



PUC
RIO

YARA MACIEIRA DA COSTA

A Relação Entre Narcisismo e Genialidade: O Caso Dali

Dissertação De Mestrado

Departamento De Psicologia

Pontifícia Universidade Católica Do Rio De Janeiro

Rio de Janeiro, Janeiro de 1996.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea
CEP 22453-900 Rio de Janeiro RJ Brasil
<http://www.puc-rio.br>

N.Cham. 150 P659r TESE UC

Título A relação entre narcisismo e genialidade

Ex. 1



Ex.1 PUC-Rio - PUCB

00092912

Yara Macieira da Costa Pinto

A RELAÇÃO ENTRE NARCISISMO E GENIALIDADE:
O CASO DALI

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Departamento de Psicologia

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 30 de Janeiro de 1996.

Yara Macieira da Costa Pinto

A Relação entre Narcisismo e Genialidade:

O Caso Dali



A Dissertação apresentada ao Departamento
de Psicologia da PUC-RIO como parte dos
requisitos para obtenção do título de Mestre
em Psicologia.

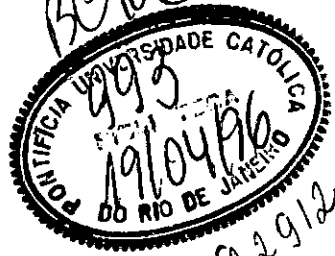
Orientadora: Maria Helena Novaes Mira

Departamento de Psicologia
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 30 de Janeiro de 1996.

Beld TV

UC-64692-6



92912

150
P659r
TESEUC

"Narciso destrói-se na vertigem cósmica / no
mais profundo de onde/ canta/ a sereia fria e dionisiaca de sua
própria imagem./ O corpo de Narciso esvazia-se e se perde/ no
abismo de seu reflexo,/ como a ampulheta que não mais será
virada.

(Salvador Dali, *Sim ou a paranóia*)

" A vida humana – ah! / A vida sobretudo – é poesia. /
Inconscientes, *nós* a vivemos, dia a dia, passo a passo – mas em
sua intangível / plenitude ela vive e se *nos* traduz em poesia. /
Longe, muito longe da antiga frase / *Faz de tua vida uma obra de*
arte; / Não, somos nós nossa obra de arte" //

(Lou Andreas-Salomé, *Agradecimento a Freud*)

Palavras – Chave

Narcisismo

Genialidade

Sublimação

Reconhecimento

Catexia

Catharsis Criadora

Libido

A Neufer e Paula

Meus Agradecimentos

A Maria Helena Novaes, orientadora da dissertação, pela paciência e a inestimável confiança durante todo o percurso.

A Édson Peixoto do Colégio de Estudos Internacionais e Tereza de Mello Franco pela valiosa colaboração.

A Maria Lucia do Eirado pela orientação e revisão final.

A CAPES, pelo apoio financeiro recebido durante o curso.

ABSTRACT

Developing a psychoanalytic perspective regarding, frequently studied by pedagogy and psychology, related to giftedness, this study approaches the theme of narcissism, in its connections with the concept of geniality.

We chose as a source of research material the biography and work of surrealist painter Salvador Dali.

Aiming at clarifying the mechanisms involved in the narcissistic process of an assumed genius, we describe the role of talent recognition by a significant outer self in the constitution of the psyche and, later, its place in the creative act.

We consider the fact that, subjected to a situation of hiper narcissistic investment, the process of sublimation that redirects the sexual impulses from their original targets to others aims, can be intensified leading the artist to reinforce the stimulus for a creative activity.

The exaggerated narcissism, that seems to follow an intense creative experience, can be understood by the occurrence of a stronger move from the sexual libido to the narcissistic libido, that characterizes the creative catharsis as a culmination experience.

RESUMO

Estendendo o enfoque psicanalítico a um campo estudado amiúde pela pedagogia e pela psicologia, no que se refere ao chamado "superdotado", este trabalho aborda o tema do narcisismo articulando-o com o conceito de genialidade. *garantido o com*

Tomamos como material de análise a biografia e a obra do pintor surrealista Salvador Dali.

Com o intuito de clarificar certos mecanismos que atuam no processo de narcisização do indivíduo considerado gênio, procuramos descrever o papel do reconhecimento do talento por parte do outro significativo na constituição do psiquismo e posteriormente, no ato criador.

Consideramos o fato de que diante de uma "hipernarcisização", a sublimação, enquanto um processo que desvia as forças sexuais de seu alvo para empregá-las em novos fins, pode também, ser intensificada, levando o artista a uma estimulação reiterada em seu processo criador. *m/*

O narcisismo exacerbado que parece acompanhar uma intensa atividade criadora, pode ser compreendido, pela ocorrência de uma transformação mais intensa da libido sexual em libido narcísica, o que favorece a catarse criadora como uma experiência de culminação. //

SUMÁRIO

Capítulo 1

Uma Revisão Psicanalítica Do Narcisismo	9
1.1 - Freud e o conceito de narcisismo	11
1.2 - Teoria da Libido e economia narcísica	20
1.3 - A Constituição do Sujeito	26
1.4 - O Processo de Narcisação	31

Capítulo 2

O Conceito do Gênio	42
2.1 - A Afirmação do Gênio como um tipo de Sujeito	47
2.2 - Genialidade e Talento	50
2.2.1- Psicanálise e criação artística	53
2.3 - Reconhecimento e Consciência da Genialidade	54

Capítulo 3

O Caso Dali - As Origens	61
3.1- O Mito Trágico do Ângelus de Millet	66
3.2 - De Guilherme Tell a Gala	74
3.3 - O Nascimento do Estilo Dali	81
3.4 - Surrealismo e Psicanálise	88

3.4.1- Paranóia e Método Paranóico - Crítico	96
Capítulo 4	
O Gênio Criador e o Narcisismo Dinâmico	102
4.1 Catharsis Criadora e Sublimação	106
4.2 Duas Caregorias de Sublimação	110
4.2.1- O superego na criação artística e sua relação com o narcisismo	112
4.3 - A Eficácia Estética em Dali	116
4.4 - Narcisismo e Genialidade	126
Conclusão	136
Referências Bibliográficas	143

Lista de Ilustrações

A 16 th Century Vision of The Rhinoceros (Fig. 1a)

Figura Rinocerontica do Torso de Fídias (Fig.2b)

Dali Pintando no Jardim Zoológico de Vincennes (Fig.3)

Le Spectre du Sex Appeal (Fig.4)

Le Jeu Lugubre (Fig.5)

Le Grand Masturbateur (Fig.6)

Les Accommodations du Désir (Fig.7)

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata da relação entre narcisismo e genialidade, buscando uma compreensão mais clara dos mecanismos atuantes no processo de narcisação de um sujeito considerado gênio.

Com um enfoque psicanalítico estudamos o que a psicologia considera "gifted people", ou superdotado, procurando focar a subjetividade deste sujeito, no momento em que se torna cômico de seu próprio talento e que este é reconhecido pelo outro significativo.

Inúmeras abordagens e concepções existentes revelam que as contribuições teóricas mais recentes, neste campo, implementam programas de atendimento educacional em diversos países. Observa-se que o interesse em indivíduos dotados de habilidade superior não é recente: Platão defendia a idéia de que aqueles indivíduos com inteligência superior deveriam ser selecionados nos seus primeiros anos de infância e suas habilidades cultivadas em benefício do Estado.

A literatura existente acerca da superdotação, seja enquanto objeto de estudo da psicologia ou da pedagogia, tem como ponto de partida a discussão sobre a seleção e a adaptação do "superdotado". As atuais técnicas educacionais e a psicologia do desenvolvimento do superdotado deixam de abordar a questão narcísica, que constitui um setor privilegiado na personalidade destes sujeitos.

No âmbito da psicologia, há hoje, uma tendência a considerar tanto a inteligência quanto a criatividade, como indicadores da “superdotação”. Embora algumas linhas pretendam diferenciar *schoolgiftedness* de *creative-productive*, existem indivíduos que possuem tanto a capacidade lógico-matemática, como um apurado dom artístico. O exemplo mais notório é o de Leonardo da Vinci, cujo fato de ter canalizado seu interesse, fundamentalmente para pesquisa científica, mereceria um estudo à parte.

Definir o fenômeno da criatividade é tarefa das mais complexas.

Freqüentemente os autores que se debruçaram sobre a questão, se propuseram a examinar definições parciais da criatividade, como diferir criatividade de solução de problemas, descrever etapas do processo criador, ou analisar o comportamento criativo.

Isto sempre trouxe dificuldade, mesmo depois que inteligência e criatividade passaram a ser estudados como conceitos distintos, afinal um sujeito poderia ter uma solução criativa para resolver um problema.

Freud (1908) procurou estudar a natureza da arte de criação imaginativa.

Afirmava na época que, só se pudéssemos descobrir em nós mesmos uma atividade afim à criação literária, teríamos as primeiras explicações sobre o trabalho criador.

A psicanálise forneceu outra preciosa contribuição, através do estudo de sobre Leonardo da Vinci, onde descreve o conceito de sublimação. O

autor nos mostra como o artista consegue, diferentemente do neurótico, conciliar o princípio do prazer e o princípio de realidade. Conforme afirma, através da história do artista, podemos ter conhecimento de alguns aspectos de sua personalidade, sem nada saber a respeito do processo de criação usado por este em suas produções.

Nosso trabalho intenciona, neste sentido, avançar um pouco mais ao analisar um caso de artista criador (Salvador Dali), realizando um estudo de sua vida e obra para mostrar como o narcisismo pode interferir na criação do gênio.

Ao admitir publicamente que o artista precisa ser narcisista para exercer sua arte plenamente, criar e se manter, Dali tornou sua obra um espelho, no qual podia contemplar-se infinitamente belo e completo. Cultuando sua própria imagem, deixava claro, que a notoriedade e a assunção narcísica estimulavam cada vez mais seu processo criador.

Dali, projetou para o mundo, a imagem do artista consciente de sua genialidade, criando oportunamente, um *marketing* eficaz que lhe valeu o apelido pejorativo de Avida Dollars.

Tratando especificamente da criação literária, Freud nos fala, da inclinação do escritor a dividir seu ego, pela auto-conservação, em muitos egos parciais, personificando as correntes conflitantes de sua vida mental em diferentes heróis. Compara o escritor imaginativo, ao "sonhador em plena luz do dia". É possível reconhecer, como Freud nos mostra, um sinal revelador de

invulnerabilidade, nesses romances psicológicos, onde “ sua Majestade, O Ego”, é o herói de todas as histórias e devaneios.

A questão do narcisismo é abordada, sem que Freud o relacione diretamente como influenciado e influenciador no caso da genialidade.

Esta constatação justifica, no nosso entender, um estudo cuja relevância é trazer questões fecundas a uma área, ainda, carente de pesquisas.

Julgamos que um indivíduo dotado de excepcional habilidade e intensa capacidade criadora, pode ser afetado em seu processo de narcisação pelo reconhecimento do talento por parte do outro significativo e por sua consciência artística, sendo levado em alguns casos a uma *hipernarcisação*, para usar um termo de Bleichmar. Nestes casos em que a narcisação é excessiva, o outro significativo, em função de seus próprios desejos submete o sujeito a uma estimulação reiterada e carregada de prazer. Da mesma forma que, por estimulação exagerada, os pais são capazes de erotizar o filho, o reconhecimento narcisista pode dar lugar, por excesso de estimulação, a uma fixação nesta forma de prazer.

Para o sujeito o resultado é um exibicionismo primário que passa a ser acionado sempre que surge o sofrimento narcisista.

Defendemos a idéia de que a capacidade de sublimação, cujo resultado é a criação, pode ser intensificada por causa de um aumento da catexia narcisista, o que equivale a afirmar que também o processo criador pode ser ativado pela libido narcísica em artistas criadores.

Como base para este estudo, que visa a articulação dos conceitos de genialidade e narcisismo, utilizamos a biografia e a obra do pintor catalão Salvador Dali, a exemplo do que foi realizado por Freud em Leonardo da Vinci.

Reconhecemos que esta investigação teórica nos fornece um rico material para estudos e especulações, mas tendo em mente, contudo, a relatividade das conclusões que uma análise deste tipo possibilita, procuramos definir e seguir certos critérios que nos permitissem trazer real contribuição às discussões sobre o tema do narcisismo.

O método histórico-crítico é deduzido em função das características do trabalho.

No primeiro capítulo, realizamos uma breve revisão psicanalítica do narcisismo numa abordagem freudiana, pretendendo assumir um posicionamento dentro de um campo que é por si só, gerador de ambigüidades e polémica. A contribuição de Lacan, com relação a constituição do sujeito, serve de base para a análise da obra de Dali, marcada pelos temas da castração, do complexo de Édipo e para a compreensão da função do pai em sua criação. Outros autores que realizaram trabalhos neste campo e que seguem uma abordagem freudiana, foram também citados para que de maneira mais fecunda o tema pusesse ser abordado, visto que os mesmos deram prosseguimento ao seu trabalho de elucidar a complexidade dos mecanismos atuantes no processo de criação artística.

Neste trabalho, o narcisismo é entendido como um processo que faz parte da própria constituição do psiquismo, conforme apresentado por Hugo Bleichmar.

No segundo capítulo, traçamos o percurso do conceito de gênio em suas definições mais significativas do século XVIII até nossos dias.

Tomamos como referencial, as definições de Diderot, que considera o gênio um tipo particular de sujeito, a de Hegel, na diferenciação de genialidade e talento e concluimos com Freud na abordagem psicanalítica do artista criador e a questão da sublimação.

O terceiro capítulo é dedicado à pesquisa e à análise biográfica e pictórica de Salvador Dali. Dentre os trabalhos do pintor surrealista destacamos algumas das obras que foram consideradas “chave” para compreensão da subjetividade do artista. Priorizamos como elementos essenciais para este estudo: as relações de Dali com os pais e o irmão falecido precocemente (também chamado Salvador) e com Gala, sua esposa. Abordamos ainda, sua relação com a psicanálise, suas fobias, as atividades intelectuais e criadoras, e a megalomania, que por toda vida o acompanhou, contribuindo para sua notoriedade dentro e fora do movimento surrealista.

Mostramos como Dali, consegue, ao conjugar a veloz capacidade associativa e os fantasmas que o perseguem desde a infância, desviar-se da paranóia e nomear em seu lugar o “método paranóico-crítico”. A atividade do pintor seria um caso de “catharsis criadora”, que influenciado pela enorme repercussão de seus trabalhos no seio do movimento surrealista, se auto-

proclamou gênio, conseguindo transformar o *caos* em *controle* no processo criador. Através de sua criatividade, Dali pode admitir e assumir sua própria complexidade, incluindo suas percepções delirantes, e conjugar a análise e o delírio num método (paranóico-crítico), que consistia numa etapa de seu processo criador. A idéia lhe ocorreria após a leitura da tese de Lacan, "De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité".

A extensa obra de Salvador Dali, inclui, além da investigação estética, na pintura e no cinema (*Un chien Andalou* e *L'age d'Or*), uma biografia intelectual rica em aquisições diversas que se pode constatar em seus livros: *Les Passions selon Dali*; *La vie secrète de Salvador Dali*; *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet* e *Journal d'un génie*, onde afirma ser "um monstro de inteligência". Serão utilizadas na análise do "caso Dali", as ilustrações dos seguintes quadros do pintor: *Figura rinocerôntica do torso de Fídias*; *Le Spectre du Sex Appeal*; *Les Accommodations du désir*; *Le Grand Masturbateur* e *Le jeu lugubre*.

O quarto capítulo trata das articulações que se tornam possíveis, partindo da consideração de que o gênio é freqüentemente "hipernarcisado", em virtude do reconhecimento incondicional do outro significativo e da valorização da obra criada e do papel do narcisismo em relação às pulsões sublimadas.

No decorrer deste trabalho, chegou-se à conclusão de que as fantasias de grandiosidade que freqüentemente acompanham os gênios, podem ser "legitimadas" pelo reconhecimento reiterado do talento, por parte do outro

significativo. Sendo catexizado narcísicamente (experiência que vivência como prazerosa), o sujeito pode ser levado à uma fixação nesse tipo de desejo de reconhecimento, que se torna sua característica específica.

Posto que a obra criada, é entendida aqui, como sendo promovida pelo desejo (narcísico) de reencontrar a completude perdida, o artista pode ter, desta forma intensificada a sua capacidade criadora.

Capítulo 1

UMA REVISÃO PSICANALÍTICA DO NARCISISMO

Nesta primeira parte da nossa exposição, pretendemos chegar a formar uma idéia clara e precisa do que se entende por *processo de narcisização*.

Evidentemente, como tal processo veio a ser concebido no interior de um vasto campo de problematização próprio à psicanálise, torna-se necessário rever os fundamentos que aí foram lançados, e que, ao longo da evolução do pensamento psicanalítico, acabaram sendo básicos para se pensar o processo de narcisização. Julgamos importante dividir esta revisão em etapas, procurando marcar os momentos mais significativos das questões em torno do narcisismo, que estão relacionados com o nosso tema.

Mesmo antes de introduzir o conceito no corpo da teoria psicanalítica, Freud já mencionara o narcisismo. Numa reunião da Sociedade Psicanalítica de Viena, realizada em 10 de dezembro de 1909, havia declarado que o narcisismo era uma fase intermediária necessária entre o auto-erotismo e o amor objetal.

Em uma nota de 1910 dos Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Freud refere-se a uma ligação breve e violenta com a mãe, seguida de uma identificação, em consequência da qual, os futuros homossexuais tomam a si mesmos como objetos de amor. Isto é, eles procedem a partir de uma base

narcísica e estão à procura de um jovem que se lhes assemelhe e a quem poderiam amar como sua mãe os amou.

No mesmo ano, no livro sobre Leonardo da Vinci, de 1910, ele retoma esta idéia e faz considerações mais extensas sobre o narcisismo. O termo aparece para explicar a escolha de objeto nos homossexuais.

Para Freud, o impulso de pesquisa sexual infantil, terá três possíveis diferentes vicissitudes, resultantes da sua relação primitiva com interesses sexuais. O caso de Leonardo da Vinci seria o terceiro tipo, onde:

“a libido escapa ao destino da repressão sendo sublimada desde o começo em curiosidade e ligando-se ao poderoso instinto de pesquisa como forma de se fortalecer. Também nesse caso a pesquisa torna-se, até certo ponto, compulsiva e funciona como substituto para a atividade sexual”

(Freud, 1910. p.74)

Nas palavras de Lichtenstein (1976) o narcisismo é um conceito que serve tanto como suporte para uma nova abordagem na teoria da libido, quanto para o estudo das relações objetais. Além disso seria a “Âncora” da nova psicologia do ego e, por fim, deixa repousar sobre si a reforma estrutural da metapsicologia.

Guy Rosolato comenta a esse respeito:

“Le narcissisme, par sa complexité, n’a pas eu, pour la pensée psychanalytique, q’un effet de fascination. Dans l’oeuvre de Freud après avoir été reconnu avec toute son importance et ses diverses implications (Pour introduire le narcissisme, 1914), distance est prise en faveur de la pulsion de mort (1921) comme une logique conséquence. Mais tous les textes importants qui suivent ne se privent pas d’y faire référence”

(Rosolato, 1976. p.7)

1.1- Freud e o Conceito de Narcisismo

Em 1911, expondo o caso Schreber, Freud propõe que se considere uma nova fase dentro do desenvolvimento sexual que estaria colocada entre a auto-erótica e as relações objetais propriamente ditas. Essa fase narcísica implica, que antes de tomar o outro como objeto de amor, o indivíduo primeiro tomará a si mesmo como tal. As proposições essenciais de Freud no Caso Schreber, estão marcadas sobre a evolução da doença – que vai passar de uma paranóia de perseguição a uma paranóia religiosa, e na reconciliação, que esta tornou possível, com a fantasia de desejo homossexual passivo. No início, a transformação em mulher (emasculação) é considerada por Freud como uma perseguição e uma injúria grave. A emasculação de início, não ocorria, senão como um abuso sexual e, de forma alguma, com uma intensão mais elevada. O próprio Schreber, em uma passagem de suas memórias, que é citada por Freud, lhe concede importância decisiva, mostrando o caráter salutar da evolução do delírio de emasculação.

A transformação em mulher é vivida no começo como uma vergonha. Quando o objeto do desejo homossexual passivo do presidente Schreber se transformou, e o médico que o tratava tornou-se Deus, esta vergonha desapareceu. A emasculação passa de uma vergonha, a uma operação “de acordo com a ordem do universo”.

Chasseguet-Smirgel (1992) ressalta que aproximadamente três anos após escrever O caso do presidente Schreber, Freud, chega ao que se

chamará o Ideal do ego. Considera que se a feminização para um homem, é incompatível com o seu Ideal do ego, o narcisismo estará em causa. A fantasia de castração, tão terrivelmente perigosa para o ego, torna-se aceitável, a partir do momento em que o Ideal do ego se põe ao seu lado:

“Isto parece mostrar que existiria um temor – ao menos na psicose – mais fundamental que o da castração propriamente sexual, uma perda do valor narcísico do sujeito, um golpe profundo de seu ego em relação a seu Ideal, pois, a partir do momento em que esta castração se opera em benefício de Deus, o sujeito a julga como narcísicamente aceitável. Ele perde seu pênis, mas conquista um *phallus* narcísico servindo aos desígnios divinos”

(Chasseguet-Smirgel, 1992. p.186-187)

Uma relação demasiado erotizada ou agressiva com o pai torna a projeção do Ideal do ego sobre o pai e seu pênis, impossível. O sujeito não tem outro recurso senão erigir seu próprio ego em Ideal do ego, germe de sua futura megalomania. Podemos então supor, que a fixação narcísica é aqui, muito importante. Precisamente sobre o caso Schreber e a paranóia, Freud fala do estágio pelo qual passa a libido, no curso de sua evolução do auto-erotismo ao amor objetal, ao qual chama de narcisismo. Neste texto, o auto-erotismo corresponde a um estado em que o ego e o não-ego se confundem e onde o investimento libidinal permanece fluido e ilimitado, enquanto o narcisismo consiste em que o indivíduo, em via de desenvolvimento, reúne em uma unidade seus instintos sexuais que, até então, atuavam de modo auto-erótico, a fim de conquistar um objeto de amor, e toma a si próprio, seu próprio corpo como tal, antes de passar à escolha objetal.

Podemos notar aqui, que o narcisismo é concebido como o investimento de um ego já delimitado e separado do objeto. A necessidade de reencontrar no outro os caracteres do ego e, particularmente, os caracteres sexuais, conduz à etapa seguinte - a escolha homossexual do objeto - somente depois, à heterossexualidade. Entretanto, nesse momento, as pulsões homossexuais não desaparecem, apenas desviam-se de seu alvo, e "sublimadas", formarão os "instintos sociais".

Notamos que a tese freudiana do narcisismo é construída a partir de questões suscitadas não apenas pelo delírio de grandeza, mas também pelo homossexualismo e pelo fenômeno da "onipotência de pensamentos". São estes três fenômenos que levam Freud a descrever o estágio do narcisismo como uma etapa intermediária entre o auto-erotismo e o amor objetal. O auto-erotismo, enquanto modo primário de satisfação pulsional, diz respeito a um corpo fragmentado sem qualquer contorno que o delimite como unidade. Esta unidade só é configurada no estágio do narcisismo, onde as pulsões auto-eróticas se organizam em torno da imagem do corpo próprio, tornando-o objeto de amor antes das demais escolhas objetais.

No contexto da primeira teoria das pulsões e da primeira tópica do aparelho psíquico, o ego ainda não é definido como uma instância psíquica, mas figura como um sistema, ou como uma unidade que não está presente no psiquismo desde o começo e que precisa ser formada. Freud formula, ao mesmo tempo, que o ego é uma unidade que ainda terá de ser formada e trabalha com a hipótese de que o narcisismo é o modo de organização primitivo e origi-

nal do ego, atribuindo-lhe o caráter de narcisismo primário, em oposição ao narcisismo secundário, que teria lugar na psicose.

Com o surgimento da 2ª tópica (Ego, Id, Superego), entretanto, a distinção entre auto-erotismo e narcisismo desaparece e o que resta é uma diferenciação entre um estado narcísico primário – caracterizado pela total ausência de relações com o meio, por uma indiferenciação entre o ego e o id e que teria o seu protótipo na vida intra uterina – e um narcisismo secundário, caracterizado por ocorrer juntamente com a formação do ego em função da libido que é investida neste, pelas identificações ocorridas com o outro.

A partir de 1914, Freud classifica a libido em função da direção do desejo. O texto “Sobre o Narcisismo: uma introdução”, é um estudo especial onde Freud trata, no conjunto da teoria psicanalítica, do conceito, considerando particularmente os investimentos libidinais. A terceira parte deste artigo nos fala que o destino do narcisismo e da libido narcísica no adulto será trabalhada com a introdução da teoria dos ideais, ou seja, as representações e exigências éticas e culturais são impostas ao ego, que erige, no seu interior, um ideal. A formação deste ideal no ego aglutinará agora o amor narcísico.

Freud distingue dois termos que designam duas funções diferentes. O termo “ego ideal” corresponde ao narcisismo perdido, enquanto o termo “ideal do ego” correlaciona-se à forma substituta, que visa restituir a satisfação narcísica. Para Lacan (1975) é fundamental marcar a diferença conceitual entre esses dois termos, pois são distintos os registros que organizam suas funções: um está no plano do imaginário, o outro, no plano do simbólico – por-

que a exigência do Ideal do ego tomá seu lugar no conjunto das exigências da lei. O ego ideal é a imagem da perfeição narcísica perdida, enquanto o ideal do ego é constituído pelo conjunto das insígnias paternas que regulam, desde o campo do Outro, esta imagem ideal.

Voltando ao texto do narcisismo, Freud (1914) examina a relação entre a formação de um ideal e a sublimação:

“A sublimação é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato de o instinto se dirigir no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade. A idealização é um processo que diz respeito ao *objeto*; por ela, esse objeto, sem qualquer alteração em sua natureza, é engrandecido e exaltado na mente do indivíduo”

(Freud, 1914. p.111)

Neste texto, reconhece que projetar seu Ideal do ego sobre o objeto não leva “*ipso facto*” à sublimação das pulsões em causa. Os indivíduos que não estão inteiramente liberados do estágio do narcisismo, tendo por isto, uma fixação que pode constituir uma disposição patógena, estão expostos ao perigo de que uma carga libidinal poderosa, que por não achar outra saída, sexualize seus instintos sociais, aniquilando assim, as sublimações adquiridas no curso da evolução psíquica. Os paranóicos possuem uma fixação no estágio do narcisismo, e a soma de regressão que caracteriza esta patologia, pode ser medida pelo caminho que a libido deve percorrer para voltar da homossexualidade sublimada ao narcisismo. O refluxo da libido sobre o ego é que está na origem da megalomania (ou antes, a um retorno à megalomania infantil).

Referindo-se a uma espécie de princípio de conservação da energia libidinal, Freud estabelece, nessa época, uma balança entre a "libido do ego" (investida no ego) e a "libido objetal". O critério da retração narcísica da libido é utilizado para diferenciar neurose e psicose. Na neurose, o sujeito se afasta do mundo exterior, substituindo-o por um investimento libidinal ao nível de fantasias, enquanto que, na psicose, opera-se no sujeito uma retirada de sua libido das coisas do mundo externo, sem a substituição por outras em sua fantasia. Se isso ocorre, é sinal de uma tentativa de recuperação que quer conduzir a libido ao objeto. A libido que foi desligada dos objetos dirige-se para o ego, resultando na reedição ampliada de sua condição primitiva: o narcisismo.

Em 1923, Freud parece reformular-se ao afirmar que toda libido encontra-se acumulada no id, enquanto o ego está em processo de formação. No entanto, em textos posteriores, retoma o pensamento anterior de que o ego armazenaria toda cota disponível de energia, e chama de narcisismo primário a este estado absoluto, afirmando que :

"perdura até o ego começar a catexizar as idéias dos objetos com a libido, a transformar libido narcísica em objetal"

(Freud, 1938. p.176)

Freud elabora a idéia de estase da libido referido anteriormente ao acúmulo de libido objetal nos processos psíquicos dos neuróticos, vinculando-o ao ego no caso da hipocondria e das psicoses. O delírio de grandeza nada mais ←

é, neste contexto, do que a expressão do estase libidinal, ou seja, do acúmulo// de libido narcísica.

Freud levanta a hipótese de que um acúmulo de libido narcísica não poderia ser tolerado além de determinado nível. Por esta razão, se efetuaram originalmente as catexias objetais e o ego foi obrigado a emitir sua libido, de forma a não adoecer em consequência da mesma.

Distingue ainda, narcisismo primário, um estado precoce em que a criança investe toda a sua libido em si mesma, de narcisismo secundário, que seria um retorno ao ego, da libido retirada dos investimentos objetais. A retração da libido objetal sobre o ego constitui assim, o narcisismo secundário, tal como é notada nos estados psicóticos (hipocondria, delírio de grandeza).

Green comenta que o conceito freudiano de narcisismo primário se move em duas direções:

1. Em direção ao narcisismo primário absoluto, que visa à abolição das tensões, aspira à inexcitabilidade total e, portanto, é uma direção regressiva.
2. Em direção à escolha de objeto.

“vers le *choix d'objet*, choix de l'Autre. *Alter ego* puis sans ego: alter. La différence était réduite à zéro dans le double, encore que la différence ne disparaisse jamais. Le mythes gémellaires la rétablissent sous une forme minimale, discrète, ou maximale (lorsque l'un est mortel, l'autre est immortel). Le double, la symétrie devient dissymétrie, similitude (le semblable n'est pas l'identique), différence”.

(Green, 1976. p.59)

Este segundo movimento já incluiria o auto-erotismo, quando o corpo é tomado como objeto e, posteriormente, o narcisismo primário do ego, que se caracterizaria pela unificação das pulsões sexuais, que até então, estavam dissociadas, na constituição de um objeto, o ego, formado sob o modelo da totalização percebida do objeto.

Ao reconhecer a necessidade de ligar-se aos objetos, o ego, teria esse duplo movimento, no sentido da plenitude narcísica, visando manter sua ilusão de auto-suficiência. O primeiro, pelo desaparecimento do objeto e do ego no neutro, e o segundo, pela fusão do ego com o objeto. Esta tentativa de fusão do ego real com o ego ideal ou com o ideal do ego dá margem a um amor reflexivo, que nega a falta e procura suprimi-la na escolha narcísica de objeto, quando ocorre a busca no outro do similar, quer dizer, a busca de si-mesmo.

Em "Conferências Introdutórias sobre Psicanálise" (1916) Freud suspeita da existência de uma instância com a qual o paciente perceberia e mediria seu ego real, e cada uma de suas atitudes, confrontando-o com um ideal criado no decorrer de seu desenvolvimento. Mais tarde, descreverá em "Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise" (1932) o superego, como "o advogado de um esforço tendente à perfeição".

Na tentativa de buscar a perfeição, o indivíduo constrói idealizações que, inicialmente, surgem sob a forma de um *ego ideal*, que é uma idealização construída, a partir de lembranças de experiências passadas, um desejo de ser perfeito como se foi outrora; é a perfeição decorrente da falta de discriminação correspondente ao narcisismo primário, sendo, portanto, regressi-

vo. Esta solução não é, contudo, satisfatória, pois o prazer ligado à onipotência pretendida pelo ego ideal, não consegue livrar o indivíduo das inevitáveis frustrações, o que faz com que seja construída uma nova idealização, também narcísica, o *ideal do ego*, a partir de um modelo baseado na observação dos adultos que estão ao seu redor, e que pressupõe um movimento em relação ao desenvolvimento.

Veremos que, desde as primeiras formulações psicanalíticas, o conceito de narcisismo se mostrou um tema vasto e complexo.

Em síntese, Freud enfocou o narcisismo sob vários ângulos diferentes:

– Em 1905, nos “Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade”, como um tipo de escolha objetal, distinta da escolha objetal por apoio.

– Em 1910, em “Notas Psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um Caso de Paranóia”, como uma fase de desenvolvimento da libido intermediária entre o auto-erotismo e o amor objetal, e como ponto de fixação das psicoses.

– Em o Totem e Tabu, 1912, como um processo de retração da libido ao ego e como uma série de atitudes, estados ou traços atribuídos ao narcisismo, como megalomania e onipotência do pensamento.

– Na tese defendida pelo próprio Freud, 1914, em “Sobre o Narcisismo; uma introdução”, em resumo, o narcisismo consiste num investimento libidinal do ego, investimento que é constitutivo do ego humano.

– Em “Luto e Melancolia”, 1917, aborda um tipo de identificação, onde, diante da perda de um objeto, o ego se transforma à imagem e semelhança do objeto.

1.2 – Teoria da Libido e Economia Narcísica

Cabe ressaltar que Freud discorda frontalmente de Jung, afirmando ser impossível estender o conceito de libido destituindo-o de seu conteúdo sexual, em favor da sua identificação com o interesse psíquico em geral. Ao classificar a libido em função da direção do desejo, não admite que esta seja redutível a uma unidade original de todos os instintos, nem que seja a única energia presente no campo pulsional, contestando a hipótese de uma energia única, conforme defendida por Jung. Outro argumento de Jung criticado por Freud, é o de que não podemos supor que retirada da libido seja em si mesma suficiente para acarretar a perda da função normal da realidade. O que Freud afirma na obra sobre Schreber é que a introversão da *libido sexualis* conduz a uma catexia do ego, e que possivelmente é isso que produz o resultado de uma perda da realidade.

A tensão decorrente da perda do objeto será superada pelo narcisismo, isto é, pelo investimento libidinal do ego. O processo identificatório será narcísico, na medida em que o ego funde-se com um objeto que é muito

mais uma emanção de si próprio do que um ser distinto, reconhecido em sua alteridade. Se a identidade é uma busca do ego, que só receberá resposta refletida pelo objeto e pela realidade que o reflete, se o ego precisa, portanto, contar com o objeto para reencontrar sua unidade, sua identidade, a integridade narcísica passa a ser uma preocupação constante.

Alice Miller (1980) aborda a questão dos distúrbios narcísicos em pessoas talentosas em seu livro *The Drama of the gifted child*:

“Behind all this lurks depression, the feeling of emptiness and self-alienation, and a sense that their life has no meaning.

These dark feelings will come to the fore as soon the drug of grandiosity fails, as soon as they are not *on the top*, not definitely the *superstar*, or whenever they suddenly get the feeling they failed to live up to some ideal image and measure they feel they must adhere to. Then they are plagued by anxiety or deep feelings of guilt and shame.”

(Miller, 1980. p.6)

Miller considera a existência de diversas nuances de distúrbios narcísicos e descreve suas formas extremas, grandiosidade e depressão, considerando uma o reverso da outra. Sob a manifesta grandiosidade, há constantes surtos depressivos, e atrás de um modo depressivo, há freqüentemente, inconscientemente ou não, fantasias de grandiosidade.

Outras formas de patologia de personalidade se utilizam de defesas narcísicas, visto que a função narcísica de uma defesa é proteger a autoestima.

Como exemplo, a obstinação do paciente obsessivo tem na maior parte dos casos um papel narcísico, bem como, as tendências exibicionistas

das personalidades histéricas. Entretanto, a necessidade de admiração do histérico, é geralmente, uma formação reativa à inveja do pênis, é uma defesa relativa à problemática edípica, enquanto em obsessivos as defesas narcísicas podem referir-se tanto à medos edípicos, quanto à tendências sado-masoquistas.

Hugo Bleichmar, cujas idéias vamos analisar mais adiante, deixa clara a sua posição frente à questão, ao falar dos transtornos narcisistas:

“O narcisismo que intervém na estruturação do sujeito pode, por esse motivo, ser tomado como eixo ao redor do qual organize-se um setor da psicopatologia do qual tanto a produção de sintomas como os quadros clínicos, deixem de ser meras descrições isoladas para converterem-se em efeitos de uma entidade que os subtende e os relaciona.”

(Bleichmar, 1987. p. 91)

Bleichmar mantém uma posição diferente dos demais autores que tratam o narcisismo como uma categoria clínica. Na citação referida, ele parece ter elaborado um conceito do narcisismo capaz de delimitar, no campo da psicopatologia, um “setor”, ou seja, uma “categoria” clínica, que não é a classificação baseada em conceitos, mas o conceito gerador de classificações.

Desta forma pensava Freud sobre a questão defensiva da função narcísica quando, em 1911, ao descrever a paranóia propõe, para explicar o mecanismo que é aí acionado, a aproximação do conceito de recalque ao de defesa. Freud afirma que no caso de Schreber, é essencialmente paranóico, o fato do doente, para se defender do fantasma de um desejo homossexual, ter reagido por meio de um delírio de perseguição dessa ordem.

Freud analisa os diversos tipos de delírio e, sobre o delírio de grandeza, conclui que ele faz o sujeito se fechar sobre si mesmo: "eu não amo se não a mim mesmo", o que não é mais que uma sobrestima sexual do ego.

Conclui-se, portanto, que a economia narcísica se fez presente em toda a relação objetal, logo, em toda organização psicopatológica.

Do ponto de vista de Freud, então, considerando que normal / patológico são produções que envolvem as mesmas estruturas e dinamismos, a economia narcísica é central para o problema da constituição do sujeito humano. Em última análise, parafraseando Bleichmar, o narcisismo é reconhecido por sua intervenção na estruturação do sujeito e ganha o valor de uma "entidade produtora de quadros e sintomas". Haveria assim, uma área importante de investigação, o campo da "economia narcísica", onde se revelariam modos e aspectos centrais da compreensão do processo da constituição normal / patológica do psiquismo humano. Por assim dizer, o sujeito emergiria desse investimento libidinal primitivo que, sob diferentes perspectivas, tem sido sondado e denominado como narcisismo.

Laplanche faz a seguinte observação:

"Se quisermos conservar a distinção entre um estado em que as pulsões sexuais se satisfazem de forma anárquica, independentemente uma das outras, e o narcisismo, em que o ego na sua totalidade, que é tomado como objeto de amor, somos assim levados a fazer coincidir a predominância do narcisismo infantil com os momentos formadores do ego. Neste ponto, a teoria psicanalítica não é unívoca. Numa perspectiva genética, podemos conceber a constituição do ego como unidade psíquica, correlativamente à constituição do esquema corporal. Podemos pensar ainda que tal unidade é precipitada por uma determinada imagem que o indivíduo adquire de si mesmo segundo o mode-

lo do outro, e que é precisamente o ego. O narcisismo seria a captação amorosa do indivíduo por essa imagem. J. Lacan relacionou este primeiro momento da formação do ego com a experiência narcísica fundamental a qual dá o nome de fase do espelho”.

(Laplanche, Pontalis. 1985. p.366)

Nesta busca da emergência e da formação do sujeito, o trabalho de Lacan proporciona uma visão sistemática e formalizada. Ele traduz os eventos centrais do narcisismo, estudados por Freud, em termos de transformações essenciais, tendo em vista a articulação de relações que produzem o próprio sujeito e o introduzem no campo do simbólico.

O Estágio do espelho como formador da função do Eu, apresentado no Congresso Internacional de Psicanálise de Zurich, em 1949, foi na verdade, escrito em 1936 – dois anos antes de Freud escrever Clivagem do ego no processo de defesa (1938).

O estágio do espelho foi, algumas vezes, mal compreendido, na medida em que se pretendeu tomá-lo como indissociável da experiência particular que é descrita então, por Lacan: o reconhecimento pela criança de sua forma no aparelho concreto, técnico do espelho. Ora, certamente, a intenção de Lacan não foi ligar necessariamente, a aparição do ego humano à criação do *instrumento* do espelho. Na observação da criança no espelho, este último é, para nós, apenas, o revelador de algo que se passa neste instrumento: o reconhecimento da forma de outro humano e a precipitação correlativa no indivíduo, de um primeiro esboço desta forma.

Seria, entretanto, inexato dizer que Freud, não havia cercado o lugar da identificação especular. Ele o faz, não somente em Luto e melancolia (1917) mas, sobretudo, numa passagem especialmente densa de o Ego e o id onde afirma:

“O ego é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície”

(Freud, 1923.p.40)

Com efeito, Freud considerava o ego como derivado das sensações corporais, principalmente as que nascem da superfície do corpo. Ele pode ser encarado, assim, como uma projeção mental da superfície do corpo, ao lado do fato de que representa a superfície do aparelho psíquico.

Sendo um dos pontos cardeais do pensamento lacaniano, o estágio do espelho procura pensar o chamado narcisismo primário, como o momento inaugural da estruturação edípica.

A situação edípica, por sua vez, encontra-se articulada à premissa universal do Falo como estruturante do sujeito humano, e constitui, ao mesmo tempo, a relação entre desejo e castração. A compreensão clara desta relação será fundamental para a análise de Dali (Cap. 4) posto que se encontra no cerne de sua produção criadora, emergindo em sua complexa iconografia, como influência dominante.

Enfocando, no próximo item, a questão da constituição do sujeito, destacaremos a contribuição de Lacan sobre a importância primordial da fun-

ção paterna na organização psíquica do sujeito, observando sua continuidade com a teoria freudiana do Édipo.

1.3 – A Constituição do Sujeito.

Lacan (1983) nos fala que a passagem da existência animal para a existência humana se faz pela instauração da ordem simbólica, ordem que se estrutura como a ordem da linguagem.

A criança vive, de início, na plena indistinção e transitividade, a fusão entre sujeito e objeto, entre o eu e o tu. Entre os 6 e 18 meses, ingressa no estágio do espelho: incapaz de dominar a sua motricidade, ao olhar para o espelho (ou para o outro) a criança precipita a sua própria unidade, reconhecimento de si próprio no desconhecimento de sua realidade dispersa, alusão ao real na ilusão do espelho.

Numa etapa seguinte, com a maturação da capacidade de representação mental, a linguagem, o simbólico vai instituir-se na estrutura edipiana: o Pai é o Outro que intervém na relação especular, provocando uma ferida narcísica, e introduzindo a ordem simbólica.

Quando a criança percebe que o *tu*, que para ela é o pai, ou a mãe, é um *eu* na comunicação com a mãe, e que a mãe é um *eu* na comunicação com o pai, e, portanto, que o *eu* e o *tu* são permutáveis, são relações e não termos, ela entra no circuito de troca. Para que isto aconteça, ela deve ter sido consti-

tuída como um *ele*, ou seja, como um zero, condição de permuta do *eu* e do *tu*. Ao ocupar este lugar, a criança é excluída da comunicação ao mesmo tempo que é integrada nela.

Instalar-se no registro simbólico da linguagem representa para a criança a circunscrição de sua singularidade no seio do grupo em que vive. O termo singularidade significa aqui que o homem (existencialmente um ser por e para outrem) não poderá superar suas necessidades biológicas, que o limitam ao nível animal, se ele não se recuperar a si mesmo através da troca. O simbólico é o agente desse passo, terreno comum onde os indivíduos se afirmam, se opõem entre si e se reencontram a si mesmos. Entretanto, o acesso ao simbólico salda-se pela perda de uma parte essencial do sujeito, pois no simbólico o sujeito não pode ser senão representado, traduzido. É a "divisão do sujeito" entre o discurso consciente e o discurso inconsciente.

O sujeito ingressa no simbólico na época do fenômeno edípico, que opera uma transformação radical e universal do ser humano: a passagem da relação dual, imediata, especular à relação mediata própria do registro simbólico.

A relação dual primeira da criança com seu semelhante, não dá à criança sua "subjetividade" no sentido de singularidade. Essa relação desempenha o papel de demarcar a totalidade do corpo, anteriormente vivenciado como despedaçado. A criança vê no outro, na imagem do espelho ou em sua mãe, apenas um semelhante com o qual se confunde e se identifica. A criança que permanece fixada nesse ponto seria incapaz de situar-se a si mesma ou

de situar os outros em seus lugares. Estaria paralisada em um nível não propriamente humano, pois não disporia do terreno simbólico comum no qual se passa toda a relação humana. Dessa forma é indispensável aceder à mediação do símbolo para que se efetue a ordenação do mundo, das coisas, dos seres, da vida.

O ponto mais importante do estágio do espelho está em situar a instância do ego numa linha de ficção, de alienação. O ego se cristalizará no conflito edípico subsequente, reproduzindo em seu início a relação dual (com a mãe) e a agressividade dirigida ao pai. Da saída desse conflito nascerá a tríade outrem, ego e objeto. O Édipo determina um remanejamento identificatório do sujeito, numa identificação secundária pela introjeção da imagem do progenitor do mesmo sexo. Esta identificação só é possível quando a primeira destas identificações tenha sido efetivamente realizada, estruturando o sujeito como rival de si mesmo. O estágio do espelho é, pois, o estágio da identificação narcísica alienante (identificação primária): o sujeito é mais seu duplo do que ele mesmo. Desenrola-se, então, todo o drama da relação dual: a consciência se esmaga sobre seu duplo, se distancia dele.

A relação dual segundo Lacan, significa o modo de existência inicial do ser humano antes de sua entrada na dimensão própria de sua humanidade – a organização simbólica.

Lacan afirma que a forma relativa do complexo de Édipo ou da família não exclui o essencial do que esses fatos representam estruturalmente para a humanização, ou seja, a obrigação que toda criança encontra de sub-

meter sua realidade a certas restrições e leis que precisamente sustentam todo o essencial da humanidade – a lei da organização e da troca de um grupo sexuado.

Ao articular três tempos no desenvolvimento do Édipo, Lacan irá descrever o primeiro tempo, como aquele que coincide com a relação dual mãe-criança, onde esta deseja ser inconscientemente o complemento da falta de sua mãe, seu *falus*. Ela é o “desejo do desejo” da mãe. Neste estágio a criança é submetida passivamente, assujeitada, dependente, não é um “sujeito”, mas sim, uma falta, um nada, porque não está situada ou referenciada individualmente no circuito simbólico de troca. Não tem substituto simbólico de si.

Esse tempo é o da captação imaginária.

O segundo tempo, é aquele em que o pai intervém como privador, e isso em um duplo sentido: priva a criança de seu desejo e priva a mãe do objeto fálico. A criança se depara com o interdito, encontra a lei do pai. Mas para que o pai seja reconhecido como representante da lei é preciso que sua palavra seja reconhecida pela mãe.

No terceiro tempo do Édipo, a criança se identifica com o pai como aquele que “tem” o *falus*. O pai reinstaura o *fálus* como objeto desejado pela mãe e não mais como criança-complemento de sua falta. A criança, identificada ao pai, inicia o declínio do Édipo pela via do ter (e não mais do ser). É aquele que tem o *fálus*, ou não o tem, como aquele que poderá tê-lo ou recebê-

lo . Ao mesmo tempo, opera-se a castração simbólica: o pai castra a criança enquanto ser-fálus e a separa de sua mãe.

A resolução do Édipo libera o sujeito dando-lhe o significante originário de si, a subjetividade. Promove-o na realização de si pela participação no mundo da linguagem, da cultura, da civilização.

O advento da ordem simbólica supõe sempre uma ruptura da continuidade inaugural. O poder fundador da lei, como foi observado, é duplo: há o interdito e o sacrifício.

No Édipo, o que é interdito é fazer coincidir a relação de parentesco com a relação de aliança. Se estas relações coincidirem, a instituição simbólica familiar é abolida, o registro da cultura é substituído pelo da natureza.

O sacrifício é realizado no Édipo pela castração simbólica que legisla o exercício do sexo pela "morte" do pai, devido a seu acesso ao lugar do Outro: é a metáfora paterna. Se a palavra é a morte da coisa, e se, esta morte é a condição do símbolo, é no Nome-do-pai que precisamos reconhecer o suporte da função simbólica, que identifica sua pessoa com a figura da Lei.

Desta forma, quando Lacan nos diz que a situação do sujeito depende essencialmente do seu lugar no mundo das palavras, nos aponta que é com o reconhecimento de que somos separados, incompletos, com a aceitação do Nome-do-pai (o representante da Lei) que temos a possibilidade do processo de individuação, criador de nossa liberdade, nos limites da intersubjetividade e da entrada no que já está instituído. Com a aceitação da falta, da

castração, se instala toda a *positividade* que nos remete para a grande dialética da vida: a oposição entre a unidade e a diferença.

1.4 – O Processo de Narcisação

Para Hugo Bleichmar (1987) o “espelho” de que fala Lacan é essencialmente o outro, o olhar do outro. Este autor, que se inspira, também como Lacan, no pensamento de Freud, trata do conceito do narcisismo como um sistema de preferências ou menosprezo, ao lembrar o mito:

“Se Narciso pode apaixonar-se por sua imagem, foi por vê-la como a mais formosa, por preferí-la a todas as outras que a rodeavam – antes já havia rejeitado Eco e Amínias. Por isso, o sistema narcisista, e é sempre um sistema, exige pelo menos três elementos: o que escolhe e dois que possam ser comparados”

(Bleichmar, 1987. p.11)

Bleichmar denomina “narcisação”, ao processo intersubjetivo que compreende, por parte do outro significativo, uma valoração positiva do sujeito, com uma concomitante expressão de prazer e, por parte do sujeito, uma identificação com essa valoração e prazer.

As representações concretas, no inconsciente, destes vestígios mnêmicos correspondem à catexia narcisista, que o autor define como:

“o complexo ideativo-afetivo que fica fazendo parte, de maneira inconsciente, da representação global do sujeito ou de um aspecto dele, complexo constituído por todas as variantes fenomênicas sob as quais alguém é elogiado, valorizado pelo outro.

Cada vez que se ative no psiquismo a representação do sujeito, simultaneamente o farão, os vestígios mnêmicos do encontro com o outro.”

(Bleichmar, 1987. p.92)

O contexto intersubjetivo no qual o sujeito se desenvolve, as mensagens do outro significativo, as experiências de menosprezo ou de preferência sistemática produzem sua marca.

A observação clínica de Bleichmar, o conduz a conclusão de que:

“o narcisismo de cada sujeito depende de certo tipo de configuração intrapsíquica, de um sistema que tem estabilidade no tempo e que se haja constituído por elementos inter-relacionados”

(Bleichmar, 1978. p.17)

Esse sistema narcisista que entra em intercâmbio com os sistemas narcisistas de outros sujeitos, está integrado segundo o autor:

- a) pelas representações narcisistas do ego.
- b) pelas representações dos objetos da atividade narcisista.
- c) pelas representações das possessões narcisistas do ego.
- d) pelas regras para construir representações.
- e) pelo sistema de ideais, pela instância crítica e pelos metaideais.

Sendo assim, o sistema narcisista intrapsíquico compreende aspectos do ego, e outros do superego, como é o caso da instância crítica e do sistema de ideais .

O ego, conforme Bleichmar utiliza o termo, designa a forma pela qual o sujeito se representa, e não é uma entidade única, nem homogênea. Na

verdade, acha-se integrado pelo conjunto de representações – enunciados e imagens – que o sujeito toma como descrições de seu ser. *As representações narcisistas do ego* são, para o autor, um subconjunto de representações que se tem a partir da perspectiva da valoração dos julgamentos positivos e negativos que se formula acerca de si mesmo.

M.I.

Bleichmar comenta que as pessoas podem emitir fortes juízos sobre si mesmas, inclusive nos sonhos. Por um lado, em atos concretos, o sujeito pode ser flagrado pronunciando um discurso frente a um auditório – encenação de “sou inteligente”, “falo bem”, ou em outra circunstância, onde o sujeito representa-se atacando outro, como encenação da premissa “eu sou mau”.

Da mesma forma, estes juízos podem estar presentes nos sonhos de impossibilidade: alguém que não consegue alcançar um objetivo, tal como, chegar a uma estação, encontrar alguém, realizar uma tarefa. Estes sonhos podem mostrar que um ego é inadequado ou assinalar existência de uma proibição a qual não se deve infringir:

“Nos sonhos em que o conteúdo edípico incestuoso aparece como desejo no nível manifesto do sonho, mas nos quais sempre surge um obstáculo que impede a consumação do ato proibido, vê-se claramente como a proibição encarrega-se de encontrar inconvenientes para que não se concretize o punível”

(Bleichmar, 1987.p.26)

O autor segue a linha de Freud, para quem não se pode falar de narcisismo sem um ego, sem o qual, tampouco, poder-se-ia falar de objetos da atividade narcisista:

“As atividades ou funções do sujeito constituem-se através do contato com os objetos: a função bucal de chupar organiza-se no encontro com o seio, a pressão da mão em contato com o que agarra, o olhar mediante a impressão dos órgãos visuais por parte do mundo circundante. E se isso ocorre com as primeiras atividades do lactente que possuem um substratum reflexo, o mesmo sucede com as desenvolvidas posteriormente na vida, com o acréscimo de que aparece o olhar do outro para catexizar com o reconhecimento narcisista, tanto a função como o seu objeto.”

(Bleichmar, 1987. p.30)

O sujeito experimenta o prazer de pintar, a partir da emergência de um produto valorizado por alguém e que volta, através dele, como estímulo ao sujeito que o cria, num intercâmbio incessante com cada traço.

Ao se reconhecer eficiente no exercício de uma atividade narcisada, a alegria que é experimentada volta-se sobre os objetos que dela fazem parte: o artista plástico pela pintura, na medida em que esta lhe reafirma seus dotes. Acaba por amar aquilo que o faz se sentir amado.

A ligação entre uma zona erógena e um objeto, ligação que uma vez constituída adquire muita força, fez nascer na psicanálise o conceito de objeto de pulsão como aquele com o qual esta se satisfaz. Bleichmar considera o narcisismo como uma força presente no psiquismo que busca constantemente sua satisfação – quase uma pulsão – sob esse aspecto.

O autor fala das possessões narcisistas do ego como uma relação que o sujeito pode estabelecer com os objetos, relação na qual, a valoração que atribua a tais objetos seja vivida como se fosse somada à do ego, o qual aparece assim compartilhando assim, os méritos ou falhas do objeto.

Bleichmar cita o exemplo do colecionador de obras de arte. O juízo de valor que se faz à respeito de suas peças é sentido como dirigido a ele próprio, pois os elogios ou críticas ao objeto recaem sobre o seu ego. A peça de arte, embora não seja um objeto da atividade narcisista deste colecionador, que é somente seu proprietário, serve como uma referência ao ego.

A identificação primária que, em Freud, difere da identificação narcisista – quando o ego é construído à imagem e semelhança daquele a quem se admira – tem também esse caráter: o desejo de ser como o outro admirado para ocupar o seu lugar. Bleichmar distingue claramente a identificação primária, que implica sempre em uma modificação do sujeito, uma adaptação baseada na propriedade do objeto, da possessão narcisista do ego, onde há apenas o traslado de valorações.

As regras da enunciação identificatória são aquelas que constroem representações do ego, inclusive as que nem sequer foram pensadas pelo outro significativo. Em alguns casos, afirma o autor, as regras de enunciação identificatória são mais importantes que os próprios enunciados identificatórios. Assim é:

“no caso daqueles pais que, enquanto por um lado, insuflam de maneira narcisista a representação do ego do filho, marcando-o como digno de toda admiração, simultaneamente transmitem-lhe que um terceiro não valeria nada com relação a ele que é tudo. Criam para ele uma estrutura intersubjetiva na qual ele é o preferido, o ídolo, e na qual existe um só lugar com essas características.”

(Bleichmar, 1987. p.46)

Conclui-se que, do ponto de vista dos enunciados identificatórios, a criança recebe a quota máxima de auto-estima, a representação de um ego valorizado. Entretanto, se a predileção por um outro se torna manifesta, toda a sua representação do ego como valioso poderia balançar num colapso narcísta, uma vez que entraria sob a regra de funcionamento segundo a qual se não se é o escolhido, então não se possui mérito algum:

“Dado que, nesses casos, as regras de enunciação identificatória têm predomínio sobre a própria representação do ego já constituída, criada pelos enunciados identificatórios do outro, e que essas regras fixam como se reestrutura a representação do ego, fica falida a tentativa dos pais, e de qualquer outro, incluído o terapeuta, para infundir representações valorizadas de si, enquanto não se mudem as regras mencionadas”

(Bleichmar, 1987. p.46)

Bleichmar chama a atenção para a importância das regras de enunciação identificatória, afirmando que elas são adquiridas em acontecimentos cotidianos, aparentemente não relevantes, e que por este caráter passam despercebidos no seu papel essencial quanto à estruturação do sujeito. Estas regras são desconhecidas para ele, não por que estejam reprimidas por razões de censura, mas porque constituem as próprias operações sob as quais formou-se o psiquismo.

Os ideais não se constituem, por sua vez, simplesmente como uma conseqüência das decepções sucessivas com respeito à imagem parental idealizada. O ideal constitui-se a partir do momento em que o outro deixa de ser um admirador incondicional que oferece ao sujeito a vivência de perfeição, para passar a converter-se em alguém que exige do sujeito a adequação a de-

terminadas normas: as que requerem ser satisfeitas pelo sujeito para obter a admiração do outro, passando a constituir seus ideais.

A posição de Freud a respeito é clara, quando sustenta que através do ideal trata-se de recuperar o narcisismo perdido da infância, colocando-se o ideal como meta que permitirá a recaptura desse momento de gozo expansivo.

O superego compreende tanto os ideais como os meta-ideais, estes últimos, como regra de observância. A satisfação narcisista do sujeito, depende das regras que regulam sua relação com os ideais: a severidade da instância crítica, conforme assinalada por Freud, é uma qualidade geral e não referida a um só tipo de ideal em particular. Também é formada pelos meta-ideais, que são as crenças, não formuladas conscientemente, que determinam o grau em que o sujeito pode afastar-se do ideal.

Freud (1914) sustenta, que o ego ideal possui todas as perfeições daquilo que é de valor, constituindo um meio para obter a admiração de alguém – o outro externo ou o próprio sujeito. Se esta representação de um ego ideal existe, é porque existe alguém capaz de ver o sujeito dessa maneira, o que faz surgir nesse o desejo de sê-lo para aquele.

O ego ideal é a criança para seus pais e para si mesma, são os pais para a criança, é o objeto de amor para um apaixonado, e guarda, segundo Freud, uma característica fundamental: a crítica deixa praticamente de atuar, tudo o que se faça está bem, não há objeções. Assim, o ego ideal caracteriza-se pela incondicionalidade da admiração do outro.

Sua perfeição está fora de discussão. É essa incondicionalidade da admiração do outro que converte alguém num ego ideal:

“O ego ideal é, dessa forma o *efeito* de um discurso desenvolvido pela paixão do enunciante, paixão que se encontra bem além de sua consciência e que o arrasta ”

(Bleichmar, 1987.p.60)

Para Bleichmar, Freud passou do ego ideal, considerado como uma representação que se tem de alguém, a um enunciado. Da imagem formada, chegou ao estudo das regras que presidem sua formação, ao contexto intersubjetivo que produz esse tipo de discurso que é o ego ideal.

Nesse contexto teórico do narcisismo, o ego é uma representação da pessoa que permite a esta, ver-se unificada. Em *Introdução ao Narcisismo*, Freud (1914) sustenta que para existir narcisismo é necessário que o ego se forme como unidade. No final desse artigo, Freud chega a concluir que o discurso produtor do ego ideal é semelhante ao do melancólico e do paranóico, ao falar da “freqüente provocação da paranóia por uma injúria do ego”, ou seja , por um dano narcisista.

Para esclarecer ainda mais, o que se entende por ideal do ego, valemo-nos de Lagache (1961) segundo o qual trata-se de uma função do superego, podendo ser interpretada estruturalmente da seguinte forma: o ideal do ego representa a forma como a pessoa deve comportar-se para que o ego-sujeito, identificado com a autoridade familiar, possa outorgar sua aprovação ao ego-objeto.

Bleichmar conclui a questão:

“O ideal do ego é, então, algo externo a cada pessoa, uma exigência, uma condição que aquela terá como norma satisfazer. Referir-se-á sempre, a um aspecto parcial, uma unidade demedida com a qual comparar-se-á um traço que está dentro de sua própria categoria temática”

(Bleichmar, 1987. p.66)

Quando o sujeito se situa perante outro com a expectativa de como deve agir frente a ele, o desejo de receber o reconhecimento narcisista é central.

Esse desejo de ser alguém para o outro, de ser desejado, que constitui o sujeito desde o início, permanece no inconsciente como uma cena fantasiada onde o sujeito se vê recebendo a admiração dos outros. Para Bleichmar, o exibicionista neurótico recria o cenário de sua fantasia, ao designar o lugar do que deve aplaudir o espectador e forçá-lo a desempenhar esse papel. A satisfação narcisista pode depender do equilíbrio entre as aspirações e as possibilidades. Como o autor reconhece, nos seres dotados de qualidades especiais – artistas, intelectuais, políticos brilhantes, ou homens de negócios bem sucedidos – o equilíbrio narcisista é alcançável em alguns momentos ou em períodos prolongados.

Bleichmar esclarece que não se deve entender o termo narcisização como unidirecional, ou seja, do outro significativo ao sujeito:

“...se bem que existam momentos de predomínio do sentido em que transcorre, sua realidade é equivalente à das múltiplas reflexões entre espelhos paralelos. Nesses espelhos, o nitrato de prata que permite a reflexão está dado pelos desejos de cada um dos sujeitos intervenientes na interação, e a narcisização é um encontro de desejos”

(Bleichmar, 1987. p.92)

O autor reconhece que dentre as falhas de narcisização podem ocorrer a *desqualificação primária* ou a *narcisização excessiva*. No último caso, o outro significativo, em função de seus próprios desejos, submete o sujeito a uma estimulação reiterada e incomumente carregada de prazer. Nesta situação, um filho pode ser colocado numa verdadeira atmosfera de *orgia narcisista*, o que faz é recebido com admiração fanatizada, passando a viver para provocar essa atitude:

“Assim como certos pais são capazes, por estimulação exagerada de erotizar o filho, também acontece com o reconhecimento narcisista, o que dá lugar, por excesso de gratificação, a uma fixação nesse tipo de prazer”

(Bleichmar, 1987. p.94)

Pode haver, ao invés da *hipernarcisização*, a *desqualificação primária* – o olhar crítico e o desprazer do outro significativo, desde o início da vida da criança, com identificação ou não desse olhar com essa atitude. Nesse caso, os vestígios mnêmicos da rejeição, também permanecem integrados à representação do sujeito. Na experiência de rejeição a representação do sujeito, não se carrega simplesmente com a ausência de catexia narcisista, o que seria um vazio, mas com a presença viva do seu oposto, a rejeição.

Concluimos, portanto, que para que haja narcisização, é indispensável que o outro significativo ame o sujeito, mas também que esse estado seja correspondido, pois se o sujeito rejeita a admiração que lhe é oferecida, esta nada lhe significará.

A idéia de proceso de narcisação, na forma como foi elaborada por Bleichmar, pode ser considerada como um instrumento valioso de análise, no que se refere às relações entre narcisismo e genialidade, objeto de nosso estudo. Com ela seria possível resgatar de modo bem mais preciso e claro, na história de vida do artista que escolhemos – Salvador Dali – partindo de alguns processos descritos por Freud, como a sublimação e a catarse, para entendê-los juntamente com o investimento narcísico que em nosso estudo recebe relevância. Podemos dizer que, na conceituação do processo de narcisação, são descritos todos os elementos e mecanismos do processo de investimento narcísico, e que a satisfação narcísica em sua forma de equilíbrio provisório ou prolongado, que Bleichmar supõe ser alcançada por alguns sujeitos “dotados de qualidades especiais” na produção artística, também pode ser pensada em termos de um “estímulo” à criação. A obra de arte, aliás, é apontada pelo autor, quando fala do prazer do artista plástico e da forma quase pulsional do narcisismo em busca de satisfação. É sabido que no processo inconsciente do criador, uma parte de seu prazer vem do aumento de força da descarga instintual encontrada na criação e da contemplação da obra.

Tendo assim procurado explorar um dos termos das relações que estudamos – o narcisismo – precisamos fazer o mesmo com o outro termo – a genialidade – antes de abordarmos o modo como se relacionam.

Capítulo 2

O CONCEITO DE GÊNIO

Da Antigüidade até o fim do século XVII, as alusões mais freqüentes como “divino ardor”, “furor demoníaco”, “sublime loucura”, “inspiração sobre humana”, dão lugar, no início do século XVIII, a uma descrição positiva do *genius*, suas causas e sua natureza.

Otto Rank (1930) sublinha que os períodos de forte valorização da personalidade e do individualismo construtivo, conforme foi atribuído ao homem superior, podem ser apontados também, como os de maior produção artística.

Entre as épocas de florescimento, o autor cita a arte pré-histórica do homem do período paleolítico, que conquistou sua autonomia, a arte clássica grega e arte da Renascença. Todos esses períodos são marcados pelo individualismo e manifestam – por oposição ao estilo abstrato e rígido da arte egípcia e, até certo ponto, da arte gótica – um vivo naturalismo, que segundo autor:

“n’est certainement pas imitation de la nature mais plutôt une transfusion de vie organique à des formes artistiques en voie de fossilisation”

(Rank, 1984, p. 42)

Rank considera necessário para o conhecimento da personalidade do artista criador, um retorno a determinado momento na história da idéia de

gênio, pois esta idéia nem sempre existiu, ainda que os gênios tenham existido antes dela. A condição necessária à sua aparição e à sua elaboração no culto da personalidade, que são reconhecidas pelo autor em suas últimas etapas, emergem do conflito permanente das ideologias coletivas e de sua conquista final por um novo tipo de humanidade que apareceu de início, na Grécia mas deveria renascer, para a Europa Ocidental, na Itália.

Tal qual se desenvolve entre a Renascença e o século XVIII, a noção de gênio foi, segundo Rank, como uma nova ideologia criada para o artista e foi, daí em diante, um fator de produção como havia sido anteriormente a idéia de estilo derivada da crença coletiva na alma. Desta forma, a nova concepção de gênio aparece centrada no tipo e não na coletividade, adquirindo acento individual e mesmo psicológico, estando inteiramente fundada sobre o artista e não mais sobre a arte ou sobre o estilo.

No momento da Renascença, em que aparece o tipo do gênio, a Idade Média estava liberada do espírito coletivo do cristianismo e lutou, uma vez mais, pelo individualismo ocidental:

“Alors apparaît pour la première fois l’artiste des temps modernes, l’artiste créateur dont les épigones actuels reproduisent l’art sans posséder ni l’idéologie collective des périodes plus anciennes ni la religion individuelle du génie qui nous donna nos plus grands artistes, un Michel-Ange, un Shakespeare, un Rembrandt, un Goethe”

(Rank, 1984, p. 43)

Tais homens, mesmo estando ligados a seus tempos, se opõem vivamente a uma arte coletiva do gênero que era ainda regido pelas regras do

gótico. Eles são únicos, não só em suas personalidades, mas nas obras que produzem. Os homens que representam para nós o tipo do *gênio* encarnam, sobre a terra e individualmente, um processo e um acabamento idênticos aos que se iniciaram, sob a forma religiosa, com a imagem de Deus.

Imediatamente após sua origem mítica, a idéia de gênio é uma *representação* da alma imortal, esta parte da personalidade que pode engendrar (*gignere*) o que é imortal, quer seja uma criança ou uma obra.

Sem querer discutir a noção de um duplo psíquico do homem, representado sob diversas formas nas diferentes “doutrinas da alma”, Rank nota que o gênio romano, conforme a concepção cultural, segundo a qual, Roma estava edificada sobre o direito do pai, recebe o sentido literal de “*géniteur*”. Assim sendo, não lhe parece infundada a explicação corrente do gênio como encarnação deificada da potência reprodutora do homem.

A concepção romana estava particularmente propensa a tornar-se uma concepção social do gênio, suscetível a englobar de uma só vez, os elementos individuais e os elementos coletivos. Rank esclarece:

“en ce qui concerne l'artiste, le concept de génie est plus personnel que collectif et par là, il appelle une nouvelle idéologie. Celle-ci ne pouvait plus être une particularité stylistique personnelle, dérivée de l'idée collective d'âme, mais devait devenir une *esthétique du sentiment* dépendent de la conscience de la personnalité”

(Rank, 1984. p. 44)

Pouco depois da Renascença, em 1674, graças a uma tradução de Boileau, do *Peri Upsous*, obra que aborda o conceito de *sublime*, o novo destino do gênio se inicia.

O abade Dubos, em 1719, faz a primeira tentativa de uma fisiologia do mesmo, conceituando-o como uma facilidade natural para aprender e inventar.

Um artigo de 1757 da *Encyclopédie*, atribuído a Denis Diderot, filósofo francês do século das luzes, estabelece uma clara distinção entre o homem genial, através da qual, ele mostra que, à psicologia, deve importar a fisiologia, e a obra genial, que convida a uma análise crítica, particularmente, a literatura e a pintura. Longe de se prender à materialidade das sensações e à objetividade das lembranças, o homem de gênio encontra as motivações de uma ordem diferente da dos demais.

A universalização da sensibilidade, a ampliação da memória e da imaginação, a exasperação da visão engendram nele o desejo de "dar corpo aos fantasmas" que o rodeiam.

Diderot (1973) revê esta definição em o *Paradoxo do comediante*, onde a sensibilidade aparece como fraqueza de organização, *caso de alma e não de juízo*, breve como uma qualidade das mais fáceis de imitar, não podendo constituir assim, o apanágio do gênio.

Num texto de 1772, o trabalho de sublimação, não somente da sensibilidade, mas, também, da fantasia e da visão, é examinada por Diderot de maneira estritamente negativa. Esforçando-se para definir esta qualidade de

alma particular que é própria do gênio, o esteta não encontra um termo que o convença, mas ele evita, entretanto, uma redução definitiva ao fisiológico, na medida em que ele dota o gênio de *espírito observador*, que possui quatro características: a espontaneidade, a adivinhação, a diversificação e a falibilidade.

O gênio é, então, o verdadeiro *sexto sentido* que procurava Hutcheson. Ele se exerce sem contenção, conforme afirma Dubos, difere frequentemente seus estados, como mostrava Saint-Évremond.

Dobránszky (1992) procurou resgatar a discussão sobre o papel da imaginação e seu lugar na produção artística no século XVIII, considerando as questões sobre a fantasia libertada e a crítica à mediocridade do racionalismo puro.

A autora procurou refazer o percurso das teorias da imaginação, partindo de Aristóteles e Platão e seguindo pela Renascença e o Barroco, até chegar ao século XVIII, século das luzes e da primazia da razão. Dobránszky assinala que o papel de destaque é conferido ao problema da imitação na arte, que se acentua no final do século XVII, na França, com a querela entre antigos e modernos. Com a crítica à imitação dos modelos antigos formuladas pelos acadêmicos (partidários dos modernos), põe-se em evidência a questão da originalidade no processo artístico. Fica, então, acentuado o papel criador da arte. Estas são as bases das teorias que no século XVIII, demarcaram a imaginação como faculdade que deve estar subordinada e fiscalizada pela razão. Algumas destas teorias, não raro, associaram a imaginação ao delírio e à lou-

cura. Isto leva Rank a afirmar que o século XVIII, que foi completamente estéril com relação à arte coletiva e que não se distinguiu por quaisquer individualidades artísticas dominantes.

2.1 – A Afirmação do Gênio como um Tipo de Sujeito

Ainda que o tipo do artista, enquanto tal, tenha surgido somente na Renascença, e que tenha emergido da idéia de gênio, é certo que, posteriormente, como um tipo criador, adquiriu o sentido de uma tendência à afirmação de si mesmo. Segundo Rank, este conhecimento psicológico do tipo, que se inicia na Renascença, já apresenta um triplo ponto de vista:

- *psicologicamente*, a noção de gênio, representa a apoteose do homem enquanto personalidade criadora: a ideologia religiosa (preocupada com a glória de Deus) se encontra assim, transferida para o homem.
- *sociologicamente*, ela significa a criação e o reconhecimento do gênio como um tipo, como um gerador de cultura do mais alto valor para a comunidade, posto que ela coloca sobre a terra a sucessão e assume o papel do herói divino.
- do ponto de vista artístico, ela implica o estilo individual que, de certa forma, continua a aderir aos exemplos que a estética ulterior erigiu em leis explícitas – mas que já, é livre e autônomo em seu divino poder criador, e que cria formas novas a partir do que lhe é exterior.

Enid Dobránszky (1992) reconhece no conceito de gênio de Diderot, uma oposição à concepção do homem-máquina, da qual partilham seus amigos e colaboradores, como Grimm, D'Holbach e Helvetius. Quando Helvetius atribui a todos os homens a mesma organização e afirma unilateralmente a influência de fatores externos como hábito e educação, Diderot responde que é necessário buscar as causas próprias ao homem, ficando contra toda forma positivista que exclui as diferenças individuais. Acredita que a complexidade humana escapa ao que sistemas desse tipo tentam fazer crer. A fuga das normas e explicações fáceis o leva de encontro aos teosofistas e ecléticos.

Diderot encontra-se numa *encruzilhada*: se seu materialismo o leva a buscar na organização fisiológica a especificidade e a causalidade humanas, essa mesma organização reafirma a irredutibilidade do homem a esquemas normalizadores.

Diderot procurou estudar, num mergulho profundo, o papel da imaginação na ciência e na arte- e no conceito de gênio.

Dieckermann (1941) assinala a transição do conceito de gênio, como mero talento, ao conceito de gênio como um indivíduo, foi realizada através de um ato específico de pensamento. Acredita que Diderot, ao realizar este ato, foi capaz de tornar-se cômico do problema do gênio como um tipo de pessoa.

A opção de Diderot é racionalista, embora haja a tensão entre o conceito de imitação, que ele reformula, e os conceitos de imaginação e gênio, que se ligam a essa reformulação. Tal tensão, foi gerada, por um lado, por aqueles pensadores que tratavam das relações entre racionalismo e os fun-

damentos da doutrina clássica e, por outro, pelos que se originaram do processo de ruptura da barreira entre pensamento e sentimento, operado pelo empirismo britânico e que resultou naquilo que se pode chamar de linha de flexibilização da teoria clássica da arte. Ou seja, de um lado o gênio e a imaginação como ornamentos da estrutura lógica da obra de arte; de outro, a consideração do papel da imaginação como poder especial da mente e, portanto, uma nova apreciação do gênio.

Para Diderot, o gênio é um ser especial a quem tudo impressiona, mas que não perde o controle sobre a sua sensibilidade e é isso que lhe permite construir a ilusão da arte e o modelo ideal – supensos entre a natureza e o esboço.

É *original*, o ser que se encontra com as forças do instinto. É um *extravagante*, cujo desatino faz pensar, um representante dessa energia absolutamente oposta à mediocridade. Mas, falta-lhe algo: o controle que só o gênio e o sábio possuem.

Diderot protesta enfaticamente contra a idéia do gênio como produto das circunstâncias, que restringe a capacidade de invenção a uma faculdade meramente combinatória.

A questão do gênio é colocada inicialmente, para o século XVIII, em termos do inato e do adquirido, como comenta Dobránszky:

“A questão do gênio inato abriga-se, portanto, dentro dos quadros clássicos, na confluência da tradição retórica – a graça, o *je-ne-sais-quoi*, a relativização do valor das regras – do neoplatonismo e, sobretudo, da concepção mais ampla e mais flexível que a Renascença como um todo fez da imitação. No entanto, res-

ta ainda, o *inexplicável*, o espaço vazio das metáforas e das analogias. É nesse vácuo que incidem as investigações sobre a constituição mental do artista e dos fatores que operam nas obras geniais”

(Dobránszky, 1992. p.95)

A *invenção* é a marca do gênio. Presente no cientista e no artista, ele consiste na capacidade de produzir novas belezas nas obras de arte e novas verdades nos assuntos da ciência, o que somente pode ser realizado pela reunião de idéias em várias posições e arranjos, de modo a que delas, possamos obter visões incomuns. Ou seja, o gênio possui a capacidade vigorosa de associar, já que cria precisamente, valendo-se desta liberdade de relacionar.

Dentro das premissas clássicas, fica restrito o tom de louvor do *poder criador* e da imaginação no gênio: o gênio não poderia derivar imediatamente da imaginação. A fantasia, deixada inteiramente entregue a si mesma, incorreria em *caprichos selvagens e extravagantes*, indignos de serem chamados de invenção. Pois foi justamente a esses *caprichos selvagens* que, no século XX, os surrealistas pretenderam entregar-se, em nome de uma revolução estética, razão pela qual, elegeram Freud seu patrono.

A estética romântica, em geral, tratou de rejeitar a questão do juízo/julgamento como componente do gênio, em favor do caos, enquanto expressão das ligações anímicas do gênio com a natureza.

2.2 – Genialidade e Talento

Na concepção hegeliana, gênio é aquele que tem o poder da criação artística, bem como a energia necessária para exercer tal poder com o máximo

de eficácia. Considerando o termo muito geral, que não é aplicado apenas aos artistas, mas aos grandes guerreiros e homens de ciências, Hegel procurou, em o Belo Artístico ou o Ideal, considerar três aspectos:

- a) A imaginação
- b) O talento e o gênio
- c) A inspiração

Tão logo se considere o poder geral da criação artística, deve-se ver, na imaginação, a faculdade artística mais importante, sem contudo, confundir a imaginação artística com a imaginação puramente passiva. Esta atividade criadora possui um dom e um sentido que permitem gravar, graças à visão e à audição atentas, variadas imagens da realidade existente, acrescentando-se a isso uma memória capaz de conservar a lembrança das imagens multiforme.

Hegel estabelece a distinção entre gênio e talento. Para tanto, reconhece que a arte, enquanto individualiza as suas concepções e lhes dá uma expressão concreta, dela faz fenômenos, por assim dizer, reais, exigindo faculdades que variam com a natureza da realização:

“Tal pessoa tem talento como violonista, por exemplo, estoura como cantor, etc. Quem não possui mais do que talento, só pode obter resultados apreciáveis confinando-se num ramo especial da arte. Mas para realizar a perfeição em si própria, é preciso ter dons para a generalidade da arte e sentir dentro de si a inspiração que só o gênio possui. O talento sem o gênio não ultrapassa, por isso, os limites da habilidade puramente exterior”

(Hegel, 1983. p. 170)

Hegel, chama de inspiração, atividade da fantasia e a correspondente exigência de execução técnica, que considera um estado de alma do artista. Sobre como se produz a inspiração, o filósofo nos fala:

“A verdadeira inspiração é a que é provocada por um conteúdo determinado que a fantasia apreende para lhe dar expressão artística. Confunde-se ela com aquele trabalho ativo de formação que se liga, por um lado, à intimidade subjectiva e, por outro lado, à execução objetiva”

(Hegel, 1983.p.174)

Conclui, assim, que a representação é o produto da inspiração e que o gênio, como sujeito, identifica-se com o objeto. De sua alma, de sua fantasia, da sua vida interior, são extraídos os elementos que se encarnam numa obra de arte.

Sobre a originalidade, Hegel observa que ela exprime o que de mais espontâneo existe no artista:

“a originalidade do artista aparece como sendo a do próprio objeto, e ela tanto pertence, com efeito, ao objeto como à atividade criadora do sujeito”

(Hegel, 1983. p.182)

No ramo das investigações que procuravam preencher o *espaço vazio*, a que se referia Dobránszky, coube a Freud chegar à conclusão de que o gênio teria orientado as forças pulsionais numa mesma direção, além de considerar o “isolamento intelectual” como uma característica própria a estes sujeitos.

2.2.1 – Psicanálise e Criação Artística

Em Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância, Freud (1910) realiza uma abordagem genérica da natureza e do trabalho da mente do artista, descrevendo um tipo específico de homossexualidade. Relaciona, pela primeira vez, a problemática com o conceito de narcisismo.

Considerando da Vinci um *gênio universal*, Freud vincula a curiosidade intelectual à pesquisa sexual infantil e o talento artístico, à sublimação.

Contudo, procura fixar os limites do que a psicanálise pode conseguir no campo da biografia:

“O material de que dispõe a psicanálise para uma pesquisa consta de dados da história da vida de uma pessoa; de um lado as circunstâncias acidentais e as influências do meio e, do outro lado, as reações conhecidas do indivíduo. Baseada em seu conhecimento dos mecanismos psíquicos, propõe-se, então, estabelecer uma base dinâmica para a sua natureza, fundamentada na intensidade de suas reações, e desvendar as forças motivadoras originais de sua mente”

(Freud, 1910. p. 122)

Embora considere a psicanálise insuficiente para explicar a natureza da função artística, admite que a obra de arte não pode ser desligada da história de vida do artista:

“Parece, em todo o caso, que somente um homem que tivesse passado pelas experiências infantis de Leonardo poderia ter pintado a Mona Lisa e a Sant’Ana, ter acarretado um destino tão

melancólico para as suas obras e ter embarcado numa carreira tão extraordinária de cientista, como se a chave para todas as realizações e fracassos estivesse escondida na sua fantasia infantil sobre o abutre”

(Freud, 1910. p. 123)

Em Um estudo autobiográfico, Freud (1925) nos fala da tentativa de análise da criação poética em geral, entendendo que o artista, como o neurótico, também se afasta de uma realidade insatisfatória:

“Suas criações, obras de arte eram satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos; e, como estes, eram da mesma natureza de conciliações, visto que também eram forçados a evitar qualquer conflito aberto com as forças de repressão. Mas diferiam dos produtos a-sociais, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas, e eram capazes de evocar e satisfazer aos mesmos impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas.”

(Freud, 1925. p.81)

Freud iniciou desta forma um trabalho que contribuiu para o surgimento de um setor fecundo, através de autores como Didier Anzieu e Janine Chasseguet-Smirgel, que têm dedicado seus estudos à psicanálise da arte e da criatividade.

2.3 – Reconhecimento e Consciência da Genialidade

A arte exige liberdade e necessita também, como afirma Tharrats (1995) um clima de confrontação, de emulação e de difusão:

“Duvido, em compensação, da aparição em solitário do artista. O caso de Van Gogh era uma situação desesperada. Toda a sua obra se produziu em três ou quatro anos e veio alentada pelas cartas entusiastas do seu irmão Theo. O artista necessita do

contato com a sociedade. As primeiras atividades expressivas alcançarão mais vigor se forem acompanhadas com raciocínios e discussões”

(Tharrats, 1995. p.15)

Em Mozart, Sociologia de um gênio, Norbert Elias (1995) nos dá uma idéia de como o sujeito especialmente talentoso se situa em relação à sociedade de sua época:

“Mas nada de confiável se pode dizer sem que se investigue como Mozart via a si mesmo em relação à classe dominante de seu tempo. Sua situação era muito peculiar. Embora fosse um subordinado, socialmente dependente dos aristocratas da corte, a clara noção que tinha de seu extraordinário talento musical levava-o a se sentir igual, ou mesmo superior a eles. Era, numa palavra, um *gênio*, um ser humano excepcionalmente dotado, nascido numa sociedade que não permitia que em seu meio houvesse qualquer lugar legítimo para um artista de gênio altamente individualizado”

(Elias, 1995. p.23-24)

Mozart, a quem Elias chama de “gênio antes da época dos gênios”, teria vivido o extremo oposto de Dali, nesse sentido. Como prodígio de origem humilde, Mozart vivia a ambivalência fundamental do artista burguês na sociedade de corte: a um só tempo, identificava-se com a nobreza e seu gosto e ressentia-se da humilhação imposta por esta. O reconhecimento do talento praticamente inexistia, além do mais, a humilhação do burguês fazia parte do repertório social dos nobres da corte:

“Mozart sabia que a maioria, senão todos aqueles a quem queria agradar, tinha apenas uma remotíssima noção de sua música, e nenhum reconhecia seu excepcional talento. Pode-se imaginar que se conscientizou de seu talento à época de seus su-

cessos como menino prodígio. A consciência da extraordinária natureza de sua imaginação musical deve ter ser formado gradualmente, com muitas dúvidas”

(Elias, 1995. p.24-25)

Se a rejeição da aristocracia de Viena pode ser considerada um dos fatores que levaram Mozart a morrer com o sentimento de fracasso ao perceber que sua vida perdera o significado, sem o reconhecimento que esperava, o oposto se deu com o pintor Salvador Dali. Era consenso em família, que o menino tinha muito talento, um verdadeiro artista e a este era dado o direito aos mistérios e à excentricidade. Salvador usou e abusou desse privilégio. Levado até a vertigem pela consciência do seu gênio, Dali escreve o Diário de um gênio como um monumento erigido à sua própria glória. Neste diário, Salvador anota no primeiro dia de setembro de 1958: “É difícil atrair a atenção concentrada do mundo durante mais de meia hora seguida. Mas eu consegui fazê-lo durante vinte anos, e todos os dias”.

Pretendia provar “que a vida cotidiana de um gênio, seu sono, sua digestão, seus êxtases, suas unhas, seus resfriados, seu sangue, sua vida e sua morte são essencialmente diferentes dos do resto da humanidade”.

A verdade é que o duplo extrovertido de Dali, foi elaborado, nos anos de 1938 e 1940, quando cuidou para que cada gesto seu ou a menor de suas manifestações pertencessem ao domínio da genialidade, já que é colocado de início que Salvador é um gênio.

A acusação de hitlerismo desperta em Dali apenas o grito: “É uma calúnia !”

As “críticas” de Breton por ter “saído do bom caminho”, Dali opõe a fatalidade paranóica e o direito inalienável de do artista de ter iluminações. Agora não tratava-se mais de zombar do clero, do exército, ou da burguesia cúmplice. O humor daliniano se exercia sobre um objeto preciso e aterrorizante, no caso do chanceler do Reich, Adolf Hitler. Na verdade, Hitler só importa a Dali, do ponto de vista estético, sendo portanto, passível do mesmo tratamento que todos os personagens que tiveram muita autoridade. Em *L'énigme d'Hitler*, sua fotografia jaz num prato sobre o qual um telefone chora.

Está ali, com a mesma naturalidade ocasional de Lenin aparecendo sobre o teclado do piano ou emprestando seus traços a Guilherme Tell, ou de Voltaire, Napoleão ou Richard Wagner. Salvador não exige atestado de boa conduta de seus modelos e expõe suas razões pessoais para ser hostil ao hitlerismo:

“Expliquei-lhes também que eu não podia ser nazista, pois se Hitler conquistasse a Europa, aproveitaria para matar todos os histéricos da minha espécie como já havia feito na Alemanha, considerando-os degenerados”

(Dali, 1986.p.94)

Com isto, agride os partidos de esquerda, estigmatizando-os com o seu “colossal déficit ideológico” e agride igualmente aos surrealistas mais comprometidos com eles, sendo chamado de fascista.

Breton que já desistira de acusar Dali de fascista, resolveu mais tarde, mudar de tática, passando a chamá-lo de capitalista, por ter mercantilizado seu gênio. Lança, então, o famoso trocadilho de Avida Dollars.

Salvador fica encantado com a publicidade gratuita: apropria-se do apelido, faz com que este circule pelo mundo, e pinta uma *Apothéose du dollar*.

Ainda movido pelo impulso dado por Breton, escreve o livro, *Carta aberta a Salvador Dali*, que trata-se de um diálogo entre ele mesmo e o seu duplo anagramático.

Como de costume, a megalomania é acompanhada de perversidade: quanto mais vaidoso, mais ladino – ele próprio só se interessa por seu jogo quando o público o segue. Especializa-se em efeitos surpresa, criando um teatro do inesperado. Enriquece rapidamente. O *vernissage* na Julien Levy Gallery, por exemplo, foi um triunfo que levou um jornalista a comentar que Dali era um dos pintores jovens mais ricos do mundo e que havia vendido vinte e uma de suas obras a colecionadores particulares por uma soma superior a 25.000 dólares. A exposição foi um sucesso estrondoso, os títulos desconcertantes atraíam as multidões. Cinco dias antes da abertura, Dali foi conduzido ao posto de polícia da rua 51, Leste. O motivo da detenção: ataque à propriedade alheia com intenção de causar danos. A presença de Dali e o *management* de Julien Levy deram brilho a esta nota insignificante. A Bonwitt Teller, elegante loja da quinta avenida, encomendara a Dali o arranjo de uma vitrine e Salvador resolvera ilustrar à força de muitos manequins e objetos incongruentes, o tema do Dia e da Noite. Houve porém, um desacordo entre os responsáveis pela encomenda e o pintor a respeito do manequim representando o Dia – uma mulher de cera com um vestido verde deitada numa ba-

nheira forrada de pele. Bonwitt decide substituir o manequim original por um outro, mais moderno. Exaltado, Salvador intervém violentamente, empurrando a banheira, escorrega, atravessa a vitrine e se vê na calçada da 5 Avenida. É detido e liberado logo em seguida. Na manhã seguinte, lê com deleite o relatório de sua façanha na maioria dos diários nova-iorquinos. Cada menor escândalo será considerado por ele o “seu prodígio cotidiano”.

Ao terminar este segundo capítulo, já podemos examinar uma primeira forma de entender a relação entre narcisismo e genialidade. No curso do nosso estudo acerca do segundo termo desta relação, chegamos a ver o vínculo estabelecido por Freud entre a criação artística e a sublimação. Neste ponto devemos lembrar que no caso de Schreber, a regressão operou-se em lugar da sublimação, o que fez dele um psicótico e não um escritor.

Assim, pode-se afirmar que esta forma de regressão, mais exatamente, o retorno a um determinado estado de narcisismo marca a diferença entre o psicótico e o artista.

Usando por exemplo, a perspectiva de Chasseguet-Smirgel (1968) que entende a pintura como um “reflexo no espelho”, afirmamos que a diferença do artista está em dar a si próprio um reflexo que é fonte de satisfação.

Em outras palavras, tal reflexo, aliado ao reconhecimento do outro, constitui um investimento narcísico que não é unicamente aquele próprio ao estado do narcisismo primário.

Apesar de freqüentemente pensarmos o termo “narcisista” em sentido pejorativo, o fato é que o artista “precisa” ser narcisista. Só assim pode

criar e se manter (equilibrar). Por sua vez, as pessoas, cujo grau de narcisismo difere do grau que é característico do artista, podem apreciá-lo, por identificação com ele, tornando-se o público ou a audiência .

“A diferença entre eu e um louco é que não sou louco” – afirma Salvador Dali.

A diferença, assim reconhecida por ele, está em sua capacidade de criar, de sublimar, ao contrário do que ocorre com o psicótico, em sua regressão profunda. Mas então, como tratar o caso de Van Gogh, que permite a uma só vez uma via psicótica e uma via estética? A psicose, que estigmatizou em certa medida no estilo de sua obra, não é a causa do seu gênio, ela reside paralela.

Estamos cientes da necessidade de examinar outros aspectos, nessa nossa primeira maneira de entender a relação narcisismo / genialidade, através da qual pensamos o gênio artístico enquanto vinculado ao processo de sublimação originado de um investimento narcísico que não se confunde com o investimento característico do narcisismo primário.

Assim, Chasseguet-Smirgel admite que o ato criador pode ter suas origens no desejo de reparar o objeto, mas que existe a atividade criadora na qual o alvo é a reparação do próprio sujeito. Entretanto, o aprofundamento de quaisquer outros aspectos, que possam ser relevantes para o nosso estudo, será provavelmente mais produtivo a partir do que descobriremos, analisando a história de Salvador Dali, no capítulo seguinte.

Capítulo 3

O CASO DALI – AS ORIGENS

Vejamos a que família pertence este pintor extraordinário, cuja notoriedade extrapolou os limites da pintura surrealista.

Salvador Felipe Jacinto Dali y Domenech nasceu a 11 de maio de 1904, em Figueras. Quanto à família, mencionaremos o pai, a mãe, o filho, a filha e o irmão morto(nove meses e dez dias antes do nascimento de Salvador). Este irmão chamava-se, também, Salvador como o pai. Dali costumava dizer que este irmão apresentava a “inegável fisionomia de um gênio”, “como eu”. Dali recorda o irmão morto, no livro *Les passions selon Dali*:

“Mon frère, première essai de moi-même, génie extrême et donc non viable, avait tout de même vécu sept ans avant que les circuits accélérés de son cerveau ne prennent feu”

(Dali, 1968. p.42)

O pai, Salvador Dali y Cusi, era tabelião em Figueras, capital de Ampurdan. Quando Dali nasceu, ele já havia passado dos quarenta anos. Era um homem rico e respeitado em sua cidade. Proprietário de um apartamento amplo em Figueras, mantinha uma casa à beira-mar em Cadaqués, na praia de El Llané, onde a família passava as férias de verão. Como é sabido, Dali y Cusi, foi um amante das artes, quase um mecenas. Adorava poesia, pintura flamenca e os impressionistas. Aos sessenta anos, este homem tornou-se um gordo senhor calvo. Em sua silhueta e no olhar pesado, repousava uma ex-

pressão pessimista. Salvador só tem em comum com ele os olhos saltados (um olhar que, ao contrário do pai, sempre soube usar).

Pierre Ajame (1986) comenta que o tabelião era mais pai que todos os pais; a própria alegoria da paternidade.

A mãe, Felipa Domenech, tinha trinta anos quando Salvador nasceu. Uma mulher morena, graciosa, com pouca saúde. Inteiramente controlada pelo marido, foi a esposa e mãe dos filhos do homem importante.

Morreu jovem, discreta e taciturna, sem ter aproveitado a vida.

A filha, Ana Maria, irmã mais nova de Salvador, bonita e catalã, passa, depois da morte da mãe, por um período de neutralidade, para mais tarde colocar-se ao lado do pai na sua censura a Salvador. Tardamente publicou um livro, *Dali visto por sua irmã*, em 1949. Procurou substituir a mãe com um jeito bem comportado e responsável.

Num grafite feito por Dali, datado de 1925, foi representada de pé com a mão pousada sobre o ombro do pai. Ambos haviam se tornado conformistas da "raça dos burgueses" que o pintor sempre soube escandalizar. Já havia passado o período em que se dedicavam ao talento do pequeno Salvador e o reconheciam.

Conforme relata em *La Vie Secrète*, sua infância foi pontuada por acessos de raiva contra seus familiares e seus amigos, de farsas cruéis e de aventuras de voyeurismo que se mostraram proféticos em sua obra.

Quando se tratava de incluir o pai em seus quadros, apesar das representações sempre contundentes, o elemento conflitual não parecia tão

marcante. O oposto se dava quando incluía a mãe em sua pintura, como na tela representando o Sagrado Coração, onde escreveu: “Cuspo por prazer no retrato de minha mãe”. Com a ofensa à finada Felipa, Salvador provoca a desolação da irmã e o furor do pai. Sendo expulso de Figueras em 1929, só voltaria a ver o pai em 1940. No mundo pictórico daliniano dos anos de 1933 e 1934, multiplicam-se os ciprestes pontudos, as muletas, os crânios hidrocefálicos, os fantasmas de Vermeer e do *Ângelus* de Millet. As anomalias físicas despertam profundo interesse em Dali: os crânios moles, ou hidrocéfalos, “cabeças germinantes eréteis” evocam inconscientemente a meningite que acredita ter sido a causa da morte daquele irmão, que segundo ele, “mostrava inegavelmente a fisionomia de um gênio”.

Dali mistura em sua obra, os mitos de Guilherme Tell e Édipo, num labirinto edipiano antropofágico:

“Muitas vezes desenhei assim um retrato meu quando criança, com uma costeleta crua sobre a cabeça, procurando simbolicamente tentar meu pai para que comesse a costeleta em vez de seu filho”.

(Dali, 1986.p.86)

O pintor apropria-se da lenda de Guilherme Tell – personagem de um drama de Schiller de 1804 que foi condenado a transpassar com a flecha uma maçã colocada sobre a cabeça do filho – e o decodifica como a representação da castração.

No comentário sobre *L'énigme de Guillaume Tell*, “um dos quadros que descrevem um dos momentos mais perigosos de minha vida”, afirma que Guilherme Tell é seu pai e que tem “intenções canibais” e quer comê-lo.

Neste quadro, Tell está colocado na posição do atirador de balestra, mas não tem balestra. A aba de seu boné, imensa aparece apoiada sobre uma muleta, enquanto sua nádega direita, na outra extremidade do quadro, mostra uma uma gigantesca protuberância cuja ponta também está apoiada sobre uma muleta menor. Na perna direita usa uma meia preta e um prendedor que tem a aparência de liga. A ambigüidade sexual está menos pronunciada que em outros quadros da série *Guilherme Tell*, mas sobre a protuberância estendida, um pedaço de carne vermelha denuncia seu canibalismo.

A série dos *Guilherme Tell* é bastante tensa e apesar de não representado, o drama é iminente. Por não haver desfecho, ficamos sem saber se os protagonistas cometerão um ato terrível ou não. O gesto seguinte de Tell será enfiar a tesoura no corpo do filho, violentá-lo ou comê-lo vorazmente, como o teme Dali? O essencial no tema do *Guilherme Tell* não é matar ou deixar de matar, mas esta possibilidade. O que deu a vida tem o direito de tirá-la? *Guilherme Tell* representa para o artista, a Autoridade, o Arbitrário.

Quando Dali nos fala que estes quadros tratam da “revolta surrealista contra o pai”, é preciso estar atento, afinal, não se nota em princípio, nenhuma tentativa de revolta: no *Guillaume Tell* de 1930, o filho esconde o rosto e se contenta em apontar seu carrasco – o pai terrível, barbudo e andrógino.

no, portando uma tesoura. Em *La vieillesse de Guillaume Tell*, de 1931, ele está de costas, continua com o rosto encoberto e foge com uma mulher.

Em *L'énigme de Guillaume Tell*, de 1933, é um bebê minúsculo no colo paterno. Sua vitória será sobreviver. Guilherme Tell revisto pelo pintor nos fornece todas as chaves de sua interpretação: na tela de 1930, a parte superior do quadro se organiza como uma charada de peças soltas – o ombro direito do pai, a cabeça de leão, uma carcaça de burro em estado de putrefação, e finalmente um garanhão branco que foge a galope. Guilherme tem o sexo em repouso, mas onde se apóia seu joelho direito aparece um falo em ereção, sensivelmente da mesma altura que uma mulher seminua. A tesoura castradora, aproxima-se de um filete de água que simboliza a fonte do desejo.

Na tela de 1931, o pai tem a barba mais branca e o peito bastante feminino.

Sua virilidade está oculta por trás de um lençol estendido, onde se perfila a sombra do leão do desejo. O desejo agora, não passa literalmente de uma sombra, pois tornou-se velho e seu filho parte com uma bela mulher.

Os elementos escatológicos aterrorizantes, do mesmo modo que o sangue ou sua fobia pelos gafanhotos, não são apenas o ponto de partida de seus delírios, mas serão definitivamente, submetidos às regras de sua arte – do método paranóico-crítico – sem nenhuma intervenção da moral, e muito menos do decoro. Dali preservará sempre (e com ferocidade) as experiências de sua infância, com o mesmo medo fascinado das fezes, do sangue e dos insetos.

Com uma manobra conhecida das crianças, Dali tenta, para combater a angústia, tomar o lugar daquele que a provoca. Domina seu medo provocando medo nos outros.

O amor catalão pelo fantástico irá aparecer na maturidade, mas a paisagem catalã, sobretudo o plano quase infinito de Ampurdam, a praia das Rosas e os rochedos da Costa Brava, forneceram o material de seus quadros de estudante. E os motivos nostálgicos da época de sua infância subsistiram em quase todas as suas obras surrealistas fossem elas pintadas na França ou na Espanha.

3.1 – O Mito Trágico do Ângelus de Millet

Se a figura paterna pode ser encontrada nas diversas fases da pintura de Salvador Dali, é no seu livro *Le Mythe tragique de l'Ângelus de Millet*, que encontraremos a mãe do pintor e suas conotações edipianas.

Dedicando-se ao trabalho desde 1933, Dali faz a interpretação "paranóico-crítica" do Ângelus de Jean-François Millet. Perdido em 1941 quando Gala e Salvador deixam Arcachon para fugir das tropas alemãs, o manuscrito foi reencontrado vinte e dois anos mais tarde e publicado por Jean-Jacques Pauvert em 1963.

O quadro Ângelus, obra de Millet, é pequeno (mede apenas 55,5 x 66 cm).

É uma das telas mais célebres do mundo. O original se encontra no Museu do Louvre, embora as reproduções fiéis estejam espalhadas aos mi-

lhões, em cinzeiros, xícaras, tapeçarias. No quadro vemos dois camponeses num campo. Um homem e uma mulher. Ele tirou seu chapéu, segurando-o com devoção. Ela uniu as mãos como num gesto de prece.

É a hora do Ângelus, tocado provavelmente pela pequena igreja que se percebe ao longe. Pelos seus indícios, são exagerados os traços desses dois camponeses: a roupa grosseira, botinas, touca, avental. As ferramentas de trabalho: a forquilha de três dentes, cesta, carrinho de mão e sacos. No fim do dia, estes personagens íntegros e pacíficos interrompem seu trabalho e se recolhem, conforme o costume na França rural do século dezenove. O Ângelus é uma obra bem comportada, que a princípio não inspira nenhum comentário, pois a pintura francesa apresenta grande quantidade de cenas desse gênero.

Salvador viu-o pela primeira vez quando era criança e freqüentava a escola em Figueras. Pela porta de vidro da classe, avistou-o no corredor. A primeira perturbação foi causada então, em 1910, provocada pelas duas silhuetas imóveis, fixadas na realização de um ato desconhecido e que Salvador considera culposos. Sentia, em sua própria descrição, "angústia indeterminada mas não aflitiva", e um "mal-estar vago e contínuo".

Até 1929, o mal-estar teria se diluído, quando o pintor tem a visão de uma outra reprodução do Ângelus que o mergulha em verdadeiros transe.

Nesse meio tempo já havia enunciado o método paranóico-crítico.

Em junho de 1932 o quadro do Ângelus, se impõe finalmente a ele, "carregada de uma tal intencionalidade latente, torna-se subitamente, a obra pictórica mais perturbadora, mais enigmática, mais densa, mais rica em pen-

samentos inconscientes que jamais existiu". Durante algum tempo Dali não sabe o que fazer. Escrevendo alguns artigos e realizando conferências, apenas expõe sua obsessão. O Ângelus o perturba e fascina, pois este casal vive um drama que talvez, lhe escape.

No Museu de História Natural de Madri, Dali acredita ver, na obscuridade da sala dos insetos, uma representação gigantesca do casal do Ângelus; esta visão provoca-lhe uma ereção e ele sodomiza Gala.

Numa cidade perto de Cadaqués, Salvador vê numa vitrine um aparelho de café onde cada xícara está ornada com uma pequena representação do Ângelus, e a cafeteira com uma maior. Recebe um choque considerável. A repetição do tema faz com que a imagem obcedante tome o caráter de estereótipo atroz e perturbador. A crítica se segue à paranóia: o pintor lança-se na fase de interpretações. Desde o começo de sua pesquisa, pressentia sob aparente inocência, que o casal do Ângelus, estava ligado por uma cumplicidade mórbida, como, por exemplo, a morte de uma criança (o filho), visto o "mal-estar" destas figuras solitárias. Dali é informado de que uma correspondência revelaria que Millet teria de fato, pintado um caixão aos pés da figura feminina e que o teria suprimido a conselho de um amigo para evitar efeitos excessivamente melodramáticos. Ajame (1986) comenta que um raio X faz aparecer, precisamente no lugar que foi indicado, uma massa escura em forma de caixão que tinha sido pintada e depois recoberta por nova camada de tinta.

Dali sente-se um autêntico pesquisador.

Nas páginas do Mito trágico do Ângelus de Millet, o desejo pode tornar-se monstruoso: nos arredores de Figueras nasce um pequeno vegetal cheio de uma substância chamada “leite de Santa Tereza”; a mãe de Salvador o proíbe de tocar nesta planta cujas propriedades venenosas teme; seus colegas da escola lhe asseguram que, “esfregado com o leite de Santa Tereza, o pênis adquiriria proporções imensas que ocasionavam a morte”.

A interpretação paranóico-crítica do Ângelus leva a conclusões extremadas: o homem não é o marido, mas o filho; a mulher não é a esposa, mas a mãe. O filho deseja a mãe que quer comer o filho. Finalmente: “O filho efetua com sua mãe o coito por trás, retendo com as mãos, à altura de seus rins, as pernas da mulher”. A posição expectante da mulher é a do louva-deus fêmea que se prepara para devorar o macho depois do acasalamento. Os braços do carrinho de mão, “cujo caráter erótico é dos mais incontestáveis” – que inspirará a Dali o projeto frustrado de um filme, *A carrocinha de carne* – remetem às pernas da mulher possuída por trás.

Chasseguet-Smirgel (1992) estabelece uma importante distinção entre o Ideal do ego, herdeiro do narcisismo primário, e o Superego, herdeiro do complexo de Édipo: o primeiro teria se originado de uma tentativa de reconquistar a onipotência, levando o sujeito à fusão incestuosa, o segundo, originado do complexo de castração, separando a criança da mãe pela barreira do incesto. Para a autora, o Superego, como barreira do incesto, desempenha o papel de salvar o narcisismo da criança, atribuindo-o a um interdito (vindo do pai), que é antes de tudo, devido a sua própria impotência. Assim protegido

o narcisismo muda de rosto. O desejo edipiano, é levado pela busca da onipotência perdida, como esclarece a autora:

“o desejo de penetrar a mãe contém o de achar o ilimitado, o absoluto, a perfeição de um Ego cuja ferida, deixada aberta pelo arrancamento de seu narcisismo, seria finalmente cicatrizada”
(Chasseguet-Smirgel, 1992.p.153)

A partir daí, as telas que representam, evocam ou utilizam tudo ou parte do *Ângelus* de Millet, passarão a ser proposições de novas hipóteses do seu método paranóico-crítico.

Podemos tentar entender agora, o papel da mãe de Salvador em seu psiquismo.

A Felipa frágil, taciturna, discreta, que mal aproveitara vida

No artigo *A mãe morta*, Green (1988) trata de uma imago que se constitui na psique da criança, em consequência de uma depressão materna, que transforma brutalmente o objeto vivo, fonte da vitalidade da criança em figura distante, átona, quase inanimada:

“impregnando muito profundamente os investimentos de certos sujeitos que temos em análise e pensando sobre o destino de seu futuro libidinal objetual e narcisista. A mãe morta é, portanto, ao contrário do que se poderia crer, uma mãe que permanece viva, mas que está por assim dizer morta psiquicamente aos olhos da pequena criança de quem ela cuida”
(Green, 1988. p. 247)

Salvador tinha dezoito anos quando Felipa faleceu. Tinha acabado de inscrever-se na Escola de Belas-Artes, contando sempre com o incentivo do pai. Embora ambos (pai e mãe) estivessem marcados para sempre pelo luto do

irmão falecido de Salvador, o pai parecia definitivamente mais ligado à arte e às potencialidades do filho. A retração do amor materno, em alguns casos, como ressalta Green, pode provocar um investimento particularmente intenso e prematuro do pai como salvador do conflito que se desenrola entre a mãe e a criança. O autor descreve ainda, alguns mecanismos, que pensamos estar na base da própria atividade criadora e Salvador Dali:

1) *O desencadeamento de um ódio secundário* - que coloca em jogo desejos de incorporação regressiva, mas também posições anais tingidas de sadismo maníaco onde se trata de dominar o objeto, de maculá-lo, de vingar-se dele.

Assim procede o artista, quando afirma: "Cuspo por prazer no retrato de minha mãe", nas alusões ao filho que realiza com sua mãe o coito por trás, em o Mito trágico do Ângelus de Millet e em sua "falsa lembrança" de sua mãe chupando, devorando-lhe o pênis.

2) *A excitação auto-erótica* - instalada pela procura de um prazer sensual puro, prazer de órgão no limite, sem ternura, que não necessariamente é acompanhado de fantasias sádicas, mas que permanece marcado por uma reticência a amar o objeto, sendo fundamento para as identificações históricas que virão.

Até conhecer Gala, "a curandeira dos terrores", a sexualidade de Salvador limitava-se à masturbação, pois a idéia de possuir uma mulher, e de penetrá-la, o atemorizava.

O grande fantasma que desencadeia nele os sintomas de uma virilidade repentina, é a sodomia. Suas representações do sexo da mulher são, em geral, rudimentares e mesmo mal acabadas. O dorso entretanto, o inspira e exalta. Em *Fantasia*, importante texto publicado no quarto número de Surrealismo a serviço da Revolução, Dali descreve um devaneio erótico-onírico a partir da Ilha dos Mortos de Böcklin. A encenação da iniciação de uma menina de onze anos, Dulita, não passa de um complexo pretexto para a ereção de Dali que se masturba “suavemente” com uma roupa de baixo envolvendo seu pênis.

Os objetos simbolizados em seus quadros, como a “metamorfose do duro em mole” são na verdade uma metáfora da masturbação: da volúpia de extrair o viscoso e o mole de seu próprio corpo.

3) *A busca de um sentido perdido estrutura o desenvolvimento precoce das capacidades fantasmáticas e intelectuais do Eu* – Desenvolvimento de uma atividade frenética de jogo, que não é feita dentro de uma liberdade de brincar, mas na obrigação de imaginar, assim como o desenvolvimento intelectual se inscreve na obrigação de pensar. A atividade intelectual é sobreinvestida.

Compreendemos então, o voraz “apetite intelectual” de Dali, que o leva a proclamar-se um “monstro de inteligência”, procurando inserir-se em diversos campos artísticos além da pintura: cinema, escultura, poesia, literatura.

Podemos interpretar esta agitação e a constante euforia, como defesas contra a depressão causada pelo desinvestimento do objeto materno e a identificação inconsciente com a mãe morta. Afinal, fica explicado pelo próprio Salvador, no filme *Auto-retrato mole de Dali*, que no centro de todas as suas motivações para a pintura estão “a libido e a angústia da morte”.

Green nos fala que mesmo nestes casos:

“O objeto está “morto” (no sentido de não vivo, mesmo se não tiver ocorrido nenhuma morte real); carrega por isto o Eu para um universo deserto, mortífero. O luto branco da mãe induz o luto branco da criança, enterrando uma parte de seu Eu na necrópole materna”

(Green, 1988. p. 276)

O que vemos constantemente nas telas de Dali é a paisagem trágica, desolada, com seres que se distanciam como num sonho, num plano infinito.

O “complexo da mãe morta” justificaria esta lacuna, ou a ausência a representação materna na obra daliniana, pois o oposto se dá com o pai “vivo”, carismático, que na figura de Guilherme Tell inspirou inúmeros quadros, provocando inclusive uma curiosa inversão: em *La vieillesse de Guillaume Tell*, o pai tornou-se velho e seu filho parte com um bela mulher. Neste quadro já se trata mais de uma inversão do conflito edípico: Guilherme Tell, o tabelião de Figueras, disputa o filho com Gala e o perde para ela.

Mais adiante veremos como se desenvolve este outro triângulo da vida de Salvador.

3.2 – De Guilherme Tell a Gala

A figura paterna aparece em seus quadros mais famosos, representando ao mesmo tempo força e ameaça. Estas referências evidenciam o que Dali declarava em seus diários:

“J'ai dit souvent que mon père était à la fois Moïse, Guillaume Tell et Jupiter, mais je ne me suis jamais bien expliqué sur les origines de mes traumatismes. Mon père m'a infligé dès ma naissance, par un excès d'amour qui ne s'adressait pas à moi seul, mais à mon frère mort, une blessure narcissique par où ma raison faillit s'engouffrer”

(Dali, 1968. p.42)

O conflito com o pai atinge seu paroxismo quando Dali se une a Gala.

Inflexível, o tabelião se opõe ao casamento, acreditando que Gala era viciada em drogas e que ambos ganhavam dinheiro com tráfico de entorpecentes. Dali atribui as idéias distorcidas do pai ao fato de que, para este, parecia inverossímil que ganhasse dinheiro pintando relógios moles.

Um episódio narrado por Dali, nos dá uma clara idéia da relação tempestuosa entre pai e filho. Dali y Cusi havia comprado para Salvador, a Grande Enciclopédia Espanhola, e enviava para ele, em Madrid, um tomo por mês. Era um investimento de tabelião, um monumento de conhecimento legado ao filho, um gesto de amor paternal oferecido à sua inteligência.

Nessa época Dali encontrava-se em plena orgia no seio do grupo vanguardista, com Buñuel e Lorca e é evidente que nem sequer pensava em

dar notícias, como seu pai suplicava em numerosas cartas. Por fim, resolve manifestar-se: ao receber um volume da Enciclopédia, ricamente encadernado, resolve arrancar a capa e escreve nas costas: "Desejo-lhe boa Páscoa e Feliz Natal". Em Figueras, o pai recebe o pacote embrulhado, coberto por inúmeros selos, imaginando que o filho lhe enviara fotos de suas obras.

Põe-se à mesa, pede seu prato favorito, e ao terminar abre a encomenda do filho. Recebe, então, cheio de insulto, a profanação! Sobe para se deitar sem dizer uma palavra. Salvador relembra o episódio do drama familiar:

"Por egoísmo e por hipocrisia livro-me do remorso em três tempos. Primeiro tempo: vou além do remorso, carrego na culpa, convencendo-me que fui eu que o matei. Segundo tempo, reconheço que não preciso ir tão longe, e tenho um grande prazer em saber que não sou um criminoso. Terceiro tempo, felicito-me grandemente por ser o que sou, pois meu pai seria recompensado cem vezes em sua dor se me visse tão famoso"

(Dali, 1968.p.214)

Ao conhecer Gala, Salvador fica dividido entre a grande amargura do rompimento com o pai e a exaltação do amor de sua mulher. A amargura era marcada de admiração pelo caráter duro e pela *crueldade espanhola* do pai. Dali explica como fez sua transição "heroicamente":

"Je suis un héros selon Freud, c'est que j'ai réussi à m'approprier la force de mon père. Le héros est celui qui se révolte contre l'autorité paternelle, finit par la vaincre, dévore son père, absorbe la Loi tutélaire, la toute-puissance, devient lui-même la loi, le grand phallus. Chez les primitifs, le repas totémique est la représentation du parricide fondamental. Mais

le héros dalinien, va au-delà, et parvient à absorber le père tout en provoquant sa résurrection dans des formes multiples et idéalement concrètes”

(Dali, 1968.p.42)

O herói daliniano nos remete outra vez a Freud, e ao mito do pai primitivo, para falar do despotismo paterno:

“O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo dos irmãos e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força”

(Freud, 1913.p. 170)

Freud insiste sobre o caráter ambivalente desta festa canibalesca :

“Odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao seu anseio de poder e aos desejos sexuais, mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que esse tempo todo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir, e assim o fez sobre a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todod o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que fora vivo”

(Freud, 1913.p. 171)

Para Dali, a exaltação do amor de Gala enriquecia um sentimento intuitivo em que ela se tornava a representação sublime e deleitável de seu pai:

“Assim, eu tinha a possibilidade de saborear em Gala meu pai, em pequenos goles suculentos e, aceitando com entusiasmo ser ao mesmo tempo devorado por Gala, corneava Júpiter duplamente. Na minha alma, meu pai se tornava o herói vencido-vitorioso, morto-ressuscitado sem veneno, traído e encontrado. Devorado sem parecê-lo e sem me causar o menor mal”

(Dali, 1968.p.40)

Glorificado na medida em que seu filho é glorioso, sua qualidade de pai aumenta. Na ambigüidade daliniana, eis que o pai mantém seu lugar de Guilherme Tell, o que satisfaz Dali, infinitamente. Entretanto, a ambivalência e o "sentimento de culpa" permanecerão sempre presentes em sua obra – na figura de um jovem que oculta seu rosto no ombro do pai – e engendrando originariamente os dois interditos, voltam a atuar na situação edípica, através desses desejos fundamentalmente reprimidos: a morte do pai e as exigências sexuais dirigidas à mãe.

O mistério que se desvenda ao primeiro olhar na matéria iconográfica de Salvador Dali, teria levado Freud a considerá-la (pela a aparição frequente de certos símbolos) como evidências diretas de processos psíquicos que procurara compreender anteriormente, em estudos como o de da Vinci. A interpretação destes símbolos é mais do que evidente como veremos no Cap. 4.

O surgimento de Gala , no verão de 1929, desencadeia na vida do pintor uma série de mudanças que se fizeram notar na sua obra. Salvador a descreve como a protetora, que *lhe tirava a inquietude de ser um homem*, a *curadora dos terrores*. Terrores de infância, da mãe desaparecida precocemente e que se tornara uma espécie de santa, encorajando-lhe a blasfêmia. Do pai onipresente, cuja força se apresenta a ele como um desafio à própria fragilidade, da irmã, talvez abusiva no seu comportamento maternal de suplente.

Diante da necessidade de conquistar esta mulher ainda mítica, Dali usa a tática do comportamento infantil e faz tudo para atrair sua atenção: unta o corpo com uma mistura de peixe e excremento de cabra para provocar

ao menos o olfato do ser amado. Gala observa-o sem dizer palavra. Apenas registra as gargalhadas do jovem estranho que as crises de riso lançam ao chão. Salvador sente tremores incontrolláveis ao aproximar-se de Gala, até ouvi-la dizer, alguns dias depois da insólita cena: "Meu querido, não vamos mais nos separar". Assim ela permaneceu ao seu lado durante cinquenta e cinco anos de vida em comum, seguindo-o de capital em capital, até compartilhar, por fim, o retiro de Port Lligat, onde a morte a encontrou.

O amor de Gala (cuja reciprocidade a maioria das testemunhas pretende refutar, admitindo apenas o interesse), realiza em Salvador, a Metamorfose de Narciso, a que fez alusão em um de seus quadros. Ajuda a canalizar a "loucura daliniana", ao transformar o louco de angústia em louco de amor:

"Por amor, ela soube obrigar minha inteligência ao exercício impiedoso da crítica. Por amor, aceitei fazer de uma parte da minha personalidade um aparelho auto-analisador e assim pude transformar a torrente dionisíaca em realizações apolíneas, que quero cada vez mais perfeitas"

(Dali, 1968.p.52)

Como casal formam o par simbiótico, que irá favorecer os processos criadores do artista, que, certamente, encontrou na devoção de sua esposa, um respaldo para o cinismo e sua megalomania galopante.

Dali fala da exclusividade de sua relação com Gala:

"Não temos filhos. Não o lastimo. Tenho horror a crianças, fisicamente. Quando são pequeninas elas me angustiam, como tudo o que me lembra o estado embrionário. Não quero que haja seres que tenham o meu nome. Não quero transmitir Dali. Quero

que tudo termine comigo. Os filhos de gênios são cretinos. Gala é um mundo fechado, pois minha mulher é o fechamento indispensável de minha própria estrutura”

(Dali, 1968. p.54)

O filme assinado por Jean-Christophe Averty, de 1967, *Auto portrait mou de Salvador Dali*, revela o artista em seu universo cotidiano de Cadaqués, realizando performances, relatando fatos de sua vida, de seu processo criador e dos elementos delirantes e obsessivos que dele fazem parte, dando o testemunho da “extravagância da irracionalidade concreta”, bem ao estilo surrealista. Em certa passagem do filme, um ovo branco gigante encontra-se na beira da praia. Subitamente, a casca é rompida pelo casal Salvador e Gala. Antes de saírem do ovo, Dali derrama fora dele um balde de tinta vermelha simbolizando o sangue. Em seguida, explica que neste ato simbólico, ambos “reinventam o mundo”, ao nascerem de novo, isentos de traumatismos e unidos.

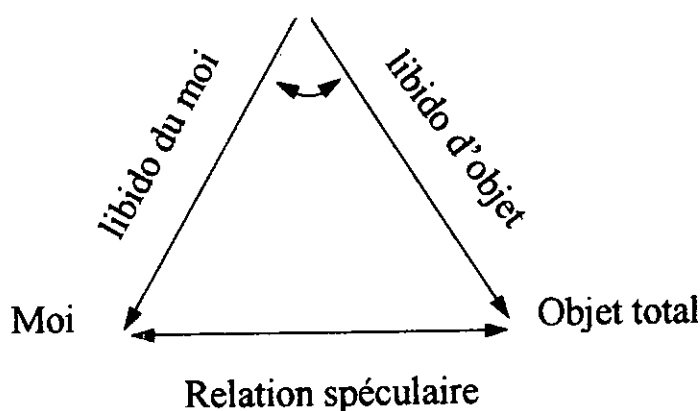
Devemos considerar aqui, a descrição de Freud das diferentes modalidades da escolha amorosa. Qualquer que seja sua diversidade e sua complexidade, não deixa dúvida sobre um ponto: a prevalência do narcisismo, não em toda relação libidinal, ao menos em toda relação *amorosa*, no sentido da paixão. O amor não comporta um empobrecimento narcisista, mas justamente o contrário: o estado amoroso exalta o narcisismo. Na descrição dos *tipos libidinais*, Freud escreve que na vida amorosa, é preferível amar, a ser amado.

À esse respeito, André Green nos diz que deveríamos esperar o contrário:

“Isto pode ser explicado, todavia, pela recusa de depender do amor do objeto e pelo desejo de conservar sua liberdade de manobra na mobilidade dos investimentos. A oposição entre a escolha objetal por apoio (*anaclítica*) e a escolha objetal narcísica é muito esquemática e falocêntrica. Ainda que possamos discutir a simetria estabelecida por Freud, a existência da escolha objetal narcísica não é discutível”

(Green, 1988.p.56)

Laplanche (1970) apresenta o seguinte esquema da escolha de objeto narcísica:



Sobre este esquema, Laplanche faz o seguinte comentário:

“Le mouvement est réversible, la libido pouvant se porter tantôt sur l'un tantôt sur l'autre de ces objets qui sont dans une relation réciproque spéculaire. Le choix d'objet narcissique s'opère donc par transport global, en un autre lieu (de l'intersubjectif à l'intrasubjectif et vice-versa), de l'énergie et de la forme objectale que cette énergie maintient”

(Laplanche, 1970.p.131)

A natureza desses investimentos é conhecida: projeção sobre o objeto de uma imagem de si mesmo – tal como se foi, como se gostaria de ser ou como foram as figuras parentais idealizadas. Este investimento fusional explica a afirmação de Dali de que a melhor coisa que pode acontecer a um ser humano é ter nascido Gala Salvador Dali.

3.3 – O Nascimento do Estilo Dali

Com relação aos estudos primários e secundários, Salvador mostrou-se medíocre e desinteressado de tudo o que não dizia respeito à arte.

Desenhava por toda a parte, em cadernos, livros (cujas vinhetas de caráter educativo, freqüentemente deturpava) .

Suas primeiras produções fora da escola, refletem a sua paixão: as paisagens de Cadaqués, a praia e seus recortes rochosos, auto-retratos e curiosas composições cubistas de grande aplicação. A geologia de sua terra natal, contribuiu ao nascimento do estilo trágico com suas formas petrificadas e o marcaram profundamente.

Os biógrafos são unânimes em reconhecer que Dali, durante toda a sua vida, soube manejar e conjugar habilmente, a extravagância com a extrema disciplina do trabalho. O que não pode suportar: a falta de técnica.

Aos doze anos, já desenhava com certo talento e tinha mesmo começado as experiências mais abstratas (como *Pianque*, de 1916). No ano seguinte, começava a pesquisar os catálogos das exposições de arte moderna. Um

desses, consagrado às reproduções futuristas, o leva a imitar o estilo de maneira convincente em um grupo de pinturas. Produz o *Autoportrait*, antes de partir para a Escola de Belas Artes de Madrid.

Aos 15 anos, já dava indícios do voraz apetite intelectual que o acompanhou por toda a vida: expõe telas no Teatro Municipal de Figueras e mantém uma crônica regular na revista *Stadium*, escrevendo sobre Miquelângelo, Dürer, Greco e da Vinci. Durante algum tempo Dali se beneficia do Cubismo, utilizando-o não como um fim em si, mas como um bom exercício.

Ajame, que investiga a origem do orgulho daliniano em sua biografia, descreve o rapaz assim:

“Salvador tem dezessete anos. Começa a parecer consigo mesmo, mas seu físico assim como sua pintura ainda se procuram. Os cabelos longos, a arcada da sombrancelha, firmemente delineada, o nariz reto, as costeletas imensas... atrás do filho da burguesia já se perfila o futuro *chulo*, o extravagante sofisticado, aquele através do qual o escândalo manchará a reputação de don Salvador Dali y Cusi”

(Ajame, 1986.p.16)

Em 1922, Dali faz seu pedido de inscrição na Escola de Belas-Artes de Madrid, mais precisamente, na Escola de Pintura, Escultura e Gravura, e é aceito. Os professores eram relativamente liberais: eles participavam do *divisionismo* das cores e diversas outras práticas derivadas do impressionismo.

O espírito de contradição de Dali escolheu o gênero acadêmico do qual os professores haviam acabado de sair.

Vai morar na residência universitária, instalado por seu pai e sua irmã. Felipa acabara de morrer e os três estão de luto fechado.

A residência vive numa atmosfera intelectual intensa, aberta a todas as correntes de pensamento. Salvador cria para si mesmo um tipo tenebroso e desolado. Pouco expansivo, semeia inquietude, por suas vestes insólitas de aprendiz de pintor (capa e gravata de laço) e por seus imensos olhos verdes vidrados. No grupo, Salvador cria um clima de silêncio e embaraço à sua volta que gera certo respeito. Não faz qualquer esforço para comunicar-se e seu isolamento se mostra arrogante. Limita-se a dizer que estava ali, para fazer "seus estudos de pintor".

A escola era freqüentada com certa regularidade por Rafael Alberti, Manoel de Falla, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Or, e sobretudo, pelos que se tornariam tão importantes para ele: Federico Garcia Lorca e Luis Buñuel.

Foi Rafael Alberti quem resolveu romper o isolamento de Dali.

Chegando ao seu quarto, descobre dezenas de desenhos espalhados pelo chão.

A qualidade e a audácia dos desenhos impressiona Alberti que atesta seu valor artístico.

Logo todos os colegas saberão do trabalho, que sem seguir os cursos do ensino oficial, admite suas próprias fantasias.

Aí começa o encanto de Dali que se torna o centro das atenções, passando a exhibir-se em seu estilo catalão: fala alto, forte e engraçado. Torna-se a um só tempo, arauto e herói de todas as contestações.

Em 1923, Dali provoca escândalo ao deixar a sala em que é anunciada a nomeação de um professor de cuja competência duvida. É expulso por

um ano, e a interpretação abusiva desta medida disciplinar, como um gesto político, o leva a uma prisão de trinta e cinco dias.

Alguns anos mais tarde, em 14 de julho de 1926, Salvador deveria fazer as provas de teoria das Belas-Artes diante de um júri. Convidado a escolher três assuntos do programa, ele responde que nenhum dos professores da Escola tem competência para julgá-lo e só lhe resta, então, retirar-se.

Desta vez a expulsão é definitiva, para desespero de seu pai, cujas súplicas e requerimentos nada adiantaram.

Dali tem 22 anos e vangloria-se de ser o inimigo público das instituições. A tristeza e a mágoa de seu pai só lhe inspiram reflexões de ordem estética.

O nascimento artístico de Dali se dá entre 1922 e 1926. Algumas telas cubistas, belas e competentes. O Cubismo, porém, não o absorve completamente. A exposição de Barcelona, em 1925, proporciona-lhe críticas entusiásticas: Dali é considerado "um dos valores mais seguros da última geração artística catalã".

Em 1928, Dali, já sob o império do Surrealismo, rompe definitivamente com qualquer tipo de arte que represente "o ilustre campo de ação dos lugares comuns mais estereotipados e conformistas".

Ele se promove rápida e amplamente. Nos anos de 1927, 1928 e 1929, escreve artigos para *L'Amic de les Arts*, publica o *Manifesto Groc*, expõe no Salão do Outono em Barcelona, faz conferências, envia três telas para os Estados Unidos, que são apresentadas no Carnegie Institute de Pittsburgh,

escreve o roteiro de "Um Cão Andaluz" e permanece em Paris durante as filmagens. É neste mesmo período que conhece os surrealistas, apaixona-se por Gala, apresenta suas obras na Galeria de Goemans e briga com a sua família.

Dali sente necessidade de mobilizar todos ao seu redor. "Sou um monstro de inteligência", afirma fingindo melancolia. Uma das definições de Dali por ele próprio, "Toda Paris logo soube que Salvador Dali era um príncipe da inteligência catalã, colossalmente rico e tomado de uma delirante paixão pela loucura e pela excentricidade estridente e catastrófica", saiu, na verdade do texto de Sacher-Masoch: "toda Viena sabia, há muito tempo, que era um príncipe polonês, colossalmente rico e tomado de uma delirante paixão pela atriz trágica".

No final dos anos 20, Dali retorna a Paris, onde encontra Picasso.

Sob a influência deste último, seu desenvolvimento é mais uma vez desviado. Ainda em Paris, encontra Miró, e através deste, Desnos, Éluar e outros membros do movimento surrealista.

Em seu retorno à Espanha, ele retoma o estilo de *Le sang est plus doux que le miel*, e apresenta alguns quadros que foram acabados no primeiro mês de 1929, como *Le jeu lugubre*.

As obras de 1929 são consideradas as melhores de Dali. Seu estilo está totalmente coerente e assumido, e a iconografia complexa contém quase todo o repertório de motivos que ele deixou cedo de explorar, face a um pragmatismo cada vez mais acentuado. A técnica é um ilusionismo realista e metuculoso que Dali identificava ao de Meissonier. Ele considerava sua adaptação

desta “técnica retrógrada”, como um desafio à arte, ao senso estético, e como uma forma de anti-arte. Se bem que, mais tarde, proclamou que o realismo era o veículo conveniente para a grande pintura, quando ele próprio se tornou “clássico”, e continuador das tradições dos velhos mestres.

A idéia era criar imagens supra-estéticas, que seriam “uma forma de pensamento funcional”, onde o “alvo mortal”, como o das demais atividades surrealistas, era a própria realidade.

Dali escreve em *La Conquête de l'irrationnel*:

“Toute mon ambition sur le plan pictural consiste à matérialiser avec le plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationalité concrète. Que le monde imaginaire et de l'irrationalité concrète soit de la même évidence objective, de la même épaisseur persuasive, cognoscitive et communicable, que celles du monde extérieur de la réalité phénoménique... L'illusionnisme de l'art imitatif le plus abjectement arriviste et irrésistible, les trucs habiles du trompe-l'oeil paralysant, l'académisme le plus analytiquement narratif et discrédité, peuvent devenir des hiérarchies sublimes de la pensée...”

(Dali, Oui, 1971.p.15)

O realismo fortemente detalhado tornava possível uma concentração fenomenal de imagens num espaço restrito. Dali chama a esses resultados, “fotografias de sonhos pintadas à mão”. Não por acaso, seus melhores quadros são praticamente miniaturas (*Plaisirs illuminés*: 24cmx35cm; *Accommodations du désir*: 21,5cmx35cm; *Le Spectre du sex-appeal*: 17,5cmx14cm). Nas pinturas grandes, os aumentos inarticulados dos planos tornam-se visualmente opressivos – de alguma forma, pela mesma razão, a fotografia, perpetua-se como uma arte em pequenos formatos. É em parte para refletir

seu realismo extremo, que Dali, fixou diversas vezes em sua primeiras obras, os pedaços de fotografias (os chapéus de homem, em *Le jeu lugubre*, a cabeça de leão em *Accommodations du désir*).

A matéria iconográfica dos quadros de 1929 e 1930 é considerada por muitos críticos como a mais concentrada de toda a arte surrealista.

Dali encontrara seu estilo na pintura e na vida.

A passagem de Dali pelo surrealismo entre 1929 e 1938, teria sido particularmente intensa, no momento em que o movimento, engajava-se na ação política, por um lado, e tentava, por outro, afirmar sua especificidade irreduzível.

A indiferença total de Dali em relação às preocupações sociais, dá lugar, a partir de 1934, a expressões de nostalgia reacionária, cada vez mais flagrantes (elogio da monarquia, da raça, da igreja, do academicismo, etc.), algo paradoxal, para um artista que sempre assinalou, através de suas próprias atitudes, a afirmação do desejo individual como motor da subversão moral. As contradições e reviravoltas de Dali, entretanto, não são observadas na sua busca incansável da glória: dentro do movimento surrealista soube tornar útil, tudo o que exaltasse seu gênio individual, e metamorfosear em singularidade, as idéias que extraía, ora do movimento, ora da psicanálise que parecia conhecer a fundo.

3.4 – Surrealismo e Psicanálise

Com a difusão da psicanálise nos meios literários e artísticos, numerosos artistas admitem, não apenas por intuição, mas com conhecimento de causa, a importância do *inconsciente* na criação estética.

Em 19 de julho de 1938, Dali, acompanhado por Edward James e Stefan Zweig, encontra Sigmund Freud em Londres.

Dali executa um rápido retrato furtivamente. Zweig comenta em *O Mundo de Ontem*, que jamais ousou mostrá-lo a Freud, porque Dali já havia fixado nele a imagem da morte.

Este encontro, contestado por longo tempo por alguns surrealistas, foi quase impossível, dada a desconfiança que Freud sentia por estes que o elegeram seu patrono.

Foi necessária grande habilidade de Stefan Zweig, que apresentou seu pedido à Freud, anunciando Dali como “o único pintor de gênio de nossa época, e o único que sobreviverá, fanático por suas próprias convicções e discípulo de suas idéias dos mais fiéis e o mais dotados entre os artistas”.

Mais tarde, Freud agradece ao escritor por ter favorecido este encontro, o que não era esperado. Até então, tinha se sentido tentado a considerar os surrealistas, que o escolheram como “santo padroeiro”, como *loucos integrais, 95% como para o álcool absoluto...* Em suas palavras: “este jovem espanhol com seus cândidos olhos de fanático e seu inegável domínio técnico, incitou-me a reconsiderar minha opinião”.

Freud teria declarado a Dali, um ano antes de sua morte, que procurava em seus quadros o “consciente” e não o “inconsciente”. Enquanto nos quadros dos mestres – Leonardo ou Ingres – o que lhe interessava era o misterioso e perturbador, a busca das idéias inconscientes, de ordem enigmática, oculta, nos quadros de Dali, o mistério se desvenda ao primeiro olhar. O quadro não é, senão, “um mecanismo que se revela”. Em outras palavras, talvez Freud considerasse as obras de Dali como evidências diretas dos processos que procurara evidenciar, interpretando outras obras.

No estudo sobre Leonardo da Vinci, Freud (1910) esclarece à respeito das reminiscências e fantasias: são elementos essenciais na realização da biografia psicanalítica.

Em *Escritores criativos e devaneios*, de 1907, fornece elementos de orientação para o estudo do que ele considera “o desejo que encontra realização na obra criativa”. No *Estudo Auto-biográfico*, 1925, Freud nos fala da tentativa de análise da criação poética em geral:

“O artista como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para esse mundo de imaginação; mas diferentemente dos neuróticos, sabia encontrar o caminho de volta daquela, e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade. Suas criações, obras de arte, eram satisfações imaginárias de desejos inconscientes. O que a psicanálise era capaz de fazer, era tomar das inter-relações entre as impressões da vida do artista, suas experiências fortuitas e suas obras, a partir delas interpretar a constituição (mental) dele e os impulsos em ação nelas”

(Freud, 1925.p.81)

Michel Thévoz faz observações oportunas no artigo *Freud e a arte*, onde reconhece uma timidez surpreendente em relação às artes plásticas,

deste, que se aventurou com intrepidez em todas as disciplinas que diziam respeito ao psiquismo humano :

“A sua sensibilidade parece ter sido definitivamente bloqueada pelo terror que sentiu diante do Moisés, de Miguel Angelo, de quem , ainda criança, tinha visto o molde em gesso na Academia de Belas Artes de Viena. Em todas as viagens que fez a Roma, desde 1901, foi quase todos os dias contemplar esta escultura, como se tivesse umas contas a ajustar com ela”
(Thévoz, 1990.p.83)

Mesmo no ensaio que publicou, anonimamente, sobre Moisés, em 1914, Freud confessa não ter dominado totalmente a sua angústia, pois, nunca uma escultura lhe produzira uma impressão tão poderosa.

Para Thévoz, tudo se passa como se a relação de Freud com a arte fosse demasiado intensa para poder ser assumida.

Aparentemente, centrado na figura de Moisés, o ensaio referido, não o invoca, em última análise, senão como uma ilustração que transmite considerações sobre a partida de recalçamento ou de sublimação que qualquer empreendimento social ou cultural exige.

Trata-se mais de uma introdução ao Mal-estar na civilização, segundo Thévoz, do que de uma hipotética estética psicanalítica.

Sobre o ensaio que consagrou a Leonardo da Vinci, em 1910, Freud explica numa carta a Jung, que este foi-lhe inspirado, pelas suas reflexões sobre o caso de um paciente cuja curiosidade infantil fora contrariada. Baseando-se essencialmente em dados biográficos, propõe-se a elucidar as fontes impulsivas da atividade intelectual, bem como a estrutura da homossexuali-

dade masculina, abstém-se, entretanto, de qualquer consideração estética sobre a pintura de Leonardo. A propósito disto, com lembra Thévoz, a descoberta da famosa figura de abutre, recortada em silhueta, nas vestes estampadas da Santa Ana é devida a Jung, e depois a Oscar Pfister. Freud teria, apenas, cedido às sugestões daqueles, mencionando o fenômeno numa nota, na segunda edição do seu livro, como mera curiosidade.

Insistindo na afirmação de que, em assuntos de arte é “um amador e não um conhecedor”, Freud, dirige suas reflexões, exclusivamente, ao tema dos quadros, ou seja, aos seus significados morais, dramáticos ou anedóticos, que prestam-se mais facilmente ao comentário verbal do que os traços pictóricos.

Desta maneira, podemos entender seu gosto pelos objetos arqueológicos, e sua inclinação para colecionar estátuas egípcias, gregas e romanas. Freud servia-se desses objetos para explicar a seus colegas e pacientes, seu sistema de símbolos oníricos. Antes de serem obras de arte, eram criptogramas que abriam caminho à decifração dos enigmas do inconsciente, e favoreciam a verbalização.

Pode-se entender, portanto, sua reação diante das obras sem “tema”, aquelas que dispensam totalmente qualquer alibi literário e que se resumem à crua existência plástica, como o expressionismo alemão, que estava em plena florescência no ambiente próximo a Freud. Estas obras causam-lhe horror. Chega a escrever a Karl Abraham, em 1922, que se tinha feito retratar pelo pintor expressionista Sytha von Stadler, a quem considerou um

artista do gênero dos que tem defeitos crônicos de visão e se tornam pintores e desenhistas.

Da mesma forma, refere-se negativamente aos pintores que violam os cânones da representação acadêmica, como os surrealistas ou *loucos puros*, como o *álcool puro*. Apesar destas considerações, os gostos acadêmicos de Freud não justificarão que se recuse qualquer contribuição da psicanálise para a arte.

Se em seus ensaios sobre Leonardo e sobre Miquelângelo, ele pouco fala de arte, naqueles que dedicou ao humor, à vida cotidiana, parece nos falar bem mais. Thévoz admite, que em todos os grandes pensadores, existe uma distorção necessária, talvez mesmo secretamente afetada e, por isso mesmo, fecunda entre a vida e a obra:

“É interessante aplicar à criação artística o que Freud disse do processo de produção de uma anedota: chegam-se a fazer descobertas que subvertem totalmente a oposição e a hierarquia da forma e do conteúdo, este último tornando-se, por seu lado, uma energia formal irradiada pelo processo primário. Da mesma maneira, se se faz intervir o efeito de “consequente” (*nachträglich*) que caracteriza o fantasma, restitui-se à produção artística a sua riqueza geradora, libertando-a da cronologia linear e causalista, que parecia determinante em Leonardo”

(Thévoz, 1990.p.86)

Apesar do distanciamento assumido por Freud para com os surrealistas, Dali considerava-o, ao lado de Einstein, um de seus pensadores prediletos. Foi, contudo, o reconhecimento da psicanálise, enquanto o discurso do desejo que lhe trouxe a mobilização e a apropriação que vemos presente em suas obras.

Para os surrealistas, a revelação do desejo pela linguagem corresponde imediatamente a um saber suplementar sobre o homem, enquanto Freud julga ser, esta linguagem do desejo, necessária em sua decifração para, após a leitura interpretativa, recolocar melhor esse desejo numa personalidade normal. O discurso da psicanálise e o do surrealismo, tomam aqui, rumos radicalmente opostos. Mas a ligação entre eles é estreita.

O movimento surrealista, desenvolve suas pesquisas apoiando-se sobre os conceitos e a prática da psicanálise. Os termos usados por Breton na definição de surrealismo, reenviam à Charcot, à Janet, à Freud, passando pela escola de Nancy e Salpêtrière.

A biografia intelectual de Dali, é rica em aquisições diversas, que se manifestam nos diversos livros que escreveu, expondo sua vida íntima, seus conceitos estéticos, filosóficos e biológicos. Suas idéias precisam antes passar por um retoque para que se tornem inteligíveis: a ortografia daliniana é representada em diversas línguas, ora em catalão, ora em espanhol, francês, ou em inglês, sem modificar em nada seu verbalismo.

Esta é a função exibicionista da linguagem em Dali, e através da qual ele adquire uma identidade frente ao ouvinte. Cada mensagem, como observa Bleichmar, é uma proposta, ao outro, da identidade do locutor. Grande parte do que é dito tem por objetivo situar o ouvinte na posição desejada de maneira narcisista frente ao locutor.

Nos seus livros, Dali faz uso da escrita automática, que segundo os surrealistas, permite infringir os limites impostos à linguagem e ao pensa-

mento pelos hábitos cotidianos e os leva a descobrir possibilidades insuspeitas.

Apesar das dificuldades que sua prática fará surgir, os surrealistas jamais renegarão o automatismo. A própria concepção de automatismo como meio de libertação do pensamento opõe-se a toda uma tradição que não vê, nele, outra coisa senão um índice de desagregação da personalidade. Freud parece ter querido reduzir ao máximo a parte do automatismo no desenvolvimento da cura psicanalítica, abandonando rapidamente a hipnose e preferindo as associações livres que implicam, no entanto, ainda uma espécie de automatismo.

Os surrealistas se entregaram às *experiências do sono*, muito depois de Freud as ter precisamente abandonado. De uma maneira geral, como esclarece Durozoi (1972), Freud interessa-se pelo inconsciente, para revelar a chave do comportamento. O reconhecimento do inconsciente não implica, entretanto, a sua supremacia. Trata-se de assegurar uma organização harmoniosa entre consciente e inconsciente. Os surrealistas ao contrário, admitem que o inconsciente deve reivindicar todo o poder :

“le désir prime sur le social parce que c’est en lui que s’enracinent la liberté et l’avenir”

(Durozoi, 1972. p.115)

Sobre a influência desta técnica de *liberação do inconsciente* nos processos criativos, Chasseguet-Smirgel comenta:

“Que la psychanalyse ait influencé les surréalistes qui ont utilisé le rêve et les processus primaires de façon systématique (à travers l'écriture automatique en particulier) pose en fait un autre problème, car l'inconscient n'a nul besoin d'être délibérément sollicité pour alimenter les créations esthétiques”

(Chasseguet-Smirgel, 1971.p.34)

Esta “mise en condition” dos surrealistas, é considerada pela autora, como uma resistência à irrupção espontânea e inesperada dos processos primários. Em certos casos, nos clássicos em particular, esses processos podem subir a uma elaboração secundária, muito rica, sem nada prejudicar o caráter “inspirado” da obra, quer dizer, a autenticidade das fontes profundas de onde elas emergem e que lhe conferem sua substância.

Para Freud, existe sempre a fronteira entre a ciência e a arte podendo eventualmente, a psicanálise, revelar o desejo, a partir do qual se forma a obra de arte, cuja elaboração não pode englobar o conhecimento da instância inconsciente que ela manifesta.

A afirmação e a descrição de Dali de seu “método paranóico-crítico”, onde ele procura fazer passar o mundo objetivo pelo crivo da sua “subjetividade sistematicamente exacerbada”, somado ao conhecimento do desejo que se revela em sua obra nos dão indícios de que algo mais pode ser conhecido sobre o processo criador.

3.4.1 – Paranóia e Método Paranóico-Crítico

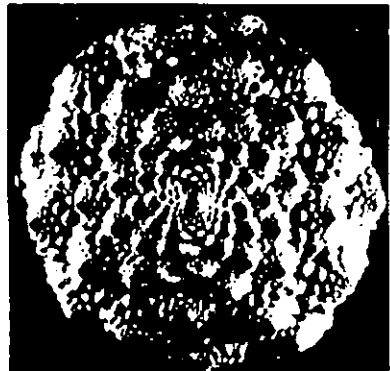
O impacto de Dali sobre o movimento surrealista não pode ser avaliado apenas por sua pintura. Seus escritos críticos, seus gestos e atitudes (comparáveis por seu humor anárquico aos melhores do dadaísmo), suas poesias e objetos, tudo isto levou Breton a escrever que, com Dali, se abriram todas as grandes janelas mentais. Para o artista criar é “materializar a loucura”. A orgia dos sentidos (como no estado psicodélico) favorece e libera o ato criador sem que seja necessário recorrer à droga. Isto leva Timothy Leary, a emitir sua opinião sobre o pintor, “Dali é o único pintor LSD que só bebe água mineral”, o que imediatamente é revisado por Salvador: “Não preciso de droga. Sou a droga! Toma-me, sou alucinógeno!”

Todas as atividades realizadas por Dali, nasciam do que ele chamava seu “método paranóico-crítico”, e que definia, como um método espontâneo de conhecimento irracional baseado na observação sistemática dos fenômenos delirantes, ou ainda na associação interpretativa crítica de fenômenos delirantes. São descrições que resgatam os métodos de associação descritos no primeiro Manifesto Surrealista. Um exemplo de como esse método funciona na prática pode ser visto a seguir: onde a observação de um rinoceronte numa gravura do século XVI, (fig. 1.a), é apropriada e decodificada na Figura rinocerônica do torso de Fídias (fig.1.b).

Dali, pleiteante por um estado de delírio paranóico, parecia tentar levar sua criação mais longe ao assinalar a “rapidez e a inconcebível sutileza



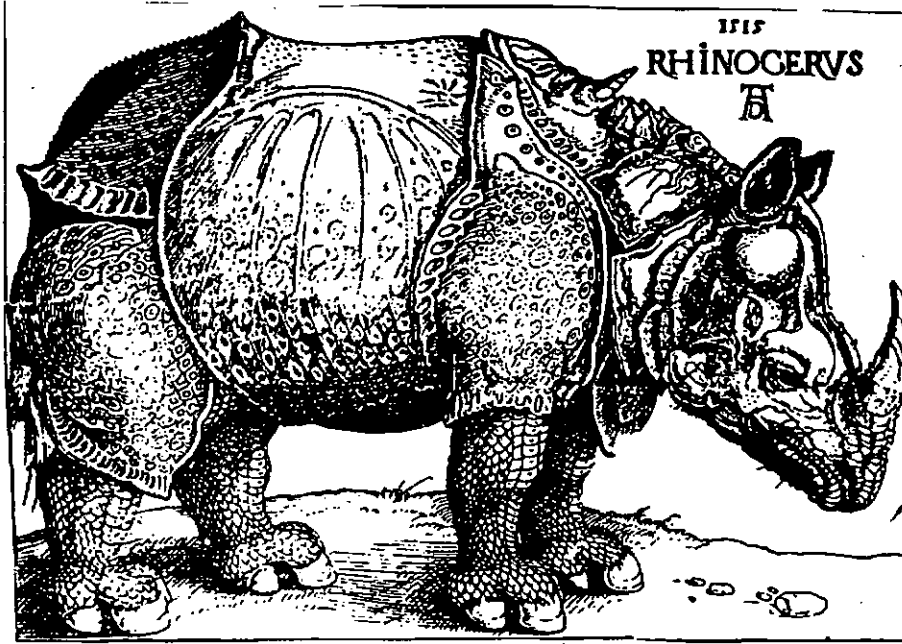
Jardim Zoológico de Vincennes.
 (Foto de Robert Descharnes)



Traseiro de rinoceronte, rinoceronte ren-
 dado e couve-flor cujas similitudes e
 curvas logarítmicas enchem Dali de um
 êxtase místico-científico.

(Fotos de Robert Descharnes)

(fig. 3)



A 16th Century Vision of the Rhinoceros
This rhino came to Lisbon, a present from the King of Portugal, -
Indian subjects. It was said to vanquish elephants in battle by
ripping their bellies with its vicious horn.

(fig. 1-A)



Figura rinocerônica
do torso de Fídias.
(Foto de Robert Descharnes)

(fig. 2-B)

do espírito freqüente nos paranóicos”, considerando-se “supremamente dotado de faculdade paranóica”. Em 1930, escreve em *L’Ane pourri* que por um processo de “pensamento paranóico ativo”, será possível sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade.

A paranóia, considerada um problema mental caracterizado pelas ilusões e alucinações crônicas, em particular, os delírios de grandeza, de perseguição e de castração, (todos estes aspectos presentes em Dali), foi objeto da pesquisa de Jacques Lacan, amigo de alguns surrealistas. A tese de Lacan, “De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité”, havia sido publicada em 1932. Dali, que já havia lido atentamente as obras de Freud e Krafft-Ebing, passa a afirmar que não pretendia ser “verdadeiramente paranóico”, mas que podia entrar num “estado paranóico” como num transe. Sua arte parece nascer, não de um suposto controle de suas alucinações (pois estas não são passíveis de controle), mas da tentativa de sistematização das mesmas.

Para Ajame (1986) a paranóia-crítica daliniana está na base dos trabalhos de Lacan que, assombrado com *L’Ane pourri*, conseguiu um encontro com Dali, onde registrou duas horas de seus relatos e associações de idéias. Tudo o que o pintor preconizava em matéria de psiquiatria e do funcionamento controlado do inconsciente, que fazia sorrir até seus amigos surrealistas, recebeu o aval do jovem psicanalista. Afinal, a ciência, cujo reconhecimento Dali sempre necessitou, testemunha a legitimidade de suas análises.

As relações entre a psicanálise e o surrealismo se tornam mais evidentes, através de Jacques Lacan nos anos trinta.

Os surrealistas mostram-se fascinados pelos “belos crimes” – como declaram no número um de *La révolution surréaliste* – voltando sua atenção, para o caso das irmãs Papin, serventes devotadas e obedientes que, num belo dia de 1933, assassinam suas patroas.

O crime é cometido com um furor particularmente marcado sobre os corpos das vítimas: cabeças esmagadas, olhos arrancados, etc.

No número três do *Minotaure*, Lacan estuda minuciosamente o caso, analisando os motivos do que chama *crime paranóico*: aqui, as metáforas mais utilizadas do ódio, como “Eu lhe arrancaria os olhos...”, recebem execução literal. A consciência popular revela o sentido que ela dá a esse ódio, ao aplicar-lhe a pena máxima, como a lei antiga para o crime dos escravos. O adágio “compreender é perdoar”, é obrigatório, segundo Lacan, nos limites de cada comunidade humana, e fora desses limites, compreender (ou crer que compreende) é condenar.

A análise lacaniana do caso das irmãs Papin, não é a primeira contribuição do psicanalista à atividade surrealista. Lacan reencontra Breton numa livraria de Adrienne Monnier no início dos anos vinte. Em 1931, ele ilustra uma comunicação científica sobre o aspecto lúdico, automático ou intencional de certos processos literários, tomando emprestados, exemplos tirados de Desnos, Éluard, Péret. No número cinco do *Surréalisme au service de*

la révolution , Crevel revê longamente o Caso Aimée, paciente que foi sujeito da tese de Lacan, em 1932.

Dali propõe, no número um do *Minotaure*, l'Interprétation paranoïaque de l'image obsédante: "L'Angélus" de Millet, e neste mesmo número, Lacan publica *Le Problème du style et les formes paranoïaques de l'expérience*. Mais do que simples coincidência, esta parece a prova manifesta de um pensamento comum.

O imenso poder de sugestão das imagens, atrai os surrealistas para o cinema.

Historicamente, o primeiro filme surrealista é um curta-metragem de Germaine Dulac, *La Coquille et le clergyman*, com um cenário de Artaud.

Entretanto, em 1929, o universo dos filmes mudos é invadido por *Un chien Andalou* , curta-metragem de Salvador Dali e Luis Buñuel, que contém a célebre cena da navalha que atravessa o olho de uma jovem, seccionando-o.

Tamanho é o sucesso, que no ano seguinte os mesmos autores retornam com *L'Age d'or*. *Un Chien Andalou* tocava o mundo dos fantasmas e dos sonhos, com conotações violentamente eróticas, *L'Age d'or* evocava a religião, e segundo Dali, deveria traduzir a violência do amor, impregnado pelo esplendor das criações dos mitos católicos. O escândalo foi enorme: manifestações de repúdio e a interdição do filme pela comissão de censura.

O essencial para os surrealistas foi convencerem-se de que tinham encontrado a "matéria-primeira" – no sentido alquímico – da linguagem. Sa-

bia-se a partir daí, onde captá-la e como usá-la até a saciedade. No cinema como na pintura, o método paranóico-crítico, consistia no poder alucinatório de olhar um objeto e de ver outro.

Desta forma, percebemos nos quadros de Dali, que uma cabeça de mulher torna-se um cântaro, um ovo, uma cabeça de leão, um braço de homem, um torso de mulher.

Isto leva além do "hineinsehn" ("ler o interior"), procedimento empregado por Ernst e do automatismo de Miró e Masson. Para estes artistas, a gestalt era composta por indicações visuais disparatadas e freqüentemente abstratas. Para Dali, a imagem segunda, e terceira, etc, até uma infinidade de imagens múltiplas eram derivadas de um campo visual discreto e bem definido, longiquamente composto.

Em *La vie secrète*, escreve que diante do cavalete, fixava a tela como um médium para ver surgir os elementos da própria imaginação.

Suas primeiras pinturas surrealistas mostram com espontaneidade as suas origens, lembranças e temores de infância como o quadro *Le Spectre du Sex Appeal* (fig.4).

De forma inesperada e poética seus primeiros quadros parecem ligados uns aos outros, formando um contexto único.

Entretanto, a partir de 1931, os elementos de suas imagens são retirados mais e mais de um vocabulário de símbolos *a priori*.

Torna-se difícil, então, separar as visões de Dali, que formam-se em função ao que aparece, de suas leituras psiquiátricas e as experiências que



(fig. 4)

são extraídas de seu próprio psiquismo. A iconografia daliniana, tratava dos estados anormais e exacerbados, das obsessões de castração, putrefação, voyeurismo, onanismo, coprofilia e impotência (Fig .5).

Dentre os surrealistas, Dali é o que mais deve à Freud. Veremos que a fascinação deste artista pela psicanálise tem seu paralelo na fascinação da psicanálise pelos artistas.

O processo de criação que, para os artistas constitui a fonte primeira de realização concreta do próprio processo de viver, é uma das fontes mais ricas do pensamento psicanalítico.



SALVADOR DALÍ *Le Jeu lugubre*. 1929

(fig. 5)

Capítulo 4

O GÊNIO CRIADOR E O NARCISISMO DINÂMICO

Devemos reconhecer que os psicanalistas, concederam um lugar privilegiado, entre todas as manifestações humanas, para a investigação psicanalítica da arte e da criatividade.

Freud, em primeiro lugar, produziu numerosos estudos sobre estes sujeitos, e até relativamente cedo em relação ao desenvolvimento do movimento psicanalítico.

Em 1908, Freud envia a Fliess um estudo sobre "La Magistrate" de Conrad-Ferdinand Meyer. A Gradiva, data de 1907; Uma Lembrança da infância de Leonardo da Vinci, de 1910; e O Moisés de Miquelângelo foi escrito entre 1912 e 1914.

Além destes trabalhos, Freud publicou outros curtos artigos, onde utilizou material tirado da obra de grandes escritores: "Les trois coffrets" de Shakespeare, "Uma lembrança da infância de Goethe, na verdade e na poesia", "Dostoievsky, o Parricida", "L'inquiétante étrangeté" de Hoffmann.

Além destes citamos "Escritores criativos e devaneios", de 1907 e "O chiste e suas relações com o inconsciente", de 1905.

Chasseguet-Smirgel (1971) nos fala que este fascínio dos analistas pelos criadores e suas obras a faz pensar que isto se dá, porque a arte constitui, para eles, uma "outra via". Este estatuto de "segunda via real" do incons-

ciente, se soma, segundo a autora, a outras características que fazem das criações, objetos privilegiados para a investigação psicanalítica.

O mais importante para Chasseguet-Smirgel é buscar neles a descoberta de novas formulações, jamais descritas:

“...grâce à Freud et aux pionniers de l’analyse, un inventaire des contenus inconscients, des mécanismes psychiques, des positions fantasmatiques, des conflits, des traits de caractère, des différents types de relation objectale, etc. Mais pour important qu’il soit déjà, cet inventaire ne saurait être clos”
(Chasseguet-Smirgel, 1917. p.36)

Freud (1907) examinou a importância da fantasia no processo criador, partindo da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita:

“as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda a fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”
(Freud, 1907. p.152)

Os desejos motivadores poderiam variar, então, de acordo com o sexo, o caráter e as circunstâncias da pessoa que fantasia e se dividiriam em dois principais grupos: ou são desejos ambiciosos que se destinam a elevar a personalidade do sujeito, ou são desejos eróticos.

Ao tratar da relação entre a fantasia e o tempo, e considerá-la, em geral, muito importante, esclarece:

“O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual

esse desejo, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que cria, então, é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma, o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo próprio desejo que os une”

(Freud, 1907. p.153)

As fantasias podem ser também, por outro lado, precursoras mentais imediatas de penosos sintomas que conduzem à patologia.

No caso do artista criador, a fantasia pode aparecer no presente, como uma lembrança da qual se origina então o desejo que encontra realização na obra criativa. A obra passa a ser reveladora da ocasião motivadora no presente e da lembrança antiga.

O indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias por envergonhar-se das mesmas, o que não ocorre com o autor de uma obra:

“A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida, ligados às barreiras que separam cada ego dos demais”

(Freud, 1907. p.158)

Chasseguet-Smirgel ressalta o papel da libido narcísica na sublimação. Considera todo ato criador como sendo promovido pelo desejo (narcísico) de reencontrar a completude perdida, e em certo nível, um meio de chegar aos reencontros do ego e do ideal. A necessidade de ativação dos meios de preencher a fatal lacuna será tanto mais imperiosa, quanto mais profunda for a ferida resultante da inadequação entre as aspirações narcísicas e a re-

apresentação do ego real. Logo, os problemas de identificação ocupam um lugar central.

A evolução do ego se realiza pela projeção da onipotência perdida sobre o objeto, que se torna o representante do primeiro Ideal do ego na criança. O objeto (neste estágio, a mãe), tem a tarefa de levar a criança a trocar este primeiro ideal por ideais cada vez mais evoluídos, através das diversas fases da maturação, integração efetuada por identificação com o objeto portador do Ideal do Ego correspondente a etapa mencionada. Se as frustrações e gratificações não forem dosadas, a criança pode sentir-se tentada a voltar atrás ou a se fixar no estado em que se achava.

Mélanie Klein (1929) comenta no artigo Fases da angústia infantil refletidas numa obra de arte, que o impulso criador é contemporâneo à fase depressiva. Ele nasce da necessidade de reparar o objeto perdido. Chasseguet-Smirgel introduz a seguinte modificação:

“Je voudrais précisément montrer ici que l’acte créateur peut, en effet, plonger ses racines dans le désir de réparer l’objet mais qu’il existe une activité créatrice dans laquelle le but poursuivi est la réparation du sujet lui-même. Les deux catégories d’actes créateurs, loin de se confondre ou de découler l’une de l’autre, s’opposent en fait radicalement. Seul l’acte créateur dont la fin est la réparation de Soi, implique l’existence de décharges pulsionnelles qui lui confèrent la dignité de sublimation”

(Chasseguet-Smirgel, 1971.p.91)

Para o sujeito, o ato criador que visa à sua própria reparação, implica uma descarga das pulsões sádicas sob uma forma sublimada. Se um in-

divíduo possui dons especiais para a arte, ele terá mais chances de, pela criação, alcançar a integridade, superando a castração em todos os níveis.

Neste ato criador a tentativa de tocar a completude narcísica, conforme descrita por Grunberger, refere-se não a um *estado narcísico estático*, mas a um *narcisismo dinâmico* que atravessa todos os estados de maturação pulsional. Este tipo de narcisismo acompanha o artista criador, cuja sublimação atinge, para Freud, uma forma superior à implicada na criação científica.

4.1 – Catharsis Criadora e Sublimação

Laplanche e Pontalis (1985) descrevem o método catártico, como uma forma de psicoterapia em que o efeito terapêutico procurado é uma “purgação” (catharsis), uma descarga adequada dos afetos patogênicos. Esse tipo de tratamento permite ao paciente evocar e até reviver os acontecimentos traumáticos a que estes afetos estão ligados e ab-reagi-los.

Catharsis é uma palavra grega que significa purificação, purgação e foi utilizada por Aristóteles para designar o efeito produzido no espectador pela tragédia. O termo foi retomado por Freud e Breuer no sentido de uma ab-reação adequada do traumatismo. Segundo os estudos sobre a histeria em 1895, os caminhos para a descarga, ficam “coarctados” (eingeklemmt), exercendo efeitos patogênicos.

Em um dos textos de suas *Problemátiques*, precisamente no volume três, Jean Laplanche (1980) faz alusão a um importante artigo de Lowenfeld,

sobre a criação artística. A questão central do artigo, *Psychic Trauma and Productive Experience in the Artist*, é o lugar do traumatismo na abordagem da sublimação.

Analisando o caso clínico de um artista pintor, Lowenfeld utiliza um conceito que Laplanche considera tanto antigo, quanto marginal: *traumatofilia*, isto é, tendência a reexperimentar infinitamente o traumatismo, mas também, a tendência à simbolizar e a elaborar. Laplanche considera o termo impreciso, e o invalida enquanto conceito chave, por julgar pouco possível ter o que se ama num traumatismo. Mas julga a problemática interessante no sentido de que, na experiência produtiva do pintor, do artista, não é a origem do talento que importa – Freud nos diz rapidamente que ela é inalisável – mas a origem das forças que conduzem à sublimação:

“ces forces sont celles qui naissent du traumatisme, en même temps que ce sont celles qui poussent à renouveler sans cesse le traumatisme en une sorte donc de cercle vicieux; mais c’est le traumatisme qui est le point précis de cette sorte de néogenèse d’une énergie que pousse à la sublimation”

(Laplanche, 1980.p.210)

O ato criador, cujo fim é a restauração da própria integridade do sujeito, será então salutar para o mesmo, por implicar as descargas pulsionais.

Lowenfeld coloca quatro elementos em estreita correlação com a gênese da criatividade: a suscetibilidade ao traumatismo, em suma a *traumatofilia*; uma forte tendência à identificação; um narcisismo particular (antes de um narcisismo exacerbado); e, enfim, a bissexualidade.

Dentre estes quatro fatores, o básico para o autor é a bissexualidade pois, segundo argumenta, ela torna difícil uma relação de objeto unificada e não-ambivalente em relação aos dois sexos, por conseguinte, ela torna difícil, precisamente, a relação de objeto. Daí, a ambivalência que percebemos em Dali que inclusive, pintou um quadro intitulado Salvador Dali com a idade de seis anos, quando pensava que era uma menina, além da ambigüidade nas características dos personagens. Ficando favorecida, a fixação narcísica da libido, aumenta a iminência do trauma.

Para concluir, o artista, tal como Lowenfeld nos apresenta, joga com o traumatismo: se a defesa é muito fraca, ele sucumbe, se a defesa é muito rígida, ele não tem liberdade na identificação, a angústia é muito grande e a produtividade é inibida.

Na verdade o trabalho de Lowenfeld levanta a questão da relação existente entre a criação artística e a neurose. Um estado neurótico impediria, ou ao contrário, reforçaria a criação artística? E se passarmos da neurose à psicose, a resposta seria a mesma ?

Com efeito, as investigações existentes sobre vida e obra de numerosos artistas, sobretudo aqueles que vivem as ressonâncias de traumas afetivos, tem mostrado que as frustrações e privações de toda ordem, agem como catalizadores sobre o talento e mesmo o valorizam. A criação artística age, então, como compensação dos conflitos psíquicos e dos ecos da vida do artista.

É evidente que indivíduos igualmente afligidos, porém, desprovidos de talento artístico, não se tornam artistas criadores. Entretanto, eles podem vivenciar o desejo e mesmo a necessidade do gozo artístico.

A neurose age como catalizador, de tal forma que ela valoriza o talento pela criação artística e age igualmente como *liberadora* na busca da satisfação compensatória.

É bem conhecido que a qualidade e a quantidade da produção artística, acham-se muitas vezes ligadas ao momento do artista diante de uma falta. Entretanto, as possibilidades profiláticas e terapêuticas da criação artística conhece limites. Elas não foram capazes de contrabalançar uma carga neurótica tornada muito grave, nem pode preservar Van Gogh ou Hölderlin da psicose.

Para concluir, poderíamos dizer que o artista persegue em sua obra, de início, um efeito catártico, em seguida, a compensação dos ecos de sua vida, a valorização de seu Ego, e enfim, uma *superiorização*.

Desta forma, autores como Dracoulides (1968) chegam a questionar os efeitos da psicanálise sobre um artista criador, que encontra sua vitalidade na sublimação de seus complexos psíquicos. A aplicação da psicanálise, enquanto uma terapia por excelência, baseada na liquidação destes complexos, poderia sombrear o talento do artista. Este perderia definitivamente suas sensibilidades reacionais, e o impulso inspirador que valorizam o seu talento, além de não ter mais a necessidade catártica para renovar suas compensações artísticas.

4.2 – Duas Categorias de Sublimação

Clement Rosset (1976) tratando da criação artística dentro de uma concepção trágica do ser, afirma que a arte será trágica ou não será. Numa perspectiva sofisticada e, em geral, em qualquer perspectiva trágica, a criação estética aparece mais como um “gosto” do que como expressão de uma faculdade propriamente criadora:

“Este *gusto*, con el que a filosofía trágica designa a la vez lo que es llamado tanto talento, como genio, como poder creador o capacidad productiva, no significa una aptitud para transceder el azar, sino un arte (originalmente sofisticado) de discernir, en el azar de los encuentros, aquellos que son agradables: arte no de *creación*, sino de anticipación (prever, por experiencia y agudeza, los buenos encuentros)”

(Rosset, 1976. p.206)

O artista é, para Rosset, aquele que consegue acionar diante de sua vista, um mecanismo cinematográfico, que faria desfilarem sem cessar quadros de desigual atrativo, e que disporia de um sistema de comandos que permitiriam parar a projeção no momento desejado. O artista saberia escolher os “encontros favoráveis”, selecionando as boas imagens no momento oportuno. Questão de juízo estético, de “gosto” e não de criação. Isto não significa que se desvalorize a faculdade criadora, pois a seleção requer um caráter excepcional como o da criação.

Rosset afirma que uma das dificuldades de Freud, no estudo sobre a Vinci, surge precisamente do fato de que, ao expor uma teoria da sublimação, ele não relata um caso de êxito estético, mas a história de uma “semi-

sublimação”, de uma sublimação abortada, ao final frustrada, e que conduz, segundo Rosset, a um relativo fracasso estético.

Com efeito, encontramos algumas indicações de Freud à respeito no último capítulo de *Uma lembrança da infância de Leonardo da Vinci*, consagrado ao estudo comparado de duas ordens de sublimação entre as quais o gênio universal oscila ao longo de sua vida: a criação artística e a investigação científica:

“Nós o homenageamos quando dele aprendemos algo. Em nada ficará diminuída sua grandeza ao fazermos um estudo dos sacrifícios que lhe custou o desenvolvimento a partir de sua infância, e se juntarmos os fatores que o marcaram com o estigma do fracasso”

(Freud, 1910. p. 119)

A criação artística em da Vinci passa por períodos de eclipse total.

Para ele, a arte era resultado de um caminho árduo. A criação científica não parece ter sofrido as mesmas inibições. O relato do caso da Vinci nos mostra realmente como a atividade estética não conseguiu absorver as forças vivas da sexualidade, ao menos não completamente.

Para Rosset, a sublimação é transferência da alegria de viver atribuída aos prazeres do exercício das funções vitais, principalmente sexuais, a uma mesma alegria de viver atribuída aos prazeres da criação artística, (uma capacidade de abandonar seu objetivo imediato em favor de outros objetivos não sexuais). No estudo sobre Leonardo, Freud enfatiza o fato de que a cria-

ção do artista, proporciona também, uma válvula de escape para seu desejo sexual. O Leonardo jovem, trabalhava ao que parece, sem inibições pintando mulheres sorridentes e lindos rapazes, como representações de seus desejos sexuais, o que prova que também teve um período de força criadora e produção artística.

Freud comenta entretanto, que:

“a repressão quase total de uma vida sexual real não oferece as condições mais favoráveis para o exercício das tendências sexuais sublimadas. O padrão imposto pela vida sexual termina por se impor”

(Freud, 1910. p. 120)

Os interditos de uma severidade patológica contra os impulsos sexuais (em virtude de suas implicações edípicas não resolvidas) se refletem nas pressões excessivas do superego sobre o ego, e uma redução das possibilidades sublimatórias do ego.

Assim, Freud conclui na análise das inibições sexuais e artísticas de da Vinci, que o instinto brincalhão do artista desaparece na maturidade, encontrando um derivativo na atividade de pesquisa que representou o último e mais alto nível de expressão de sua personalidade.

4.2.1 – O Superego na Criação e sua Relação com o Narcisismo

Seria oportuno neste momento de nossa exposição, ressaltar o papel do superego na criação e de sua relação com o narcisismo, situando o caso específico de Salvador Dali. Isto nos permitirá compreender como a obra deste

artista, simboliza o phallus, a identidade lacunar, sendo comparada à castração.

Freud (1905) nos fala nos Três Ensaio, do papel que desempenha o período de latência na aquisição da capacidade de sublimar. Ele mencionará de novo o fato, em A dissolução do complexo de Édipo (1924).

Concebe-se que as identificações edipianas e a instauração do superego terão um papel importante a desempenhar nos processos de sublimação e, logo, na criação artística. Mesmo os grandes inovadores conheceram o entusiasmo da convivência com indivíduos com os quais deseja parecer, e nos quais projeta seu Ideal de ego. A integração de Dali ao grupo dos surrealistas, e seus vínculos com Buñuel e Lorca, entre outros, é um exemplo de que a libido homossexual desempenha aqui um grande papel e atrás das figuras exaltadas e admiradas, é fácil achar o pai das duas vertentes do Édipo. A própria pintura de Dali em toda a sua originalidade, foi alimentada por influências jamais negadas de Vermeer ou Picasso.

O Ideal do ego, projetado sobre os objetos homossexuais, permite assim, a captação das qualidades do objeto. Se a libido homossexual desempenha um papel decisivo no ego, e se ela vem ajudar na realização das identificações edipianas, ela não desempenha um papel menos decisivo na instauração do superego (como interiorização da barreira do incesto).

Chasseguet-Smirgel (1992) trabalha com a hipótese de que os sujeitos que não puderam projetar seu Ideal do ego sobre seu pai e seu pênis, realizaram por isto, identificações defeituosas sendo, por razões narcísicas

evidentes, levados a conferir, por diversos meios, a identidade que lhes falta, a criação representando um dentre eles. A obra assim criada, simbolizará o *phallus*. A impossível identificação com o pai (ou com substitutos paternos) conduzirá, entretanto, o sujeito a *fabricar* e não, a *engendrar* sua obra que, como ele mesmo, não obedecerá ao princípio de filiação:

“O *phallus* simbólico assim criado, não saberia ser ele mesmo senão *factice*, isto é, nada mais que um *fetiché*”
(Chasseguet-Smirgel, 1992, p.88)

A necessidade de inflação narcísica no caso de Dali, conforme nos mostram os relatos autobiográficos e suas pinturas, revela-se ligada a medos profundos de destruição do corpo (membros mutilados ou em estado de putrefação) e de castração (figura ameaçadora do pai com tesouras ou objetos pontiagudos).

Curiosamente, Dali, apresenta-se como um bufão extravagante, e ao mesmo tempo que se auto-proclama gênio, é aquele que, malgrado sua extraordinária habilidade técnica e aptidão artística, fabrica o “falso”:

“Será que minto seriamente? Será que digo verdades extraordinárias? Será que as mentiras se transformam em verdades? Será que as verdades não passam de criancices horríveis? Estou nesta constante interrogação: Não sei quando começo a fingir ou quando digo a verdade”

(Dali, 1974, p.111)

Salvador Dali relata indiscriminadamente ao leitor suas “falsas memórias” e insinua armadilhas em seus quadros.

Efetivamente a defesa oposta pelo paranóico à penetração passiva, o obriga a uma constante penetração do outro ou à sua captação em seu esfínter anal. Podemos assinalar: o relato sobre a penetração da mãe por trás, em *O Mito trágico* de Ângelus de Millet, a sodomia de Gala na saída do Museu de História Natural de Madrid, o devaneio inspirado na *Ilha dos Mortos* de Boecklin, onde descreve fantasia de iniciação da menina Dulita. Em seus quadros há diversas alusões ao erotismo anal, dentre os quais poderíamos citar: *Le grand masturbateur* (1929); *Le spectre du sex-appeal* (1934); *Crâne atmosphérique sodomisant un piano a queue* (1934); *Jeune vierge autosodomisée par les cornes de sa propre chasteté* (1954) e *Hommage a Millet* (1965).

A relação termina por se limitar a uma luta imaginária sem tréguas: quem se introduzirá no outro ou o prenderá na armadilha.

Assim funciona a obra-fetichismo de Dali, um ilusionista capaz de maravilhar o espectador ou o leitor, com acrobacias pictóricas e verbais, pela virtuosidade técnica que lhe valerão a admiração e o reconhecimento. Convencendo o público de sua genialidade ele a confirma e preserva, como à sua própria ilusão. É desta forma que Freud (1908) descreve o artista: aquele que pode dar livre curso a seus desejos eróticos e ambições na vida fantasiosa, mas encontra um caminho para voltar à realidade. Na arte concilia-se o princípio do prazer e o princípio de realidade. De certa forma, Dali torna-se realmente o herói, o criador, o favorito que desejaria ser. A instauração do Superego e os processos de sublimação dão uma parte muito grande ao princípio de realidade e a admiração que o público devota ao artista deve-se, ao

sentimento de que ele teve sucesso (apesar dos obstáculos), em obter uma completude narcísica simbólica.

4.3 – A Eficácia Estética em Dali

Pretendendo investigar a “catharsis criadora” de Dali, veremos desde o início que, ao contrário de da Vinci, ele alcançou a eficácia estética. A análise de sua história de vida (item 3.1) faz ver como este aspecto se integra à relação entre narcisismo e genialidade no seu caso.

Quando Freud supôs que Leonardo havia progressivamente substituído a criatividade pelo desejo de conhecimento, estava na verdade, lançando as bases das concepções de integração progressiva da personalidade humana. Ao mesmo tempo, indicava também, a diferença entre a organização secundária da matriz intelectual, e a vivência estética nascida dos processos primários, o que nos permite pensar que a obra de arte, supõe uma organização particular da personalidade do criador.

Luquet (1968) faz uma importante consideração a respeito, ao explicar que:

“une fonction particulière peut s'organiser lors du développement de l'individu, et orienter ce développement d'une manière telle que la personnalité utilisera de préférence les processus issus du processus primaire de la pensée que j'appelle “méta-primaires” en respectant suffisamment les éléments de structuration secondaire pour éviter de tomber dans une organisation pathologique de la vie mentale”

(Luquet, 1968. p.134)

Para falar das origens desta função, o autor precisa se reportar aos primeiros momentos da organização do psiquismo, ou de como o Ego se separa do “indiferenciado” ao mesmo tempo que o objeto, como se estabelecem os primeiros limites do Ego, a separação entre exterior e interior; o traumatismo que representa a aceitação dos primeiros reconhecimentos da realidade e do “outro” enquanto modificador dos estados interiores (fome, sede, frio...).

Em seguida, trata das origens do pensamento simbólico pré-verbal para mostrar como se associam em séries contínuas todas as representações nascidas da alucinação primária que tem uma relação funcional semelhante, com o corpo, com o Ego nascente ou com o objeto, e como, nesta época, cada um desses elementos evoca os outros da mesma série. De tais signos simbólicos permanecem associados às ricas descargas emocionais os que lhes deram origem.

Teremos então, três direções a serem tomadas segundo o autor:

“1) Les représentations partielles confluent pour donner une image plus complexe, support de l'ensemble des fonctions: image ou objet;

2) Une certaine isolation va permettre de désaffectiver certains termes qui apparaîtront comme les signifiants de toute la série, ou d'une partie seulement de la série, et deviendront l'instrument du langage primitif; ce sont les premiers signes. La charge émotionnelle liée à ces mots va tendre à diminuer.

3) La troisième issue vient contrarier la seconde; elle consiste à maintenir le lien émotionnel avec les éléments de la série, une technique de jouissance naissant de l'évocation de l'un d'entre eux afin d'obtenir le retour de la décharge émotionnelle”

(Luquet, 1968. p. 134)

O autor chama tais representações de “nós simbólicos” ou “complexos emocionais simbólicos”. Esta tendência forma o primeiro elo da função estética. Uma tal utilização desse “nó” constitui uma adaptação do Ego que tende a dominar uma situação dolorosa ou a aumentar seu prazer. O Ego assim, substitui a passividade por uma atividade que lhe assegura uma mestria, segundo os esquemas freudianos. Para que isso ocorra, é preciso que exista uma certa relação entre as possibilidades de atividade e passividade.

A impossibilidade de uma mobilidade que permita sair de um estado de passividade, impede a criação ou a utilização de uma técnica de prazer.

A organização interna dos fantasmas que circunscrevem a relação objetal com o adulto irá fixar, segundo o autor, o modo estético da adaptação.

O desenvolvimento artístico será enriquecido ou perturbado pelo jogo dos fantasmas que traduzem a organização das pulsões pelo Ego e pelas respostas reais, suporte das imagens internas. Luquet aproxima a idéia da “boa forma” da Gestalt, da noção psicanalítica, que envolve a preferência de uma figura completa em lugar de uma incompleta, ou da recusa pela criança, de um objeto partido correspondente a uma vivência de desmembramento do seu próprio corpo. Daí vem a necessidade de um trabalho reparador que a criança traduz em seus fantasmas. Define-se então, um dos motores essenciais da criação estética e da criação do Ego.

Uma das formas de descarga de afeto é a representação gráfica, possuindo um valor catártico e estruturante. Sendo assim, nos diz Luquet:

“Un des moteurs de la création est donc ce fantasme primitif, ce fantasme fondamental, qu'on l'explique par l'automatisme de répétition ou, plus dynamiquement par la besoin de vivre une relation structurante insuffisamment vécue et que le Moi n'a pas su adapter à la réalité”

(Luquet, 1968. p. 142)

Parece que no caso de Dali este é um mecanismo facilmente observável, visto que nele, a obra de arte adquire um caráter compulsivo, parecendo ser sua melhor possibilidade estruturante.

Com relação a criação pode-se afirmar que ela é para o artista, o suporte fantasmático de suas projeções:

“Le public figure d'une part, le côté critique de l'artiste dans la dialectique de la création où s'opposent l'abandon et le laisser-aller associatif, avec des formations de goût ayant des rapports très précis avec le Surmoi et l'idéal du Moi.”

(Luquet, 1968. p. 143)

A projeção pode portanto, travar a criatividade, quer dizer, a realidade do sucesso passa a ser importante, na medida em que permite corrigir o excesso de severidade do superego.

A partir do reconhecimento de seu talento desde a infância, Salvador pode atingir a eficácia estética de sua arte, tendo na exposição da riqueza de seus conteúdos, a espontaneidade triunfante.

Se observarmos bem a iconografia daliniana, principalmente do período de 1929 e 1930, veremos que os auto-retratos surgem com certa frequência. Suas motivações inconscientes caminham passo a passo com suas preocupações conscientes, artísticas.

A auto-análise que Dali realiza através de seus quadros nos remete à técnica freudiana de reconstituição do passado, não apenas dos fatos, mas do que ficou inscrito no sistema simbólico e que conta eficazmente para o sujeito. Não se trata portanto, da dimensão fatural, já que implica uma ordem de inscrição. A rememoração visa recuperar um elemento que estava perdido em seu encadeamento na história simbólica do sujeito. Este processo de rememoração se liga à noção freudiana de repetição postulada como estruturação mental do mecanismo do sintoma. O que insiste e retorna através da história do sujeito é a dimensão de acesso ao objeto. O objeto não é nunca algo que o sujeito enfrente como tendo diante de si, é antes, uma falta que retorna e se repete através das transformações do objeto.

A auto-referência, por exemplo, é clara e constante. Em *Plaisirs illuminés*, ele aparece como uma figura masculina, mais ou menos metamorfoseada, que se assemelha a Dali. Em outros casos, uma grande cabeça é representada paralelamente ao horizonte, pendendo para frente, os olhos fechados como no sono ou num transe, em uma atitude que foi sugerida a Dali pelos rochedos antropomórficos do cabo Creus, que ele apelidara, "Rochedo do Dorminhoco".

Nos quadros *Le jeu lugubre* (fig.5), de 1929 e *La persistance de la mémoire*, de 1931, representa-se de maneira mais realista no primeiro do que no segundo, onde a boca é suprimida e os cílios são longos como os bigodes.

Em *Le grand masturbateur* (fig.6), a imagem-chave dos autorretratos de Dali constitui o personagem principal. O "horror" do quadro expli-

ca-nos Dali, reside no fato de que a figura não tem boca, e que no lugar da boca se encontra um terrível gafanhoto. A associação vem da visão de infância que ele mesmo teve como uma “criança-gafanhoto”, e faz alusão, conforme ele explica, “ao gosto crocante e suculento”. Quando jovem, Dali tinha um medo freqüente de ser comido. O emprego paralelo de gafanhoto e louva-deus reflete esse medo, pois o louva-deus macho é devorado pela fêmea, logo após o acasalamento. Como no caso de outros quadros, O Grande Masturbador é acompanhado de um poema em que Salvador procura descrever o que ele inspira:

“A fim de dar uma aparência gélida de antigas ornamentações de um estilo incerto e híbrido que tornaria possível o erro pelo mimetismo com a arquitetura complicada da aléia e para tornar invisível ou pelo menos não perceptível o horror desejável dessa carne – triunfante parada dura retardada cuidada chateada mole deliciosa abatida marconizada batida lapidada devorada ornamentada castigada – com o rosto humano que se parece com aquele de minha mãe”

(Dali, 1974, p.91)

Num quadro religioso, mais recente, Dali “sublime”, sem medo de ser comido, se oferece generosamente em lugar do pão e do vinho, em uma confusão messiânica com o Cristo, o “salvador” original.

Imaginar ser devorado no ato sexual conduz à segurança do onanismo como explicitado simbolicamente em *Le Grand Masturbateur*, e implicitamente evocado na segunda forma onipresente das representações de Dali: a de um jovem escondendo o rosto ou se desviando de vergonha. Durante toda a vida, a sexualidade de Dali, esteve limitada à masturbação. A idéia de pos-

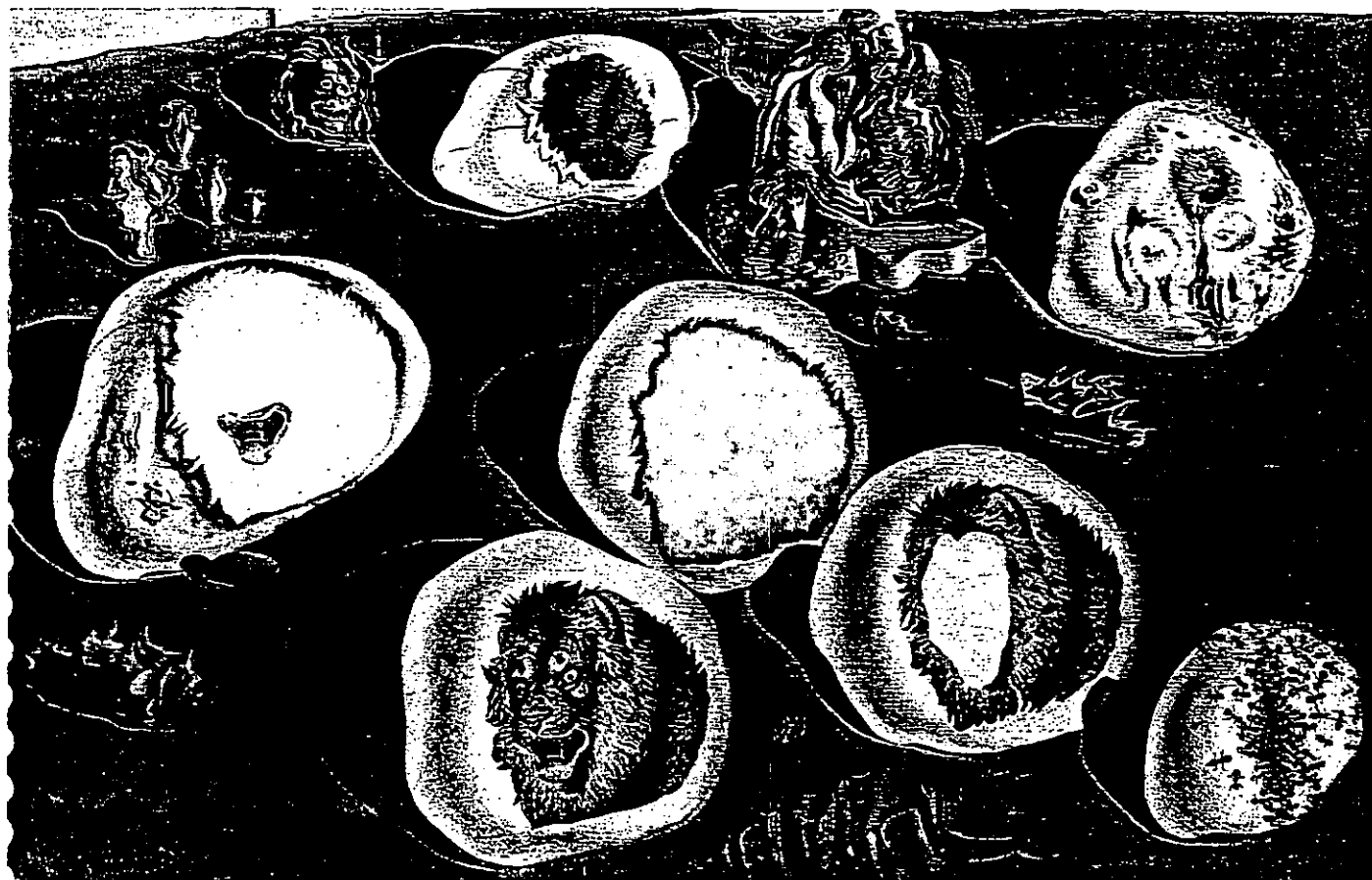
suir uma mulher – mais claramente, de penetrá-la – o faz temer “a sorte do louva-deus macho (que) sempre me pareceu ilustrar o meu próprio caso diante do amor”. Não surpreende que Gala tenha funcionado como “cura psíquica”.

Quando um rapaz é representado na forma de uma estátua sobre um pedestal, em *Le Jeu Lugubre*, sua mão direita é ampliada. Ainda neste quadro, um negro musculoso fornece a Dali o phallus que lhe falta sob a forma de um osso, que ele denomina “sexo fóssil” e que se apresenta diante dele em *Le Spectre du Sex Appeal*, onde ele se representa sob o aspecto de uma criança em costume de marinheiro.

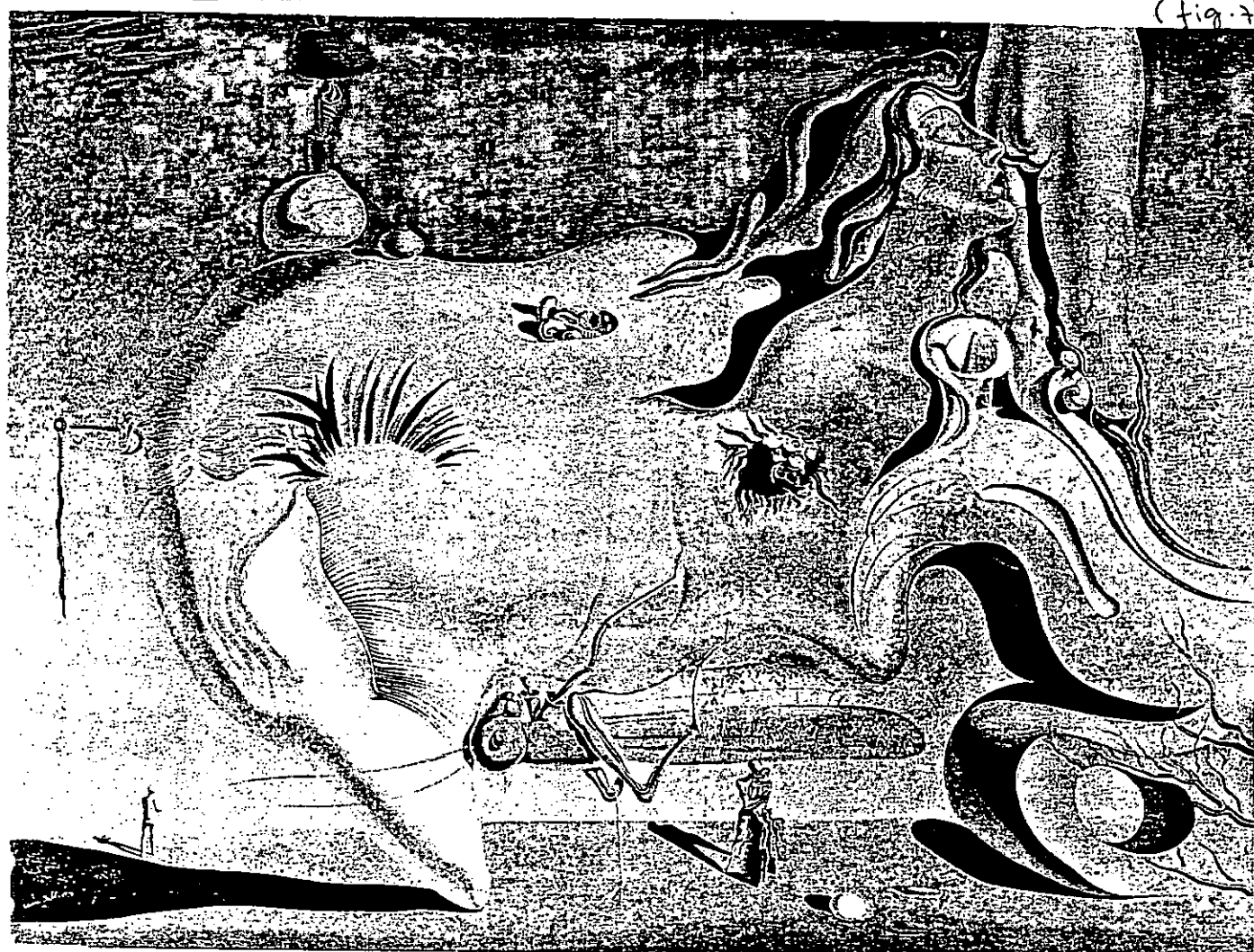
Pierre Ajame (1986) comenta, na sua biografia de Dali, que o pintor não surpreende quando monta a lista das perversões mais partilhadas do mundo. O impressionante é que, quando sua libido aumenta, chega mesmo a fundamentar sua inspiração. O motivo do jovem que se esconde de vergonha se identifica à castração, tanto quanto ao onanismo, como é possível constatar nas diferentes versões de Dali da história de Guilherme Tell, que ele interpreta como a ameaça de castração.

No quadro *Guilherme Tell*, 1929, vê-se o pai barbudo, malvado, o sexo duramente exibido, brandindo um par de tesouras, enquanto seu filho se desvia de angústia, o sexo substituído por uma pétala. Em *Les Accommodations du désir*, (fig. 7), o rapaz nu oculta seu rosto envergonhado no ombro deste mesmo pai.

Assim como o filho, o pai é representado em *Les Plaisirs Illuminés*, sob duas formas diferentes, sendo que a segunda é uma cabeça de leão com os



(fig. 7)



SALVADOR DALI *Le Grand Masturbateur.* 1929

(fig. 6)

olhos arregalados, ao lado de uma figura de mulher no alto do quadro. Esta mesma cabeça de leão é o sujeito principal do quadro *Les Accommodations du désir*, sob a forma de um recorte colado de uma gravura em cores, palavra por palavra – em pintura – sobre grandes pedras amorfas. O próprio Dali, identificou a cabeça do leão como um símbolo de seu pai.

Após afirmar que sua vida afetiva era “dominada pela drama de meu pai”, que o amava em demasia “por-cause-de-um-outro-eu-mesmo”, Dali descreve que isto fora para ele um choque catastrófico:

“À borda desse abismo, eu construiria a fortaleza gelatinosa da paranóia, tendo como apoio na rocha , a presença maciça, a força compacta de meu pai”

(Dali, 1968.p.39)

Engendrando seu jogo do falso-verdadeiro, Dali descreve suas memórias e pinta, afirmando que o faz como se sonhasse, assim como os demais surrealistas. Contudo, Lacan (1973) os diz que a obra-de-arte, no que lhe é essencial, não está no registro do sonho como não está no registro da consciência. A fórmula do sonho nos diz Lacan, é o enigma.

O sonho é o significante de algo que subjaz a ele. Narrar um sonho é buscar o seu sentido. Em última instância porém, o sonho apela para o reconhecimento de um desejo (na interpretação) que lhe atravessa o enunciado, o qual é afetado do valor de enunciação. Daí seu modo enigmático, de cúmulo de sentido, mas cúmulo que cede e que se distende um pouco na interpretação , quando se expõe o seu avesso: a *representação* (*vorstellung*) que não tem en-

trada no sonho, o que vamos encontrar é seu lugar-tenente, representante da representação (*vorstellungsrepraesentanz*). Assim, o enigma não mais depende, agora, daquela narrativa de um desejo finalmente enunciado-lido, substituído com a enunciação, mas se reclama das fronteiras do analisado (dos limites da chamada “tarefa impossível”), umbigo do sonho – a de se remeter sempre a outro sonho, a outra representação. Se o sonho carrega o desejo, ou se o desejo o carrega, há um endereço, mesmo disfarçado, e que se pode desvelar, por análise.

Pode-se dizer, seguindo Lacan, que a obra-de-arte não se remete ao campo da representação (*vorstellung*) e que por outro lado, não está também, no registro do que tem lugar da representação (*vorstellungsrepraesentanz*), a se destacar do sonho. Não é a isto que nos deve levar o afastamento da hipótese da representação, a não ser, como cauciona Lacan (1973) no caso da arte onírica, algo rara, mas situável na função específica da arte e que talvez, esteja no limite do que se costuma chamar de arte psicopatológica. Nem representação, nem representante dela, constituem o que é radical na obra-de-arte:

“Ce qui est création du peintre est structuré d’une façon bien différente. Justement dans la mesure où nous restaurons le point de vue de la structure dans la relation libidinale, peut-être le temps est-il venu où nous pouvons interroger avec profit – parce que nos nouveaux algorithmes nous permettent d’en articuler mieux la réponse – ce qui est en jeu dans la création artistique. Il s’agit pour nous de la création comme Freud la désigne, c’est-à-dire, comme sublimation, et de la valeur qu’elle prend dans un champ social”

(Lacan, 1973.p.101-102)

A obra-de-arte, portanto, dentro da concepção lacaniana, não tem compromisso com o sonho, nem com a cultura, nem com a sociedade. A narrativa de sonhos, assim como mitos, são produtos que nada tem a ver com a obra-de-arte, pois esta é mais próxima do sintoma. O sintoma depende do processo primário, como o sonho e o mito, mas raia no real e, como a obra, inclui o *knocking* do despertar, a chamada do real. Enquanto aproximada do sintoma (sintoma que está na origem do que Lacan chama de *alíngua*), a obra-de-arte é exposição de sintoma elevado à potência da linguagem, sintoma que denuncia o *de que sofremos*. A obra não protege um desejo, pessoal ou social, mas expõe o desejo, seu sintoma, pela ereção do seu significante, o Falo, em produto material.

Na obra daliniana, tudo é mais explícito ainda, e ao quadro O Enigma do desejo, de 1929, ele dá o sub-título de “Minha mãe, minha mãe, minha mãe”. Longe de constituir um elemento passivo, propício à interpretação, Dalí transforma o delírio paranóico numa forma sistematizada de interpretação. E o faz, ciente de seu efeito, ou do efeito de seu trabalho de criação no seio da sociedade, por isso, exacerba-o. Sobre este efeito comenta Lacan:

“D’une façon vague et précise à la fois, et qui ne concerne que le succès de l’oeuvre, Freud formule que, si une création du désir, pure au niveau du peintre, prend valeur commerciale – gratification qu’on peut tout de même qualifier de secondaire – c’est que son effet a quelque chose de profitable pour la société, pour ce qui, de la société, tombe sous son coup”

(Lacan, 1973.p. 102)

Mas para que a obra satisfaça tanto às pessoas, é necessário que haja também a incidência do desejo de contemplar, que encontre nela alguma pacificação e como afirma Lacan, os incite à renúncia. Ao pintar um quadro o artista que ser sujeito, e a arte da pintura se distingue das demais por este fato: na obra, é como sujeito, como olhar, que o artista pretende, a nós, se impor, e a isto, outros respondem valorizando o lado objeto do produto da arte. Neste sentido, podemos compreender melhor porque a obra de Dali é marcada pela extravagância e a performance. Sua atividade não pode ser identificada só como a de pintor, pois como o ator ele deseja ser olhado. Se há como Lacan afirma, uma relação do pintor com o olhar do aficionado, esta se torna ainda mais complexa, no seu caso.

4.4 – Narcisismo e Genialidade

Freud sempre assinalou que não podia destacar, o que da criação artística, constituía seu verdadeiro valor. Ao estudar Leonardo, ele procurou achar a função que teve em sua criação a fantasia original.

A sublimação, transmutando as forças vivas da sexualidade no prazer de criar, implica em um abandono, relativo ou radical de outros objetos.

A “experiência da solidão”, tem sido reiterada como uma constante na vida de todo o sujeito comprometido na busca criadora. Esta solidão, com relação aos outros, devido às singularidades das próprias capacidades criado-

ras, e consigo mesmo, enquanto não instalado confortavelmente no interior dos limites já traçados.

Fiorini (1986) analisa a posição do sujeito criador:

“O narcisismo exacerbado que parece acompanhar uma intensa atividade criadora pode ser compreendido como uma afirmação reativa, frente a esse incessante solapamento dos suportes identificatórios, questionados por um processamento desestruturante, mobilizador de todas as formas, liberador de energias anônimas”

(Fiorini, 1986. p.168)

O criador vivencia a importância da atividade de separação como um movimento necessário para a renovação de sua energia criadora.

Morel (1990) assinala que muitas vezes é ao preço de uma separação dolorosa, que o gênio criador, rompendo vínculos, encontra o caminho do exílio, que se é geográfico para alguns, pode ser simbólico para outros. Para o trabalho de elaboração graças ao qual a obra verdadeiramente se constrói, é necessário esse exílio simbólico, a elaboração de seu mundo interno, sua fortaleza, para que esteja narcisicamente confortável. De outra forma, como suportar as críticas ou pior, a indiferença do público.

O sujeito genial, reconhecido socialmente, é efetivamente capaz de aumentar sua capacidade de combinar entre si as representações pertencentes ao trabalho de simbolização. No entanto, todo movimento criador traz o forte risco de inibir a capacidade de investimento no objeto, investimento sem o qual, como lembra Morel, não poderia existir criação levada a termo.

O setor privilegiado da criação permite ao sujeito uma recuperação narcísica sem intervenção externa.

Acreditamos que, da mesma forma que o desenvolvimento da inteligência, recebe seu impulso maior do prazer narcisista que suas realizações oferecem, para o gênio criador, expor seus resultados artísticos perante o outro, e vê-los plenamente reconhecidos, implica um retorno de estímulo que gera um intercâmbio incessante

Poderíamos descrever desta forma o processo criador do gênio hipernarcisado:



O narcisismo passa, assim, a ser tão importante para o ato criador deste sujeito como a própria capacidade sublimatória. A habilidade e a produção dependem exclusivamente do gênio, mas o que o impulsiona, além de suas motivações inconscientes, é o desejo do reconhecimento do outro, que também o compele a criar. Se a obra criada recebe o estatuto de uma obra prima, é confirmado o valor do sujeito. Ele é novamente catexizado, o que aumenta seu potencial criador.

Ao analisarmos o esquema acima, poderíamos afirmar que o pai representa, frente a Dali, o outro, cujo reconhecimento, sempre adiado, ele busca merecer, mesmo ao rejeitá-lo abertamente. É a força que o lança à criação e simultaneamente, o “ameaça” com a paranóia. Do fantasma da paranóia, Dali faz um método de criação.

Se nos perguntarmos como este outro, transformado em Outro pelo poder criador do filho, teria contribuído com o processo de hipernarcisização, talvez possamos responder lembrando o excesso de amor do qual fala o artista:

“Mon père m’a infligé dès ma naissance, par un excès d’amour qui ne s’adressait pas à moi seul, mais à mon frère mort, une blessure narcissique par où ma raison faillit s’engouffrer”
(Dali, 1968. p. 42)

Esta ferida narcísica, que inicialmente parece não ter fundamento, relaciona-se com o amor do pai dedicado a este irmão morto, e que se fazia presente através dos brinquedos que deixara pela casa e pelo eterno luto dos pais.

É preciso distinguir antes de qualquer tentativa de análise, o que há de autêntico e o que é livresco, pois o próprio Dali cria o jogo do falso/ verdadeiro, anotando em seus diários, suas “falsas memórias”. Das leituras de Freud e Krafft-Ebing extrai a loucura livresca que decodifica em seus quadros, aquela, cujas imagens e personagens revelam um caráter mais estereotipado e mecânico. Das suas reminiscências de infância, de sua relação com o

pai, Gala e sua terra natal, surgem os quadros que guardam o substrato de suas motivações inconscientes.

Podemos então, conceber a criação artística de Dali, como sendo uma abertura em lugar da impermeabilidade do psicótico, que constrói um mundo fechado, delirante. Martinon (1970) analisa a situação da seguinte forma:

“C'est surtout le paranoïaque qui est le “fou” le plus difficilement accessible: il ne peut sortir de sa propre contemplation narcissique. C'est à partir de là que se différencie le délire du schizophrène et l'oeuvre d'art, car le délire est clos et ne passe pas par l'autre alors que l'oeuvre d'art, dont on nous dit qu'elle est l'objectivation d'une paranoïa sublimée, dépasse le narcissisme en s'ouvrant sur l'altérité et la communication par des symboles de ce qui est incommunicable au stade du langage logique”

(Martinon, 1970.p. 54)

O simbolismo está na origem de todo fantasma e de toda sublimação, mais ainda, é sobre ele que se estrutura toda a relação do sujeito com o mundo exterior e com a realidade em geral. A gênese da realidade simbólica está então, ligada à angústia pela ausência do objeto arcaico, e é porque o desejo dá conta do desenvolvimento do homem, dividido entre a ordem da pulsão e a do símbolo, que é a da significação lógica.

Se nós podemos descobrir as significações nas criações humanas, seja num quadro, num sonho ou num lapso, se podemos descobrir diferentes objetos sexuais numa mesma via, é porque o verdadeiro problema, é o da fixação do desejo na realidade. Ou seja, qual é a ordem simbólica na qual o desejo se encarna? Em Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Freud (1905)

conclui que não é o objeto que constitui o elemento essencial e constante da tendência sexual. Uma inadequação entre o objeto desejado e o objeto consumado é uma constatação comum, pois o objeto participa sempre do imaginário do sujeito e é por isto que o desejo pode de certa maneira ser *preenchido*. O desejo é então, a marca de uma incompletude dos substitutos simbólicos, e é sempre o espetáculo ou a lembrança de um outro desejo no real ou na ilusão. O desejo está ligado a um desnivelamento.

Em suas formalizações e suas objetivações, nada se efetua num nível primordial, é o que no nível da consciência é vivido como uma tensão entre a ordem primitiva da pulsão e os significantes secundários. Os pensamentos "ávidos por se exprimir" são rejeitados através de uma série de substituições ao nível do símbolo, indo do sonho ao lapso, da neurose à obra de arte. Se há tantas línguas podendo exprimir o desejo, é necessário estabelecer uma graduação entre as diversas formas substitutivas, nas quais o desejo pode se encarnar.

A loucura não é somente a atividade de um sonhador acordado e a obra de arte não é a transformação ao nível da realidade dos fantasmas que se pode catalogar no espaço que o delírio rege. A obra de arte, ao contrário, parece ser a língua que exprime um progresso, uma culturação maior do sujeito, enquanto o sonho, e mais ainda, a loucura, são línguas regressivas, se bem que existam analogias estruturais entre a neurose, a elaboração do sonho e a obra de arte.

Com efeito, podemos dizer que nas afecções psicopatológicas, em particular na esquizofrenia, são as línguas do desejo as mais arcaicas que conhecemos. Assim como Freud nos diz:

“Uma investigação mais atenta mostrou-nos, também, que o superego é tolhido em sua força e crescimento se a superação do complexo de Édipo tem êxito apenas parcial”

(Freud, 1932.p.83)

Na análise de Dali podemos encontrar esta impossibilidade de superar o Édipo, pois em lugar de se identificar com as “insígnias do pai”, ele “quer” o pai. Ele faz do pai um objeto de desejo, e quando afirma que transformara Gala na representação sublime e deleitável de seu pai, não se trataria, na verdade de um declínio incompleto do Édipo?

Mais ainda, podemos reconhecer em sua obra, a luta entre as pulsões homossexuais (pois o pai está aqui, ligado à escolha objetal) e sua recusa da homossexualidade.

Podemos assinalar sua relação com Garcia Lorca, a quem proclama obsessivamente as tendências amorosas a seu respeito. A admiração durante seis anos foi mútua e Frederico escreve e edita a “Ode a Salvador Dali”, enquanto este, lhe dedica um texto mágico “São Sebastião” uma espécie de poema em prosa muito erudito, publicado em *L'Amic de les Arts*, além de ter pintado diversos pequenos retratos de Lorca. Ajame (1984) comenta no livro *As duas vidas de Salvador Dali*:

“Complexo de Édipo, medo da mulher, masturbação, sodomia...É de se admirar que Dali, em vez de tentar uma heterosse-

xualidade pouco convincente, não tenha sido homossexual”
(Ajame, 1984.p.51)

O desafio e a transgressão estão constantemente presentes em seus quadros, onde notamos que a imagem do pai se sobrepõe a da mãe. A atribuição fálica do pai que lhe confere a autoridade de Pai simbólico (representante da Lei) nunca será reconhecida, exceto para ser incansavelmente contestada.

Esta simbolização do pai pela mãe não é um progresso, mas ao contrário, um caminho que cria uma situação psicótica, um impasse.

Lacan designa com o termo “forclusion”, o fato de que o pivot do complexo de Édipo, o pai como promotor da lei, o “nom du père” não foi admitido no sistema de significações do sujeito, quer dizer, não encontrou lugar na cadeia de significantes que constituem seu inconsciente.

Nos quadros de Dali, observamos como o pintor revive uma situação traumatizante na medida em que não pode se identificar com o homem mítico, todo-poderoso, que é o símbolo de seu pai, para superar o traumatismo. Seus quadros tornam-se a representação da constelação parental e do traumatismo ligado a um Édipo mal resolvido.

Laplanche (1961) em *Hölderlin et la question du père*, realiza um estudo sobre os laços existentes entre o pai e a produção poética na hebefrenia de Hölderlin. A via mais direta da psicose, de ser psicótico é fechar a questão do pai, afivelada nesta aliança da relação dual, enquanto a poesia reabre a questão desta ausência. Este estado no qual a questão do pai é afivelada, nos faz descobrir o que se pode entender por narcisismo:

“Comment qualifier autrement que de narcissique cette situation où le sujet se définit uniquement dans son rapport duel avec avec l'autre, où il se pose comme moi dans une relation spéculaire en tant qu'il est lui-même l'autre de cet autre”

(Laplanche, 1961, p.49)

O outro é aqui simbolizado de uma maneira evidente por um ruído que vem de todo lugar e de lugar nenhum, e que se repete infinitamente, aproximando-se do lugar de fechamento, de impasse. Este ruído que faz sua irrupção na vida, transforma-se na angústia mais devorante, desorganiza o delírio do sujeito narcísico. O delírio paranóico é então, caricatura do discurso fechado que visa a constituição de uma experiência cujo sentido só se revela através da própria mestria do sujeito psicótico: é um discurso louco, desligado de tudo.

Quando Salvador descreve o objeto surrealista parece ficar mais próximo deste tipo de discurso:

“O objeto surrealista reclama e saberá impor sua hegemonia crítico-paranóica... O objeto surrealista é unicamente feito para a honra, só existe para a honra do pensamento. No lugar das bandeiras e dos troféus, as cavalgadas descabeladas e enraivecidas das civilizações do tipo octogonal, surrealistas e crítico-paranóicas passarão sob o arco do triunfo histórico das estruturas moles, encabeçadas por jaquetões afrodisíacos e aritméticos, cintilantes de urina e esmeraldas”

(Dali, 1974, p.57-58)

A linguagem poética como a pintura de Dali, têm uma função catártica, chegando a ser de uma só vez uma simbolização, falando das pulsões e uma satisfação simbólica, quer dizer, uma descarga em resposta ao desejo que a engendrou.

A genialidade de Dali consiste em remanejar os dados de sua situação de vida criando como “fundo” e “figura” as expressões de seus desejos mais “inconfessáveis”, realizando uma verdadeira catharsis criadora. A objetivação nos personagens, de todas as suas tendências, efetuam tomadas de consciência e transferências, sobre seus duplos, e finalmente uma auto-análise. Dali encontra na expressão artística solução e renascimento. Realizando na obra, o que ele próprio anuncia em a Metamorfose de Narciso:

“Narciso, és tão imóvel / que crer-se-ia que dormes. / Se se tratasse de Hércules, rugoso e moreno, / dir-se-ia: ele dorme como um tronco / na postura / de um carvalho hercúleo. / Mas tu, Narciso, / formado de tímidas eclosões perfumadas de adolescência / transparente, / tu dormes como uma flor d’água. / Eis que o grande mistério se aproxima, / a grande metamorfose irá surgir.”

(Dali, 1974.p.158)

CONCLUSÃO

Procuramos no presente trabalho estudar a relação entre narcisismo e genialidade, apresentando nesta conclusão o que nos foi possível estabelecer a respeito. Em primeiro lugar, cabe afirmar que esta articulação só se torna possível na medida em que conhecemos os elementos que atuam no processo de narcisização de um indivíduo que recebe o reconhecimento reiterado por parte do outro significativo, bem como, o papel das pulsões sublimadas no processo criador. No caso de Salvador Dali, tentamos compreender o modo singular segundo o qual parece ter acontecido tal relação, e pudemos levantar algumas suposições e interpretações convergentes com o entendimento alcançado no que se refere à importância de um narcisismo dinâmico no processo da criação próprio aos gênios artísticos.

O que constatamos através da análise biográfica de Dali, nos permite afirmar que sua genialidade está em estreita relação com o narcisismo. O que impulsiona seu ato criador – além da necessidade da descarga pulsional na catharsis criadora – é, sobretudo, o seu desejo de reconhecimento. O pai representa frente a Dali, o outro cujo reconhecimento sempre adiado, ele busca merecer, mesmo ao rejeitá-lo abertamente. É a força que simultaneamente o lança à criação e o “ameaça” com a paranóia, cujo fantasma ele transforma em método de criação – método paranóico-crítico. Vemos então, que este outro, transformado em Outro pelo poder criador do filho, teria contribuído com o seu “excesso de amor” para uma *hipernarcisização*.

Consideramos o fato de que um sujeito excepcionalmente dotado, pode ser hiper catexizado narcísicamente, o que pode acarretar sérios danos à nível emocional, sem que suas capacidades intelectuais e criadoras sejam prejudicadas. Se o sujeito utilizar estas capacidades como suporte, enquanto um mecanismo de defesa, e frente ao reconhecimento, poderá ocorrer uma fixação nesse tipo de prazer. A função estética protege de uma estruturação patológica grave e aparece como um mecanismo de adaptação. Assim, vemos Dali escapar da paranóia elaborando um método de criação artística, onde os fantasmas fundamentais tornam-se motor de sua "catharsis criadora". O ato criador, cujo fim é a restauração da própria integridade do sujeito, será salutar para o mesmo, posto que implica em descargas pulsionais.

A obra criada, tida como um desejo de reencontrar a completude perdida, representa também, um meio de atingir os reencontros do ego e do ideal. A criação assume desta forma, a meta essencial de reforçar a estima de si, diminuindo o hiato existente entre o Ego e o Ideal, e representa assim, a imagem do Ego idealizado do artista que, em certo nível, se confunde com um *phallus*, símbolo da completude. Dali transforma seus quadros em duplos prodigiosos de si. Ao ser admirado pelo público, aumenta sua auto-estima (que está em relação com a libido narcísica), e a realização do Ideal, reforça o narcisismo do Ego. Ou seja, o setor privilegiado da criação permite ao sujeito uma recuperação narcísica.

O critério de evolução pessoal que o impulsiona é a flexibilidade de organização e a possibilidade de regressar conforme o seu prazer.

Entendendo a sublimação como ligada a dessexualização da pulsão, tornada possível pela transformação da libido sexual em libido narcísica, é possível reconhecer um aumento de sua capacidade diante de uma hipernarcisização. O papel da libido narcísica na sublimação passa a ser primordial para a compreensão do processo criador destes sujeitos.

A obra-objeto permite uma fusão que liga o autor à sua criação. A criação artística não implica forçosamente uma destrutividade particular, conforme observada em certos artistas. A obra de arte é aqui, considerada uma evolução e não uma involução como no caso da esquizofrenia, que faz o sujeito regressar às formas arcaicas de estruturação do ego. A simbolização na obra de arte e na criação artística poderia então ser considerada o inverso do delírio esquizofrênico, o que não quer dizer que ela não possa ter as mesmas origens dele.

Observamos que, como artista, entre a gratuidade e a "loucura", Dali evoluiu a níveis defensivos extremamente diferentes, obtendo através seu trabalho estético o reinvestimento constante em si mesmo. "Eu me torno o que eu creio ser", como diz Gide, aplica-se perfeitamente a este artista genial. A criação não se dá sem um tipo de delírio de si. Uma convicção profética da "iluminação" no artista criador, mesmo que inconsciente, existe sempre e, para que se efetive, depende em grande parte de sua capacidade de sublimação, bem como da catexia narcísica. O que procuramos enfatizar neste trabalho, e na análise da vida e da obra de Dali, é o que está implicado, na gênese do seu impulso criador.

Constatamos que toda a sua produção artística encontra-se inexoravelmente ligada a um declínio incompleto do Édipo e à luta entre as pulsões homossexuais e a recusa da homossexualidade. Em seus quadros os motivos constantes são o erotismo anal, a castração, a angústia e a morte. Salvador Dali revive as situações traumatizantes nas representações da constelação parental adotando o estilo surrealista. Aliando sua habilidade técnica às lembranças de família e da geologia de sua terra natal, ele encontra a grande vitalidade de seus quadros na sublimação de seus complexos psíquicos, criando um estilo que o distinguiu, conferiu notoriedade e fortuna.

Nossas investigações levaram-nos a considerar que tais traumatismos psíquicos, agiram, no caso deste artista, em particular, bem como de diversos outros, como catalizadores do talento. A criação artística atuaria como compensação para os artistas que vivem as ressonâncias dos traumas afetivos. Esta compensação é resgatada na vivência do desejo e mesmo da necessidade do gozo artístico e do reconhecimento do outro. No processo inconsciente do criador, uma parte de seu prazer provém do aumento da força da descarga instintual encontrada na criação e na contemplação da obra.

Concebemos que as identificações edipianas e a instauração do superego têm um papel importante a desempenhar nos processos de sublimação e, logo, na criação artística. O sujeito sai da fase edipiana sob condição de um Ideal do ego e, uma vez, o obstáculo parental interiorizado no momento em que o Édipo declina, o superego toma seu lugar.

Ele toma a força e a atividade que caracterizavam a instância parental e, em condições normais, o superego tende a se descartar cada vez mais das figuras parentais primitivas, tornando-se, por assim dizer, mais *impessoal*. Se está bem colocado neste lugar, entretanto, não se sai bem ao levar consigo a totalidade do desejo sexual, ao contrário, a libido se subtrai ao recalca-mento, ela se sublima desde a origem em curiosidade intelectual ou estética.

Em razão da diferença radical dos processos psíquicos fundamentais, quer dizer, da sublimação em lugar da irrupção do inconsciente, o assujeitamento aos complexos primitivos da investigação sexual infantil é falho, e o instinto pode livremente se consagrar ao serviço das atividades artísticas. Assim, a situação sexual infantil é recalçada e utrapassada de uma maneira progressiva pelos resultados transformados pela sublimação. O trabalho do criador torna-se, então, uma derivação dos desejos sexuais.

A capacidade sublimatória, passa a ser fundamental para a criação artística, conforme Freud a concebe. No estudo sobre Leonardo da Vinci, estabelece duas ordens de sublimação dentre as quais o gênio universal balança, ao longo de sua vida: a criação artística e a criação científica. A criação artística, que Freud considera uma forma de sublimação superior à implicada na criação científica no caso de da Vinci, passa por períodos de eclipse total, sujeita a inibições que a transformam num processo longo e mesmo doloroso.

Já a criação artística no caso de Dali é justamente o oposto e o vemos, portanto, atingir a plena eficácia estética, uma vez que a noção de des-

carga pulsional, opõe precisamente a sublimação aos mecanismo de defesa e, particularmente, às formações reacionais.

Pode-se questionar aqui, se a vocação do artista deve algo às relações com o pai, na infância. Freud, ao menos para o caso de Leonardo da Vinci, indica ausência daquele, sobretudo, nos primeiros cinco anos, o que, por um defeito de "intimidação", explicaria a rejeição das "cadeias de autoridade" e o meio de se livrar de todo dogmatismo. Isto devia ao mesmo tempo, ajudar e desservir a empreitada de Leonardo, seja descartando todo prejuízo, em seu proveito, nas explorações científicas e estéticas, ou, ao contrário, por identificação com os defeitos do pai, no abandono de suas obras em curso.

Segundo Freud, alguém que tenha trocado seu narcisismo para abrigar um ideal elevado do ego, nem por isso seria bem sucedido em sublimar seus instintos libidinais. O ideal do ego exige tal sublimação, mas não pode fortalecê-la. A formação de um ideal aumenta as exigências do ego, constituindo um fator poderoso a favor da repressão, e em certas estruturas mentais patológicas, uma forte idealização pode bloquear a libido.

A sublimação torna-se então, uma saída, uma forma pela qual essas exigências podem ser atendidas sem envolver repressão. Dali teria realizado, portanto, o caminho inverso, para livrar-se de toda a repressão, investindo em si próprio, e obtendo através da arte, como *invenção*, um meio de contestação das leis.

A satisfação do desejo do artista passa pela ordem da fantasia criadora. O gênio criador é aquele que, graças aos seus dons especiais e à sua ca-

pacidade de sublimar, torna-se apto a modelar suas fantasias em uma nova espécie de realidade constituída por sua obra. Podemos então, reconhecer no ato criador uma tentativa de atingir a integridade, quer dizer de superar a castração em todos os níveis, o que seria um triunfo sobre a agressividade e a angústia.

A criatividade que permitiu esta assunção narcísica, constituiu, assim, um setor privilegiado da personalidade de Salvador Dali.

Referências Bibliográficas :

- AJAME, P. – As duas vidas de Salvador Dali. S.P.,
Brasiliense, 1986.
- ANZIEU, D. et Col. – Psychanalyse du génie créateur.
Paris. Dunod, 1974.
- _____ – Le corps de l'oeuvre. Paris. Gallimard, 1981.
- _____ – L'auto-analyse de Freud . Paris, PUF, 1975.
- BARRUCAND, D. – La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse
et la psychothérapie de groupe. Paris. Editeurs EPI-S.A., 1970.
- BERGER, A., CLANCIER, A., RICOEUR, P. – Entretiens sur L'Art
et la psychanalyse. Paris. Mouton & Co, 1968.
- BLEICHMAR, H. – O Narcisismo. Porto Alegre. Artes médicas,
1987.
- CHASSEGUET- SMIRGEL, J.- Pour une psychanalyse de l'art et
de la créativité. Paris. Payot, 1971.
- _____ – Creativity and perversion . New York. W.W..
Norton & Co., 1984.
- _____ – O ideal do ego. Porto Alegre. Artes Médicas, 1992.
- DALI, S. – Le mythe tragique de l'Angélus de Millet. Paris.
Pauvert, 1964.
- _____ – Diário de um gênio. Lisboa. Ulisseia, 1965

DALI e PAUWELS – As paixões segundo Dali. São Paulo. Editora Expressão e Cultura, 1968.

DALI, S. – L'Express va plus loin avec Dali – Entrevista em: L'Express, 1.3.1971.

DALI, S. – Peinture – Dali. Paris. De Draeger, 1968.

DALI, S. – Oui. Paris. Éditions Denoel, 1971.

DALI, S. – Sim ou a Paranóia. Rio. Editora Artenova S.A. 1974.

DAMISH, H.– D'un narcissisme l'autre. Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 13. Paris. Gallimard, 1976.

DIDEROT, D. – O sobrinho de Rameau, Diálogos entre D'Alembert e Diderot, O sonho D'Alembert, Continuação do diálogo, Paradoxo do comediante, in: Voltaire e Diderot. S.P. Abril Cultural, 1973.

DIECKERMANN, H. – Diderot's conception of genius . Journal of History of ideas, vol.2 ,number 2, 1941.

DOBRÁNSZKY, E.A. – No tear de Palas: Imaginação e gênio no séc.XVIII - Uma introdução. São Paulo. Papirus: Unicamp, 1992.

DRACOULIDE, N. – La créativité de l'artiste psychanalysé, in: Entretiens sur l'art et la psychanalyse. Paris, Mouton & Co, 1968.

DUROZOI, G. & LECHERBONNIER, B. – Le Surréalisme . Paris. Librairie Larousse, 1972.

ELIAS, N. – Mozart. Sociologia de um gênio. R.J. Zahar, 1995.

FIORINI, H. – Estruturas e abordagens em psicoterapias. R.J. Francisco Alves, 1986.

FLOURNOY, O. – Entre Narcisse et Oedipe : une image-écran ou un souvenir écran, in: Nouvelle Revue de Psychanalyse, numéro 13, Paris. Gallimard, 1976.

FREUD, S. – Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905), in: Ed.S.B.,Vol.VII.

FREUD, S. – Escritores criativos e devaneios (1908), in: Ed.S.B.,Vol.IX.

_____ – Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância (1910) in: Ed. S.B., Vol.XI.

_____ – Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (1911), in: Ed. S.B., Vol. XII .

FREUD, S. – Totem e tabu e outros trabalhos (1913), in: Ed.S.B.,Vol.XIII.

_____ – Recordar, repetir e elaborar (1914), in: Ed. S.B., Vol. XII.

FREUD, S. – Sobre o narcisismo: uma introdução (1914), in: Ed. S.B., Vol. XIV .

_____ – Os instintos e suas vicissitudes (1914), in: Ed. S.B., Vol. XIV.

_____ – Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos (1917), in: Ed. S.B., Vol. XIV.

_____ – Luto e melancolia (1917), in: Ed. S.B., Vol. XIV.

_____ – A teoria da libido e o narcisismo (1917), in: Ed. S.B., Vol. XVI .

_____ – Além do princípio do prazer (1920), in: Ed. S.B., Vol. XVIII.

_____ – Identificação. (1921), in: Ed. S.B., Vol. XVIII.

_____ – Estar amando e a hipnose (1921), in: Ed. S.B., Vol. XVIII.

_____ – Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo (1922), in: Ed. S.B., Vol. XVIII.

_____ – O ego e o id (1923), in: ED.S.B., Vol. XIX.

_____ – A dissolução do complexo de Édipo (1924), in: Ed. S.B., Vol. XIX.

_____ – Tipos Libidinais (1931), In: Ed. S.B., Vol. XXI.

FREUD, S. – Novas conferências introdutórias sobre psicanálise (1932), in: Ed.S.B., Vol. XXII.

GREEN, A. – Le narcissisme primaire: structure ou état? L'Inconscient, numéro 1, 1966, numéro 2, 1967.

_____ – Narcisismo de vida , Narcisismo de Morte. S.P. Escuta, 1988.

_____ – Un, Autre, Neutre: valeurs narcissiques du même, in: Nouvelle Revue de Psychanalyse, numéro 13, (Narcisses). Paris, Gallimard, 1976 .

_____ - L'angoisse et narcissisme, Revue Française de Psychanalyse, Vol XLIII, (L'angoisse), PUF, jan-fev., 1979.

GRUNBERGER, B. - Le narcissisme. Paris. Payot, 1975.

HEGEL - Estética: O belo artístico ou o ideal. Lisboa. Guimarães Ed., 1983.

LACAN, J. - Le désir et son interprétation. Bulletin de Psychologie, XIII/ 5 . Groupe d'Études de Psychologie de l'Université de Paris, 1960.

_____ - D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose, in: Écrits, Paris. Éditions du Seuil, 1966.

_____ - Le Séminaire de Jacques Lacan.- Livre XI: Les quatre concepts Fondamentaux de la psychanalyse. Paris. Éditions du Seuil, 1973.

_____ - Le Séminaire de Jacques Lacan - Livre I: Les écrits techniques de Freud- 1953-1954. Paris Éditions du Seuil, 1975.

_____ - Las formaciones del inconsciente. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 1979.

LACAN, J. - O Seminário - Livro 1: Os escritos técnicos de Freud. R.J. Zahar, 1983.

LAGACHE, D. - La psychanalyse et la structure de la personnalité. La Psychanalyse, n. 6. Paris. P.U.F., 1961.

LAPLANCHE, J. - Hölderlin et la question du père. Paris, P.U.F., 1961.

LAPLANCHE, J – La sublimation – Problématiques III. Paris. Presses Universitaires de France, 1980.

_____ – Vie et mort en psychanalyse Paris. Flammarion, 1970.

LICHTENSTEIN, H. – Le rôle du narcissisme dans l'émergence et le maintien d'une identité primaire, in: Nouvelle Revue de Psychanalyse, n. 13. Paris. Gallimard, 1976.

LUQUET, P. – La fonction esthétique de la personnalité et son rôle structurant, in: Entretiens sur l'art et la psychanalyse. Paris . Mouton & Co, 1968.

MARTINON, J.P. – Les métamorphoses du désir et l'oeuvre – Le texte d'Éros ou le corps perdu. Paris. Éditions Klincksieck, 1970.

MILLER, A. – The drama of the gifted child. N.Y. Basic Books, Inc. Publ., 1981.

MOREL, D. – Ter um talento, ter um sintoma (As famílias criadoras). S.P. Escuta, 1990 .

PARINAUD, A. – Comment on devient Dali Paris. Opera Mundi, 1973.

PAWELS, L. – Les passions selon Dali. Paris. Éditions Danoël, 1968.

RAGER, C. – Dictionnaire des sujets Mythologiques, Bibliques, agiographiques et, historiques dans l'art. Belgium. Brepols, 1994.

RISPAIL, J.L. – Les Surréalistes: une génération entre le rêve et l'action. Vol.109. Paris. Gallimard, 1991.

RANK, O. – L'art et l'artiste. (1930). Paris . Payot, 1984.

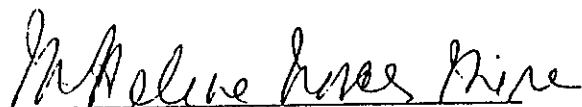
ROSOLATO, G. – Le narcissisme , in : Nouvelle Revue de Psychanalyse, n.13. Paris . Gallimard, 1976.

ROSSET,C. – Logica de lo peor . Barcelona, Barral Editores. 1976.

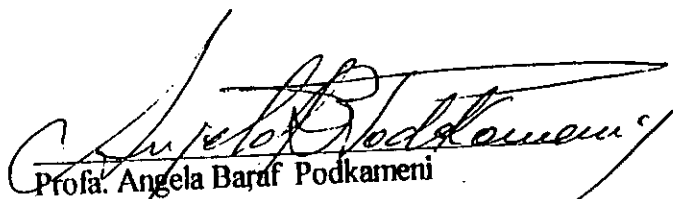
THARRATS, J.J. – A arte como necessidade permanente, in : História Geral da Arte . Madrid, Ediciones del Prado. 1995.

THÉVOZ, M., JACCARD, R. – Freud e a Arte. S.P. Editora Ática. Série Fundamentos 75, 1990.

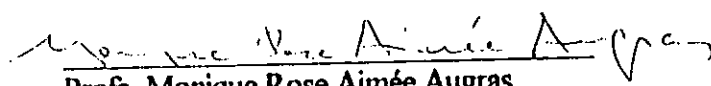
Tese apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC-Rio pela aluna Yara Macieira da Costa, intitulada "*A relação entre narcisismo e genealidade: O Caso Dali*", e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes Professoras:



Prof. Maria Helena Novaes Mira
PUC/Rio



Prof. Angela Baraf Podkameni
PUC/Rio


Prof. Monique Rose Aimée Augras
PUC/Rio

Visto e permitida a impressão
Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1995.



Prof. Jürgen Heye
Coordenador dos Programas de Pós-Graduação
do Centro de Teologia e Ciências Humanas