não a iremos aqui repetir, salientando apenas que Winnicott (1953), descreveu o objecto transicional e a área transicional como uma criação para desfazer a separação e restabelecer a união simbiótica. Também de acordo com Tolpin (1971), os objectos transicionais são necessários durante o processo de separação-individação para facilitar o desenvolvimento de um self autónomo, e são abandonados quando a criança alcança a constância do objecto. Por sua vez (Osman, 1976, citado por Warick & Warick, 1984), refere que os indivíduos que não conseguem fazer o processo de separação-individação, necessitam de manter objectos transicionais durante toda a sua vida. Nestes indivíduos, os objectos significativos mantêm-se não assimilados internamente, não se verificando a constância objectal, o que resulta num self frágil.

Ainda (Model, 1968, citado por Warick & Warick, 1984), refere que o receio de engolfamento e aniquilação pelo outro, leva à utilização de mecanismos de defesa protectores de natureza esquizóide. Nestes casos, os objectos transicionais são utilizados como objectos com os quais o sujeito se relaciona, e também como barreira para se proteger do perigoso contacto com o mundo real. O objecto transicional reflecte a vida interior do sujeito, está ligado ao sujeito, é-lhe dado vida pelo sujeito, e é sentido como necessário pelo sujeito, para efeitos de satisfação e de gratificação. Assim, e de acordo com este autor, o objecto transicional situa-se entre o que é criado no mundo interno e o que existe no mundo exterior.

Um dos biógrafos de Munch, (Stenerson, 1944, citado por Warick & Warick, 1984), referiu a propósito da retirada esquizóide de Munch, que este fugiu da realidade, e procurou refúgio na sua arte, a qual, acabou por se tornar a sua única realidade.

Toda a teorização acabada de expor, aplicada à vida de Munch, bem como à sua relação com a sua obra, em particular no período pós internamento, levam a sustentar a hipótese de os quadros e obras de Munch, terem tido para este a função de objectos transicionais. Poderá acrescentar-se que esta reacção de objecto transicional terá ajudado Munch a alcançar algum equilíbrio entre o seu mundo interno e o mundo externo, e que tê-lo-á ainda ajudado a sentir-se completo e autónomo, sem os perigos inerentes às verdadeiras relações de objecto.

Não poderemos concluir esta análise da vida e obra de Munch, de acordo com o modelo psicodinâmico, sem referir que, seja qual for a perspectiva pela qual a analisemos, a obra é reveladora de uma luta do seu criador contra o sofrimento psíquico, originado em múltiplos factores, e em nossa opinião, sobretudo num luto patológico doloroso, que o acompanhou toda a vida, por não ter tido condições psíquicas de separar-se emocionalmente dos seus objectos amados perdidos, uma vez que, como atrás salientado, muito provavelmente não os pode construir dentro de si, o que o impediu de estabelecer relações verdadeiramente gratificantes com outros objectos. Todavia, estamos em crer que a criatividade, e as obras que Munch criou, fortemente expressivas do seu sofrimento, terão contribuído grandemente para evitar a sua total desintegração psíquica.

Capítulo VI – Conclusão

Desenvolver um trabalho sobre criatividade e arte não é tarefa fácil, pese embora, muito atractiva. Se o fizermos, como foi o caso, sustentando-nos no modelo teórico psicodinâmico, o grau de dificuldade, necessariamente, aumenta, e se por último o fizermos por referência a um dos grandes pintores expressionistas do século passado, Edvard Munch, cuja vida e obra são igualmente vastas e complexas, dir-se-ia que o grau de dificuldade atingido poderia tornar-se inibidor, ao invés de estimulante, da execução da tarefa.

Todavia, o prazer antecipado, que o estudo, a investigação, o pensar e o escrever sobre o tema nos trariam, foi suficientemente motivador para afastar qualquer inibição.

Assim, iniciámos este trabalho, recorrendo sobre a função da arte, da criatividade e do acto criativo, tendo concluído que *a arte é sobretudo uma oportunidade de realizar no plano da fantasia, os desejos que a vida real frustra*, como Freud disse tão bem, e citámos logo no início. Preocupámo-nos depois, em entender o que significava a criatividade e o acto criativo, e para o efeito, revisitámos vários autores, desde Freud, Klein, Chasseguet-Smirgel, Segal, Winnicott, Kohut, Ogden, Meltzer, até Delgado, entre outros.

Fez-nos sentido, passar de seguida, para a análise dos factores psicodinâmicos mobilizadores do acto criativo, tendo recorrido, sobre a sublimação, a simbolização a reparação e a função continente, e analisar o que os principais teóricos destes temas expenderam a propósito dos factores impulsionadores do acto criativo, tendo sido incontornáveis, Freud, Klein, Segal e Bion, de entre outros.

E porque sobretudo de criatividade da arte se tratava, não pudemos deixar de discorrer sobre o que foi o movimento expressionista, um movimento artístico e de vanguarda surgido na Alemanha, no início do século passado, que com enorme abrangência se impôs nas artes plásticas, bem como nas outras actividades criativas. E com gosto verificámos, a coincidência dos princípios e objectivos, com os quais o movimento se erigiu, com o pensamento psicanalítico sobre arte e criatividade.

Atendendo ao tema deste trabalho, entrámos então, no estudo biográfico da vida e obra do pintor norueguês, Edvard Munch. E de tal modo o fizemos, que com ele estivemos muitos dias, percorrendo a sua infância, a sua adolescência, os seus desgostos, os seus estudos, as suas doenças, as suas viagens, a sua escrita, os seus amores e desapontamentos, a sua vida boémia, as suas angústias, as suas crises existenciais, a sua ansiedade, os seus terrores, mas acima de tudo, a sua arte. E com ele pintámos, vezes sem conta, por vezes até altas horas da

noite, os seus quadros favoritos, como “*A Criança Doente*”, procurando entender e captar as motivações inconscientes, dos seus actos criativos.

No final desta viagem de vida, ficámos a admirar ainda mais profundamente o homem, o artista, e a luta de uma vida que travou, para evitar a insanidade mental que dizia ter herdado. Contudo, é nosso entendimento, que Munch, pese embora todas as perdas de objectos significantes que sofreu, o luto patológico que toda a vida o acompanhou, na acepção de Bowlby, conforme expusemos nas páginas, 53, 54, e 55 supra, os insucessos amorosos, e as dificuldades nas relações com o outro, conseguiu manter um certo grau de homeostasia psíquica, através da sua arte.

Tentámos, seguidamente, analisar a sua obra de acordo com o modelo teórico psicodinâmico. Para o efeito, socorremo-nos primeiro da teoria da simbolização de Segal, e sustentando-nos no seu pensamento, podemos hipotetizar que o luto patológico experienciado por Munch, ter-se-á reflectido na sua arte, levando a que os seus quadros não tivessem a natureza de símbolos, mas antes de equações simbólicas, ou seja, representavam a mãe e a irmã, e eram ao mesmo tempo, sentidos como a mãe e a irmã, sendo consequentemente demonstrativos de uma regressão, que como já referido pode ocorrer em qualquer fase da vida do individuo, para a posição esquizo-paranóide, dado que a separação do objecto (a mãe), a ambivalência, culpa, e perda não puderam ser tolerados, podendo-se dizer que também a identificação projectiva, utilizada como defesa contra a ansiedade, foi restaurada, tendo levado a que os símbolos já formados, e que desempenhavam apenas a função de símbolo, tenham revertido para equações simbólicas, negando assim a falta do objecto ideal.

E porque, como já tínhamos referido, a vastidão e complexidade da obra de Munch se presta a diversos enfoques, analisámos também a sua obra, através da conceptualização de objecto transicional de Winnicott. E concluímos que a relação que Munch estabeleceu com os seus quadros, ao invés de com pessoas, poderia ser explicada através do conceito de objecto transicional, tal como o usado pelas crianças, (por exemplo um ursinho de peluche, ou uma fralda), para aliviar a ansiedade decorrente da ausência da mãe. Concluímos ainda que, através de um auto-imposto isolamento social, e total concentração na sua arte, Munch terá encontrado forma de se proteger das relações com o mundo exterior que considerava ameaçantes, e ao mesmo tempo, defender-se deste isolamento, criando relações de objecto com as suas obras, que poderiam assim, ser enquadradas no conceito de objecto transicional de Winnicott.

Concluímos ainda que esta relação de Munch com os seus quadros, se exacerbou após a sua hospitalização na Clínica de Copenhaga, e que com o seu auto-imposto isolamento, terá

deixado de sentir necessidade de projectar a sua agressividade nas mulheres, pois ao ter passado a utilizar como principal defesa a retirada esquizóide, passou a evitar os sentimentos dolorosos que as relações afectivas com as mulheres sempre lhe acarretaram, passando assim, ao invés de procurar a boa mãe nas relações que estabelecia, que invariavelmente acabavam com o seu desapontamento pela má mãe, a ser ele próprio a boa mãe para “os seus filhos”, os seus quadros.

O mecanismo de defesa esquizóide, permitiu-lhe também negar as suas dependências e criar a ilusão de uma total auto-suficiência, acreditando que não necessitava dos outros seres humanos, nem do meio envolvente, protegendo-se assim, do perigo que ele via na realidade exterior.

A tudo quanto expendemos, cremos dever apenas acrescentar, que através da sua criatividade, Munch pode projectar emoções, reduzir a ansiedade e a depressão, e até do ponto de vista kleiniano, proceder a uma reparação inconsciente de objectos introjectados e destruídos na fantasia, através da qual procurou aliviar a culpa resultante da destrutividade, ao criar uma obra de arte, através do processo de reparação.

Mas também na óptica bioniana, podemos dizer que a criatividade de Munch, terá tido um relevante papel de função continente, permitindo ao artista que os conteúdos psíquicos pudessem deslocar-se na sua mente, e manterem-se num estado de unidade e estabilidade protegendo-o dos riscos da angústia e ansiedade catastróficas.

Assim, parece-nos possível defender que a criatividade que Munch expressava nas suas obras, teria por base elementos beta, que de acordo com Bion são elementos brutos, mas que o acto de os representar nas suas obras implicava uma determinada elaboração e transformação desses mesmos elementos beta em elementos alfa, ou seja, através do acto criativo, Munch fazia a própria função alfa, que como se viu supra, está implicitamente ligada à função continente, ou seja, que permite ao criador expressar e conter determinadas sensações e emoções.

Não poderemos terminar sem referir ainda, que a criatividade de Munch lhe permitiu autonomia financeira, reduzindo a sua dependência, e também fazer face às necessidades financeiras de sobrevivência da tia Karen e da irmã Inger, e ainda alcançar fama internacional, o que foi muito gratificante do ponto de vista narcísico e lhe assegurou uma forma de imortalidade, ajudando a mitigar o seu ancestral medo da morte.

E estamos em crer que lhe foi especialmente grato, ter sido ordenado Cavaleiro da Ordem Real Norueguesa de Santo Olavo, pois tal honra representou o tão longamente esperado reconhecimento da sua arte, pelos seus concidadãos Noruegueses.

Em jeito de síntese deste Capítulo de Conclusão poderemos referir que, apesar de termos hipotetizado e sustentado que para a economia psico-emocional de Edvard Munch, as suas obras de arte foram simultaneamente equações simbólicas e objectos transicionais, devemos também salientar que as mesmas são obras nas quais é possível identificar os três factores psicodinâmicos estruturais mobilizadores do acto criativo de que supra falámos, a saber: sublimação/simbolização, reparação e função continente do psiquismo, os quais estão, como atrás referimos, indissociavelmente ligados entre si, confundindo-se mesmo.

No final deste trabalho, não nos restaram dúvidas de que a criatividade de Edvard Munch evitou que o seu aparelho psíquico colapsasse irreversivelmente, e que de certa forma, terá tornado menos difícil a sua dura viagem pela vida.

Assim, através do estudo da vida e obra de Edvard Munch, que foi para nós fascinante, e que deixou ao mundo um impressionante legado artístico de elevado valor estético, entendemos ter também conseguido, salvo melhor opinião, através de uma análise qualitativa, sustentada nos autores e nos pressupostos do modelo teórico psicodinâmico, estabelecer uma associação (sendo certo que associação não significa causalidade), entre as perdas significativas de Munch na infância, luto patológico e criatividade, almejando-se que esta dissertação possa constituir um contributo, seguramente modesto, para a análise e interpretação da obra de Munch.

Capítulo VII – Referências Bibliográficas:

- Argan, G. C. & Fagiolo, M. (1994). *Guia de história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Baumgart, F. (1994). *Breve história da arte*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda..
- Bernard, E. (1999). *A arte moderna 1905-1945*. Lisboa: Edições 70, Lda..
- Bion, W. R. (1962/1994). Uma teoria do pensar. In J. Salomão, (Eds.), *Estudos psicanalíticos revisados* (pp. 127-137). Rio de Janeiro: Imago.
- Bischoff, U. (2004). *Edvard Munch, 1863-1944, imagens de vida e de morte*. Köln: Taschen GmbH.
- Bjørnstad, K. (2001). *The story of Edvard Munch*. London: Arcadia Books.
- Black, P. & Bruteig, M. (2009). *Edvard Munch prints*. London: Philip Wilson Publishers.
- Bowlby, J. (1960a). Separation anxiety. *International Journal of Psycho-Analysis*, 41, 89-114.
- Bowlby, J. (1960b). Grief and mourning in infancy and early childhood. *Psychoanalytic Study of the Child*, 15, 9-53.
- Bowlby, J. (1961). Processes of mourning. *International Journal of Psycho-Analysis*, 42, 317-341.
- Bowlby, J. (1963). Pathological mourning and childhood mourning. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 11, 500-542.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1977). *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Paris: P.B.P.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1992). Creation in the work of art and its framework. *Free Associations*, 3A (1), 51-71.
- Châtelet, A. & Groslier, B. P. (1985). *Histoire de l'art*. Paris: Librairie Larousse.
- Chéroux, C. (2012). "Write your life!": photography and autobiography. In A. Lampe & C. Chéroux, (Eds.), *Edvard Munch the modern eye* (pp. 57-79). London: Tate Publishing.
- Clark, J. (2002). *The illustrated history of art*. Leicester: Silverdale Books.
- Delgado, L. (2012). *Psicanálise e criatividade: estudo psicodinâmico dos processos criativos artísticos*. Lisboa: Edições Ispa.

- Eggum, A. (1984). *Edvard munch: paintings, sketches, and studies*. New York: Clarkson N. Potter, Inc.
- Freud, S. (1910/2006). *Leonardo Da Vinci e uma lembrança da sua infância*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, (Tomo XI, pp.73-140). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Freud, S. (1911/2006). *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, (Tomo XII, pp. 237-244). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Freud, S. (1913a/2006). *Totem e tabu*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, (Tomo XIII, pp. 21-163). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Freud, S. (1913b/2006). *O interesse científico da psicanálise*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, (Tomo XIII, pp. 169-190). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Freud, S. (1917/2006). *Luto e melancolia*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, (Tomo XIV, pp. 249-263). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Freud, S. (1925/2006). *Um estudo autobiográfico*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, (Tomo XX, pp. 15-72). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Freud, S. (1926/2006). *Inibições, sintomas e ansiedade*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, (Tomo XX, pp. 91-171). Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Giron, M. (2007). *Psicanálise e arte: a busca do latente*. Porto Alegre: Editora Rígel.
- Gosso, S. (2004). *Psychonalysis and art, Kleinian perspectives*. London: H. Karnac (Books) Ltd..
- Hamilton, J. (1975). Transitional fantasies and the creative process. *Psychoanalytic Study of Society*, 65, 53-70.

- Hinshelwood, R. D. (1991). *A Dictionary of kleinian thought*. London: Free Association Books.
- Holland, J. G. (2005). *The private journals of Edvard Munch*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Janson, H. W. (1986). *History of art*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Kernberg, O. F. (2000). "Mourning and melancholia" eight years later. In O. Kernberg, (Eds.), *Changing ideas in a changing world: the revolution in psychoanalysis. Essays in honour of Arnold Cooper*. Book Extract (pp. 1-6). London: Karnac Books.
- Klein, M. (1923/1998). The role of the school in the libidinal development of the child. In M. Klein, (Eds.), *Love, guilt and reparation and other works 1921-1945* (pp. 59-76). London: Vintage.
- Klein, M. (1927/1998). Criminal tendencies in normal children. In M. Klein, (Eds.), *Love, guilt and reparation and other works 1921-1945* (pp. 170-185). London: Vintage.
- Klein, M. (1928/1998). Early stages of the Oedipus conflict. In M. Klein, (Eds.), *Love, guilt and reparation and other works 1921-1945* (pp. 186-198). London: Vintage.
- Klein, M. (1929/1998). Infantile anxiety-situations reflected in a work of art and in the creative impulse. In M. Klein, (Eds.), *Love, guilt and reparation and other works 1921-1945* (pp. 210-218). London: Vintage.
- Klein, M. (1930/1998). The importance of symbol-formation in the development of the ego. In M. Klein, (Eds.), *Love, guilt and reparation and other works 1921-1945* (pp. 219-235). London: Vintage.
- Klein, M. (1935/1998). A contribution to the psychogenesis of maniac-depressive states. In M. Klein, (Eds.), *Love, guilt and reparation and other works 1921-1945* (pp. 262-289). London: Vintage.
- Klein, M. (1937/1988). Love, guilt and reparation. In M. Klein, (Eds.), *Love, guilt and reparation and other works 1921-1945* (pp. 306-343). London: Vintage.
- Klein, M. (1940/1998). Mourning and its relations to maniac-depressive states. In M. Klein, (Eds.), *Love, guilt and reparation and other works 1921-1945* (pp. 344-369). London: Vintage.

- Kohut, H. (1984). *Self e narcisismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Kohl, J. (1994). *Munch 1863 - 1944*. Lisboa: Edições Polígrafa S.A..
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1967/1970). *Vocabulário da psicanálise*. Lisboa: Moraes.
- Lampe, A. (2012). Dislocated motifs: Munch's tendency towards repetition. In A. Lampe & C. Chéroux, (Eds.), *Edvard Munch the modern eye* (pp. 31-53). London: Tate Publishing.
- Machado, J. P. (1991). *Grande dicionário da língua portuguesa, Vol. II*. Lisboa: Publicações Alfa, S. A..
- Marruchi, G., & Belcari R. (2006). *A grande história da arte, Vol. 14, século xx: cubismo, expressionismo e surrealismo*. Lisboa: Mediasat Portugal, Sociedade Unipessoal, Lda..
- Matos, A. C. (2012). *O desespero: alguém da depressão*. Lisboa: Climepsi Editores.
- McDonald, J. (2013). The Munch bunch. *The Dominion Post*, 1, 11-15.
- Modell, A. H. (1970). The transitional object and the creative act. *Psychoanalytic Quarterly*, 39, 240-251.
- Ogden, T. (2000). Borges and the art of mourning. *Psychoanalytic Dialogues*, 10, 65-88.
- Oliveira, L. (1997). *Nova enciclopédia Larousse, Vol. VII*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Prideaux, S. (2005). *Edvard Munch behind the scream*. New Haven: Yale University Press.
- Segal, H. (1952). A psycho-analytical approach to aesthetics. In S. Gosso, (Eds.), *Psychoanalysis and art, Kleinian perspectives* (pp. 42-61). London: H. Karnac (Books) Ltd..
- Segal, H. (1957). Notes on symbol formation. *International Journal of Psycho-Analysis*, 38, 391-401.
- Segal, H. (1978). On symbolism. *International Journal of Psycho-Analysis*, 59, 315-322.
- Segal, H. (1998). The importance of symbol-formation in the development of the ego – in context. *Journal of Child Psychotherapy*, 24 (3), 349-358.

- Segal, H. (2004). *Dream, phantasy and art*. New York: Brunner-Routledge.
- Steinberg, S. & Weiss, J. (1954). The art of Edvard Munch and its function in his mental life. *The Psychoanalytic Quarterly*, *XXIII*, 409-423.
- Sprocatti, S. (1997). *Guia de história da arte*. Lisboa: Editorial Presença.
- Tolpin, M. (1971). On the beginnings of a cohesive self. *Psychoanalytic St. Child*, *26*, 316-352.
- Vergo, P. (2003). Fauvismo e expressionismo. In L. Gowing, (Eds.), *História da arte universal, Vol. V* (pp. 65-78). Lisboa: Publicações Alfa.
- Viederman, M. (1994). Edvard Munch: A life in art. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, *22* (1), 73-111.
- Warick, L. H. & Warick, E. R. (1984). Transitional process and creativity in the life and art of Edvard Munch. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, *12* (3), 413-425.
- Warick, L. H. & Warick, E. R. (1987). Edvard Munch: the creative search for the self. In M. Gedo, (Eds.), *Psychoanalytic perspectives on art* (pp. 275-302). London: The Analytic Press.
- Warick, L. H. & Warick, E. R. (1995). Edvard Munch a study of loss, grief and creativity. In B. Panter, M. Panter, E. Virshup, B. Virshup (Eds.), *Creativity & madness: psychological studies of art and artists* (pp. 177-186). Burbank, California: Aimed Press.
- Weissman, P. (1971). The artist and his objects. *International Journal of Psycho-Analysis*, *52*, 401-407.
- Winnicott, D. (1953). Transitional objects and transitional phenomena – A study of the first not-me possession. *International Journal of Psycho-Analysis*, *34*, 89-98.
- Wylie, H. W. & Wylie, M. L. (1980). Edvard Munch. *American Imago*, *37* (4), 413-444.

ANEXO I

ÍNDICE DE FIGURAS

QUADROS, LITOGRAFIAS E FOTOS DE EDVARD MUNCH

Quadros	Pag.
a) Figura 1 - “ <i>Morte no Quarto da Doente</i> ” (1893)	4
b) Figura 2 - “ <i>A Criança Doente</i> ” (1885/86)	5
c) Figura 3 - “ <i>O Dia Seguinte</i> ” (1894/95)	6
d) Figura 4 - “ <i>Puberdade</i> ” (1893)	7
e) Figura 5 - “ <i>Primavera</i> ” (1889)	8
f) Figura 6 - “ <i>O Grito</i> ” (1893)	9
g) Figura 7 - “ <i>Ciúme</i> ” (1895)	10
h) Figura 8 - “ <i>A Dança da Vida</i> ” (1899/1900)	11
i) Figura 9 - “ <i>A Jovem e a Morte</i> ” (1894)	12
j) Figura 10 - “ <i>Madonna</i> ” (1893/94)	13
k) Figura 11 - “ <i>Vampiro</i> ” (1893/94)	14
l) Figura 12 - “ <i>O Beijo</i> ” (1893/97)	15
m) Figura 13 - “ <i>A Enfermaria em Helgelandsmoen</i> ” (1882)	16
n) Figura 14 - “ <i>A Mãe Morta</i> ” (1893)	17
o) Figura 15 - “ <i>Morte em Helm</i> ” (1893)	18
p) Figura 16 - “ <i>Mãe Morta e a Criança</i> ” (1897/99)	19
q) Figura 17 - “ <i>Ao Pé do Leito da Morte</i> ” (1895)	20
r) Figura 18 - “ <i>O Odor do Cadáver</i> ” (1900/02)	21
s) Figura 19 - “ <i>O Caixão é Transportado</i> ” (1898/1901)	22
t) Figura 20 - “ <i>A Morte de Marat I</i> ” (1907)	23
u) Figura 21 - “ <i>A Morte de Marat II</i> ” (1907)	24
v) Figura 22 - “ <i>A Morte do Boémio</i> ” (1917/18)	25
w) Figura 23 - “ <i>Entre o Relógio e a Cama</i> ” (1940/43)	26
x) Figura 24 - “ <i>Cinzas</i> ” (1894)	27
y) Figura 25 - “ <i>Separação</i> ” (1896)	28

Litografias	Pag.
z) Figura 26 - “ <i>A Pregadeira: Eva Mudocci</i> ” (1903)	30
aa) Figura 27 - “ <i>Salomé</i> ” (1903)	31
bb) Figura 28 - “ <i>Madonna</i> ” (1895/1902)	32
cc) Figura 29 - “ <i>Amantes nas Ondas</i> ” (1896)	33
Fotos	
dd) Figura 30 - “ <i>Foto de Edvard Munch Frente ao Quadro “A Criança Doente”</i> ” (1907)	35
Referências	36

QUADROS



Figura 1 - "Morte no Quarto da Doente" (Munch, 1893).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>

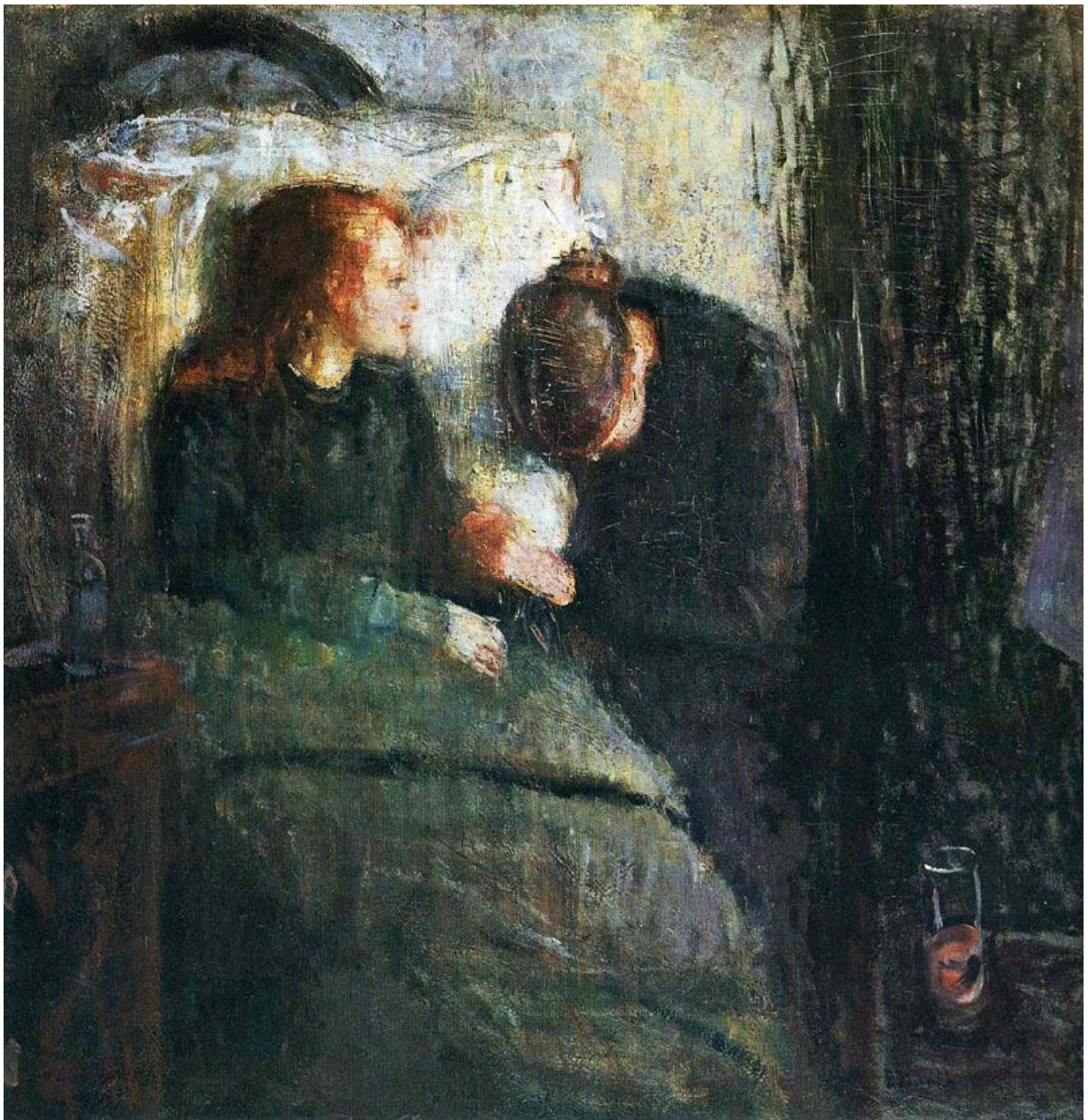


Figura 2 – “A Criança Doente” (Munch, 1885/86).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 3 - “O Dia Seguinte” (Munch, 1894/95).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 4 - “Puberdade” (Munch, 1893).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 5 - “Primavera” (Munch, 1889).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>

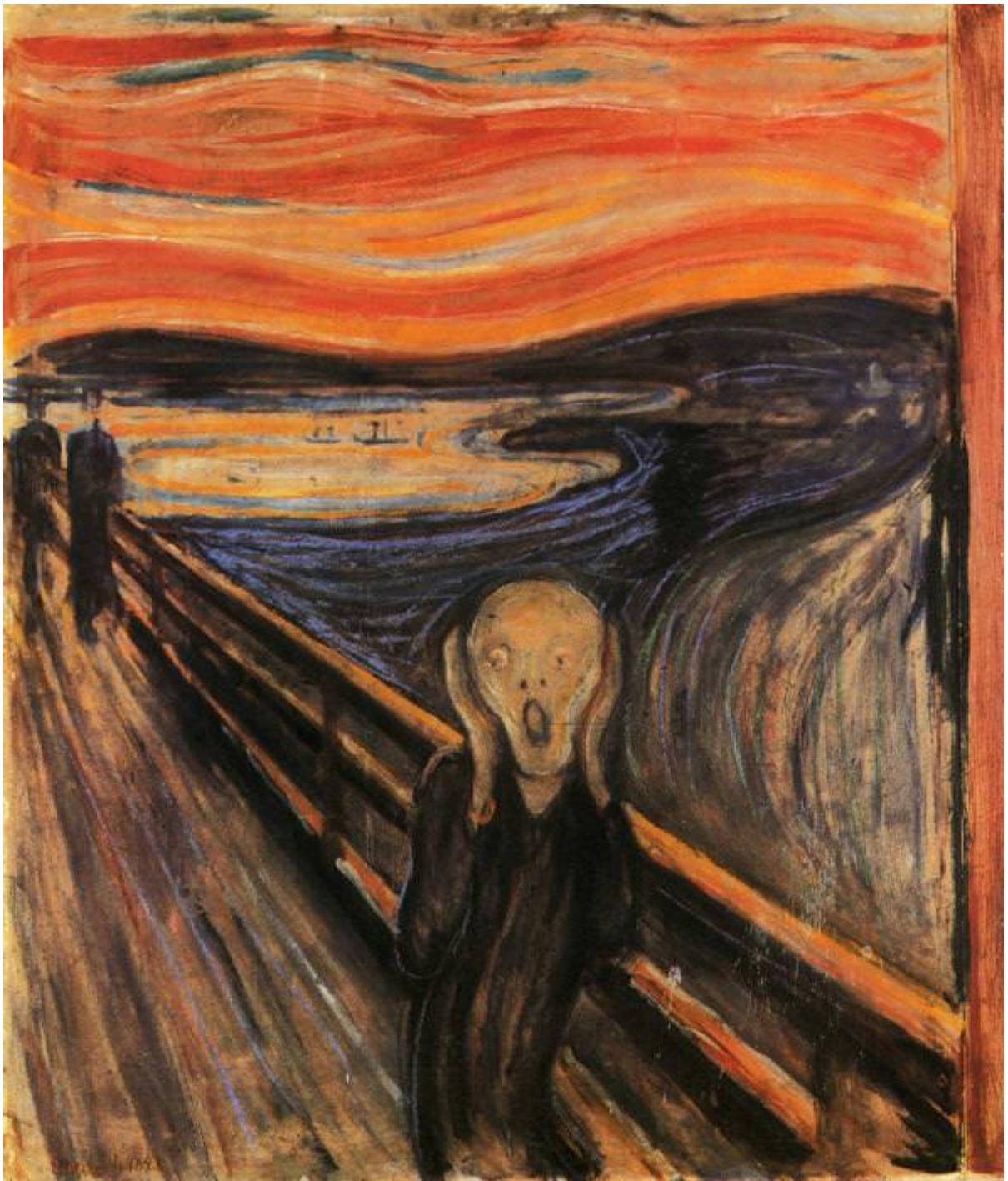


Figura 6 – “O Grito” (Munch, 1893).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 7 – “Cíume” (Munch, 1895).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 8 - “A Dança da Vida” (Munch, 1899/1900).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>

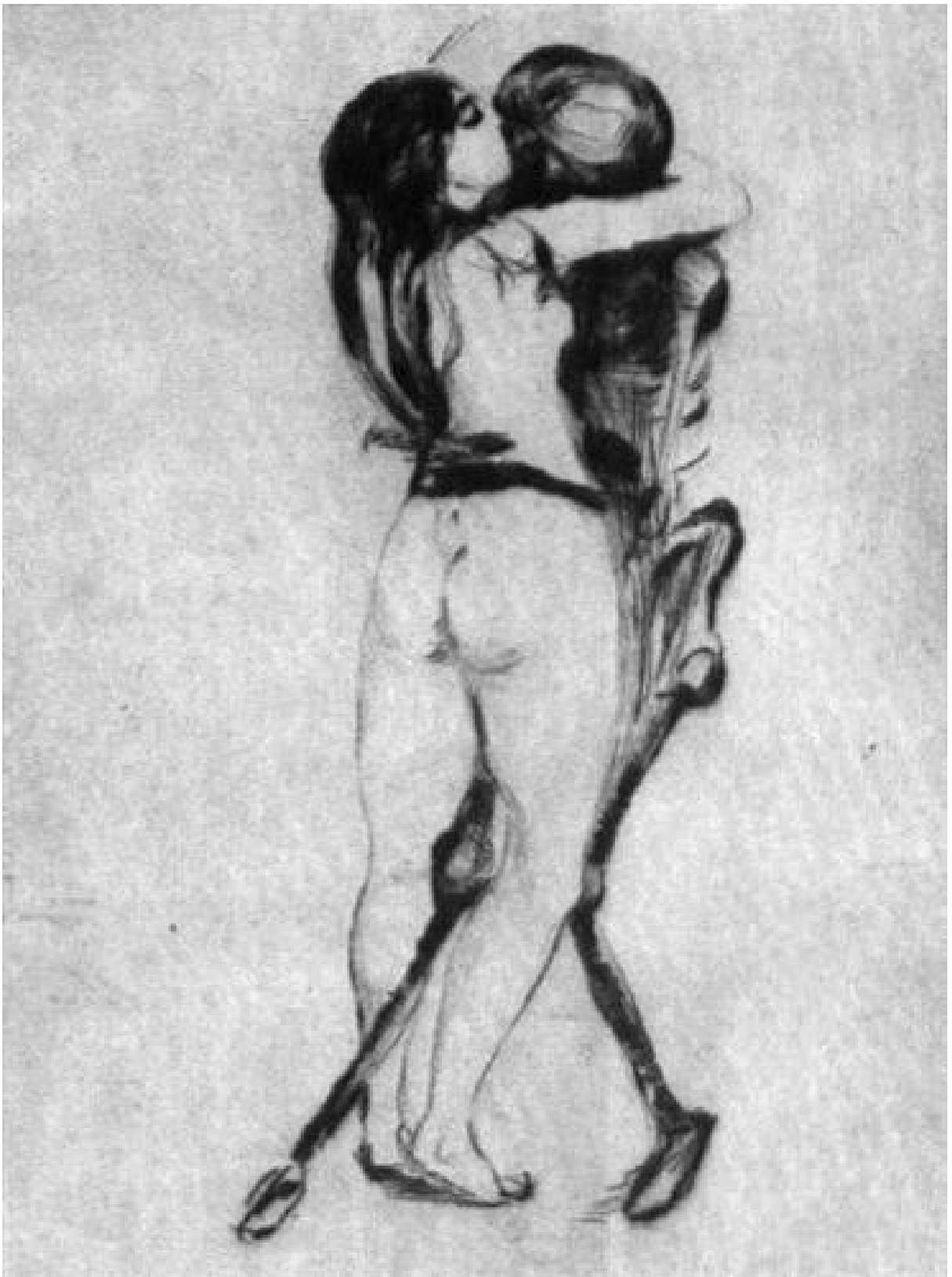


Figura 9 - “A Jovem e a Morte” (Munch, 1894)

<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 10 - "Madonna" (Munch, 1893/94).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 11 - “Vampiro” (Munch,1893/94).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 12 – “O Beijo” (Munch, 1893/97).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>

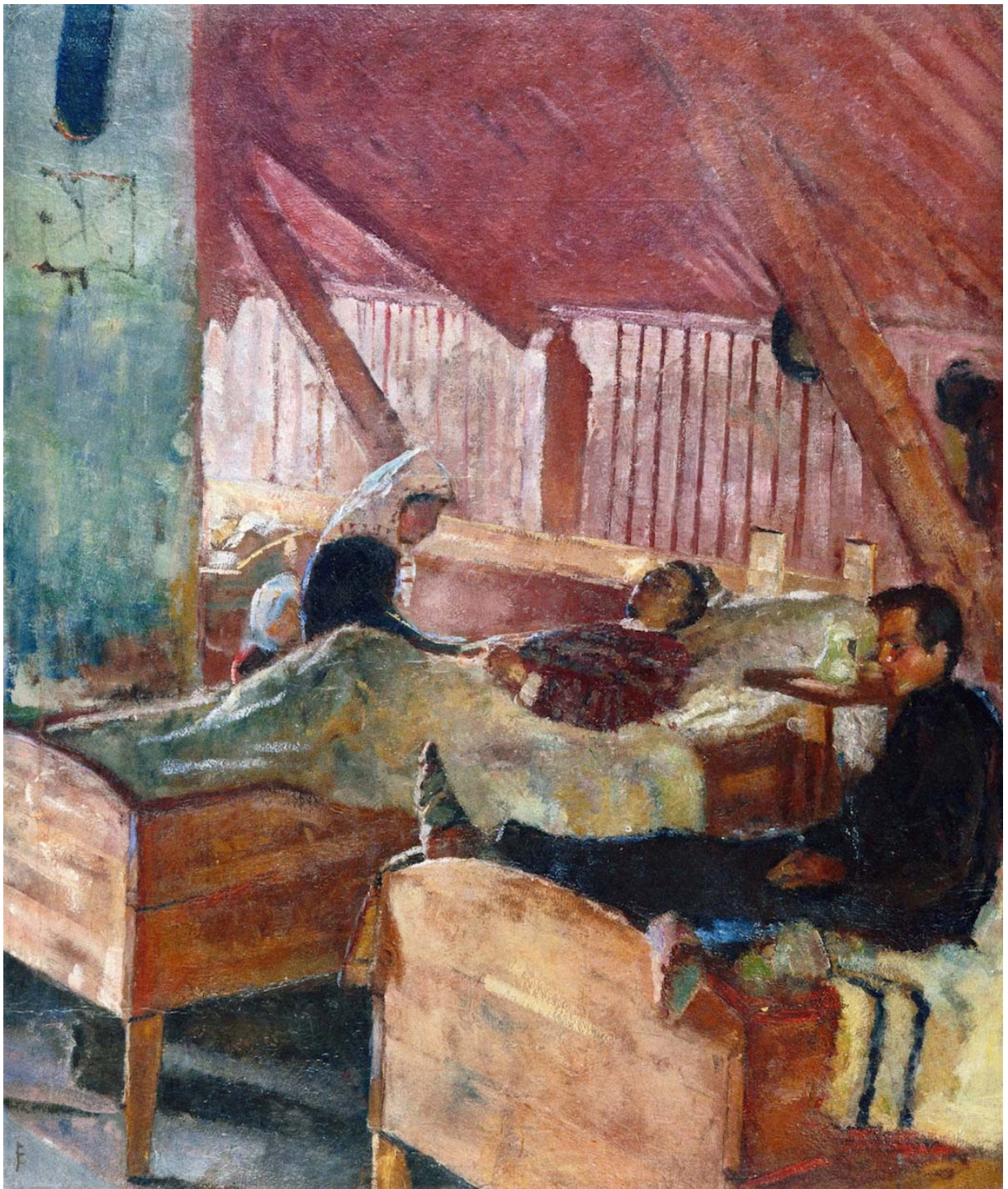


Figura 13 - “A Enfermaria em Helgelandsmoen” (Munch, 1882).

<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 14 - “A Mãe Morta” (Munch,1893).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 15 - “Morte em Helm” (Munch, 1893).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 16 - “Mãe Morta e a Criança” (Munch, 1897/99).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 17 - “Ao Pé do Leito da Morte” (Munch, 1895).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 18 - “O Odor do Cadáver” (Munch, 1900/02).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>

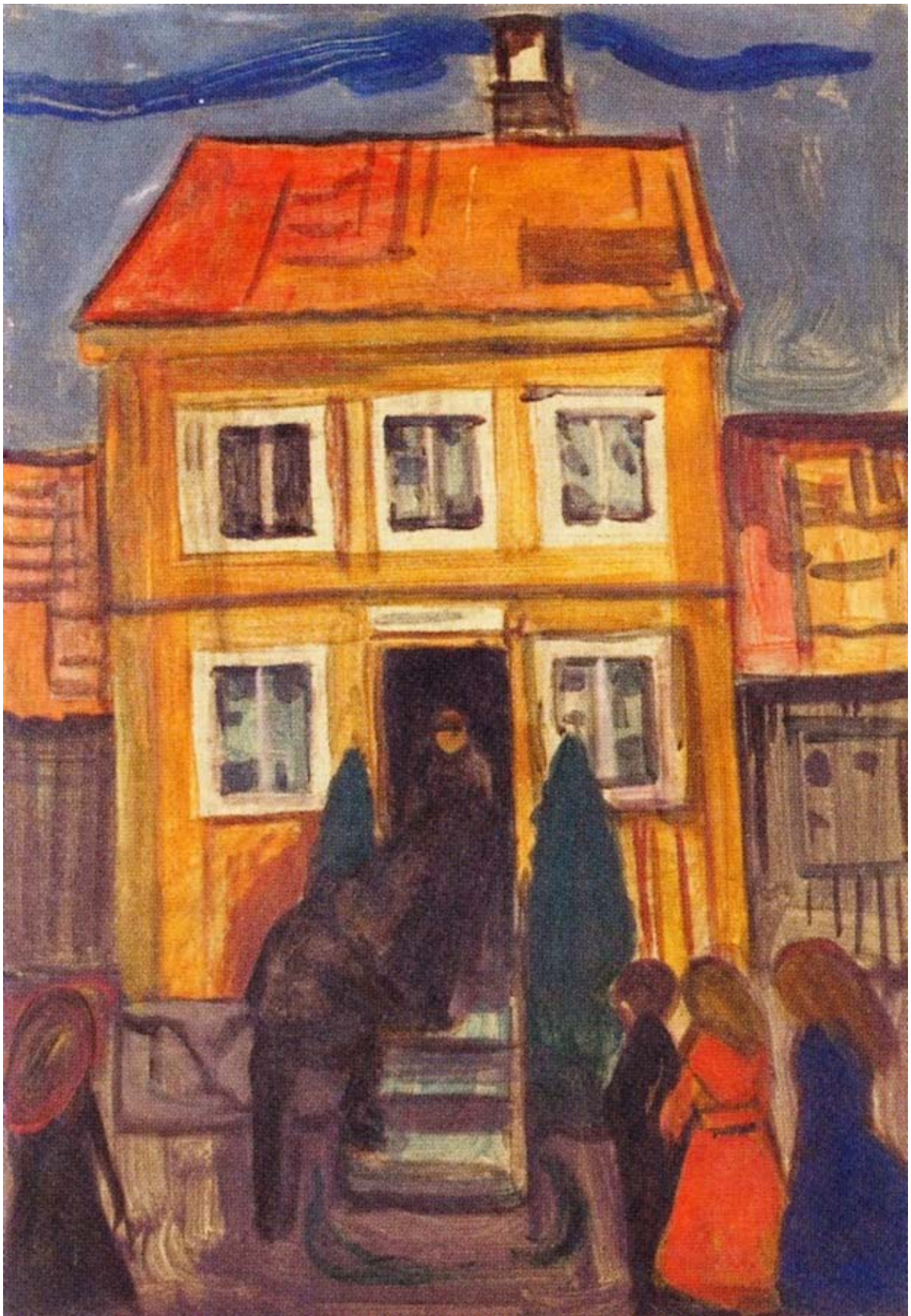


Figura 19 - “O Caixão é Transportado” (Munch, 1898/1901).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 20 - “A Morte de Marat I” (Munch, 1907).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>

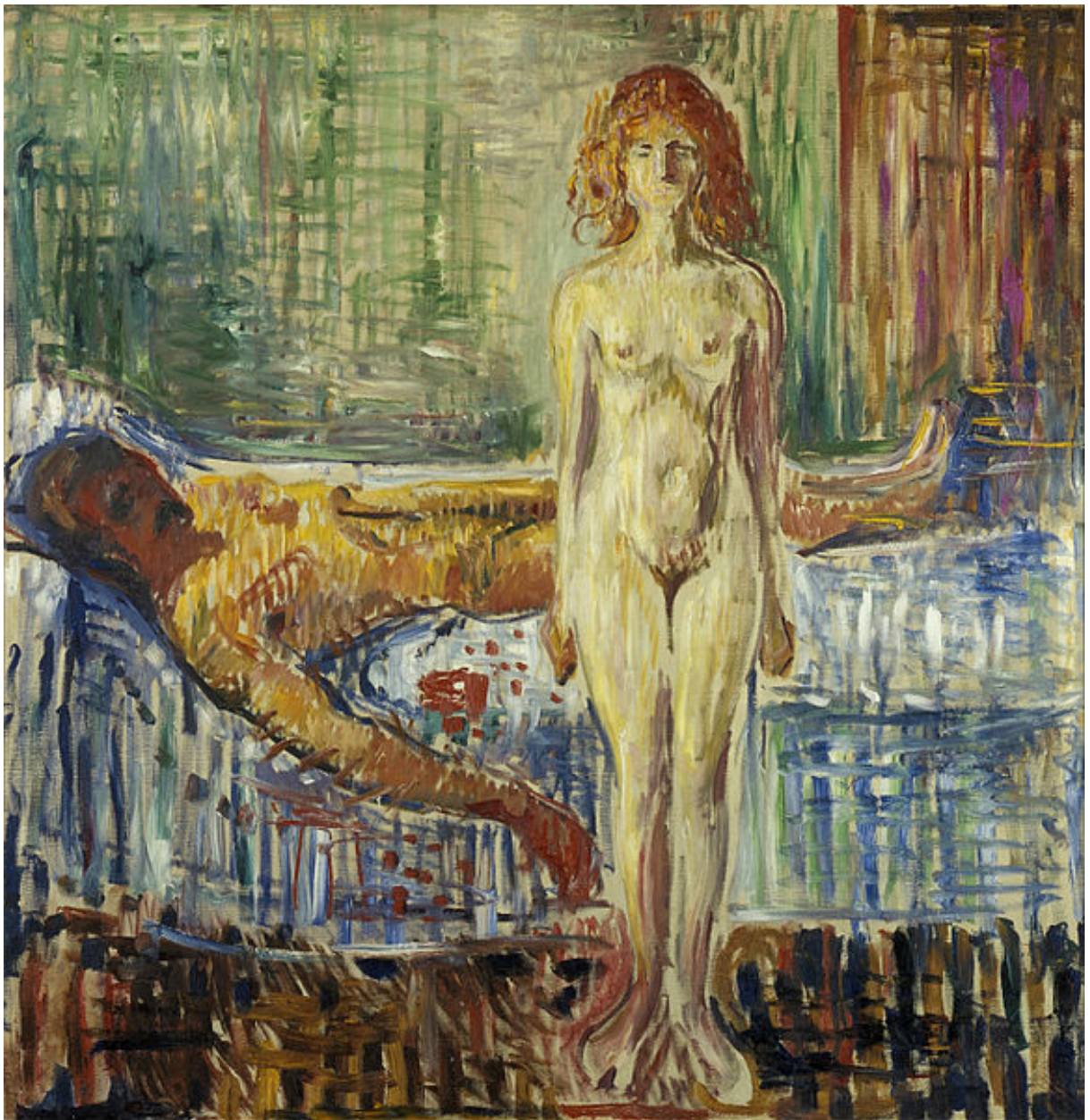


Figura 21 - “A Morte de Marat II” (Munch, 1907).

<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 22 - “A Morte do Boémio” (Munch, 1917/18).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 23 - “Entre o Relógio e a Cama” (Munch, 1940/43).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 24 - "Cinzas" (Munch, 1894).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 25 - “*Separação*” (Munch, 1896).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>

LITOGRAFIAS



Figura 26 - “A Pregadeira: Eva Mudocci” (Munch, 1903).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 27 - “Salomé” (Munch, 1903).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 28 - "Madonna" (Munch 1895/1902).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>



Figura 29 - “Amantes nas Ondas” (Munch, 1896).
<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>

FOTOS



Figura 30 - “Foto de Edvard Munch frente ao quadro “A Criança Doente” (Munch, 1907).

[Chéroux \(2012\), \(p. 75\).](#)

Referências:

Chéroux, C. (2012). “Write your life!”: photography and autobiography. In A. Lampe & C. Chéroux, (Eds.), *Edvard Munch the modern eye* (pp. 57-79). London: Tate Publishing.

<http://www.wikiart.org/de/tag/edvard-munch>