

cultura: imagens e representações

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 8 . 2008

Edvard Munch ou a imagem como intensificadora do real

Isabel Nogueira

Isabel Nogueira. Doutoranda em Belas-Artes, área de especialização em Ciências da Arte pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Bolseira da FCT. Investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra – CEIS20.

Edvard foi o segundo dos cinco filhos do casal Christian Munch, médico do exército, e Laura Cathrine, que morreria prematuramente de tuberculose, doença que também levaria à morte a irmã mais velha do pintor, com apenas quinze anos de idade. A outra irmã fora entretanto diagnosticada uma doença do foro mental. O próprio Munch esteve várias vezes doente ao longo da vida, inclusivamente com problemas de alcoolismo. Este historial de família estará, provavelmente, em relação com a atmosfera atormentada da sua obra.

A família mudara-se para Christiania (chamada Oslo a partir de 1925) e Munch começava a estudar engenharia, acabando por desistir dos estudos para se dedicar à pintura, especialmente ao retrato – a representação por excelência. Entre 1880 e 1881 frequenta a Academia de Desenho de Christiania. Estuda os clássicos. É a altura em que vende os primeiros quadros e pinta o seu primeiro auto-retrato¹. No ano seguinte, o jovem artista arrenda um estúdio com seis colegas. O pintor norueguês Christian Krohg orienta os seus trabalhos. Krohg foi o mestre de Edvard, cujo realismo social o influencia claramente. Munch cria uma série de obras realistas, ao mesmo tempo que procura aprofundar a espiritualidade e a densidade das suas personagens.

Em 1883 Munch faz a sua primeira exibição na Exposição de Outono de Christiania e, no ano seguinte, associa-se ao Movimento Artístico e Literário Boémio de Christiania. O grupo reunia-se assiduamente no restaurante do Grande Hotel de Christiania. Neste contexto, contacta com Hans Jaeger o líder do grupo, com o pintor Karl Jensen-Hjell, entre outros. O contacto com este grupo constituiu um ponto de viragem importante na obra de Munch e fonte de novos conflitos interiores. Em 1885 expõe na Exposição Mundial de Antuérpia e viaja pela primeira vez para Paris, durante três semanas, onde visita entusiasticamente o *Salon* e o Museu do Louvre. Fica, contudo, particularmente impressionado com a obra de Édouard Manet e inicia uma das suas primeiras grandes pinturas: *A criança doente* (1885-86), inspirada na sua irmã falecida, Sophie, cujo modelo foi Betzy Nielson. Começa a renúncia à perspectiva e à forma plástica convencional. As obras parecem estudos por terminar, factor que, provavelmente, esteve na origem do escândalo que causaram quando foram mostradas na Exposição de Outono de 1886. A respeito da mão esquerda de *A criança doente*, um crítico escrevia em *Norwegian Intelligencer* (25 Out. 1886): «Certamente que aquilo não pode ser uma mão, ou pode? Parece ser guisado de peixe com molho de lagosta».

As imagens retiradas da realidade circundante eram intensificadas ao limite. Munch procurava a “primeira impressão” mas de um modo anti-impressionista, exagerado e obsessivo. Recordemos que o impressionismo estava entretanto aceite pela crítica, mas Edvard centrava-se no desassossego, nas imagens desconcertantes, na oposição a uma sociedade conservadora e hipócrita. É provavelmente a vontade de evidenciar o que está por debaixo da capa social que o liga ao dramaturgo norueguês Henrik Ibsen². Era necessário proceder a uma reforma social, progressista e moderna, que se afastasse

¹ Cf. STENERSEN, Rolf – *Edvard Munch: close-up of a genius*. 4th ed. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972, p. 9.

² Nas peças *Peer Gynt* (1867), *Uma casa de bonecas* (1879) ou *Espectros* (1881), por exemplo, estas questões estão em evidência.



A criança doente, Edvard Munch, 1907. Óleo s/tela (118,7 x 121 cm). Tate Collection, Londres. Esta obra conheceu várias versões.

do *status-quo* retrógrado. Edvard admirava também escritores e pensadores como Zola, Nietzsche, Dostoievsky, Rimbaud, Rilke, Shopenhauer, entre outros.

No último quartel do século XIX, na sequência do *Manifesto Simbolista* (1886) do poeta Jean Moréas, publicado em *Le Figaro*, vai desenvolver-se na literatura – Mallarmé, Gustave Kahn – e nas artes plásticas o denominado movimento simbolista, genericamente pautado por uma repulsa do realismo na arte, apesar de estilisticamente os artistas apresentarem características individuais, directamente reportadas às construções do seu mundo interior³. Como escreve Herschel Chipp:

O movimento foi, portanto, resultado de novas liberdades, possibilitadas pela rejeição da obrigação de “representar” o mundo concreto, e dos novos estímulos proporcionados pela exploração do mundo subjectivo. A nova liberdade e os novos estímulos também permitiram a grande expansão de ideias sobre o que constituía o motivo adequado da pintura⁴.

As novas experiências artísticas, acompanhadas pela teoria e pela crítica, foram determinantes para a constituição e fortalecimento da arte moderna – ou modernista –, particularmente no domínio da pintura, que se convertia num instrumento expressivo, libertando-se da representatividade. Devemos recordar a influência dos Nabis – simbolistas, continuadores de Paul Gauguin⁵ –, de Pierre Bonnard – um mágico da luminosidade do colorido –, ou de Gustav Klimt – fortemente influenciado pela ornamentação da *art nouveau*, revolucionou o conceito de espaço pictórico e de perspectiva, através da fragmentação e da sobreposição de elementos. Na verdade, o modernismo ter-se-á constituído, não

³ Cf. CHIPP, Herschel B. [com colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – ob. cit., p. 45.

⁴ Idem, *Ibidem*.

⁵ Ver GAUGUIN, Paul – *Noa Noa: voyage de Tahiti*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

como um estilo dominante, mas como um movimento, uma forma de valor ligada a determinadas obras de arte⁶. O movimento modernista emerge como produto de uma cultura em processo de desintegração e recomposição; como resposta de intelectuais e artistas e um processo convergente, direccionado, de modernização algures entre 1890 e antes do início da II Grande Guerra⁷.

No início de 1889, Edvard encontra-se gravemente doente. Quando melhorou pintou *Primavera*, obra que evidencia um virtuosismo de carácter mais académico, embora imbuído da atmosfera taciturna, do apego ao detalhe e da profundidade psicológica das personagens, que caracteriza a maioria das suas obras. Esta e outras pinturas foram mostradas na sua primeira exposição individual em Christiania. Apesar de tantas vezes criticado, Munch conseguia agora o respeito do júri e uma bolsa de estudo para Paris (1889-92). Continuará a passar os períodos quentes na Noruega. Na cidade francesa frequenta a Escola de Arte de Léon Bonnat, embora por pouco tempo. Neste mesmo ano morre o seu pai. Munch muda-se para St. Cloud, nos subúrbios de Paris, com o intuito de fugir a uma epidemia de cólera, escrevendo aí o *Manifesto de St. Cloud*.



Primavera, Edvard Munch, 1889. Óleo s/tela (169 x 263,5 cm). Galeria Nacional, Oslo.

Em terras francesas, Munch toma contacto directo com a obra de Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Monet, Pissaro, Manet, entre outros. Contacta também com o simbolismo de Mallarmé, Moreau e Redon e fica maravilhado com o colorido da obra de Gauguin. O elemento simbolista predomina claramente nas suas pinturas: materialização de emoções e de estados de alma, angústias, fantasias, sonhos, associações místicas, religiosas e psicológicas, vivências intensas⁸. Edvard sentia-se mais fascinado pela vertente antinaturalista e pós-impressionista.

Em 1890 o artista desloca-se à Alemanha e à Itália. No final do ano sofre um ataque de febre reumática e, em Novembro, é internado no hospital de La Havre durante dois meses. Em Janeiro desloca-se a Nice, ainda em convalescença, e em Abril

⁶ Cf. HARRISON, Charles – *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 6.

⁷ Cf. WOHL, Robert – The generation of 1914 and modernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 66-78.

⁸ Ver a este respeito RUSSOLI, Franco (dir.) – *Il simbolismo: l'immagini dell'idea*. 2.^a ed. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1975.

regressa a Paris. Vive então no número 49 da Lafayette. Em 1892, Munch é convidado a expor as suas obras na conservadora Associação de Artistas de Berlim, por recomendação do director, Adelsten Normann. O pintor apresenta cuidadosamente cinquenta e cinco quadros, entre os quais, *A criança doente* e *Primavera*. A reacção da imprensa foi extremamente agressiva. Apelidaram-no de anarquista provocador e demente.

A exposição foi encerrada uma semana depois, em sinal de protesto. Na imprensa até no seu nome se enganaram (“Blunch”). Mas este incidente traria alguns frutos: Munch passa a ser conhecido no meio artístico e decide permanecer em Berlim. Aparentemente sentia-se em casa e conseguia viver dos rendimentos do seu trabalho⁹. Todavia, esta mostra contribuiria para o estado de espírito que originou os três movimentos da *Sezessionen* (Munique, 1892; Viena, 1897; Berlim, 1899), desencadeados contra o academismo, o racionalismo, o naturalismo e o próprio impressionismo, evidenciando as rupturas de fim de século.

Por estes anos, Munch trava conhecimento com Albert Kollmann, um patrono das artes e futuramente, por intermédio deste, com o oftalmologista Max Linde, Harry Kessler, Herbert Esche e Bruno e Paul Cassirer. Todos se tornariam mentores da arte de Munch. Inicia então o trabalho no *Friso da vida*, um grande projecto constituído por vinte e dois quadros representativos do seu entendimento do mundo. Em Berlim, Edvard recebe apoio de um círculo de artistas e intelectuais, principalmente constituído por escritores alemães e escandinavos¹⁰, que se reuniam num pequeno restaurante chamado “O Porquinho Preto” (*Zum Schwarzen Ferkel*), ao que consta, rebaptizado por August Strindberg. O encontro com o dramaturgo sueco, que se mudara também para Berlim (1892-94), foi determinante para Edvard. Discutem a filosofia de Nietzsche, o ocultismo, a psicologia e o lado negro da sexualidade. Ambos acreditavam no aspecto não visível da vida. A arte seria reveladora da invisibilidade.

No ano seguinte exhibe as suas pinturas em Copenhaga, Dresda e Munique. Continua a trabalhar no *Friso da vida*, projecto para o qual pinta uma das suas obras mais emblemáticas, *O grito*, representativa de um universo atormentado, que faz antever o expressionismo, que surgiria na Alemanha por volta de 1905 e que se pautou plasticamente pelo uso da deformação anatómica na representação expressiva¹¹, tornando-se no primeiro movimento a alcançar os terrenos da pintura, da escultura, da arquitectura, da música, do teatro, da literatura e do cinema¹². Em *O grito* vemos um sentimento de revolta e de impotência, comum a toda uma geração. As personagens assemelham-se a espectros, a atmosfera é carregada e deprimente. Em 1894 seria publicado o primeiro trabalho que se debruça sobre a arte de Munch, intitulado precisamente *Realismo psicológico*.

⁹ Cf. CHIPP, Herschel B. [com colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – ob. cit., p. 52.

¹⁰ Constituído por Meier-Graefe, Stanislaus Przybyszewsky, entre outros.

¹¹ Cf. ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín – *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998, p. 82-93.

¹² Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 55-78.



O grito, Edvard Munch, 1893. Óleo s/tela (120,5x141cm). Galeria Nacional, Oslo.



Madonna, Edvard Munch, 1894/95. Óleo s/tela (91x70,5cm). Galeria Nacional, Oslo.



Cinzas, Edvard Munch, 1894. Óleo, tempera e pastel s/cartão. Galeria Nacional, Oslo.

Na Primavera de 1896, Edvard regressa a Paris e ao encontro com Strindberg. Recebe o convite para ilustrar o programa para a peça *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen¹³, e para *As flores do mal*, de Baudelaire. Edita, pela primeira vez, xilografuras e litografias coloridas. Expõe no Salão dos Independentes e no Salão da Arte Nova. Strindberg publica um artigo sobre Munch na *Revue Blanche* no qual escreve:

Ele veio para Paris com o objectivo de encontrar a simpatia dos conhecedores, sem medo daquele desprezo que derruba os cobardes e os fracos mas faz brilhar como o sol o escudo da bravura¹⁴.

Em 1898 regressa a Berlim (Março), a Paris (Maio) – onde volta a participar no Salão dos Independentes – e à Noruega (Junho). Ilustra um número especial da revista *Quickborn*, dedicada a si e a Strindberg. No ano seguinte, Edvard viaja de novo para Berlim, Paris, Nice, Florença e Roma, onde estuda os frescos de Rafael. Em Março de 1900 vai para Berlim. Até 1907 reside a maior parte do tempo na Alemanha, passando os períodos mais quentes na sua residência em Åsgårdstrand. Pinta várias paisagens. Ainda no ano de 1900 é internado num sanatório na Suíça. A saúde física e mental de Munch sempre se revelou frágil. Completa o *Friso da vida*. A ordem dos quadros é ainda hoje preservada numa das paredes da Galeria Nacional de Oslo. Convém recordar que este friso não tem originariamente uma estrutura fixa e que Munch morreu sem conseguir encontrar um local definitivo onde estas pinturas estivessem agrupadas. Contudo, atendendo ao facto de os quadros terem sido dispostos em quatro paredes, Munch organizou-os mediante quatro temas ou “quadros de vida”: “O despertar do amor”, “O amor floresce e morre”, “Medo da vida” e “Morte”.

¹³ Para o Théâtre de L'Oeuvre.

¹⁴ Ap. HODIN, J. P. – *Edvard Munch*. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1996, p. 74.

Em 1903 realiza a primeira exposição na Galeria Cassirer, em Berlim. Esta galeria adquiriria a exclusividade dos direitos alemães dos trabalhos gráficos de Munch, acontecendo o mesmo com a Galeria Commeter, de Hamburgo, relativamente às suas pinturas. Torna-se membro da Secessão Berlinese e expõe na Secessão de Viena, no Salão dos Independentes e em Copenhaga. Edvard recebe a encomenda de um friso fixo para o quarto dos quatro filhos de Max Linde¹⁵. Nesta fase conhece Max Reinhardt, Van de Velde, o banqueiro Ernst Thiel, entre outras personalidades.

No ano de 1905 mostra a primeira sequência do *Friso da vida*, entre outros quadros, na cidade de Praga. A exibição foi um sucesso, mas Munch evidenciava problemas do foro psíquico e sintomas claros de alcoolismo. No intuito de convalescer, desloca-se para Bad Ilmenau e Bad Elgersburg (Alemanha), onde pintou várias paisagens. Em 1906, o empresário teatral de Berlim, Reinhardt, convida Munch para executar os cenários e figurinos da peça *Espectros*¹⁶ e *Hedda Gabler* de Ibsen. *Espectros* marcaria a abertura do Teatro de Câmara de Berlim. Foi provavelmente nesta altura que lhe foi encomendado um friso para o salão oval do primeiro andar (*foyer*): o *Friso Reinhardt* (1906-7). O friso acabaria por ser desmontado e vendido em 1912. Mais tarde (1966), voltaria a ser reagrupado pela Galeria Nacional de Berlim.



Acto I, cena 4 de *Espíritos*, de Ibsen.

Desenho de Edvard Munch, 1906. Museu Munch, Oslo.

No Outono de 1908 Edvard tem um esgotamento nervoso em Copenhaga, resultante do trabalho intenso e do consumo de álcool. É internado durante cerca de oito meses na clínica do Dr. Daniel Jacobson, onde recebe um tratamento que incluía massagens e choques eléctricos. Após a recuperação não voltaria mais a beber: «Eu aprecio a bebida apenas na sua forma mais destilada – observando os meus amigos a beber»¹⁷. Torna-se mais afável e calmo. Depois de inúmeras viagens decide regressar

¹⁵ O friso foi colocado no quarto das crianças, em Lubeque, sendo posteriormente guardado. O Dr. Linde acabou por não ficar com ele, comprando o quadro *Dia de Verão*. Na verdade, os “temas apropriados para crianças” – que Linde tinha solicitado – não se encontravam presentes.

¹⁶A personagem do atormentado Osvald cativa-o particularmente.

¹⁷ *Ap.* HODIN, J. P. – ob. cit., p. 121.

ao seu país natal, onde é feito Cavaleiro da Ordem Real Norueguesa de Santo Olavo. Na Noruega, arrenda uma propriedade em Kragerö – local aprazível e pitoresco, onde aparentemente lhe agradava viver:

As pessoas em Kragerö e ao longo da costa são diferentes (...) mais despertas na maneira de pensar, mais substanciais no cérebro. Será do peixe? Julgo que isto está relacionado com o facto de, desde tempos longínquos, estarem ligados à Europa e ao mundo¹⁸.

Inicia o trabalho nos murais para o Grande Salão da Universidade de Christiania (a Aula). Compra uma propriedade em Hvisten, no fiorde de Christiania, onde continua a trabalhar em vários quadros e nos murais para a Aula. Este trabalho ocupá-lo-ia até 1914, altura em que, após controvérsia, os murais são aceites. No ano de 1912 a exposição *Sonderbund*, em Colónia, reservou uma sala só para as suas obras. É então igualado a Gauguin, Cézanne, Van Gogh e Picasso. Após algumas viagens à França e à Alemanha, regressa à Noruega e recebe homenagens pelos seus cinquenta anos (1913). Compra uma nova propriedade, agora em Ekely (perto de Christiania), onde constrói um grande estúdio e passa a maior parte do tempo até à sua morte. Durante a I Grande Guerra vive na Noruega e é forçado a perder o contacto directo com amigos e conhecidos da França e da Alemanha.

Em 1919 Munch é gravemente atacado pela “gripe espanhola” que, na época, como se sabe, foi responsável por um elevado número de mortes. Quando começou a sentir melhoras pintou *Auto-retrato depois da gripe espanhola*. A postura hierática desaparece e permite-nos vislumbrar uma figura mais humanizada.

No ano de 1921 Edvard foi mais uma vez solicitado para a elaboração de um friso. Desta vez para a cantina dos operários da fábrica de chocolate Freia, em Christiania. O friso era constituído por um total de doze quadros e seria terminado no ano seguinte. Munch evidenciara desde sempre respeito e consideração pelos camponeses e trabalhadores fabris, tantas vezes dignamente representados na sua obra. Munch tornava-se membro da Academia Alemã de Belas-Artes (1923) e nos anos seguintes viajaria para várias cidades europeias com as suas obras. Começa a sentir dificuldades de visão mas insiste em elaborar desenhos para os murais da nova Câmara Municipal de Oslo. Estes desenhos ficariam por isto mesmo.

Recebe várias homenagens à data dos seus setenta anos (1933). Jens Thiis e Pola Gauguin publicam monografias sobre o pintor. Em 1936 realiza a primeira exposição na Inglaterra e, em 1942, nos Estados Unidos da América. Em 1937 os nazis retiraram oitenta e duas obras de Munch dos museus alemães pelo facto de as considerarem “degeneradas”, à semelhança do que sucedeu com muitos outros artistas modernos. Edvard recusa-se a ter qualquer tipo de relacionamento com as forças alemãs aquando da ocupação da Noruega (Abril de 1940).

¹⁸ *Ap.* HALVORSEN, Åshild T.; WALSTED, Anne-Lise; HAATVEDT, Erik (ed.) – *Edvard Munch: the soul of work. A joint nordic exhibit*. Rjukan [etc.]: Norwegian Industrial Workers Museum [etc.], 1996, p. 20.



Auto-retrato depois da "gripe espanhola", Edvard Munch, 1919.
Óleo s/tela (150,5x131 cm). Galeria Nacional, Oslo.



Auto-retrato com colete, Edvard Munch, 1940-44.
Óleo s/tela (57,5 x 78,5 cm). Museu Munch, Oslo.

Munch, embora tardiamente, teve reconhecimento da sua obra em vida. Recebeu várias honras quando fez oitenta anos, em 1943. Morre tranquilamente a 23 de Janeiro de 1944, em Ekely. A sua obra (pinturas, trabalhos gráficos, escritos) fora legada à cidade de Oslo que, em 1963, abre o Museu Munch, celebrando o centésimo aniversário do seu nascimento. O seu trabalho influenciaria a sua geração e as gerações vindouras, principalmente numa questão-chave: a assunção de que a representação/construção plástica do quadro é profundamente reveladora, intensificadora e, neste contexto, mais realista do que a própria mimese do real.

BIBLIOGRAFIA

- ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín - *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno* [1983]. Madrid: Ediciones ISTMO, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo - *Arte e crítica de arte* [1988]. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. - *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles - *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- BAYER, Raymond - *História da estética* [1961]. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BEHR, Shulamith - *Expressionismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- BERGSON, Henri - *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BERNARD, Edina - *A arte moderna (1905-1945)*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- CHALUMEAU, Jean-Luc - *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CHIPP, Herschel B. [com colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] - *Teorias da arte moderna*. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DÉCAUDIN, Michel - Being modern in 1885, or, variations on “modern”, “modernism”, “modernité”. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) - *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 25-32.
- DUBE, Wolf-Dieter - *The expressionists* [1972]. New York: Thames & Hudson, 2001.
- FOSTER, Hal - The “primitive” unconscious of modern art. In FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) - *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon Press, 1992, p. 199-209.
- GAUGUIN, Paul - *Noa Noa: voyage de Tahiti* [1924]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- GUERRERO ZAMORA, Juan - *La imagen activa y el expresionismo dramático*. Madrid: El Ateneo, 1955.
- HALVORSEN, Åshild T.; WALSTED, Anne-Lise; HAATVEDT, Erik (ed.) - *Edvard Munch: the soul of work. A joint nordic exhibit*. Rjukan [etc.]: Norwegian Industrial Workers Museum [etc.], 1996.
- HARRISON, Charles - *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- HAUSER, Arnold - *Teorias da arte* [1958]. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

- HESS, Walter – *Documentos para a compreensão da pintura moderna* [1961]. Lisboa: Livros do Brasil, 2001.
- HODIN, J. P. – *Edvard Munch*. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1996.
- MUNCH, Edvard – *Peintures: 1900-1906. Oeuvre gravé*. S.l.: S.n., [1981].
- RATHKE, Ewald – *L'espressionismo*. 2.^a ed. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1973.
- READ, Herbert – *A filosofia da arte moderna*. Lisboa: Editora Ulisseia, s.d.
- READ, Herbert; STANGOS, Nikos (org.) – *Dicionário da arte e dos artistas*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- RUSSOLI, Franco (dir.) – *Il simbolismo: l'immagini dell'idea*. 2.^a ed. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1975.
- STENERSEN, Rolf – *Edvard Munch: close-up of a genius*. 4th ed. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1972.
- VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte* [1948]. Lisboa: Edições 70, 1998.
- WOHL, Robert – The generation of 1914 and modernism. In CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo; WACHTEL, Albert (ed.) – *Modernism: challenges and perspectives*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 66-78.