

# Vida e morte na criação artística

MARIA LUIZA FIGUEIRA \*

Não sei quantas vezes olhei o quadro de Edward Munch «a mãe morta e a criança»: de todas as vezes que o fiz, a situação dos que permanecem junto aos mortos, as suas emoções no momento que sucede à consciência do nada, na representação simbólica que é a da sua pintura, deixou-me um sentimento de tranquilidade e de apaziguamento. Em vez de suscitar a angústia que as suas cores fortes, quase desagradáveis, a acentuação das formas e a violentação das perspectivas poderiam produzir, a pintura de Munch, pelo contrário, conduz-nos a um encontro com uma realidade interior habitualmente camuflada pelas formas e rituais sociais. Assegura-nos que essa realidade de facto existe e que a sua objectivação pode ser vivenciada «como se» nos pertencesse. Este facto deriva de um encontro — entre um modo de apreciar a pintura (ou a arte em geral) como a forma existencial de autoconstrução do real e uma forma de a produzir, no caso de Munch por uma emanacção directa da sua própria existência e sofrimento.

Afirma Elias Canetti na sua autobiografia (Canetti, 1982), ao defender-se da acusação que lhe era dirigida pela própria mãe de que ele, em plena adolescência, era cego à realidade exterior, ao mundo e à vida: «Era exacto que eu não queria aprender como vão as coisas neste mundo (...). Eu não queria aprender se aprender significa seguir o mesmo caminho. Defendia-me da aprendizagem que conduzia à

imitação (...) Acabei por me aproximar da realidade mas por outros caminhos, diferentes dos que ela pressentia e até talvez eu próprio». Prossegue Canetti: «um dos caminhos que leva à realidade passa com efeito pela pintura. Não creio que exista melhor. Apoiamo-nos no que nela não se modifica e retiramos dela o que incessantemente é mutável. Os quadros são como que teias que tornam tangível o que nelas se prende. Muito escapa, muito se desfaz, mas retomam-se as tentativas, transportam-se os fios connosco, lançamo-los e enriquecemo-nos com as suas presas. É no entanto importante que os quadros existam fora do ser, porque nele estão submetidos à mudança. É necessário que haja um local onde o individuo os possa reencontrar, intactos, e não apenas ele mas cada um que sinta a incerteza (Canetti, 1982).

Não estamos solitários na perspectiva colocada no início deste texto, no que as nossas vivências podem revelar sobre a ligação entre a experiência subjectiva, o trabalho e a vida de um pintor, neste caso concreto de Edward Munch. Efectivamente poderíamos ser tentados a responder que essa conexão é uma construção imaginada e que nada ou quase nada poderá pôr em relação um instante de apreciação com um modo de criação inserido na existência do seu autor, se não fora a leitura que um dia fizemos do texto de Canetti que estamos a citar, e de um conto de Hugo von Hofmannsthal (V. Hofmannsthal, 1980) num livro de contos e ensaios. A história intitulada «Cartas de um viajante que retorna a casa», datada de 1901, é uma carta de um negociante

\* Professora da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa.

alemão que volta ao país após ter vivido a maior parte da sua vida fora da Europa. Sofre de um sentimento crescente de irrealidade — «não consigo captá-los» (referia-se aos europeus) «nem pela expressão do seu rosto, nem pelos gestos, nem pelas suas palavras; a sua existência não pertence a nenhum lugar...». O seu desapontamento leva-o a pôr em causa as suas próprias recordações e finalmente qualquer crença. No entanto, na última carta relata um episódio, decisivo para a sua existência, ocorrido em Amesterdão durante um encontro de negócios. Sentia-se perplexo, perdido, indeciso e desrealizado. No seu trajecto passa por uma pequena galeria de arte e decide entrar; ao olhar um quadro, subitamente sente uma total justificação para os seus profundos sentimentos de estranheza — «de repente vi-me diante de algo, uma rápida aparição do que tinha previamente tido um grande significado para mim. Nesse momento um ostranho oferecia-me — com incrível autoridade — uma resposta, um mundo completo sob a forma de uma resposta». O final da história é inesperado. Refeito, organizado pela visão do mundo na sua totalidade que um pintor lhe oferecera sob a forma de uma «resposta» à angústia particular que sentira até esse momento, caminha para a reunião e produz o melhor resultado da sua carreira. No *poscriptum* indica o nome do artista em questão como sendo o de um certo Van Gogh. Sabemos, através das cartas deste pintor a Theo, como toda a sua existência consistiu num infundável anseio pela realidade. A natureza, a côr, eram para ele não objectos em si mesmos, mas veículos para a realidade. Por outro lado, nada era mais sagrado para ele do que o trabalho: encrava a sua realidade física como sendo simultaneamente uma necessidade, uma injustiça e a essência da humanidade. O acto criativo do artista considerava-o como sendo apenas um entre muitos outros. Acreditava que a realidade podia ser atingida através do trabalho, precisamente porque a própria realidade era uma forma de produção. Os seus quadros imitavam a própria existência em actividade, os gestos que o produziam, o modo de reunir os elementos figurativamente, tinham analogia com a acção de produzir os próprios objectos representados. O acto de Van Gogh ao pintar, por exemplo, uma cadeira, uma cama, um par de botas, estava mais próximo do que qualquer outro pintor do acto do carpinteiro ou do sapateiro para os fabricar. Mesmo na pintura de paisagens, na junção dos elementos,

este autor tentava aproximar-se do que supunha ser o acto divino da criação, e na pintura do auto-retrato, a sua face reflectia a construção do próprio destino, passado e futuro. Na sua pintura há uma busca incessante, compulsiva, de aproximação à realidade nas suas múltiplas formas de produção. O «mundo inteiro» que Van Gogh oferecera ao viajante perdido, a sua resposta à vertigem perante o vazio, fora a própria produção e génese do mundo. A ponte tinha-se estabelecido entre uma experiência individual, subjectiva, de luta contra uma falsa representação do mundo, e a essência da realidade que uma vez reconhecida reassume consonância, coerência e confirmação. O reconhecimento do mundo leva-o à diminuição da estranheza, da incredibilidade e da angústia face ao que vivenciara como um absurdo.

Prossegue Canetti — quase como se fora o «viajante perdido» —: «quando constatamos que a nossa experiência vivida está a seguir uma tendência demasiado intensa ou demasiado perigosa, voltamo-nos para um quadro. A nossa vivência apazigua-se, conseguimos enfrentar-nos e sentimo-nos serenos pelo conhecimento dessa realidade que é nossa, como se tivesse sido pintada intencionalmente. Realidade que aparentemente existe, existiria sem nós, mas essa aparência é enganadora. O quadro necessita da nossa própria experiência vivida para despertar. Só assim se explica que quadros tenham estado adormecidos durante gerações. Ninguém poderia olhá-los com a experiência necessária a este acordar. Sente-se forte aquele que encontra os quadros de que a sua experiência necessita (...). Mesmo que não sejam muito numerosos, a sua função significativa é de manter concentrada uma realidade que, se estivesse dispersa, se pulverizava em fragmentos e desapareceria. Não deve ser apenas um único quadro, porque se tornaria uma violência para o seu possuidor, não o deixaria em paz e impedia-lhe toda a mudança. Vários são os quadros que cada um de nós necessita para a sua existência e os que têm a felicidade de os encontrar não perdem demasiadas coisas de si próprios».

Este texto de Elias Canetti sintetiza e explicita de um modo claro a função criativa da apreciação estética, na identificação com o despertar da consciência existencial. A Arte é uma das clareiras do real, permite-nos pelo ultrapassar do conhecimento comum refazer e reconstruir a experiência a um nível mais

abstracto é transcendente. «Em geral todos vivemos adormecidos, não despertamos verdadeiramente. A maior parte da nossa vida decorre numa inconsciência quase total», afirma Susan Sontag (1982) para concluir: «há momentos trágicos, de grande alegria ou cruciais; no entanto, todos vivemos no mínimo. Isto é normal, é a própria normalidade. Na história da espécie humana, da consciência, é a Arte que nos desperta».

Para o artista envolvido no acto criativo existe do mesmo modo um acesso ao conhecimento, à consciência do significado de si e dos outros. A Arte é, nesta perspectiva, um encontro, um modo de comunicação existencial entre o artista e o leitor. Afirma E. Munch, o pintor que iremos analisar, que a sua arte «irrompe da mágoa e da alegria, mas sobretudo da mágoa» (Stang, 1979). Para ele a pintura é a expressão dos seus sentimentos pessoais através de uma realidade que é em concordância transformada e distorcida. Podemos de facto encontrar neste pintor, que nasce na Noruega em 1863, uma forte identidade entre a sua pintura e as experiências emocionais de morte, de amor e de angústia. A sua arte foi uma longa sucessão de confissões acerca de si próprio e da sua intensa necessidade de autoconhecimento. Afirma: «na minha arte tentei exprimir a minha própria vida e o seu significado. Faço isto na esperança de ajudar os outros a compreender as suas próprias vidas». Apesar disso foi um ser solitário, incompreendido e a sua pintura rejeitada pela maioria dos contemporâneos. Não foi bem aceite o sentido profundo da utilização de cores, chocantes, não harmónicas, contrárias às da própria natureza, por vezes quase violentas, dos rostos intencionalmente informes, diluídos os contornos, quase cadavéricos, da temática do desespero, expressa no homem e na natureza, a própria tela com camadas sucessivas de tinta que lhe davam um aspecto grosseiro e agressivo.

Como poderemos nós hoje compreender este pintor depois de um olhar habituado à multiplicidade de manifestações plásticas que chegaram até nós desde a sua época? Desde as assumidas pela arte dita «expressionista», (contidas «avant la lettre» em Munch), com a distorção das formas, exaltação de fortes tonalidades cromáticas, intensa expressividade do subjectivo elevado a um valor absoluto, forte exteriorização expressiva ou apologia do Eu e da interioridade, passando pelo exercício plástico da forma a que o cubismo forçou o

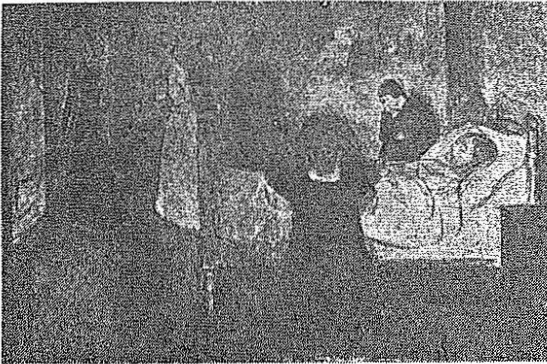
nosso olhar, até à depuração do abstraccionismo que nos violenta num esforço de compreensão, de elaboração mental e sensorial? Como poderemos olhar a pintura de Edward Munch retirando dela uma resposta às angústias que são as da nossa época? Somos de opinião que a sua pintura tem sobre nós importantes ecos emocionais e nos atinge em núcleos inconscientes. Os temas que utiliza são não só universais como têm relação com as inquietações mais importantes da existência — a morte, a doença, o isolamento, a melancolia, finalmente a mágoa de perder e a revolta perante o inevitável. Munch pode ser definido como o pintor-para-a-morte. Mesmo os seus quadros que designa como «Friso da vida» estão carregados de elementos de sofrimento e de tristeza. A sua biografia é plena destes elementos. Afirma: «os meus quadros são o meu diário» e reconhece explicitamente a ligação entre as suas ideias e as de Kierkegaard que, como sabemos, é o filósofo do pessimismo, da angústia e da culpa.

Dois acontecimentos biográficos marcam a sua existência: a morte da mãe quando tinha 5 anos, e a da sua irmã preferida quando tinha 14 anos, após prolongada doença. Esta vivência faz parte de si próprio desde a primeira infância, atingido pela tuberculose. Condiciona fortemente a sua insociabilidade e favorece a necessidade compulsiva de auto-análise que o caracterizaria mais tarde. Jovem adulto, é influenciado pelo movimento da Boémia surgido em Cristiana (actual Oslo), cuja importância foi decisiva no movimento cultural norueguês com facetas anarquistas e libertárias. As experiências amorosas foram desastrosas para Munch. A primeira ligação — que dura seis anos — com uma mulher mais velha do que ele, deixa-o frustrado e com profundas marcas, de que jamais se conseguirá libertar. Solitário até ao fim, considera que a mulher destrói qualquer coisa do homem, sente as próprias relações sexuais como um encontro com a morte. A ideia da mulher assassina do homem, imortaliza-a no quadro «A morte de Marat». Mais tarde refugia-se numa completa solidão, abusa do álcool e revela traços acentuados, talvez mesmo sintomas, de desconfiança e querulância contra os outros. Retorna à Noruega onde termina os seus dias, completamente isolado e dedicando-se apenas à pintura.

É notória esta evolução pessoal na sucessão de auto-retratos que pinta, desde o primeiro em que exprime o adolescente arrogante

e belo, quase naturalista, passando pelos quadros da fase da maturidade, marcados pela expressão melancólica, serena, até aqueles em que exprime a desconfiança e o medo do exterior. Finalmente o auto-retrato da velhice e da decadência, em que a sua figura surge pintada entre o tempo simbolizado por um relógio e o leito da morte.

A sua primeira vivência de morte pode ser analisada no quadro que mencionámos no início — «A mãe morta e a criança» (1899-1900)/Quadro 1 — no qual se observa o desespero e a angústia de uma criança que vira as costas para a cama onde se encontra a mãe morta. A criança tem uma expressão de horror, tapa os ouvidos — não como poderia dizer Gertrud Stein para escapar «às virtudes audíveis da visão» — mas ao súbito silêncio que



— sinistro — se propagou no quarto. Silêncio «visível» pela ausência de comunicação entre as figuras que rodeiam o leito, rostos que são manchas de tinta, sem olhos ou boca, como se cada um deles representasse isoladamente o próprio silêncio da morte. A figura que está junto à cama é a única que tem a atitude reclinada que pode ser observada mais tarde no quadro que exprime a melancolia; as restantes figuras afastam-se — cada uma em diferente direcção — exprimindo o carácter individual e solitário que assume o sofrimento de perda. Sete anos antes deste quadro, Munch pintara em várias versões uma tela sobre a morte da irmã — «Morte no quarto do doente» (1892-1893)/Quadro 2. A sua intenção foi a de pinçar o carácter sagrado do momento da morte e levar o espectador a descobrir-se como se estivesse numa igreja. Ao olhar este quadro tornamo-nos conscientes de que se passou qualquer coisa de terrível e de trágico pela acentuação do efeito que a morte produziu sobre os vivos. A rapariga morta está sentada



numa cadeira, na figura de mulher que representa Inger, a irmã de Munch; o vermelho que rodeia os olhos simboliza as lágrimas, o pai esconde a emoção com as mãos que podem exprimir simultaneamente uma atitude de reza. A figura que representa Munch também esconde a sua emoção virando costas ao espectador. Tal como no quadro anterior cada membro da família está isolado dos outros e reage à tragédia à sua maneira. Completa este tríptico de morte uma série de quadros é de litografias sobre o «leito de morte» (1892-1915)/Quadro 3. Podemos observar nesta litografia a família velando o morto rodeando um leito, quase esquife, em que a morta está de



costas para o espectador. A composição do quadro difere dos outros pela concentração dos elementos da família exprimindo a sua dor e pela utilização de linhas ondulantes análogas às que pinta no seu quadro mais



célebre, «o grito». São como que um grito colectivo e surdo de angústia face à morte, que não se exprime de forma directa — as figuras estão representadas emudecidas, as bocas cerradas ou inexistentes — mas no seu efeito sobre os objectos e as paredes. Enquanto que no primeiro quadro — «a criança morta e a mãe» — a morte é um silêncio que se comunica aos vivos e ao exterior, nesta litografia sobre o «leito de morte» a dor contida reflecte-se de um modo quase audível nos elementos externos. Munch exprime o desamparo do homem face à morte e foi possivelmente este facto que provocou a hostilidade dos homens da sua época, em cuja atitude racionalista e científica se exprime também a recusa em tomar consciência da sua fraqueza mais íntima.

O contributo de Munch para as nossas vivências face à morte e a angústia que esta desperta em nós poderiam ser susceptíveis de outras leituras dada a riqueza pictórica da sua obra. Mas se cada vez que pensarmos sobre a morte olharmos para os seus quadros, em que o momento exacto de morrer está representado na atitude dos vivos, ultrapassamos melhor o medo, exorcisamo-lo na identificação à representação do sofrimento. Por outro lado, há obras de Munch, por exemplo «Noite de Primavera na Rua de Karl Jonan» (1892), decisivas para o despertar da consciência para outras angústias ligadas à irrupção de forças inconscientes carregadas de sentimentos de ameaça, à solidão, à despersonalização, através do uso que faz este pintor da cor, das linhas sinuosas, de rostos cuja expressão evoca o desamparo, o medo perante o desconhecido, o desencontro, numa atmosfera plena de densidade trágica.

Um outro segmento da biografia de Canetti é significativo em apoio da hipótese que defendemos de que, através da apreciação da

Arte, pelo que nela se materializa num modo simbólico, o homem pode atingir formas de identificação e de conhecimento da realidade e nalguns casos encontrar algumas respostas, mesmo provisórias, para as suas inquietações. Despertado para a angústia da morte pelo poema de Gilgamesh nas lamentações sobre a morte do amigo, a partir do qual empreende uma luta contra a morte: através da «Montanha do céu», da travessia das «Águas da morte» chega finalmente Gilgamesh junto do seu antepassado Utnapishtim, a quem os Deuses concederam a imortalidade. Quer saber como atingir a vida eterna, mas fracassa:

«Eu chorei dia e noite  
 Não admitia que o enterrassem,  
 Não poderiam os meus gritos fazer revi-  
   [ver o meu amigo?  
 Sete dias e sete noites  
 até que os vermes devorassem o seu rosto.  
 Quando ele partiu, perdi a vida  
 e como um malfetor errei pela estepe.»

Luta mitica contra a condição de ser mortal, que Canetti assume também como sua, revolta sem fim em que ele vive, revolta contra o destino do homem isolado de todos os outros, que na sua solidão sabe que vai morrer e pergunta a si próprio se a sua morte está iminente. Esta consciência reforça-se na leitura criativa que faz do «Triunfo da Morte» de Breughel. Neste quadro, centenas de mortos sob a forma de esqueletos, esqueletos muito activos, estão ocupados a atrair a eles os vivos. São personagens de todas as espécies, cujo estatuto social podemos reconhecer, e quer tomadas no seu conjunto quer em pormenor, dispendem um imenso esforço e energia que ultrapassa de longe a dos vivos para os quais se viram. Sabe-se que eles vão ter êxito no seu empreendimento, mas ainda não o conseguiram. «Nós estamos do lado dos vivos, cujo poder de resistência gostaríamos de aumentar, mas somos perturbados porque os mortos parecem mais vivos do que eles». A vitalidade dos mortos, se assim se pode chamar, tem apenas um fim, atrair os vivos; eles não se dispersam, não fazem isto ou aquilo como os vivos, agarrados de maneiras muito diferentes à sua existência. Cada um deles se empenha em alguma tarefa, ninguém se rende, não encontrei neste quadro nenhum vivo fatigado da vida, é preciso arrancar cada um deles para aquilo a que não se quer submeter. Afirma Canetti referindo-se a este quadro:

«Deles (dos vivos) herdei esta energia na defesa da vida, e muitas vezes, depois de olhar para este quadro, eu tive o sentimento de que era todas essas pessoas que, juntas, resistiam contra a morte (...). O «Triunfo da Morte» de Breughel foi a primeira coisa que vi que me deu confiança no meu próprio combate. Cada um de outros quadros forneceu-me uma nova e inolvidável parcela da realidade. Fiquei centenas de vezes diante de cada um desses quadros, e conheço-os tão bem como aos seres que me estão mais próximos, e entre os livros que projectei escrever e me censuro por não ter acabado, há um que contém tudo o que Breughel me fez viver» (Canetti, 1982).

A consciência da morte pode ser assumida como um combate que incessantemente o homem, isolado ou em massa, pode travar, mas também com a quietude do inevitável que transcende a capacidade humana. Mesmo que o enigma se mantenha, há uma dimensão dessa consciência que se projecta numa acção que vai da aceitação passiva à recusa e luta, dualidade que pode coexistir ou suceder-se dia-cronicamente. Em qualquer destes momentos existenciais, não estamos sós desde que posamos encontrar uma representação que os simbolize e materialize sob a forma de uma realidade cuja qualidade estética nos leve a uma transcendência de nós mesmos.

#### BIBLIOGRAFIA

- A EPOPEIA DE GILGAMESH, versão de Pedro Tamen do texto inglês de U. K. Senders (1979) — António Ramos, Lisboa.
- CANETTI, E. (1982) — *Histoire d'une vie. Le flambeau dans l'oreille*, Albin Michel, Paris.
- HOFMANNSTHAL, H. von (1980) — *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Gallimard, Paris.
- SONTAG, S. (1982) — «O la mujer sin qualidades», *Quimera*, 19.
- STANG, R. (1979) — *Edward Munch. The man and the artist*, Gordon Fraser, London.

#### RESUMO

*A fenomenologia da representação simbólica do momento da morte é analisada através da pintura de Edward Munch, fazendo-se uma tentativa de ligação da sua produção artística com a sua forma particular de existência. Relaciona-se este modo de avaliação da pintura com outras formas de criação artística, tais como relatos ficcionados de experiências de «despersonalização» e de morte, que podem ser lidos em Elias Canetti e Hugo von Hofmannsthal. O percurso existencial dos processos correlativos de produção e de apreciação criativas é destacado com referência à consciência da morte.*

#### ABSTRACT

*Phenomenology of symbolic representation of the very moment of death is analysed through Edward Munch paintings. A connection between his creative production is tried. The method used in this paper to analyse the painting is also applied to other forms of artistic production, such as fictional narratives of depersonalization and death experiences like those of Elias Canetti and Hugo von Hofmannsthal. The awareness of death is correlated to both creative production and creative evaluation.*