

A pintura trágica de Edvard Munch

um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche

PAULO ROBERTO ARRUDA DE MENEZES

*“Oh, divino Dioniso, porque me puxas as orelhas?”
perguntou um dia Ariane a Naxos, durante uma de
suas famosas conversas com seu amante filósofo.*

*“Tuas orelhas têm para mim algo de cômico, oh
Ariane. Por que não são elas ainda mais longas?”*

(Nietzsche, 1974a, DI, # 19, p. 69)

*“A obra de arte é como um cristal: como o cristal, ela
deve ter também uma alma e o poder de brilhar”*

(Munch, 1988, p. 112).

RESUMO: As relações entre a filosofia de Nietzsche e a pintura de Munch são instigantes e complexas. Os aforismos, modo de expressão primordial em Nietzsche da mesma maneira que o são as séries em Munch, lhe permitem perseguir uma idéia a partir de várias perspectivas possibilitando, a ambos, experimentos com o pensar. Cada pintura propõe uma interpretação diferente para um mundo onde não existem mais fatos e onde a separação sujeito-objeto foi definitivamente abolida. Assim, ao pintar a dor, os ciúmes, a doença, o grito, a morte, a solidão, a paixão, as mulheres, Munch não mergulha, como poderia parecer à primeira vista, no pessimismo absoluto mas, pelo contrário, *diz sim* a tudo o que é problemático, colocando-se na direção da superação da morte na vida, sendo e fazendo uma pintura trágica, dionisíaca.

UNITERMOS:
Nietzsche, Munch,
aforismos, séries,
pintura, mulheres,
relação sujeito-objeto,
artista trágico,
pintura trágica.

Professor do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP



1. Friedrich Nietzsche,
1905/1906.

O primeiro contato amplo que tive com a obra de Munch foi decorrente de uma atividade absolutamente prosaica. Após tomar um sorvete, movido apenas pela curiosidade de um viajante que entra em todas as portas abertas dos lugares estranhos pelos quais passeia, levado pela mais pura vontade de descobrir para onde levava uma imponente escada de mármore, que contrastava brutalmente com o anonimato arquitetônico do edifício no qual se inseria. Subi automaticamente e, quando me dei conta, estava no meio de uma grande retrospectiva do pintor norueguês. O impacto foi assustador. Acostumado a ver obras de arte através de reproduções em geral de dimensões bastante acanhadas, suas imensas telas tomaram-me rapidamente de assalto. Iniciou-se, aí, um mergulho que acabaria horas depois, de uma forma ridiculamente burocrática, com o encerramento das atividades do museu naquele dia.

1. Optamos por indicar referências de reproduções de obras de Munch, em virtude de sua inacessibilidade nos museus nacionais. Ver reprodução desse quadro em Messer (1987, p. 30). A reprodução que consta da introdução ao livro de Munch, da coleção *Os Pensadores*, Ed. Abril, 1ª ed. 1973, é um recorte do primeiro citado.

Conhecia pouco da obra de Munch e, quanto mais passeava entre seus quadros, suas gravuras, suas aquarelas, crescia em mim a sensação de que algo ali se ligava ao pensamento de um filósofo com o qual - devo confessar - tinha também um contato absolutamente superficial. Isto aumentava, ainda mais, minha curiosidade e minha surpresa pois minha intuição associava de maneira muito forte duas coisas que eu conhecia, na verdade, muito pouco.

Mas afinal, como a curiosidade é talvez a mais importante fonte do conhecimento, mesmo que anos e anos tenham se passado, a ligação que eu havia feito entre Nietzsche e Munch precisava ser esclarecida.

Curiosamente, nenhum dos retratos que Munch fez do filósofo estavam expostos naquela exposição. A arqueologia das imagens de Munch, para o gosto dos eruditos, mostrou que apesar de não terem se conhecido pessoalmente, três retratos de Nietzsche foram pintados: dois óleos (1906¹, 1906/1907) e um lápis sobre cartão (1905/1906). Munch chamava estes retratos de *ideal portraits* pois que feitos a partir de fotografias do filósofo.

Munch conheceu a irmã de Nietzsche, Elisabeth, de quem pintou um retrato de corpo inteiro, como afirma Arne Eggum (1984, p. 209). J.P. Hodin reproduz um diálogo entre Munch e Elisabeth, feito durante a elaboração deste retrato.

“Por que você fala tanto enquanto pinta?”, perguntou ela, sentada à sua frente. “-Em auto defesa”, respondeu Munch. “Eu construo um tipo de parede entre eu e o modelo, de forma a poder pintar em paz atrás dele. De outra maneira, ele poderia dizer alguma coisa que me confundisse e distraísse” (Hodin, 1985, p. 200). Ao sabermos das falsificações e confusões feitas na obra de Nietzsche e, em especial, no “famoso” livro *Vontade de Potência*, “construído” por Elisabeth Foster-Nietzsche em suas simpatias com o nazismo, as palavras de Munch adquirem aqui um certo gosto refinado de ironia.

É sabido também que, dentre os livros que Munch repetia aos amigos ter lido, encontra-se *Assim Falou Zaratustra*. Sua influência aqui foi mais profunda. Quando ganhou a competição para decorar os murais do novo Grande Hall da Universidade de Oslo, construído para a comemoração de seu centenário em 1911, um dos estudos propostos por Munch, *A Montanha Humana*² ou *A Montanha da Humanidade com o Sol de Zaratustra*, foi diretamente inspirado neste livro que o pintor dizia admirar.

2, 1



2. Friedrich Nietzsche, 1906/1907.

3



3. *A Montanha da Humanidade com o Sol de Zaratustra*, 1910.

Em que dimensão Munch conhecia o resto da obra de Nietzsche é impossível precisar, pois outras referências não foram encontradas. Mas a análise das imagens permitirá que se estabeleçam outras relações, não tão imediatas como permitem as referências bio-bibliográficas.

2. Ver reprodução em Hodin (1985, p. 139).

Voltemo-nos para a forma. Munch utilizava-se de maneira muito acentuada de séries, no decorrer de toda sua obra, de maneira mais ou menos explícita. Um mesmo tema era trabalhado durante um mesmo ano, e/ou às vezes, retomado muitos anos depois. Raras são suas pinturas em exemplar único. Essas reelaborações eram feitas tanto utilizando-se outros óleos, como mudando-se de meio de trabalho, em gravuras (lito, xilo, metal, etc.) ou aquarelas. Não existe nenhuma regra que aqui possa ser estabelecida.

Seguramente não foi Munch o “inventor” das séries na pintura. Nem foi o primeiro a utilizá-las exaustivamente. São famosas as séries pintadas por Monet - *Gare St. Lazare*, *Cathedral de Rouen*, *Rochers à Étretat* e as intermináveis *Nymphéas*, as pintadas por Cézanne - *Pommes* e *Montagne Sainte Victoire* ou *Os Girassóis* de Van Gogh, entre outras, só para nos retermos a artistas contemporâneos a ele. Mas o lugar que ocupam dentro de suas respectivas obras é completamente distinto do dele.

Em Monet, dois tipos diferentes de séries podem ser estabelecidos. *Gare Sainte Lazare*, *Rochers à Étretat* e *Cathedral de Rouen*, são tentativas de captar a variação de forma e cor que os objetos portam em relação aos olhos do pintor que os observa. Nas catedrais, variações de iluminação no decorrer do dia - pela manhã, meio dia, fim da tarde, noite - nos rochedos - variação de densidade e qualidade do ar, efeito da bruma e da umidade. Nas estações de trens - variação de luz no decorrer do dia, associada à existência ou ausência de fumaça dos trens. Já as ninféias apresentam um outro caráter. Se o que está em jogo é a relação entre luz e visão, a percepção de objetos banhados pelo sol ao ar livre, o que as ninféias vêm atestar é justamente a desimportância do objeto pintado em relação ao direcionamento que as pesquisas de Monet tomaram. Tanto fazia isto ou aquilo, então, pinta-se ninféias.

Os Girassóis são uma exceção na obra de Van Gogh e, a bem da verdade, chamá-los de série é um certo exagero de linguagem. Já as maçãs e as montanhas *Sainte Victoire* de Cézanne são essenciais dentro de sua busca pictórica. Contraponto que eram à imaterialidade legada pela dissolução formal do Impressionismo, do qual Monet é a expressão mais acabada, Cézanne buscava pela repetição do tema, escapar das trilhas e ensinamentos do *como* pintar. Tentativa incessante de recuperar o momento inicial da ingenuidade e, portanto, da fidelidade à percepção. Busca infrutífera, como bem nos mostra John Berger em seu ensaio sobre Cézanne (1979, p. 120), de conseguir captar o que existia de essencial nos objetos, por trás das várias formas que eles adquirem sob a luz.

Independente das diferenças apontadas, todos se relacionavam com seus objetos como objetos, sobre os quais se lança um olhar investigador que quer reter as flutuações de forma ou o que se esconde por trás delas. Mesmo em Van Gogh, o olhar de exterioridade está presente, por mais que já se tenha psicologizado sua obra por todos os lados. O mundo exterior está lá, reinterpretado pelos olhos turbulentos do artista que para ele transporta suas inquietações.

Veremos que em Munch esta relação é completamente diferente.

São inúmeras as séries criadas por Munch. Algumas facilmente identificáveis em virtude das obras terem o mesmo nome: *O Grito*, *A Criança Doente*, *Puberdade*, *Angústia*, *Atração*, *Vampiro*, *Beijo*, por exemplo. Outras, onde os temas foram se modificando com o passar dos anos, mas que podem ser vistas como pertencentes ao mesmo grupo: *As Fases da Mulher* (duas ou três, com ou sem homens, dependendo da época), *Fertilidade*, *Separação*, *A Voz*, *Moças na Ponte*, *Cama da Morte* (algumas vezes chamado de *Febre* ou *Luta com a Morte*), *Morte no Quarto da Doente*, todas com alterações mais significativas que as das séries anteriores nos vários elementos que compõem a imagem. A série *Ciúmes* se destaca pois passa pelos dois momentos, com variações bastante significativas nas gravuras de 1896, o que já não ocorre com os óleos. Estes vão variar nas décadas seguintes como nos dois de 1907 e no de 1935/1936. O que queremos ressaltar é que, em Munch, a existência e criação das séries em nenhum momento, pelo tempo ou pelas alterações em seus motivos, transforma-se em sistema. Mostraremos mais à frente, que também não são variações sobre o mesmo tema, como poderia pensar o olhar mais desavisado.

Na verdade, suas pinturas podem ser agrupadas e reagrupadas, como o próprio Munch fazia corriqueiramente, de maneira diferente, alterando-se a ordem das telas referentes a um mesmo tema ou mesmo recolocando-as em diferentes contextos. Operam, como linguagem, de maneira análoga aos aforismos de Nietzsche (cf. 1974a, CA, # 1, p. 96).

O epigrama concebido como estilo fala de maneira rápida o que deve ser compreendido brevemente (Nietzsche, 1982b, # 381, p. 290), persegue por vários pontos de vista a mesma idéia, o olhar lançado por perspectivas diferentes. “Tentativas renovadas de refletir sobre algumas questões, possibilitaria experimentos com o próprio pensar” (Marton, 1990, p. 22), dissolvendo a separação entre *coisa* e *reflexão sobre a coisa*. Se podemos pensar uma *Filosofia a marteladas* (Marton, 1982) em Nietzsche, nos parece apropriado pensar em Munch uma *Pintura a marteladas*.

Em ambos, esta forma aforismática está diretamente vinculada ao perspectivismo como fundamento interpretativo do mundo.

Olhemos de perto o quadro de Munch intitulado *Noite Estrelada* (1893)³. Ele é composto de quatro massas azuis, variando em tons, nos quais podemos com esforço separar um céu, uma linha do horizonte, uma costa marítima, uma zona retangular mais clara - uma cerca - e, por fim, a zona mais escura que domina toda a parte baixa da tela, que podemos presumir seja a terra, onde vemos, atrás da cerca, algumas, ou apenas uma árvore (o que são, só poderemos precisar por analogia a outras pinturas do autor).

Em *A Morte e a Donzela* (1893) vemos um corpo de mulher, construído a partir de grossas pinceladas que esboçam uma massa de cor clara, cabelos ruivos - também uma massa compacta vermelha com alguns reflexos escuros - abraçando um esqueleto, mais sugerido do que desenhado sobre um fundo enigmático de pinceladas verticais azuis e vermelhas, algumas ter-

4

3. Ver reprodução em Messer (1987, p. 77).



4. *A Morte e a Donzela*, 1893.

minando em pequenas elipses (espermatozóides). Do lado direito, duas formas embrionárias, fechando-se assim o ciclo concepção - morte - concepção. Se tomarmos suas paisagens com pessoas, seus retratos, ou qualquer um de seus temas - Amor, Ciúme, Atração, Grito, etc. - a mesma proposição formal será encontrada principalmente após 1891, em particular no grande conjunto que ele denomina *The Frieze of Life*.

Estas telas se contrastam com algumas anteriores. Em *Rue Lafayette*, bem como em *Dia de Primavera na Rua Karl Johan*, ambas de 1891, transparece uma forte inspiração impressionista, com referências imediatas às telas de

Monet e Pissarro, influências em Munch durante sua primeira estada em Paris entre 1889 e 1891, mas que tiveram curta duração. Nas pinturas da década de 80, percebemos uma variação formal maior como, por exemplo, no retrato de seu pai lendo em uma poltrona, *Dr. Christian Munch no Sofá* (1881), *De Maridalem* (1881), *Moça Acendendo o Forno* (1883), *Na Mesa do Café* (1883), *Cabaret* (1886-1889)⁴, *Primavera* (1889), *A Criança Doente* (1885-1886)⁵. *De Maridalem*, uma paisagem que nos lembra as de Gainsborough na Inglaterra; *Moça Acendendo o Forno*, que remete aos interiores de Vermeer; *Dr. Munch no Sofá*, que nos lembra os retratos de Manet; *Na Mesa de Café* e *Cabaret*, ambos com grossas pinceladas e rostos e objetos apenas sugeridos, sem precisão desenhística, em contraste com *Criança Doente*, onde as formas, apesar de claramente identificáveis, mesclam-se umas às outras e, por fim, *Primavera* que, pela organização da imagem, parece um passo atrás em direção ao naturalismo se comparada com todas as anteriores, exceção feita a *De Maridalem*.

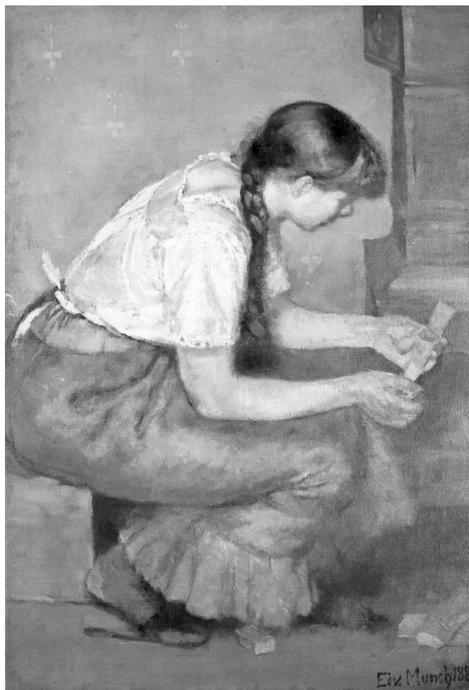
Esta sumária comparação reforça em nós a busca e flutuação de Munch, sem linha reta, em direção às suas proposições formais em pintura. Mas, desde já, torna-se evidente um completo afastamento em relação à percepção do “real” como portador de uma identidade própria, um mundo sobre o qual o pintor se debruçaria como sujeito. Sua ruptura em relação à perspectiva clássica, da pintura como *janela* para o mundo, do ponto de vista único como construção da imagem como “verdade” acerca de um tema ou objeto, salta aos nossos olhos. Da mesma forma que se afasta da polêmica clássica em relação à pintura holandesa, percebida como *o outro* da representação

4. Ver reproduções em Eggum (1984, p. 30, 28, 33, 36 e 49, respectivamente).

5. Ver reproduções em Messer (1987, p. 53, 51 respectivamente).

clássica, como a pintura sem ponto de vista único, descritiva, cartográfica, levantada por Svetlana Alpers (cf. 1983).

Se a década de 80 mostra uma flutuação maior ou menor em relação às proposições impressionistas, os dois quadros por nós acima analisados, *Noite Estrelada* e *A Morte e a Donzela* não deixam mais margens a dúvidas. Nem mais a proposição impressionista de fidelidade objetiva à visão e ao reflexo de luz nos objetos, contraposto a um pretense real que existiria independente de qualquer luz, pode ser aqui percebida. Não existe mais nenhuma possibilidade de se ver a pintura e a “verdade enquanto correspondência exata entre pensamento e realidade” (Marton, 1990, p. 214), entre pensamento plástico e realidade, entre pintura e realidade.



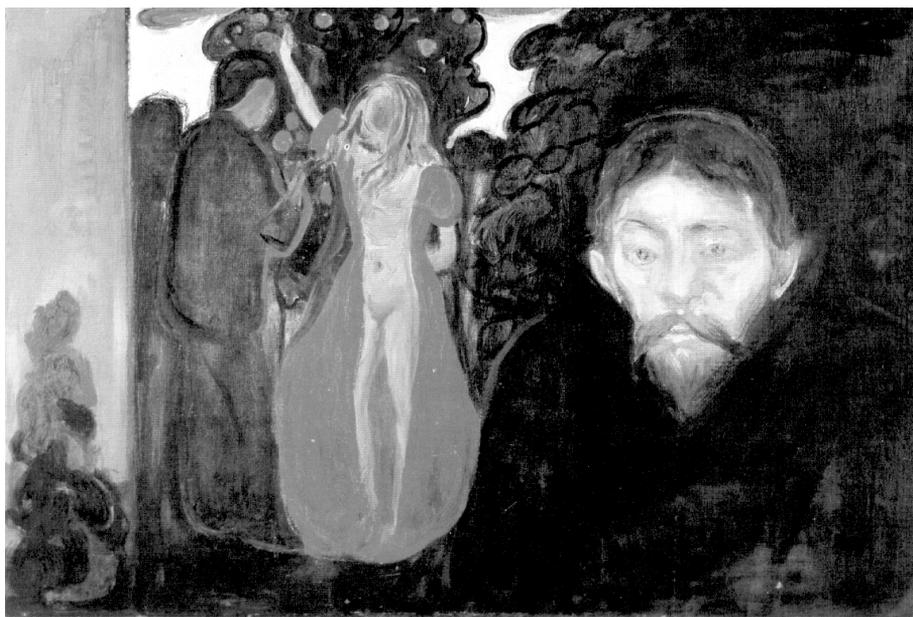
5. *Moça Acendendo o Forno*, 1883.

“Nós não acreditamos mais que a verdade seja ainda a verdade desde que nós dela retiremos seu véu: nós já vivemos demais para acreditar nisto” (Nietzsche, 1982b, P, # 4, p. 27).

Não existe um mundo exterior que se apresente como verdade aos olhos do filósofo nem às cores e pinceladas do artista. “A arte é o oposto da natureza. Uma obra de arte só pode provir do interior do homem” (Munch, 1988, p. 111). O que quer dizer que tomá-la como “verdade” sobre um determinado objeto é uma ilusão que pode e leva a enganos. Ilusão do “real” transposta para ilusão da tela e tinta, conseqüentemente ilusão de visão.

Vemos em Munch, portanto, uma perspectiva anti-naturalista por excelência. Seu olho não é o olho do clínico que, através da alteração do grau das lentes pelas quais enxerga o mundo, transporta com detalhes para a realidade da tela a realidade do espaço exterior observado. O olho que olha é o olho que interpreta, que coloca em *relação a*, que constitui realidades enquanto perspectivas. Não existe fidelidade a ser procurada em relação a um pretense modelo - veja-se seus retratos e auto-retratos - ou a uma pretensa paisagem - como a citada *Noite Estrelada* -, a uma cena literária - *O Grito* -, a nada que possa ser transposto enquanto tinta e tela como *cópia* (mimese). Cópia do “real” em si, cópia da luz que provém do real. Não é possível pensar em Munch qualquer tipo de objetividade em relação a algo exterior mas somente pensar suas pinturas como *coisas* no mundo. Não algo que fala sobre o mundo, mas algo que ao falar, *é* mundo.

“A Natureza, considerada do ponto de vista da arte, não é um modelo. Ela exagera, ela deforma, ela deixa vazios. A natureza é o acaso. O estudo a partir da natureza me parece um mau sinal: ele trai a servidão, a pusilanimidade, o fatalismo - esta maneira de se pros-trair diante dos petits faits⁶ é indigno de um artista completo” (Nietzsche, 1974a, DI, # 7, p. 62).



6. *Ciúmes*, 1895

- 6 Voltemos de novo às séries. Olhemos de perto a intitulada *Ciúmes*. Seu óleo principal é datado de 1895. Nele vemos uma grande massa verde, que se constrói como fundo e vegetação para os personagens da pintura. No primeiro plano, à direita, um *Rosto* surge em meio a esta massa escura, com tonalidades amareladas, um olhar de angústia que se reforça pelo próprio tom da pele, de retraimento e introspecção. À esquerda, atrás, destaca-se um casal sem feições definidas. Ela, com uma parte do rosto no mesmo tom das roupas, como se um rubor (falso?) lhe tomasse as faces. Ele, de costas, vestido em roupas verde-escuras, mal distanciando-se do próprio fundo. Ela, insinuante e sinuosa, mostra seu corpo nu. Envolta por um robe vermelho rubro, caindo pelos ombros, deixa à mostra o sedutor de seu corpo, seios, sexo e pernas, para mais embaixo envelopar seus pés. Por trás de ambos distingue-se um volume com pontos vermelhos, para os quais se estende um dos braços da figura feminina, como quem pega a maçã da árvore da serpente. No extremo esquerdo do quadro, uma flor surge como que do nada.

6. em francês no original alemão.

- 7 Comparemos a este óleo, as séries de litografias de 1896. Todas elas estão com a imagem invertida em relação ao óleo de 1895. O *Rosto* está à esquerda e o casal à direita. Uma delas, em preto e branco, aniquila as diferen-



ças tonais nos verdes do óleo original que nele construíam as imagens e os volumes, portanto, a sensação de profundidade. Aqui, o achatamento dos planos desterritorializa o *Rosto* que, ao surgir como que flutuante em meio ao fundo preto, quebra a sensação que o óleo criava, da cena que causa ciúmes como algo que ocorre atrás da pessoa que o sente. Aqui não, a imaterialidade espacial

7. *Ciúmes*, 1896

transporta o *Rosto* para lugar nenhum, ou um lugar indefinido, se quiserem, dando maior amplitude e plenitude à idéia que foi colocada em questão. A mulher, aqui, tem seu rosto e seus seios delineados e não mais sugeridos como na tela anterior. A árvore e o homem de costas só podem ser percebidos como tais, dentre uma profusão de traços negros de dimensões variadas, por analogia à tela, às outras gravuras, ou à estória da tentação que tirou Eva do paraíso, Adão a reboque.



No exemplar em tons de verde, com suaves toques amarelos nos cabelos do *Rosto* e da mulher, bem como em suas roupas, um ar mais jocoso domina, em contraponto à tensão da anterior e à sedução patente do óleo em Vermelho. Neste, as figuras são mais nítidas, destacando-se do verde-fundo-árvores-grama. O *Rosto* adquire um busto enquanto o homem aparece em toda

8

8. *Ciúmes*, 1896

sua dimensão, da cabeça aos pés. Esta é a única onde isto acontece, onde os homens adquirem esta identidade corpórea. A ondulação dos cabelos da mulher sobre seus ombros, em contraste com os cabelos caídos no óleo de 1895, da mesma forma que pinceladas semi-circulares em torno do *Rosto*, que fazem também ondular a zona verde da qual se destaca, bem como uma massa de longas pinceladas enrolando-se umas às outras onde poderiam estar as mãos do *Rosto* associada a outras, ao lado das calças do homem, dão a esta gravura um dinamismo visual totalmente distinto dos efeitos criados pelas outras proposições.

Uma terceira mantém o verde como cor padrão, mas o casal está completamente diferente. Parecem mais próximos do *Rosto*, imersos novamente na vegetação, só que agora ele porta uma cartola e suas roupas escuras, com caimento mais reto, dão a ele um luxo diferente e uma postura mais austera que nas outras percepções. Ela agora utiliza um chapéu amarelo que se fecha em laço sobre o pescoço e o peito, ainda nus, só que envoltos por um

9



9. *Ciúmes*, 1896

10



10. *Ciúmes*, 1896

vestido vermelho com bolas amarelo-verdes, mais parecido a um vestido de baile do que aos robes presentes nas versões anteriores. Os bicos dos seios são dois pontos vermelhos, cor também de seus lábios, dando-lhe um ar nobre mas, ao mesmo tempo, faceiro e pastoral. Tão insinuante quanto no óleo de 1895, mas deixando muito mais evidente a alegria da atividade em contraste à sedução anterior.

A última gravura deste conjunto da década de 80 é a mais diferente de todas. Os elementos são sempre os mesmos, um *Rosto* e um casal. Mas agora, este *Rosto* está muito mais largo e maior que os anteriores, todos muito encovados, ocupando pela primeira vez a maior parte do lado esquerdo da imagem. Tem o cabelo repartido aqui do lado direito e o bigode suavizado. O casal parece estar em uma festa, muito mais desenvolvido, ela agora loira, de um amarelo vivo e esvoaçante. O robe transformou-se em uma blusa branca, com uma estampa de maçãs vermelhas, que ela segura com uma das mãos cruzada sobre o peito a esconder, e a deixar à mostra, apenas um dos seios alvos, levemente insinuados. Ambos os corpos estão mais próximos e aqui também, pela primeira vez, não os temos em sua forma completa mas apenas até um pouco abaixo da

cintura. O homem, que agora possui uma das mãos, tem seu rosto recurvado próximo ao dela, como numa conversa perto do ouvido, fruto da proximidade ou da intenção. Isto reforça a sensação, apenas esboçada no exemplar verde, de constituição de uma relação onde ela responde com um sorriso mais “ingênuo”, se assim se poderia dizer. O que era “céu” nas anteriores aqui está pincelado em azul cobalto (aqui céu por analogia), bem como a “árvore” transformou-se numa contorção de linhas pretas em meio a um fundo branco, com algumas bolas em vermelho. Árvore, pois já a vemos como tal, mas que se assemelha muito mais às grades de Gaudi para seus prédios em Barcelona, em especial a Casa Milá. Nesta também, em contraste com as outras, olhos vermelhos sangue destacam-se no *Rosto* à esquerda, pálido como sempre nas gravuras, mas amarelado no óleo. É preciso ressaltar que se alterou a temporalidade desta interpretação bem como sua vivacidade e dinamismo. Aqui, o ciúme não é mais tão tenso nem amargurado. Parece ser mais passageiro e imaterial, apesar de irromper com a fúria vermelha do instante percebido.

Dois outros óleos sobre esta idéia foram elaborados em 1907. O primeiro, apesar de como sempre manter o trio principal, situa-os espacialmente em um lugar completamente diferente. O *Rosto*, que está à esquerda, pela primeira vez não é o *Rosto* que sempre apareceu pois tem feições muito mais sumárias e esboçadas. O ambiente agora é o interior de uma sala. O *Rosto* está como que sentado à mesa, um sofá à direita e, ao fundo, na soleira



11. *Ciúmes*, 1907

12. *Ciúmes*, 1907

de uma porta, o casal que não tem mais os rostos definidos, enlaça-se em um profundo beijo. As cores são muito vivas, agressivas, *fauves*, o que não existia nas versões anteriores. O *Rosto* tem cabelo e barba laranjas, como de resto desta cor são seus traços elementares. A mesa é avermelhada, as paredes são verde claro, decorada com traços diagonais em verdes mais escuros e pontos verdes e brancos. O cômodo, atrás do casal, é da mesma cor da mesa. A moça tem cabelos ruivos-alaranjados e um vestido amarelado em contraste com a roupa do homem, da mesma cor do chão e do corpo do *Rosto*, o que faz com que as imagens misturem-se entre si. É a primeira versão onde a sedução transforma-se em ato físico, onde o homem está obrigatoriamente no mesmo espaço físico que o casal. Mas, a densidade sensitiva do ciúme, que deveria reforçar-se, ao contrário, aparece esmaecida. As cores quebram a profundidade emotiva, a tensão, a depressão e o retraimento, ressaltando por outro lado, o entusiasmo do casal, um contraste ao isolamento do *Rosto*. O fato de estarem no mesmo espaço e de ser um espaço fechado reforça a relação de concretude do *Rosto* em relação ao casal do qual sente ciúmes. A sensação de uma idéia imaterial em tempo e espaço aqui se torna seu contrário, absolutamente palpável.

O outro óleo de 1907 tem cores tão vivas quanto este, mas utilizadas em sentido inverso. O “cenário” desapareceu. Não se distinguem mais paredes, móveis, nada. Apenas uma profusão de borrões multicoloridos, violetas, bordôs, verdes-garrafa, sem nenhum artifício para criar volumes, como se fazia nos outros pela contraposição de massas de cor. Tudo em tons bastante escuros. Aqui as três figuras ocupam a tela por inteiro. O *Rosto* ganhou corpo até a cintura, veste casaco (verde-escuro-rosa), colete (verde musgo) e gravata borboleta. O homem, aqui pela primeira vez no plano frontal, está de perfil e, portanto, tem seu rosto esboçado por sobre o paletó também escuro. A mulher, um pouco atrás, em vestido branco com um cinto escuro, tem os braços cruzados por trás da cabeça. Pela primeira vez, ela nos olha de frente, seu rosto em um vermelho muito forte, numa pose que nos remete às da mulher da série intitulada *Madonna*⁷. Ambos os homens aparecem com os rostos

7. Ver, por exemplo, reprodução em Torjusen (1989, p. 90) e litografuras de 1895 (p. 92); Messer (1987, p. 79) óleo de 1883-1884 ou Hodin (1985, p. 72) lito de 1895-1902, entre outras.

12



13. *Madonna*, 1895?



14. *Ciúmes*
(*Paixão*),
1913/1914.



15. *Ciúmes*,
1933/1935.

verdes. O que está de perfil, um pouco mais claro, tem o olhar direcionado para baixo enquanto o outro olha estarecido para nós. A diferença aqui é a opção pela linguagem das cores. Utilizada de maneira tão abrangente como no óleo anterior, aqui se restringe apenas a colorir quase que somente seus protagonistas.

14 Esta mesma estrutura é retomada em uma *ponta seca* de 1913/1914, com o *Rosto* desta vez do lado direito.

15 Por último, para não nos alongarmos mais sobre este tema, temos a retomada da forma original do óleo de 1895, o casal ao fundo à esquerda em um outro óleo feito quarenta anos depois (1933/1935). Mas, que contraste de cores. Cores puras, chapadas, ela de corpo amarelo e robe vermelho, ele de um violeta mesclado com marrons. O verde da vegetação, agora de tons muito claros em contraste com o verde garrafa escuro da primeira interpretação. O *Rosto* volta a ter um corpo, da cintura para cima, em azul, mas suas faces estão pálidas como sempre. Estas novas cores, fortes, claras, passam uma leveza à cena que se contrapõe à profundidade depressiva de 1895. Algo mudou, tudo mudou.

Podemos ver com esta série, como com qualquer outra de Munch que analisássemos, que o mundo, no qual se inclui o pintor, não se apresenta a seus olhos como coisa em si, mas sempre como relação. Munch, ao perceber o mundo como uma multiplicidade de ocorrências e não como uma lei ou escrita determinada nem como um arranjo dotado de vontade e organização própria, ao voltar repetidas vezes ao mesmo *tema* acaba por recusar a concepção do real positivista, que nos diz que só existem fatos, *fatos sociais* se quiserem, ou como nos diz Durkheim, fatos que devem ser depurados das suas possíveis individualidades pela estatística, elemento de acesso à neutralidade pelo cientista.

Em Munch, como em Nietzsche, pelo contrário, “não existem fatos, somente interpretações” (Nietzsche, 1978, 7(60), p. 304-305).

“*Na verdade*, a interpretação é um meio em si mesmo de se tornar senhor de qualquer coisa” (Nietzsche, 1978, 2(148), p. 141).

Alma “moderna”, o homem de ciência tem como perspectiva a construção de verdades únicas sobre as coisas. Confunde-se, portanto, a perspecti-

va da ciência com a idéia de verdade, omitindo-se para tanto os pressupostos do processo de conhecimento, excluindo-se o desconhecido para afirmar a exatidão do conhecido. Um arranjo feito pelos olhos iluminadores que pede para si próprio a identidade entre pensamento e mundo, ao mesmo tempo que omite a simplificação posta pela linguagem (Nietzsche, 1971b, # 24, p. 43-44), portanto, seu erro (1974a, RP, # 5, p. 28), sua mentira. “Toda verdade é simples. Isto não é, *duplamente*, uma mentira?” (1974a, MT, # 4, p. 11).

Ao aniquilar a multiplicidade, ao exigir para si uma só perspectiva como possível e, portanto, como *correta*, mostra-se a nu a nocividade do que até então se chamava de “verdade”. “A forma mais nociva, mais pérfida, mais subterrânea, de mentira” (Nietzsche, 1974b, PD, # 8, p. 194).

Se o mundo é múltiplo e sua ordem não é um dado da natureza, se ele é formado por um conjunto de relações, pode-se propor que ele também comporte um conjunto de perspectivas que seja condizente com elas e, em conseqüência, uma multiplicidade de interpretações a partir do momento em que variam os possíveis pontos de vista, uma pluralidade de sentidos.

Assim, as realidades são criadas quando se criam as interpretações, quando se nomeiam as coisas, quando se pinta um quadro. Quadro que neste contexto, como um aforismo, é ao mesmo tempo a “coisa em si”, a coisa a ser avaliada e sua avaliação.

“*O que pode ser, somente, o conhecimento? - interpretação, não explicação*” (Nietzsche, 1978, 2(86), p. 111).

Por conseqüência, se “conhecer é, sempre, *entrar em relação-condicional-com-uma-coisa-qualquer*” (Nietzsche, 1978, 2(154), p. 143), a maneira de Munch conhecer o mundo, conhecer a si mesmo como parte do mundo, é entrando em sucessivas relações com ele através de seus quadros e, em particular, através de suas séries.

“Nunca observar por observar” (Nietzsche, 1974a, DI, # 7, p. 61). O que faz Munch em suas séries são experimentos com o pensar, experimentos que acompanham a alteração das relações que compõem as coisas no mundo, de várias perspectivas, até mesmo a partir de um mesmo pintor.

Torjusen nos diz que Munch era impulsionado por “um constante estímulo ao experimento. Por isso, não é surpresa que muitos de seus projetos eram deixados inacabados” (1989, p. 15).

Hodin reclama que é difícil determinar quantas e quais pinturas pertencem ao ciclo que Munch chamou de *Frieze of Life* pois, apesar dos temas serem recorrentes - Amor, Morte, Angústia, Transformação - várias versões de cada um deles foram executadas (Hodin, 1985, p. 55). Aqui, fica patente a incompreensão deste caráter experimentalista de Munch e de suas pinturas. Nada mais avesso ao espírito de Munch do que esta tendência classificatória, esta tentativa de “recuperar” uma quantidade e uma ordem que propusessem uma perspectiva única ao que ele mesmo concebia como múltiplo. Que importância poderia ter para Munch circunscrever-se o ciclo *Frieze of Life*? Seria como a tentativa de anular o perspectivismo propondo uma ordem exterior

de interpretação com sentido único que, de resto, Munch em vida nunca propôs, a respeito das séries ou mesmo do ciclo por “completo”.

Neste sentido o ciclo também é um experimento que incorpora mais ou menos imagens, de acordo com a perspectiva que o olhar selecionador adote. Para nós também se diria que “são vários os textos (imagens) em que Nietzsche (Munch) convida o leitor à experimentação, seja por entender que nós, humanos, não passamos de experiências ou por acreditar que não nos devemos furtar a fazer experiências com nós mesmos” (Marton, 1990, p. 22)⁸.

Esta interminável vontade de experimentar-se, de sentir-se a si mesmo através de suas pinturas, é uma das principais características da obra de Munch que discutiremos detalhadamente mais à frente.

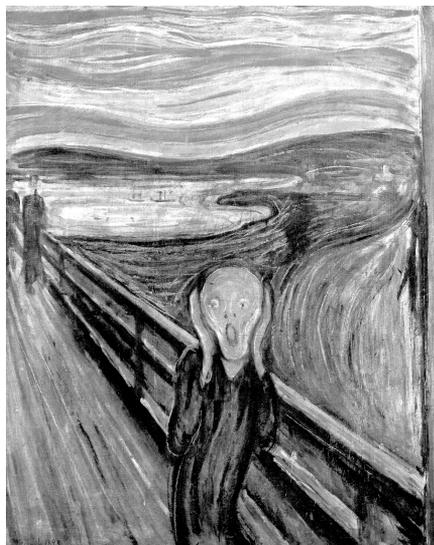
Se o mundo “para nós, tornou-se infinito, no sentido de que nós não podemos lhe negar a possibilidade de encerrar uma infinidade de representações” (Nietzsche, 1982b, # 374, p. 283-284), não só os quadros, gravuras e aquarelas encerram uma multiplicidade de interpretações como as séries e a interpenetrações entre elas propõem, a cada ordem, novas possibilidades. Reforça-se a percepção de que mesmo suas próprias obras não são vistas como “coisas em si” mas como relações, sempre passíveis de novas configurações. Neste sentido, sempre são vistas como um eterno efetivar-se.

O Grito é, sem dúvida, a obra mais divulgada de Munch. Existem, também, várias versões em óleo, têmpera, lápis, têmpera com pastel, todos de

8. O que está entre parêntesis foi introduzido por nós.

9. Ver reproduções em *Catálogo* (1985, p. 93); Eggum (1984, p. 12, 13) e Torjusen (1989, p. 137).

- 16 1893 ao lado de uma série de litogravuras de
17 1895⁹.



16. *O Grito*, 1893.

17. *O Grito*, 1895.



Vemos no primeiro plano um corpo sinuosamente deformado. Seu rosto em forma de uma pêssego invertida e sem cabelos, as duas mãos apertando as faces e tapando as orelhas, apresenta um aspecto cadavérico. Uma elipse mais escura ocupa violentamente o lugar da boca, o nariz são dois pontos escuros enquanto que os olhos são apenas sugeridos em cor um pouco mais clara que o ocre esverdeado que domina o rosto. Esta figura está sobre uma ponte que corta a tela da direita para a esquerda provocando um encurtamento violento de perspectiva. Sob a ponte espalha-se um fiorde também totalmente sinuoso e do qual brotam linhas onduladas coloridas que vão dominar toda a parte superior da pintura. Este céu é vermelho cor de sangue, entremeado por alguns amarelos e verdes, onde a vibração das cores quase puras que se contrastam reforça, ainda mais, a vibração das ondas desenhadas que dominam este espaço. O fiorde, a terra e a vegetação estão pintadas em azuis, verdes e marrons, mais fortes e claros nas têmperas, mais esmaecidos no óleo e no cartão (lápis). Ao fundo, na ponte, caminham duas silhuetas esboçadas em escuro das quais vemos apenas as costas. A vibração e a tensão desta imagem é imensa. Tudo vibra como em consonância com um grito abissal que pareceria provir das profundezas do homem. Tanto mais terrível quanto o rosto contorcido é absolutamente silencioso. Olhamos a imagem, o fiorde e o céu, com suas cores muito fortes e temos a impressão que tudo grita, que o céu é que, expressão das forças da natureza, foi quem começou a gritar. As ondas sonoras inaudíveis que se reverberam no corpo, no céu, no fiorde, tornam-se ainda mais violentas por serem cruzadas por uma ponte diagonal em linhas retas. O grito surdo é ainda mais assustador pois os dois homens, ao fundo, parecem estar lá sem perceberem nenhuma alteração no curso do universo. A força da imagem foi construída em vários níveis. Enquanto contraste de cores puras que gritam entre si. Enquanto formas sinuosas provindo do orgânico e do inorgânico - terra, água, vegetação, ar - que estão em sintonia absoluta entre si. No conflito das curvas e retas que se confrontam e se chocam. No conflito entre o desespero do rosto contorcido e o isolamento que lhe é imposto pela total indiferença dos dois homens ao fundo. Nos quatro níveis tudo se reforça para construir, em quem olha, o contraste final. Esperamos que a pintura grite para nós mas, por mais que forcemos o ouvido, apenas o nada nos atinge. Contraste final da vibração de um indiscutível grito mudo.

As interpretações de *O Grito* são as mais variadas. Eggum nos diz que ele é “o símbolo do homem moderno, para quem Deus está morto e para quem o materialismo não provê consolo” (1984, p. 10). Messer afirma que, “totalmente alienado da realidade, a vítima é, portanto, conquistada pela realização de um inexplicável temor vindo de dentro” (1987, p. 72). “As cores e a dinâmica das linhas curvas expressam, nos traços da paisagem, a ansiedade que é um íntimo estado do espírito” (1985, p. 48), afirma Hodin. “Nos vários textos e versões de *O Grito*, Munch expressou sua sensação de isolamento ao enfatizar a distância que o separava de seus dois amigos, que continuavam a andar, não afetados pelo seu distúrbio interno” (Torjusen, 1989, p. 39).

Não deixa de ser curiosa esta total antropologização de *O Grito*, presente nas interpretações de nossos críticos. Todos transformaram o homem em sujeito que grita um grito tão sufocadamente profundo que faz tremer e vibrar todo o seu entorno natural. Tanto mais curioso por todos eles conhecerem, e mesmo reproduzirem, em seus livros, as palavras do próprio Munch, suas interpretações sobre os elementos envolvidos na concepção de *O Grito*¹⁰.

*“Eu andava pela rua com dois amigos - e o sol se pôs
O céu, de repente, tornou-se sangue - e eu senti como se fosse um sopro de tristeza
Eu parei - inclinado contra a grade morto de cansaço
Sobre o fiorde negro azulado e a cidade assentaram nuvens de exalante sangue em pingos
Meus amigos continuaram caminhando e eu fui deixado com medo e com uma ferida aberta em meu peito.
um grande grito veio através da Natureza”* (Munch, 1989, p. 136).

Ninguém parece ter levado em consideração as próprias palavras de Munch. Em todas as versões escritas a mesma história se conta. Na publicada por Messer, ele ainda reforça: “parecia que eu podia realmente ouvir o grito” (1987, p. 72).

Por mais que Munch afirme que tudo se passou como se ele tivesse se dissolvido na natureza, como que tomando emprestadas as palavras de Nietzsche, *L’effet, c’est moi* (Nietzsche, 1971b, PP, # 19, p. 37), nossos críticos não conseguem deixar de devolver a ele e, na verdade, a eles críticos enquanto homens, homens de razão, o lugar sagrado de sujeitos.

Munch parece dissolver a dicotomia que existe entre homem e coisa e, em um segundo momento, entre orgânico e inorgânico. O mundo sente, o mundo grita, o mundo vibra e nós, em meio a ele, vibramos em uníssono. Não parece mais haver a primazia do *eu* em relação ao mundo. Da mesma forma que nas paisagens de Munch, como na outra versão de *Noite Estrelada* (1923-1924)¹¹, vemos sombras que cortam e recortam a paisagem, que vão e voltam como que dotadas de vontade própria.

Em um mundo que é constante movimento, processo interminável, onde as coisas sempre *são em relação a*, o homem ao ser parte do mundo e não sujeito dele, por ser mundo e só ser *no* mundo, é percebido por Munch como em eterno devir, também como um processo que se recria constantemente.

“Prestamo-nos à confusão - o fato é que estamos nós mesmos em crescimento, em perpétua mutação, rejei-

10. Estas interpretações estão em Messer (1987, p. 72), em Torjusen (1989, p. 135, 136, 138) em três versões diferentes e em Hodin (1985, p. 48).

11. Ver reprodução em Messer (1987, p. 123).

tamos velhas cascas, trocamos de pele a cada primavera, não cessamos de nos tornar cada vez mais jovens, futuros, altos, fortes, colocamos nossas raízes sempre com potência cada vez maior nas profundezas - no Mal - ao mesmo tempo que abraçamos o céu com amor e amplitude também cada vez maior. De todos os nossos galhos e de todas as nossas folhas, absorvemos sua luz com grande avidez. Nós crescemos como as árvores - aí está aquilo que é difícil compreender, como tudo aquilo que vive! - Não crescemos somente para um lugar, mas para todos eles, não somente em uma direção, mas mais em direção ao alto, mais em direção ao fora, do que ao dentro e ao para baixo, - nossa força age ao mesmo tempo no tronco, nos galhos e nas raízes, não nos sendo mais possível fazer qualquer coisa separadamente, nem ser qualquer coisa separada... Aí está nossa sorte, como eu disse; crescemos em direção ao alto, e isto deverá mesmo nos ser fatal - pois estaremos cada vez mais próximos dos raios! - melhor assim, não a teremos menos em honra, da mesma forma, e nos resta aquilo que não queremos nem dividir nem comunicar, a fatalidade da altura, nossa fatalidade...”
(Nietzsche, 1982b, # 371, p. 280).

Em *A Videira Vermelha* uma imensa casa ocupa toda a parte central da tela. Por sobre sua fachada, tomando-a quase totalmente, uma forma protoplasmática vermelho rubro levanta-se ameaçadora sob um céu azul cin-



18. *A Videira Vermelha*,
1898/1900

zento. Como que fugindo de uma animação do estático, surge um rosto verde com os olhos arredondados pelo espanto. Se tudo é energia, quem parece aqui portar energia vital é justamente a casa e sua videira.

Munch parece ter conseguido dar vida a uma de suas proposições:

“A Natureza não é apenas o que o olho pode ver. Ela mostra também as imagens interiores da alma - as imagens que ficam do lado de trás dos olhos” (1988, p. 112).

Em *O Grito*, nas várias interpretações dadas por Munch, temos a materialização de uma relação que, como veremos ser comum em sua obra, é a presentificação de uma experiência vivida pelo pintor. A cada *Grito*, ele se reinterpreta em sua relação com o mundo, ele se põe em harmonia com uma nova perspectiva. A pintura não é a representação ou expressão, como querem os críticos, de um sentimento vivido outrora. Ela surge como interpretação e materialização revivida do próprio sentimento em relação ao mundo e ao pintor.

Em quase toda a série *Ciúmes* os biógrafos identificam na figura do *Rosto*, Stanislaw Przybyszewski, seu amigo e marido de Dagny Juell, por quem Munch, Strindberg e Julius Meier-Graefe foram apaixonados. Vista por este prisma, a série *Ciúmes* adquire novos significados. Munch experimentava e se relacionava com seus próprios ciúmes através *das* e *nas* pinturas. Novamente ele perseguia nelas a coisa, sua cristalização e ao mesmo tempo sua interpretação e superação.

As pinturas eram, para Munch, uma forma de experimentar-se a si mesmo, de interpretar-se junto com o mundo nas próprias telas, de *ser* através delas. Há aqui a “suspensão do indivíduo que se perde numa natureza estranha” (Nietzsche, 1985, # 8, p. 84).

Mas temos outros momentos em que a vida de Munch transforma-se em tema de suas próprias obras.

Em *A Criança Doente* (1896)¹² vemos um leito onde repousa uma criança encostada em um grande travesseiro branco. Ela olha para o lado onde

12. Ver outras reproduções em Messer (1987, p. 50, 51) em versões a óleo, litografia e ponta seca.

19. *A Criança Doente*, 1896.

20. *A Criança Doente*, 1896.



uma senhora segura sua mão. A senhora, porém, mantém o rosto abaixado, em silencioso desespero perante a situação trágica que parece caminhar para um fim inevitável. O contraste ainda é mais tocante pelo fato do rosto da doente expressar uma paz acolhedora. O tom esverdeado da pintura, a suavidade de suas formas e seus contornos, associados à claridade acolhedora do conjunto, dão à composição uma ternura inusitada a um momento de dramaticidade tão profundo. Nas gravuras, em contraposição, o corte mais seco no metal e na pedra, os traços mais marcados e duros, o riscar excitado dos entornos constroem um desespero muito mais exasperado e rude. Reconhece-se na senhora sua tia Karen Bjolstad, irmã da mãe que ele perdeu quando tinha apenas cinco anos de idade e que passou a cuidar da família desde então.

Anne Eggum acredita que estas pinturas foram feitas a partir da memória da tuberculose fatal que levou sua irmã Sophie à morte, quando Munch tinha 14 anos.

Na Cama da Morte (também chamada de *Luta contra a Morte* ou *Febre*) de 1893 retoma temática semelhante. Um espaço recluso, à esquerda uma cama clara onde mal se percebe um corpo deitado. À direita, cinco pessoas, com os olhos afundados, pela dor e pelo cansaço de velar um doente longamente. Uma delas, um senhor idoso, mãos levantadas e apertadas junto ao peito, pressentindo mais uma possibilidade de tristezas irreparáveis.

No pastel de 1893, também chamado de *Febre*, temos esboçado onde no óleo anterior era a parede e a sombra por trás da multidão, uma série de quase rostos, quase fantasmas, ao mesmo tempo que vemos um rascunho de caveira à direita. Na versão em cartão com tinta indiana e lápis de 1893, a imagem adquire um momento de sarcasmo, como que a rir de si própria. Sobre o leito, os rostos esboçados sorriem, à maneira das famosas abóboras esculpidas das noites das bruxas nos Estados Unidos. Do lado direito vemos novamente a caveira, agora de corpo inteiro, fêmures cruzados sobre o peito e uma espécie de sorriso no rosto. A lito de 1896 é a mais dramática, não só

20



21. *Na Cama da Morte*, 1896

22



22. *Na Cama da Morte*, 1896.

pelo preto e branco, em si só um reforço aos sentimentos de escuridão, mas também pelos traços grossos que constroem as imagens e que as tornam mais pesadas. A cama, nesta versão, tem suas laterais arredondadas e elevadas, transformando-se mais em leito eterno, quase um caixão, do que em cama repousante e restauradora. A guache de 1894¹³ é a única com composição bastante diferente. A cama, sempre de costas nas outras interpretações, aqui é tomada pela frente o que permite pela primeira vez vermos os traços, bem poucos é verdade, do rosto do enfermo. Os cinco personagens desta vez distribuem-se pelos dois lados da cama: três à direita e um casal com as mãos fechadas junto ao rosto. Em tons de marrom, com fundo amarelo e lençóis em vermelho, adquire uma imensa vivacidade, mais para *Luta contra a Febre* do que para *Cama da Morte*, feita em tons ocres, verde e azuis mais escuros. Esta febre agonizante quase tirou a vida de Munch quando ele tinha 14 anos e foi responsável pela fragilidade de saúde que o acompanhou durante toda sua vida. Nas várias versões, vemos as múltiplas experiências com a agonia e os delírios da febre vivenciadas repetidamente por ele, durante muitos anos.

Em *A Morte no Quarto da Doente*, recupera-se o momento de morte de sua irmã Sophie. Ela não aparece pois está sentada em uma cadeira de espaldar alto, ao lado da cama, rodeada por três pessoas que a olham, o pai, a tia e ele próprio, olhos para o chão. Sua irmã mais velha, Inger, é a única a olhar para fora da pintura enquanto seu irmão está encostado na porta do quarto. Toda executada em tons verdes e em ocre, o conjunto adquire uma introspecção bastante acentuada ao lado de uma angústia contida. Apesar de referir-se a uma morte ocorrida há alguns anos, todos os presentes aparecem com a idade da época da execução das pinturas e gravuras, unidade de temporalidades heterogêneas, o que reforça nossa interpretação de que Munch recolocava-se a cada instante na dor que o atingiu no dia da morte de sua irmã, ocorrida em 1877.

Este tema, da dor proveniente da perda, repete-se também no óleo *Mãe Morta e a Criança* (1897/1899). Na frente do leito, onde jaz o corpo da



13. Ver reproduções em Eggum (1984, p. 19, 18, 20, respectivamente).

mãe coberto por lençóis claros, uma criança pequena, vestida em vermelho, mãos nas orelhas, parece se isolar em relação às outras cinco pessoas que estão ao fundo do quarto.

O que queremos ressaltar é que Munch, através de todos estes exemplos, ao invés de abstrair os acontecimentos de sua vida e recriar a paz através de suas pinturas, parece a cada dia, ao pintar incessantemente os temas que lhe causaram profunda dor - ciúmes, doença, solidão e morte - dizer um *não* a fingir que eles não existiram ou não tiveram importância em sua existência. Pelo contrário, ao materializar em si mesmo, através de suas pinturas, seus fantasmas mais apavorantes, ao não virar as costas aos pavores da existência, Munch parece querer dar passos, cada vez mais consistentes, à incorporação da dor como momento da existência, como momento de vida, bem como à sua experimentação, seu vivenciamento, como superação, como aprofundamento de si.

Como não lembrar aqui das palavras de Nietzsche:

“Só a grande dor, esta longa e lenta dor que não se apressa, e na qual, por assim dizer, somos consumidos como madeira verde, constrange-nos, a nós filósofos, a descer em nosso último abismo, a despojar-nos de toda confiança, de toda benevolência, de toda ocultação, de todo alívio, de toda solução intermediária onde talvez pudéssemos ter posto anteriormente nossa humanidade. Eu duvido que dor semelhante nos ‘melhore’ - mas eu sei que ela nos aprofunda (...). Longos e perigosos exercícios de dominação de si fazem de nós um outro homem com alguns pontos de interrogação a mais e, antes de tudo, com a vontade de questionar daí em diante, colocando-se-lhe mais de insistência, de profundidade, de rigor, de duração, de maldade e de calma do que até hoje.

A confiança na vida não existe mais; a própria vida torna-se problema” (Nietzsche, 1982b, P, # 3, p. 25).



Vejamos alguns auto-retratos de Munch. *O Errante Noturno* (1923/1924)¹⁴ mostra-nos um corpo encurvado que parece vagar por uma sala durante a madrugada. O chão, o piano e suas próprias roupas estão em tons de azul escuro enquanto pelos vidros das janelas penetra um azul um pouco mais claro, o azul do antes do amanhecer. No rosto, contrastado por alguns borrões de amarelo ouro, faces na sombra, ressaltam-se duas cavidades em marrom escuro nos lugares dos olhos, olheiras de uma longa e interminável noite em branco. As

24

14. Ver esboços em Eggum (1984, p. 269).

24. Auto-retrato.
O Errante Noturno,
1923/1924.



25. Auto-retrato,
1940/1944.



26. Auto-retrato às 2:15
da Madrugada,
1940/1944.

cores fortes e alegres da pintura reforçam a sensação de esgotamento que a escuridão proveniente dos olhos lança para fora.

26

Em *Auto-retrato às 2:15 da Madrugada* (1940/1944), terminado no ano de sua morte, cores muito mais claras que no anterior predominam. Se naquele predominavam os azuis que convidavam à profundidade e introspecção da noite não dormida, neste, a claridade contrasta com o horário. Vemos uma figura delineada em numerosos traços verdes, sentada em uma poltrona amarelo escuro, com um rosto quase indeterminável, amarelo limão. Olhos, boca e nariz são apenas pontos verdes. Se em *O Errante Noturno* tínhamos a sensação da noite mal dormida, aqui temos a materialização de uma vida mal dormida. Munch parece querer acertar as contas com a insônia que o perseguiu durante toda sua vida desde a pré-adolescência. A sombra cinza, por trás da cadeira, remete-nos a esse fantasma da ausência de sono que o perseguiu. Sua pintura é o pintar de suas dores, a confissão e experimentação de seus temores. A superação de momentos de sua vida, vista agora e sempre como problemática. Descer às profundezas de nosso último abismo opondo-lhe “nossa coragem, nossa ironia, nossa força de vontade, do mesmo modo que o Índio segura a pira de suplícios no sentido de praguejar contra seu carrasco” (Nietzsche, 1982b, P, # 3, p. 25).



27. Auto-retrato,
1940/1941

28

Seu *Auto-retrato entre o Relógio e a Cama* (1940/1942) é quase um testamento. De novo seu rosto é cadavérico, seus olhos saliências escuras, seu corpo estático como um esqueleto com roupas. O relógio em marrom escuro, onde não se vêem ponteiros, marca esta hora que nunca chega, a hora do sono. A cama, com um lençol branco com listas, diagonais vermelhas e verticais



28. Auto-retrato entre o Relógio e a Cama, 1940/1942.



29. Metabolismo, 1898.

pretas na lateral, inclinadas por sobre o leito, contrasta com a parede em amarelo forte, com a porta entreaberta e com o quadro de um nu feminino à direita. O leito arrumado, o relógio sem horas, o corpo cansado mas ereto e estático, reforçam a impressão de uma vida de sonambulismo acordado vagando pelas madrugadas. Novamente temos aqui a tentativa de enfrentar e superar seus problemas, o terrível de sua existência, através de seus quadros.

Da mesma forma que a morte, como parte da vida, está sempre presente nas pinturas de Munch.

Em *A Morte e a Donzela*, a morte dança com uma virgem, espermatozoides ao lado e embriões à direita ou em baixo, dependendo da versão.

Em seu guache chamado *Metabolismo* (1898) temos talvez uma de suas visões mais explícitas. Um homem e uma mulher nus, corpos e rostos esquemáticos e, entre eles, uma árvore. Ao fundo, uma paisagem, uma zona em azul - provavelmente um lago - vários traços a compor um céu. Da terra, sob a árvore, brotam flores e plantas, uma delas surgindo pelos olhos de uma caveira de vaca. As raízes desta árvore penetram o solo vigorosamente e terminam sobre um corpo, enterrado sob todos. A vida e a morte, do homem e da natureza, nutrem-se mutuamente, partes que são de um mesmo ciclo de transformações de forças, onde nada se perde, apenas novas relações constituem-se.

Num de seus mais famosos auto-retratos, uma litografia de 1895, vemos o rosto e o pescoço de Munch destacando-se sobre um fundo negro. Nada mais é visível a não ser um esqueleto de braço na parte inferior da pintura, que contrasta com a profunda serenidade estampada em seus olhos e suas faces. Em outro auto-retrato (*Dança da Morte* - 1915) vemos os grossos traços que compõem o dorso nu, tomado late-

30

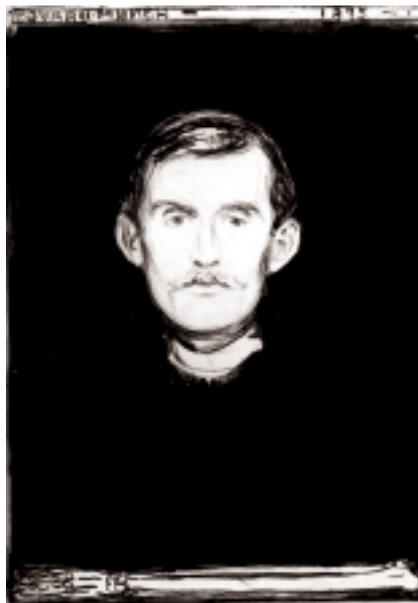
29



30. A Morte e a Donzela, 1894

31

32



31. Auto-retrato com Braço Esqueleto, 1895.

32. Dança da Morte, 1915.



ralmente, como que a fazer par com uma caveira que se move em contradança.

Em outra versão de *Metabolismo* (1897), sobre um corpo enterrado de mulher brotam flores com rostos humanos que desabrocham em uma praia, onde uma mulher contempla as águas, parada sob uma árvore. Uma terceira, de 1899, mostra-nos novamente o casal nu em volta de uma árvore cujas raízes envolvem, sob os pés da moça, uma caveira humana e sob ele, uma caveira de animal¹⁵.

33

Em *Morte no Remo* (1893) vemos o interior de um pequeno barco a vela onde um velho homem tem como seu companheiro, ao leme, uma caveira. Uma grande vela amarelo canário toma toda a lateral esquerda da tela, em

15. Ver reproduções em *Catálogo* (1985, p. 159, 109).



33. *Morte no Remo*, 1893.

contraste com o azul cobalto do mar. A caveira em tons muito claros e o esboço de um barco de pesca ao fundo terminam por compor uma imagem extremamente alegre, o que se contrasta com as nossas expectativas sobre um tema como este. Estas cores muito fortes não são usuais nas pinturas de Munch até a década de 90, em geral ainda muito soturnas e introspectivas. Elas só vão se tornar mais comuns a partir do começo do século XX.

Na série *Separação*¹⁶, um tema também constante em Munch onde o isolamento e a solidão surgem como possibilidades, vemos sempre um casal. Ela de cabelos loiros cor de ouro, com um rosto que quase não aparece. Olha o mar, as costas voltadas para o homem abandonado que tem sua cabeça, apesar da distância, ainda envolta por alguns fios de seus longos cabelos. Ele olha para o chão de onde brota uma estranha flor em um arbusto de folhas vermelhas.

Na interpretação de 1896 a composição inverteu-se, o homem à esquerda, o mar em lilás, a mulher ainda com cabelos amarelos. Mas seu rosto, onde não mais se distinguem boca ou olhos, bem como o vestido estão pinta-

34



34. *Separação*, c. 1896

dos em amarelo. De uma árvore, ao lado do homem, apenas percebemos o tronco. O homem em verde escuro, mão direita sobre o peito, dedos ensanguentados. Do vermelho que escorre sobre o chão brota, também em vermelho, uma nova vida, uma nova planta. A dor do coração partido faz parte, ao mesmo tempo, do que faz renascer a própria vida.

Em *Os Três Estágios da Mulher (A Esfinge)*¹⁷, de 1894, vemos novamente a mulher loira à esquerda, contemplando o mar, vestido em branco e carregando flores, reflexo de sua pureza imaculada. Ao centro, uma mulher nua, cabelos ruivos e braços cruzados atrás da cabeça, como naquela versão

16. Ver reprodução de 1894 em Eggum (1984, p. 115).

17. Ver reprodução em Hodin (1985, p. 57).

de *Ciúmes* de 1907, tentadora e sedutora. À direita, outra mulher, agora com rosto pálido sobre o traje negro, braços cruzados sobre o corpo. Ao seu lado, separado por um tronco de árvore, um homem parece ir embora. Também pálido e vestido em negro, carrega nas mãos o coração que sangra abundantemente e que despeja sobre a terra a seiva de onde brotarão novas vidas, novas flores¹⁸.

Em toda a série *Ciúmes*, ao lado do casal, sempre uma nova vida brotava sob a forma de uma planta.

Munch parece associar dor e morte à vida, prazer e desprazer como fontes de vida e não como pares antitéticos que levassem um à vida, outro à morte. A perpetuação da imagem da vida e da morte como momentos de uma mesma coisa bem como a dor como momento do prazer aproximaram ainda mais Munch do Nietzsche do terceiro período de sua obra¹⁹.

Num de seus póstumos, Nietzsche rejeita a oposição entre dor e prazer colocando o prazer como fruto de uma sucessão de pequenas dores, uma alternância nervosa ou muscular que provoca um relaxamento associado a uma excitação.

“A indisposição é o sentimento que experimentamos quando sentimos uma inibição: já que a potência de uma atividade não pode tornar-se consciente senão no momento de inibições, a indisposição é um ingrediente necessário a toda atividade (toda atividade é dirigida contra qualquer coisa que deve ser superada). A vontade de potência, por consequência, procura resistências, a indisposição. Existe uma vontade de sofrimento no fundo de toda vida orgânica (contra a ‘felicidade’ como ‘meta’)” (1982a, 26[275], p. 248).

No mesmo sentido, ele acrescenta que dor e prazer não são antitéticos, não podem ser vistos como contrários, pois isto é uma falsa oposição.

“Existem mesmo casos onde um tipo de prazer é condicionado por uma sucessão rítmica de pequenas excitações desagradáveis: por lá se atinge uma muito rápida intensificação do sentimento de potência, do sentimento de prazer. É o caso das cócegas, e mesmo das cócegas sexuais durante o coito: nós vemos um tipo de desprazer agir, como ingrediente do prazer” (1977,14[173], p. 136).

Portanto, se é comum ver-se em Munch um pintor do desprazer, da doença, da morte, do pessimismo, da solidão, da melancolia e do abandono, propomos aqui uma leitura de Munch no sentido oposto. Para ele, não existe vida sem morte, vida sem doença, felicidade sem abandono, prazer sem separação e, portanto, sem dor e desprazer. Do coração cortado nasce nova vida. Dos corpos sepultados brota a existência. Construir e destruir não são opostos, pois do sangue nasce uma nova planta.

18. Ver litogravura de 1896 in Torjusen (1989, p. 109), versão sem as duas mulheres do meio.

19. Seguirei aqui a divisão da obra de Nietzsche em três períodos, o do *pessimismo romântico* até 1876; o do *positivismo crítico* até 1882 e o da *transvaloração dos valores* daí em diante. Para maiores detalhes, ver Marton (1990, p. 24-25).

“Quem é necessariamente um criador, no bem e no mal, precisa ser inicialmente um negador por onde, primeiramente, despedaçem-se os valores” (Nietzsche, 1971a, DS, p. 149).

Munch via no bem e no mal forças de criação do universo, forças de vida e, por isso, dizia *sim* à doença, à morte, à dor, à paixão, ao amor, ao sofrimento.

“Estes anos basicamente doentes foram, por outro lado, decisivos para minha vida inteira e para minha perspectiva sobre a vida.

Isto não significa, entretanto, que minha arte seja doente como ... muita gente acredita. Estas são pessoas que não conhecem a essência da arte nem conhecem a história da arte. Quando eu pinto a doença e o vício isto é, pelo contrário, um desprendimento saudável. É uma reação saudável da qual podemos aprender e viver -” (Munch, 1989, p. 52).

Munch dizia sim a tudo que era problemático, a tudo que era terrível, a tudo que destruía. Ao ciúme, à doença, à morte, à insônia e à febre reumática, que pareciam perseguí-lo durante toda a sua vida. Além das mortes da mãe e da irmã, ele perdeu o pai aos 26 anos e o irmão aos 32. Seu pai tinha constantes crises nervosas e “períodos de ansiedade religiosa que beiravam, às vezes, a insanidade” (Hodin, 1985, p. 11). Seu repúdio à fé cristã surge daqui. Munch foi alcoólatra até 1908, quando teve um colapso nervoso. Dagny Juell, por quem se apaixonou, morreu com um tiro na cabeça disparado por um russo com quem tinha se envolvido e que se suicidou em seguida. O relacionamento com Tulla Larsen, com quem se envolveu até 1902, terminou com uma cena: ela fingindo suicídio e ele, pensando que o revólver estava descarregado, acabou dando-lhe um tiro, o que causou a perda de movimentos em um dos dedos de sua própria mão. Em 1919, contraiu a febre amarela, que matou mais gente que a Iª Grande Guerra. Em 1926, perde a outra irmã, Laura. Em 1930, sofre uma doença nos olhos.

Não queremos psicologizar a obra de Munch, como é tão comum em seus críticos, como podemos ver em várias passagens de Hodin, por exemplo. Este curto histórico mostra-nos apenas que a vida de Munch poderia rapidamente tê-lo levado à loucura ou ao cemitério. Munch morreu em 1944 com quase 81 anos.

Em um poema que escreveu para seu *Auto-retrato no Inferno* (1903)²⁰, uma imagem com o fundo em tons avermelhados e marrons de onde se destaca seu corpo desnudo, pintado em forte amarelo, ele confessa:

“Eu herdei dois dos mais perigosos inimigos da humanidade - a tísica e a insanidade -, doença, loucura e morte foram os anjos negros ao lado de meu berço” (Munch, 1989, p. 50).

20. Ver em Torjusen (1989) o poema (p. 50) e o quadro (p. 51).



35. *Modelo se Despindo*, 1925

Mas a pintura de Munch nos mostra como ele soube dizer *sim* à vida, mergulhar no problemático, pintar por excesso de vida, dando completamente as costas ao pessimismo e ao niilismo. A pintura de Munch é uma afirmação *da* vida e uma afirmação *de* vida.

35 Como não se surpreender com a suavidade, sensibilidade, alegria e
afeto de seus nus em aquarela (*Nu Ajoelhado* - 1921, *Modelo se Despindo* -
36 1925), de seus homens e mulheres em banho de mar (*Alto Verão II* - 1915,
Homens no Banho - 1918). Que contraste com *Olho no Olho*²¹ (1894), um
casal vestido, como sempre uma árvore entre eles, ambos com rostos cadavé-
ricos, ela em tons mais escuros com pitadas de vermelho, ele pálido como a
37 morte. Ou em toda a série *Atração* onde rostos sempre cadavéricos se enla-
çam pelos cabelos da mulher, à frente de uma gélida paisagem, como se de
todo amor e atração o inevitável da morte e rompimento se produzisse. Como
se amor e sofrimento fossem um par inseparável.

Como não lembrar do artista trágico de Nietzsche que sofre de superabundância de vida, antítese do pessimismo:

“O artista trágico não é um pessimista, ele diz “sim” precisamente a tudo que é problemático e terrível, ele é dionisíaco...” (Nietzsche, 1974a, RP, # 6, p. 29)²².

21. Ver reproduções em Eggum (1984, p. 266, 251, 177, respectivamente).

22. A mesma idéia se repete nas *Incursões de um extemporâneo* (1974a, DI, #49, p. 94).



36. Alto Verão II, 1915.

37. Atração I, 1896.

A Afirmação e não a negação de vida como força geradora da arte. Não mais Apolo contra Dioniso.

“A arte como a redenção do que sofre - como via de acesso a estados onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, onde o sofrimento é uma forma de grande delícia” (Nietzsche, 1983, VP, # 853, p. 28).

Neste sentido, a pintura de Munch, que pode parecer à primeira vista um enaltecimento do bizarro, do sepulcro, da fealdade da existência, do mórbido, do doentio, passa a ser percebida como o seu contrário. Ela não é o enaltecimento da morte, mas sim a superação da morte na vida. Não é o enaltecimento da doença e do doentio, mas uma superação da doença na vida. O terrível e o tétrico, o medo e o pavor, incorporados enquanto existência trágica do pintor-músico-poeta. Pois Munch referia-se constantemente às suas pinturas como poemas e como tendo o efeito de sinfonias (Torjusen, 1989, p. 32).

Música construída através do jogo de cores, da dança das imagens, da dança da vida.

“Ao pintar cores, linhas e formas vistas em um estado de excitação, eu estava procurando fazer esta excitação vibrar da mesma maneira que vibra um fonógrafo” (Munch, citado em Hodin, 1985, p. 50).

Aqui é necessário se fazer uma distinção fundamental. Podemos ter espantado o leitor ao propor a leitura das obras de Munch como pinturas trágicas, pinturas dionisíacas.

A distinção Apolo/Dioniso surge no *Nascimento da Tragédia*, no primeiro período da obra de Nietzsche. Apesar de já serem sugeridas como impulsos artísticos que brotam da natureza, portanto como “forças cósmicas” (Marton, 1990, p. 50) no início do *Nascimento da Tragédia*, seu relacionamento nesta obra é basicamente de antítese, de antagonismo. Apolo é o deus da arte da forma, instinto criador do mundo do sonho, da aparência, expressão sublime do *princípio de individuação*, sereno e calmo, fundamento da arte da forma por excelência, das artes plásticas em geral e da escultura em

particular. A ele se contrapõe Dioniso, o deus da desmedida, da embriaguez, do êxtase, do excesso, do prazer nascido do sofrimento. Instinto impulsivo gerador da arte imaterial por excelência, a música. A conciliação entre ambos os instintos se daria na Tragédia Grega, antes desta ser dominada pela razão das palavras, pelo discurso socrático.

Assim, a tragédia surgiu como a consolação metafísica do homem grego, através de uma identificação primordial com a natureza conseguida através do coro dos sátiros. Conseqüentemente, o estado dionisiaco é a antítese da libertação apolínea através das aparências. Pelo contrário, ele seria a aniquilação do *princípio de individuação*. Como acrescenta Nietzsche,

“contrariamente aos que se dedicam a fazer as artes derivarem de um princípio único, considero como a fonte vital necessária de toda obra de arte (...) duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dioniso, reconhecendo neles os representantes vivos e intuitivos de dois mundos artísticos díspares em sua essência mais profunda e suas metas mais altas” (1985, # 16, p. 132).

A música representaria o elemento metafísico do mundo, a coisa em si, em contraponto à aparência, o elemento físico, as artes plásticas nas quais o homem se deixaria entregar ao *“agradável prazer da contemplação das formas”* (Nietzsche, 1985, # 16, p. 133).

“O trágico não pode ser derivado de modo algum da essência da arte, tal como é normalmente concebida, segundo a categoria única da aparência e da beleza; somente partindo do espírito da música compreenderemos a alegria a partir da aniquilação do indivíduo” (1985, # 16, p. 137).

Em conseqüência, a partir das idéias de Nietzsche em o *Nascimento da Tragédia*, pensar uma arte plástica, mesmo que não fosse uma arte de consagração da beleza, como dionisiaca, seria uma impossibilidade nos próprios termos. Para que isto seja possível, é preciso que Nietzsche supere esta polaridade, Dioniso X Apolo, essência X aparência. Isto ele vai fazer, principalmente, no terceiro período de sua obra, quando em lugar de Apolo, Dioniso contrapõe-se ao *Crucificado*. Segundo Lebrun (cf. 1985), houve uma mutação de Dioniso, mas não em direção ao “irracionalismo” vulgar nem em direção ao orgiástico, pelo deslocamento do lugar de Apolo. Dioniso se promove em detrimento de Apolo. O artista passa então a afirmar o seu ser e não mais evadir-se da realidade, num sonho apolíneo de beleza. Criar aparências deixa de ser o mergulho no sonho. “É retomar, por sua própria conta, a operação própria de Dioniso. Mais precisamente, é *idealizar*. À condição, porém, de não mais entender esta palavra no sentido de ‘fazer abstração ou retirada do que é mesquinho ou secundário’. *Idealizar* é ‘fazer violência’, ‘colocar violentamente em relevo os traços principais, de

maneira que os outros se esfumem'. Sem essa deformação incessante, não existe Arte" (Lebrun, 1985, p. 48).

A condição fisiológica essencial para que brote a arte, a embriaguez, aqui deixa de ser vista como geradora apenas do estado dionisíaco. "O essencial na embriaguez é o sentimento de intensificação da força da plenitude. É o sentimento que conduz a colocar de si mesmo nas coisas(...)" (Nietzsche, 1974a, DI, # 8, p. 63).

Mas agora a embriaguez apolínea vai excitar sobretudo os olhos, enquanto a embriaguez dionisíaca excitará o conjunto da sensibilidade.

Apolo deixa de ser a glorificação do fenômeno, Dioniso deixa de ser a glorificação da desmedida, da essência. A tragédia passa a ser a prova de que os gregos não eram pessimistas, passa a ser a superação do pessimismo.

"Um tal espírito livre direciona-se ao centro do universo com um fatalismo alegre e confiante, com a convicção profunda que só o individual é condenável, mas que tudo será salvo e reconciliado na totalidade, - ele não mais diz não... Mas tal fé é a mais alta de todas as fés possíveis; eu a batizei com o nome de Dioniso" (Nietzsche, 1974a, DI, # 49, p. 94).

Dioniso não é mais o delírio, o enfeitiçamento, a possessão inebriante, Dioniso agora passa a delirar racionalmente, afirmando a vida, contra tudo que possa degenerar a existência.

"O ser mais rico em abundância vital, o deus e o homem dionisíacos podem se oferecer não só a visão daquilo que é terrível e problemático, mas também cometer mesmo uma ação terrível e se entregar a todo luxo de destruição, de decomposição, de negação: neles o mal, o absurdo, o hediondo parecem, por assim dizer, permitidos em virtude de um excedente de forças geradoras e fecundantes, capazes de transformar não importa qual deserto em um terra fértil" (Nietzsche, 1982b, # 370, p. 278).

Existem agora duas categorias de seres sofredores, os que sofrem de empobrecimento de vida e os que sofrem de superabundância de vida. Os primeiros buscam na arte o repouso, o silêncio. Os outros, os que têm uma compreensão trágica da vida, para os quais mesmo a dor produz um efeito de estimulante, buscam uma arte dionisíaca.

[O artista trágico não busca] "libertar-se do terror e da piedade (...), purificar-se de uma emoção perigosa ao fazê-la descarregar-se violentamente - como entendia Aristóteles - mas, mais além do terror e da piedade, ser em si mesmo a volúpia eterna do devir - essa volúpia que inclui geralmente a volúpia de aniquilar..." (Nietzsche, 1974a, CA, # 5, p. 101).

Aproximadamente um mês antes de morrer, Munch pinta um de seus últimos quadros - *Explosão na Vizinhaça* (1944). Um ato de sabotagem explodiu um edifício em Oslo e fez arrebentar todas as vidraças de Ekely, onde Munch residia. Na pintura, um homem de chapéu e sobretudo caminha desarvoradamente no meio de um jardim, com as mãos no bolso, recuperando-se da explosão. Fiel até o fim às suas concepções de arte não como fuga, mas como entrega até ao mais horrível e assustador, esta pintura surge como um testamento final das múltiplas explosões que Munch detonou com sua pintura durante toda sua vida.

É no sentido de dizer sempre sim à vida e ao problemático, ao terrível e destruidor, que vemos na pintura de Munch uma pintura trágica, dionisíaca. Imagens que para se expressarem têm que assumir alguma forma, pictórica, poética, sinfônica, arrebatadora, mas que, de forma alguma, podem ser vistas como um plácido refúgio através da contemplação de formas belas²³.

Mulheres - Um tema à guisa de conclusão

As mulheres aparecem de uma maneira bastante peculiar na obra de Munch, principalmente nos quadros referentes a temas do *Frieze of Life* - amor, angústia e morte.

38

Na série intitulada *Madonna* vemos uma mulher com um dos braços estendidos por trás da cabeça ligeiramente inclinada, colocando seu corpo em posição de oferta sobre a qual nenhuma defesa é possível, nu a partir da altura dos quadris, seios arredondados e provocantes. O fundo é formado por pinceladas que acompanham a sinuosidade do corpo que parece adquirir movimento e emitir ondas de força que reverberam em direção ao cosmos. Os

23. Aqui nos contrapomos às interpretações que, vendo em Munch o 'pai' do expressionismo, costumam interpretá-lo a partir das teorias de Worringer (1975), a partir da contraposição entre *Abstração e Einfühlung*. Como mostramos, o que se passa em Munch dificilmente pode ser visto como um processo de abstração, como o defendido por Worringer.

Para ele, a "tendência à abstração, a possibilidade de repouso se encontra na purificação dos elementos da natureza reconstruídos segundo



olhos fechados e a boca que esboça um sorriso matreiro e desafiador reforçam a sedução que surge das ofertas que *Madonna* procura fazer. Em algumas litos, bem como no óleo de 1893-1894, o vermelho é utilizado para acentuar-se esta impressão. Cor quente, provocante, utilizada de maneira muito sutil, com o leve contorno da ponta dos seios e da parte superior dos lábios. Uma pincelada sob o pescoço e outra em cada uma das faces aumentam a sensação provocante desta mulher. Nas ondas que reverberam, a utilização de algumas pinceladas mais longas desta cor realça a sensação de movimento que se

38. *Madonna*, 1895

expande a partir do corpo nu da *Madonna*. Um arco de círculo vermelho sobre os cabelos, maior e mais visível no óleo do que nas litogravuras, surge por trás da cabeça como se fosse uma auréola a coroar o dorso nu. Seus cabelos negros estão displicentemente escorridos sobre peito e ombros, a posição de seus braços dão ao corpo a sensação profunda de ser indefensável enquanto os olhos fechados reforçam o sinal de abandono ao destino, destino da unidade carnal e sensual, que atrai para uma aventura a um só tempo sedutora e perigosa. Unidade entre corpo, espírito e mundo, materializado no retrato apaixonado e nos halos que dele se expandem como uma aura envolvente, a *Loving Woman*²⁴. Nada mais temos aqui das *Madonnas* de Leonardo, a Virgem mãe provedora de todos os cristãos²⁵. “E no fundo, o que amamos nós nelas senão justamente isto: que quando elas ‘se dão’, elas nos dão um espetáculo?...” (Nietzsche, 1982b, # 361, V, p. 378).

Puberdade, de 1893, marca justamente o momento de alteração que atinge a pessoa feminina em sua transformação de criança em mulher. Uma adolescente nua, sem ainda apresentar qualquer volume nos seios e com um olhar estarrecido e estático, senta-se sobre a cama onde só se vislumbra um pedaço dos lençóis brancos. Seus braços magros cruzam-se sobre a pélvis, suas mãos apoiadas sobre as coxas como a esconder o fruto de tanto temor e apreensão, objeto de seus medos e caminho em direção ao desconhecido. Ansiedade de uma nova experiência. Este ar de incerteza em relação a algo incerto é acentuado por uma estranha sombra que parece surgir por entre as pernas e se expandir sobre a parede, como um sombrio espectro do próprio corpo que se transforma. Aqui parece surgir como mistério para ela própria o que depois se expandirá pelo mundo dos homens. Mistérios sobre os quais o homem nunca encontrará o caminho do desvelamento. “Tem-se a mulher por profunda. Por quê? Porque nela não tocamos jamais o fundo. A mulher *não é mesmo plana*” (Nietzsche, 1974a, MT, # 27, p. 15).

Vermelho e Branco (1894)²⁶ já nos apresenta o começo de outra transformação. Em pinceladas chapadas e disformes, que insinuam pela desaparecimento das formas a separação entre corpo feminino, mar, pedras e árvores, vemos uma figura de perfil, vestida em branco, cabelos amarelos e rosto sem definições. Ao centro, vestida em vermelho forte, mãos por trás da cintura, lábios também vermelhos sobre rosto marrom, surge outra mulher, não mais pura e singela como a anterior, mas provocante e sensual, “da cor do pecado”.



39. *Puberdade*, 1893.

uma nova ordem, *desligada* das flutuações da existência.

É a partir disto que se convencionou pensar o Expressionismo como esta tendência à abstração. Relação de angústia que parte da imagem do real mas a transforma na busca de paz interior enquanto construção de forma” (Menezes, 1990, p. 197-199). Para a relação destas idéias com os vários *expressionismos* visuais, veja-se Menezes (1990, p. 199-216).

24. Título dado inicialmente por Munch a estas pinturas.

25. Para um interessante estudo sobre a posição do corpo da mulher na pintura, ver Berger (1980).

26. Ver *Catálogo* (1985, p. 95).

40

Em *A Mulher* (1899), temos a exacerbação do estado anterior. A loira em branco continua lá, mas a mulher central tirou seu vestido vermelho, mãos por trás da cabeça, colocando todo à vista seu corpo nu em oferta aos



40. *A Mulher*, 1899.

prazeres da vida. À esquerda surge um novo personagem, todo em negro, rosto em branco fazendo ressaltar o contorno e o escurecido dos olhos e olheiras. Rosto pálido e cadavérico, um contraste com a cupidez rosada do anterior e à singeleza do amarelo da primeira mulher.

Estas referências nos permitem compreender as formas protoplasmáticas que dançam à beira mar em sua tela *Dança na Praia* (1900-1902)²⁷. Sob o sol da noite dos países do norte europeu, uma figura em branco dança animadamente com uma outra em amarelo. Esta ruiva, ela loira. Por entre os galhos de uma árvore distinguem-se duas formas negras e à direita, sentada, uma última em vermelho. A mesma transformação aqui está presente. Abstraídos quase todos os elementos de identificação dos corpos como tais, esta interpretação parece assumir um ar de genericidade que as outras não têm. Aqui se repete o reflexo do sol nas águas, como que a penetração necessária do universo masculino neste complexo feminino.

Outras versões de *A Mulher*, algumas com o nome também de *Es-finge*²⁸, introduzem ao lado da mulher em negro, já não tão pálida como na anterior, a figura de um homem em preto, carregando o coração despedaçado de cujo sangue escorrido brota uma nova vida sob a forma de uma planta vermelho rubro. Amor e morte. Amor e sofrimento.

Em uma outra interpretação de 1894 - com o subtítulo de *Paráfrase de Salomé*²⁹, a mulher em negro carrega nas mãos uma cabeça cortada, o que reforça a idéia de um processo de transformação inevitável e incessante, das três fases da mulher - pura, tentadora e viúva negra. E do lugar reservado nele para o homem, cabeça ou corpo.

27. Ver reprodução em Eggum (1984, p. 275).

28. Ver reproduções em Eggum (1984, p. 127, 173).

29. Ver reprodução em Eggum (1984, p. 126).



41. Auto-retrato
(Paráfrase de Salomé),
1894/1898.

42. O Beijo, 1895.

Em um auto-retrato de 1894/1898, Munch se coloca como a cabeça cortada, sustentada pelo que parecem ser os fios de cabelo de um rosto acima dela, sobre as vigorosas pinceladas de um fundo eternamente vermelho.

A união entre o homem e a mulher é tema de toda uma parcela da obra de Munch. *O Beijo*³⁰ (1897) nos mostra um casal em marrom sobre um fundo também marrom escuro, aparentemente em frente a uma janela, rostos entrelaçados em um ósculo de profundezas inatingíveis a quem dele não participa. É interessante notar que, nas versões anteriores, ainda existia uma leve linha separando os rostos do homem e da mulher entre si. Aqui, eles se unem em uma só forma, totalmente indissociável enquanto imagem, enquanto sensação, enquanto movimento, enquanto espírito. São uma e a mesma coisa. Nas palavras do próprio Munch:

*“O Beijo
Doces lábios ardentes contra os meus
Céu e Terra desapareceram
e dois olhos negros olharam
dentro dos meus”* (Munch, 1989, p. 86).

Vista de uma outra perspectiva, esta união indissolúvel de *corpos e almas* pode adquirir um delineamento não tão romântico quanto este. Um rosto pálido de homem, inclinado sobre o peito da mulher amada que o envolve com seus braços e lhe beija com vagar o pescoço oferecido. Cabelos ruivo-vermelhos escorrem sobre os ombros e cabeças como a acompanhar o sangue vertido em beijo tão profundo. Entrega passional ao ente que sugará, até a última gota, o que de vital pode o homem conter dentro de si mesmo. *Vampiro*³¹ (1893/1894; ilustração de 1895) nos mostra amor e dor, paixão e morte, entrega e perda de si mesmo, como partes de uma luta interminável entre dois seres, homem e mulher.

41

42

43

30. Ver reproduções do óleo e da versão de 1892 em Eggum (1984, p. 147, 94). Ver xilo de 1897 em Torjusen (1898, p. 87) e quatro variações (1897-1902) em *Catálogo* (1985, p. 206).

31. Ver reprodução do óleo em Eggum (1984, p. 113).



43. *Vampiro*, 1895.

“(...) a mulher completa dilacera quando ama... Conheço estas amáveis bacantes... Ah, que perigosa, insinuante, subterrânea pequena besta de presa! E tão agradável com isso!... Uma mulher que persegue sua vingança lançaria de pernas para o ar o destino em seu curso. A mulher é indizivelmente mais perversa que o homem e também mais inteligente: na mulher, a bondade já é uma forma de degenerescência... No fundo de tudo o que chamamos ‘as belas almas’, encontramos um desequilíbrio psicológico (...) Mesmo a luta pela igualdade de direitos é um sintoma de doença: todo médico o sabe. - Quanto mais é mulher, mais ela se defende com todas as suas garras contra os direitos em geral: o estado de natureza, a eterna guerra entre os sexos, coloca-a, sem contestação, na primeira fila” (Nietzsche, 1974b, PL, # 5, p. 137).

Suas séries *Atração* e *Separação* nos mostram muito bem esta relação. Em *Atração I* vemos dois rostos em frente a uma rua que leva até o mar, olhos nos olhos, rostos finos e cadavéricos. Em *Atração II*, os rostos cresceram e assumem primazia em relação à paisagem. Tomam conta de toda cena.

44 Nas versões de 1896³², mudou-se o cenário completamente, os dois rostos estão em meio a troncos de árvores, com o sol e seu reflexo fálico nas águas como pano de fundo. Aqui introduz-se a mulher como ente envolvente, seus cabelos que enlaçam o rosto do homem, como que dotados de vontade própria. Ela

“(...) vagueia, esguia, curiosa, indiferente, atenta, - uma

32. Ver reproduções em *Catálogo* (1985, p. 222-223). Para *Separações*, ver p. 200.

verdadeira mulher, no fundo, com o rancor das mulheres e uma sensualidade de mulher” (Nietzsche, 1974a, DI, # 3, p. 59).



44. *Atração II*, 1896.

Nas *Separações* o cabelo envolvente continua aparecendo, reforçando a idéia do abandono a que é lançado o homem após seu envolvimento com o sexo oposto e “frágil”. Nas comentadas anteriormente, o homem abandonado afasta-se com o coração sangrando efetivamente em suas mãos. Outras reinterpretações mostram apenas os corpos do peito para cima, mas os cabelos que enlaçam e os borrões de sangue continuam lá.

*Cinzas*³³ de 1894 antecipa o mesmo espírito. A mulher, mãos à cabeça, cabelos despenteados, roupa desarrumada, vestido entreaberto deixando o vermelho da roupa interna saltar. Ele, espremido no canto da tela e da paisagem, de costas abaixadas, com a mão sobre a cabeça em pesar e desconsolo.

Este lugar sibilino da mulher já tínhamos visto em toda a série *Ciúmes*, que abriu este nosso trabalho. Lá, a imagem está mais explicitamente associada à mulher da tentação do paraíso, que se oferece em corpo nu, rodeado de vermelho, com a mão em direção à árvore do fruto proibido. Ao homem, resta sempre o papel de abandonado ou prestes a ser abandonado. É só questão de tempo para a realização do inevitável. Não é à toa que as mulheres de Munch, mesmo quando pálidas, aparecem como poderosas e sempre mais coradas que os homens, em que pese as expressões sempre fantasmagóricas em que ambos os sexos sempre surgem em sua obra. Vampiras, cobras, dominadoras, envolventes, sedutoras, enfim, como atividade. Aos homens resta a palidez, a depressão, o coração partido, as cinzas de um amor, eterna passividade.

É claro que mulheres de outras maneiras aparecem na obra de Munch. Nos retratos de suas irmãs, amadas, conhecidas. Tanto na série a *Ponte* como em seus nus, elas surgem pintadas de outra forma mais carinhosa, mais alegre. Mas isto não invalida a interpretação que surge com todo seu vigor nas telas

33. Ver reprodução em Torjusen (1989, p. 104).

ligadas ao *Frieze of Life*. Pois, afinal,

“A mulher perfeita comete a literatura como quem comete um pecado capital: a título de experiência, de passagem, voltando-se para ver se a percebemos, e para que a percebamos...” (Nietzsche, 1974a, MT, # 20, p. 14).

Não que achemos, como não achamos em Nietzsche, mesmo quando coloca as mulheres no meio do povo, do público, do bando, dos fariseus, das bestas eleitorais (cf. Nietzsche, 1982b, # 368, p. 276), que esta percepção da condição feminina seja pura e simplesmente um exercício de puro preconceito. Mas, pelo contrário, vemos aqui a avaliação dos valores dados à mulher criada pelo *Crucificado*, a mulher dos delírios religiosos do pai de Munch, a mulher construída pela cultura cristã do mundo ocidental. Menos do que fruto natural, uma criação natural na natureza, em sua natureza de mulher de hoje, transformada e transmutada nestas horríveis feições, em que a “História” da cultura as pintou.

“(...) Sob sua vaidade pessoal, a mulher tem também desprezo pela mulher em geral. Talvez desagradável: mas o desagradável é sigillum veri (selo da verdade). (...) Que, por exemplo, a mulher seja em si, o sexo ‘frágil’, isto é impossível de sustentar tanto pela História como pela etnologia: existem - e existiram - quase em todos os lugares, formas de civilização onde é a mulher que domina. (...) É um acontecimento marcante e, se quisermos, uma ‘virada determinante’ no destino da Humanidade, que a mulher tenha definitivamente tido desvantagem - que todos os instintos de submissão tenham sido trazidos a ela e tenham criado o tipo feminino. Não tenham dúvidas, de fato, que é somente a partir deste momento que a mulher tem qualquer coisa de encantadora, de interessante, de complexa, de astuta, - uma renda sutil de psicologia impossível: ela cessou, por isso mesmo, de ser enfadonha...” (Nietzsche, 1974b, PL, # 5, V, p. 306).

Estas idéias parecem ter sido sintetizadas nas imagens de *A Dança da Vida* (1889/1900). Um baile à beira-mar onde casais dançam animadamente. Olhando melhor, vemos que o quadro foi estruturado para ser lido como se acompanhássemos o traçar de uma letra M. À esquerda, uma moça jovem vestida de branco, com flores amarelas, faces claras, braços abertos e um sorriso displicente nos lábios. Um pouco atrás, mais à direita, um casal dança. Ela de branco, a pureza, os homens sempre de preto. No terceiro passo, retornando ao primeiro plano, na parte central da tela dança um outro casal, ela de vermelho, cor do pecado, da volúpia e do prazer. Ele tem o rosto inexpressivamente pálido enquanto o dela é um pouco mais escuro, sendo ambos cadavéricos. Ele está envolvido pelo vestido da mulher. A tentação parece levar à morte. Um passo



45. *A Dança da Vida*, 1889.



46. *A Dança da Vida*,
1899/1900.

mais à direita e para o fundo, mais um casal. A moça novamente de branco, mas não mostrando mais a leveza e alegria do primeiro casal. O rosto do homem esverdeou-se e seus lábios portam um sorriso vermelho, famélico, olhos esbugalhados, agarrando com concupiscência o corpo contorcido da moça, como que tentando escapar de tão íngrimes ataques. A última imagem, à direita, uma outra mulher, de preto, que olha a cena com ares de viúva após todos os bailes. Ao fundo, o sol noturno novamente, seu reflexo sobre as águas, o elemento fálico necessário para que a vida dance.

Não são vários casais mas sim a percepção de vários estágios passados por uma só mulher. E por todas as mulheres. E homens. O quadro parece encerrar o ciclo interminável que leva da puberdade à viuvez, passando pela sedução e tentação, pela vontade do homem, pela fuga da mulher. Mas, ao fim, a mulher sempre sobra, vitoriosa, mas só. Virgindade, cobiça, fertilidade, enfim, melancolia. A dança da vida.

Propomos, portanto, uma interpretação no sentido oposto ao do preconceito. No sentido de uma avaliação de valores, valores cristãos, e na transvaloração destes valores, como o martelo que busca fazer brilhar como valor os dados que até então percebíamos como natureza. Valores sempre demasiadamente humanos. Como o dançarino Zaratustra que diz sim a todos os abismos. A pintura de Munch é anti-naturalista por excelência. Anti-romântica por natureza e por temperamento. Como pensar em Munch a possibilidade de se entregar ao puro repouso do apreciar de belas formas. Como pensar sua pintura dentro da clássica tríade da pintura renascentista, o pintor, o modelo, o quadro. A relação sujeito objeto foi aqui dissolvida. Quase poderíamos pensar que em Munch, a pintura não se faz quando ele quer mas, tal como o pensamento, “somente quando ‘ela’ quer” (Nietzsche, 1971b, PP, # 17, p. 35). Como maneira de estar em relação com o mundo. A afirmação do feio,

do aniquilamento, da dor, do sofrimento, da morte, é a antítese mais completa do niilismo e do pessimismo romântico. É um completo dizer sim ao problemático, ao terrível, ao destruidor. É um absoluto dizer sim à vida e não resultado do empobrecimento de vida. O trágico não como renúncia mas como superação. Pois não podemos esquecer que o Belo e o Feio são também criações humanas, demasiadamente humanas (cf. Nietzsche, 1974a, DI, # 19, p. 69). A própria vida institui valores e é através de nós que ela o faz (cf. 1974a, MA, # 5, p. 35). A incorporação da moral como superação da moral. As experiências mais negras e terríveis surgindo como estímulo para a criação de obras, para a criação de uma compreensão trágica da existência, que transforma “qualquer deserto em terra fértil” (Nietzsche, 1982b, # 370, p. 278).

“Mesmo a todos os abismos levo uma forma abençoada, meu dizer sim” (Nietzsche, 1974b, Z, # 6, p. 168). Munch soube tirar do doentio e do temor, de todos os aspectos até então negados pelos “bons” temas, “bons” sentimentos, pela “boa” pintura, as sementes que brotaram em suas telas, recolocando-os não só como necessários, mas principalmente como desejáveis. Vibrantes como o martelo que nunca pára em seu incessante martelar.

“Estar dionisiacamente diante da existência - minha fórmula para isto é o *amor fati*” (Nietzsche, 1983, VP, # 1041, p. 393). O amor desinteressado, o amor que não recorta³⁴ o mundo separando a dor do prazer, o alegre do triste, a vida da morte, o construir do destruir. Onde nada é supérfluo e dispensável pois, afinal, não devemos virar nossas costas a nada.

Devemos filosofar e pintar a marteladas, e nunca nos esquecermos que

“a obra de arte é como um cristal: como o cristal, ela deve ter também uma alma e o poder de brilhar” (Munch, 1988, p. 112).

34. Para maiores detalhes, cf. Nietzsche, 1974b (PL, # 5, p. 136-138) e (NT, # 2, p. 141).

Recebido para publicação em maio/1993

MENEZES, Paulo. Edvard Munch's tragic painting: an essay on painting and Nietzsche's hammering away. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 67-111, 1993 (edited in nov. 1994).

UNITERMS:

Nietzsche, Munch, aphorisms, series, painting, women, subject-object relation, tragic artist, tragic painting.

ABSTRACT: Relations between Nietzsche's philosophy and Munch's painting are instigating and complex. Aphorisms, Nietzsche's main form of expression, just as series are for Munch, allow him to pursue an idea from several perspectives in such a way that it enables both to make thought experiments. Each painting proposes a different interpretation for a world where facts no longer exist and where an end was definitely put to the separation between subject-object. Thus, in painting pain, jealousy, illness, shouting, death, loneliness, passion, women,

Munch does not dive into absolute pessimism, as would seem at first sight, but, on the contrary, say Yes to everything that is problematic, placing himself in the direction of overcoming death in life, being and making a tragic, Dionysian painting.

Lista das obras citadas

Serão utilizadas as seguintes siglas de referência dos museus e índices catalográficos.

MM - Munch Museum (Museu Municipal de Oslo). Os números de inventário referem-se ao deste museu.

NG - Nasjonalgalleriet, Oslo.

OKK - Oslo Kommunes Kunstsamlinger (Museu Municipal de Oslo).

RES - Doação de Rolf E. Stenersen para a cidade de Oslo.

RMS - Coleção Rasmus Meyers Samlinger, Bergen.

Sch - Gustav Schiffler. Catálogo da obra gráfica de Munch.

The Mirror: Série de impressão de 1897.

Os números entre parêntesis referem-se às indicações bibliográficas.

C - *Catálogo*, 1985.

E - Eggum, 1984.

H - Hodin, 1985.

M - Messer, 1987.

T - Torjusen, 1989.

Os nomes em *itálico* referem-se às obras reproduzidas no artigo.

A Criança Doente. 1885/1886. Óleo sobre tela. 119,3 x 118,7 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo. (M-51)

A Criança Doente. 1885/1886. Óleo sobre tela. 119,3 x 118,7 cm. NG. (M-51)

A Criança Doente. 1894. Ponta seca. 36,2 x 27,0 cm. Sch. 7/V/d. (M-50)

A Criança Doente. 1896. Litogravura colorida. 41,9 x 56,5 cm. Sch. 59. (M-50)

A Criança Doente. 1896. Óleo sobre tela. 121,5 x 118,5 cm. Göteborg Museum, Göteborg. (C-105)

A Criança Doente. 1896. Ponta seca. 12,7 x 16,8 cm. Sch. 60. (M-50)

A Dança da Vida. 1899/1900?. Óleo sobre tela. 125,5 x 190,5 cm. NG. (E-168)

A Dança da Vida. 1899. Tinta indiana. 32,5 x 47,7 cm. T 2357. MM. (E-168)

A Montanha da Humanidade com o Sol de Zaratustra. 1910. Óleo sobre tela. 75,9 x 126,0 cm. MM. (M-112)

A Montanha Humana (Estudo). c. 1910. Óleo sobre tela. 298 x 419 cm. MM (H-139)

A Morte e a Donzela. c. 1983. Óleo sobre tela.

128,5 x 86 cm. OKK M49 (C-91)

A Morte e a Donzela. 1894. Ponta seca. 29,3 x 20,9 cm. Sch. 3. OKK G/r 3-17. MM. (C-211)

A Mulher (Esfinge). 1893/1894. Óleo sobre tela. 72,5 x 100,0 cm. M 57. MM. (E-127)

A Mulher (Paráfrase de Salomé). 1894. Lápis. 30,5 x 46,0 cm. T 2762. MM. (E-126)

A Mulher. 1899. Litogravura colorida a mão. Sch. 122. 46,2 x 59,6 cm. Nelson Blitz Jr. , New York. (T-129)

A Videira Vermelha.

- 1898/1900. Óleo sobre tela. 119,5 x 121,0 cm. OKK. M 503. MM. (C-110)
- Alto Verão II*. 1915. Óleo sobre tela. 95,0 x 119,5 cm. M 282. MM. (E-249)
- Atração I. 1895. Água-forte colorida à mão. 31,4 x 24,1 cm. Sch. 17. OKK G/r 16-1. MM. (C-222)
- Atração I. 1895. Água-forte colorida à mão. 31,4 x 24,1 cm. Sch. 17. OKK G/r 16-2. MM. (C-222)
- Atração I*. 1896. Litogravura. 47,2 x 33,5 cm. Sch. 65. OKK G/1 207-7. MM. (C-192)
- Atração I. 1896. Litogravura. 47,2 x 33,5 cm. Sch. 65. OKK G/1 207-28. MM. (C-192)
- Atração II. 1895. Água-forte e ponta seca. 21,5 x 31,5 cm. Sch. 18. OKK G/r 17-6. MM. (C-223)
- Atração II. 1895. Água-forte e ponta seca. 21,5 x 31,5 cm. Sch. 18. OKK G/r 17-26. MM. (C-223)
- Atração II*. 1896. Litogravura (marrom). 38,5 x 62,5 cm. Sch. 66. OKK G/1 208-4. MM. (C-200)
- Auto-retrato (Paráfrase de Salomé)*. 1894/1898. Aquarela, tinta indiana e lápis. 46,0 x 32,6 cm. T 369. MM. (E-140)
- Auto-retrato às 2:15 da Madrugada*. 1940/1944. Guache. 51,5 x 64,5 cm. T 2433. MM. (E-281)
- Auto-retrato com Braço Esqueleto*. 1895. Litogravura. Sch. 31. 45,4 x 31,8 cm. Epstein Collection, Washington, DC. (T-53)
- Auto-retrato entre o Relógio e a Cama*. 1940/1942. Óleo sobre tela. 149,5 x 120,5 cm. M 23. MM. (E-280)
- Auto-retrato no Inferno. 1903. Óleo sobre tela. OKK M 591. 81,5 x 65,5 cm. MM. (T-51)
- Auto-retrato*. 1940/1944. Tinta indiana. 22,7 x 17,5 cm. T 2296. MM. (E-280)
- Auto-retrato*. 1940/1944. Tinta indiana. 27,4 x 21,5 cm. T 2003. MM. (E-280)
- Auto-retrato. O Errante Noturno*. 1923/1924. Óleo sobre tela. 89,5 x 67,5 cm. M 589. MM. (E-269)
- Banhista. 1918. Óleo sobre tela. 138,0 x 199,5 cm. M 364. MM. (E-251)
- Cabaré. 1886/1889. Óleo sobre tela. 60,0 x 44,0 cm. RES A313. Pintado no reverso da tela O Quarto do Doente (estudo) - RES A303. (E-49)
- Cinzas. 1894. Óleo sobre tela. 120,5 x 141,0 cm. NG. (T-104)
- Ciúme. Paixão*. 1913/1914. Ponta seca. 19,3 x 27,0 cm. MM. (M-82)
- Ciúmes*. 1895. Óleo sobre tela. 67 x 100 cm. RMS (E-134)
- Ciúmes*. 1896. Litogravura colorida à mão. 32,6 x 45,0/46,0 cm. Sch. 57. OKK G/1 201-2. MM. (C-197)
- Ciúmes*. 1896. Litogravura colorida à mão. 46,5 x 56,5/57,0 cm. Sch. 58. OKK G/1 202-10. MM. (C-197)
- Ciúmes*. 1896. Litogravura colorida à mão. 46,5 x 56,5/57,0 cm. Sch. 58. OKK G/1 202-11. MM. (C-197)
- Ciúmes*. 1896. Litogravura colorida à mão. 46,5 x 56,5/57,0 cm. Sch. 58. OKK G/1 202-41. MM. (C-197)
- Ciúmes*. 1907. Óleo sobre tela. 75,0 x 97,5 cm. OKK M447. MM. (E-255)
- Ciúmes*. 1907. Óleo sobre tela. 89,0 x 82,0 cm. M 573. MM. (E-255)
- Ciúmes*. 1933/1935. Óleo sobre tela. 78 x 114 cm. M 562. MM. (E-274)
- Dança com a Morte*. 1915. Litogravura. 48,0/49,0 x 29,0 cm. Sch. 432. OKK G/1 381-20. MM. (C-199)
- Dança na Praia. 1900/1902. Óleo sobre tela. 99,0 x 96,0 cm. Narodni Galerie, Praga. (E-275)
- De Maridalen. 1881. Óleo sobre tela. 22,0 x 27,5 cm. M 1058. MM. (E-28)
- Dr. Christian Munch no Sofá. 1881. Óleo sobre tela. 21,5 x 17,5 cm. M 1048. MM (E-30)
- Febr. c. 1894. Guache com lápis. 31,6 x 34,8 cm. T 2470. MM. (E-20)
- Friedrich Nietzsche*. 1906/1907. Óleo sobre tela. 200,0 x 130,0 cm. M 724. MM. (E-204)
- Friedrich Nietzsche*. c. 1905-1906. Lápis colorido sobre cartão. 73,0 x 101,0 cm. M254. OKK. MM. (C-120)
- Ideal Portrait of Friedrich Nietzsche. 1906. Óleo sobre tela. 200,9 x 160,0 cm. Thielsk Galleriet, Estocolmo. (M-30)
- Luta contra a Morte. 1895. Óleo sobre tela. 92,0 x 120,6 cm. RMS. (M-13)
- Madonna. 1893/1894. Óleo sobre tela. 90,1 x 68,5 cm. MM. (M-79)
- Madonna*. 1895 ? Óleo sobre tela. 100,0 x 70,0 cm. Col. particular. (E-111)
- Madonna. 1895. Litogravura colorida à mão. Sch. 33 all. 60,0 x 44,0 cm. Colorido em 1896. Col. Epstein, Washington, DC. (T-92)
- Madonna*. 1895. The Mirror 1897. Litogravura. Sch. 33 Aal. 59,2 x 44,1 cm. The Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge. (T-90)
- Madonna. 1895/1902. Litogravura. 60,7 x 44,3 cm. Sch. 33A lib. (H-72)
- Mãe Morta e a Criança*. 1897/1899. Óleo sobre tela. 104,5 x 179,5 cm. M 420. MM. (E-163).
- Metabolismo. 1897. China. 48,0 x 36,5 cm. OKK T 411. MM. (C-159)
- Metabolismo. 1899. Óleo sobre tela. 172,0 x 142,0 cm. OKK M 419. MM. (C-109)
- Metabolismo*. c. 1898. Tinta indiana, giz, guache. OKK T 2447. 64,7 x 49,7 cm. MM. (T-67)

- Moça Acendendo o Forno.* 1883. Óleo sobre tela. 96,5 x 66,0 cm. Col. particular. (E-33)
- Modelo se Despindo.* c. 1925. Lápis e aquarela. 25,3 x 25,7 cm. T 2464. MM. (E-267)
- Morte no Remo.* 1893. Óleo sobre tela. 100,0 x 120,5 cm. M 880. MM. (E-105)
- Na Cama da Morte (Febre).* 1893. Pastel sobre metal. 60,0 x 80,0 cm. M 121. MM (E-19)
- Na Cama da Morte.* 1893. Tinta indiana e lápis. 11,5 x 17,9 cm. T 268. MM. (E-18)
- Na Cama da Morte.* 1896. litogravura. 39,7 x 50,0 cm. Sch. 72. OKK G/I 214. MM. (T-59)
- Na Cama da Morte.* 1896. Tinta indiana. 84,0 x 29,6 cm. T 289A. MM. (E-18)
- Na Mesa do Café.* 1883. Óleo sobre tela. 45,5 x 77,5 cm. M 627. MM (E-36)
- Noite Estrelada.* 1923/1924. Óleo sobre tela. 120,6 x 100,0 cm. MM. (M-123)
- Noite Estrelada.* Por volta de 1893. Óleo sobre tela. 134,9 x 140,0 cm. Col. Johan Henrik Andressen, Oslo. (M-77)
- Nu Ajoelhado.* 1921. Aquarela. 35,2 x 50,2 cm. B 124. RES. (E-266)
- O Beijo.* 1892. Óleo sobre tela. 73,0 x 92,0 cm. NG. (E-94)
- O Beijo.* 1895. Ponta seca e água-tinta. 34,8 x 28,0 cm. Sch. 22b. MM. (H-77)
- O Beijo.* 1897. Óleo sobre tela. 99,0 x 81,0 cm. M 59. MM. (E-147)
- O Beijo.* 1897. The Mirror 1897. Xilogravura colorida à mão. Sch. 102 B I. 44,4 x 37,4 cm. The Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge.
- O Beijo.* 1897/1898. Xilogravura (preto, verde acinzentado). 45,6 x 37,7 cm. Sch. 102B. OKK G/t 577-4. MM. (C-206)
- O Beijo.* 1897/1898. Xilogravura (verde, azul, marrom, laranja e vermelho). 59,1 x 45,7 cm. Sch. 102 A. OKK G/t 577-7. MM. (C-206)
- O Beijo.* 1898. Xilogravura (preto e cinza). 42,0 x 47,3 cm. Sch. 102C. OKK G/t 579-10. MM. (C-206)
- O Beijo.* 1902. Xilogravura (preto e cinza). 47,0 x 47,0 cm. Sch. 102D. OKK G/t 580-28. MM. (C-206)
- O Grito.* 1893. Óleo sobre tela. 90,8 x 73,6 cm. NG. (M-73)
- O Grito.* 1893. Têmpera e pastel sobre metal. 91,0 x 74,0 cm. NG. (E-12)
- O Grito.* 1893. Têmpera e pastel sobre metal. Reverso do anterior. 91,0 x 74,0 cm. NG. (E-12)
- O Grito.* 1893. Têmpera sobre madeira. 83,5 x 66,0 cm. OKK. M 514. MM. (C-93)
- O Grito.* 1893. Têmpera sobre metal. 83,5 x 66,0 cm. M 514. A data desta obra está sujeita a discussões. Foi pintada, entretanto, com a mesma tipo de cartão do quadro de 1893 (91,0 x 74,0 cm. NG.). Arne Eggum sustenta a datação tradicional de 1893. MM. (E-13)
- O Grito.* 1895. Litogravura. Sch. 32. OKK G/I 193. 35,2 x 25,4 cm. MM. (T-139)
- O Grito.* 1895. Litogravura colorida à mão. 35,4 x 25,2 cm. OKK. MM. (T-137)
- Olho no Olho.* 1894. Óleo sobre tela. 136,0 x 110,0 cm. M 502. MM. (E-177)
- Os Três Estágios da Mulher (A Esfinge).* 1894. Óleo sobre tela. 164,0 x 250,0 cm. RMS. (H-57)
- Primavera.* 1889. Óleo sobre tela. 169,0 x 263,5 cm. NG. (E-49)
- Primavera.* 1899. Óleo sobre tela. 168,9 x 263,8 cm. NG. (M-53)
- Puberdade.* 1893. Óleo sobre tela. 149,0 x 112,0 cm. MM. (E-123)
- Separação I.* 1896. Litogravura. Sch. 67. 46,0 x 56,5 cm. Epstein Collection, Washington, DC. (T-109)
- Separação II.* 1896. Litogravura colorida à mão. 44,1 x 62 cm. Sch. 68. OKK G/1 210-6. MM. (C-200)
- Separação.* 1894. Óleo sobre tela. 115,0 x 150,0 cm. M 884. MM. (E-115)
- Separação.* c. 1896. Óleo sobre tela. 96,5 x 127,0 cm. OKK M 24. MM. (C-106)
- Vampiro.* 1893/1894. Óleo sobre tela. 91,0 x 109,0 cm. M 679. MM. (E-113)
- Vampiro.* 1895. The Mirror 1897. Litogravura. Sch. 34a II. 37,7 x 54,4 cm. The Fogg Art Museum, Harvard's University Art Museums, Cambridge. (T-103)
- Vermelho e Branco (Duas Mulheres).* 1894. Óleo sobre tela. 93,0 x 124,5 cm. OKK M 460. MM. (C-95)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, Svetlana. (1983) *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*. Chicago, The University of Chicago Press.
- BERGER, John. (1979) *L'air des choses*. Paris, Maspero.
- _____. (1980) *Modos de ver*. São Paulo, Martins Fontes/Presença.
- Catálogo Exposição Munch*. (1985) Roma, Mazzotta, 258 p.
- DELEUZE, Gilles. (1983) *Nietzsche*. Paris, Presses Universitaires de France.
- EGGUM, Arne. (1984) *Edvard Munch. Paintings, sketches and studies*. New York, Clarkson N. Potter.
- GOMBRICH, E.H. (1985) *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*. Oxford, Phaidon Press.
- _____. (1986) *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo, Martins Fontes.
- HODIN, J.P. (1985) *Edvard Munch*. London, Thames and Hudson, Ltda.
- KOSSOVITCH, Leon. (1979) *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo, Editora Ática.
- LEBRUN, Gérard. (1985) Quem era Dioniso?. In: *Kriterion*, vol. XXVI, nº 74/75, jan/dez. Trad. de Maria Heloísa Noronha Barros. Belo Horizonte. p. 39-66.
- MARTON, Scarlett. (1982) *Nietzsche*. Coleção Encanto Radical. São Paulo, Brasiliense.
- _____. (1990) *Nietzsche. Das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo, Brasiliense.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. (1990) *Sob as cinzas da representação. Espaço e pintura no começo do século XX*. Tese de mestrado. p. 266. São Paulo, FFLCH, Universidade de São Paulo.
- MESSER, Thomas M. (1987) *Munch*. London, Thames and Hudson, Ltda.
- MUNCH, Edvard. (1988) Arte e Natureza. In: CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes. p. 111-113.
- _____. (1989) Words and images. In: TORJUSEN, Bente. *Words and images of Edvard Munch*. London, Thames and Hudson, Ltda.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1971a) *Ainsi parlait Zarathoustra*. Textos e variantes organizados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. de Maurice de Gandillac. (DS - de la domination de soi). Paris, Éditions Gallimard.
- _____. (1971b) *Par-delà bien et mal*. Textos e variantes organizados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. de Cornélius Heim. (PP - des préjugés des philosophes). Paris, Éditions Gallimard.

- _____. (1974a) *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*. Textos e variantes organizados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. de Jean-Claude Hémerly. (MT - maximes et traits; RP - la “raison” dans la philosophie; MA - la morale, une anti-nature; DI - divagations d’un “inactuel”; CA - ce que je dois aux anciens). Paris, Éditions Gallimard.
- _____. (1974b) *Ecce Homo*. In: _____. *L’Antéchrist suivi de Ecce Homo*. Textos e variantes organizados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. de Jean-Claude Hémerly. (PL - pourquoi j’écris de si bons livres; NT - naissance de la tragédie; Z - ainsi parlait Zarathoustra; PD - pourquoi je suis un destin; V - variante). Paris, Éditions Gallimard.
- _____. (1977) *Fragments posthumes. Début 1888 - début janvier 1889*. In: _____. *Oeuvres philosophiques complètes*. Vol. XIV. Textos organizados e comentados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. de Jean-Claude Hémerly. Paris, Gallimard.
- _____. (1978) *Fragments posthumes. Automne 1885 - automne 1887*. In: _____. *Oeuvres philosophiques complètes*. Vol. XII. Textos organizados e comentados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. de Julien Hervier. Paris, Gallimard.
- _____. (1982a) *Fragments posthumes. Printemps - automne 1884*. In: _____. *Oeuvres philosophiques complètes*. Vol. X. Textos organizados e comentados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. de Jean Launay. Paris, Gallimard.
- _____. (1982b) *Le gai savoir*. Textos e variantes organizados por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Trad. de Pierre Klossowski. (P - préface à la deuxième édition; V - variante). Paris, Éditions Gallimard.
- _____. (1983) Nietzsche. In: *Os Pensadores*. Seleção de Gérard Lebrun. 3ª edição. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. (VP - vontade de potência). São Paulo, Abril Cultural.
- _____. (1985) *El nacimiento de la tragedia*. Introdução, trad. e notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial.
- PANOFSKY, Erwin. (1984) *Architecture gothique et pensée scolastique*. Trad. de Pierre Bourdieu. Paris, Les Éditions de Minuit.
- TORJUSEN, Bente. (1989) *Words and images of Edvard Munch*. London, Thames and Hudson, Ltda.
- WORRINGER, Wilhelm. (1975) *Abstraction et Einfühlung*. Paris, Klincksieck.