



ISPA
INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

As problemáticas da identidade de Salvador Dalí

ANA FILIPA FIDALGO VAZ COELHO DA SILVA

Orientador de Dissertação:

Prof. Doutora Maria Antónia Trigueiros de Castro Carreiras

Coordenador de Seminário de Dissertação:

Prof. Doutora Maria Antónia Trigueiros de Castro Carreiras

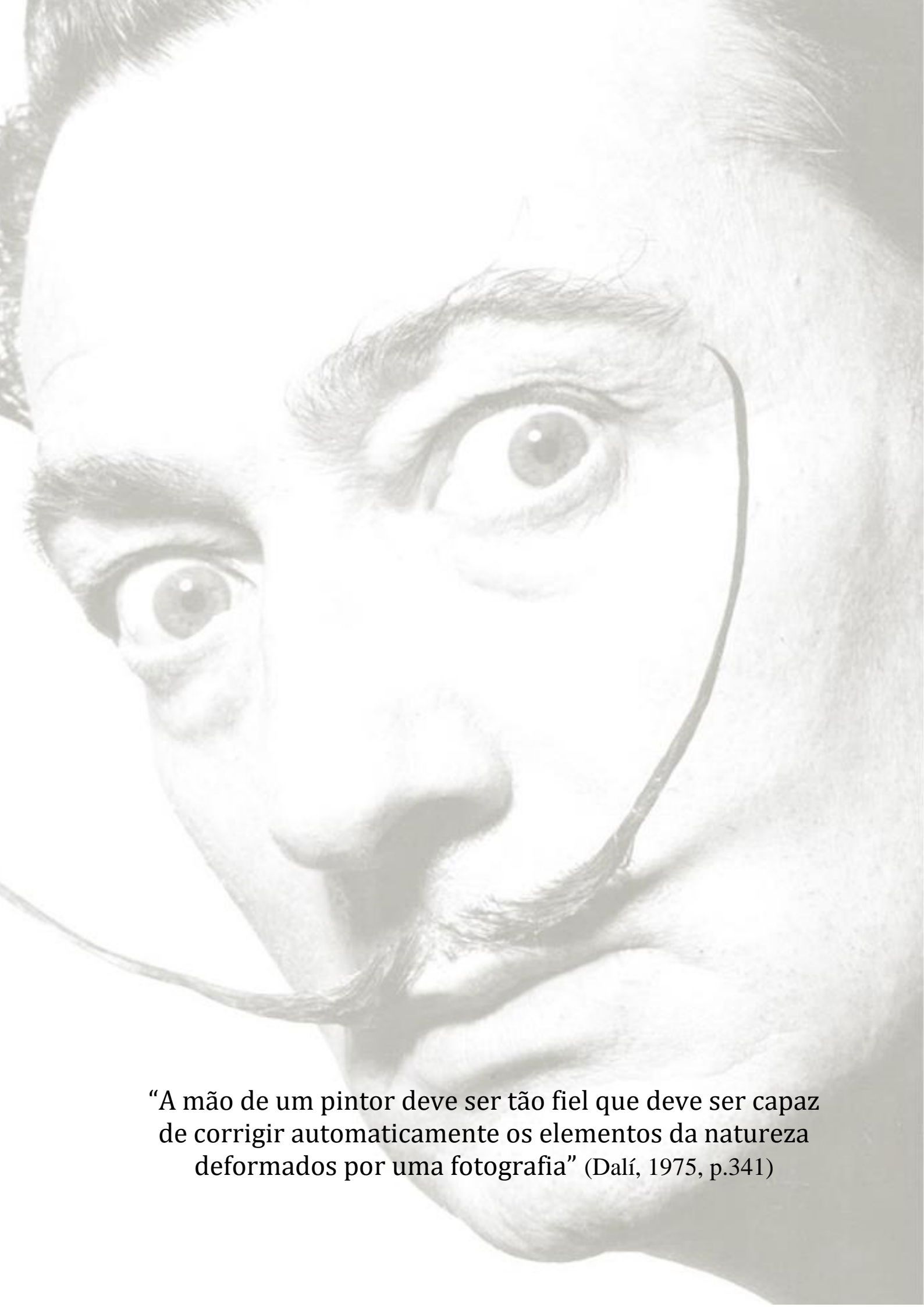
Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM PSICOLOGIA

Especialidade em Psicologia Clínica

2015

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Professora Doutora Maria Antónia Carreiras, apresentada no ISPA – Instituto Universitário para obtenção do grau de Mestre na especialidade de clínica conforme o despacho da DGES, n.º 19673 / 2006 publicado em Diário da Republica 2ª série de 26 de Setembro, 2006.



“A mão de um pintor deve ser tão fiel que deve ser capaz de corrigir automaticamente os elementos da natureza deformados por uma fotografia” (Dalí, 1975, p.341)

AGRADECIMENTOS

Depois de todo este caminho sinuoso e trabalhoso concluir esta etapa é um orgulho. Posto isto, não posso deixar de agradecer a algumas pessoas cruciais nesta fase, que directa ou indirectamente, me ajudaram nesta caminhada basilar na minha vida pessoal e profissional. Começo por agradecer a Professora Maria Antónia Carreiras, pelos conhecimentos transmitidos e pela sensibilidade, dedicação e a forma sempre disponível e afável com que orientou todo este trabalho. Para mim é um exemplo de persistência e profissionalismo, que não esquece o lado humano que todos nós temos e faz deste a pedra basilar do seu trabalho. Agradeço ainda a forma empática e generosa com que me ajudou a gerir todas as minhas angústias que surgiram ao longo deste processo, nunca permitindo que baixa-se os braços.

Não posso deixar de fazer um agradecimento especial aos meus colegas de seminário, deixando um obrigado aos meus amigos de sempre e a todos os outros que foram surgindo pelo caminho. Por último e não menos importante à minha família.

“ Todas as pedras que encontro no caminho guardo-as para um dia construir um castelo ”

RESUMO

A presente dissertação consiste num exercício de Psicanálise Aplicada, tendo como objecto a análise e interpretação da vida e obra do pintor Salvador Dalí, um artista associado ao movimento surrealista do século XX. Dalí utilizou a sua obra para expressar as suas fixações e angústias, especialmente as vividas na sua infância, demonstrando a propriedade estabilizadora da produção artística na estrutura psicótica, contornando os seus delírios que o invadiram de forma persecutória. Da mesma forma surge uma intensa angústia de morte associada à questão do “duplo” mortífero, que é herdado do seu irmão morto e utilizado no seu método paranóico-crítico e na sua interpretação do quadro “L’Angelus de Millet” (1857-1859). Esta questão criou uma confusão de identidade no artista associada aos vínculos afectivos simbióticos, retratada na análise feita do Angelus, um simulacro da sua própria dor onde aparece submetido ao desejo materno, não havendo possibilidade de triangular. Todas estas questões serão reflectidas através do paradigma interpretativo psicanalítico, nomeadamente através das ideias de Freud, Lacan, Klein, Mahler, Winnicott e Bion. O ênfase recairá em temáticas referentes ao desenvolvimento emocional precoce e as respectivas falhas que aumentariam o risco de psicose infantil, em especial a psicose simbiótica.

Palavras- Chave: Salvador Dalí; Duplo; Morte; Simbiose.

ABSTRACT

This dissertation is an exercise of Applied Psychoanalysis, having as object the analysis and interpretation of the life and work of the painter Salvador Dalí, an artist associated with the Surrealist movement of the twentieth century. Dalí used his work to express his fixations and anxieties, especially those experienced in his childhood, demonstrating the stabilizing property of artistic production in the psychotic structure, bypassing his delusions that invaded him in a persecutory form. Similarly arises an intense fear of death associated with the issue of the deadly "double", which is inherited from her dead brother and used as a paranoid-critical method, which leads to his interpretation of the painting "L'Angelus de Millet" (1857-1859). This question has created a confusion of identity in the artist associated with symbiotic emotional ties, portrayed in the analysis made of the Angelus, a simulacrum of his own pain which appears subjected to maternal desire, with no possibility of triangular. All these issues will be reflected through the psychoanalytic interpretative paradigm, in particular through the ideas of Freud, Lacan, Klein, Mahler, Winnicott and Bion. The emphasis will fall on themes related to the early emotional development and their flaws that increase the risk of childhood psychosis, especially the symbiotic psychosis.

Key-words: Salvador Dalí; Double; Death; Symbiosis.

ÍNDICE

Agradecimentos	iv
Resumo	v
Abstract.....	vi
Introdução.....	1
Capítulo I - Contexto histórico e Movimento Surrealista (1920).....	3
Capítulo II - Biografia Salvador Dalí (1904-1989).....	8
1. Infância	8
2. Os anos em diante.....	12
3. Influências artísticas e iconografia	16
4. Os duplos em Salvador Dalí	19
4.1. O Irmão.....	19
4.2. Lorca.....	20
4.3. Gala.....	21
Capítulo III - Método paranóico-crítico (1929).....	24
1. L'Angélus Millet (1857-1859).	26
1.1. O Angelus na obra de Dalí	35
Capítulo IV - Enquadramento teórico	36
1. Desenvolvimento psíquico precoce e as falhas no desenvolvimento psíquico com risco de psicose	36
2. A produção artística e a metáfora delirante	63
Capítulo V - Análise psicodinâmica da Obra de Salvador Dalí	68
Referências	86
ANEXO I.....	101

Introdução

Percebemos que a linguagem da obra de arte tem um carácter subjectivo e transformador e acima de tudo projectivo, diria. O artista vai recriar-se na obra, ilustrando as suas vivências, o que implicaria retractar também os seus infortúnios. Percebemos que a obra revela muito do criador e leva-nos para outros lugares que anteriormente não foram explorados.

Bollas (1998, citado por Frayze-Pereira, 2007) refere que a obra de arte, tal como o sujeito, possui uma coesão, uma unidade organizada, que se refere à história pessoal do artista. No entanto a obra de arte não é a potencialidade que todos lhe reconhecem de imediato, remetendo para além de si mesma a um mundo real ou imaginário. Assim, cabe ao psicanalista ter com o paciente uma atitude semelhante a exigida pela obra de arte, ou seja, uma combinação de reverência e interrogação, para que ela seja percebida na sua alteridade, esperando que nos interpele. A interpretação tal como a arte é um processo que envolve transformação. É através dessa analogia paciente-obra de arte, que nos propomos a saber mais sobre Salvador Dalí.

Surgiu de imediato o nome de Salvador Dalí, embora posteriormente tivesse havido algumas reticências relativamente à escolha. Surge pela controvérsia. Salvador não nos deixa indiferentes, não é redutível à qualidade da sua pintura, apesar de inseparável de sua criação. Através do seu modo de funcionamento, move-nos, seja através da admiração ou da condenação. Toda esta postura exuberante do artista que move alguns ódios foi impulsionadora desta minha vontade de o tentar conhecer melhor.

Como em muitos outros artistas a vida e obra interagem de tal forma que podemos perceber efeitos contínuos entre estas. Ao longo deste processo foi interessante a forma como ia surgindo o interior frágil, indefinido e permeável de Dalí que se defende com as suas excentricidades. Não se deixou levar, não impediu nem travou a fantasia, em vez disso, através da sua personalidade “politicamente incorrecta” e da sua criação, mostrou-nos a sua visão transfiguradora da realidade e por essa razão, as características da obra não podem ser descoladas da subjectividade do artista (Pereira, 2008).

Desenvolvemos o nosso trabalho em cinco capítulos. Num primeiro capítulo começamos por reflectir acerca do contexto histórico da época, século XX, destacando o movimento surrealista que influenciou seguramente o artista. Num segundo capítulo,

discorreremos acerca da biografia do autor, descrevendo as suas influências artísticas, destacando ainda o duplo na vida de Dalí, transversal à sua obra.

No terceiro capítulo é feita uma reflexão acerca do seu método paranóico-crítico, dando destaque ao quadro de François Millet – L'Angelus de Millet e a sua respectiva análise.

No capítulo IV apresentamos um enquadramento teórico com base nas teorias psicanalíticas acerca do desenvolvimento emocional precoce, destacando o risco de psicose infantil devido a falhas no desenvolvimento, dando ênfase às teorias de Winnicott, Bion, Klein, Mahler, Lacan e Freud. Ainda neste capítulo, destacamos a temática da criação artística como fonte estabilizadora. No capítulo V é feita uma reflexão crítica, que envolve a discussão destas teorias associada à vida e obra do pintor, resumindo por fim as conclusões principais desta dissertação.

Ressalvo que a esta dissertação não será redigida segundo as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa actual.

Capítulo I - Contexto histórico e Movimento Surrealista (1920)

O artista tem a particularidade de interpretar o mundo em que vive, não se mostrando alheio às mudanças da própria sociedade. Sendo assim, para que se possa compreender a obra de arte é preciso considerar o contexto histórico e a sua natureza (Medina,2005).

O começo do século XX foi também agitado na Europa, a nova cultura que se formava, oferecia à sociedade da época avanços tecnocientíficos, a criação de novas áreas de estudos e inovações artísticas. Porém, no meio dessa “prosperidade”, deflagrou-se a primeira grande Guerra Mundial (1914-1918) e a Europa que parecia florescer, vê-se no meio de um grande desmoronamento económico e social (Jesus, Berçan & Alves, 2012). Em 1917, a Revolução Russa levou a classe operária ao poder pela primeira vez. O capitalismo sentiu-se ameaçado pelo comunismo e pelas concepções de Karl Marx. Em 1929, o *crash* da Bolsa de Nova Iorque contribuiu para o eclodir da Segunda Grande Mundial (1939 a 1945). O curto período entre as duas guerras ficou conhecido como "anos loucos", onde se percebe um estilo frenético de vida provocado pela incerteza de paz gerada pela Primeira Guerra. Isto tudo mudou totalmente a forma de ver e observar a realidade bem como representá-la. Assim a arte do século XX passa por várias transformações polémicas surgindo as correntes de vanguarda que captaram e anteciparam o futuro (Assis, Soares & Esper, 2009).

Esses movimentos de vanguarda tinham o propósito de “desorganizar” a arte produzida até então, integrando a deformação sistemática da realidade de forma intencional. Nunca os artistas publicaram tantos "manifestos" e explicações dos seus objectivos como neste século. Não obstante, não é apenas para os outros que eles tentam explicar e justificar o que estão a fazer, é também para si próprios. Relatividades e paradoxos análogos foram descobertos no domínio da psique (Jaffé, 1964). Posto isto, o papel do artista modifica-se, o objecto de representação depende agora da sua óptica subjectiva e não apenas de referências externas. As realidades exteriores e interiores tornam-se intercomunicantes e os limites que as circunscrevem cada vez mais subtis (Silva, 2013; Quintas, 2009).

Com a Primeira Grande Guerra, os ideais estéticos venerados até então foram duramente destituídos e o homem do pós-guerra já não aceitava mais a moral e os bons costumes vigentes. A recusa da harmonia era a forma de expressão do estado de espírito dos que foram para os campos de batalha e de lá retornaram destruídos (Santos, 2010a). A obra envolve uma projecção da imagem corporal, oferecendo um veículo natural para a expressão das necessidades do corpo e dos seus conflitos (Machover, 1949). Assim, é esperado que as consequências psicológicas que as Guerras Mundiais causaram no homem, sejam reflectidas

na arte (Tinoco, Hata, & Londrina, 2010). O que mudou com a Primeira e Segunda Guerras Mundiais foi a chacina em massa que vitimizou tantos inocentes. Por consequente, a arte do século XX assumiu decididamente um corte com o real, no sentido em que a observação directa da natureza deixou de estar agregada a uma forma racional de representação do visível, para ser tomada em muitos casos como expressão legítima de um interior em sofrimento (Mendonça, 2011).

O “Homem sofredor” no século XX é um homem comum que contém um sofrimento sem salvação, que o impede de chegar à plena felicidade, à realização íntima ou colectiva (Mendonça, 2011; Tinoco, Hata, & Londrina, 2010). A arte contemporânea explorou a angústia do homem moderno como forma de exprimir o mal-estar convulsivo que habitava dentro de si. A pintura apropriou-se da luta interna do “Homem sofredor”, da sua ansiedade e da crueldade do mundo exterior para revelar algo que é interno ao sofrimento dos corpos, a fragmentação física e psicológica do sujeito. A presença do visceral e da pele, matéria “oscilante”, móvel e deformadora da pintura, revela precisamente esse contexto de violência, de fragmentação “plástica” e vital do homem. É um homem marcado pela guerra, pela morte e pela doença física e psíquica, logo o corpo humano na pintura surge como algo inseguro e por vezes, desproporcional e em declínio (Mendonça, 2011). A natureza reaparece “desdivinizada”, efémera e sem a presença de heróis. Nesse contexto, era difícil falar sobre ou expor a beleza nas artes, a não ser por uma tentativa de mascarar a verdade do massacre e camuflar cenas horríveis (Tinoco, Hata, & Londrina, 2010).

Nesta altura, o homem era recrutado para guerrear, ele tinha que, em nome de sua sobrevivência, executar o seu semelhante, ainda que isso lhe valesse o trauma de ver no outro a face da sua própria morte. Posto isto, estes artistas estavam imersos na pulsão de morte e a única forma de erotizar seria através da criação. Para sobreviver ao caos, era preciso usar a força criadora da pulsão de morte, tal como refere Lacan e Salvador Dalí, é preciso haver destruição para que algo novo possa despontar (Santos, 2010a).

Posteriormente à primeira Guerra Mundial acontece uma revitalização das linguagens pictóricas num período onde os artistas privilegiaram os valores formais tradicionais. É neste contexto que se afirma o Surrealismo, um movimento literário fundado por Louis Aragon e André Breton (1896-1966) (Bollas, 2010). O Surrealismo criticava a cultura europeia e a condição humana frágil diante de um mundo cada vez mais complexo (Assis, Soares & Esper, 2009). As suas origens pictóricas estão nos “interiores metafísicos” de Giorgio Chirico (1888-1978) e na poética revolucionária do Dadaísmo. Mais precisamente, a pintura metafísica, criada por Chirico, inspirou a transcendência do real, a ironia e a ambiguidade das imagens; já

ao movimento Dadá, os Surrealistas foram buscar o espírito transgressor e niilista das suas obras e a rejeição dos códigos linguísticos tradicionais (Ferreira & Oliveira, 2009; Nunes, 2008). Este movimento foi ainda influenciado pelas experiências psíquicas de Freud e pela poesia de Rimbaud e Baudelaire, com as quais Breton desejava emancipar a imaginação das limitações impostas pela razão ou por factores de ordem social ou cultural. Segundo ele, a criação artística devia resultar da experiência psíquica do inconsciente, definindo o Surrealismo como o “puro automatismo psíquico, através do qual podemos expressar verbalmente por escrito ou qualquer outro meio, o processo real do pensamento” (Breton, citado por Nunes, 2008).

O movimento Surrealista, através do periódico *La Revolution Surrealiste* (1924-1929), reagiu contra a guerra e todos os padrões sociais, afirmando o poder criativo do inconsciente (Rezende, 2011). Em termos de reprodução da figura humana, no Surrealismo o corpo surge como força sexual sublimada em que a deformação adquire uma componente de delírio. O corpo é metamorfoseado numa estrutura orgânica e informe, modelado à estrutura do desejo e do inconsciente. Assim sendo, se o corpo aparece metamorfoseado, como uma estrutura orgânica, como objecto fetiche, ou ainda mutilado, é devido ao desejo que aparece sob múltiplas facetas e significados (Mendonça, 2011; Silva, 2008). Em particular em Dalí o corpo aparece como ostentação da libido e é marcado pelo onirismo delirante que faz com que os objectos “derretam” e se metamorfoseiem em elementos viscosos. As configurações corporais são ficcionais e oníricas, o corpo é reproduzido como uma visão alucinada da sexualidade. O erotismo é assim expresso através de uma espécie de serpenteados delirantes, o corpo aparenta esvaziar-se como se não tivesse tónus muscular (Mendonça, 2011).

Como pressuposto o Surrealismo declara a existência de uma realidade superior, a qual se chega por associações de “coisas” exteriormente “desconexas”, ou pelos chamados processos oníricos (Jesus, Berçan & Alves, 2012; Tavares, 2012). A obra surrealista tende, então, a provocar no espectador um estado de devaneio, que Freud caracteriza como o “sonho diurno”. O consciente está “desperto”, mas a forma como as ideias são encadeadas na obra não permite que este segmento da mente humana seja activado. Esse estado de “alucinação” é incitado através de imagens ou situações incompletas, o que permite uma abertura muito maior à imaginação para aquele que observa a arte. Posto isto, Breton ressalta que a arte Surrealista perderia o encanto se fosse explicada, pois apesar de a obra Surrealista ser marcada pelo traço subjectivo do “autor”, o público também é chamado a participar dela, preenchendo-a, havendo omissões deixadas intencionalmente por aquele que produziu a tela. Tal como no sonho, a obra de arte só é entendida quando o observador se propõe a estudá-la.

O conteúdo da tela não está evidente para todos, num primeiro olhar, é importante a reflexão. O principal movimento que se observa é a deslocação gradual dos objectos exteriores para o mundo interior, proporcionando o encontro com o inconsciente (Lucinda & Alvarenga, 2007; Garcez & Rudge, 2010; Silva, 2013; Ponge, 2008).

Dentro do Surrealismo tivemos a formação de duas correntes. A relativa ao automatismo psíquico, ou associação livre, explorada por Joan Miró (1893-1983), Max Ernst (1891-1976) e André Masson (1896-1987). Esta corrente procurava a relação directa entre o inconsciente e a acção pictórica. A segunda corrente refere-se à via onírica desenvolvida por Salvador Dalí (1904- 1989), René Magritte (1898-1967) e Yves Tanguy (1900-1955), com uma temática proveniente do mundo dos sonhos em associações figurativas incongruentes, estranhas, enigmáticas e, por vezes, bizarras. A década de 30 foi marcada pela expansão internacional do movimento, cujo centro foi Paris até à Segunda Guerra Mundial. Em 1966, ano da morte de Breton, o Surrealismo atravessou várias crises e controvérsias, por questões estéticas e políticas, com cisões e expulsões do grupo (como Dalí, em 1938) (Nunes, 2008; Canguçu, 2012). Ressalvo que este movimento foi gerado não como uma nova escola artística, mas como um meio particular de conhecimento de continentes que, até então, não tinham sido de forma sistemática explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, estados alucinatorios, etc (Rezende, 2011; Assis, Soares & Esper, 2009).

O ano de 1924 assinala a fundação oficial do grupo Surrealista sendo a sua proposta inicial valorizar um processo que fosse antagónico ao surto intelectual e moral da época. No entanto Breton discordou dessa proposta e possivelmente por isso resolveu escrever o Primeiro Manifesto, onde indicava que a escrita deveria ser feita segundo o método do automatismo psíquico, em particular a poesia. Apesar da escrita automática se inspirar na associação livre, pois visa a recuperação do que foi afastado (recalcado) do discurso consciente pela censura, a escrita enquanto acto não é inconsciente (Santos, 2002; Santos, 2010a). O Manifesto Surrealista inclui uma discussão inovadora da relação entre arte e loucura, considerando que o automatismo facilita o acesso ao inconsciente, sendo por isso “equiparável” aos processos psíquicos da loucura (Silva, 2013; Ponge, 2008). Há então uma singularidade desta primeira fase intuitiva de 1919 a 1924 (Santos, 2002).

O Segundo Manifesto (1930) é agora dirigido por Salvador Dalí, dando um novo impulso ao Surrealismo através do seu método denominado paranóico-crítico. Tudo isto se deve ao facto da proposta da escrita automática começar a fracassar. O grupo passa assim por um período crítico e pela necessidade de renovação da sua proposta, havendo uma tentativa, por parte de Dalí, de retomar os princípios Surrealistas. Para Dalí não seria possível a

transformação da realidade através da passividade do automatismo representado pela escrita automática. No Segundo Manifesto Surrealista Dalí deixa claro que a actividade paranóica mostra a possibilidade de criar objectos capazes de corroer e questionar as aparências (López, 2006). O Segundo Manifesto marca o momento de uma grave cisão interna no grupo Surrealista, que se manterá até à eclosão da Segunda Guerra Mundial (López, 2006; Castiglioni, 2013). O Surrealismo ofereceu a Dalí métodos específicos num primeiro período de aproximação das imagens de irracionalidade concreta, tendo ambos, Dalí e o Surrealismo, um objectivo comum (Dalí, 1989; Dalí, 1975) pretenderiam libertar a imaginação e o inconsciente do princípio da realidade e da lógica (Lucinda & Alvarenga, 2007).

Os movimentos de vanguarda da época acabam por se interessar pelas produções dos psicóticos, havendo ressonâncias entre as produções destes e o movimento surrealista, devido ao facto de a produção artística estar mais voltada para um mundo mais subjectivo e interno. Por essa razão, os surrealistas aproximaram-se de Prinzhorn (1886-1933) (Silva, 2013). As razões que aproximaram os surrealistas de Prinzhorn são precisamente as que explicam o afastamento de Freud (Thomazoni & Fonseca, 2011; Timboni, 2012).

Freud faz por se manter à margem do movimento Surrealista, supostamente por Breton se ter valido de conceitos da Psicanálise de modo equivocado (Santos, 2010a). No entanto, tanto o Surrealismo como a Psicanálise compartilharam o contexto histórico francês de grande efervescência cultural e intelectual, capaz de instigar a evolução teórica de ambos. Apesar disso, o contexto de nascimento do Surrealismo e a entrada da Psicanálise em França fez com que a primeira geração de psicanalistas repudiassem as interpretações do Surrealismo sobre a Psicanálise devido a devaneios e deturpação por parte dos Surrealistas relativamente a esta. Essa aversão da primeira geração de psicanalistas está patente na correspondência de Freud com Stefan Zweig, onde Freud apelida os Surrealistas de “loucos” e se mostra surpreso por eles o considerarem o “santo padroeiro”, apesar de admirar o seu trabalho artístico (Souza, 2010). Acima de tudo a Psicanálise forneceu aos Surrealistas um vocabulário e um contexto capaz de permitir as suas pesquisas e questionamentos acerca do automatismo psíquico. Foi através dos escritos de Freud que obtiveram uma base sólida para defender os seus pensamentos expondo os métodos de acesso ao inconsciente (Barea, 2013; Souza, 2010).

Somente com a segunda geração é que o Surrealismo começa a ser encarado com outros olhos, auxiliando os psicanalistas a desenvolverem as suas teorias. Um dos avanços que a Psicanálise realizou de uma geração para a outra, ocorre no campo das psicoses. Jacques Lacan foi exemplo disso. Este autor a partir do caso Aimeé, passa a interessar-se pela paranóia colocando-a como tema central da sua tese de Doutoramento e publicando até artigos

em revistas Surrealistas. O estudo da paranóia de forma inevitável reflectiu-se no meio Surrealista, o que fez com que Salvador Dalí elaborasse hipóteses, criando o seu método paranóico-crítico (Souza, 2010; Canguçu, 2012).

O primeiro contacto que Dalí teve com a obra de Freud, neste caso a “*Interpretação dos sonhos*” (1900), foi por volta dos 18 anos. Este quadro teórico levou-o a tentar compreender os seus distúrbios existenciais e fobias que o acompanharam ao longo de sua vida e que ecoavam nas suas obras, tornando-se um vício a “auto-interpretação”, encontrando-se em Salvador Dalí temas centrais da Psicanálise (Torres, 2012; Ribeiro & Ferreira, 2014; López, 2006). Freud e Salvador Dalí apenas se conheceram em 1938, em Londres. Dalí não parou até que o escritor Stefan Zweig conseguiu que Freud o recebesse na sua casa em Londres. Dalí revela que acabou o encontro enfadado porque Freud não quis ler a sua tese sobre o método paranóico-crítico, baseado nos conhecimentos que tinha adquirido sobre o funcionamento da mente. Já Freud, numa carta que escreve a Zweig, descreve Dalí como um protótipo de espanhol fanático. Face a isso, Dalí afirmou que todo o pintor pinta a cosmogonia de si mesmo: tal como Rafael pinta a cosmogonia do renascimento, Dalí pinta a era atómica e a era freudiana (Ferrado, 2006; Branco, 2007).

Capítulo II - Biografia de Salvador Dalí (1904-1989)

1. Infância

Nascido a 11 de Maio de 1904, em Figueras, município de Espanha na província de Gerona, Salvador Felipe Jacinto Dalí e Domènech (Fig.1) estava ciente do seu talento artístico, desenvolvendo um crescente fervor por ser considerado um génio (Torres, 2012). Salvador era filho de Salvador Dalí i Cusi e Felipa Domènech (Fig. 2). Dalí também teve uma irmã, Ana Maria, que era três anos mais nova do que ele e um irmão, já falecido antes do seu nascimento (Dalí, 1975).

O pai de Dalí foi um notário de Figueras, relevante e bastante respeitado. Era um homem muito culto, com uma biblioteca bem fornecida onde Dalí pesquisava, antes mesmo de ter dez anos (Dalí, 1974). Salvador Dalí menciona em relação ao seu pai, que este terá sido simultaneamente quem mais admirou e imitou, mas quem mais o fez sofrer (Dalí, 1974). O pai de Dalí era considerado um homem muito forte, havendo rumores de que ele tinha sido responsável pela morte do irmão mais velho de Dalí, também chamado Salvador, que havia nascido em 1901 e falecido em 1903. Oficialmente a causa seria gastroenterite, mas de acordo

com Dalí o seu irmão teria falecido de meningite provocada por uma pancada na cabeça por parte do seu pai. Por certo, esta morte deixou os pais de Dalí com uma grande angústia. Angústia essa descrita pelo jovem Dalí e que o fez estar sempre ciente da morte, porque os seus pais projectavam de forma constante a perda do seu irmão. Essa projecção era feita através de comparações, vestindo as roupas do irmão falecido, dando-lhe os mesmos brinquedos para brincar, em suma, tratando-o como uma reencarnação do seu falecido irmão. O que trouxe inevitavelmente consequências ao nível da formação da identidade. Dalí chegou a ser levado pelos pais a visitar o túmulo do irmão morto, sendo que estes afirmavam, diante de Dalí, que ele seria a encarnação desse irmão morto, facto em que acreditou piamente referindo viver a morte antes de viver a vida (Shanes, 2012).

Segundo Dalí os pais apenas encontraram consolo com o seu nascimento, referindo que eram tão parecidos como duas gotas de água, teriam o mesmo génio, sendo este irmão, apenas um primeiro ensaio dele mesmo (Descharnes & Néret, 2004; Kauth, 2004). Essa circunstância levou a que os seus pais projectassem nele duplas doses de afecto contribuindo para uma personalidade extravagante, chegando mesmo a referir que terá sido amado em demasia graças ao seu irmão. Dalí afirmava ter sentido com violência o mundo simbiótico e indiferenciado dos primeiros anos de vida, vendo-se como um “fantasma” do irmão morto. Daí surge, desde muito cedo, a obsessão pela morte, um tema presente em quase toda a sua obra. Tema esse difícil de “digerir”, pois é evidente que assumir o lugar de um morto é assumir a posição desse outro, enquanto objecto de desejo, o que faz com que seja desejado enquanto tentativa de restituição desta pessoa amada e perdida (Souza, 2010).

É sabido que Dalí foi baptizado com o mesmo nome do seu irmão que teria, segundo Dalí, morrido com 7 anos, cerca de 3 anos antes do nascimento (Santos, 2010a). Contrariando os registos notariais da época, que referiam que o seu irmão também chamado Salvador, morreu aos 2 anos, e Salvador Dalí nasceria nove meses depois da morte. Este acontecimento assombrou-o ao longo da sua vida, sendo que jamais renunciou a ocupar o lugar do irmão morto, vendo nisso uma tarefa impossível. Sabendo disto, Salvador refere que gostava de provocar acessos de raiva ao seu pai, arrançando maneira de o levar ao paradoxo da fúria, medo e humilhação, segundo ele para que o seu pai fosse obrigado a vê-lo como seu próprio filho. Fazia-o através de várias estratégias, simulando ataques de tosse, gritos prolongado, mudez fingida, deliberada enurese, convulsões simuladas, mau comportamento no colégio, para além dos actos de agressividade aleatória, como por exemplo, pontapear a sua irmã mais nova na cabeça sem motivo aparente (Shanes, 2012). Fingia estar doente para inquietar os seus pais, urinava na cama com verdadeiro prazer, apesar de o pai ter tentado uma estratégia que interrompesse esses episódios, colocando um triciclo no cimo do armário como prenda

para que deixasse de urinar na cama. Nesta altura tinha oito anos e ao reflectir, indica que decididamente, para humilhar o seu pai, preferia molhar os lençóis da sua cama. Esta “vingança” mantinha-se em relação às fezes. Procurava um lugar inesperado, uma gaveta, uma caixa de sapatos e depois defecava discretamente, correndo posteriormente pela casa toda proclamando o “triumfo”. Nesta altura todos corriam à procura do “presente” tornando-se assim, o personagem principal do centro familiar, escolhendo sempre uma hora em que o pai estivesse presente para assistir (Dalí,1975). Salvador tinha ainda comportamentos autodestrutivos. Estes manifestavam-se pelo treino do seu limiar de sofrimento. Fazia-o contente as fezes até ao limite do suportável ou obrigando-se a ter na cabeça a famosa coroa do rei, quando o seu crânio já era muito grande para ela, causando dor. Esta coroa fazia parte do seu “traje” (Fig.3), juntamente com uma capa de rei e o ceptro, uma oferta dos seus tios, que inspirou a sua personalidade e que não abandonaria por nada (Dalí,1975; Peinado, 2005). Destaco que Dalí nunca teve uma imagem do corpo bem fixada. Sentia que não pertencia a nenhum género quando era criança, definindo-se antes como um anjo ou demónio (Dalí, 1975).

A frase “Este menino é muito teimoso”, era ouvida em casa com frequência, mas também amoroso e sentimental apesar dos seus génios terríveis. Segundo a sua irmã as boas qualidades eram vistas como “acidentais” e as más como permanentes. Salvador Dalí com 6 anos apresentava uma necessidade de nas suas brincadeiras destruir tudo. Durante estas precisava constantemente da aprovação da sua mãe. Só assim Salvador ia descansado e contente continuar o que estava a fazer. Enquanto isso o pai estaria sentado numa cadeira de baloiço a ouvir “Ave-María”, de Gounod ou “El Racconto” de Lohengrin (Dalí, 1949; Medina, 2005).

No natal sempre tivera muitos presentes, mas Salvador Dalí ficava tão nervoso que chorava continuamente. Nesta altura, escolhia um presente entre todos e tinha muito cuidado com este, não tolerando separar-se dele. Na rua Salvador por vezes fazia enormes birras, sendo que era com grande esforço que a mãe conseguia, arrastando-o, tirá-lo dali, apesar de ele gritar como se o “matassem”. A partir destas birras criava códigos que queriam dizer diversas coisas, como num episódio onde queria que a mãe comprasse cebolas doces e a frase “cebolas e cebolas” tornou-se sinónimo de quem pede o impossível (Dalí, 1949). Também a ama, chamada Lúcia, sofria com algumas das ambições de Dalí. Quando este via ganchos no seu cabelo começava a puxar freneticamente, não se mostrando sensibilizado com as queixas desta. Nesta altura instalava-se a confusão, o pai de Salvador tentava afastá-lo desesperadamente e a mãe tentava afastar o pai e ali gritavam todos e ninguém sabia o que fazer. Este era um dos problemas mais frequentes, os acessos de raiva, que em casa ninguém sabia resolver.

Dalí enquanto criança adormecia todas as noites, tal como a sua irmã ao som da canção “Ángel del Sueño” que proporcionava, segundo a sua irmã, uma sensação de segurança, uma vez que estariam convencidos que este anjo os protegia de todo mal. No entanto, Dalí não adormecia e gritava, apenas acalmando quando a mãe lhe pegava ao colo, pois ele não conseguia adormecer sem ser nos braços dela. A sua mãe passou muitas noites sentada na cama com Dalí ao colo, pois mal se levantava Dalí começava a gritar e a chorar (Dalí, 1949). Por muitos anos, Dalí refere que antes de dormir, em adulto, colocava-se em posição fetal, sendo que o lençol ajustava-se como um saco, e o lábio superior chupava a almofada, voltando a encontrar a “concha original” (Dalí, 1975; Dalí, 1949).

Relativamente à sua escolaridade a carreira de Salvador Dalí não foi brilhante, ora parecia completamente alheio à aprendizagem, ora se dedicava com uma vontade que desconcertava toda gente (Dalí, 1974). Fez os seus estudos primários inicialmente na escola comunal e posteriormente numa escola cristã, onde aprendeu os conceitos fundamentais de desenho, aguarela e caligrafia. Inicialmente Dalí não queria ir à escola. Nesta altura, tornou-se tão tímido que perdeu todas as faculdades, ao ponto de já não se saber despir/vestir sozinho, perdendo tudo o que a mãe carinhosamente ele ensinara (Dalí, 1975). Aumentava ainda a sua solidão reduzindo ao mínimo as suas relações com os outros, principalmente com os rapazes, fechando-se nas casas de banho como pretexto para não interagir.

Os estudos secundários realizam-se no Colégio dos Maristas, o único que em Figueras preparava para o exame de admissão à faculdade. Durante o Colégio, nos intervalos, Salvador refere que, por vezes, tinha vontade de saltar no “vazio” para testar os seus limites. Ao saltar e obter o espanto dos professores e alunos a sua dor apagava-se, ficando cercado de cuidados e prendendo a atenção, como era suposto. Mais manobras foram feitas no sentido de reter a atenção do outro. Um dia, também durante o recreio da escola, gritou até paralisar toda a gente. A compensação, segundo ele, era bem superior à desvantagem e muitas vezes o fazia para serenar a angústia do seu coração, pois estes actos criavam nos outros uma angústia semelhante à sua, transformando a sua fraqueza em força. Associado a esta questão, Salvador refere ter apetites canibais, pois o paladar era uma prova da realidade viva e ao degustar um morto, aperceber-se-ia da sua condição de ser vivo (Dalí, 1975).

Apesar de haver uma quantidade limitada de verdade nas suas palavras, face a esta supressão da identidade, Dalí adoptou um comportamento apelidado por muitos de exibicionista (Shanes, 2012). O seu desequilíbrio emocional e condição patológica, de acordo com alguns escritores, levou à construção dessa máscara “exibicionista” escondendo os seus conflitos pessoais, que nunca superou e que sempre ameaçaram destruí-lo, sendo o mais forte de todos, a morte (Torres, 2012).

Desde pequeno era interpretado pela maioria das pessoas como tendo sintomas de uma pessoa mentalmente desequilibrada (Serrano, 2005), sendo que Dalí refere que por vezes não conseguia distinguir o real do imaginário, deixando-se arrastar pelas vagas do delírio (Dalí, 1975). Apesar de tudo, Dalí era visto como gentil e amigável e tinha um grande sentido de humor, mas quando o desejo anormal o domina era capaz de fazer as coisas mais absurdas (Dalí, 1975; Assis, Soares & Esper, 2009). Salvador tinha ainda medos imensuráveis (Souza, 2010) e para tudo isto, Salvador tinha um nome, autodenomina-se “paranóico”, referindo que essa patologia foi causada pelo pai desde o nascimento, devido ao excesso de amor inspirado pelo irmão morto, uma ferida narcísica por onde, segundo ele, a sua razão quase se escapou. Esta ferida terá sido “sarada” por Gala, referindo Dalí que o seu génio, ajudado por Gala, conseguiu não fechar-se completamente e utilizá-lo positivamente (Souza, 2010).

2. Os anos em diante

Salvador Dalí já desenhava e pintava retratos de membros da sua família e paisagens desde os 10 anos, (Costa, Nascimento & Germano, 2007) descobrindo em 1916, o Impressionismo francês, sendo nesta altura, que pinta as suas primeiras obras impressionistas (Descharnes & Néret, 2004) influenciado pelas inúmeras telas impressionistas e pontilhistas de Ramon Pichot, vizinho em Cadaqués. A sua precocidade foi tal que Pichot convenceu o pai de Dalí a permitir que o seu filho estudasse desenho com o professor Juan Nuñez na Escola Municipal de Desenho em Figueras. Matricula-se em 1917, altura em que o pai de Dalí terá comprado vários volumes de uma série popular de monografias artísticas, para que Salvador Dalí pudesse estudar (Shanes, 2012). Para além disso, Salvador tinha um espaço na casa em Cadaqués onde costumava pintar incansavelmente. Neste espaço, trabalhava sempre desde o amanhecer até o sol se pôr (Dalí, 1949).

Nesta altura, com 13 anos, sentia uma enorme alegria em fazer exactamente o contrário do que Nuñez lhe ensinava. Apesar disso, em 1919 expôs os seus primeiros quadros no Teatro Municipal de Figueras, recebendo bastantes elogios, considerando-se no início da década de 1920 um pintor impressionista (Assis, Soares & Esper, 2009; Andrade, Nascimento & Germano, 2007). Depois de concluir o liceu, Dalí procurou convencer o pai a deixá-lo frequentar a Escola de Belas Artes, em Madrid. A insistência do filho, dos Pichot e talvez a morte da esposa (mãe de Dalí), a 6 de Fevereiro de 1921, acabaram por convencê-lo (Shanes, 2012; Santos, 2010a).

Felipa Domènech, com 47 anos de idade, morreu repentinamente de cancro no útero. Este facto devastou o jovem Dalí, que jurou que a iria roubar da morte. Salvador ficou muito perturbado, pois amava intensamente a sua mãe. Esta relação tão forte, que tinha com a mãe, talvez explique o seu amor por Gala e o muito que sofreu por ela (Ribeiro & Ferreira, 2014). Nesta altura as discussões entre Dalí e o seu pai, recorrentes durante as refeições, são substituídas pelo silêncio (Dalí, 1949). Em Novembro de 1922 o pai de Dalí casou novamente, com Caterina Domènech, irmã da sua falecida esposa (Shanes, 2012). Por esta altura, Salvador Dalí decide definitivamente ser pintor, algo que o seu pai não terá aceite facilmente, apesar de o ter encorajado, acreditando que seria um grande pintor, embora temesse que fosse um caminho difícil. Já a mãe sempre incentivou os seus esforços artísticos (Dalí, 1975; Dalí, 1949).

Nesta altura, acompanhado pela irmã, Ana Maria e pelo pai, parte para Madrid para fazer os testes de admissão para a Academia de Pintura, Escultura e Artes Gráficas de San Fernando. Em 1922 foi aceite na Escola de Pintura e instala-se na Residência de estudantes onde pintou os primeiros quadros cubistas, em 1927. Em Novembro, expõe, pela primeira vez individualmente, nas Galerias Dalmau de Barcelona, as obras relacionada com a sua irmã Ana Maria, que era musa antes de Gala (Fig. 10 e 11) (Silvente, 2013; Shanes, 2012). Foi difícil convencer o pai de Dalí a deixá-lo continuar os estudos em Madrid onde conheceu Lorca e Buñuel. À primeira vista Dalí mostrou-se um pouco distanciado dos seus colegas da Residência, pela sua assumida arrogância defensiva e meio boémio de se vestir, mas quando as suas simpatias modernistas foram descobertas, ele foi imediatamente admitido no círculo de Buñuel e Lorca, de quem ele se tornou amigo, até ao início de 1923 (Fig. 4) (Shanes, 2012). Nesta altura houve importantes mudanças na postura de Dalí. Deixou de ser um menino tímido e dedicado aos estudos, passando a ser rebelde e excêntrico.

Acaba por ser expulso da Academia de Artes de San Fernando, acusado de ter incitado os estudantes a manifestarem-se contra a escolha de um novo professor, um artista medíocre, segundo ele. Em Maio de 1924, viu-se envolto em problemas com a autoridade por causa das inclinações políticas de outros membros da sua família (Shanes, 2012). Em Outubro de 1925 Dalí regressa à Academia de San Fernando de onde é definitivamente expulso a 20 de Outubro do ano seguinte, por se ter recusado a fazer o exame oral final, argumentando que sabia mais sobre pintura do que o próprio examinador. O pai de Dalí ficou muito abalado com a expulsão, mas apesar disso defendeu-o, permitindo que o jovem voltasse mais uma vez para Figueras, que era o que Salvador pretendia com a expulsão (Shanes, 2012; Descharnes & Néret, 2004; Costa, Nascimento & Germano, 2007).

Entre 1928 e 1931 Dalí participou em exposições, publicou livros e realizou dois filmes com Luís Buñuel, “*Un chien andalou*” e “*A Idade de ouro*” (Ribeiro & Ferreira, 2014).

O ano de 1929 foi uma altura decisiva na vida de Dalí, pois encontrava Gala, ligou-se, em Paris, ao grupo Surrealista e tornou-se líder desse movimento onde desenvolveu o seu método paranóico-crítico (Costa, Nascimento & Germano, 2007).

A história entre Dalí e Gala começa em Cadaqués. Paul Éluard, um poeta surrealista distinto, que casou com Gala em 1917, visitou-o juntamente com esta e Magritte em Cadaqués, no verão de 1929. Salvador Dalí (Fig. 5) pareceu ter ficado num estado de histeria sexual aguda quando viu Gala. Esta crise expressou-se através de uma crise prolongada de riso incontrolável, mas para grave frustração emocional e sexual do pintor, a atracção entre os dois teve de ser reprimida pois ela estaria acompanhada do marido. Gala ficou igualmente atraída por Dalí, talvez porque ela sentia que ele era uma estrela em ascensão, o que se tornaria rentável. Mais tarde, Gala volta a encontrar-se com Dalí e inicia um relacionamento amoroso (Fig. 6). Divorcia-se de Éluard em 1932, para se casar com Dalí, dois anos depois (Fig.7) (Dalí, 1975). O facto de ter “roubado” a mulher de Éduard, provocou alguns problemas de consciência em Dalí. Este facto fez com que produzisse algumas das suas melhores obras e utilizasse alguns títulos sugeridos por este (Shanes, 2012), como é visto no quadro “*O jogo lúgubre*” (1929) (Fig. 12). Neste quadro Dalí destaca mais uma vez a sua obsessão pela castração, pela masturbação e pelas reacções provocadas por elas. Além disso, denota a descoberta do inconsciente. Neste ano cria ainda uma série de elementos sexuais, oníricos e escatológicos, que garantiram identidade à sua produção, aproximando-se das concepções do movimento Surrealista, que se reconhece nas representações, em especial deste quadro. Os excrementos representam, aqui o horror, para Dalí (Brandão, 2012; Kauth, 2004; Assis, Soares & Esper, 2009; Dalí, 1974).

Com a proximidade da guerra, em 1934, Dalí foi expulso do movimento Surrealista, porém continuou a expor os seus trabalhos em exposições surrealistas internacionais ao longo dessa década. Dalí e Gala fogem da Europa durante a Segunda Guerra Mundial e passam os anos de 1940 a 1948 nos Estados Unidos. Estes anos foram essenciais para o artista, altura em que o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque deu a Dalí a oportunidade de fazer uma exibição em 1941. Em 1949, regressam a Espanha e instalam-se em Port Lligat. Três anos depois, Dalí publica o chamado Manifesto Místico, ensaio onde explana a sua nova atitude artística, com referências claras a alguns dos grandes mestres da pintura e a temas religiosos e científicos. Este período, denominado “Misticismo-Nuclear” estende-se até aos anos 70 e é assinalado pelo crescente interesse pela ciência e, em especial, pela física atómica. Em 1974 fundou o Teatro Museu Dalí, em Figueras (Costa, Nascimento & Germano, 2007; Assis, Soares & Esper, 2009).

Só depois de ter amadurecido artisticamente, pode lidar com o domínio do seu pai de forma criativa (Ferrado, 2006). Esta relação conturbada com o pai, é ilustrada numa tela onde

Salvador Dalí fez uma cópia do Sagrado Coração de Jesus e colocou como legenda "*Às vezes eu cuspi com prazer sobre o retrato de minha mãe*" (Fig. 13). Compreensivelmente, o pai de Dalí interpretou isto como um insulto grosseiro à sua falecida esposa, o que culminou com o pai de Dalí a expulsá-lo de casa. Mas essa expulsão só se tornou definitiva quando Salvador se entregou a Gala, dez anos mais velha. Logo de seguida Dalí começou a usar uma história de Guilherme Tell, onde este daria um tiro numa maçã sobre a cabeça do seu filho, como forma de lidar com a sua tensa relação de amor/ódio com seu próprio pai. Nessa representação (Fig. 14), denota as suas ansiedades e preocupações mais profundas, com este (Shanes, 2012).

1983, foi um ano triste para Dalí, que sofria de queixas físicas, que, por vezes, eram diagnosticados como doença de Parkinson. Mostrava-se cada vez mais isolado emocionalmente, pois apesar de andar cercado de “acólitos” a sua relação com Gala quebrou-se quando esta foi para o Castelo de Púbol, perto de Figueras, que ele havia comprado para ela. Continuaram casados apesar de viverem em casas separadas, pois o seu convívio conjunto só foi até ao fim de 1971, permanecendo dessa forma até à morte de Gala. Sebastià Roig refere que esta separação se deu devido ao facto de Gala não suportar as extravagâncias de Dalí, bem como a agitação que era a sua vida. No entanto foi nesta altura que Salvador Dalí comprou o castelo que anteriormente teria prometido a Gala, o Castelo de Gala localizado em Púbol, que se encontraria em estado ruinoso o que atraiu bastante Dalí. Após a sua mudança para este lugar, Gala fez algumas restrições a Dalí, apenas poderia visitá-la após a permissão dela, que colecionava jovens amantes. No entanto ela continuava a ser o centro do universo emocional do pintor, e depois de ela morrer em Púbol a 10 de Junho de 1982, Dalí descompensou psicologicamente. A 30 de agosto de 1984 Dalí ficou gravemente ferido por um incêndio durante o sono. Mais tarde verificou-se que, para além das queimaduras estava também desnutrido (Fig. 8). Apesar de ter sido cercado por todos os cuidados, recusou-se a comer por medo de estar a ser envenenado. Salvador Dalí acabou por morrer a 23 de Janeiro de 1989 em Figueras (Shanes, 2012; Dalí, 1975).

Todos estes locais formam três vértices, importantes para obra do pintor. Primeiramente, Figueras, a sua cidade natal, onde está localizado o Teatro-museu e a Fundação Gala-Salvador-Dalí. O segundo vértice Cadaqués, onde passava os verões em família e onde está a casa Museu de Port Lligat, local escolhido para morar com Gala. Nutria uma grande paixão por esta terra tal como o seu pai, passeando durante o verão em família pelo Cabo Creus em Port Lligat. Cadaqués era uma vila de pescadores empobrecida, localizado, a leste de Figueras. A comunicação fazia-se através do Cabo Creus (Shanes, 2012). As rochas monumentais de Cabo Creus, esculpidas pela fúria do mar, ficam próximas da Baía de Port Lligat, em Cadaqués, sendo justamente aí onde Dalí construiu a sua casa com Gala e onde se exilou, juntamente com ela, após o pai o ter expulso de casa

(Santos,2010a).Por fim Púbol, onde comprou o castelo para Gala (Santos,2010a). Depois da morte de Gala, em 1982, Dalí passou a morar no castelo, no entanto partiria para a “*Torre Galatea*”, retornando à terra natal. As imagens de sua terra natal estão presentes em toda a sua obra (Costa, Nascimento & Germano, 2007), formando um triângulo, que privilegia uma lógica onde o fim e o início se fundem e onde o tempo e o espaço se mostram de modo contínuo.

3. Influências artísticas e iconografia

Dalí desenvolveu uma verdadeira fusão, um diálogo entre várias disciplinas artísticas (Silvente, 2013). A obra de Dalí mostra várias fases que caracterizam os diferentes momentos da sua vida. As suas primeiras pinturas podem ser qualificadas como impressionistas e são marcadas por uma grande influência das suas origens, pelo pintor Ramon Pichot (Fig.15) (Dalí, 1949). Em 1919 teve a influência do Fauvismo período entre 1905 e 1907 (Shanes, 2012; Brandão, 2012), sendo que de 1920 a 1922 teve o seu período neo-realista (Fig.16). No ano de 1922 tem como referência especialmente a figura de Pablo Picasso, da sua época clássica de Juan Gris (Fig.17). Nesta altura destacam-se também as influências do Purismo de Ozenfant e Jeanneret, de Matisse, dos expressionistas alemães, futuristas e metafísicos (Silvente, 2013). Salvador foi ainda influenciado por Auguste Renoir (1841-1919), devido à intensa divisão luz/sombra e por Caravaggio (1571-1610) de quem retirou o claro-escuro para um efeito altamente dramático. Simultaneamente, Dalí continuou a desenvolver o esforço de realismo que havia surgido anteriormente no seu trabalho (Silvente, 2013). Para Dalí, a magnificência de uma obra de arte está nos pormenores, na perfeição das nuances de cor, no hiper-realismo das imagens e isso não poderia ser feito sem um estudo rigoroso (Santos, 2010a). Dalí tinha uma verdadeira obsessão pela técnica e pela perfeição dos pintores do século XVII (Ferrado, 2006).

No outono de 1924, Dalí regressou a Madrid, altura em que tinha começado a assimilar os desenvolvimentos mais recentes do cubismo e purismo aproveitando destas correntes a duplicidade e os desdobramentos. No entanto, ao mesmo tempo, ele começou a explorar um realismo altamente detalhado, para além das influências anteriores dos pintores românticos como Caspar David.

Em 1925 sofre uma influência estilista do artista francês Ingres (1780-1867) (Shanes, 2012), e em 1926 Dalí ultrapassa-o para chegar a um realismo quase fotográfico. Nesse campo, Giorgio de Chirico foi uma das influências, pelas longas sombras negras, que adicionam a ilusão de profundidade e iluminação brilhante em perspectiva. Em 1928 Miró e

Masson foram claramente uma influência estilística sobre a sua pintura a óleo, onde mais uma vez Dalí demonstrou a sua preocupação com a sexualidade (Ferrado, 2006; Rodrigues, 1978).

Os primeiros trabalhos do período surrealista são o “*Enigma do Desejo*” (Fig. 18) e o “*Jogo Lúgubre*” (Fig. 12), entrando definitivamente no grupo surrealista em 1929 onde desenvolve o seu método paranóico-crítico. Este método facultou a Dalí avistar o mundo de uma forma única, apresentando a sua pintura, nesse período, muitas das suas desilusões e alucinações, expressas por imagens duplas (Fig. 19) (Andrade, Nascimento & Germano, 2007). A partir do início da década de 1940, a sua obra passa a ter algumas aproximações aos clássicos, com motivos sobre ciência, religião e história (Fig. 20). O desejo de eternidade em Dalí é marcante em toda a sua obra, mas alcança a sua máxima manifestação a partir de meados dos anos 40, em 1946 mais precisamente, começa a época em que triunfa a mística nuclear para Dalí.

Dalí é marcado pelo crescente interesse pela ciência, em especial pela Física Atómica (Fig. 21). O Manifesto Místico é realizado em 1951, onde Salvador mantém a sua técnica pictórica e o seu método paranóico-crítico, alterando apenas as temáticas. Nesta altura está à margem do movimento surrealista, não existindo um estilo definido em Dalí. No final desta década, estuda o Tratado da Divina Proporção de Luca Pacioli e as suas obras ostentam um grande desenvolvimento matemático. Nos anos 50, começa a fase da pintura corpuscular (Fig. 22), uma ecléctica congregação de todo o seu trabalho artístico com influências filosóficas, da ciência e religião, além da Psicanálise.

Durante o ano de 1958 e o seguinte, Dalí estuda a obra de pintores antigos, particularmente de Velásquez, um artista que admirava e o qual homenageou com o seu bigode peculiar. Para além dos temas religiosos e históricos ocidentais, que constituem a temática principal de seus trabalhos nessa altura. A partir de 1960, inicia-se o período onde muitas das suas obras fazem referência às novas descobertas da ciência, o chamado período científico (Fig. 23). A partir de 1970 trabalha com pinturas estereoscópicas (Fig. 24) e nos anos 80, Dalí centra-se no fenómeno das catástrofes do matemático René Thom, com o qual mantinha uma grande amizade, utilizando a sua curva matemática na sua última obra (Fig. 25).

Conseguimos perceber que a partir das pinturas de Dalí é possível realizar uma revisão histórica das descobertas da época, como também aproximar ciência e a arte (Costa, Nascimento & Germano, 2007; Castiglioni, 2013; Ribeiro & Ferreira, 2014), Dalí era considerado o mestre de muitas artes, uma das quais foi a cerimónia da confusão (Peinado, 2005; Garcez & Rudge, 2010). Cria ambientes de suspense, trágicos, expectantes, de revelação, mistério e doçura inesperada (Dalí, 2001). No entanto, os conteúdos dos quadros, tal como ele referiu, são terrenos escorregadios. Para Dalí seria natural que o observador em

geral não apreendesse e compreende-se o significado das imagens que surgiam e que apareciam nos seus quadros, pois nem ele próprio as compreendia. No entanto, refere que o facto de não compreender, não significa que não tenha significado, antes pelo contrário. O plano pictórico viria da sua necessidade de materializar, que não é redutível nem explicado pelos sistemas de intuição lógica nem pelos mecanismos racionais (Dalí, 1989; Brandão, 2012; Maimone & Gracioso, 2007; Shanes, 2012).

Salvador Dalí utilizava várias temáticas e símbolos. A morte, o erotismo e Gala foram as suas obsessões permanentes (Shanes, 2012). O erotismo é uma forma de erguer uma barreira contra o sentimento de morte (Santos, 2010a). Também o escatológico, tal como a masturbação, foram assuntos centrais na sua obra (Castiglioni, 2013). Destaco agora alguma simbologia implícita, que representa algumas dessas temáticas. Associado à morte, encontram-se formas cadavéricas, o putrefacto, carnes desfeitas, seios alongados e disformes, personagens sem tónus muscular, etc (Descharnes & Néret, 2004). O sexo, em especial o feminino, é frequentemente reproduzido na sua obra, sendo que este sempre representou uma ameaça para Dalí, em particular num estado sexualmente activo. Dalí sentia inquietação face à sexualidade feminina. Essa inquietação era visível no simbolismo, através das mandíbulas de leão, o que traduz, segundo ele, o terror da revelação da sua impotência e simboliza o sexo da mulher e conseqüentemente o medo de ser devorado por esta (Shanes, 2012). Os dentes, já deste Freud são um símbolo sexual. Já o leão remete Dalí, para vários significados centrados nos desejos selvagens e terríficos. As escadarias também eram um símbolo do acto sexual, conforme ia aumentando e exagerando o tamanho destas, assim era sugerida a necessidade de esforço para subi-las, transmitindo ansiedade sexual e impotência, tal como o carrinho de mão, cujo simbolismo aprofundaremos mais a diante. Os ovos representam a incapacidade de fecundação, ou orgasmo masturbatório, em especial, ovos fritos. Os olhos estão associados ao Complexo de Édipo para Dalí, embora também representem a observação. Esta associação ao Édipo é feita através da interpretação da tragédia, em que no final mata o pai e retira-lhe os olhos deste. Também o louva-a-deus está associado a fobias sexuais. Salvador atribui-lhe a ideia de canibalismo e ameaça sexual, principalmente quando o representa sobre a boca de um personagem, como no quadro “*O grande masturbador*” (Fig. 26), reflectindo o medo de Dalí diante de situações sexuais. O louva-a-deus, que seria de esperar um insecto devoto e recolhido, segundo ele, seria afinal um canibal, de um espectro feroz. Destaca ainda o facto de a fêmea na cópula começar por roer o cérebro do macho deixando apenas as asas, nutrientes que serviriam para alimentar as crias (Dalí, 1998; Chinellato, 2014).

Em 1930, o louva-a-deus foi largamente representado e descrito por escritores, escultores e pintores ligados ao movimento Surrealista. Tudo isto, devido à função místico-religiosa do insecto, à sua vinculação às crenças populares, à sua identificação com elementos

divinos e demoníacos nos mitos africanos, ameríndios, europeus e asiáticos, às suas lendas, às suas parecenças antropomórficas, aos seus hábitos sexuais e alimentares, que provocam uma constante tensão entre Eros e Tanatos, salientando as características do insecto como automático e como espectro. Este insecto era também frequentemente associado a uma técnica surrealista, a “colagem” que tal como o macho louva-a-deus, que tem a cabeça “arrancada” pela fêmea no acto da cópula, mas resiste de maneira assombrosa, simulando a morte, a imagem – rachada, mutilada, decapitada, acéfala – não deixam de “sobreviver”, de ilustrar os seus fantasmas, não perde a força. Vemos que se trata de uma imagem violentamente erótica (Amaral, 2010).

Outro símbolo bastante retratado é a muleta, também de cariz sexual, pois Dalí refere que simbolizaria o horror que detinha sobre a sua impotência sexual. No outro polo, o artista olha para a muleta como uma varinha mágica que encarnaria a autoridade, o mistério e a magia, mas também a decadência (Dalí, 1975). Tal facto deve-se à metáfora que criou para a sua existência, pois para Salvador, ele próprio existia dentro de um saco cheio de buracos, mole e fluido, estando sempre à procura de uma muleta para se aparar. Esta questão prende-se à duplicidade que viveu com o seu irmão morto, um duplo mortífero que nunca mais o abandonou (Descharnes & Néret, 2004).

4. Os duplos em Salvador Dalí

4.1. O Irmão

Salvador sentia-se na sua própria vida como se fosse um duplo, o seu espaço psicológico era disperso num espaço indefinido não tendo corpo. A identificação à força com um “morto” fez com que não tivesse uma imagem “verdadeira” do seu corpo, em vez disso, refere ter a imagem de um cadáver putrefacto, podre, mole, roído pelos vermes. Consequentemente acabou por projectar-se noutros corpos para procurar a sua estrutura, para além de se projectar também através da sua obra (Descharnes & Néret, 2004).

Essa noção de duplo surge primeiramente com a morte do irmão, antes mesmo de nascer. No quarto dos pais, um lugar atraente, misterioso, temível, carregado de proibições e ambivalências, encontrava-se imponente a fotografia de Salvador o irmão morto, ao lado da reprodução de um cristo crucificado, pintado por Velázquez. Sentia-se parecido com o seu irmão morto. Ao ver-se retratado no espelho, chegava mesmo a pensar, por vezes, que estaria morto, para além de no espelho do olhar do Outro, o irmão apresentar-se sempre como o seu duplo mortífero. Associava a maioria das recordações que tinha da sua existência à morte. Tanto assim é que uma das suas distrações era imaginar-se morto, devorado pelos vermes, ao fechar os olhos, vendo-se lentamente mordido e digerido por larvas grandes e esverdeadas que

se saciavam com a sua carne. De facto, Salvador convive com a morte desde que respira. Salvador refere que já no ventre da sua mãe sentiria angústia, pois para Dalí nasceu num sofrimento, num assombro, referindo que bastava fechar os olhos para ver o “purgatório intra-uterino” (Dalí, 1975).

Considerando o seu irmão uma tentativa de si mesmo, ao nascer duplo refere que teve de “matar” para ocupar o seu lugar, o direito à sua própria morte, embora fosse levado a seguir os passos do morto adorado, sendo o outro continuamente amado por seu intermédio. Posto isto, os seus esforços iam no sentido de procurar a atenção, o interesse constante dos seus pais como uma espécie de agressão permanente.

4.2. Lorca

De forma cronológica surge outro duplo na vida de Dalí. Lorca, colega de Dalí na Residência de estudantes, que anteriormente a Gala foi visto como seu duplo e tal como ela um dos impulsionadores do método paranóico-crítico. Tanto Dalí como Lorca tinham uma obsessão e ao mesmo tempo pavor da morte. Lorca tinha por hábito simular a sua própria morte, idealizando as etapas de decomposição do seu corpo e traçando o cortejo do seu caixão pelas ruas de Granada, a sua cidade natal. Esta estranha compulsão seria segundo Lorca, uma forma de se libertar do medo que tinha. Já para Dalí, este processo passava mais pela imaginação, para além do constante olhar sobre a morte através da arte, experimentando-a e concebendo a sua imortalidade, desafiando-a (Brandão, 2012).

A sua amizade com Federico García Lorca (Fig. 9) teve importantes repercussões para ambos ao nível da iconografia, destacando-se os rostos desdobrados e a a putrefacção (Silvente, 2013). Dalí teve uma época lorquiana (1926 e 1927) onde efectuou uma série de pinturas em que o rosto de Federico aparece integrado nas composições. Dalí chegou mesmo a desenhar a sua cabeça e a de Lorca sobrepostas como uma importante fusão de ideias, repetindo a imagem em mais desenhos deste período (Fig. 27) (Brandão, 2012). Também Lorca teve uma época daliniana, observado nos poemas em prosa (Bastida, 2004).

Ao lado do tema da morte surge, noutras obras do mesmo período de convivência mais próxima entre os dois, o conflito erótico vivido tanto pelo poeta quanto pelo pintor, o pavor pelas mulheres e pelos atributos femininos. Por vezes esses atributos femininos aparecem fragmentados com símbolos de impotência sexual, frustração ou esterilidade, para além das representações da sexualidade feminina (Brandão, 2012). Também a sexualidade masculina era retratada, através de um mundo animal, pertencente a um universo simbiótico, utilizado pelos dois artistas. Esses animais têm um cunho de crueldade, com imagens grotescas. Não obstante, o que mais abunda são insectos, que exercem um papel importante na metamorfose do corpo humano (Bastida, 2004).

O Verão de 1927 foi de grande importância para os dois tanto a nível intelectual como afectivo. Salvador Dalí nunca aceitou a sua forte ligação emocional a Lorca, apesar de divulgar de forma grotesca, nos anos 60 que Lorca estava apaixonado por ele. Buñuel, também colega da Residência de estudantes, inicia nesta altura a sua carreira como cineasta e revela duras críticas contra a amizade de Dalí e Lorca. O cineasta chega mesmo na sua autobiografia, a manifestar a sua dificuldade em aceitar a homossexualidade de Lorca. As cartas e a admiração entre Lorca e Dalí continuariam até ao ano de 1928. No entanto, apesar da esperança de Lorca de reavistar o pintor há uma série de ocorrências que os afastam definitivamente, como por exemplo a aproximação entre Lorca e um escultor de Madrid Aladrén, que Dalí menosprezava e cujo talento julgava medíocre. Provavelmente o ponto essencial para o afastamento de sete anos foi a aproximação cada vez maior entre Dalí e Buñuel, que agredia severamente a pessoa e a poesia de Lorca e que minava a admiração que Dalí tinha por este. A mágoa de Lorca confirma-se com o lançamento de Dalí e Buñuel do “*Un chien andalou*” em 1929. Lorca sente-se satirizado no personagem principal do filme, como uma alusão à sua homossexualidade, tema de angústia de toda a sua vida e obra (Brandão, 2012).

Lorca e Dalí voltam a encontrar-se em 1935. Lorca acabou por morrer fuzilado no ano seguinte durante a guerra civil, pelos franquistas após ter recusado acompanhar Gala e Dalí a Itália. Dalí comenta a notícia da morte de Lorca, “fuzilado por engano”. Nesta altura, o caos espanhol transtornou-o e os monstros da Guerra Civil invadiram as suas telas. Revelou culpa pela morte de Lorca por não ter insistido o suficiente para que o acompanhasse a Itália e pela forma como reagiu à sua morte, por ter indicado que teria sido uma morte estética (Brandão, 2012).

4.3. Gala

Falar sobre Gala é de extrema importância quando falamos de Dalí (Souza, 2010). Antes de Gala, muitas outras jovens imaginárias existiram no mundo interior de Dalí. Ao personificá-las com o nome Dullita, o nome da primeira jovem com que teve uma relação, assegurava a existência fantasmática das suas personagens imaginárias ou passadas. Nestas alturas sentia que possuía amantes de carne e osso (Schimitt, 2004). Ao encontrar Gala, Dalí promoveu uma metamorfose especular e o que era prenúncio de morte foi se transformando em vida. Surgiu para ele um novo invólucro com o qual ele se iria identificar. Eis a “cura psíquica” que ele tributou ao amor de Gala conforme podemos testemunhar na tela “*A metamorfose de Narciso*” (Fig. 28) (Santos, 2010b). Gala trouxe então, no verdadeiro sentido do termo, a estrutura que faltava a vida de Dalí. Este conquistou o direito à vida, sendo capaz assim de se afastar dos seus fantasmas (Dalí, 1975). Posto isto, toda a dedicação e força

criadora segundo Dalí era devido a Gala, prova disso é a reacção de Dalí à sua morte, altura em que abandona o interesse pela vida, definindo até à morte (Souza, 2010).

Gala, por ser difícil levar a sério os pedidos de Dalí, esforçava-se por combinar com a sua excentricidade. Dalí afirmou sempre que era virgem antes de conhecer Gala, iniciando com Gala a sua primeira relação sexual. No entanto, autores referem que terá sido a última, pois posteriormente Dalí parece ter preferido a masturbação. A vida sexual de Salvador Dalí não foi fácil, aparentemente, nem estaria adaptada ao que eufemisticamente se conhece como normalidade. Apesar da sua aparente homossexualidade, na hipotética relação com Lorca, a única que o fez experimentar a verdadeira atracção e satisfação sexual, foi Gala, segundo ele. Daí surge a sua doentia paixão por ela, que chegou a fantasias canibalescas, sugerindo até imagens holográficas do seu interior (Dalí, 1975). Uma das coisas que também o perturbava era a pequenez do seu órgão sexual, bem como problemas relativos a erecção. Segundo ele, sempre foi um ejaculador precoce, tanto que por vezes apenas o olhar era suficiente para alcançar o orgasmo. Tratava-se de um sujeito que recorria eminentemente à masturbação e ao voyeurismo (Shanes, 2012).

A masturbação era quase uma compulsão, seguida de cada sessão de trabalho (Dalí, 1975). Não é por acaso que uma das obras de maior sucesso tenha sido “*O grande masturbador*” (Fig. 26) onde vemos a forte tendência voyeurista e masturbatória, saciando os seus impulsos à margem do seu contacto físico com o sujeito de desejo (Barea, 2013). Esta tela leva a uma suspeita da sua predilecção pela masturbação, não só para satisfazer os impulsos sexuais reprimidos, mas também pela sua incapacidade de formar relacionamentos íntimos (Kauth, 2004; Dalí, 1975). Salvador Dalí descobriu a masturbação, apesar da auto-aversão que geralmente acompanhava o artista numa época de ansiedade sobre toda a sexualidade. Essa ansiedade provocava-lhe inextinguivelmente ataques de riso (Shanes, 2012). Essas crises de riso foram horas atroz na existência de Dalí. Diz mesmo ter sofrido várias crises de identidade, com os ataques de riso, uma vez que descrevia como um verdadeiro momento de feminilidade. No entanto, era frequente ser ele próprio a provocar a crise, pois a estupefacção das pessoas aumentava a sua alegria (Dalí, 1975; Assis, Soares & Esper, 2009).

Dalí organizava orgias eróticas, em hotéis de luxo. Nessas reuniões, ele comandava a cena sexual aos moldes de um director de cinema, ditando o momento e a acção dos casais desde o início do acto sexual até ao fim. Gala não participava nesses encontros, pois para Dalí, ela era a sua divina, cara-metade (Santos, 2010b). Gala era um símbolo da paixão e da pureza, Gala e Dalí eram um só (Dalí, 1975).

Segundo Dalí, a sua aversão a relações sexuais, era devido ao facto de o pai, quando ele era criança, lhe ter mostrado um livro de medicina que ilustrava os efeitos clínicos das

doenças venéreas. Apesar disso, isto não se tornou um problema para Gala, uma vez que encontrou vários substitutos para satisfazer a sua libido (Descharnes & Néret, 2004; Shanes, 2012). Dalí não ambicionava ter filhos, uma vez que tinha horror a embriões. A par disso, Salvador tinha o desejo de se fundir com Gala, confundindo as relações sexuais com ela, com o ventre da sua mãe, onde apagava a recordação daquele irmão morto (Descharnes & Néret, 2004; Dalí, 1975).

Gala fez com que ultrapassasse os fantasmas infantis, a angústias de morte, “curou” a auto-destruição. Acolheu, adoptou e tornou-o recém-nascido, o seu filho, amante, usufruindo do poder de ser a sua mãe protectora (Dalí, 1975). Dalí refere que em vez de se endurecer/amadurecer, como é planeado ao longo da vida, Gala construiu-lhe uma carapaça de bernardo-eremita (espécie de caranguejo), que permitiu segundo ele, proteger-se do exterior e que por dentro continuasse a envelhecer, mole, mas protegido (Descharnes & Néret, 2004). Ao assinar as suas obras como Gala-Dalí estaria a ver a Gala como a sua gémea, ou mãe adoptiva. Salvador fundiu-se com Gala, vista como um antídoto para a sua cura (Soriano, 2009). Dalí sofria muito com a ausência de Gala, um dos exemplos é a sua tela “*Persistência da memória*” (Fig 29), onde na sequência de um dia em que estava com uma rara dor de cabeça e havia planeado ir ao cinema com os amigos, à última da hora decidiu ficar em casa. Foi Gala com eles e Salvador decidiu deitar-se. No entanto, acabou por ir até ao seu *atelier*. Ao virar as costas para sair do *atelier*, como faria todas as noites, surgiu a ideia de dois relógios moles, um dos quais pendurado tristemente num ramo de oliveira já desenhada anteriormente tal como a paisagem de Port Lligat. Apesar da enxaqueca, pôs mãos à obra e em duas horas, depois de Gala chegar, a obra estava acabada (Descharnes & Néret, 2004; Dalí, 1975). Isto pode revelar a angústia do tempo, principalmente na ausência de Gala.

Todas estas duplicidades são resumidas por Dalí na sua mitologia pessoal, onde assume a imortalidade, mais especificamente sobre a forma de Pólux, o imortal dos Dióscuros (Brandão, 2012). No mito grego descrito por Dalí, Leda é uma jovem aliciada por Zeus, sob a forma de um cisne. Outrora, Leda era casada com Tíndaro, de quem estava grávida e para fugir das investidas de Zeus, transfigura-se numa gansa. É, portanto, metamorfoseada em gansa, que Zeus a possui. Ainda sob esta fisionomia, Leda dá à luz dois ovos: um divino, do qual germinam Helena e Pólux, imortais, e um humano, mortal, do qual nascem Clitemnestra e Castor, cujo pai é Tíndaro. Segundo algumas lendas, os gémeos amavam-se muito e eram tão unidos que, quando Castor, mortal, morreu, os deuses transportaram-no para o céu, onde aparece eternamente unido a Pólux na constelação do zodíaco chamada Gémeos. Assim sendo, em conformidade com Dalí, ele - Pólux, é imortal como sua irmã Helena e está para sempre unido a Castor, que ilustra a lembrança do seu irmão morto, que seria sempre o seu

duplo, bem como Lorca. Leda é a mãe do divino Pólux, tal como Felipa Domènech. No entanto, Dalí refere Leda como Gala, com ela Dalí-Pólux assume o matrimónio incestuoso, só consentido aos deuses. No entanto, se Gala-Leda é a mãe incestuosa, amada acima de tudo, é igualmente por Gala que o herói Dalí - Pólux vence e consome o pai Zeus. Destaco que o seu pai se opôs à união do filho com uma mulher casada e de má reputação, fechando a porta da sua casa (Ribeiro & Ferreira, 2014).

Capítulo III - Método paranóico-crítico (1929)

Amparando-se no amor de Gala, outro duplo depois de Lorca, “dalinizou” o gozo do Outro através da elaboração de um método de reconstrução da realidade (Souza, 2010). É a partir do peso do nome de um morto que o assombrava, que Dalí constrói as suas criações artísticas e o seu método paranóico-crítico (Amaral, 2010). Foi em 1933 que Salvador Dalí analisou os mecanismos internos dos fenómenos paranóicos, criando um método que se baseava no poder repentino das associações sistemáticas próprias da paranóia. Para Dalí a paranóia é uma das formas mais extraordinárias do inconsciente irracional, podendo animar os mecanismos racionais e fertilizar o real com uma eficácia tão considerável como a lógica experimental (Dalí, 1975).

Este método foi suscitado pelas ideias de Freud e Lacan, autores por quem nunca escondeu a sua admiração (Branco, 2007), tendo além disso como influência principal o criador de imagens compostas, Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) (Shanes, 2012; Santos, 2010a; Amaral, 2010). Dalí destaca que este método é uma actividade espontânea de conhecimento irracional, baseada na associação interpretativa crítica dos fenómenos delirantes (Serrat & Villegas, 2007). O fenómeno delirante de carácter paranóico, de súbito objectiva-se, ganha forma, através da intervenção crítica, da lógica (Serrat & Villegas, 2007). A actividade crítica é apenas um líquido revelador das imagens e associações que já existiam na altura em que surgiu a instantaneidade delirante e que é iluminada através da actividade paranóico-crítica (Dalí, 1989).

O carácter sistemático da paranóia pode constituir um método para sistematizar a confusão e contribuir para o total descrédito do mundo da realidade. Isto implica perceber a ligação entre objectos, mesmo que não aparentem qualquer ligação racional. Esta “ordem” consiste numa sistematização que dá uma determinada forma a essa confusão. Mas o que sistematizaria essa confusão, segundo Dalí, é o desejo. Trata-se de uma inversão da origem, não é o social que organiza o desejo do sujeito, mas é o desejo que organiza a realidade (López, 2006). Logo, o objectivo final é sistematizar a confusão e desacreditar o mundo da realidade (Torres, 2012). Há a particularidade de a paranóia conduzir Dalí para a necessidade

de um "laço" com o mundo real. O paranóico tem em conta o mundo real, procurando introduzir-se nele, obter um reconhecimento dos outros, ou seja a particularidade da paranóia não é só a transformação da realidade mas também o esforço por torná-la válida no contexto social (López, 2006).

O mecanismo da paranóia vale-se de coincidências e pretextos encontrados no mundo real. Une coisas que não estariam ligadas, estabelecendo um laço entre elementos díspares, sendo que a única maneira de estabelecer este laço é por correspondência. O interessante é o facto de este novo sentido ou interpretação esforçar-se por ser comunicável e identificável para o outro. Dalí diz mesmo que após ser feita a interpretação nada mais pode negar a existência do laço. Portanto a paranóia pressupõe que o sujeito se encontra dentro do mundo real e se serve dele, estabelecendo laços.

O pensamento paranóico pode suscitar novos simulacros, utilizando o mundo exterior, sem limite. A ideia de Dalí é que a imagem surrealista, aquela que é procurada, é "alucinatória", nega as características físicas. Esta imagem apresenta a categoria mais elevada de arbitrariedade e leva mais tempo a ser convertida numa linguagem prática devido à sua contradição aparente, tendo a força de um simulacro (Castiglioni, 2013). O simulacro é uma imagem sem referência, ou seja, o que Dalí propõe são simulacros, imagens nascidas dos sonhos e da fantasia, do desejo e do inconsciente. Para criar esses simulacros recorre ao pensamento paranóico, que permitirá "novos simulacros" com força e poder paranóicos. Esta afirmação levou Dalí a propor a imagem dupla, que consiste na representação de um objecto sem a menor modificação figurativa e anatómica sendo ao mesmo tempo a representação de um objecto absolutamente diferente, desprovida de todo o género de deformações. A obtenção da imagem dupla é possível graças à violência do pensamento paranóico que se serve, com habilidade, de pretextos e coincidências. Dessa forma, aparece a segunda imagem que toma o lugar da ideia obsessiva (López, 2006; Baur, 2012).

Este processo consiste em submeter um objecto a uma série de situações que o transformam ou o destroem através de vários actos. Mas essa destruição envolve a inclusão de algo da ordem do prazer do criador. Surge assim o carácter absurdo (López, 2006; Palumbo, 2010).

O seu método paranóico-crítico seria um meio de "descarregar" as suas angústias e contradições, com plena lucidez, fazendo com que os demais participassem nelas. Permite sistematizar todo o seu delírio numa produção artística, através do mecanismo de sublimação. Sendo assim o artista é capaz de transformar estes aspectos do desejo em expressões simbólicas valorizadas pela cultura (Souza, 2010). Podemos pensar que uma realidade caótica, tanto no mundo das artes como no plano pessoal possivelmente mostrava que outra realidade precisava de ser construída (Santos, 2010a; Serrat & Villegas, 2007). Com este

método, Salvador refere que sabe onde começa o delírio, onde termina, conseguindo um maior controlo, pois delimita o que pode ser justificado pela razão ou pelas suas invenções. Anteriormente Salvador expôs que a função da realidade estava alterada. Aliás Dalí gaba-se de ser o único, segundo ele, da sua “espécie” a ter domado e transformado em força criadora uma doença do espírito, a paranóia (Souza, 2010; Cirlot, 2003). Dalí protagonizou o seu método: Salvador seria o paranóico-mole, o interior do Bernardo-Eremita, e Gala, a crítica dura, correspondendo à carapaça do caranguejo (Palumbo, 2010). É importante evidenciar que a criação desse método teve início pouco depois da altura em que se instala o caos pessoal, já referido anteriormente (Timboni, 2012).

Percebemos que, com este método, o que para Freud seria uma doença mental para Dalí era uma maneira de aceder ao entendimento e à criação. Aspecto que interessa também ao psicanalista Jacques Lacan. O método paranóico crítico de Salvador Dalí simula o mecanismo psicológico dos delírios paranóicos. Posto isto, este método contribuiu enormemente, de uma maneira deliberada, para remarcar a impossibilidade de distinguir entre o normal e o patológico, semeando a confusão (Serrano, 2005; Souza, 2010).

Esse método encontra-se em pormenor no ensaio intitulado “*O mito trágico do Angelus de Millet: interpretação paranóico-crítica*” (Dalí, 1963-2005), um longo texto com inúmeras alusões à obra freudiana, que será reflectido em seguida (Santos, 2010a).

1. L’Angélus Millet (1857-1859).

O Realismo é uma corrente artística anti-académica inspirada no mundo contemporâneo, na realidade física e no contexto social. Sucessor do romantismo, subdivide-se numa vertente com uma maior tendência ao compromisso social e político, representada por Jean-François Millet (1814-1975) e numa tendência mais naturalista de observação directa do meio (Maillard, 1967).

Millet, nascido em 1814, em plena revolução, demonstra um profundo sentido social, retractando o mundo camponês, numa existência em constância com a natureza (Nunes, 2008). Uma das suas telas mais famosas “*O Angelus*” (1858) exprimiu da melhor forma os pressupostos do Realismo (Fig. 30). Trata-se de uma cena do quotidiano rural onde um casal de camponeses reza as preces no final de mais um dia de trabalho duro. Num primeiro plano temos no meio de uma vasta planície vazia, um casal de camponeses rezando de pé. Com as cabeças reclinadas, numa atitude de oração, temos o homem com o chapéu na mão e a mulher com as duas mãos cruzadas à altura do peito. Os seus rostos estão na sombra, sendo a luz que delinea os seus corpos. São corpos monumentais, apesar das pequenas dimensões da tela. Aos pés dos camponeses está uma cesta com batatas, e ao longe, vê-se a silhueta de uma torre de igreja. As personagens estão próximas do espectador, e a aldeia surge no fundo. As cores

utilizadas são o vermelho, o verde e o ocre, que moldam um ambiente em cores de terra. A tela apresenta uma luz característica do entardecer (Fabris, 2011; Gabaldón, 2012).

Millet refere ter pintado o Angelus refletindo sobre o trabalho no campo, onde a sua avó nunca faltaria à missão de rezar o Angelus, em memória dos falecidos. O Angelus é uma prática religiosa em honra da "Encarnação da Virgem", composta por três Avé-Marias rezadas ao tocar do sino, três vezes ao dia. Tratar-se-ia de uma memória de infância, que levou à produção do quadro, numa cena simples, pretendendo explicar os ritmos inalteráveis dos agricultores (Fabris, 2011).

Bernard Nominé (2007, citado por Santos, 2008), no seu livro "*Psicanálise da vida amorosa*", indica que Millet, originalmente, teria pintado um quadro para revelar uma catástrofe agrária (filoxera) que teria destruído as colheitas de batatas. Aos pés da mulher, vemos uma cesta com batatas podres e o ar de lamento dos camponeses diante da destruição. O quadro ficou sem título por vários anos até que alguém aconselhou Millet a incluir uma igreja lá no fundo da tela, de modo a que a sua pintura conquistasse um sentido religioso. Assim, o quadro atingiu grandes níveis de popularidade (Santos, 2008).

No entanto, Salvador Dalí propunha uma interpretação diferente (Chicó, Gusmão & França, 1965), uma leitura claramente sexual. Tratava-se de uma leitura de foro psicanalítico, onde expôs os desajustes sexuais da sua vida psíquica (Llauradó, 2004). Dalí publica o primeiro texto, acerca desta obra, na revista surrealista *Minotaure* em 1933, denominado "*L'Interpretation paranóico-critica de la imagen obsessiva del Angelus de Millet*" (Cirlot, 2003). Salvador Dalí interpretou também o Angelus, num manuscrito de 1935: "*El mito trágico del Angelus de Millet*", publicado em França, em 1963, pelo editor Jean-Jacques Pauvert que chegou a Espanha em 1978, graças à edição de Óscar Tusquets (Llauradó, 2004). Nesse manuscrito Salvador Dalí colocou uma imagem (Fig. 31) que representaria uma mãe, numa variante de mãe fálica, com a cabeça de abutre dos egípcios, servindo-se do marido como um carrinho de mão para enterrar o filho. Ao mesmo tempo a mãe faz-se fecundar, sendo ela mesma a terra-mãe, nutriente por excelência. A dupla imagem de falo-cacto, representada na figura masculina, sugere o desejo de castrar o marido, que se encontra assim privado de virilidade, reduzido a um estado de simples veículo de produtividade. Já não serve de amparo, nem prejudica as relações directas mãe-filho. No matriarcado a mãe quer fazer as vezes do marido substituindo-o em todas as "situações", para além de, ela querer ser acariciada, balanceada ritmicamente como um carrinho pelo filho, que detém uma força heróica. No matriarcado há um período muito curto de idolatria maternal, antes de o filho ter a "sorte" do pai, de se tornar marido (Dalí, 1998; Dalí, 1989).

Esta relação com a obra de Millet remonta, segundo Dalí, ao Colégio de Maristas, onde havia uma reprodução do Angelus no corredor por onde passava todos os dias antes de ir

para as aulas. Nessa altura surgia uma angústia inexplicável (Dalí, 1975). No entanto, o quadro de Millet começa a revelar-se para Dalí mais precisamente no verão de 1929 quando encontra Gala. Esse encontro furtivo estava acorrentado a factores decisivos na sua vida como: a ruptura com a sua família, o início da sua relação com Gala e a saída do grupo surrealista devido à inimizade com Breton e às suas ideias políticas. Nesta altura, são muitas as obras em que o amor e a sexualidade emergem explicitamente na sua iconografia, mas ao mesmo tempo outra temática aparece, cada vez com mais força: a morte (Cirlot, 2003; Cirlot, 2000).

Para Dalí o quadro do *Angelus* de Millet pode ser considerada a versão mais “desangelada” que existe do mito cristão da Anunciação. Decerto, para Dalí, a única semelhança com o evangelho seria o título do quadro, a oração do *Angelus*, onde os agricultores aproveitariam para pedir melhores colheitas (Llauradó, 2004). O mistério da Anunciação não é outro que não seja o da Encarnação. O mito de fecundação do corpo da virgem por meio da luz é por sua vez o mito fundador da Encarnação. Dalí interpretou tragicamente o mito da Encarnação como a morte do primogénito e conclui o seu raciocínio, com a associação do *Angelus* as personagens de Saturno, Guillerme Tell, Abraão e o Pai eterno como arquétipos do pai devorador dos seus filhos. O canibalismo foi uma das noções mais trabalhadas na obra do pintor, e o seu sentido antropológico tem muito a ver com a eucaristia onde o fiel come literalmente o Cristo (Llauradó, 2004; Chicó, Gusmão & França, 1965). Seguramente que a recordação da infância de Dalí, a presença de seu irmão morto, seria um trauma que retornaria eternamente à sua consciência, em particular cada vez que contemplava o milagre da Encarnação (Llauradó, 2004).

Quem quis ver no *Angelus* de Millet um casal de camponeses em oração vespéral, pecou segundo Dalí por atrofia de visão (Dalí, 1989). Salvador encarava a obsessão sentida pelo quadro, relacionada com um mal-estar que ele tinha sempre que via esse quadro. Desde a sua infância que afirmava que algo, nesta obra, parecia secretamente indicar uma íntima relação entre sexo e morte (Santos, 2010b). Esse grande tema mítico da morte do filho será confirmado depois da comprovação que, de facto, Millet tinha pintado entre os camponeses, algo que estaria coberto por uma mancha de tinta que, na óptica de Salvador Dalí, seria o filho morto aos pés da mãe.

Segundo se sabe a correspondência entre Millet e um amigo seu, que residia em Paris, teria posto o pintor ao corrente da evolução do gosto da capital e da crescente tendência contra os efeitos melodramáticos. Tal facto terá levado, segundo Dalí, Millet a cobrir o “menino morto” com uma capa de tinta para evitar esse efeito dramático, colocando em vez disso, uma cesta de batatas. Isto explicaria a angústia “inexplicável” das figuras solitárias, unidas pelo elemento primordial, que estaria “camuflado” (Dalí, 1989). Esta mancha foi

descoberta quando Salvador pediu que examinassem a obra, através de Raios X, nos laboratórios do Museu do Louvre. Nesse exame, detectaram uma massa obscura que aparecia no lugar preciso que teria sido indicado por Dalí. Era uma massa, uma forma geométrica, que pode comparar-se facilmente a uma espécie de paralelepípedo cuja perspectiva terminaria na linha do horizonte do *Angelus* (Dalí,1989; Dalí, 2001). Em suma, para Dalí o grande tema presente no quadro de Millet é a morte do filho dos camponeses (Cirlot, 2000).

Para organizar o seu estudo acerca do quadro, Salvador Dalí, de acordo com a metodologia paranóico-crítica, estabeleceu 3 níveis compreendidos por distintas fases. O primeiro nível, o descritivo, contém um fenómeno delirante inicial assim como fenómenos delirantes secundários (Cirlot, 2003). O fenómeno delirante inicial apresenta-se em Junho de 1932 de súbito no seu espírito. Esta representação aparece absolutamente modificada e carregada de uma intencionalidade latente, que fez com que o *Angelus* de Millet se convertesse repentinamente na obra pictórica mais perturbadora, enigmática e rica de pensamentos inconsciente que jamais teria existido (Dalí,1989; Cirlot, 2003).

Dalí afirma que já saberia toda a transformação do quadro, ela estaria presente no seu espírito desde o momento do fenómeno delirante inicial (Baur, 2012; Dalí, 1998). A seguir ao fenómeno delirante inicial o *Angelus* de Millet adquire uma forma nitidamente obsessiva ao nível do pensamento, mesclando-se com várias fantasias e devaneios (Dalí,1989). Posto isto, deu lugar a vários fenómenos delirantes secundários (Dalí, 1998).

No primeiro fenómeno delirante secundário, Salvador Dalí passa horas ao sol, ocupando-se de um jogo onde utiliza diversos empilhamentos e aglomerados de pedras e seixos da praia. Para Dalí algumas das pedras e dos seixos produzem ilusões e uma consistência quase carnal; outras ruidas pela erosão produzem o efeito contrário, oferecem formas descarnadas, cheias de buracos, que recordam estranhos esqueletos de animais em atitudes ferozes. Desfrutava desses efeitos, onde tentava fazer coincidir as suas concavidades e convexidades, segundo poses evocadoras de acoplamentos sexuais. Através do automatismo do jogo, Dalí acaba por colocar duas pedras erguidas, uma frente à outra (Dalí, 1998) sendo que essa disposição, totalmente involuntária, recordou-lhe o casal de camponeses do *Angelus* de Millet. O seixo associado à figura masculina estaria com um aspecto insólito, crivado de buracos e, comparativamente ao quadro original, era mais pequeno. Pelo contrário, a figura feminina parecia-lhe corresponder à que aparece no quadro, pela forma razoável e naturalista (Dalí,1989; Dalí, 1998; Cirlot, 2000). Estes monumentos estariam associados aos dolmens, menires e outros vestígios pré-históricos, revelando o seu gosto pela evocação da fauna terciária. Aqui há o sentimento de “fóssil” de animais ancestrais, acompanhado da noção dos primeiros ensaios de animalidade. A associação da carne ao mineral tem muito a ver com a conservação do corpo (Llauradó, 2004).

O Segundo fenómeno delirante secundário foi durante o banho no lago que se seguiu a este jogo. Durante esse banho, a recordação visual do Angelus persiste e associa-se ao episódio em que Salvador Dalí, se terá cruzado, num prado bastante amplo de erva grossa e carnuda, com um pescador com o qual acabaria por chocar. Este prado constitui uma mancha na paisagem de Port Lligat onde abundam grandes louva-a-deus de cor verde, do mesmo verde que a erva, que terá levado Dalí a pensar num fenómeno de mimetismo. Havia no centro do prado um pescador que vinha no sentido contrário ao de Dalí. Salvador já teria avistado o pescador ao longe mas, para Dalí, era inevitável chocar com ele. A razão seria o facto de se terem imposto involuntariamente, realizando gestos idênticos e simultâneos, como se de um reflexo no espelho se trata-se. A colisão foi absurdamente violenta, como consequência da brutalidade da última tentativa para se evitarem. Nessa altura, voltou a ver com toda a claridade o Angelus em que havia deixado de pensar desde o seu regresso (Dalí,1989). Os louva-a-deus apresentavam uma semelhança reconhecível com os monstros ancestrais. As ervas carnudas associavam-se às noções infantis da flora antes do dilúvio, a ampliação imaginada das ervas do prado criavam uma paisagem terciária. A imagem fazia pensar na luta de dois animais pré-históricos devido à morfologia e estrutura de ambos. A colisão entre os dois representaria uma repetição estereotipada que simbolizaria a agressão sexual ancestral, que deveria revestir-se de força e importância extremas nos primeiros seres humanos (Dalí, 1998; Cirlot, 2000).

Durante um passeio pelo Cabo Creus fantasiou as duas personagens do Angelus esculpidos nos rochedos mais altos. Esta situação espacial era a mesma do quadro, no entanto as figuras estariam totalmente cobertas de fissuras e a erosão teria apagado os detalhes das mesmas. Por essa razão, essas figuras remontavam a uma época recuada no tempo, contemporânea da própria origem dos rochedos. A figura do homem era a que estava mais deformada pela acção mecânica do tempo, dela quase nada restava senão a silhueta, que retornava particularmente angustiante. Mais uma vez esta fantasia corroborava a noção de fóssil, inspirando o mesmo sentimento de sobrevivência ancestral. A noção da figura masculina esburacada implicava uma noção de ruína muito nítida, a noção de extinção, apagamento e desfiguração, uma angústia ligada aos vestígios do sentimento de morte (Dalí, 1998).

Num outro “delírio”, agora com Gala como protagonista, via certos momentos da sua adolescência, em Madrid. Neste episódio, visitou com Gala o Museu de História Natural, à hora do crepúsculo. Na sala dos insectos, no centro, lá estava o par de Millet, inquietante, de dimensões colossais. À saída, Dalí sodomizou Gala à porta do Museu, de forma selvagem e furiosa no crepúsculo de Verão. Nesta altura, sente um terror e uma angústia própria da morte,

pelo autêntico terror que o acto sexual lhe proporciona (Cirlot, 2000). A aparição de Gala está carregada de um significado afectivo, revivendo com ela aspectos da adolescência. Nesta época Dalí vivia no terror do acto de amor, a que atribuía características de animalidade, violência e ferocidade extrema, havendo assim um receio de se entregar a ele. Esse receio devia-se, segundo ele, ao poder aniquilador, que lhe fazia surgir no pensamento consequências quase imediatamente mortais. O sentimento de aniquilação é exaltado pelas circunstâncias do banho de suor, do calor “asfíxiante” da coincidência crepuscular, revivendo as cenas do início da relação com Gala. A aparição do Angelus na sala pode estar relacionada com a recordação do louva-a-deus, associado à sala de insectos. O terror da sua aparição no museu corresponde ao terror de morte que supõe ser consequência daquele acto feroz, iminente trágico e desproporcionado para as suas capacidades fisiológicas e vitais. Aqui está presente a ideia que o destino do louva-a-deus macho parece ter sempre representado a relação de Salvador com o amor. O par de Angelus, encontrado no Museu, era Dalí e Gala, onde Gala ocuparia o lugar da mãe, a quem deveria o terror do acto sexual e a crença de que ele provocaria fatalmente a sua total aniquilação (Dalí, 1998).

Outro episódio consistiu em mergulhar, mentalmente, quadros conhecidos em diversos líquidos para avaliar os efeitos que resultavam. Surge a ideia de mergulhar Angelus em leite morno. Não sabendo qual das personagens imergir primeiro, viria posteriormente, com toda a clareza, que seria o homem. A figura masculina do Angelus mergulhado no leite apresenta-se como a imagem de um homem submerso, afogado, morto dentro do elemento e do calor materno. Calor que corresponde ao lado do desejo que revela o erotismo original e temível. A submersão da personagem do Angelus, ou seja, Dalí, só pode ser interpretada como o medo de ser absorvido, aniquilado, “comido” pela mãe. Esta aniquilação do filho confirma o estado negativo e de ruína ou de diminuição observado no primeiro fenómeno delirante, onde aparecia a pedra esburacada. Esse agrava-se com a introdução de elementos característicos da morte, como o apagamento, a desfiguração, sentimentos de angústia e de terror.

O elemento do leite morno intervém com frequência nas fantasias de Dalí. Num livro para crianças com estampas a cores que representavam jovens cangurus na bolsa da mãe, Salvador refere que, pensou que os animais estariam mergulhados no leite, tendo uma ideia obscura de como a bolsa comunicava com o interior do corpo materno. Esta ideia é a mesma de mergulhar o Angelus em leite, sendo que o leite, para Dalí, se afigura como ambivalente. Por um lado, é extremamente desejável e intimamente ligado a desejos eróticos ligados à fixação pré-edipiana. Por outro lado, esconde sentimentos muito acentuados de perigo de morte, devido ao horror do incesto. Esse sentimento de morte é ilustrado no Angelus pela figura feminina cujas características maternas parecem desde logo muito precisas (Dalí,

1998; Cirlot, 2000). Saliento ainda o facto de o canguru estar associado à atitude expectante do louva-a-deus, pronto a atacar, tendo os dois animais sinais atávicos muito expressivos. Além disso o canguru, que tem uma inquietante bizzarria zoológica, presta-se a toda a espécie de fantasias, favorecendo a eclosão de fantasmas maternos pela ilustração que oferece das representações intra-uterinas (Dalí, 1998).

Noutra situação, ao passar de automóvel, pelo crepúsculo, numa rua de Port de la Selva, próxima de Cadaqués, descobre numa montra um serviço de café completo em porcelana. De repente o serviço de café passou a ser uma galinha rodeada dos seus pintos, tendo esta fantasia um cunho canibalesco. A cafeteira, para Dalí, chocava pelo tamanho, que devorava o pintainho (chávena) após a relação sexual (Cirlot, 2000; Dalí, 1998).

Como podemos ver a cafeteira, apresenta-se como elemento dominador, feminino pelo seu aspecto arredondado e materno. A sua intervenção destina-se a encher as chávenas de café ou de café com leite, tornando a chávena comestível, o que corresponde aos desejos canibais. Para Dalí, este acto de deitar o café na chávena, adquire o significado de uma união desproporcionada e brutal da cafeteira com a chávena, quer dizer da mãe e do filho, devendo este último, no fim do acto sexual, ser devorado pela mãe. O acto de deitar café numa chávena com uma cafeteira supõe imediatamente uma nova comunicação que acaba de se estabelecer entre os dois objectos. A modificação opera em dois sentidos aparentemente inversos, por um lado o crescimento relativo, ao deitar o líquido na chávena esta adquire uma personalidade diferente, mais acentuada e complexa. Em segundo lugar, assistimos a uma despersonalização, a uma aniquilação da chávena. A alteração aparente da personalidade que parecia em proveito da chávena, na realidade, efectua-se paradoxalmente em detrimento da personalidade dela. As novas propriedades que a chávena acaba de adquirir, são especialmente determinadas pelo elemento líquido vertido. Vai enchê-la, ocupar exactamente o espaço e substituí-la por um simples volume ingerível. Devido aos desejos nutritivos, a chávena é aniquilada ou, pelo menos, identificada com o conteúdo. A mãe devora o filho e é a representação da união incestuosa. A imagem desproporcional existente entre a cafeteira e a chávena é da mesma natureza da emoção que sentiu quando a pedra esburacada representava o pai/filho, que se associava à noção do filho submergido e aniquilado pelo elemento maternal (Dalí, 1998).

Noutro episódio, ao sair da desordem dos papéis da sua biblioteca, repara num fragmento de papel, um cromo, que representava um monte de cerejas, umas vermelhas, outras amarelas ou meio amarelecidas. Ao avistá-lo, confundiu esse cromo com o bilhete-postal do Angelus, surgindo novamente angústia. Estes pares de cerejas identificam-se com o conjunto de chávenas, o conjunto de pares “Angelus-filhos”, representando a relação estereotipada mãe/filho. Quando aparece a imagem do Angelus associada ao monte de

cerejas, Dalí fala do fenómeno paranóico na sua fase máxima de violência (Cirlot, 2000). Essa violência surge como consequência do despertar agressivo dos desejos canibalescos associados às cerejas. A representação destas acarreta imediatamente uma ferocidade unânime, o fantasma aniquilador dos dentes. Tal como as duas personagens de Millet, secretamente unidas por um laço invisível de vida, também as cerejas estão unidas pelo mesmo laço vital e incestuoso (Dalí, 1998; Cirlot, 2003).

No segundo nível interpretativo, os três personagens da imagem são sempre percebidas como apenas dois. Na maioria das vezes temos o par pai-mãe, não como homem e mulher, mas como parilha de referência ao filho. O homem como atacado pela mãe, tal como a criança, que se torna degradada/destruída, uma vez que se converte em marido. O mito é comunicado da perspectiva do filho, vê o pai como castrado pela mãe, a mãe como a que domina e faz do filho o seu parceiro. Ressalvo que a figura feminina para este implica uma ameaça e uma fascinação, sendo que num primeiro momento a angústia está centrada na figura feminina, mas desloca-se para a figura masculina (López, 2006).

Dalí associa ao quadro de Millet todas as recordações pré-crepusculares e crepusculares da sua infância, considerando-as as mais delirantes. Nessas fases sucessivas, Dalí destaca numa primeira fase, a contraluz num ambiente crepuscular que provoca os sentimentos atávicos. Trata-se de um momento de expectativa e de mobilidade que anuncia a agressão sexual iminente. A mãe adopta a pose expectante que identifica com a pose espectral do louva-a-deus, atitude clássica que serve de preliminar à cruel união. Para Dalí esta atitude comportaria um factor exibicionista, expectante e de agressão, muito nítido. Seria a atitude clássica dos saltos dos animais, comuns ao canguru e ilustrada brilhantemente pelo louva-a-deus. Esta leitura trágica da sexualidade e fecundidade só se explica pelo terror que o próprio Dalí tinha do contacto sexual com a sua mulher. Dalí refere que vivia debaixo do terror do acto sexual, conferindo-lhe um carácter de animalidade, violência e ferocidade extremas, até ao ponto de se sentir completamente incapaz de realizá-lo. Essa época é projectada agora no quadro do Angelus, como um furioso combate sexual (Llauradó, 2004). A posição do chapéu denuncia o estado de excitação sexual do filho e ilustra o próprio acto do coito, definindo uma atitude de vergonha face a virilidade. O homem e a mulher estão unidos pelo laço atávico que consiste numa espécie de oração estereotipada que atrai os dois indivíduos. Após o momento de expectativa imóvel não pode este consistir noutra coisa que não seja o encontro e a colisão brutal, podemos associar aqui o fenómeno do lago (Dalí, 1998).

Numa segunda fase, o filho pratica o coito com a mãe, o coito por trás. Trata-se de uma “pose” que revela o mais alto grau de animalidade e atavismo. Esta representação é-nos fornecida através de um elemento do quadro, o carrinho de mão (Dalí, 1998; Dalí, 1989). Este está carregado de uma intencionalidade muito concreta e particular a tracção animal.

Simboliza o encontro sexual, o coito e o esforço desmedido despendido na sua consumação e para Dalí também a impotência (Llauradó, 2004). Tal circunstância confere ao acto do coito um carácter de extremo e insuportável esforço físico, absolutamente feroz e desproporcionado, também ilustrado pela forquilha enfiada na terra lavrada. No carrinho estão ainda presentes dois sacos que, para Dalí, representariam a relação sexual (Dalí, 1998).

Na terceira fase, como no amor da louva-a-deus, a fêmea devora o macho depois do acasalamento. A personagem masculina surge desde o primeiro momento como morta de forma latente. Esta impressão estaria relacionada com a identificação de Dalí com a personagem. Estão patentes factores de “extinção”, “sentimento fúnebre monumental”, imobilidade activa da mulher, imobilidade passiva e aniquilada do homem. A mitologia do louva-a-deus funde-se com a do quadro e a experiência de morte mescla-se com a pulsão erótica (Amaral, 2010).

Para Dalí o quadro teria um significado oculto relacionado com a castração e a morte. O filho morto do casal de camponeses, que não surge claramente, parece equivaler à imagem que Dalí fazia do irmão morto. A explicação que surge para o seu mito trágico, refere-se ao seu nascimento consecutivo à morte do irmão, o que parece apontar concomitantemente para o sexo e para a morte. Afinal ele fora concebido sobre o leito de um luto que não se deu. Para Dalí, o camponês no quadro estaria a encobrir com o seu chapéu uma erecção, aparentando aludir à relação sexual dos seus pais, a despeito da morte do filho. Assim, o sexo dos pais traria o filho morto de regresso das profundezas da terra destruída pela filoxera (Santos, 2008). Dalí refere que se a mulher da tela se erguesse da sua posição inclinada, veríamos que é muito mais alta que o homem, associando a esta figura a de um louva-a-deus fêmea, que expressaria o desejo humano devorador e canibalesco (Souza, 2010). O louva deus aparece no Angelus, principalmente como fantasma ancestral da reunificação dos corpos separados, uma fantasia daliniana de fusão com outro (Amaral, 2010).

Assim, para Dalí este quadro representaria a Encarnação e a morte, revolucionando a relação do camponês com a terra e a infertilidade dos campos com a impossibilidade de procriar. Esta impossibilidade de procriar talvez revele os fantasmas e temores de Dalí, relativos à sua impotência bem como à sua infância, ao encontro com o irmão morto. Tornando-se um trauma que retorna eternamente à sua consciência relacionado com o milagre da Encarnação (Gabaldón, 2012). Esta leitura trágica da sexualidade e fecundidade teria a ver também com o terror de Dalí do contacto sexual com mulheres, projectado agora na cena campestre como um furioso combate sexual, revelando uma autêntica confusão da sua identidade. Esta cena pode ainda ser vista como uma interpretação delirante de uma cena bíblica, o filho que se torna marido, um pai, e em seguida é morto pela mãe (Llauradó, 2004). Esta obra expressa ainda o mito ancestral da destruição do filho, tal como acontece nas

histórias de Abraão e Isaac, do Pai Eterno e Jesus Cristo, de Saturno e os seus filhos, incluído a de Guilherme Tell (Cirlot, 2003).

Em suma, foi projectado uma luta por substituir o seu irmão morto, a sua impotência bem como a sua aversão ao sexo, uma projecção condensada das suas obsessões, do sexo e da morte (Gabaldón, 2012).

1.1. O Angelus na obra de Dalí

Percebemos que o quadro de Millet tinha um carácter obsessivo e perturbador para Dalí. E, entre 1932 e 1936, Dalí escreveu sobre o tema Angelus e realizou uma série de obras pictóricas. O Angelus repetia-se incansavelmente nas suas obras, mas Salvador não se limitava a copiá-lo da obra de Millet, utilizava-o antes como alavanca para as suas próprias investigações, tanto teóricas como práticas (Llauradó, 2004; Souza, 2010). O binómio amor-morte adquire especial vigor na aplicação do método-paranóico à pintura de Angelus e a partir desta, as obras, dalinianas encontram um ponto de partida para vários cenários (Santos, 2010a). Temos alguns exemplos desses cenários: “*Atavismo do crepúsculo*” (Fig.32); “*Reminiscência arqueológica do Angelus de Millet*” (Fig.33); “*Gala e o Angelus de Millet, precedendo a Chegada Iminente das Anamorfozes Cónicas*” (Fig.34); “*El Angelus arquitectónico de Millet*” (Fig. 35); “*O espectro do Angelus*” (Fig. 36); “*O Angelus de Gala*” (Fig.37) (Cirlot, 2003; Descharnes & Néret, 2004).

Associada a questão representada no Angelus destacamos em “*Reminiscência arqueológica do Angelus de Millet*” (Fig. 33) os corpos constituídos por pedras, remetendo para a metáfora do silêncio e da quietude, o material feito encarnação. Nesta tela parte dessas pedras desmoronam-se, deformando a sua silhueta que alude aos pequenos ciprestes, cuja altitude e verticalidade simboliza a união entre o terrestre e o divino. Há uma autêntica ruína arqueológica, a reminiscência do passado. Assim, os personagens podem considerar-se como elementos fossilizados pelo carácter arcaico (Cirlot, 2000; Descharnes, 1989), tal como esteve presente nos fenómenos delirantes onde aparecem elementos fossilizados. Está presente nesta tela novamente a noção de ruína e de extinção, associada principalmente ao masculino, o que confirma o sentimento de morte, tal como na personagem masculina da tela “*Atavismo do crepúsculo*” (Fig.32) (Dalí, 1998). Esta decadência está presente no elemento da muleta, também de cariz sexual, que sustenta a figura masculina, transversal nestas obras, como vemos na tela “*O Angelus arquitectónico de Millet*” (Fig. 35) e “*O espectro do Angelus*” (Fig. 36). Nesta última parece surgir a forma de um louva-a-deus centrado na tela, utilizando novamente a costeleta que revela os desejos canibalescos. Esses desejos estão associados a um simbolismo sexual, que ganha contornos na tela “*O Angelus arquitectónico de Millet*” (Fig. 35), onde o personagem masculino ostenta uma extensão larga e recta que vai incidir

sobre o feminino, surgindo uma forma ovóide no ventre da figura que representaria o feminino. Esta composição parece expor teorias freudianas (Cirlot, 2000).

Damos especial atenção a esta tela “*O Angelus de Gala*” (Fig. 37), pelo aparecimento do duplo. Nesta pintura aparece um personagem de costas, que parece ser o próprio Salvador Dalí, mas também pode ser considerado Gala. Num segundo plano está situada a esposa do artista, sentada num carrinho de mão. No último plano está colocado, na parede, um quadro que reproduz a cena de Millet, apesar das variantes, onde as personagens estão sentadas em cima do carrinho de mão (Cirlot, 2000). Dalí descreve esta pintura como um retrato duplo onde os dois “eus” ficam de frente um para o outro, apesar de não estarem verdadeiramente frente a frente, mas em ângulos diferentes. Gala aparece como duplo especular, em frente a um “espelho”, que mantém uma relação reflexiva, obedecendo a um jogo de aparição/desaparição. Esta tela parece ilustrar o lugar que Gala preenchia na vida de Dalí, pois Gala, enquanto duplo especular de Dalí, está posicionada de tal modo na tela, que a sua imagem tapa o tal vazio percebido por Dalí na cena do Angelus. Aquele vazio que o próprio Millet tentou revestir com o saco de batatas. Desta forma a imagem de Gala sobrepõe-se à do filho morto do casal, e lá onde havia a castração real, Dalí pinta outra imagem, a da sua musa, aquela que como ele mesmo afirmava, o conduziu de volta à vida. Se a castração na psicose está a céu aberto, Gala aparenta actuar como uma protecção dupla para Dalí, em alusão à protecção de Bernardo-Eremita (caranguejo) mencionada anteriormente. Para Dalí a arte em conjunto com Gala funcionou como uma “cura” psíquica (Santos, 2008).

Capítulo IV - Enquadramento teórico

Tendo em conta o anteriormente exposto, neste IV capítulo houve a necessidade de descrever algumas das teorias centrais acerca do desenvolvimento psíquico precoce e as respectivas falhas que aumentam o risco de psicopatologia, em especial, a psicose simbiótica. Estas teorias serão posteriormente articuladas no Capítulo V, juntamente com o apresentado nos Capítulos I, II e III. Destaco que a vastidão da obra de Salvador Dalí permitiria diferentes abordagens, no entanto, foi necessário circunscrever esta análise.

1. Desenvolvimento psíquico precoce e as falhas no desenvolvimento psíquico com risco de psicose

Começamos pelo início ao destacarmos a teoria de Otto Rank (1884-1939) acerca do traumatismo do nascimento. Este apresenta um papel central no desenvolvimento da personalidade, uma vez que o nascimento constitui um choque profundo que gera um

reservatório de angústia, cujas partes se descarregam e se libertam ao longo da existência. Este autor assegura que em alguns sujeitos há a constante tentativa de reconstituírem as condições de existência intra-uterina (Bergeret et al, 2004). Tal facto acontece, pois o recém-nascido forma impressões visuais duradoras da separação penosa da mãe, que pode ser responsável, pelo horror sentido mais tarde perante os órgãos genitais femininos. Face a isso, as separações posteriores, de qualquer tipo, reais ou imaginárias, serão experimentadas como um traumatismo ameaçador.

Como podemos ver a mãe é o primeiro objecto de amor da criança, tornando-se um protótipo de todas as relações de amor posteriores (Lago,2009). No início da vida, a mãe e o bebé, formam uma unidade, assim o desenvolvimento emocional do bebé vai depender dessa mesma unidade. Nesta altura, na primeira de todas as fases do desenvolvimento da criança, a mãe apresenta um estado psicológico, denominado preocupação materna primária (Winnicott, 1956/2000). Este conceito refere-se ao estado psíquico conseguido pela mãe saudável, que se coloca em posição de oferecer um ambiente suficientemente bom para o desenrolar das potencialidades inatas do seu bebé (Borsa, 2007). Através deste estado a mãe fornece um lugar para que o desenvolvimento da criança se comece a realizar (Winnicott, 1956/2000).

Percebemos que para que o bebé se desenvolva emocionalmente, é necessário que alguém o ajude no processo, é fundamental a presença de uma mãe suficientemente boa. Esta condição, devido ao estado de alerta da mãe, promove uma vivência mãe-bebé muito semelhante à do meio intra-uterino, devido à comunicação imediata e directa entre as partes. É neste âmbito que para Winnicott a mãe e o bebé constituem uma unidade (Cerqueira, 2011).

Inicialmente a criança apresenta necessidades corporais, que gradualmente se transformam em necessidades do ego (Winnicott1956/2000). A mãe suficientemente boa começa por se adaptar de forma quase completa às necessidades do bebé e ao longo do tempo de forma gradual, adapta-se cada vez menos, tendo em conta a capacidade crescente do bebé em lidar com as situações (Arruda & Andrieto, 2009). Nos primeiros tempos, há uma dependência absoluta em relação ao ambiente físico e emocional. Winnicott (1975) caracteriza este período como o estágio em que a mãe é a figura primordial, devido ao facto de poder fazer uma adaptação activa, oferecendo ao seu bebé a possibilidade de se sentir o criador de tudo o que lhe é apresentado. Nas primeiras fases o bebé ainda não se separou do ambiente, altura em que o rosto da mãe desempenha uma função de espelho (Neves, Jesus & Figueiras, 2009).

De acordo com Winnicott (1975), para conseguir se desvincular psiquicamente da sua mãe, é necessário que a criança tenha experienciado este estado de fusão, uma relação de

segurança e confiança com a mãe suficientemente boa, que garante, num primeiro momento, a experiência de ilusão (Soares, 2008). É a adaptação activa da mãe que nutre o potencial criativo da criança. Com a repetição, desencadeia a habilidade do bebé usar como recurso a ilusão, sem a qual é impossível o contacto entre a psique e o meio ambiente. Isto permite à criança criar um espaço ilusório, propiciado pela mãe, um objecto que lhe dê a sensação de consolo e conforto, o objecto transitivo, que falaremos mais à frente (Winnicott, 1945/2000; Santos, 1999).

Posteriormente o bebé vai sentir frustração e a mãe inscreve-o na desilusão, no princípio de realidade, depois de ter respondido às necessidades do bebé de forma mais imediata (princípio do prazer), possibilita a percepção de que há algo para além da sua capacidade criativa, ou seja, um mundo externo (Winnicott, 1945/2000; Riani & Caropreso, 2013). A desilusão, para Winnicott (1952/2000), antecede o desmame, sendo que esse desmame implica uma alimentação bem-sucedida e a desilusão o fornecimento adequado de oportunidades para a ilusão.

Conforme o bebé vai sendo capaz de lidar com o fracasso da adaptação, a “mãe suficientemente boa” vai se adaptando cada vez menos. Logo, a associação entre o controlo mágico e os objectos reais vai desenvolvendo no bebé, a capacidade de produzir a realidade externa, simultaneamente à introdução da separação em relação ao estado fusional com a mãe. Não obstante, antes da existência do objecto externo, existe o objecto transitivo. Ou seja, há a passagem do controlo onipotente do objecto (ilusão) para o objecto real, controlado pela manipulação, que vai ocorrer através do brincar, inserido no espaço intermediário (Soares, 2008). Para instaurar essa área intermédia, onde se desenrola o brincar, é necessário a experiência de desilusão.

Assim, com a crescente constatação da não satisfação imediata, aumenta a capacidade do bebé de percepção da realidade externa, objecto não-eu, logo, a sua necessidade de testar onde está o limite entre o eu e o outro (Riani & Caropreso, 2013; Winnicott, 2005a). Esta é uma dependência relativa, pela consciência da necessidade do cuidado materno (Winnicott, 1963/1990). Mais tarde, rumo à independência, o bebé desenvolve formas para ir vivendo com maior independência dos cuidados maternos. Isto é possível através da acumulação de memórias dos cuidados maternos, criadas através da projecção de necessidades pessoais e da introjecção de detalhes do cuidado (Winnicott, 1963/1990; Winnicott, 1952/2000). Como vimos ao longo do tempo, a mãe começa a diferenciar-se do seu filho, a dar-lhe espaço e liberdade. É importante que esta se identifique mas não o veja como um bocado dela, mas antes, como um portador de alguma identidade, que se vai desenvolver.

Para Winnicott (1945/2000) toda essa existência ocorre no intervalo entre o não ser e o ser, numa luta do sujeito para não ceder a estados de dissolução mantendo a continuidade do ser, mediante o funcionamento do processo maturacional (Arruda & Andrieto, 2009; Winnicott, 2005b). Concomitantemente atenta-se à presença dos processos de integração, personalização e realização (Arruda & Andrieto, 2009). O desenvolvimento do ego é caracterizado assim por várias tendências. A primeira tendência do processo de maturação, a integração, acontece a partir de um estágio primário não integrado, ou seja, o bebê, é constituído por motilidades e percepções sensoriais, que vai integrando, vão sendo identificadas devido à percepção e compreensão que a mãe suficientemente boa tem das necessidades do bebê (Winnicott, 1963/1990). Na personificação, há o sentimento de que se está dentro do próprio corpo. O bebê começa a se relacionar com o corpo e as suas funções, com a pele, como membrana limitante. O sujeito torna-se uma pessoa, com individualidade própria. Como o desenvolvimento adicional ergue-se uma membrana limitante, que até certa altura é equacionada com a superfície da pele, havendo uma posição entre o “eu” e o “não eu” do sujeito. Desta forma, o sujeito vem a ter um interior e um exterior, e um esquema corporal. O terceiro processo, a realização, trata-se de “perceber” a existência do mundo e de relacionar-se com o mesmo. O ego inicia as relações objectais. É um processo complexo, que se relaciona com a ilusão e com a fantasia (Arruda & Andrieto, 2009; Winnicott, 1962/1990a). A fantasia relaciona-se com os esforços do ser humano para aceitar o mundo interno, ou seja, o indivíduo chega à realidade externa por meio de fantasias onipotentes produzidas como uma forma de se livrar da realidade interna (Arruda & Andrieto, 2009). Posto isto, é possível compreender que a ilusão e a fantasia relacionam-se com o processo de realização pois o bebê precisa de sentir em primeiro lugar a onipotência, que acontece pela ilusão e pela fantasia, para que possa compreender a realidade externa.

Com um ano de idade, a maioria dos bebês já adquiriu uma unidade, há integração da personalidade. A psique e o soma, já aprenderam a conviver e o estabelecimento de uma relação forte vai depender da adaptação das necessidades da criança (Winnicott, 2005a). Nesta altura o bebê adopta objectos que cumprem o papel de objectos parciais, retratando sobretudo o seio passando futuramente a representar bebês, mães, pais, etc. Este objecto transitivo, tem uma importância fortificante e pode ter o valor de um objecto intermediário entre o *self* e o mundo exterior. Tudo isso propicia o estabelecimento de um *self* unitário, dependente da protecção do ego proporcionada pelo elemento materno (Winnicott, 1962/1990a).

O objecto transitivo é a primeira propriedade do sujeito de algo que corresponde ao não-eu (Birman, 2008). Winnicott (1975) vai introduzir o conceito de objectos transitivos para conceitualizar a área intermédia da experiência, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objecto e entre a actividade criativa primária e a projecção do que foi introjectado. Assim para Winnicott (1975), o brincar surge, tal como referido por Lacan e Freud, a partir da perda do objecto de satisfação, da separação do sujeito do Outro (Soares, 2008). Os fenómenos transitivos vão então produzir uma área intermediária entre o mundo interno e externo (Santos, 1999), surgindo, entre a altura em que a criança é capaz de estar sem a mãe e a altura em que já é capaz de simbolicamente representar a mãe.

Este objecto adquire um valor simbólico, representando a relação da criança com a mãe, com o que é seguro. É materializado na realidade, encontrado num campo intermediário de ilusão, constituída pelo jogo e pelo fantasiar, o sujeito pode colocar em uso o sonho, os impulsos de vida, começando através desses recursos a manipular a realidade externa. Posto isto, o objecto transitivo existiria para suprir a falta, uma lacuna no relacionamento mãe-bebé, proporcionando segurança em todas as vezes em que a distância da mãe lhe trouxesse sentimentos de desconforto. Logo, simbolicamente, o objecto transitivo seria uma representação interna da presença materna.

Winnicott (1975) destaca que a área intermediária é uma forma de tentar reunir aquilo que foi separado no lugar e no momento da separação. Este espaço vai então surgir a partir do movimento de separação (Soares, 2008). O objecto transitivo permite trabalhar com a angústia de separação, na ausência da mãe. Posto isto, o objecto transitivo relaciona-se com um trauma oral precoce, na altura da separação-individualização, que pode ser expresso posteriormente através de actos criativos que exteriorizam fantasias transitivas. Estes objectos facilitam o processo de separação-individuação, sendo abandonados quando a criança alcança a constância objectal (Hamilton, 1975). Nesse sentido, os fenómenos transitivos e as brincadeiras com o corpo e, mais tarde, com objectos, destacam-se como essenciais para a aquisição da integridade do eu (Riani & Caropreso, 2013).

Conforme o sujeito cresce e se assume diferenciado, há um desprendimento do objecto transitivo, uma vez que a ausência da mãe já não causa tanto desconforto quanto antes. Porém, Winnicott (1945/2000) destaca que a qualquer momento, a criança poderia regressar ao objecto transitivo, o que ocorre quando alguma situação se apresenta como ameaçadora, fazendo a criança sentir a mesma angústia experimentada na vivência de separação (Riani & Caropreso, 2013). Winnicott indica que o uso satisfatório de objectos transitivos inanimados ajudava à autonomia do ego, enquanto o apego excessivo rígido aos objectos transitivos, ou o

seu uso em substituição do relacionamento humano, podia ser o primeiro e seguro sinal de patologia (Mahler, 1989). Sujeitos com falhas neste processo, tem necessidade de manter os objectos transitivos para toda a vida (Hamilton, 1975).

À medida que se desenvolvem os interesses culturais, o objecto transitivo do bebé vai sendo desinvestido, embora uma parte desta área seja conservada na vida adulta através de todas as manifestações criativas do ser humano (Santos, 1999). O adulto saudável psiquicamente estaria apto para extrair prazer desta área intermediária, sem reclamar do outro a aceitação da objectividade dos seus fenómenos subjectivos, uma vez que percebe que essa área faz parte de um jogo, o jogo possível com a realidade (Chabert, 1993; Santos, 1999).

Quando o campo transitivo não se constitui como tal, impede que a criança flutue para dentro e para fora do seu mundo interno, de acordo com suas necessidades. As manifestações geralmente reconhecidas são as psicóticas, que surgem da tendência à clivagem básica na organização meio ambiente-indivíduo, devido a experiências de fracasso da adaptação activa do ambiente inicial. A extrema clivagem proporciona um desligamento entre a vida interior e exterior, o que leva a que o mundo particular de fantasias do indivíduo inclua poucos elementos extraídos da realidade externa. A vida interna passa a ser incomunicável (Santos, 1999).

O espaço transitivo e de solidão são precursores do continente psíquico. Winnicott (1945/2000) fala-nos também acerca da capacidade para estar só, que depende da criação de um espaço de solidão na presença da mãe. No entanto, é preciso que ela esteja de facto lá, para a que a criança possa experimentar a ausência. É nesta criação de um espaço de solidão que se torna possível a elaboração fantasmática. Face a isso, um fracasso na constituição dessa área, por excesso de ausência ou por excesso de presença do objecto materno, pode resultar uma paralisia na actividade de pensar, característica comum nos pacientes psicóticos (Santos, 1999). A própria situação do brincar ambiciona um espaço de solidão (Chabert, 1993).

Estas falhas nestes processos proporcionam falhas na capacidade de simbolização e falhas na edificação de um objecto da realidade psíquica vinculada ao corpo, ou limitar um espaço pessoal interno que o possa conter. Os sonhos, neste caso, tem uma função evacuatória (Green, 1975/1988, citado por Santos, 1999), as fantasias são produtos de uma actividade compulsiva, destinada unicamente a preencher maniacamente um vazio intolerável, decorrente da falta de linearidade do espaço e do tempo (Winnicott, 1945/2000). Os afectos não alcançam uma função representativa (Green, 1973, citado por Santos, 1999) e as acções já não têm a capacidade de transformar a realidade, sendo que de forma recorrente servem

apenas para aliviar o aparelho psíquico de uma quantidade intolerável de estímulos e excitações, criando uma impossibilidade de reduzir a quantidade maciça de afectos, que não puderam ser elaborados no pensamento.

Através do fantasiar, é possível que uma adaptação não suficientemente boa, se possa transformar. Para Winnicott (1952/1978, citado por Santos,1999) este funciona como a ligação entre a adaptação incompleta e a completa, consentindo ao indivíduo preencher a lacuna existente entre ambas e alcançar uma compensação para as falhas ambientais. A fantasia neurótica vai estar apoiada num pedaço de realidade, já a fantasia psicótica, tentará colocar-se no lugar da realidade externa, tentando substituí-la. Essa nova realidade é produzida pelo psicótico essencialmente pela via da alucinação (Soares, 2008). Para Winnicott (1975), estaríamos perante uma falha crucial na área intermediária, o que afecta não só o objecto transitivo, como também a potencialidade da ilusão, do sonhar e do brincar (Birman, 2008; Winnicott, 1975).

Winnicott (1952/2000b) assume que a saúde estaria no sujeito integrado, vivendo dentro do próprio corpo (Riani & Caropreso, 2013). Este autor deixa claro que a falha nos cuidados recebidos pela criança no início de seu desenvolvimento, tem um papel preponderante na etiologia das psicoses. Esta protecção do ego inicial face às angústias inimagináveis, por parte da mãe suficientemente boa, possibilita ao bebé construir uma personalidade no padrão da continuidade existencial (Winnicott, 1962/1990b).

As angústias do bebé que são mantidas latentes pela mãe suficientemente boa, são várias. Existe o receio de “partir-se em pedaços”, pois o bebé apenas lentamente adquire um sentido de corpo de modo integrado, tendo sempre presente a luta gravítica. O receio de cair sem fim, Winnicott equaciona que isto surge porque a criança não foi agarrada bem o suficiente (*holding*). A criança tem a impressão de que cai e não pára no chão (Winnicott, 2005b) O *holding* de uma “mãe suficientemente boa” permitirá obter apoio e protecção no surgimento de um *self* independente, determinando a formação do verdadeiro ou falso *self* (Lisondo, 2001; Santos,1999). O meio facilitador tem a característica de sustentar (*Holding*) propicia ao indivíduo, um desenvolvimento integrador, levando à personalização e por fim, à relação objectal. Este movimento progressivo corresponde na concepção de Winnicott, a um movimento que contraria a psicose (Winnicott, 1962/1990b; Cerqueira, 2011). Se tudo correr bem o bebé descobre o meio ambiente, sem uma perda do sentido de *self*. No entanto quando falha, a criança reage a experiência sentida como invasiva, o sentido do *self* perde-se. As falhas no cuidado materno levam a interrupção da continuidade do ser, bem como ao

enfraquecimento do ego. Essas interrupções vão levar a um aniquilamento, associado ao sofrimento psicótico (Winnicott, 1962/1990a; Winnicott, 1962/1990b).

Winnicott (1963/1990) vai perspectivar a psicose como a consequência de um ambiente não suficientemente facilitador para o lactente alcançar várias metas, tais como a integração, a personalização e o desenvolvimento das relações objectais. À medida que uma adaptação que não foi suficientemente boa é integrada, começam a existir distorções psicóticas, as relações com os objectos produzem a perda do sentido de integridade do *self*, de forma a que para o recuperar o individuo tenha de recorrer ao retorno ao isolamento primário. Essa operação vai obtendo um carácter gradual de organização defensiva como repúdio à invasão ambiental (Santos,1999).

Este fracasso ambiental leva ao potencial paranóide. O bebé reconhece no seu mundo interno (introversão patológica) que ainda não está bem organizado para se defender de intensas ansiedades paranóides. Para se soltar da perseguição do ambiente, não adquire a unidade, "renunciando" ao compromisso de se desenvolver e conquistar a sua própria autonomia (Santos, 1999). Esta é a versão de Winnicott (1952/1978) do conceito de Klein (1946/1982) de posição esquizo-paranóide que iremos desenvolver (Santos,1999).

Para Winnicott a psicose infantil advém do insucesso na adaptação do ambiente ao recém-nascido que, como ser imaturo, está constantemente em risco de ser imerso por uma angústia de fragmentação, de queda sem fim, de desorientação, a qual pode ser apenas controlada através de funções maternas como: o *holding* que possibilita a integração; o *handling*, que permite a individualização (onde o bebé se sente uno e que habita o seu corpo); a apresentação do objecto que permite o estabelecimento da relação objectal. Há na psicose sentimentos de desintegração da personalidade, despersonalização e desrealização, perda do contacto com a realidade (Winnicott, 1963/1990; Arruda & Andrieto, 2009)

Em especial, quando esses cuidados insuficientes acontecem antes de o bebé fazer a distinção entre o “eu” e o “não eu”, podem acontecer distorções da organização do ego que compõem as bases das características esquizóides e a defesa específica da auto-realização, o *false self* (Winnicott (1962/1990b). O verdadeiro *self* provém da relação com a “mãe suficientemente boa”, que dá origem a um núcleo que constituirá os instintos, as energias pulsionais e capacidades percepto-cognitivas de forma organizada no bebé. Caso a relação com a mãe, não se realize como “suficientemente boa” surgirá uma “casca” de protecção ao meio externo, que advém da relação angustiante e da sustentação necessária ao ego frágil infantil, esse será o falso *self* (Winnicott, 1952/2000).

A luta acontece entre o ser e o não-ser, uma luta do indivíduo contra o sucumbir aos estados de dissolução e conseguir a continuidade do seu ser (Santos,1999). Posto isto, todas as falhas produzem uma ansiedade impensável, sendo que a reacção da criança corta a continuidade existencial. Se essa reacção é recorrente e persistente, instaura um padrão de fragmentação do ser (Winnicott, 1962/1990b; Winnicott, 1965; Borsa, 2007).

Percebemos que, para Winnicott (1965), a relação pré-edipiana com a mãe constrói-se através do que é projectado na relação, sendo esta considerada o primeiro organizador interno do psiquismo. Para a criança, a mãe começa por ser um objecto parcial, gratificante ou frustrante, ligado exclusivamente à descarga da pulsão, ou seja, existe apenas aquando da necessidade instintiva. Com a continuação da vivência afectiva, a mãe começa a ser vista como objecto total. Este primeiro objecto, total e ambivalente, constitui a representação mental da mãe (Lago, 2009).

Como vimos, Winnicott considera de maior importância o papel da mãe na infância precoce, concedendo ao pai uma acção indirecta, de apoio e protecção à mãe (Winnicott, 1960/1990). O papel do pai destaca-se apenas na prestação de apoio moral à mãe, sustentando a lei e a ordem que está implementada na vida da criança, destacamos que é positivo as mães “triangularem”, incluírem o pai na relação (Winnicott, 1956/2000).

O reconhecimento de um terceiro constitui a condição fundamental à simbolização, é inerente à organização psíquica. Segundo Matos (2007, citado por Lagos, 2009), apenas pelo surgimento da função paterna no seio da díade é que o sujeito pode ter acesso à representação correspondente à terceira pessoa, dando-se portanto a consolidação do processo representativo. A relação de objecto será a fundadora da simbolização, actividade que permite o sujeito exprimir ou representar uma coisa no lugar de outra, pois é criada uma representação psíquica afectivamente investida e substitutiva do objecto. No caso de existir uma insuficiente representação paterna, a construção identitária sofre danos, levando recorrentemente à psicopatologia.

Esta importância da função paterna havia já sido apontada por Lacan (1958/1998a), quando formulou o conceito de “foraclusão”, que se baseia na rejeição da representação paterna, induzida pelo objecto materno (Lacan, 1958/1998b). Lacan (1956/1957) atribui o nome de foraclusão do Nome-do-Pai ao processo que marca o funcionamento psicótico. Este termo traduz o conceito de *Verwerfung* de Freud (1915). Foraclusão refere-se ao “ficar fora”, não ocorre a simbolização primordial. A rede significante fica solta, por não haver um significante estruturador, que coloque um lugar fálico para o sujeito (Dias, 2006). Posto isto, Lacan indica que a foraclusão assume uma importância crucial na edificação egóica, que é

insuficiente no psicótico. Não havendo esta separação crucial, mãe-bebé, o bebé acaba inevitavelmente circunscrito ao registo unipolar e fusional inadequado para uma implantação objectal satisfatória, da autonomia, logo para um bom funcionamento mental (Sá, 2003).

De acordo com Lacan (1958/1998a) o pai intervém na díade sob a forma de “pai simbólico”, introduzindo a distância na relação mãe-filho ao representar a lei e a interdição. Através do “Nome do Pai”, exposto à criança no discurso materno, quando reconhecido pela mãe como Lei, a criança acede à função simbólica (Lacan, 1998b). Caso o lugar simbólico do “Nome do Pai” não exista na mãe, este será rejeitado na criança, conduzindo no extremo à forclusão do pai, surgindo a psicose (Lacan, 1958/1998b). O bebé assume uma posição passiva face ao desejo materno. O desejo da mãe “devora” a criança. Tal facto poderá ser impedido pela presença da castração, o Nome-do-pai, ele poderá segurar a “mandíbula” da mãe (Souza, 2010). Esta terceira pessoa permite ainda a passagem da relação dual inicial (pré-edipiana) à relação triangular, impedindo simbolicamente o prolongamento da “fusão” original, levando a identificação da diferenciação de sexos, ao reconhecimento do tabu do incesto, ao acesso à simbolização, e conseqüentemente a inserção da criança no mundo da linguagem e da cultura. Segundo Freud (1905/1989), este momento acontece entre os três e os cinco anos, com o complexo de Édipo, no auge da fase fálica do desenvolvimento, sendo que o seu declínio marca a entrada no período de latência.

No Complexo de Édipo lacaniano, o Édipo dá-se em três tempos (Lacan, 1958/1998c): no primeiro tempo, a criança identifica-se com o objecto de desejo da mãe, o falo, procura ser o objecto de desejo da mãe, é a etapa fálica primitiva. A mãe é o Outro absoluto (Eu ideal) e a função paterna, de acordo com Lacan (1998a), surge de forma oculta sem deixar de existir na realidade do mundo, uma vez que no pai reina a lei do símbolo. No segundo tempo, o pai intervém na relação dual com a mãe/bebé como portador da lei, como o que castra a mãe e o filho, objecto de seu gozo. Privará a mãe de seu filho-falo e este da satisfação imaginária proporcionada por ser o falo da mãe, ou seja, o pai intervém como interdito da mãe e a criança passa da ilusão de ser o falo para a necessidade de ter esse falo. É nesse segundo tempo que a função paterna é inserida, e a metáfora paterna inscreve-se. No terceiro tempo, o pai, intercede como aquele que tem o falo, o pai pode dar à mãe o que ela deseja e pode dar porque o possui. A instância do falo é então restaurada como objecto de desejo da mãe, e não apenas como objecto do qual o pai pode privar. Para que a criança tenha acesso à ordem da cultura e das relações, é operada uma castração, já que, ao substituir o significante “falo” pelo “Nome-do-Pai”, a criança atinge à primeira simbolização. É nessa medida que o terceiro tempo está relacionado com a identificação, uma vez que o menino se identifica com pai

como possuidor do pénis (Lacan, 1958/1998c). A saída do Complexo de Édipo depende do terceiro tempo. Através da evolução das funções do Eu e de estruturação do Superego, derivado da interiorização das proibições e ordens, bem como do acesso da criança ao simbólico, fruto da metáfora paterna, a criança poderá introduzir-se na sociedade (Lacan,1958/1998a).

O pai é aquele que separa, que impossibilita o gozo absoluto, que impõe a falta por meio da castração. A falta é uma falta simbólica, é a falta do objecto há muito perdido, havendo a impossibilidade de encontrá-lo. Essa falta é o que torna o sujeito desejoso, que o regista no campo das identificações e das diferenciações sexuais, retirando-o da posição de ser o falo para ter o falo, introduzindo-o no registo do simbólico (Celani & Laureano, 2010).

Tanto para Lacan como para Freud, a função paterna é determinante na constituição do sujeito. O pai é o portador da lei, do interdito do incesto, e através da mediação da mãe, regista o sujeito no campo do simbólico.

Quando o pai se interpõem, surge a falta, pois este produz um corte, uma falta simbólica (Goidanich, 2003). Neste ponto o sujeito reconhece que falta algo à mãe. Essa falta instaura um desejo (Lacan, 1998a). Se essa função paterna falha, há a forclusão do Nome-do-Pai, não há castração, logo não há falta e por conseguinte não há desejo. O Eu e o Outro completam-se mutuamente, o bebé está submetido ao capricho da mãe, submetido ao desejo desse grande Outro, não tem desejo, permanece identificado com o objecto de desejo da mãe. Há uma impossibilidade de existência própria (Celani & Laureano, 2010).

Para que haja unificação do Eu é necessário que o sujeito rompa a relação dual e passe a investir noutros objectos fora dessa relação. Esse investimento surge quando a criança, na passagem do Édipo, acede à entrada de um terceiro, que apresenta a entrada da lei. Nesta altura a criança sai à procura de um ideal do Eu, passando a investir noutros objectos para além dele mesmo. Porém, o sujeito com estrutura psicótica não passa por esse processo, mantendo-se na relação com o Outro Primordial, em total simbiose com a mãe, os dois vivem num sistema de retroalimentação do desejo do outro. Neste tipo de estrutura, a relação do sujeito com o Outro não foi simbolizada e o sujeito conservou-se numa posição de servir ao gozo do Outro, numa posição de objecto de desejo da mãe. A forma que tem para se defender desse outro terrível, passa pelo delírio, pois ao inventar um saber que lhe é próprio, impede que o gozo do Outro o invada e perturbe (Celani & Laureano, 2010). Percebemos que para Lacan (1998b) é na forclusão do Nome-do-Pai no lugar do Outro, e no fracasso da metáfora paterna, que encontramos a falha que leva à estruturação psicótica.

Para surgir a psicose, é necessário que o Nome-do-Pai seja foracluído. Se o sujeito não existe separado da mãe, não percebe o seu corpo separado do da mãe, então o corpo da mãe é a própria extensão do seu corpo. Por essa razão o sujeito está submetido ao que Lacan (1998b) chamou a “Lei da mãe”, uma lei não controlada, onde o sujeito está em completa dependência do desejo da mãe. Devido ao facto de não ter sido rompida a célula narcísica, o sujeito não se reconhece como unidade, mas sim como uma parte da mãe, o que leva à percepção de um corpo fragmentado (Queiroz, Oliveira, Turna & Costa, 2009). A criança não reconhece a sua própria imagem no espelho, não há a construção da “Imago do corpo próprio”, o eu vai ser fundido com a imagem e confundem-se numa hipertrofia do registo imaginário (Celani & Laureano, 2010). Tal facto relaciona-se com a ausência de construção do simbólico e como o Eu para Lacan só pode ser constituído na articulação dos três registos – real, imaginário e simbólico (Meyer, 2004), o sujeito com estrutura psicótica terá de, através da alucinação e do delírio, produzir aquilo que falta na sua estrutura. O pai simbólico não consegue emergir se o pai real falha, não há lei que se enuncie, ficando o sujeito psicótico identificado com o objecto fálico materno, bloqueado a entrada ao universo simbólico (Soares, 2008).

Como vemos, na psicose a metáfora paterna não se realizou, tal como a castração não se inscreveu, assim o sujeito vai ficar a descoberto e, por não ter a barreira do recalçamento, fica exposto ao gozo do Outro, sem barreiras. A isso Lacan denomina o inconsciente a céu aberto (Santos, 2008). Vai haver uma rejeição da realidade, procurará reparar a perda da realidade com a criação de uma nova realidade através da construção delirante. Surge o delírio pela tentativa de dar lógica à dinâmica psicótica, uma forma de dar unidade ao Eu. Um Eu “preso” num narcisismo primário, composto a partir do que lhe é dado de fora, do desejo da mãe (Celani & Laureano, 2010). A criança é privada da palavra do pai e os efeitos aparecem na forma de buraco que é preenchido com delírios (Dias, 2006; Lang, 2003).

Percebemos que a lei que efectua o corte vai chegar pelo terceiro, para tal é necessário que o sujeito atravesse a experiência do estádio do espelho, onde o sujeito percebe que não é uno nem com o mundo nem com a sua mãe (Dias, 2006). É a partir do estudo da paranóia, que Lacan, no caso Aimée, aborda a questão do narcisismo, desenvolvendo a teoria do “estádio do espelho”. Este estádio é definido como o momento em que o bebé, entre os 6 e 18 meses, reconhece a sua própria imagem reflectida no espelho, para explicar a constituição do Eu (Lacan, 1998a). Num primeiro momento o bebé acredita que o que vê no espelho é um outro e não ele. Posteriormente vai à procura desse outro desconhecido, não encontrando, começando aí a perceber que a imagem do espelho não é o outro real, mas antes uma imagem de si. Por

fim, o bebé é capaz de reconhecer a imagem de si próprio reflectida no espelho. A partir do momento em que o sujeito assume a imagem de sujeito, inicia a constituição do eu. O sujeito deixa de ser percebido como fragmentado, onde ainda há uma indiferenciação, que resulta de uma simbiose mãe-bebé, passando a uma unidade corporal totalmente independente da mãe. Para que o bebé consiga se apropriar dessa imagem, o seu corpo, é indispensável que tenha um lugar no Outro (Pollis, 2003). Só é possível caso o bebé se veja sendo visto por outro (geralmente a mãe) que faz a ligação da imagem reflectida no espelho com a sua Imago corporal (Celani & Laureano, 2010; Pollis, 2003). Ou seja, para que o próprio eu se construa, tem de ter sido objecto de desejo da mãe. Num primeiro momento, o bebé vê a imagem do corpo da mãe como sendo ele próprio. Posteriormente começa a perceber que é portador de um corpo independente.

É a partir desse desejo que a criança vai investir nessa imagem, uma quantidade de libido, apropriando o seu próprio corpo como objecto de desejo, a partir do desejo do outro. Esse corpo deixa agora de ser fragmentos, um pedaço de carne do Real, pois foi simbolizado através da sua imagem. Esse “eu” vai agora residir no imaginário, tornado objecto libidinal. Nesta altura a criança é tomada pelo narcisismo, que foi proposto por Freud (1914, citado por Pollis, 2003) como estruturador das pulsões parciais, o que culmina numa unificação corporal, passando do auto-erotismo para o investimento num objecto do mundo exterior. Para este facto é necessária a morte do corpo do outro, para que o “eu” seja investido e para que possa direccionar a libido para um corpo. O narcisismo vai ser então construído a partir do estádio do espelho, uma vez que a libido só pode ser direccionada ao eu quando este for, por excelência, do Imaginário (Pollis, 2003).

Esta problemática no psicótico torna-se insuportável, pois a constituição do eu a partir da relação da própria imagem com a do outro, fracassa. Tal facto deve-se ao facto de na psicose, o eu e o outro formarem um, apenas. A mãe consegue libidinizar o seu bebé de forma a introduzi-lo no estádio do espelho, no entanto essa criança não pode mais sair. Há uma impossibilidade de sair do momento especular da estrutura psíquica, o que leva à produção de uma psicose infantil (Dias, 2006). É a prisão do jogo especular, aquela do estádio do espelho em que dois formam um, preso no vazio da fantasia do corpo fragmentado. O sujeito conserva-se preso ao desejo do Outro e à falta da essência que o libertaria da condição de um eu/objecto (Pollis, 2003). O psicótico vai sofrer por sentir um eu vazio, incompleto e fragmentado. Este vazio insuportável surge na morte do corpo do Outro e sem esse outro, o próprio eu não existe.

Lacan (1986) postula que a imagem do corpo próprio dá ao sujeito a primeiro requisito que lhe permite situar o que é do eu e o que não é. Percebemos o Estádio do Espelho como uma identificação (Dias, 2006; Quinet, 2006). Este processo permite a apreensão global do corpo, contribuindo para a formação do eu, pois antes de existir o eu, este confunde-se com a imagem que o forma.

Através do reconhecimento da imagem no espelho, há uma possibilidade da criança antecipar um eu corporal unificado. É a partir desse espelho que o eu se constitui narcisicamente, sendo que este vai permanecer em estado de tensão, para não perder essa imagem, procurando a garantia de reconhecimento constante onde se sustenta (Lacan, 1998c; Lacan, 1998a). Posto isto, pressupomos que a experiência corporal da psicose se caracteriza por um sentimento de identidade relacionado com o investimento materno sobre o corpo do filho. Esse corpo é visto como um acréscimo ao seu, havendo uma vinculação pela via da simbiose (Brasil, Amparo, Fontoura, Wolff & Murelli, 2009).

Na psicose há uma relação de evidente estranhamento em relação ao corpo, relacionando-se com este como se fosse um outro, um objecto estranho. Paira a sensação que se trata de uma carcaça de que se pode prescindir, havendo um certo “anestesiamento” que faz com que se fique alienado da dor, frio, calor, fome ou desejo sexual (Goidanich, 2003). O corpo na psicose está “inacabado” pela falta de unidade, sendo, muitas vezes, somente uma parte, um suplemento do corpo de um outro especular. Percebemos que na psicose o corpo acaba por não ser constituído e simbolizado, como separado do outro. Pois falha a simbolização de um significante paterno. Esse processo de simbolização permitiria a passagem de uma relação dual, imaginária, para uma relação mediada por um terceiro.

O momento chave na infância relaciona-se com a constituição subjectiva, a inscrição primordial e o estabelecimento do narcisismo primário, fundador do tempo especular (Ferreira, 2004; Freud, 1905/1989). Num segundo momento dá-se a passagem do Estádio do Espelho, como fundador do sujeito enquanto primeiro esboço do eu. A criança através da imagem do espelho ou da própria imagem especular, percebe uma forma onde antecipa uma unidade corporal que objectivamente lhe falta, identificando-se com essa imagem. Para adequar a essa imagem narcísica, o eu tem de se defender da vivência de perda. O desejo inconsciente de completude tem de ser recalçado, uma vez que a separação mãe/bebé é fundamental para a constituição do sujeito. O Édipo prova que o sujeito renunciou ao desejo primitivo por meio das identificações. A entrada da função paterna provoca o apagamento do desejo materno inconsciente, criando o recalque que barra a dualidade mãe/filho. Vai restar a

falta que concerne ao objecto sempre perdido, resgatável somente na fantasia, enquanto representação, circunscrevendo uma saída neurótica para o sujeito (Dias, 2006).

O estágio do desenvolvimento da libido que acontece entre o auto-erotismo e o amor objectal denomina-se narcisismo. O indivíduo reúne os seus instintos sexuais, que até à altura estavam empenhados nas actividades auto-eróticas para conseguir um objecto amoroso. Começa a ver-se a si, o seu corpo, como objecto amoroso, sendo apenas depois disso que passa para a escolha de um objecto, que não ele mesmo (Freud, 1911/1913a). Freud (1911/1913a) concluiu que o psicótico é marcado por uma fixação na fase do narcisismo. Esta fixação narcísica tem como característica a incapacidade de estabelecer vínculos libidinais com objectos exteriores, pois a libido vai investir massivamente no próprio eu, o que resulta numa limitação do sujeito na relação com o mundo exterior.

Inicialmente está imerso nas fases pré-genitais, que constituem as organizações da vida sexual onde as zonas genitais ainda não assumiram um papel preponderante. Na primeira fase considerada a fase oral ou canibalesca, a actividade sexual ainda não se desvinculou da nutrição. O alvo será a incorporação do objecto (Freud, 1905/1989). Por outro lado há o desejo de incorporar o objecto, esse desejo é específico da oralidade, mas a estes objectos de incorporação estão ligados medos e angústias orais relacionados com o medo de ser comido, vividos em alguns sonhos e fantasmas dos psicóticos. Abraham divide a fase oral, na fase oral primitiva (0 a 6 meses) onde ainda não há diferenciação entre o próprio corpo e o objecto exterior, ausência de amor e de ódio existindo a necessidade de incorporação, de assimilar oralmente as excitações provenientes do exterior. Na segunda fase oral tardia (6 e 12 meses) ou sádico-oral predominam as pulsões que Freud chamou canibalescas, aqui aparecem os dentes, para completar a simples sucção da subfase anterior. O objecto incorporado é experimentado nos fantasmas da criança como sendo atacado, mutilado, absorvido e rejeitado no sentido da destruição (Bergeret et al, 2004).

Na fase anal, a fonte pulsional corporal é a mucosa anorrectal. O bolo fecal é considerado pela criança uma parte do próprio corpo, o que vai permitir, através de uma decisão voluntária, a distinção entre o interno e externo. Se na fase oral a angústia relacionava-se com o medo de ser comido, aqui, há um medo de ser brutalmente despejado do conteúdo do seu corpo, por arrancamento, esvaziado. Não esquecer que este bolo fecal equivale a uma moeda de troca entre a criança e os adultos. Abraham descreve duas fases, a fase “expulsiva”, onde o objectivo é gozar a satisfação durante a excreção. Destacando um auto-erotismo com este aspecto sádico. A criança pode utilizar a capacidade de expulsão, para desafiar os pais. Na segunda fase, fase retentiva, trata-se da primeira descoberta de prazer

erótico masoquista. Os excrementos são transformados em armas preponderantes. O excesso de sadismo vai gerar angústias e mobiliza mecanismos de defesa mais primitivos do eu. O objecto atacada também ele é fonte de perigo uma vez que o sujeito teme retaliação (Klein, 1935/1998). Outro factor importante é o poder que os adultos atribuem as fezes, se outros consideram este produto precioso, a criança vai preferir conservá-lo, estando o elemento sádico novamente em acção. Há a utilização das matérias fecais como presente para demonstrar afecto ou pelo contrário, ao retê-las, trata-se de um gesto hostil (sádico) em relação aos pais preocupados. Nesta segunda fase da organização sádico-anal há uma delimitação entre activo e passivo, mas ainda não entre masculino e feminino (Freud, 1905/1989).

Na fase fálica, após o terceiro ano, e baseado nas fases anteriores, instaura-se uma relativa unificação das pulsões parciais sob uma certa supremacia dos órgãos genitais, apesar de ainda não se tratar de uma verdadeira genitalização da libido. Nesta fase há o erotismo uretral onde o objectivo primário é o prazer de urinar, tal como o prazer pela retenção. O urinar está ligado a fantasmas de destruição, tem um significado fálico, até mesmo sádico, um equivalente a penetração activa. Por outro lado pode relacionar-se com um prazer passivo de abandono do controlo (Bergeret et al, 2004).

Nas fases genitais, surge o Complexo de Édipo por volta dos três, cinco anos, descrito como uma problemática a três, inaugura-se e acontece a verdadeira genitalização da libido. A lei é a proibição do incesto. No Édipo positivo, no menino, há amor pela mãe e ódio pelo pai. O desenvolvimento do Complexo de Édipo no rapaz é relativamente simples, pois o rapaz permanece ligado ao seu primeiro objecto, a mãe. A relação de objecto edipiana, à partida dependente da mãe (do seu poder e do seu desejo). O menino é confrontado com as relações entre os pais, insere o pai na díade inicial mãe-filho e simultaneamente toma consciência de que o objecto do desejo materno está na realidade no pai, o falo, atributo da autoridade, da potência e da lei. Por essa razão, vão existir dois tipos de apego. O primeiro, o apego objectal à mãe, o investimento objectal francamente sexual na mãe. A culpabilidade da criança torna-se progressiva, devido à presença, seja ela real ou simbólica, da imagem paterna. O segundo tipo de apego é a identificação ao pai, acontece mesmo na forma positiva do Édipo no rapaz, é um apego libidinal ao pai, como modelo a imitar (Freud, 1905/1989).

No Complexo de Édipo há a primazia da zona genital, onde é ultrapassado o auto-erotismo primitivo, sendo o investimento orientado para os objectos externos globais, inteiros e sexuados. As escolhas objectais são substituídas por identificações (Bergeret et al, 2004).

Destacamos que cada estágio do desenvolvimento da psicosexualidade, descrito anteriormente, facultava uma hipótese de fixação (Winnicott, 1965; Freud, 1911/1913a).

Esta importância da função paterna, destacada por Freud e Lacan, aparece também em Klein, uma vez que segundo a autora, esta potencia a passagem da posição esquizo-paranóide para a posição depressiva (Lago, 2009). Estes conceitos são concebidos por Melanie Klein (1952), referentes a um modelo de funcionamento psíquico constituído por duas modalidades de relações de objecto. Segundo Klein (1945/1998), o ideal é que haja a preponderância da posição depressiva sobre a esquizo-paranóide, uma vez que é na posição depressiva que ocorrem as elaborações que proporcionam a capacidade de amar e reparar, que devem predominar sobre os sentimentos de ódio e desconfiança próprios da posição esquizo-paranóide.

Para Melanie Klein (1952), a posição esquizo-paranóide é observada nos quatro ou cinco primeiros meses de idade, altura em que o ego se encontra pouco integrado. Esta posição é constituída por fortes impulsos agressivos (sádicos); intensa angústia de natureza persecutória, relacionada com o terror da ameaça de aniquilamento do *self*, o ego sente-se ameaçado de destruição pelos objectos maus; percepção do objecto como parcial (o seio materno), clivando-o em objecto bom ou ideal (quando produtor de gratificação) e objecto mau ou persecutório (quando criador de frustração ou privação). Nesta fase predominam os conteúdos paranóides e a clivagem esquizóide dos objectos internos (Sá, 2003). Para Klein (1952) A acção da pulsão de morte internamente, dá origem ao medo de aniquilamento.

Neste momento, destaco a articulação que Segal (1975) faz entre a ansiedade existente nos primeiros meses de vida do indivíduo e a presença de intenso conflito entre a pulsão de vida e a pulsão de morte. Quando o ego é confrontado com a ansiedade gerada pela pulsão de morte, este divide-se, projectando sobre o objecto externo (o seio), sob a forma de agressividade, a parte que contém a pulsão de morte. Assim, o seio, é visto como objecto mau e ameaçador, surgindo o sentimento de perseguição. O medo original da pulsão de morte é modificado para o medo de um objecto perseguidor. Em paralelo, ao processo de projecção da pulsão de morte, acontece a projecção da pulsão de vida (libido), através do estabelecimento, na fantasia, de uma relação do ego com um objecto ideal, um objecto que identifica os seus esforços pela preservação da vida e que sacia as suas necessidades. Quando as experiências boas dominam sobre as más, e o objecto ideal sobressai sobre os objectos persecutórios, o próprio instinto de vida impera sobre o de morte (Segal, 1991a). O objectivo é conseguir guardar dentro de si o objecto ideal, e identificar-se com este, mantendo fora de si o objecto mau e as partes do eu que contêm o instinto de morte. Assim na posição esquizo-paranóide,

predomina a ansiedade relativa ao objecto perseguidor que se apodera do ego e do objecto ideal aniquilando-os.

Quando a ansiedade persecutória está muito presente, conduz o ego a processos de cisão de objectos. Os objectos são percebidos separadamente, como objectos parciais, tendo em conta os seus aspectos bons ou os seus aspectos maus. Não há a percepção de um objecto total (Oliveira & Amaral, 2009). Esta tendência de cisão advém da falta de coesão do ego arcaico e também da manifestação da pulsão de morte (Cerqueira, 2011). Posto isto, a integração destas cisões, é uma componente primordial no desenvolvimento do indivíduo e um factor desencadeador da posição depressiva. Caso haja alguma falha nesse processo, aumenta o risco de regressão a estados de desintegração, como defesa do ego contra a ansiedade insuportável, com possibilidade de despoletar estados de despersonalização e de dissociação, como verificado nas psicoses (Segal, 1991a).

A clivagem apenas leva à crescente idealização do objecto, esta idealização extrema relaciona-se com a negação mágica onnipotente. Uma das características basilares deste mecanismo primitivo é a onnipotência. Para Klein, esta onnipotência está relacionada com o poder concedido pelo ego às fantasias sádicas, de destruição, pressentidas como concretas. Essas fantasias podem ser designadas como fantasias onnipotentes e têm impacto profundo sobre o desenvolvimento do ego (Cerqueira, 2011).

Nesta fase prevalecem ainda, os processos psíquicos de introjecção e projecção (Cerqueira, 2011; Klein, 1928/1998), pois nesta posição o objecto bom é introjectado de forma idealizada, ou seja, como uma fonte inesgotável de satisfação e asseverando a defesa contra a ansiedade persecutória. O objecto mau é introjectado como um perseguidor ameaçador, que desenvolve ameaças de destruição, despoletando a ansiedade persecutória. Nesta fase são activadas defesas como a clivagem, projecção, introjecção, identificação projectiva, idealização, negação e o controlo onnipotente do objecto, através dos quais o ego realiza uma tentativa desesperada de se defender diante do desamparo (Segal, 1991a). Para Klein, o superego tem a sua origem nos primeiros estádios do conflito edipiano. Na transição entre posições, há a passagem de um superego persecutório para um superego legislador. A autora destaca ainda que a acção de um superego “terrificante” que actua no início da formação do ego é um dos principais factores dos distúrbios psicóticos (Oliveira & Amaral, 2009). Durante a posição depressiva, conforme a relação de objecto total se vai afirmando, o superego deixa alguns aspectos monstruosos e aproxima-se mais da imagem dos pais bons amados. Este conflito durante a posição depressiva, bem como os impulsos reparatórios, servem para

restaurar os objectos internos e externos amados, o que constitui as bases para a criatividade e a sublimação.

O período de janela para o início de uma psicose é a passagem da posição esquizo-paranóide para a posição depressiva no primeiro semestre de vida. Para Segal (1975), a condição essencial para que a transição da posição esquizo-paranóide para a depressiva aconteça de modo progressivo e bem-sucedida é que possua o predomínio de objectos amorosos sobre objectos persecutórios e o predomínio da pulsão de vida sobre a pulsão de morte ao longo do período inicial da existência. A introjecção de um mau objecto interno pode levar à psicose infantil. Quando existe um objecto interno frágil, o individuo vai relacionar-se com um objecto compósito, com zonas contrastantes e contraditórias, devido a uma unificação patológica. O objecto é visto como clivado em bom e mau, sendo que este mecanismo pode permanecer após a posição esquizo-paranóide, como função defensiva característica do vivido psicótico. Este estado é pouco organizado, aproximando-se de um vivido psicótico (Santos,1999).

Rosenfeld (1965, citado por Sá, 2003) trouxe importantes contributos à psicopatologia instaurada na posição esquizo-paranóide, o ponto de fixação dos estados psicóticos. Em algumas situações, tanto internas como externas, quando existe a predominância de pulsões agressivas, pode acontecer estados onde os vínculos de amor e ódio, assim como os bons e os maus objectos, se confundem, exigindo a capacidade de pôr em marcha a função de reencontrar a diferenciação entre os dois tipos de pulsões, ou recorrer à clivagem como defesa face a dor. Estas experiências confusionais infantis, assemelham-se aos estados confusionais da esquizofrenia do adulto, levando a uma angústia extrema, devido ao risco de destruição do *self*, devido à implosão pulsional, o que revelaria a inexistência de objectos internos que contivessem a angústia e que possibilitassem a transformação numa função simbólica (Sá, 2003). Klein situa o ponto de fixação das psicoses na posição esquizo-paranóide e atribui-lhes, como angústia essencial a angústia paranóide, devido à projecção massiva da angústia de morte num ou em vários objectos, vividos como persecutórios e que poderiam aniquilar o eu e o objecto ideal (Sá, 2003).

Na posição depressiva, que se inicia sensivelmente aos 6 meses e se estende até ao final do primeiro ano de vida, há uma intensa angústia depressiva, devido ao sentimento de ambivalência que surge nesta fase. A angústia depressiva surge devido ao facto de ser fantasiado que os impulsos agressivos (sádicos) podem destruir o objecto (a mãe) e levar à perda deste, o que provoca a diminuição da agressividade, aumento da necessidade de

reparação, devido a sentimento de culpa pelos danos provocados, em fantasia, ao objecto (Segal, 1991a; Klein, 1935/1998).

Nesta posição a criança tem maior capacidade de perceber o objecto como objecto total, uma vez que os impulsos destrutivos e os impulsos libidinais passam a orientar-se para o mesmo objecto (a mãe). Há uma diminuição dos processos projectivos e um aumento dos processos introjectivos. Há uma transformação dos objectos parciais em totais, sendo que a mãe vai ser progressivamente compreendida como boa e má, presente e ausente, gratificante e frustrante. Logo o objecto vai organizar-se no interior do sujeito como predominantemente bom, sendo que a criança vai internalizar a imagem da mãe numa representação mental, introjectando-a na totalidade das suas qualidades. A criança percepção a existência dos pais como pessoas que têm os seus próprios desejos e não como centrados apenas na criança. Esta começa a direccionar os seus impulsos e fantasias para eles, o que instala o cenário propício para o Complexo de Édipo. É a ansiedade depressiva, a culpa e sentimentos depressivos que vão preparar a criança para as relações criança-objecto (Sá, 2003). Para Melanie Klein (1945/1998), o Complexo de Édipo é também uma altura relevante, atribuindo o seu início à posição depressiva. Inicia-se nesta altura pois é a altura que os sentimentos amorosos passam a ocupar mais espaço, ao invés de sentimentos persecutórios e destruidores, característicos da posição esquizo-paranóide (Klein, 1928/1998). Klein (1940/1998) conclui a sua exposição sobre a teoria da posição depressiva e passa a relacionar o conflito edipiano com o medo da perda do objecto bom. Posteriormente Klein (1945/1998) viu necessidade de mostrar o seu conceito de complexo de Édipo. Aqui passa a ligar directamente o complexo à posição depressiva e sugere que o caminho natural da culpa, ansiedade e sentimentos depressivos seja a necessidade de reparação dos objectos. O ódio deixa de ser encarado como o factor que dispara o conflito edipiano. Em “Inveja e gratidão” (1957/1991), Klein destaca que o desenvolvimento do Complexo de Édipo é muito influenciado pela intensidade da inveja, a qual determina a força da figura dos pais combinados. Com a passagem da posição depressiva e a resolução do Complexo de Édipo há uma maior capacidade no sujeito de experimentar relações complexas e ambivalentes com objectos totais (Klein, 1935/1998; Costa, 2001).

Quando os sentimentos depressivos prevalecem sobre os esquizo-paranóides, para a autora, o símbolo representa o objecto, as suas características são respeitadas, logo a separação do objecto, a ambivalência, a culpa e perda podem ser experienciadas e toleradas. O símbolo é utilizado para ultrapassar a perda e não para negá-la. Quando o mecanismo de identificação projectiva é usado como defesa contra a ansiedade, os símbolos já concebidos e que funcionam como símbolos, podem retroceder para equações simbólicas. Para a autora, as

equações simbólicas estão na base do pensamento concreto esquizofrénico, há uma equiparação extrema entre o símbolo e o objecto simbolizado, os dois são percebidos como idênticos (Sá, 2003).

As primeiras projecções vão assinalar o início do processo da formação de símbolos. Ou seja os primeiros símbolos, que são sentidos pelo ego como sendo o próprio objecto original, são apelidados de equações simbólicas, surgindo posteriormente na posição depressiva os símbolos plenamente formados. A falta de diferenciação entre a coisa simbolizada e o símbolo é parte de uma perturbação na relação entre o ego e o objecto.

As partes do ego e objectos internos são projectados para dentro de um objecto e são identificados com ele. Há uma parte do ego que é confundida com o objecto. Espera-se que este pensamento onipotente dê lugar a um pensamento mais realista, pois o ego vai integrar-se e desenvolver-se, ocorrendo uma maior consciência de ambivalência, diminuição da intensidade da projecção, diferenciação crescente do *self* e do objecto, crescente sentimento de realidade interna e externa e o mundo interno vai diferenciar-se do mundo externo (Segal, 1991a). Através do reconhecimento do objecto bom e mau como integrados, estes objectivos pulsionais são ambos gradualmente modificados. Há uma preocupação por parte do ego cada vez maior em salvar o objecto da sua agressão e possessividade. O que vai envolver um certo grau de inibição dos objectos pulsionais, tanto agressivos como libidinais. Este contexto é um estímulo poderoso para a criação de símbolos e para os símbolos possuírem novas funções que alteram o seu carácter. Esse símbolo é necessário para deslocar a agressividade do objecto original. Aqui o símbolo não vai ser equivalente ao objecto original pois o objectivo do deslocamento é salvar o objecto, estamos perante a posição depressiva.

Em suma, a posição depressiva tem um papel importante, pois promove a introjecção de um objecto interno bom no ego, através do processo de identificação, para que haja possibilidade de superar o estado persecutório/paranóico. A elaboração desta posição quando bem-sucedida leva ao fortalecimento e à integração do ego, à sublimação e à inibição de impulsos, logo, à formação simbólica (Cerqueira, 2011). Assim é feita a transição de um estado primitivo, arcaico, para um funcionamento psíquico normal. Klein (1940/1998) acrescenta que é nesta posição que acontece a etapa de separação/diferenciação do objecto teorizada por Margaret Mahler (Delgado, 2012). Esta autora, que destacou o papel da fantasia na simbiose e no processo de individualização, reforça a importância dos movimentos de aproximação e distanciamento (Mahler, 1963/1982a).

O processo de separação inicia-se no primeiro mês na fase de autismo normal, onde o bebé está fechado em si próprio, sobre as suas sensações corporais. Prevalece um estágio de

narcisismo absoluto, uma onipotência alucinatória absoluta ou incondicional proposto por Ferenczi (1913, citado por Mahler, 1993a). Esse narcisismo primário permite a criatividade primária, conceito desenvolvido por Winnicott (1945/2000), associada à onipotência do bebê (Riani & Caropreso, 2013; Mahler, 1989). A passagem para a fase simbiótica, destruirá progressivamente o narcisismo primário absoluto (Mahler, 1989). A concha autística, que conserva o afastamento dos estímulos exteriores, começa a romper-se. Envolve agora a órbita simbiótica da unidade dual mãe-bebê, essa membrana que contém as representações do *self* pré-ego e os ainda não-diferenciados objectos parciais simbióticos. É um estado de indiferenciação, onde o *self* não é ainda diferenciado do *não-self*, tal como o exterior não se diferencia do interior (Mahler, 1967/1982; Mahler, 1993a). No autismo normal não existem objectos, já a simbiose normal, é pré-objectal (Maher, 1993a).

Esta fase entre o final do primeiro mês até aos 6/7 meses, é a fase charneira do desenvolvimento, uma perturbação nesta fase pode dar origem à psicose simbiótica, referida por alguns autores como esquizofrenia. Nesta fase o bebê não pode diferenciar o interno do externo, nem eu do não-eu. A característica básica da simbiose é a fusão somatopsíquica onipotente alucinatória ou delirante, que forma um delírio de fronteira comum entre dois indivíduos psicologicamente separados (Mahler, 1993a) Nesta fase o bebê toma consciência da mãe como um prolongamento de si próprio (Sá, 2003).

Todos os acontecimentos da fase simbiótica são dominados pela oralidade, havendo uma superprotecção latente. Tal superprotecção torna-se uma ameaça de engolfamento que prejudica a individualização e a desvinculação que devem acontecer normalmente na criança a partir do segundo ano de vida (Mahler, 1989). Há um começo da diferenciação do eu mas ainda não há um reconhecimento dos limites entre o eu corporal e a mãe (Mahler, 1963/1982b). Para a passagem para a fase seguinte é necessário ter vivido experiências positivas que se sobreponham às negativas, que vão depender da mãe adequada às necessidades do bebê, sendo que o período simbiótico implica a aquisição por parte da criança, de um funcionamento com autonomia, a criança sai da fusão simbiótica e assume as suas próprias características individuais (Mahler, 1993a).

Nesta fase a mãe torna-se o ego externo da criança, procurando orientá-la na busca de si mesma. Posteriormente a criança formaria no seu psiquismo uma imagem interna representativa da mãe, que proporcionaria segurança para o ir e vir entre os dois elementos da díade. Quanto maior a estabilidade dessa imagem mais a criança delimitaria as suas fronteiras egóicas, ou seja, mais se individualizaria até atingir a máxima completude viável em relação a

si mesma. Superada a fase simbiótica, a criança é capaz de perceber que a mãe boa e a mãe má são uma só, tendo sentimentos ambivalentes pela mesma pessoa (Riani & Caropreso, 2013). Spitz (1987, citado por Riani & Caropreso, 2013) menciona que a simbiose é o estágio no qual se iniciaria a vivência de um princípio de realidade. Os estímulos externos chegariam à criança especialmente através da mãe. Esse processo impunha a introjecção de uma imagem corporal construída. Segundo Winnicott (1952/2000) a fase simbiótica seriam um dos momentos onde existira a possibilidade de estruturação da psicose. Aqui não existia ainda diferenciação entre a mãe e o bebé, devido a falha no estabelecimento da frustração que a mãe provocaria à criança ao fazer perceber a existência de algo para além do narcisismo primário. Este movimento de separação da mãe e de busca da sua individualidade falharia.

Despendemos agora algum espaço na descrição mais pormenorizada da psicose simbiótica, tema de relevância nesta dissertação, para posteriormente retomar o processo de separação-individuação descrito por Mahler.

Mahler (1993a) isolou as psicoses simbióticas, associando-as a um hiperinvestimento materno e ambivalente da criança. Enquanto for possível manter um estado de simbiose com a figura materna, aparentemente, tudo corre bem. No entanto, ao menor acontecimento que possa levar à separação ou individualização, surgem surtos ansiosos extremamente ambivalentes com uma regressão maciça. Para a autora, a criança psicótica não mantém o sentimento de integridade, a identidade individual. Há uma fusão, dissolução e falta de diferenciação entre o *self* e o não *self*, a diferenciação interno/externo é negada (Mahler, 1963/1982a). Esta condição unipolar não vai possibilitar o estabelecimento de relações objectais com outros além da mãe. Posto isto, não há possibilidade de um movimento em busca de uma separação e individuação pela angústia de que, separada da mãe, deixaria de existir (Riani & Caropreso, 2013).

O espaço entre os dois é sentido como um buraco negro constituído por objectos persecutórios, que atemorizam o bebé, por medo de ser aniquilado ou que lhe roube a existência. Nalguns casos, o autismo desenvolve-se como forma de protecção contra a desintegração característica da esquizofrenia, mas tanto o encapsulamento autístico como a esquizofrenia infantil são uma protecção contra a depressão do buraco negro (Mahler, 1963/1982a).

Estamos perante uma identidade de superfície que se erguer do contacto sensorial (Lisondo, 2001; Brasil, Amparo, Fontoura, Wolff & Murelli, 2009). Há o predomínio da bi-dimensionalidade (Meltzer) e uma relação de objecto narcísico-autística e simbiótica. O

pensamento constitui-se por contiguidade, com predomínio da identificação adesiva (conceito de Bick) e do desmantelamento (Sá, 2003). Há a impossibilidade de ligação entre as partes e a totalidade do corpo onde a parte é tomada pelo todo (Canguçu, 2012; Perroni, Ayala & Ohme, 2011; Winnicott, 1965; Arruda & Andrieto, 2009). Esta onipotência vai tornar impossível instaurar a relação entre a criança e o seu pai, vai suprir a terceira personagem (Sá, 2003). Se a interdição do pai não é possível, não é interiorizada, o superego não vai atingir o seu papel organizador. Vai prevalecer o superego primitivo, o continente do instinto de morte e das contaminações destrutivas do instinto libidinal. O instinto de vida vai expressar-se pela procura de união, já o instinto de morte expressa-se pelo ódio. Por essa razão o instinto de morte explica-se como um eterno retorno à condição humana inanimada.

Como definido por Winnicott (1962/1990b) a psicose representa um estado de não-separação, vivem dois corpos numa só pele. É visível então a predominância dos mecanismos de absorção e de difusão próprios da fase oral do desenvolvimento. Neste sistema, o sujeito vai funcionar comandado pelo fenómeno de dupla polaridade da introjecção ou da projecção, sem que haja uma organização possível de um verdadeiro distanciamento objectal (Sá, 2003). Assim, o ego nunca está completo, ele encontra-se fragmentado, estando a angústia centrada na destruição, na fragmentação. Os mecanismos de defesa característicos do psicótico são a identificação projectiva, a clivagem, o repúdio, a cisão, a dissociação (Oliveira, 2012). Bion (1961/1991) destaca a identificação projectiva patológica. Este mecanismo leva à evacuação permanente de estados emocionais por mentalizar, sem aceder ao pensamento simbólico e à representação. Posto isto, a comunicação encontra-se afectada pela incapacidade de se instituírem vínculos entre as qualidades emocionais e o espaço relacional.

Há uma recusa primária da realidade, compensada através da actividade delirante. Assim que o sujeito se aproxima da realidade, despoleta a confusão, mas ao afastar-se há uma recusa do sentido e da alteridade. Destaca-se ainda a despersonalização e a desrealização, onde há destruição dos limites entre o real e o imaginário, devido à invasão de fantasmas, em consequência da falência da função mental desintoxicante, associada à função continente, que poderá posteriormente assumir a forma de delírio (Oliveira, 2012). Para Bion (1961/1991), a alucinação advém da evacuação para o mundo externo de partes clivadas da personalidade por meio dos órgãos dos sentidos. A actividade fantasmática vai revelar-se através de temas arcaicos de destruição, agressivos ou sádicos, cobertos de um vivido persecutório e conteúdos extraídos da morte, expostos com contornos de implosão interna, bizarria ideativa, onde há confusão de fantasmas, sonhos e delírios. Assim o pensamento vai estar organizado no plano da equação simbólica (Sá, 2003).

Se na fase simbiótica a perturbação psicótica não for reconhecida, ela emerge na fase de separação-individuação. Se o sujeito não ultrapassa a fase simbiótica e a primeira sub-fase de separação-individuação, instala-se a psicose (Mahler, 1974/1982). Surge assim a preponderância de mecanismos simbióticos ilusórios, pânico da separação, medo da dissolução do *self* e da perda de identidade (Mahler, 1965/1982b). Em suma, vimos que a falha central no psicótico é a sua incapacidade para perceber o *self* e a mãe como entidades separadas (Mahler, 1974/1982).

Retomemos o processo descrito por Mahler com a fase de separação-individuação, que acontece dos 6/7 aos 36 meses, onde há a separação psíquica, e interesse por parte do bebé em experienciar o mundo externo. Nesta fase há 4 sub-fases características, a diferenciação, exploração, reaproximação e o caminho da constância do objecto libidinal (Mahler, 1967/1982). Na primeira subfase há diferenciação e desenvolvimento da imagem corporal. É um período entre o 5 e o 9 mês. A criança inaugura a diferenciação corporal (Cerqueira, 2011 Mahler, 1989).

A segunda subfase de separação-individuação é constituída pelo período de exploração (10 aos 15 meses). (Mahler, 1965/1982b). Durante a exploração, nem as representações distintas do *self* nem as do objecto parecem estar integradas numa representação total do *self* ou numa total representação do objecto libidinal (Mahler, 1967/1982; Mahler, 1989). Nesta fase a criança percebe a desvinculação e tenta dominá-la, ensaiando activamente o “ir” e “vir” da mãe. A qualidade e a quantidade desta experiência vai ser um dos melhores preditivos para determinar a normalidade ou desvio no processo de separação-individuação. Na terceira subfase, reaproximação (14 ao 22 mês), a criança inicia um despojamento de seu sentimento de onnipotência mágica, vai procurar reaproximar-se da sua mãe, partilhando com ela cada nova aquisição (Cerqueira, 2011 Mahler, 1989). Nesta subfase há um predomínio por um lado, do prazer do domínio, por outro da ansiedade de separação, o que auxilia o processo de individuação (Mahler, 1965/1982b).

As primeiras marcas de agressividade dirigida, na terceira subfase, acontecem em simultâneo com a fase anal, crescendo igualmente o sentimento de posse e avidez impulsiva do bebé no que concerne à mãe. Nesta subfase o bebé toma a posse do seu próprio corpo e protege-o contra o facto de a mãe poder manipulá-lo como se fosse um objecto passivo. No entanto encontra um sentimento de desamparo, apercebe-se do desligamento, emergente autonomia do seu corpo. É característico das crianças desta idade utilizar a mãe como uma extensão do *self*, um processo que pode de alguma forma negar a dolorosa consciência do desligamento. No período de reaproximação, o sujeito pode emergir através de uma

internalização e de outros mecanismos de identificação, através de um grau de integração da sua representação do *self*, ou pode entrelaçar-se numa dúvida acerca da sua própria identidade. Essa incerteza pode decorrer do efeito da separação insuficiente da representação do *self*, especialmente em termos de diferenciação de fronteiras do *self*. Como consequência existe a fusão ou reabsorção contínua, podendo nem ser dissuadido pelas vicissitudes do desenvolvimento edipiano e pós-edipiano. Havendo necessidade de “perseguir” a mãe (Mahler, 1993a). Nesta subfase, o pai é crucial ao permitir que a criança se identifique consigo. A criança inicia a representação na sua mente de uma relação entre dois objectos distintos e delimitados (pai e mãe), o que constitui um pré-estádio para a triangulação (Lago, 2009). A autora ressalva que uma fixação nesta sub-fase pode despoletar ansiedade de separação, sendo que em algumas crianças pode acontecer, na crise de reaproximação, uma maior ambivalência e mesmo, clivagem, do mundo dos objectos em bom e mau (Mahler, 1965/1982b).

Mahler, Pine e Bergman (1977, citado por Riani & Caropreso, 2013) definem que a actividade de exploração e reaproximação só é finalizada quando a criança se sente segura de que a mãe continua a existir, mesmo sem que ela seja capaz de a ver. Continuar a existir sem a presença física da mãe, remete para o conceito de constância de objecto, que consiste na certeza da existência do objecto, mesmo quando este está fora do campo de visão (Riani & Caropreso, 2013). A ansiedade face à ausência da mãe tem de ser eliminada para que o bebé se individualize. A escolha do objecto transitivo ajudaria essa superação. O objecto transitivo vai estar próximo da criança nos momentos de ansiedade provocados pela frustração materna, trazendo conforto e prazer.

A quarta subfase (22 aos 36 meses) desenvolve-se de tal forma, que o estabelecimento de representações mentais do *self* separadas das representações de objecto levam à constância objectal e consolidação da individuação (Mahler, 1965/1982a; Mahler, 1993a). Nesta última fase, é atingido um sentido estável de entidade (fronteiras do *self*).

Atingida a tarefa do desenvolvimento do processo de separação-individuação normal, é esperado o estabelecimento da constância de objecto e constância do *self*. Esta última compreende a aquisição de dois níveis do sentido de identidade, um a constância de ser uma entidade separada e individual e uma constância inicial de uma identidade do *self* definida em termos de género. Este segundo nível de identidade deve esperar pela fase fálica do desenvolvimento psicosexual para a integração da imagem do *self* corporal determinada pelo género (Mahler, 1993a).

O processo de separação-individuação tem dois caminhos de desenvolvimento interligados, um é a individuação, que abrange a evolução da autonomia intrapsíquica, o outro é a corrente de desenvolvimento intrapsíquico da separação, formação de fronteiras e desligamento da mãe. Estes processos vão terminar com as representações do *self* internalizadas, bem como a distinção das representações internas de objecto. Neste processo, acompanhamos as crianças desde o estado crepuscular do autismo normal até ao ponto em que aparecem como indivíduos com um sentido definido de “eu”, “mim” e “meu” (Mahler, 1993a).

Percebemos que para Mahler (1993b) a fase de separação-individuação estaria próxima de um segundo nascimento pelo rompimento da membrana simbiótica. Mahler (1974/1982) explana que o fracasso no desenvolvimento do processo de individuação faz com que a criança regrida para a fase simbiótica com a mãe. Essa regressão poderá culminar numa desorganização psicótica (psicose simbiótica), determinada pela manutenção delirante da indiferenciação entre o eu e o objecto (Cerqueira, 2011; Mahler, 1989).

Nos trabalhos de Bick (1968, citado por Delgado, 2012), é mencionada a questão da dependência, que se relaciona com Meltzer, Tustin (1975) e Houzel. Bick apresenta o conceito de “identificação adesiva” para relatar os processos, onde não é possível uma projecção propriamente dita. Nesta defesa o sujeito agarra-se, cola-se a um objecto, numa adesividade que não vai permitir qualquer afastamento. As defesas primitivas vão então representar a um nível mais arcaico das angústias de separação e da separação sujeito-objecto. Também Anzieu (1974, citado por Metzger, 2006) se pronunciou acerca desta questão, com o seu conceito “eu-pele”. Esse “eu pele” é constituído por envelopes que apontam os limites do eu e as capacidades de diferenciação do sujeito. São depositários das carências das necessidades do eu e dos cuidados maternos não suficientemente bons. O envelope psíquico apoia-se no envelope corporal (Metzger, 2006).

Bion, apesar de não utilizar esse termo, refere que os elementos alfa formam uma barreira de contacto. A função alfa que é definida por Bion, como a função que permite a transformação de elementos beta em alfa. Os elementos alfa assinalam o início do pensamento, da simbolização e os elementos beta são “coisas em si”, que participam concomitantemente do objecto inanimado e do objecto psíquico, sem que haja possibilidade de diferenciá-los. O desenvolvimento da função alfa está relacionado com a passagem da posição esquizo-paranóide para a posição depressiva e permite a consciência-de-si-próprio (Delgado, 2012). O bebé identifica-se com a função alfa materna apropriando-se desta, o que

possibilita a produção do seu aparelho de pensar que se vai autonomizando da sua mãe. Bion (1962/1966) relaciona ainda este conceito com a capacidade de *rêverie*, um aspecto da função alfa, tal como o seu conceito de ser continente, quando se refere à capacidade de receber, acolher, processar (transformar), dando uma resposta adequada, ao transformar algo que ainda não é perceptível para o bebé em algo perceptível (Lago, 2009). A qualidade dos envelopes psíquicos vai traduzir o estado da função continente. Esta função vai proteger o sujeito dos sentimentos de instabilidade e de catástrofe psíquica, mantendo-se num estado de unidade e estabilidade (Delgado, 2012). A elaboração de uma função continente do psiquismo encontra-se no núcleo da integração pulsional, esta integração vai possibilitar a constituição da diferenciação do *self* e do objecto, que vai permitir que se sinta continente, ou seja, distinto do outro, com um espaço exclusivo para sentir e pensar. Para Bick (1967/1991) a função continente é a função que possibilita primitivamente unir as diferentes partes da *self*. Um indicador fundamental da função continente é o grau de ansiedade que caracteriza a separação, o que vai mostrar o grau de diferenciação do sujeito.

Reflectimos aqui algumas das teorias basilares para a compreensão do desenvolvimento emocional precoce, fazendo a ponte para a questão da estrutura psicótica, que achamos ser importante destacar nesta dissertação. No sentido de contrabalançar esta questão, integramos a temática da metáfora delirante e da criação artística, considerada por muitos autores um meio de estabilização para o criador, em especial, na estrutura psicótica.

2. A produção artística e a metáfora delirante

Existe no artista a possibilidade de se afastar da realidade, através de dons especiais que transformam as suas fantasias em verdades de um novo tipo. No entanto mantém a possibilidade de encontrar o caminho de volta, do mundo de fantasia. A arte vai dar oportunidade ao artista de realizar, no plano da fantasia, os desejos frustrados na vida real, quer seja por obstáculos externos ou por inibições morais. Através desta, o princípio do prazer é reconciliado com o princípio da realidade (Delgado, 2012). Esta “viagem” trata-se do fantasiar que começa nas brincadeiras infantis (Freud, 1911/1913b). Há uma conservação da onnipotência dos pensamentos, há uma ilusão artística que vai reproduzir efeitos como se do real se tratasse, é esse facto que permite a realização de algo semelhante à satisfação de desejos (Delgado, 2012). O sucesso é quando o individuo consegue transpor no seu trabalho as suas fantasias, ao invés de optar por um afastamento da mesma, voltando-se para o seu mundo de fantasia, cujo conteúdo vai ser transformado em sintoma em caso de doença (Rivera & Vian, 1995).

A produção artística pode ser considerada uma actividade proveniente da necessidade de exteriorizar sentimentos, em especial em indivíduos com estruturas psicóticas uma vez que permite que se expressem através das suas obras, no real. As produções podem ajudar na estruturação das questões, estabilizando o delírio/alucinação, permitindo a interacção com o resto da sociedade. Esta possibilidade relaciona-se com a formulação de uma metáfora delirante. Este conceito, que supomos ser o produto patológico, é, na verdade, um processo de reconstrução (Freud, 1911/1913a). Trata-se de um sintoma (delírio) enquanto metáfora que tem um sentido próprio e passível de ser interpretado. Essa interpretação não é fechada mas antes uma interpretação que possibilita múltiplos sentidos. Segundo Lacan é o tratamento da psicose pela psicose restabelecendo a relação entre significante e significado necessária para a possível estabilização do psicótico e por vezes retratada através da arte. É uma espécie de simbolização precária que se organiza (Menicucci & Jésus, 2013).

Apenas há possibilidade de dar significado ao mundo, assim que o sujeito está inscrito no mundo simbólico. Como o sujeito psicótico opera no registo imaginário, o delírio vem para colmatar essa falta de inscrição no simbólico. Posto isto a metáfora delirante é o significante que como o Nome-do-Pai, leva à significação. Ela insere uma ordem no significante, possibilitando ao sujeito psicótico o acesso à significação, não fálica. O sujeito psicótico produz uma metáfora delirante equivalente à metáfora paterna, para sustentar a sua existência num mundo composto pelo símbolo (Celani & Laureano, 2010). A metáfora delirante trata-se, de uma forma de ter uma significação para o desejo e de não se perder no mais absoluto vazio, uma tentativa de mencionar uma função paterna (Pollis, 2003; Meyer, 2004; Kupfer, 2000). Oferece uma possibilidade à metaforização pelo Nome-do-Pai, oferece uma estabilização, devolve de certa forma a função da palavra, organizando um pouco o campo da linguagem e reinserindo o sujeito na sociedade, é um momento importante na socialização. A metáfora organiza uma transferência em relação à posição opressora e sufocante do grande Outro, conseguindo instituir uma relação com a questão deste Outro (Medrado, Lino & Vasconcelos, 2009). Posto isto criar pode ser visto como uma fonte de estabilização (Soler, 2007)

Percebemos que a metáfora delirante tem um papel elementar no processo de estabilização de indivíduos psicóticos. A arte promove a criação de uma identidade, gera descobertas que possibilitam a diminuição e o apaziguar do sofrimento psíquico. Bartucci (2000, citado por Medrado, Lino & Vasconcelos, 2009) afirma que a pertinência da experiência artística está no facto desta possibilitar a estruturação da realidade, produzindo destinos possíveis para as forças pulsionais, organizando circuitos e registando a pulsão no

registo simbólico. A arte é a reacção viável devido à posição que o artista ocupa diante da violência pulsional em que está imerso (Biazus & Cezne, 2009). Funciona como elemento de conexão com o real (Medrado, Lino & Vasconcelos, 2009).

Destacamos que a obra de arte é representante não apenas da beleza e da harmonia, podendo provocar também a sensação de estranho naquele que a contempla. Segundo Marcuse (1898-1979, citado por Sousa, 2007), a estética formal garante à arte uma bidimensionalidade: uma dimensão positiva e outra negativa. A dimensão positiva, promove uma catarse mas mantém várias questões problemáticas/polémicas intocáveis. Por outro lado, o lado negativo revela a negação desta realidade. Um lado crítico que remete para aquilo que foi recalcado mas que pela via estética, tem a possibilidade de vir à tona. Existe, por hipótese, que o estranho seja uma das possibilidades de apreensão da dimensão crítica, ou negativa, que permanece justamente na capacidade da obra de arte nos enviar para o recalcado, não apenas do ponto de vista individual, mas social. Assim, a dimensão crítica trás o sentimento de um mundo que se encontra “escondido” nos confins da existência. Segundo Freud (1976, citado por Maurano & Monteiro, 2007), o elemento de estranhamento causado por algumas obras de arte poderá estar ligado às potencialidades recalcadas do homem e da humanidade (Sousa, 2007).

Na criação artística há um conflito entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, que leva o artista a criar. A pulsão de morte vai ameaçar destruir o simbólico e o subjectivo, já a pulsão de vida actua reintegrando e restabelecendo novas formas organizadas e não destrutivas. Destaca-se a noção de desamparo como condição psíquica para a criação (Biazus & Cezne, 2009). Posto isto, a criação apresenta-se como um recurso perante um mal-estar psíquico, uma defesa contra a invasão pulsional, que possibilita, através da vivência da dor, uma abertura ao traumático, uma possibilidade de simbolizá-lo e representá-lo. O processo de criação não tem por objectivo suspender o sofrimento, reprimir o que dele emerge, utiliza antes o desprazer para libertar esses conteúdos internos inconscientes que geram mal-estar.

O artista deve, tal como a criança, encontrar a intersecção entre a realidade psíquica e a realidade material exterior. Este facto é visível no surrealista, que contacta com a sua interioridade, reflectindo nas obras o mundo interno. André Breton tentou instituir a ligação entre a realidade interna e externa, criando uma surrealidade. Essa realidade “nova” é comparável ao espaço potencial de Winnicott, pela definição de uma área de transição entre o exterior/interior, objectividade/subjectividade, processo primário/secundário, é um espaço onde são apagadas as contradições. É na relação com o espectador que a obra de arte vai ganhar características de objecto potencial, no sentido winnicottiano, reintroduzindo um espaço potencial, ou seja, entre o observador e o objecto de arte, onde são criados significados

personais reproduzidos por símbolos. Trata-se de um espaço propenso à *rêverie*, à criatividade e ao contacto com o interior (Delgado, 2012; Rivera & Vian, 1995). Para Winnicott o brincar seria o paradigma da actividade cultural, logo o objecto transitivo, pertence ao espaço potencial, é o protótipo da obra de arte. Também Melanie Klein fornece contributos para perceber o processo criativo. Quando Klein, fala da função criativa, trata-se da função vital, ou seja, o sujeito descobre a forma de dominar a sua angústia através do fantasma, ou poderá cair na psicose. A criatividade humana e as finalidades da obra de arte são associadas ao desejo de reparar o dano produzido, em fantasia, ao objecto primário, desejando reconstruir um mundo interno melhor. No entanto, atestámos a existência de opiniões díspares, tais como a de Chasseguet-Smirgel (1977, citado por Delgado, 2012). Para esta autora, o objectivo da actividade criativa é a reparação do *self* e não do objecto.

Em Klein, a natureza dos impulsos criativos surge ligada à posição depressiva, à reparação, partindo do pressuposto que o artista é aquele que está apto para recriar os seus objectos internos, assim como lhes dar autonomia, separando-os de si. Vimos que a posição depressiva é a raiz de onde surge a bem sucedida formação de símbolos (Segal, 1991b). Para Klein, o impulsionador da simbolização e da organização do pensamento e da actividade criadora, vai ser o sadismo, derivado das pulsões de morte e dirigido aos pais, possuindo conexões edipianas. Para Bion é a frustração, devido à ausência do seio, que propicia a organização do aparelho para simbolizar, pensar e produzir a identificação projectiva normal (Delgado, 2012). Com o pensamento nasce a transformação da frustração, tal facto torna-se possível graças à *rêverie* materna, (contenção, transformação, devolução), ou seja, a obra criativa nasce das transformações das frustrações tornadas praticáveis devido à capacidade de *rêverie* interna do criador, através da introjecção e identificação com a da mãe, mas também da sua capacidade de desfrutar dos aspectos positivos e criativos das oscilações entre a posição esquizo-paranóide e a posição depressiva. O processo criativo é acompanhado por ataques e reparações, associa-se à capacidade de *rêverie materna*, é o produto da interiorização e identificação a essa capacidade materna, que neutraliza os impulsos destrutivos e inseguranças, encarando e transformando as frustrações, conservando separado o bom e o mau e integrando-os, num princípio formal. Para Klein, como indica a sua teoria da identificação projectiva (1946/1996), vai haver uma projecção de partes fragmentadas do *self* que são acolhidas e integradas na obra, tal como acontece nas relações humanas positivas. Por essa razão a relação do artista com a sua obra relaciona-se, em grande parte, com a relação continente-conteúdo da díade mãe-bebé.

Ser capaz de criar é ser capaz de efectuar uma regressão profunda, onde surgem os laços com a época infantil, implícitos pelos processos primários que vão servir de organizadores (Delgado, 2012). Para tudo isto é necessária a existência de uma função continente, que estabiliza e transforma esses pensamentos em bruto e as emoções dispersas, fragmentárias, contraditórias e desconexas, em algo coerente e comunicável. Esta função continente está implícita na função alfa, permite a deslocação na mente do criador dos conteúdos psíquicos mantendo-os numa unidade estável, protegendo-os da angústia catastrófica. Bion, com o seu conceito de função *alfa*, refere que esta implica um bombardeamento de elementos beta e uma disponibilidade de elementos alfa. Face a isso é necessário que a função alfa seja híper organizadora, uma vez que os pensamentos têm de ser organizados e ligados entre si. O bombardeamento dos elementos beta na personalidade criadora faz com que a função alfa tenha de resignificar todas as experiências. Destacamos que quanto maior a distância entre a função alfa e os elementos beta, mais se aproxima do raciocínio abstracto e menos presente ficam os aspectos primitivos da personalidade. A função alfa afastaria o indivíduo do estado psicótico e a função beta desprotegê-lo-ia, havendo um processo permanente de intercâmbio entre essas duas funções ao longo da vida do indivíduo (Roudinesco, 1998).

A problemática do criador está no objecto perdido, podendo apresentar-se na óptica da mãe perdida, que leva à reparação da posição depressiva, ou do falo perdido que remete para a reparação da castração. No entanto há uma tentativa de reparação narcísica devido à função alfa, que dá acesso ao simbólico, desenvolvida e orientada para o objecto de criação, permitindo-lhe lidar e transformar o não pensável, o insuportável (Delgado, 2012). Posto isto, o acto criativo tem por objectivo a protecção/reparação face a um ameaça interna, uma vez que a dinâmica criativa é constituída pela mobilização das capacidade sublimatórias/simbólicas e capacidades continentas do psiquismo.

Para Ehrenzweig (1967/1974, citado por Delgado, 2012), o processo criador é concebido em três fases, na primeira dá-se a criatividade, as projecções inconscientes ainda são experimentadas como fragmentadas, estranhas e persecutórias. Consiste numa projecção fragmentada de objectos intoleráveis. Na segunda fase a obra recupera o papel de um útero acolhedor. Ela inclui e integra fragmentos num todo coeso. Há um “varrer” dos fragmentos projectados, que tem valor de integração não controlada e não diferenciada. Na terceira fase, designada depressiva, de elaboração secundária, o artista pode reintrojectar a sua obra a um nível mais alto, próximo da consciência. O eu de superfície, confronta-se com um caos (processo primário) empenha-se em introjectar o material na ordem secundária (processo

secundário) para posteriormente realizar a obra. Este ritmo de introjecção/projecção, binário, pode ser gerado com uma alternância entre as posições esquizo-paranóide e depressiva. Paralelamente os processos secundários de elaboração articulam os constituintes da obra que antes eram inconscientes. Posto isto, as funções da obra criativa na economia psico-emocional do criador, são idênticas a um “eu-pele”, que permite ao sujeito enfrentar as consequências psíquicas dos traumas infantis, realizar de forma rápida movimentos regressivos e mobilizando representações arcaicas impedindo o desmoronamento psíquico. Tudo isto através da capacidade de *rêverie*, do espaço transitivo de criação, que fornecem o acesso sem perigo de aniquilação aos movimentos de tentativa e erro que acontecem num acto de criação. Assim, a função integradora que supera os conflitos internos e as fragilidades identitárias, vai ser processada no campo do símbolo. O artista vai então afastar-se da realidade frustrante através da procura de satisfação dos seus desejos insatisfeitos no imaginário, encontrando numa representação social, o alívio da sua dor e o prazer no espectador (Delgado, 2012). Percebemos que esta via da criação, é uma terceira via que defende o sujeito da angústia de morte, de perda, encontrando uma solução adequada ao problema, através da dinamização da capacidade criativa.

Capítulo V - Análise psicodinâmica da Obra de Salvador Dalí

Ao longo da obra de Salvador Dalí são espelhadas várias das suas angústias e fixações, em especial relativas ao período da sua infância. Percebemos que Salvador recorre às teorias de Freud, fazendo uma auto-análise compulsiva, o que lhe confere mais controlo sobre os seus sintomas, mas levanta, ao mesmo tempo, algumas questões, podendo tornar confusa e “tendenciosa” a percepção da veracidade de alguns factos (Graves, 2006). Ao tentarmos aprofundar quem seria Dalí, percebemos que para além da arte do caos e da sua megalomania, existe várias fragilidades que dão forma a uma identidade confusa com necessidade de protecção evidente, socorrendo-se para isso de vários “duplos” de forma a apaziguar a sua angústia. Consequentemente surge Gala e antes dela muito outros (Santos, 2008). Gala Éluard, a sua dupla positiva, permitiu erotizar a pulsão de morte e ajudou-o a lutar contra a sua dupla negativa, o seu irmão morto que viveu como um espectro em Dalí. Gala surge como uma reminiscência complementar desta dupla, como um espelho, dois-em-um, que habita na sua técnica de imagem-dupla. Dalí substitui a sua própria imagem no espelho pelo reflexo desta, um objecto de desejo externo, tal como a faz a mãe com o filho na teoria de Lacan na fase do espelho. Narciso é metamorfoseado o que resultará numa evolução erótica-pulsional

que marcará um antes e depois da produção pictórica de Dalí. A tela que marca esta passagem é o quadro da “*Metamorfose do narciso*” (Fig. 28) (Barea, 2013). Dalí representa Narciso à esquerda olhando para a água, vendo o seu reflexo transformado numa mão que estende o ovo da vida intra-uterina da qual nasce um novo narciso, a flor. Este novo narciso é Gala. Logo o outro narciso à esquerda é Dalí, que surge no segundo plano desfocado e estilhaçado, na incerteza da sua existência, arrisca-se a desaparecer e só existe nesta tela em virtude do processo de representação pela imagem dupla. É Gala que dá significação a narciso-Dalí, ela está bem definida, real e cura Dalí do seu narcisismo (Schimitt, 2004). Gala passou a ser receptora da sua libido, tornando-se o ponto de ancoragem à realidade, evitando que caísse na loucura (Schimitt, 2004; Barea, 2013). Salvou o bebé morto que existia dentro de Dalí, o que levou a que Dalí a idealiza-se.

Percebemos a relação fusional simbiótica com Gala, dupla indispensável à sua criação. Esta fusão de Dalí-Gala é ilustrada na tela “*O homem invisível*” (Fig 38), onde é ilustrada a necessidade que um homem (Dalí) tem de uma mulher (Gala) para existir. Ainda referente a esta temática surge a tela “*A criação de Eva – Adquirir dupla natureza viva do sono do homem*” (Fig. 39), onde Eva nasce a partir da costela de Adão e o corpo da mulher é criado através do desmembrar deste corpo (Schimitt, 2004). Posto isto, percebemos que a sua relação com Gala não é suficientemente individualizada, mas antes uma relação simbiótica narcisista que resulta em Gala-Dalí na assinatura das suas telas. Salvador era assim uma pessoa com vínculos afectivos muito estreitos e simbióticos (Descharnes & Néret, 2004), como vemos na comparação que Dalí faz da sua relação dual com Gala à estrutura de um caranguejo, uma estrutura idêntica, pois possui uma “capa” externa dura que protege o seu interior frágil e mole (Santos, 2008). Esta fragilidade sempre teve exposta em Dalí chegando mesmo a adoptar um traje para que se pudesse proteger (Fig. 3). Associado a esta questão surge o mole, uma das manifestações na obra de Dalí que encontra as suas bases na infância. Com a forma mole, que corresponde ao imaginário, o real não se impõe mais cruamente, o real vai ser amolecido e modificado em tudo o que tem de desconhecido e ameaçador. O interesse pelas anamorfoses deforma o real, neutralizando a perigosidade deste, modelando-o à imagem de desejo. Dalí consegue transformar toda a realidade ameaçadora numa matéria que lhe é familiar, uma vez que se define como “mole”, uniformizando o meio envolvente à sua semelhança. Não obstante, necessita de uma carapaça rígida para se proteger, como vimos na analogia anterior do caranguejo Bernardo-eremita.

Todo o mundo mole em Dalí pode ser visto como uma área transitiva, havendo uma fusão entre o real e o imaginário. Para representar o mole, Dalí utiliza a forma ovóide, uma

vez que este associa à nostalgia fantasmática da vida intra-uterina. Dalí refugia-se nessa fantasia da vida intra-uterina, representando-a na sua obra, descrevendo-a como um paraíso perdido. O desejo de encontrar simbolicamente esta vida intra-uterina, cria uma grande nostalgia e serve para remediar o traumatismo do nascimento. Quando era pequeno Dalí simulava um local protector que lhe recordasse a vida fetal. Refere que nesta altura, surgiam na sua cabeça imagens correlativas a essa altura. A cabeça balançava inerte, em todos os sentidos, prolongando este exercício no tempo. Para Bettelheim a causalidade dos actos estereotipados está fundada num receio de um mundo exterior considerado extremamente destrutivo. Lembramos o receio que sentia Dalí deste mundo exterior e a sua tardia socialização.

Associada à temática da vida fetal, Dalí pinta em homenagem a Otto Rank, a “*Família dos centauros marsupiais*” (Fig. 40), onde as cavidades nos corpos das mães possibilitam às crianças reintegrar o paraíso perdido. No entanto, até mesmo o mundo intra-uterino não está isento de seres ameaçadores. Esta nostalgia do paraíso perdido é correlativa a um medo do real, que se apodera de Dalí. Mais que fazer frente ao mundo exterior, Dalí vira-se para o mundo interior, Dalí tenta conservar este paraíso perdido, num narcisismo próprio, limitado a si mesmo, levando a uma hipertrofia do ego e a desenvolver uma atitude megalomaniaca.

A importância do imaginário traçou-se desde muito cedo em Dalí, chegando a confundi-lo com a realidade. Salvador tinha aprendido na sua infância a sonhar e a alterar a percepção, deste modo era capaz de projectar as suas imagens interiores sobre o mundo exterior. Dalí refere este facto como incontrollável, sendo que este hábito transformou-se, activa e deliberadamente, em pseudo-alucinações controladas que posteriormente cristalizou numa técnica clássica ao serviço de imagens inconscientes, com o fim de “materializar” as imagens da irracionalidade, o seu método (Rudín, 2004). Durante a escola eram conhecidas as dificuldades de concentração, especialmente porque eram constantemente interrompidas pelo sonho. Esta predilecção pelo sonho originou certamente conflitos entre ele e o mundo exterior. Dalí rejeitava os modelos impostos do exterior, quer seja o escolar ou o dos próprios pais. A maior imposição que surgiu por parte dos seus pais foi personificar o irmão morto, imposição que lhe criava angústias insustentáveis às quais Salvador teve de fazer face.

Hipoteticamente associada a essa da rejeição dos modelos impostos pelo exterior surge a questão da construção errónea do dia e causa da morte do seu irmão. Destacamos anteriormente que Dalí refere este irmão como um ensaio de si mesmo, daí que o número sete, com conotação sagrada e envolta em mistério, tenha aparecido. É o número da transformação

e da totalidade. No entanto, este erro poderá estar associado há altura em que Dalí consciencializou a noção dessa morte (Schimitt, 2004).

Dalí sentiu-se como um culto a esta criança, em especial quando faz referência ao retrato do irmão morto no quarto dos pais, paralelo ao Cristo de Velasquez, retrato esse que terá sido retocado, o que para Dalí foi reconhecido como uma tentativa de manter o irmão em vida. Tal facto, Dalí representava-o e associava-o às suas angústias de putrefacção. Os fantasmas da morte concretizam-se em Dalí sob a forma de corpos em putrefacção, sobre os vermes, que se expandem e são também os corpos mutilados, deslocados que vomitam as suas entranhas. A fotografia do irmão morto actuava como um espelho para Dalí e tornava-se perturbador. O Cristo está presente em várias telas e é ele também, o morto que ressuscita, é a identificação a esse irmão.

Dalí chegou a retractar esse irmão na tela “*Retrato do meu irmão morto*” (Fig. 43), onde as cerejas negras formam o rosto do irmão morto, as roxas o rosto de Salvador Dalí e ambas formam um retrato duplo através da sobreposição. Destacamos o valor comestível das cerejas tal como a ligação existente quase umbilical, nos pés de cerejas, representando uma duplicidade, um laço vital. Parece tratar-se de uma tentativa de destruição do seu duplo, fonte de angústia de morte, quer seja pela agressão expressa como pelos elementos do quadro de Millet que fazem surgir novamente as questões ligadas à morte e ao nascimento.

Estes dados revelam que os pais de Dalí ainda não teriam feito o luto desta criança morta. Cain & Cain (1964) apontam que o filho morto, por norma, é alvo de idealização e do investimento por parte dos pais, ou seja, o luto pelo filho morto não se completa, permanece vivo tanto na imaginação, quanto na constelação familiar. O clima do lar conservar-se fúnebre e as questões em torno da morte mantêm-se. Tal como acontece na vida de Dalí. Há um intenso investimento narcísico no filho morto e Dalí têm consciência do seu nascimento e sabe que é um substituto. Cain & Cain (1964) atentam que a identificação da criança viva com a morta faz com que a sua identidade seja devastada e que ela tenha que lidar com o dilema da não-identidade.

A tentativa dos pais de Dalí de manterem vivo o primeiro filho através do segundo é forçar uma identidade que não é a dele, podendo ter como consequência a constituição do falso self. O falso self mascara e defende ao mesmo tempo o verdadeiro self (Schimitt, 2004). Essa questão foi ilustrada na tela “*O auto-retrato mole com um bacon grelhado*” (Fig. 47) onde o falso self apenas deixa ver a pele do rosto, como um envelope vazio ameaçando deslocar-se na viscosidade, caso não tivesse algumas muletas reais para se apoiar (Schimitt, 2004). A muleta é um dos elementos que surge em Dalí. Um elemento que lhe oferece uma

segurança e arrogância da qual nunca mais foi capaz de se separar. Podemos invocar um símbolo fálico, esta muleta representaria o poder, para além de ser um objecto pertencente ao real o que permite um apoio a Dalí, possibilita estar em contacto com o real e ao mesmo tempo sustentaria as produções do seu imaginário (Schimitt, 2004), como vemos na tela “*O sono*” (Fig. 48). Destacamos que por vezes Dalí muitas vezes utiliza muletas para insinuar decadência, decomposição e morte, há uma clivagem no significado deste elemento.

Podemos pensar esta questão do falso self, associado à megalomania, ou seja, a megalomania de Dalí como uma construção defensiva reaccional face a uma não existência, um falso self.

Dalí lutava vigorosamente para conquistar o seu próprio lugar na vida, mas para Dalí quando os pais olhavam para ele e estaria a ver o seu “duplo”. Tal facto levou a que na primeira oportunidade se insurgisse contra a sua própria família, logo que entrou no grupo surrealista. Encontramos uma rejeição das normas tradicionais e da identidade que lhe foi imposta (Schimitt, 2004). Desta necessidade de adquirir a sua própria identidade surge um formato irreverente e exibicionista de ser que o libertou do lugar de substituto, já que a imagem que criou de si próprio era o oposto daquele filho idealizado e morto. Existe perante a morte uma reacção violenta e reivindicativa, reenviando para a vontade de viver. Desde pequeno Dalí gostava de prender o olhar do outro, damos o exemplo dos saltos que executava nos muros da escola. Dalí precisava de sentir a vida, dado o confronto quotidiano com a morte. Para isso utilizava estas estratégias onde sentia a morte de perto, sentia o corpo, logo sentia-se consequentemente vivo. Tal facto também está presente nos seus apetites canibais, ao sentir a morte percebe que está vivo. Através de um acto perverso, Dalí consegue toda a agressão do outro, ele domina-o no seu interior. A manipulação perversa à qual se entrega Dalí não é apenas para infligir dor mas também para controlar o outro do interior. No entanto o objectivo, hipoteticamente, não seria apenas dar nas vistas, estando subjacente na base dessa exuberância e notoriedade, um ser com necessidade factual de existir. Esta necessidade resulta, através de um mecanismo de formação reactiva, numa personagem de comportamento exuberante. Há uma necessidade de atrair a atenção para que possa ser reconhecido e existir, que se vai manifestar no factual. É através da aparência e o comportamento, que se irá definir.

Muito cedo Dalí veste-se de maneira singular, com o seu traje (Fig. 3). Esta necessidade quase obsessiva de o vestir pode estar relacionada com as suas fragilidades, tem necessidade de utilizar uma capa para se proteger, uma membrana que limite. Posteriormente surge como imagem de marca, o seu cabelo e o seu bigode, os ganchos da sua personalidade, atribuindo aos “pêlos” a conotação de forte e viril, um sinal de importância social. O seu

bigode, como dito anteriormente, inspirado em Velasquez, teve uma evolução significativa ao longo dos tempos, passando por seis fases evolutivas (Fig. 46) (Dalí, 1975; Bilbuz, 2012). Claramente, o jovem estava em busca de um estilo que pudesse expressar o seu íntimo, tal como vemos no constante oscilar entre técnicas e correntes artísticas, fundindo-as, procurando algo que o definisse.

Um dos marcos na sua aparência aconteceu após a morte da mãe de Dalí. Quando a mãe de Dalí morreu ele foi privado do espelho, vendo-se forçado a internalizar o olhar do outro. Nesta altura há um esforço extra para explorar a sua imagem procurando a sua identidade, altura em que o seu comportamento e aparência apareceram mais excêntricos.

Dalí recorda a sua mãe como um objecto imaculado de amor, simbolizando o seu desejo edipiano por ela na tela “*O enigma do meu desejo*” (Fig. 18). A figura poderosa e vingativa do pai, que mais tarde se desloca para outras figuras semelhantes na sua vida está representado na tela “*O enigma de William Tell*” (Fig. 14). Dalí conservou um fascínio pela força interior e virilidade do seu pai, referindo que se sentia, em comparação com este, passivo e fundido, que carecia de estrutura. Há uma falha narcísica, uma imagem desvalorizada dele, apesar de Dalí transformar o poder do seu pai real numa imagem mental, trabalhando-a através de visualizações, de forma a poder reduzir o poder do pai e assimilar de vez a força deste (Rudín, 2004). O pai é visto como cruel, perigoso e rival, desvalorizado, repelindo o desejo de identificação. Há um fracasso no movimento de identificação com o masculino, diferenciando-se do pai através da oposição constante. Nesta relação com o pai, não sai vitorioso como saiu com Gala, onde vence Éluard. Em contraste com o paterno, a mãe é idealizada, há uma clivagem mãe/pai, apesar de por vezes esta mãe ser ilustrada como destruidora, havendo uma angústia persecutória, a própria imagem da mãe é clivada.

Dalí manteve-se numa relação dual, em total simbiose com a sua mãe. Por essa razão a relação com o outro não foi simbolizada o que implica uma posição de gozo do outro, defendendo-se deste gozo através do delírio que tentou “controlar” com o seu método. Há uma rejeição da realidade, como Lacan definiu, um inconsciente a céu aberto pela ausência metáfora paterna exposto ao gozo do outro. Essa perda da realidade, Dalí vai tentar reparar na criação, uma nova realidade através da construção delirante. O delírio surge como forma de unidade do eu. O delírio é contra os sentimentos de não existência de morte, partindo através deste à conquista da sua identidade, porque o delírio tem como objectivo restabelecer uma identidade.

Dalí tem medo do real, no entanto o que torna o real ameaçador é o espectro do irmão morto veiculado por este. Devido ao medo da realidade, Dalí ficou num mundo de

indiferenciação com o ambiente, criando uma maneira de negar e reduzir a ameaça exterior (Rudín, 2004). Dalí abriu as portas do imaginário sobre o real, desconstruindo, fragmentando e moldando a imagem do seu desejo, sendo que os portadores deste espectro da morte imposta, o real e a sociedade, são os alvos a abater. Assim, a criação de Dalí relaciona-se com a sua angústia de morte, criando um efeito de estranheza. Podemos dizer que algo da sua realidade psíquica foi deslocado para a obra. O real vai ser trabalhado e explorado, acima de tudo desmistificado na sua base, permitindo que apareça o surreal. A imagem dupla ilustra esse desmembramento (Schimitt, 2004).

Percebemos o conflito com o exterior, está relacionado com as sequelas da díade fusional mãe-bebé, como testemunha a sua relação com Gala ou com o seu país natal. Fazendo um parêntese, a terra natal inscreve-se na sua criação, da qual faz parte integrante, como vemos na “*Persistência da memória*” (Fig. 29) e “*Cristo de São João da Cruz*” (Fig. 49). Sente-se ligado por um verdadeiro cordão umbilical a esta terra, mantém com ela uma relação do tipo simbiótico e une-se como um corpo com o seu país, projectando-o como tela de fundo para as suas obras (Schimitt, 2004). Podemos pensar que a tentativa de repetir tão exaustivamente estes cenários pode apontar para uma angústia real, talvez uma tentativa de simbolizar esses afectos. Numa identificação projectiva evoca a vida intra-uterina e neo-natal. Trata-se de um sentimento de união indissociável do todo e de pertença ao universo da dependência.

É de salientar que Dalí tem consciência da fronteira entre a realidade e o imaginário, tal como vemos nas recordações de personagens imaginárias, apesar de essa consciência ser ténue (Schimitt, 2004). Apesar disso, Gala foi importante nesta questão, uma vez que penetrou no fundo desta problemática, despersonalizando o próprio Dalí, para dar voz aos desejos secretos de supressão deste. Gala passa a ser a embaixadora do real, opta por uma compreensão desta problemática, aceitando-a. Assim o objecto real deixa de ser ameaçador. Gala afastou-o Dalí do seu crime e corou-o da loucura, prova disso é a sua descompensação após a morte desta.

Percebemos que o impulso infantil de destruição do objecto amado permaneceu até à idade adulta. Esta situação ilustra a transição entre o mundo de onipotência e a realidade aludindo ao objecto transitivo. Dalí permitiu que o objecto (Gala) exista no mundo real, criando uma falsa recordação de Gala. Podemos perceber esta situação em termos de objecto transitivo no sentido em que o objecto real é Gala, o objecto do mundo interior é uma recordação/criação a quem Dalí oferece o seu amor mas que não tem uma identidade precisa, há uma não adesão à realidade por parte da recordação. Mesmo depois de Gala ter entrado no

mundo de Dalí ele continua a manter um certo medo do real e do seu corolário a nostalgia do paraíso perdido (Schimitt, 2004).

Primeiramente Gala foi percebida como perigosa, havendo um modo oral muito investido que institui esta relação. A fobia de Dalí de ser destruído na união sexual vai alcançar valores “comestíveis”, porque se trata do medo de ser “engolido” pelo outro, incorporado. A mulher devoradora pode ser a projecção dos seus desejos orais sádicos. Deparamo-nos aqui com os fantasmas do canibalismo. Estes medos de devoração são constantes em Dalí e uma das telas onde vemos a ilustração deste facto é “*Canibalismo de Outono*” (Fig. 41). É recreado um fúnebre banquete, onde um homem e uma mulher “trincam” a carne um do outro, onde os tons dourados suavizam a violência. Existe a presença de costeletas suspensas em vários pontos da tela, segundo Dalí por ter decidido comer as costeletas cruas, ao invés de devorar Gala, tal como Guilherme Tell preferiu acertar na maçã. Nesta linha percebemos as tendências canibalescas, ilustradas também no *Angelus*.

Percebemos que não é de admirar que à obra de Dalí seja atribuído um período freudiano. O curioso deste desenrolar é a relação com o exterior, a sociedade que o reconhece e aprova, triunfando sobre todos os quadros o pulsional e o social. Dalí esforça-se por aliviar os seus conflitos internos mas está preso no início dos estádios de desenvolvimento psicosexual e por isso opera no princípio do prazer narcisista puro (Graves, 2006). A relação com os objectos do mundo exterior é definida pela ingestão, agressão, canibalismo, agressividade o que nos remete para o mundo vivido como perigoso. Este conflito em relação ao mundo consegue cristalizar-se neste estágio oral. Dalí revela a sua necessidade de incorporação, predominando as pulsões canibalescas características da fase sádico-oral. O objecto incorporado é experimentado nos fantasmas da criança como sendo atacado, mutilado, absorvido e rejeitado no sentido da destruição. Uma fixação neste estágio resulta em práticas de masturbação, dado que o desejo não se canaliza para um objecto externo. Dalí retractou esta questão simbolicamente com o “*Grande masturbador*” (Fig. 26).

Para além da masturbação está muito presente em Dalí a questão do olhar com o ser olhado. Dalí desfruta o erótico das imagens, tem muito de voyeurismo na sua obra, relacionada com os orgasmos visuais. Tal facto despoleta o seu *hobby* pelos jogos eróticos e verifica-se na tela “*O espectro do sex-appeal*” (Fig. 42). Nesta tela, vemos o olhar da criança embebida diante de um objecto fálico e ao mesmo tempo o decrépito. Sabemos que o voyeurismo se relaciona com a cena primitiva, talvez Dalí tenha tido uma experiência traumática nesse campo. Dalí havia exposto muitas vezes o horror da penetração, e era, maioritariamente, um masturbador e *voyeur*. A actividade sexual entre Dalí e Gala era escassa

ou inexistente, uma vez que o amor “casto” pode ser uma forma de estabilizar a estrutura psicótica, como uma defesa eficiente contra o excesso de gozo do outro (Santos, 2010a).

Está também patente uma fixação no estádio anal, os excrementos passam a ser armas, para Dalí. Preferia conservar esses excrementos, num gesto hostil (sádico) em relação aos pais preocupados. Dalí utiliza este meio de chantagem para se vingar dos seus pais. Vinga-se por estes lhe terem conferido uma identidade que não era a sua, mas a do irmão morto. Tanto a enurese como a encoprese aparecem em Dalí como tentativa de sentir controlo e consumir a agressão perversa. Dalí revela também uma paixão pela escatologia, este facto é ilustrado pela tela “*O jogo Lúgebre*” (Fig. 12). O carácter sádico anal é também despertado pelos vários actos de violência e agressão ao longo da sua vida. O propósito deste comportamento é descrito por Dalí, no sentido da procura e admiração por parte do outro (Schmitt, 2004).

Ainda dentro desta questão, em especial no que se refere ao carácter sádico-anal, surgem as questões obsessivas e a compulsão à repetição. Percebemos quanto Dalí é atormentado por obsessões. Dalí agarrou-se a essas formações obsessivas, que o vão ajudar a manter-se e a escapar momentaneamente à angústia de fragmentação, representando-as nas suas telas repetidamente. Primeiramente o Angelus e as imagens duplas criadas a partir do seu método paranóico-crítico e posteriormente Gala que apareceu sucessivamente nas telas de Dalí até a sua morte, tal como a sua terra natal.

Talvez devido às suas fixações Dalí nunca tenha atingido a maturidade sexual, o que poderia explicar os elementos bizarros presentes na sua obra (Graves, 2006). Percebemos que o mundo de Dalí corresponde ao mundo infantil de Melanie Klein. Vimos anteriormente que na posição esquizo-paranóide, temos presente a angústia provocada pela pulsão de morte, que torna os objectos exteriores persecutórios. Associamos aqui ao mundo pictural de Dalí que se mostra ameaçador nas suas telas povoadas de cenas dramáticas e seres aterradores. Os corpos são devorados e fragmentados e as personagens apenas comunicam através de uma agressividade aberta. A actividade fantasmática de Dalí surge nestes temas arcaicos de destruição, agressividade e sadismo, cobertos pelo vivido persecutório e conteúdos extraídos da morte, havendo uma bizarria que leva o pensamento para o âmbito da equação simbólica. Parece que Dalí ao projectar estes objectos persecutórios economizou um delírio persecutório. A criação tem um papel terapêutico aqui, permite entrar em contacto com o mundo exterior.

Associado à posição esquizo-paranóide, os quadros em Dalí não têm natureza de símbolo, são antes equações simbólicas, o que revela uma regressão, para a posição esquizo-paranóide. Dalí, através de uma retirada esquizóide, fugiu da realidade procurando um refúgio na arte, que acabou por se tornar a sua única realidade. Foi a criação artística que evitou a

desintegração psíquica, exprimindo o seu sofrimento, pois não teve condições psíquicas para separar-se emocionalmente dos seus objectos amados perdidos, não os construindo dentro de si, o que impossibilitou o estabelecimento de relações gratificantes com outros objectos. Através do acto criativo, construiu a sua função alfa, ligada à função continente o que possibilitou a contenção e a expressão de sensações e emoções. Na sua obra há a projecção das emoções que considera inaceitáveis para o próprio, em particular a agressividade, a sexualidade e a morte. Nos quadros de Dalí está exposta a violência destruidora do tipo oral esquizóide, provocando as fantasias mais arcaicas do sadismo oral. As linhas partidas e a reprodução fragmentária das figuras também correspondem a fantasias inconscientes de objectos fragmentados, danificadas pelo sadismo, que necessitam de reparação. Os corpos e objectos fragmentados fazem-nos sentir em primeiro lugar a ansiedade, a destruição e a culpa, particularidades da posição esquizo-paranóide, podendo invocar num segundo momento uma reparação. O temor do ataque e da destruição e da morte são temas característicos em Dalí, temas nitidamente paranóides. Não obstante, apesar de as figuras serem constituídas por fragmentos, objectos parciais, revelam uma harmonia, uma reparação totalitária. Há um fio que unifica estes objectos parciais, o que pode revelar uma capacidade reintegradora e reparadora da posição depressiva (Delgado, 2012).

Este mundo interno de Dalí comunica com a realidade através da obra e esta relação é ilustrada na sua composição formal. Existem duas formas de representar em Dalí, a forma figurativa que se reproduz de um modo imitativo e a dissociação associada a um lado que se afasta do modelo natural sem procurar reproduzi-lo. Estas duas formas vão intersectar-se na obra de Dalí. Este pintor mostra um tema como o expectador reconhece na realidade, no entanto as partes ocultas devem ser reconstituídas pela imaginação do observador. Esta representação figurativa-dissociativa associa-se às posições esquizo-paranóide (a representação dissociativa) e depressiva (a representação figurativa), sendo que a oscilação entre as suas demonstra as oscilações entre as posições esquizo-paranóide e depressiva (Delgado, 2012).

Dalí usava mecanismos de defesa primitivos como a clivagem dentro dos seus quadros ao criar dois tipos de planos onde um está repleto de vida e outro está morto. A tendência à cisão advém da falta de coesão do ego arcaico e da manifestação da pulsão de morte. As experiências boas não dominam sobre as más, sobressaem os objectos persecutórios, o instinto de morte impera. A predominância de pulsões agressivas que o faz recorrer à clivagem como defesa, demonstra uma inexistência de objectos internos bons para conter a angústia, o que não possibilita a função simbólica. Em contrapartida o instinto de vida em

Dalí manifesta-se pela união, contrabalançando a agressividade do instinto de morte. O instinto de morte explica-se como um eterno retorno à condição humana inanimada, essa questão pode ser apontada como um desejo de permanecer numa fusão intra-uterina com a mãe, ou por hipótese para o desejo de existir verdadeiramente. Há o medo do desmoronamento, a morte forma a pedra angular da problemática daliniana. Está presente em todas as dimensões, como um ponto central em referência ao qual se constrói a personalidade de Dalí. Esta morte omnipresente invade a consciência do ser, sobrevoando a existência de Dalí, uma vez que é inerente ao seu ser. Este duplo mortífero bem real activa a pulsão de morte em Dalí.

A vida de Dalí não passa de um combate contra a morte, contra a qual Eros emerge com a mesma veemência (Schimitt, 2004). Os trabalhos de Dalí incluem dois instintos básicos Eros ou desejo sexual e Tanatos, instinto de morte. Temos algumas telas que exemplificam a representação do instinto sexual/Eros na obra de Dalí: “*O grande masturbador*” (Fig. 26) e “*O espectro do sex-appeal*” (Fig. 42). Dalí também apresenta Tanatos no seu trabalho, com “*O retrato do meu irmão morto*” (Fig. 43) e “*Construção mole com feijões cozidos – Premonição da Guerra Civil*” (Fig. 44).

A obra de Dalí mostra que é possível erotizar/dalinizar a pulsão de morte, sendo precisamente isso que consentirá ao sujeito a sua entrada e continuidade no laço social através do trabalho e do amor a Gala (Pereira, 2008). Dalí domina a morte e este domínio relaciona-se também com a compulsão a repetição (Schimitt, 2004). Dalí pretende suprimir o medo da morte falando constantemente dele e retractando-o, como se essa repetição compulsiva se transformasse numa forma de manter a estabilidade do eu. O instinto de autoconservação incita a repetição de acções, porque encontra nele uma via para saciar energia pulsional reprimida. Uma tela que ilustra esta compulsão de repetição, onde aparecem rostos de morte compulsivamente é “*A face da guerra*” (Fig. 45). A morte está também presente no estádio do espelho, a criança identifica-se à imagem especular que não é ele e a saída desse estádio visa a destruição do outro meu, e do meu no outro (Schimitt, 2004).

Sabemos que o comportamento de Dalí está intimamente ligado ao irmão morto, a sua obra ecoa este irmão, a sua personalidade e a sua obra têm esse peso. Dalí fala de roubo de afecto e de uma ferida narcísica e preciso não omitir a relação que se instala com os seus pais. Podemos supor o rancor, intenso, mesmo se este foi sentido de forma confusa. Dalí acrescenta que não houve um desinteresse por parte dos pais de Dalí houve antes, uma atitude hiperprotectora que lhe fazia recordar a forma e o quanto ele trazia em si a morte. Refere que o amavam demasiado e o amor não lhe era destinado verdadeiramente.

Por diversas vezes, Dalí investia massivamente em vários objectos, não se conseguindo separar dele, como o seu traje e a sua muleta que servia de protecção e suporte respectivamente. Tal facto reporta-nos para os objectos transitivos de Winnicott, no entanto com uma dificuldade em separar-se que pode indicar que algo de patológico se passa. Esta atitude pode ser vista também como uma barreira que Dalí instaurava entre ele e os seus pais (Schimitt, 2004). Estes objectos transitivos têm a função psicológica de ajudar a manobrar a ansiedade de separação da mãe e contribuem para a construção de uma identidade própria em contraste em o mundo exterior. Os adultos de carácter oral continuam a procurar objectos transitivos, para reprimir os sentimentos implícitos de frustração, medo e dor (Rudín, 2004).

O objecto transitivo facilita o processo de separação-individação, é abandonado quando é alcançada a constância de objecto, percebemos que em Dalí esse processo não foi consumado. Dalí tem dificuldade em tolerar a ausência da mãe, como vimos nas dificuldades ao adormecer e na entrada para escola que o fez regredir nas aprendizagens e isolar-se. Regia às separações com surtos ansiosos extremamente ambivalentes com uma regressão maciça. Há problemas ao nível da comunicação, reacções de retracção, angústias intensas de separação e ansiedades profundas associadas à instabilidade, reveladas pelas birras, pelos acessos de raiva e perturbações do sono. Quando era pequeno não adormecia sem ser nos braços da sua mãe e quando adulto adormecia apenas na posição fetal. Tal facto deve-se à percepção de um mundo externo hostil e ameaçador, visto como uma entidade fragmentada e ameaçadora, associado a uma ansiedade de separação característica da psicose simbiótica. Dalí utiliza a mãe como uma extensão do *self*, negando a dolorosa consciência do desligamento, levantando dúvidas acerca da sua própria identidade. Como consequência existe a fusão ou reabsorção contínua, não triangulando, não se dá a identificação com o pai. A ansiedade face à ausência da mãe não é neutralizada, não há um objecto securizador estável e uma função continente e Dalí não se individualiza, não há um sentido estável de fronteiras do *self*.

Da díade fusional mãe-bebé, surge o medo da mulher, herdeiro de uma relação fusional que pode ter sido vivida como perigosa. Nesta díade nenhuma barreira existe entre si e o outro e o “eu” está exposto à mercê do outro, à absorção e à destruição. Dalí nunca saiu totalmente deste tipo de relação fusional, neste sentido há qualquer coisa da ordem da psicose (Schimitt, 2004). Há dificuldades na verdadeira triangulação edipiana, vive numa relação dual, foracluído, em fusão com a unidade materna. A imago materna é vista como assustadora, havendo receio de retaliação que vem de uma imagem onnipotente materna. Na relação dual, apesar de ter necessidade da aproximação, tem medo de ficar preso, medo das

mulheres destruidoras, há um desejo de fusão mas um medo de punição pelo vínculo incestuoso. Dalí necessita da distância mas não tem ferramentas e mantém a proximidade. Este medo é evidente quando representa o sexo feminino de costas, na tela “*Mulher que dorme numa paisagem*” (Fig. 50), possivelmente porque a partir desse ângulo sente-se menos ameaçado (Shanes, 2012).

Percebemos que o facto de Dalí não ter triangulado, dificultou a identificação ao masculino, ao pai, não havendo em Dalí uma diferenciação sexual, identificando-se antes com um anjo ou como um demónio, que não tem sexo definido. Surge a mãe fálica, vivendo à mercê do gozo desta, surge o medo do feminino. Dalí fantasia o acto sexual como algo violento onde ele, como objecto de amor das mulheres, seria uma presa indefesa. O artista tinha medo da sua impotência e uma desconfiança sobre o seu vigor físico, considerando-se uma vítima das pulsões assassinas e incontroláveis do sexo feminino (Barea, 2013). A sua fobia de ser agredido e destruído na união sexual advém da confrontação entre Eros-Tanatos, há um elemento de ameaça à integridade do eu, associando as energias agressivas ao instinto sexual. Este medo narcisista de destruição do eu vai resultar no evitar do filho, que seria um atentado à constituição do eu, à autoconservação. Esta visão passiva do próprio relaciona-se com a despersonalização, privando-o da sua virilidade, reduzido a um estado de simples veículo de produtividade na tela “*Angelus*” de Millet.

Para o pintor o casal do *Angelus* simboliza o grande tema mítico da morte do filho. Reforçamos agora algumas das questões mencionadas anteriormente, utilizando exemplos da interpretação feita por Dalí do “*Angelus*” de Millet. A cesta é o elemento misterioso que encarna o corpo do filho e que pode ser vista como um berço (Llauradó, 2004). Assim na tela “*Mediação sobre uma harpa*” (Fig. 51), surge o casal do *Angelus* com o seu filho que se levanta do caixão com uma saliência que pode representar a morte. É o nascimento ou o ressuscitar do filho, denunciada pela atitude chorosa do casal que atesta que este filho é uma consolação. Uma das telas mais ilustrativas deste mito é a tela “*A estação ferroviária de Perpignan*” (Fig. 52). Esta tela é composta pela projecção de Dalí no centro da cena familiar pois ele é o salvador. A posição de Dalí representa um salto, neste caso do comboio, o que se associa aos famosos saltos, os saltos dos muros que Dalí executava. Dalí é o ponto de convergência, numa cena pintada de forma baça, o que faz surgir a sensação de fantasma ou recordação longínqua.

O carácter erótico de significação do *Angelus* surge no segundo tempo da análise do *Angelus*, a fase erótica. Neste casal parental, segundo Dalí, depois da morte do seu irmão, acontece o coito que representa aqui uma regressão intra-uterina. Logo a morte do irmão está

inevitavelmente associada as relações sexuais dos seus pais, que tiveram como finalidade o nascimento do novo Dalí. Para o autor a tela de Millet faz antever o sinal da violência erótica no casal de Angelus. O erotismo latente no Angelus, fazendo consomar o acto sexual, talvez servisse para Dalí beneficiar do efeito catártico e controlar a emoção que daí decorre. Por essa razão, apontamos para a hipótese do artista associar esta questão ao episódio onde terá testemunhado o coito dos seus pais, a cena primitiva ou pelo menos fantasiado.

Há uma interpretação sádica do coito e da cena primitiva. Essa associação justificaria o carácter agressivo que lhe foi conferido, pois as relações sexuais dos pais aparecem para a criança pequena como um combate, como uma violência. A fobia do louva-a-deus associa-se a esta questão por se tratar do medo de ser destruído pela mulher no acto sexual, o medo de morte, do sofrimento e do desaparecimento do eu, que resultaria num atentado à construção do eu, à autoconservação. Esta leitura trágica da sexualidade e fecundidade explica-se novamente pelo terror que tinha no contacto sexual com a sua mulher.

Vemos nos fenómenos delirantes de Dalí, acerca da tela do Angelus, que a figura masculina é por diversas vezes representada como inferior e em ruína. Esse facto é ilustrado pela pedra esburacada e pelo mergulhar a tela no leite, que se relaciona com o medo de Dalí ser absorvido, aniquilado, “comido” pela mãe. Aparece apagado como na tela “*A metamorfose em narciso*” (Fig. 28). Temos presentes elementos característicos da morte, como o apagamento, a desfiguração, sentimentos de angústia e de terror. No fenómeno das chávenas, que ilustra a questão das equações simbólicas, a chávena vai ser preenchida pelo desejo da mãe, associa-se à agressão oral, ao comestível. A chávena é aniquilada pelos desejos nutritivos. A mãe devora o filho e é a representação da união incestuosa. O desejo-fome de Salvador Dalí, tem um aspecto de devoração, que está presente na teoria de Lacan, na dimensão devoradora do desejo da mãe em relação ao filho. Este desejo-fome em Dalí expressa uma tentativa de saída da sua angústia. É o processo de assimilação pelo viés da devoração (Souza, 2010). Percebemos que a metáfora paterna não opera (Ribeiro & Ferreira, 2014). Dalí consegue obter o laço social a partir da suplência da metáfora paterna que lhe foi conferida através da arte e de Gala, mantendo assim estável a sua estrutura psicótica através da metáfora delirante (Souza, 2010).

A desproporção entre a chávena e a cafeteira é equivalente à das pedras esburacada que representavam o pai/filho. Percebemos que está aqui, mais uma vez, presente a noção do filho submergido e aniquilado pelo elemento materno. Esta ameaça de engolfamento que afecta a individualização remete-nos novamente para a união simbiótica caracterizada pela oralidade. Dalí atemorizava-se com o engolfamento por parte das mulheres, o que revela a

porosidade dos limites, uma vez que receava que a união das mulheres levasse ao perigo de dissolução do eu e consecutiva morte. Este fenómeno de despersonalização é também visível no choque com o pescador, no fenómeno delirante, onde há um mimetismo, uma despersonalização e desrealização associado ao espelho de Lacan. Este fenómeno pode associar-se ao irmão morto que é imposto involuntariamente tal como Dalí referiu.

Existe aqui uma inversão de significado onde o duplo da segurança e imortalidade passa a duplo mortífero (Rudín,2004). Podemos ver o persecutório em Dalí como o duplo. A sombra é o lado negro do duplo, e nas telas de Dalí, está sempre presente e acompanha cada personagem. Existe uma tela onde as sombras são particularmente interessantes – “*A criança geopolítica assistindo ao nascimento do novo homem*” (Fig. 53). As sombras das duas personagens da direita, que supomos que representam a criança e a mãe, têm dimensões que parecem estar invertidas. Podemos supor que a mãe é a de Dalí e que a criança seja o irmão morto, cujo comprimento da sombra certifica a sua importância primordial. É essa criança que observa em simultâneo o nascimento de um novo homem, Dalí (Schimitt, 2004).

Fica claro que o terreno onde o artista encontra forma de expressar o duplo é o da imagem, para a qual nos reenvia o espelho. A primeira imagem dupla foi “*O Homem Invisível*” (Fig. 38), no entanto Dalí considerava a tela “*Mercado de escravos com a aparição do busto invisível de Voltaire*” (Fig. 19) a mais perfeita das imagens duplas. O busto de Voltaire é constituído por três pessoas, ou seja, a imagem dupla representa um ser humano constituído por um conjunto de unidades que são significativas. Temos então presentes as duas ordens de representação, a ordem do busto de Voltaire e a ordem do mercado dos escravos. Os seus fragmentos do rosto, como no busto de Voltaire, veiculam este fantasma de corpo dividido, reunindo-se na resolução da unificação, originando o busto de Voltaire, associado ao estadió do espelho. Esta unificação vai operar na imagem dupla, é numa visão a duas dimensões especular que o observador tem de encontrar, tem de criar o acto de unificação dos elementos dispersos. Percebemos que tal como neste duplo mortífero, as imagens não existem independentes uma da outra. Tal imagem contribui para o descrédito total do mundo da realidade, com a qual Dalí está abertamente em conflito. A imagem dupla permite cortar o bom do mau objecto, revelando o conflito fundamental, fazendo desaparecer o mau irmão persecutório. É regressiva e arcaica, uma vez que corresponde à visão da criança enquanto pequena, há uma imagem a duas dimensões, uma imagem especular (Schimitt, 2004).

A imagem dupla caracteriza-se por uma interpenetração entre as imagens, constituída por um conjunto de elementos, havendo uma sincronidade espaço-tempo. Coloquemos o

exemplo da tela de Voltaire, o observador ao deslizar o olhar na tela, o busto vai desfazer-se, não é uma transformação fixa como por exemplo em Arcimboldo (1527-1593). Percebemos que a leitura de uma tela pode ser interpretada segundo o deslocamento e a condensação. A imagem dupla tem presente a aparição/desaparição, é o símbolo da desapareição do irmão morto pela qual aparece Dalí (Schimitt, 2004). Trata-se da supressão do irmão em benefício da afirmação da sua existência. O duplo torna-se parte da criação de Dalí, sob a forma de imagem dupla, que ilustra a alienação de Dalí, mas também se trata de uma estratégia para que Dalí invente a sua identidade. A imagem dupla vai brincar com os limites do real e da fantasia, de maneira semelhante ao jogo infantil que surge num espaço transitivo (Rudín, 2004). Esta, tal como a pintura pode ser compreendida como um espaço transitivo na medida em que o objecto interior imaginário ao encontrar o objecto real, confronta-se, há uma fusão dos dois, nasce o objecto transitivo que tem um valor fundamental e subjectivo e vem substituir uma ausência. Todo este processo de construção é possível graças ao método paranóico-crítico. Este método é organizador, há uma necessidade de organizar e reinserir no real. O método paranóico-crítico trata-se de um sintoma, tendo como função negativa desacreditar a realidade mas como função positiva do facto de ser um meio de conhecimento criativo.

Dalí revela-nos uma loucura com a qual tem uma “boa” relação, não perdendo a sua autenticidade. Dalí investe nesta patologia, apesar do temor que esta representa para o próprio, como vemos na tela “*O grande Paranóico*” (Fig. 54). A tela é composta pelos loucos de Cadaqués, representados de cabeças baixas e tristes (Schimitt, 2004). O que demonstra a necessidade de “dominar” a paranóia, para não cair no precipício que representou.

Fica evidente que Dalí não afasta qualquer assalto do inconsciente mas apodera-se dele e utiliza-o. Dalí utiliza o fenómeno paranóico para a realização do desejo, contrariando a paranóia clássica onde o sujeito recorre à projecção e ao delírio para se defender inconscientemente. Não sabe quando começa a simular ou quando diz a verdade, no entanto consegue perceber quando e onde acaba o delírio. Num primeiro tempo, podemos considerar este primeiro momento como patológico. No entanto Dalí é capaz de superar e controlar o delírio e de lhe por fim.

Destacamos ainda um elemento que não foi mencionado, o vazio que também aparece na imagem dupla. O vazio em Dalí foi-lhe imposto ao longo da sua vida. Conseguimos observar nas telas de Dalí os grandes espaços que estão presentes nas praias de Cadaqués, onde somente certas personagens e alguns objectos têm direito a figurar. Vemos no caso da “*Imagem paranóica astral*” (Fig. 55), onde as personagens petrificadas possuem um tempo

próprio. A fuga ao tempo liga-se a um mundo regressivo em que tudo é possível. Encontra-se esta manipulação do vazio noutras telas como “*Primeiros dias de primavera*” (Fig. 56) e “*A velhice, a adolescência, a infância – As três idades*” (Fig. 57). Ao provocar este vazio Dalí afasta a dura realidade e exhibe a sua realidade psíquica, deixa aparecer o vazio, um vazio semelhante ao vazio afectivo de que foi vítima, como no busto de Voltaire ao qual Dalí se identifica.

Pensamos que este vazio em Dalí persiste e origina-se na forma como percepcionou e sentiu a relação que os seus pais mantiveram com ele. Percebemos que Dalí não é mais que um substituto da realidade exterior, ou seja, um substituto do seu irmão, para os seus pais, reduzindo assim a constituição de um falso self. Podemos também por como suposição que muito cedo esta realidade exterior, esta identidade que não era a sua, foi recusada e em grande parte não foi sentida. Logo como defesa da sua integridade, face as intrusões vindas do exterior e veiculadas pelos seus pais, preferiu o vazio. Assim o vazio é a defesa em relação ao mundo exterior perigoso que negava a identidade de Salvador. Este vazio que aparece nas telas de Dalí vai situar-se no individuo e não fora dele. Se há um vazio não existe um self, não pode haver um falso self. Não é necessário nestes processos uma compatibilidade ou exclusividade. Podemos considerar uma tentativa de vazio interior que é mantida mas não exclui os pequenos elementos de falso self que possam fazer uma intrusão esporadicamente. Sem isto a personalidade de Dalí seria um vazio absoluto. Dalí vai construir-se a partir do vazio, pois o que vem do exterior é a morte, o que ele sente é um vazio afectivo.

O busto de Voltaire prova as preocupações comuns, revela o buraco negro, como o espaço vazio. Também o buraco na tela “*Desmame do móvel-alimento*” (Fig. 58), na ama Lúcia podia ser o testemunho da angústia depressiva em Dalí, ou seja, o significante da ausência, um sentimento doloroso. Há um buraco onde existia anteriormente um corpo completo cheio de riqueza (Schmitt, 2004). Este buraco do ser também aparece na tela “*Nossa Senhora de Port Lligat*” (Fig. 22). Nesta tela o pão da vida aparece como uma maneira de abolir o espaço vazio. Dalí reconhece um buraco no ser e situa-o na sua pintura. O vazio surge como marca do passado, vai ceder posteriormente ao período religioso e mítico, pelo receio de não existência é realizada a adesão ao arquétipo fundamental, Deus, um Deus surrealista (Schmitt, 2004).

A pintura vem preencher o vazio, permite-lhe nascer. Ela toma lugar entre o vazio do ser que vai investir e a realidade exterior intolerável. Parece que a obra tem a possibilidade de criar o seu autor, reduzindo o receio de desmoronamento do *self* unitário de que Dalí foi

privado. Há um medo da morte, do vazio e da não existência. Percebemos o ser como uma entidade frágil em Dalí, há o buraco da angústia depressiva, o buraco do vazio do ser.

De entre todas as questões que poderiam eventualmente surgir acerca de Dalí, abrimos um campo de hipóteses. Percebemos que a riqueza do sujeito em Dalí é transcendente, imensa. As suas preocupações atravessam o universo da morte, do desejo, da loucura, do espaço-tempo e do duplo. É perceptível que a vida de Dalí foi uma eterna confusão da sua identidade, pois assumir a posição de substituto em relação ao desejo da mãe, apresentando um carácter duplo, faz com que se permaneça na inexistência (Souza, 2010). Destaca-se neste sujeito o conflito com o real e a recusa do tempo oficial, bem como uma demarcada relação fusional que manteve primeiramente com a sua mãe e posteriormente com Gala. No entanto Dalí manteve estabilizada a estrutura psicótica, pelo mecanismo de suplência realizada pela arte e por Gala (Souza, 2010). Dalí em vez de desistir do sofrimento imposto pela sua realidade, criou o seu método e com a ajuda de Gala entrou e fixou-se no laço social como um artista e não como um louco (Graves, 2006). Ao inserir-se na cultura através das suas obras permite uma contenção do mundo psíquico, o facto de ser recebido pelo outro resulta numa reparação, para além de permitir escapar aos seus delírios que o invadiram de forma persecutória durante a vigília (Kauth, 2004).

Referências

- Amaral, A. L. (2010). O louva-a-deus surrealista e os fantasmas da imagem. *Anuário de Literatura*, 15 (1), 34-48.
- Andrade, R. R., Nascimento, R., & Germano, M. G. (2007). Influências da Física moderna na obra de Salvador Dalí. *Caderno Brasileiro de Ensino de Física*, 24 (3), 400-423.
- Arruda, S. L. S. A., & Andrieto, E. A. (2009). Mães psicóticas e seus bebês: uma leitura winnicottiana. *Arquivos*, 6 (3), 1-10.
- Assis, C., Soares, A. L., & Esper, G. (2009). A Arte do Século XX como a Exaltação de todos os Sentidos. *Artes e Humanidades*, 3, 1-34.
- Barea, M. D. (2013). Sexo y destrucción en el surrealismo español: Buñuel, Dalí y Lorca según la pulsión de muerte. *Historia del Arte*, 22, 167-192.
- Bastida, R. S. (2004). De Dalí a Lorca: El poema en prosa surrealista. *Forma Breve*, 2, 81-104.
- Baur, V. (2012). Paranoia y creación. Un lazo antiguo entre Lacan y Dalí. *Perspectivas en Psicología*, 7 (1), 53-57.
- Bergeret, J., Bécache, A., Boulanger, J. J., Chartier, J. P., Dubor, P., Houser, M., & Lustin, J. J. (2004). *Psicologia Patológica Teórica e Clínica*. Lisboa: Climepsi.
- Biazus, C. B., & Cezne, G. O. (2009). Incerteza e invenção: um percurso da criação artística à clínica psicanalítica. *Ciências Humanas*, 10 (1), 135-149.

- Bick, H. (1967/1991). A experiência da pele em relações de objecto arcaicas. In M. Klein, (Eds.), *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e técnica* (pp. 194-198). Rio de Janeiro: Imago.
- Bilbuz, I. (2012). Documentándonos sobre Salvador Dalí, *Artium*, 24, 1-14.
- Bion, A. (1961/1991). Uma teoria do pensar. In M. Klein, (Eds.), *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e técnica*. (pp. 69-86). Rio de Janeiro: Imago.
- Bion, W. R. (1962/1966). Aprender com a experiência. In W. R. Bion, (Eds.), *Os elementos da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar editores.
- Birman, J. (2008). Criatividade e sublimação em psicanálise. *Psicologia Clínica*, 20 (1), 11-26.
- Bollas, C. (2010). Criatividade e psicanálise. *Jornal de Psicanálise*, 43 (78), 193-209.
- Borsa, J. C. (2007). Considerações acerca da relação Mãe-Bebé da Gestação ao Puerpério. *Contemporânea – Psicanálise e Transdisciplinaridade*, 2, 310 -321.
- Branco, L. C. (2007). Surrealismo e psicanálise: em que real se entra? *Literatura e Sociedade*, 10, 128-133.
- Brandão, A. (2012). A Ode a Salvador Dalí e O mel é mais doce que o sangue. *Locus-Revista de História*, 13 (1), 185-187.
- Brasil, K., Amparo, D., & Fontoura, F. (2008). Um psiquismo para dois na psicose: a escola e a psicoterapia como interdição. In *Comunicações Livres: 7.º Congresso da Formação de Profissionais e a Criança-Sujeito*, São Paulo, 8-11 Nov. 2009.
- Cain, A. C. & Cain, B. C. (1964). On replacing a child. *Journal of American Academic of Child Psychiatric*, 3, 443-456.

- Canguçu, D. F. (2012). *Arte e vida: ambientações clínicas e estéticas da existência*. (Dissertação de Mestrado em Educação). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Castiglioni, R. D. (2013). Salvador Dalí: pintor e escritor. *Cadernos do IL*, 45, 123-140.
- Celani, P. G., & Laureano, M. M. (2010). Da forclusão do nome-do-pai: a leitura lacaniana de Schreber. *Universitas*, 8 (1), 79-109.
- Cerqueira, A. C. (2011). *Simbiose mãe-filho nas psicoses: um estudo teórico-clínico à luz do pensamento kleiniano*. (Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura). Brasília: Universidade de Brasília.
- Chabert, C. (2003). *O Rorschach na Clínica do Adulto*. Lisboa: Climepsi.
- Chicó, M. T., Gusmão, A. N., & França, J. A. (1965). *Dicionário da pintura universal/planeado e organizado*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Chinellato, T. M. (2014). Iconografia de estranhamento: alegorias de uma pintura do século XVII. *Ângulo*, 121 (122), 80-90.
- Cirlot, L. (2000). El método paranoico-crítico de Dalí y su aplicación a la lectura del "Angelus" de Millet. *D'art*, 11, 301-312.
- Cirlot, L. (2003). Dalí y el "Angelus" de Millet. *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 3, 177-184.
- Costa, I. I. (2001). Mal-estar, subjetividade e psicose: reflexões a partir do sistema familiar. *Mal-Estar e Subjetividade*, 1 (1), 24-137.
- Costa, R. R., Nascimento, R. S., & Germano, M. G. (2007). Salvador Dalí e a mecânica quântica. *Física* 8 (2), 23-26.
- Dalí, A. M. (1949). *Salvador Dalí visto por su hermana*. Barcelona: Juventud Ediciones.

- Dalí, S. (1974). *Diário de um Génio*. Lisboa: O homem e a vida.
- Dalí, S. (1975). *Como me tornei Salvador Dalí*. Lisboa: Futura.
- Dalí, S. (1989). *El mito trágico del “Angelus” de Millet*. Madrid: Óscar Tusquets.
- Dalí, S. (1998). *O Mito trágico de Millet de Salvador Dalí*. Lisboa: Livros & Etc.
- Dalí, S. (2001). *Dalí: Dalí's de Dalí*. Porto: Galeria Atlântica.
- Delgado, L. (2012). *Psicanálise e Criatividade: Estudo psicodinâmico dos processos criativos artísticos* (1ªEd). Lisboa: Edições ISPA.
- Descharnes, R. (1989). *El Mito Tragico del “Angelus” de Millet*. Madrid: Óscar Tusquets Editores.
- Descharnes, R., & Néret, G. (2004). *Dalí*. Madrid: Taschen.
- Dias, I. S. (2006). *O olhar na clínica da psicose infantil*. (Dissertação de Doutoramento em Psicologia). Sinos: Universidade do Vale do Rio dos Sinos.
- Fabris, M. (2011). Jean-François Millet e a representação do trabalho. *Baleia na rede*, 1 (7), 277-289.
- Ferrado, L. M. (2006). La obsesión de Salvador Dalí por la ciência. *Manguinhos*, 13, 125-131.
- Ferreira, N. (2004). *A teoria do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Ferreira, F., & Oliveira, R. (2009). É Tudo Ilusão: Identidade e Simulacro em Cidade dos Sonhos. In *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: 8.º Congresso de Ciências da Comunicação na Universidade do Norte da Amazônia*, Porto Velho, 18-20 Jun. 2009.

- Frayze-Pereira, J. A. (2007). Da arte de interpretar o paciente como obra de arte. *Jornal de Psicanálise*, 40 (73), 133-144.
- Freud, S. (1905/1989). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, (Tomo VII, pp. 181-189). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1911/1913a). *Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, (Tomo XII, pp. 15-87). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1911/1913b). *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, (Tomo XII, pp. 233-237). Rio de Janeiro: Imago.
- Gabaldón, S. (2012). El Angelus de Jean François Millet. *Temas de psicoanálisis y saber gabaldón*, 3, 1-7.
- Garcez, M., & Rudge, M. A. (2010). Arte e psicanálise: uma possível intersecção com o surrealismo. *Departamento de Psicologia*, 1 (3), 1-2.
- Goidanich, M. (2003). Configurações do corpo nas psicoses. *Psicologia & Sociedade*, 15 (2), 65-73.
- Graves, L. (2006). *Salvador Dalí: A psychological case study with an emphasis on Freud's psychoanalytic theory*. (Dissertação de Mestrado em Psicologia). Indiana: Ball State University.
- Hamilton, J. (1975). Transitional fantasies and the creative process. *Psychoanalytic Study of Society*, 65, 53-70.
- Jaffé, A. (1964). O simbolismo nas artes plásticas. In C. G. Jung, (Eds.), *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Jesus, D., Berçan, H. C. P., & Alves, G. S. (2012). Cinema, Surrealismo e Psicanálise. In *Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: 17.º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, Ouro Preto, 28-30 Jun. 2012.
- Kauth, Á. R. (2004). Intento de contribución psicobiográfica de Salvador Dalí. *Arte, individuo y sociedad*, 16, 5-18.
- Klein, M. (1928/1998). Estádios iniciais de conflito edipiano (1928). In M. Klein, (Eds.), *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos 1921-1945* (pp. 214-227). Lisboa: Imago.
- Klein, M. (1935/1998). Uma contribuição à psicogénese dos estados maníaco-depressivos (1935). In M. Klein, (Eds.), *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos 1921-1945* (pp. 304-386). Lisboa: Imago.
- Klein, M. (1940/1998). O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos (1940). In M. Klein, (Eds.), *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos 1921-1945* (pp. 387-412). Lisboa: Imago.
- Klein, M. (1945/1998). O Complexo de Édipo à luz das ansiedades arcaicas (1945). In M. Klein, (Eds.), *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos 1921-1945* (pp. 413-464). Lisboa: Imago.
- Klein, M. (1952). Algumas conclusões teóricas relativas à vida emocional do bebé (1952). In M. Klein, (Eds.), *Inveja e Gratidão e outros trabalhos 1946-1963* (pp. 387-412). Lisboa: Imago.
- Klein, M. (1957/1991). Inveja e gratidão (1957). In M. Klein, (Eds.), *Inveja e Gratidão e outros trabalhos 1946-1963* (pp. 205-267). Lisboa: Imago.
- Kupfer, M. C. (2000). Notas sobre o diagnóstico diferencial da psicose e do autismo na infância. *Psicologia USP*, 11 (1), 1-10.

- Lacan, J. (1956/1957). As vias perversas do desejo. In J. Lacan, (Eds.), *O seminário. Livro 4: a relação de objecto* (pp. 95-111). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1958/1998a). A metáfora paterna. In J. Lacan, (Eds.), *O seminário. Livro 5: as formações do inconsciente* (pp. 166-185). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1958/1998b). A forclusão do Nome-do-Pai. In J. Lacan, (Eds.), *O seminário. Livro 5: as formações do inconsciente* (pp. 149-204). Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (1958/1998c). Os três tempos do Édipo. In J. Lacan, (Eds.), *O seminário. Livro 5: as formações do inconsciente* (pp. 185-204). Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (1998a). O estágio do espelho como formador da função do eu. In J. Lacan, (Eds.), *Escritos* (pp. 96-104). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1998b). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In J. Lacan, (Eds.), *Escritos* (pp. 537-591). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1998c). A agressividade em Psicanálise. In J. Lacan, (Eds.), *Escritos* (pp. 104-127). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lago, T. M. (2009). *Função paterna e comportamentos delinquentes em rapazes adolescentes*. (Mestrado Integrado em Psicologia). Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Lang, C. (2003). O pai em Winnicott e em Lacan. *Artigo apresentado no 2.º Encontro Brasileiro sobre D.W. Winnicott*, São Paulo, 3 Mar. 2003.
- Lisondo, A. (2001). Na simbiose patológica, uma concha autística para dois: na psicanálise, nasce o ser e a linguagem. In R. Graña, & A. Piva, (Eds.), *Actualidade da psicanálise de crianças: perspectivas para um novo século*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Llauradó, J. R. (2004). El Angelus de Dalí y el misterio de la Encarnación. *CES*, 1(1), 1-9.

- López, N. I. (2006). *Paranoia y creación: sobre las relaciones entre la paranoia de autocastigo según lacan y la paranoia-crítica daliniana*. (Dissertação de Doutoramento em Psicologia – Paranóia). Madrid: Universidade autónoma de Madrid.
- Lucinda, T. V., & Alvarenga, N. A. (2007). Um Cão Andaluz: lógica onírica, surrealismo e crítica da cultura. In *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação: 12.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste*, Juiz de Fora, 2-5 Jun. 2007.
- Machover, K. (1949). Personality projection in the drawing of human figure. *Springfield*, 54 (6), 437-466.
- Maillard, R. (1967). *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*. (1ªEd). Paris: Hazan.
- Mahler, M. (1993a). A simbiose Humana e as Subfases do Processo de Separação-Individuação. In M. Mahler, (Eds.), *Nascimento Psicológico da criança. Simbiose e individuação* (pp. 47-124). Rio de Janeiro: Zahar.
- Mahler, M. (1993b). Algumas observações finais sobre a importância da crise de reaproximação. In M. Mahler, (Eds.), *Nascimento Psicológico da criança. Simbiose e individualização* (pp. 224 - 229). Rio de Janeiro: Zahar.
- Mahler, M. (1963/1982a). Reflexões sobre o desenvolvimento e a individualização. In M. Mahler, (Eds.), *O processo de Separação-Individualização* (pp. 13-25). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Mahler, M. (1963/1982b). Alguns aspectos da fase de separação-individualização. In M. Mahler, (Eds.), *O processo de Separação-Individualização* (pp. 25-35). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Mahler, M. (1965/1982a). A interação mãe-filho durante a separação-individualização. In M. Mahler, (Eds.), *O processo de Separação-Individualização* (pp. 35-46). Porto Alegre: Artes Médicas.

- Mahler, M. (1965/1982b). A importância da fase normal de separação-individuação na pesquisa da psicose tipo simbiótico. In M. Mahler, (Eds.), *O processo de Separação-Individualização* (pp. 46-53). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Mahler, M. (1967/1982). Sobre a simbiose humana e as vicissitudes da individuação. In M. Mahler, (Eds.), *O processo de Separação-Individualização* (pp. 66-82). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Mahler, M. (1974/1982). Simbiose e individuação: o nascimento psicológico do bebê. In M. Mahler, (Eds.), *O processo de Separação-Individualização* (pp. 119-135). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Mahler, M. (1989). *Psicose Infantil e outros estudos*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Maimone, G. D., & Gracioso, L. S. (2007). Representação temática de imagens: perspectivas metodológicas. *Informação & Informação*, 12 (1), 1-12.
- Maurano, D., & Monteiro, J. (2007). Aproximações entre a Psicanálise e a Arte. *Diálogos*, 2, 38-42.
- Medina, F. (2005). Ler imagens: o que se tira delas, o terror que transmite, o que pode ser sentido e a beleza da denúncia. *Heterotopias*, 1, 161-187.
- Medrado, A., Lino, A., & Vasconcelos, C. (2009). *Psicose e Arte: o papel da metáfora delirante*. (Dissertação de Mestrado em Psicologia). Bahia: Universidade Federal da Bahia.
- Mendonça, P. I. (2011). *O corpo desagregado: pintura contemporânea como elemento orgânico e matéria oscilante*. (Dissertação de Mestrado em Pintura). Lisboa: Faculdade de Belas Artes.
- Menicucci, J. G., & Jesús, S. (2013). A metáfora enquanto ponto de basta: uma articulação possível entre a noção de metáfora e a teoria dos nós. *Mental*, 10 (19), 1-5.

- Metzger, C. (2006). Contornos e fragmentação do eu na psicose: reflexão a partir do acompanhamento terapêutico de uma adolescente. *Psychê*, 18, 41-52.
- Meyer, G. R. (2004). Sujeito e Psicose. *Psicologia em Revista*, 10 (15), 114-123.
- Neves, C. O., Jesus, M. A. G., & Figueiras, M. S. (2009). O encontro mãe-bebê como fator preponderante no desenvolvimento psíquico da criança. *CES*, 23, 195-206.
- Nunes, P. S. (2008). A cultura da Gare. In P. S. Nunes, (Eds.), *História da cultura e das artes*. (1ªEd). Lisboa: Lisboa Editora.
- Oliveira, T. U., & Amaral, T. V. (2009). O Complexo de Édipo: uma comparação entre Melanie Klein e Sigmund Freud. *Mosaico*, 3 (1), 1-8.
- Oliveira, I. R. (2012). Estruturas na Psicopatologia: Uma (Re) Visitação de Conceitos. *Artigo apresentado na jornada de estudos do Circulo Psicanalítico do Rio Grande do Sul*, Rio Grande do Sul, 23 Jun. 2012.
- Palumbo, F. (2010). La inspiración en el Surrealismo. *Parc La Belle Idée*, 6, 2- 23.
- Peinado, R. (2005). La construcción de un personaje peinado. *Scriptura*, 18, 71-73.
- Pereira, A. B. (2008). Um breve estudo de apreciação estética: Aproximações entre obras de Pedro Moraleida e a poética surrealista. In *Tessituras, Interações, Convergências: 11.º Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, 13-17 Jul. 2008.
- Perroni, C.M., Ayala, C. P., & Ohme, I. M. (2011). Una pintura del alma humana, *Lábaro*, 504, 2-4.
- Ponge, E. A. R. (2008). André Breton e os primórdios do surrealismo, *Contingentia*, 3 (2), 277-284.
- Pollis, R. G. (2003). *A estrutura psicótica: um estudo psicanalítico sobre a paranóia*. (Dissertação de Mestrado em Psicologia). Brasília: Universidade de Brasília.

- Queiroz, V., Oliveira, M., Turna, J., & Costa, J. (2009). A psicose e sua “mãe”. *Laboratório de Psicologia*, 3, 1-14.
- Quinet, A. (2006). *Teoria e Clínica da Psicose. Psicose: uma estrutura Clínica*, (3ªEd). Lisboa: Forense universitária.
- Quintas, M. A. S. A. (2009). O amanhecer da arte e a condição moderna: outros modelos. *Artes & leilões*, 21 (9), 1-82.
- Rezende, J. N. (2011). A inscrição do movimento artístico surrealista interrogando a escrita de Lacan. *Reverso*, 61, 67-74.
- Riani, A., & Caropreso, F. (2013). O desenvolvimento psíquico precoce e o risco de psicose de uma perspectiva psicanalítica. *Mental*, 10 (19), 249-265.
- Ribeiro, M. A., & Ferreira, G. V. (2014). Salvador! Considerações sobre o mecanismo da paranóia. *Psicanálise & Barroco*, 12 (1), 93-103.
- Rivera, T., & Vian, B. (1995). O fantasiar: afastamento da realidade e criação artística. *Tempo psicanalítico*, 28, 33-54.
- Rodrigues, T. U. (1978). *Realismo, arte de vanguarda e nova cultura*, (2ª Ed). Porto: Nova Critica.
- Roudinesco, E. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rudín, A. I. (2004). Salvador Dalí desde el psicoanálisis A Psychoanalytical view of Salvador Dalí, *Arte, Individuo y Sociedad*, 16, 19-47.
- Sá, E. (2003). *E Patologia Borderline e Psicose na clinica infantil*. Lisboa: ISPA.
- Santos, M. A. (1999). A constituição do mundo psíquico na concepção winnicottiana: uma contribuição à clínica das psicoses. *Psicologia Reflexão Crítica*, 12 (3), 1-12.

- Santos, L. G. D. (2002). A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 5 (2), 229-247.
- Santos, M. G. (2008). Salvador Dalí e a verdade no mito trágico do Ângelus de Millet. *Psicanálise & Barroco*, 6 (2), 48-62.
- Santos, V. M. (2010a). *O efeito do Estranho na obra de Salvador Dalí*. (Programa de Pós-Graduação em Psicanálise). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Santos, V. M. (2010b). Salvador Dalí e Gala: o amor compensa?. *Psicopatologia*, 4, 1-6.
- Schmitt, P. (2004). *Étude Psychanalytique de la création chez Salvador Dalí*. Madrid: Lacour-Ollé.
- Segal, H. (1975). *Introdução à obra de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago.
- Segal, H. (1991a). Notas sobre a formação de Símbolos. In M. Klein, (Eds.), *Melanie Klein hoje: desenvolvimento da teoria e técnica* (pp. 167-183). Rio de Janeiro: Imago.
- Segal, H. (1991b). *Dream, phantasy and art*. London: Routledge.
- Serrano, A. (2005). El surrealisme a Dalí: el pintor (freudià) de l'interior. *Universidade de Jaume*, 43, 1-8.
- Serrat, J., & Villegas, M. (2007). El método paranóico-crítico de Salvador Dalí. *Revista de história de la psicología*, 28 (2), 107-112.
- Shanes, E. (2012). *The Life and Masterworks of Salvador Dalí*. New York: Eric Shanes.
- Silva, E. R. (2008). As configurações do corpo na cena artística contemporânea. *Cógitto*, 9, 29-34.

- Silva, S. G. (2013). *Pintando além da margem*. (Dissertação de Mestrado em Psicologia). Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Silvente, M. J. (2013). Clásicos y vanguardistas: las influências pictóricas en el Dalí pre-surrealista. *Arte y sociedad. Revista de investigación*, 6, 1-8.
- Soares, J. M. (2008). Criança psicótica brinca? Considerações acerca do brincar na psicose. *Estilos da clinica*, 13 (24), 166-175.
- Soler, C. (2007). O inconsciente a céu aberto da psicose. In C. Soler, (Eds.), *Estabilização da psicose*. Rio de Janeiro: Zahar Editor.
- Soriano, M. F. (2009). Salvador Dalí y el psicoanálisis, (de Galo a Gala). *BCN*, 2, 50-56.
- Sousa, F. E. (2007). O estranho na obra de arte. *Diálogos*, 2, 20-23.
- Souza, L. C. (2010). *Psicanálise e surrealismo: uma análise lacaniana do método paranóico-crítico de Salvador Dalí*. (Dissertação de Mestrado em Psicologia). Santa Catarina: Universidade de Federal de Santa Catarina.
- Tavares, C. A. (2012). O feio e o absurdo na pintura surrealista como lugar de transgressão. In A. Serrão, (Eds.), *O Feio para Além do Belo*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Thomazoni, A. R., & Fonseca, T. M. G. (2011). Encontros possíveis entre arte, loucura e criação. *Mental*, 9 (17), 605-620.
- Timboni, K. A., (2012). O surrealismo hispânico: análise e recepção através da produção literária dos artistas plásticos e escritores Eugénio Granell, Salvador Dalí e Pablo Picasso. In *LUME: 24.º Congresso de Iniciação Científica*, Porto Alegre, 1-5 Out. 2012.

- Tinoco, L. R., Hata, L., & Londrina, P. R. (2010). O corpo fragmentado no surrealismo e na obra de Louise Bourgeois. In *EAIC: 19.º Congresso da Unicentro do Encontro Anual de Iniciação Científica*, Guarapuava, 28-30 Out. 2010.
- Torres, S. (2012). Crónica de una obsesión “Salvador Dalí y la imagen del piano. *Artigo apresentado na 2.º Jornada da Escola de Música de U.N.R.* Madrid, Espanha.
- Tustin, F. (1975). Capítulo IX – O autismo infantil primitivo e a esquizofrenia infantil. In F. Tustin, (Eds.), *Autismo e psicose infantil*. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1945/2000). Desenvolvimento emocional primitivo (1945). In D. Winnicott, (Eds.), *Da pediatria a psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1952/2000). Psicose e cuidados Maternos (1952). In D. Winnicott, (Eds.), *Da pediatria a psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1956/2000). A preocupação materna primária (1956). In D. Winnicott, (Eds.), *Da pediatria a psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- Winnicott, D. W. (1960/1990). Teoria do relacionamento paterno-infantil (1960). In D. Winnicott, (Eds.), *O ambiente e os processos de maturação: estudo sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Winnicott, D. W. (1962/1990a). A integração do ego no desenvolvimento da criança (1962). In D. Winnicott, (Eds.), *O ambiente e os processos de maturação: estudo sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Winnicott, D. W. (1962/1990b). *Provisão para criança na saúde e na crise* (1962). Porto Alegre: Artes Médicas.
- Winnicott, D. W. (1963/1990). Da dependência à independência no desenvolvimento do indivíduo. In D. Winnicott, (Eds.), *O ambiente e os processos de maturação: estudo sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: Artes Médicas.

Winnicott, D. (1965). The effect of psychotic parents on the emotional development of the child. In D. Winnicott, (Eds.), *The Family and individual development*. London: Routledge.

Winnicott, D. W. (1975). *O Brincar & a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Winnicott, D. W. (2005a). O primeiro ano de vida. In D. Winnicott, (Eds.), *A família e desenvolvimento individual*. São Paulo: Martins Fontes.

Winnicott, D. W. (2005b). O relacionamento inicial entre uma mãe e seu bebê a parceria entre mãe e bebê. In D. Winnicott, (Eds.), *A família e desenvolvimento individual*. São Paulo: Martins Fontes.

ANEXO I

ÍNDICE DE FIGURAS

QUADROS E FOTOGRAFIAS DE SALVADOR DALÍ

Fotografias	Pág.
Figura 1 – <i>Salvador Dalí</i> (1904)	4
Figura 2 – <i>Felipa Doménech e Salvador Dalí Cusi</i> (1900)	4
Figura 3 – <i>O traje de Salvador Dalí</i> (1912)	4
Figura 4 – <i>Salvador na Academia de Belas Artes em Madrid</i> (1922-23)	5
Figura 5 – <i>Salvador Dalí, Gala, Eluard e Nusch em Portlligat, dois anos antes de Gala e Dalí começarem o seu caso amoroso</i> (1931)	5
Figura 6 – <i>Salvador Dalí e Gala em Portlligat</i> (1930)	5
Figura 7 – <i>Várias fotografias de Gala e Dalí</i> (1978)	6
Figura 8 – <i>Salvador Dalí</i> (última fotografia)	6
Figura 9 – <i>Lorca e Dalí</i>	6
Quadros	
Figura 10 – “ <i>Ana Maria</i> ” (1924) e “ <i>Retrato de Ana Maria</i> ” (1924)	8
Figura 11 – “ <i>Figura na janela</i> ” (1925)	8
Figura 12 – “ <i>O Jogo Lúgubre</i> ” (1929)	8
Figura 13 – “ <i>Às vezes eu cuspo por prazer no retrato da minha mãe</i> ” (1929)	9
Figura 14 – “ <i>O Enigma de Guillermo Tell</i> ” (1933)	9
Figura 15 – “ <i>Retrato do meu pai</i> ” (1920-21)	9
Figura 16 – “ <i>Retrato do meu pai</i> ” – Técnica Neo-realista (1925)	10
Figura 17 – “ <i>Manequim de Barcelona</i> ” (1926-27)	10
Figura 18 – “ <i>O Enigma do meu Desejo</i> ” (1929)	10
Figura 19 – “ <i>Mercado de escravos com a aparição do busto invisível de Voltaire</i> ” (1940)	11
Figura 20 – “ <i>Galarina</i> ” (1944-45)	11
Figura 21 – “ <i>Lada atômica</i> ” (1949)	11
Figura 22 – “ <i>Nossa Senhora de Port Lligat</i> ” (1950)	12
Figura 23 – “ <i>Galacidalacidesoxiribunucleicacid</i> ” (1963)	12
Figura 24 – “ <i>Lincoln na Dalivisão</i> ” (1976)	12
Figura 25 – “ <i>A cauda das andorinhas</i> ” (1983)	13
Figura 26 – “ <i>O Grande Masturbador</i> ” (1929)	13
Figura 27 – <i>Estudo para “O mel é mais doce que o sangue”</i> (1926)	13

Figura 28 – “ <i>Metamorfose do narciso</i> ” (1937)	14
Figura 29 – “ <i>A Persistência da Memória</i> ” (1931)	14
Figura 30 – “ <i>O Angélu</i> s” de Millet (1857-59)	14
Figura 31 – <i>Imagem do Manuscrito de Dalí sobre o Angélu</i> s de Millet	15
Figura 32 – “ <i>Atavismo ao crepúsculo</i> ” (1934)	15
Figura 33 – “ <i>Reminiscência arqueológica do Angélu</i> s de Millet” (1935)	15
Figura 34 – “ <i>Gala e o Angélu</i> s de Millet, precedendo a chegada iminente das anamorfozes cónicas” (1933)	16
Figura 35 – “ <i>O Angélu</i> s arquitectónico de Millet” (1933)	16
Figura 36 – “ <i>O espectro do Angélu</i> s” (1934)	16
Figura 37 – “ <i>O Angélu</i> s de Gala” (1935)	17
Figura 38 – “ <i>O homem invisível</i> ” (1929)	17
Figura 39 – “ <i>A criação de Eva – Adquirir dupla natureza viva do sono do homem</i> ”(1950)	17
Figura 40 – “ <i>Familia de centauros marsupiais</i> ” (1940)	18
Figura 41 – “ <i>Canibalismo de outono</i> ” (1936)	18
Figura 42 – “ <i>O espectro do sex-appeal</i> ” (1934)	18
Figura 43 – “ <i>Retrato do meu irmão morto</i> ” (1963)	19
Figura 44 – “ <i>Construção mole com feijões cozidos – Premonição da Guerra Civil</i> ” (1936)	19
Figura 45 – “ <i>A face da guerra</i> ” (1940-41)	19
Figura 46 – <i>Os bigodes de Dalí</i>	20
Figura 47 – <i>Comparação de auto-retratos das obras “Arlequim” (1927) e “Suave auto-retrato com bacon frito” (1941)</i>	20
Figura 48 – “ <i>O sono</i> ” (1937)	20
Figura 49 – “ <i>Cristo de São João da Cruz</i> ” (1951)	21
Figura 50 – “ <i>Mulher que dorme numa paisagem</i> ” (1931)	21
Figura 51 – “ <i>Meditação sobre uma harpa</i> ” (1932-34)	21
Figura 52 – “ <i>A estação ferroviária de Perpignan</i> ” (1965)	22
Figura 53 – “ <i>A criança geopolítica assistindo ao nascimento do novo homem</i> ” (1943)	22
Figura 54 – “ <i>O grande paranóico</i> ” (1936)	22
Figura 55 – “ <i>Imagem paranóica astral</i> ” (1934)	23
Figura 56 – “ <i>Primeiros dias de primavera</i> ” (1929)	23
Figura 57 – “ <i>A velhice, a adolescência, a infância – As três idades</i> ” (1940)	23
Figura 58 – “ <i>Desmame do móvel-alimento</i> ” (1934)	24

FOTOGRAFIAS



Figura 1 – Salvador Dalí (1904)

Bilbuz, I. (2012). Documentándonos sobre Salvador Dalí, *Artium*, 24, 1-14.



Figura 2 – Felipa Doménech e Salvador Dalí Cusi (1900)

Bilbuz, I. (2012). Documentándonos sobre Salvador Dalí, *Artium*, 24, 1-14.



Figura 3 – O traje de Salvador Dalí (8 anos)

Bilbuz, I. (2012). Documentándonos sobre Salvador Dalí, *Artium*, 24, 1-14.



Figura 4 – Salvador na Academia de Belas Artes em Madrid (1922-23)

Bilbuz, I. (2012). Documentándonos sobre Salvador Dalí, *Artium*, 24, 1-14.



Figura 5 – Salvador Dal, Gala, Eluard e Nusch em Portlligat, dois anos antes de Gala e Dalí começarem o seu caso amoroso (1931)

Bilbuz, I. (2012). Documentándonos sobre Salvador Dalí, *Artium*, 24, 1-14.



Figura 6 – Salvador Dalí e Gala Portlligat (1930)

Bilbuz, I. (2012). Documentándonos sobre Salvador Dalí, *Artium*, 24, 1-14.



Figura 7 – Várias fotografias de Gala e Dalí

Bilbuz, I. (2012). Documentándonos sobre Salvador Dalí, *Artium*, 24, 1-14.



Figura 8 – Salvador Dalí (última fotografia)

Bilbuz, I. (2012). Documentándonos sobre Salvador Dalí, *Artium*, 24, 1-14.

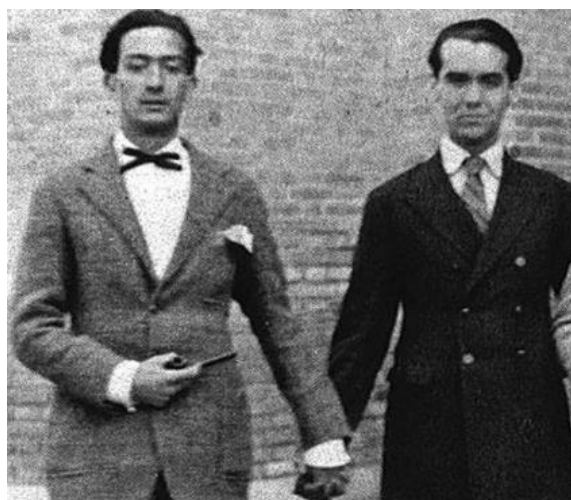


Figura 9 – Lorca e Dalí

http://www.salvador-dali.org/dali/es_bio-dali/

QUADROS



Figura 10 – “Ana Maria” (Dalí, 1924) e “Retrato de Ana Maria” (Dalí, 1924).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/ana-maria>
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/portrait-of-anna-maria-1>



Figura 11 – “Figura na janela” (Dalí, 1925).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/figure-at-a-window>



Figura 12 – “O Jogo Lúgubre” (Dalí, 1929).
<http://www.wikiart.org/es/salvador-dali/playing-in-the-dark>

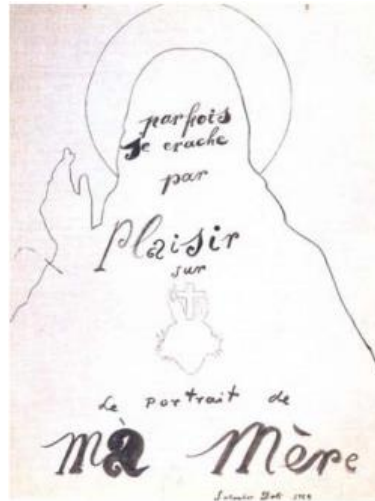


Figura 13 – “Às vezes eu cuspo por prazer no retrato da minha mãe” (Dalí, 1929).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/sometimes-i-spit-with-pleasure-on-the-portrait-of-my-mother-the-sacred-heart>



Figura 14 – “O Enigma de Guillermo Tell” (Dalí, 1933).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-enigma-of-william-tell>

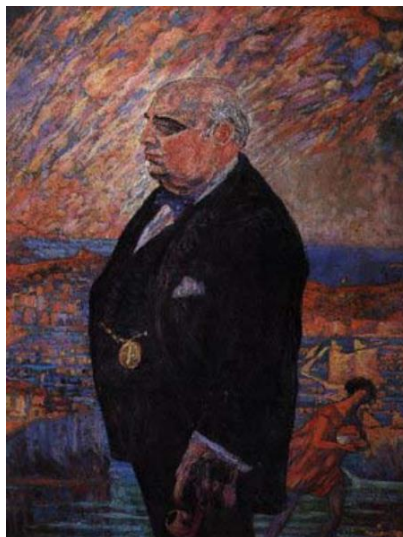


Figura 15 – “Retrato do meu pai” (Dalí, 1920-21).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/portrait-of-my-father-1921>



Figura 16 – “Retrato do meu pai” (Dalí, 1925).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/portrait-of-my-father-1>



Figura 17 – “Manequim de Barcelona” (Dalí, 1926-27).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/mannequin-barcelona-mannequin-1927>



Figura 18 – “O Enigma do meu Desejo” (Dalí, 1929).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-enigma-of-my-desire-or-my-mother-my-mother-my-mother-1929>



Figura 19 – “Mercado de escravos com a aparição do busto invisível de Voltaire” (Dalí, 1940).

<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/slave-market-with-the-disappearing-bust-of-voltaire-1940>



Figura 20 – “Galarina” (Dalí, 1944-45).

<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/galarina-1945>



Figura 21 – “Lada atômica” (Dalí, 1949).

<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/lada-atomica-1949>

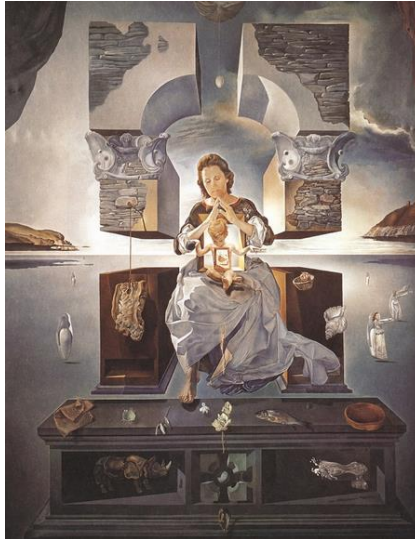


Figura 22 – “A Nossa Senhora de Port Lligat” (Dalí, 1950).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-madonna-of-port-lligat>



Figura 23 – “Galacidalacidesoxiribunucleicacid” (Dalí, 1963).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/galacidalacidesoxyribonucleicacid>

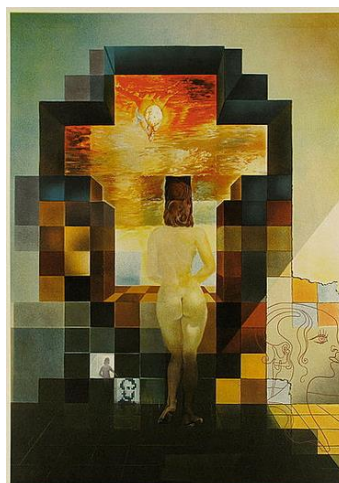


Figura 24 – “Lincoln na Dalivisão” (Dalí, 1976).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/gala-contemplating-the-mediterranean-sea-which-at-eighteen-metres-becomes-the-portrait-of-1976>

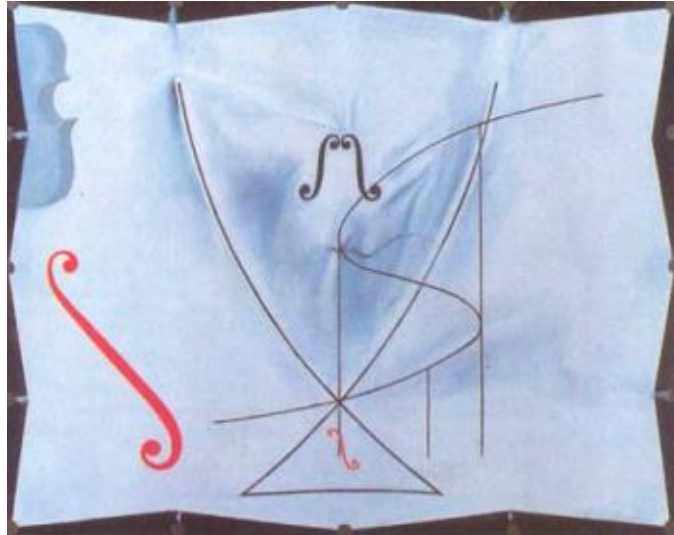


Figura 25 – “A cauda das andorinhas” (Dalí, 1983).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-swallow-s-tail>



Figura 26 – “O Grande Masturbador” (Dalí, 1929).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-great-masturbator-1929>



Figura 27 – Estudo para “O mel é mais doce que o sangue” (Dalí, 1926).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/honey-is-sweeter-than-blood>



Figura 28 – “Metamorfose do narciso” (Dalí, 1937).

<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-metamorphosis-of-narcissus>

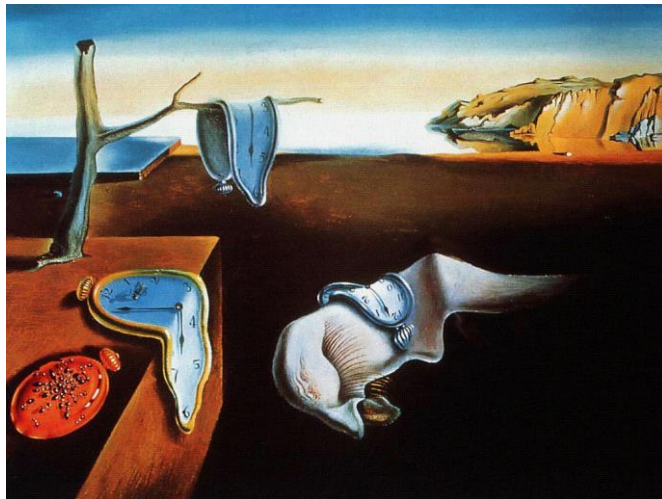


Figura 29 – “A Persistência da Memória” (Dalí, 1931).

<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931>



Figura 30 – “O Angélu” (Millet, 1857-59)

<http://www.wikiart.org/en/jean-francois-millet/the-angelus-1859>

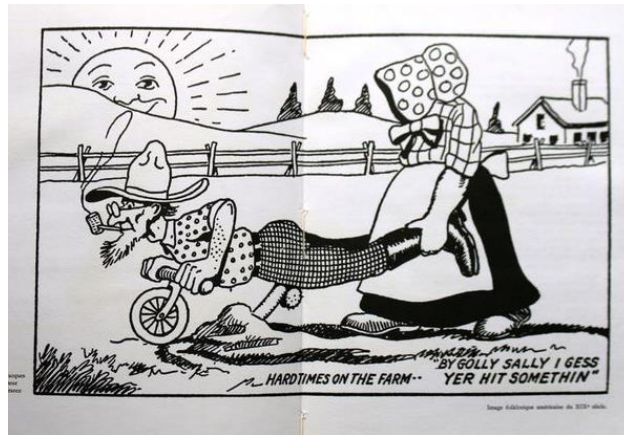


Figura 31 – Imagem do Manuscrito de Dalí sobre o Ângelus de Millet.
 Santos, M. G. (2008), Salvador Dalí – e a verdade no mito trágico do Ângelus de Millet.
Psicanálise & Barroco, 6 (2), 48-62.



Figura 32 – “Atavismo ao crepúsculo” (Dalí, 1934).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/atavism-at-twilight>



Figura 33 – “Reminiscência arqueológica do Ângelus de Millet” (Dalí, 1935).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/archeological-reminiscence-millet-s-angelus>



Figura 34 – “Gala e o Anjélu de Millet precedendo a chegada iminente das anamorfoses cônicas” (Dalí, 1933).

<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/gala-and-the-angelus-of-millet-before-the-imminent-arrival-of-the-conical-anamorphoses>



Figura 35 – “O Anjélu arquitectónico de Millet” (Dalí, 1933).

<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-architectonic-angelus-of-millet>

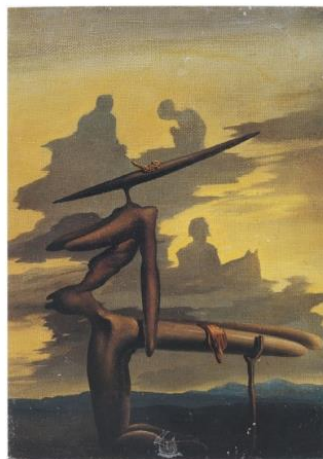


Figura 36 – “O espectro do Anjélu” (Dalí, 1934).

<http://www.wikiart.org/es/salvador-dali/the-spectre-of-the-angelus>

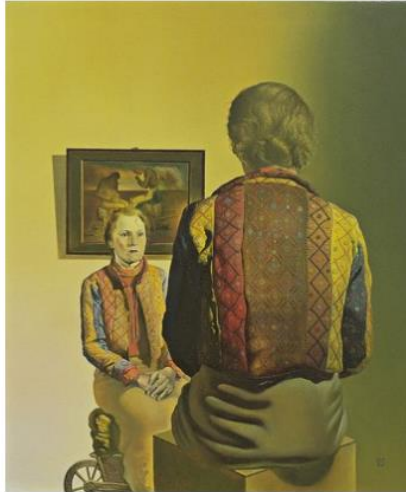


Figura 37 – “O Anjélu de Gala” (Dalí, 1935).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-angelus-of-gala>

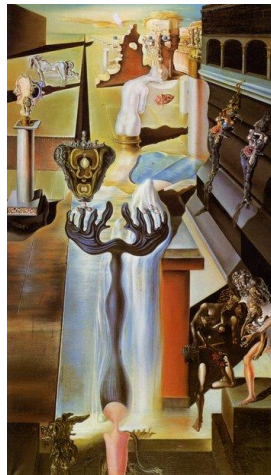


Figura 38 – “O homem invisível” (Dalí, 1929-33).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-invisible-man-1933>



Figura 39 – “A criação de Eva – Adequirir dupla natureza viva do sono do homem” (Dalí, 1950).
<http://www.dali-gallery.com/galleries/watercolors03.html>



Figura 40 – “Familia de centauros marsupiais” (Dalí, 1940).

http://www.salvador-dali.org/catalog_raonat/resized_imatge.php?obra=494&imatge=1

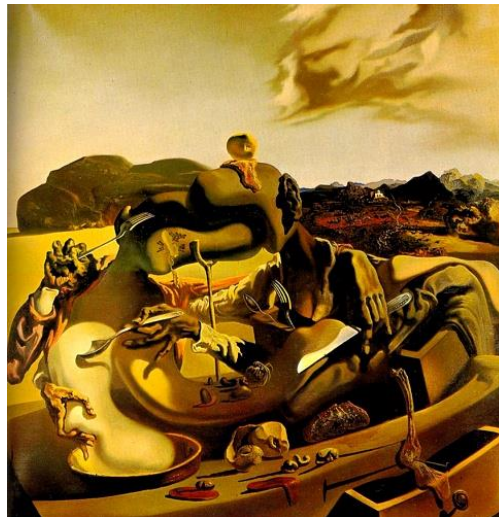


Figura 41 – “Canibalismo de outono” (Dalí, 1936).

<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/autumnal-cannibalism>

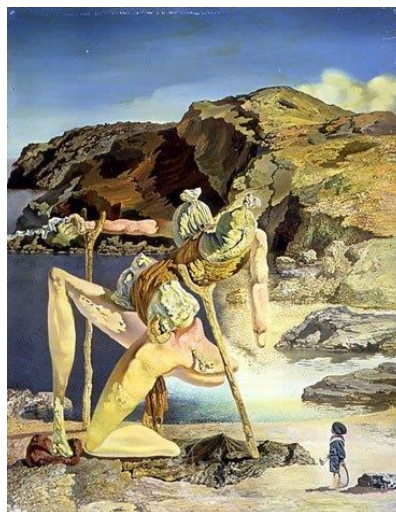


Figura 42 – “O espectro do sex-appeal” (Dalí, 1934).

<https://www.salvador-dali.org/museus/teatre-museu-dali/coleccion/143/el-espectro-del-sex-appeal>

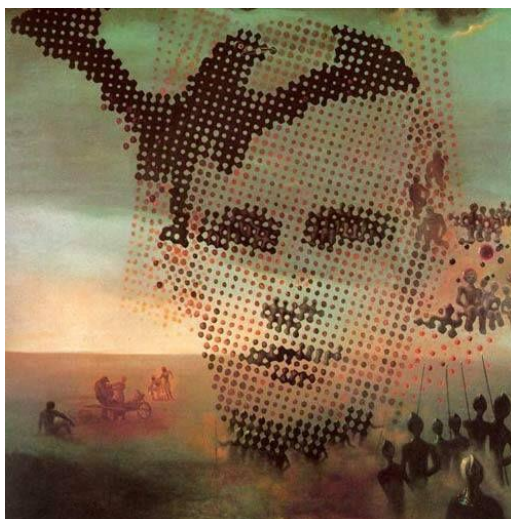


Figura 43 – “Retrato do meu irmão morto” (Dalí, 1963).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/portrait-of-my-dead-brother-1963>



Figura 44 – “Construção mole com feijões cozidos – Premonição da Guerra Civil” (Dalí, 1936).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/soft-construction-with-boiled-beans-premonition-of-civil-war>

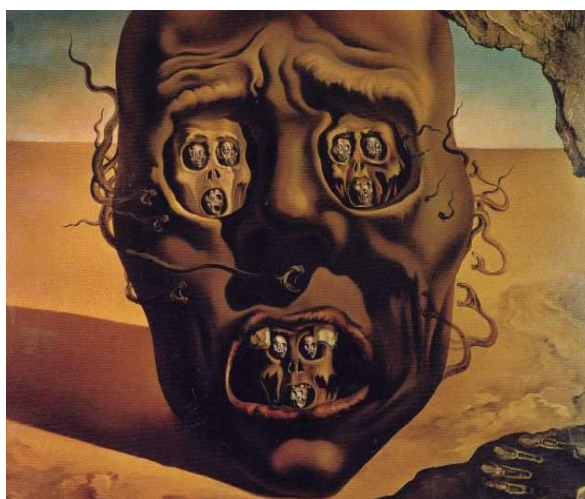


Figura 45 – “A face da guerra” (Dalí, 1940-41).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-face-of-war-1941>



Figura 46 – Os bigodes de Dalí

Bilbuz, I. (2012). Documentándonos sobre Salvador Dalí, *Artium*, 24, 1-14.



Figura 47 – Comparação de auto retratos das obras “Arlequim” (Dalí, 1927) e “Suave auto-retrato com bacon frito” (Dalí, 1941).

<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/harlequin-1927>

<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/soft-self-portrait-with-fried-bacon>



Figura 48 – “O sono” (Dalí, 1937).

<http://www.dali.com/blog/sleep-indisputably-one-of-dalis-most-popular-paintings-many-identify-with-the-challenges-of-sleep/>



Figura 49 – “Cristo de São João da Cruz” (Dalí, 1951).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/christ-of-st-john-of-the-cross-1951>



Figura 50 – “Mulher que dorme numa paisagem” (Dalí, 1931).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/woman-sleeping-in-a-landscape>

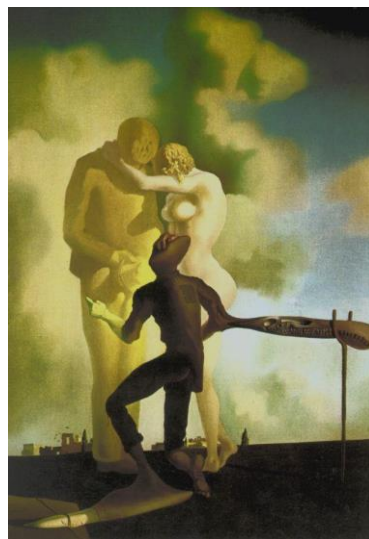


Figura 51 – “Meditação sobre uma harpa” (Dalí, 1932-34).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/meditation-on-the-harp-1934>



Figura 52 – “A estação ferroviária de Perpignan” (Dalí, 1965).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-railway-station-at-perpignan>



Figura 53 – “A Criança geopolítica assistindo ao nascimento do novo homem” (Dalí, 1943).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/geopolitical-child-watching-the-birth-of-the-new-man-1943>

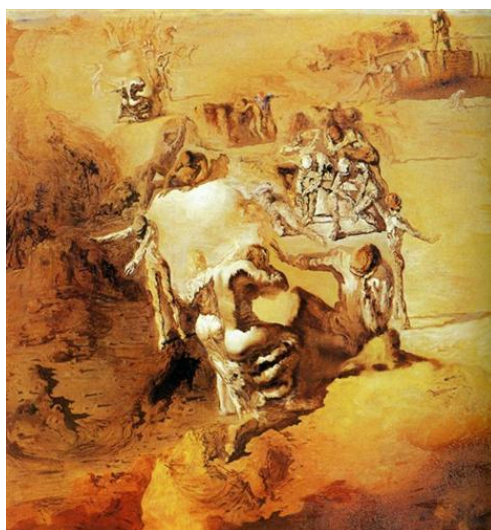


Figura 54 – “O grande paranoico” (Dalí, 1936).
<http://www.wikiart.org/es/salvador-dali/the-great-paranoiac-1936>



Figura 55 – “Imagem paranóica astral” (Dalí, 1934).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/paranoiac-astral-image-1>

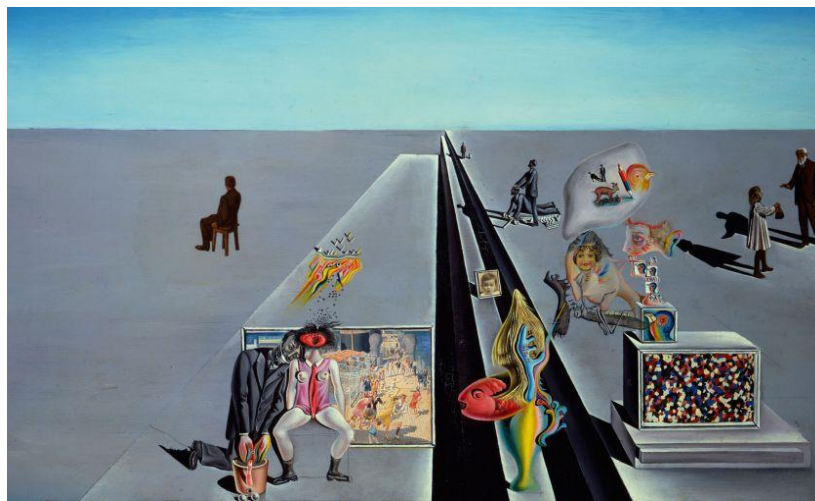


Figura 56 – “Os Primeiros dias de primavera” (Dalí, 1929).
<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-first-days-of-spring>

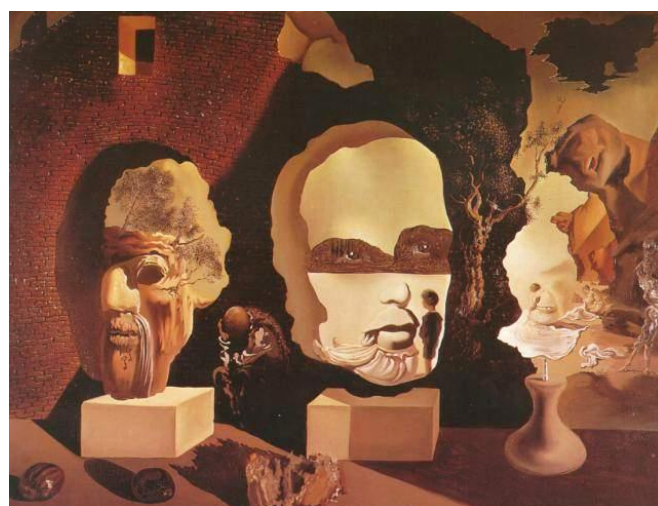


Figura 57 – “A velhice, a adolescência, a infância – As três idades” (Dalí, 1940).
<http://thedali.org/exhibit/old-age-adolescence-infancy-three-ages/>



Figura 58 – “Desmame do móvel-alimento” (Dalí, 1934).
<http://thedali.org/exhibit/weaning-furniture-nutrition/>