

A utopia dos sonhos
Considerações sobre a Ética da Psicanálise e o Surrealismo.

*Fernanda Coutinho Machado**

Resumo

O presente trabalho propõe algumas articulações entre a ética psicanalítica e o Surrealismo. Utilizou-se as abordagens de Freud e Lacan e as pesquisas de Denise Maurano, a fim de delimitar o conceito da ética da Psicanálise. O estudo visa identificar se a proposta estética do Surrealismo se aproxima da dimensão trágica, elucidadora da ética psicanalítica.

“Nós artistas pesamos um pequeno quilo no peso da humanidade . Mas deixem um lugar para nós, como para as borboletas” (Vieira da Silva).

Introdução

A idéia para este trabalho surgiu a partir da minha participação no Treino de Pesquisa orientado pela professora Denise Maurano Mello, no Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora. Neste, onde os estudos tem se concentrado acerca das relações entre a tragédia, a estética barroca e a ética da psicanálise, foi iniciada uma nova etapa da pesquisa que busca verificar quais estéticas da Arte Moderna se colocam ao lado do Barroco e da Arte Trágica numa perspectiva de transfiguração do horror, tão cara a transmissão da ética psicanalítica.

Outro motivador deste estudo foi a exposição *Surrealismo* realizada em 2001 no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, na qual tive a oportunidade de conhecer um pouco deste mundo aparentemente louco criado pelos artistas surrealistas.

O trajeto realizado se inicia com um estudo sobre esta ética diferente, estranha aos olhos de um homem que procura certezas, verdades absolutas. Uma ética que se sustenta no

* Fernanda Coutinho Machado é psicóloga graduada pela Universidade Federal de Juiz de Fora em 2002. O foco principal de seus estudos se situa na relação entre a psicanálise e a arte, com ênfase no Movimento Modernista e no Surrealismo. Procura nas obras dos principais teóricos da teoria psicanalítica, Freud e Lacan , uma base para a verificação desta relação e a apreensão dos conceitos que norteiam a clínica.

paradoxo, na falta de certezas, no desamparo do sujeito, no desejo: a ética da psicanálise.

Freud demonstrou uma preocupação com aspecto ético, porém nunca sistematizou uma ética psicanalítica. Com a proposta de revisitar a obra freudiana, Lacan identifica os equívocos daqueles que sucederam Freud e pinça aspectos relevantes para a elaboração de uma ética da psicanálise, a qual deveria orientar toda a prática do analista. Orientando sobre como a psicanálise “responde” a esta demanda de felicidade endereçada pelo homem moderno.

Lacan demonstra, através da Arte Trágica, que o homem sempre buscou um valor que respondesse às suas aflições, à sua incerteza frente ao agir. Este valor já foi a lei, a religião, a ciência e atualmente é a libido, o amor segundo propõe Denise Maurano. Porém, o que marca é o fato desta busca nunca encontrar um valor que consiga responder efetivamente a esta demanda de completude, de satisfação plena endereçada pelo sujeito. Assim, a ética psicanalítica se coloca na “contra-mão” desta demanda ao apontar para a falta, para o vazio e para o limite do gozo.

Posteriormente, optei por fazer um apanhado do Surrealismo, seu contexto histórico, os efeitos da guerra sobre os artistas da época; o Dadaísmo e suas influências no movimento surrealista; seus artistas mais importantes; as novas técnicas desenvolvidas; os diferentes suportes utilizados. Além disso, procurei ressaltar a influência dos conceitos psicanalíticos que a meu ver, equivocadamente interpretados, serviram de base para a elaboração dos principais pressupostos desta estética.

O Surrealismo surgiu propondo utopicamente a criação de uma realidade absoluta, livre de contradições. Ele era otimista, positivo, construtivo; ansiava por uma nova forma de beleza, de comportamento, procurava um meio de tornar o ser humano livre. Tendo interpretado a teoria freudiana ao seu modo, identificaram o inconsciente ao “maravilhoso”, a via através da qual o homem alcançaria seu ideal de liberdade. Assim, sua produção artística refletia este ideal elaborando técnicas que teoricamente facilitariam o acesso do artista aos conteúdos inconscientes.

Ao longo da pesquisa procurei identificar pontos de ligação entre a ética psicanalítica e o Surrealismo, no entanto, pude constatar a distância existente entre estas propostas. Ressaltei também a intenção destes artistas em construir obras que acessavam o inconsciente mas que na verdade se distanciavam dele. Desconfio que alguns artistas, em

especial Dalí, produziram obras que ultrapassaram a utopia surrealista e que, em alguma medida, poderiam trazer contribuições para o estudo da ética da psicanálise. Porém não foi possível desenvolver, neste momento, esta hipótese. Além disso, no transcorrer deste estudo me deparei com pontos nebulosos, nos quais não foi possível me aprofundar, mas que serão revistos posteriormente.

Sendo assim, o trabalho se inicia com uma exposição a respeito da ética da psicanálise, que será exposta a seguir.

A ética da Psicanálise

O primeiro tema que instigou Freud a se preocupar com a questão ética foi o dos sonhos. No texto *“Interpretação dos sonhos”* de 1900, ele se questionava sobre a influência das avaliações morais do sujeito acordado na sua produção onírica.

Em 1925, *“A responsabilidade moral pelo conteúdo dos sonhos”*, Freud retoma a questão ética dos sonhos, diz ser necessária uma avaliação ética do conteúdo onírico, visto seu caráter ilusório. O analista deve privilegiar os conteúdos dos pensamentos pré-conscientes e dos desejos recalcados que a interpretação psicanalítica revela. Freud afirma que há claramente elementos do ser moral de cada sujeito em seus sonhos, que estes não são *“deformados”*, *“camuflados”* impunemente. Na sua concepção os sonhos revelam o *“lado mau”* do sujeito que todos tentam dissimular através da proposição filosófica de que o homem tende à evolução.

Dentro da formulação ética na teoria freudiana, o sonho surge como aquele que revela fragmentos do inconsciente, comporta algo da verdade do sujeito. Para a psicanálise, o inconsciente se apresenta de diversas formas: através do tropeço do discurso da consciência - no lapso; fica em suspenso -no sonho; silencia - no sintoma; desfaz-se na caricatura - no chiste; ou se desnuda em ricas roupagens - na fantasia.

O texto *“Interpretações dos sonhos”*, indica que os sonhos possuem a estrutura de uma frase, *“sendo portadores de uma elaboração retórica articulada através de deslocamentos sintáticos e condensações semânticas que em algum nível enunciam a intenção do sonho”* Ou seja, os sonhos significam algo para além do que anunciam num primeiro momento .

Freud diz que o sonho tem sua motivação no psiquismo do sujeito não é algo

alheio a ele. O sonho é para Freud um meio do desejo inconsciente se realizar. Mas o desejo inconsciente não se apresenta nunca diretamente ele só se mostra mediante decifração. *“Para além do ‘pensamento manifesto’ que o sonho apresenta subsiste um ‘pensamento latente’, ou seja, existe algo que o sonho diz efetivamente e existe aquilo que ele quer dizer”*.

Como o sonho abriga o desejo recalcado que não pode se apresentar claramente, ele vai utilizar mecanismos para disfarçar seu conteúdo como: deslocamento, uma subversão de valor ou de sentido; e condensação, omissão, fusão, superposição do material latente.

O sujeito procura a clínica psicanalítica sofrendo de um sintoma que se configura como enigma para ele. No decorrer do processo de decifração surge a evidência de um saber que existe mas que não pode ser apreendido pela consciência. Algo que está além da consciência do sujeito. Visando explicar os atos falhos, os sonhos, as fantasias, os chistes, Freud formula a hipótese de uma segunda consciência, um psiquismo inconsciente.

O inconsciente, à princípio, estaria relacionado aos conteúdos recalcados. Em textos posteriores, Freud amplia o conceito ao afirmar que *“nem todo o inconsciente é constituído por aquilo que é recalcado”*.

Para Freud, o inconsciente consiste em uma instância psíquica independente com leis próprias de funcionamento. Ele aponta para a atemporalidade dos processos inconscientes e sua independência em relação à realidade exterior, além da sua inesgotabilidade. O núcleo deste sistema inconsciente se configuraria como *“agências representantes da pulsão que quer descarregar seu investimento, portanto em moções de desejo.”* Na busca da realização do desejo o sujeito se lança procurando por uma *“identidade de percepção, ou seja, experiência em que a repetição da percepção é ligada à satisfação da necessidade”*.

A busca de realização do desejo corresponde ao mecanismo do processo primário de funcionamento psíquico, o princípio do prazer. Entretanto, esta satisfação não é encontrada e a necessidade permanece causando sofrimento para o sujeito. Assim o princípio de prazer é substituído parcialmente pelo princípio de realidade onde o mundo externo é considerado. O sujeito renuncia ao decepcionante prazer momentâneo na expectativa de um prazer posterior seguro. *“..., em verdade, a substituição de um princípio*

pelo outro não implica, num certo sentido, uma exclusão do prazer, mas sim uma nova relação com o mesmo”.

A conciliação dos dois princípios ocorre para Freud através da arte.

“O artista originalmente se afasta da realidade e deixa livre em sua fantasia desejos eróticos e ambições com os quais cria novas realidades admitidas pelos demais homens que admiram as valiosas imagens criadas e idolatram o artista como herói, via pela qual se compensam da insatisfação a que se submetem”.

Diante dos desvios sofridos pela Psicanálise no período pós-guerra, Lacan visa re-situar a psicanálise no contexto da radicalidade do inconsciente. O sujeito procura a análise sofrendo de uma falta. Ele vai reclamar da privação de uma certa quota de gozo/satisfação que ele julga lhe pertencer. Para a psicanálise, o sintoma é defesa e não degeneração. Enquanto defesa ele tem um lado ruim e um lado bom para o sujeito. Ele se constitui como uma satisfação paradoxal. O sujeito pode ir convivendo muito bem com seu sintoma, usufruindo dos ganhos secundários que ele traz até o dia em que os prejuízos se mostram maiores que o ganho. Neste ponto, onde o sofrimento excede o gozo do sintoma, o sujeito pode fazer um investimento na análise.

A satisfação absoluta que lhe falta será marcada no campo da psicanálise como fenda impossível de ser suturada. O sujeito busca no modelo da satisfação advinda da relação sexual uma compensação para a parcialidade da satisfação, isto, porém, é impossível de ser realizado plenamente pois nem mesmo o “*amor genital*” é capaz de calar o desejo. Ou seja, o gozo enquanto absoluto, a satisfação total é incompatível com a natureza da condição humana, tal como pensada pela psicanálise.

As éticas tradicionais procuram se colocar como medidas terapêuticas que buscam acabar com a falta. Já a ética da psicanálise se descola da ética positivista, cientificista para atingir uma dimensão trágica, ela está referenciada à radicalidade da falta. A falta pode se configurar como o limite que a castração delineia no universo das leis e, paralelamente, se encontra denunciando o limite da significação, o nada, em torno do qual a existência gravita, ou seja, mesmo nossa possibilidade de representar tem limites. Assim, a experiência analítica não se orienta para um ponto ideal mas, sim para o ponto real, enquanto ponto limite que escapa a toda possibilidade de apreensão.

Lacan marca a diferença entre a linguagem animal e humana. A linguagem animal

é fiel ao registro enquanto que a humana se utiliza da articulação de seqüências de mensagens como um substituto da experiência, mediando a relação entre o sujeito de seu discurso e seu objeto, ficando a mercê de enganos, mal-entendidos. O homem, inserido no universo da linguagem, faz uma ruptura com o natural. Ele recorre ao desejo para ir além do natural. Assim, o desejo emerge fundando o psiquismo e aludindo à dimensão simbólica.

“O conceito freudiano de castração vem indicar a configuração psíquica da perda do ‘natural’, com a qual o sujeito paga sua inscrição no mundo simbólico. O phallus indica o que é visado pelo sujeito, representa aquilo que lhe falta. É a falta do pleno que faz o sujeito desejante”.

Lacan vê na regra fundamental da psicanálise, a associação livre, indicativos da relação de Freud com a linguagem. A partir disso, propõe inovações na teoria psicanalítica influenciada pelas teorias de Saussure e Jakobson, teóricos da Lingüística. Lacan se apropria de termos da lingüística, mas dá a eles um sentido diferenciado adequando-os aos conceitos que deseja explicitar.

”Lacan argumenta que a regra fundamental da associação livre implica a noção de uma primazia do significante sobre o significado “Com isso quer dizer que a maneira do sujeito dizer algo, o som das palavras que emite, é mais importante que seu sentido.

Através de seus estudos, Lacan observa a função da fala na experiência psicanalítica e aos poucos verifica que o que se desvela na análise é o modo com o inconsciente se estrutura, modo este semelhante ao modo como se estrutura a linguagem. Lacan afirma que existe *“uma analogia estrutural entre certos processos de linguagem e o dinamismo inconsciente”.*

A partir da experiência psicanalítica, Lacan explora a autonomia do significante em relação ao significado, julga que este governa o discurso do sujeito e, em última instância, o próprio sujeito. Para este autor *“significante e significado não têm uma relação fixa”*, há entre eles uma barra correspondente ao processo de recalque, o qual impede o sujeito de ascender ao objeto enigmático do desejo proibido.

Lacan aponta para o fato da significação não se revelar com facilidade. Esta somente pode ser apreendida através da colocação em movimento da cadeia significante. Ele estabelece correlação entre: mecanismo de condensação e o processo metafórico da

linguagem (determinados objetos ficam designados pelo nome de outro); e mecanismo de deslocamento e operação metonímica da linguagem (representação do todo pela parte).

Lacan identifica uma estrutura metonímica do desejo, que se movimenta buscando capturar o objeto para sempre perdido, a Coisa - Das Ding, e somente simbólica e imaginariamente resgatado pelo encontro de seus termos contíguos. Das Ding é esse objeto “*enquanto Outro Absoluto do sujeito que se trata de reencontrar*”, porém não é ele que encontramos, ele está irremediavelmente perdido. O princípio do prazer guia o sujeito propiciando contatos com objetos que trazem certa quota de satisfação, que remetem a Coisa.

“Na perspectiva lacaniana, o intervalo que especifica a cadeia significante implica que o desejo do sujeito vai se modular, também ele, segundo o intervalo retroativo da demanda; sob esse aspecto, a Coisa se manifestará como ‘fora do significado’. Assim, Lacan dirá que a Coisa é o real do qual o significante padece”.

Freud pressupõe a inauguração do psiquismo como correlativa a emergência do desejo. O desejo é por ele definido como sendo, num primeiro tempo, a procura de uma identidade de percepção que permitiu, como marco inaugural do psiquismo, o retorno ao traço deixado por uma primeira experiência de satisfação. “O desejo inconsciente tende a realizar-se restabelecendo, segundo leis do processo primário, os sinais ligados às primeiras vivências de satisfação”.

O conceito de cadeia significante afirma que é sempre pelo que dizemos depois que podemos depreender o sentido daquilo que foi dito antes. “*É no a posteriori que a significação se dá*”.

O sujeito em psicanálise só pode ser pensado em sua relação com o desejo. Lacan sublinha que o desejo é constituído a partir do que se apresenta na relação com o Outro, relação esta mediada pela linguagem. O sujeito é um efeito da linguagem que ele apreende e pela qual é apreendido, na medida em que fala e é falado pelo Outro.

O Outro é tomado como referência para a constituição do sujeito, não é uma pessoa, é o ponto onde os significantes endereçados ao sujeito vêm a constituí-lo por uma operação de alienação e separação dos significantes o Outro é o lugar da verdade, da palavra. Nesta perspectiva, verdade é instaurada numa estrutura de ficção e não de realidade pois se refere ao lugar da palavra, ambíguo por excelência. A cultura é o conjunto

de costumes mundanos que circundam o Outro - ancoradouro do desejo do sujeito. O desejo é o ponto de exterioridade íntima, e ao seu redor se constitui o inconsciente como discurso do Outro.

“O que o inconsciente vem salientar é que o homem, desde antes do seu nascimento e mais além de sua morte, está amarrado na cadeia simbólica, é atravessado por esta cadeia na qual se engaja como pode. O símbolo advém na tentativa de se dizer o real, o real de si, o real do que o cerca. O saber inconsciente será também habitado pelo real, marcado nele, no inconsciente um impossível a saber que só pode ser evocado pela experiência do espanto na qual, de certa forma, o esquecimento do saber constituído permite que pelo menos não se esqueça o real”.

Vinculado ao que lhe é externo e íntimo ao mesmo tempo, o sujeito assume uma posição de súplica e demanda tentando calar o desejo. Este, porém, nunca se satisfaz e permanece enquanto busca. Através do desejo, o sujeito percebe que não é pleno, pois sendo desejante ele se encontra no lugar da falta. O desejo não alude a um objeto, ao contrário, marca a ausência deste. Ao ingressar no campo da linguagem, o homem se assujeita ao desejo do Outro e se apresenta enquanto dividido. Disto decorre o fato da psicanálise utilizar o termo sujeito ao invés de indivíduo.

No *“Mal estar na civilização”* Freud aborda a relação do homem com a cultura. O questionamento que norteia o texto relaciona-se a dificuldade do homem alcançar a felicidade, pois viver implica também em sofrimento. O sofrimento ameaça o homem através de três formas específicas: *“através de seu corpo - que tende a decadência e a morte, do mundo externo - povoado de intempéries da natureza e dos relacionamentos interpessoais - controlados por frágeis normas sociais.* A cultura ao mesmo tempo que protege o homem da natureza e controla suas relações, limita suas pretensões de felicidade. Desta forma ela substitui o princípio de prazer pelo de realidade. no qual é permitido ao sujeito uma felicidade “possível” pois alcançar a felicidade plena como nos exige o princípio de prazer é algo inviável.

Freud em 1920 escreve o texto *“Além do princípio do prazer”* no qual aborda a insistência do mal-estar na vida relacionada a problemática da ação humana. Nesta obra, formula a teoria da pulsão de morte - Thanatos - que em conjunto com a pulsão de vida - Eros - *“compõe a dualidade de forças que disputam a regência do psiquismo”*

A pulsão de vida apela ao universo das identificações, da representação, da ordem,

do prazer.” *A pulsão de morte subverte as coisas e se endereça ao universo da disrupção, da separação, da destruição*”.²¹

A dinâmica psíquica não se resume ao apelo da pulsão sexual. Ao seu lado se apresenta a pulsão de morte, o império do não-senso, em oposição aos esforços da sexualidade. O limite do poder da representação é indicado pela evidência da indestrutibilidade do inconsciente e pelo reconhecimento da força da pulsão de morte. “A participação da morte na vida faz aí sua incidência e é reconhecida tanto na teoria, quanto no rigor ético da clínica psicanalítica”.

O que Lacan enfatiza em relação à pulsão de morte, ligada a destruição, indicadora da maldade original do homem, é o fato dela apontar também para um “mais além” do campo da representação simbólica, donde emerge aquilo que se localiza no “coração” da criação artística. *“O vazio em torno do qual a representação se constitui, para nele assinalar a fonte do caráter de insatisfação presente na demanda do sujeito”*.

“O ‘Mal estar na civilização’ é uma obra definitiva no que diz respeito à questão ética, uma vez que evidencia que a felicidade é mesmo o que deve ser proposto como termo de toda busca, por mais ética que seja. Mas para esta felicidade não há nada absolutamente preparado, nem no macrocosmo nem no microcosmo”.

No ano letivo de 1959-1960, Lacan profere em Paris um Seminário com o tema “A ética da psicanálise”. Para esse autor, a ética psicanalítica aborda os conflitos existentes na relação do sujeito com sua ação e seu contexto cultural, ela

implica uma dimensão trágica da vida porque, se por um lado deve visar a uma aproximação do sujeito em relação ao desejo e a um distanciamento do divino, por outro deixa bem claro que não há realização (plena) de desejo e que a psicanálise não tem nada a ver com adaptação ao que o senso comum chama de realidade.²⁴

Na dimensão trágica as ações são inscritas e os seres humanos são chamados a se orientarem em relação aos valores. A Psicanálise e a arte trágica, ao romperem com o pensamento vigente, denunciam que nosso saber é falho, que a vida não se resume à representação e que nossos valores não vão calar o enigma da existência. Além disso, estes dois “movimentos” apontam para o que se endereça para além do nome do pai.

... a tematização da ética da psicanálise, enquanto endereçada ao real intangível, esse

ponto limite do saber, exige um esforço de enunciação que paradoxalmente, se apresenta para além do dizível, além do universo de representação onde se referenda a noção de si mesmo. Entretanto, resta ao que é impossível de ser dito, a possibilidade de, de alguma forma, ser mostrado. Por isso, a articulação com a estética, mais particularmente, com determinadas expressões estéticas, se apresenta tão esclarecedora”.

Denise Maurano toma a estética trágica e a estética barroca como elementos que podem servir à difícil transmissão da ética da psicanálise.

O processo psicanalítico promove o “esgarçamento“ do apelo de condensar na sexualidade toda a temática do sentido da existência do sujeito, até este apelo se rasgue pelo manejo da transferência. Desta forma, observamos a dimensão trágica na queda de um valor de sustentação para o sujeito.

Em 1908 Freud aborda a questão ética frente ao sintoma e desenvolve o tema da sexualidade. Faz um questionamento acerca da limitação do prazer em prol da edificação da cultura. Ele afirma que a constituição da cultura é correlativa do assassinato do pai; mito que instaura a lei e tenta organizar as paixões humanas.

Em “*Totem e tabu*” o pai da psicanálise volta a tratar das relações entre sexualidade, morte e edificação da cultura; e suas implicações éticas. Afirma que as crenças atuais se aproximam do totemismo. As proibições sociais instituídas pela moral e pelos costumes podem ser comparadas aos tabus. No mito de *Totem e Tabu* o pai é assassinado por ser limitador do gozo. Os filhos que o matam, no entanto, não ficam livres da proibição do incesto, ao invés disso se prendem ainda mais por instituírem o totem do pai morto. Este totem representa o Nome-do-pai, a função paterna, o significante da lei.

O Nome-do-pai é um conceito proposto por Lacan, que constitui a condição para o funcionamento das representações do sujeito e para a ordenação da cadeia significante do inconsciente, atuando como impeditivo do acesso ao gozo da Coisa. A Coisa, “Das Ding é o não representável, mas ao mesmo tempo, aquilo em torno do qual se organizam as representações”.

O princípio do Nome-do-pai se articula ao princípio do prazer que busca evitar o desprazer, tenta impedir que o sujeito se depare com a falta, faz com que o sujeito recue frente ao peso de saber que sua subjetividade se insere numa dimensão errante, sem certezas, sem segurança.

Lacan fala de diferentes formas de incidência da função paterna ao longo da

história e Denise Maurano, procura salientá-las nas tragédias grega, moderna e contemporânea. Nestas a função paterna revela-se através da lei, da razão e da libido respectivamente, valores que tentam fechar um sentido para as aflições do existir humano.

Na antiguidade o homem apela à lei na tentativa de responder aos seus impasses existenciais. Este apelo à lei surge na tragédia grega, especialmente na trilogia tebana - Édipo Rei, Édipo em Colona e Antígona -, através da desmedida do esgarçamento dos limites humanos. O encontro com o desejo impõe ao herói a sua aniquilação enquanto sujeito, sua dessubjetivação. Isto, porém, propicia ao sujeito o encontro com aquilo que lhe é mais essencial, ao mesmo tempo que mostra o risco de ultrapassar seus limites. *“O caminho dos personagens da tragédia de Sófocles a Atè, lugar de ultrapassagem, é homólogo ao processo analítico”*.

Na tragédia moderna revela-se o fracasso da razão e do excesso de subjetividade em abarcar o sentido da vida . Nas obras de Shakespeare - *Hamlet* - e Racine - *Atália* - localizamos a vigência da *hybri*, do exagero, num apelo à razão que supostamente sustentaria a subjetividade. Descartes faz uma analogia entre ser e pensar ao afirmar “... penso: logo sou.” O pensamento cartesiano da razão é confrontado com a loucura dos personagens trágicos da modernidade - Hamlet ou Ofélia - e com a vacilação do sentido e do domínio da fé - como observado em Atália. A pretensão moderna de apreender a amplitude da vida através do saber cai por terra graças à vigência da dúvida (ser ou não ser), da hesitação da ação e da problematização do sentido da vida.

Na tragédia contemporânea o pivô é o apelo à libido, o amor conjugado à sexualidade. Destaca-se a trilogia de Paul Claudel “Os Coûfontaine“, nela a personagem cega Pensée suscita fascinação e horror. Apreendemos através do seu ato *“que a psicanálise toma sua razão de existir a partir de um ponto de torção do desejo de pensamento ao pensamento de desejo”*²⁸ . A psicanálise neste contexto, onde se demanda a cura da ferida do falta-a-ser através do amor e do sexo. Porém ligada à perspectiva trágica, seu objetivo não é responder a este apelo mas, sim como foi mencionado anteriormente, é “esgarçá-lo até que ele se rasgue” e mostre a impossibilidade de um valor suturar a vida *“O amor não apela propriamente ao ter, mas é mais propriamente tentativa de driblar a impossibilidade e dar consistência ao se.*

Na tragédia ou na psicanálise, o herói ou sujeito é colocado diante de uma escolha

que só ele pode fazer e que implica em perder a inocência. Sendo alegre ou triste, esta escolha é celebrada pelo sujeito que assume a responsabilidade frente ao seu desejo, independente dos costumes e dos hábitos sociais.

O analista não pode recuar de sua função diante da escolha do analisante. Somente através da sustentação da interrogação, o analista consegue fazer com que o analisante se aproxime o máximo possível do seu desejo. Ao invés de eliminar o paradoxo do sujeito, sua dualidade pulsional, o analista convoca o sujeito a ter que se haver com o fato de que estar vivo é uma escolha e não uma mera coincidência. Ele deve escutar sem decidir pelo sujeito.

Na arte trágica, a presença da música e a beleza da ação e da cena transfiguram a dimensão de horror presente no saber sobre a morte. Ela celebra a vida plenamente, acolhendo coisas boas e ruins. Visa a expansão da vida e não sua conservação.

A psicanálise também não recua frente ao que causa horror, ela se utiliza de elementos transfiguradores como: a musicalidade da fala e o efeito de beleza produzido pelo manejo do amor transferencial na experiência psicanalítica. Este manejo pretende transportar o sujeito para além do apego deslocando a demanda de ser amado para celebração da atividade de amar.

A confluência entre as dimensões ética e estética nos ajuda a localizar a ética na experiência psicanalítica e a intervenção do pensamento psicanalítico na cultura. Lacan aponta que a arte é uma forma de contornar o vazio encontrado no cerne da nossa existência. Através da criação, da ficção, a arte constrói um “véu” que permite ao sujeito um contato com este vazio que tanto lhe causa horror.

A arte possibilita o sujeito abordar o inapreensível, a morte. O artista pode se guiar por perspectivas diferenciadas para fazer esta abordagem. Ele pode fazer um apelo à imortalidade na perspectiva épica, ou acolher a finitude, o efêmero, o espaço infinito na perspectiva trágica.

As perspectivas épica e trágica demonstram o dualismo fundamental da condição humana, exprimem dois modos de sensibilidade que fundamentam toda a produção da cultura. Esta é uma hipótese trabalhada no grupo de pesquisa de Denise Maurano, do qual participo. Na epopéia o indivíduo é exaltado naquilo que o diferencia dos demais, seus feitos suas glórias. Ele é superficial e não apresenta qualquer coisa que aponte a uma interioridade, uma consciência. Sua ação é motivada por algo que lhe é externo. Ele se

posiciona enquanto suplicante, demandando recompensas do “pai”. Na epopéia “*a selvageria da natureza é convertida pelos objetivos épicos alinhados pelo apelo à medida, onde o pai é invocado a fazer a sua parte nisso*”.

Na tragédia o indivíduo, enquanto tal, é destruído, aniquilado. Segundo Nietzsche quando o herói da tragédia morre, o que está representado é Dioniso. E Dioniso deve morrer porque aparece individuado, tem a ilusão de que é um. Está presente na tragédia um apelo à desmedida, porém esta desmedida não é algo que o sujeito quer é o resultado do seu confronto com o inevitável, é algo próprio ao humano. Para Nietzsche, na arte trágica ocorre um casamento eternamente problemático entre a tendência Dionisíaca, da barbárie, do “fora de si”; e a tendência Apolínea, da ordem, da harmonia. O teatro grego só pode ser belo porque ele consegue agregar ao horror do caos dionisíaco algo da ordem apolínea.

A perspectiva épica se alinha às forças apolíneas que pode ser relacionado à posição masculina. Enquanto que a perspectiva trágica traz a dimensão do caos de Dioniso ao mesmo tempo que abriga também forças apolíneas, ela se encontra do lado da posição feminina. Na tragédia está presente aquilo que se localiza além do domínio do *phallus*, mais-além da castração, da lei: A/mulher.

A/mulher, na concepção lacaniana, é o ponto limite do saber, do sentido, da representação, ela é o enigma absoluto para o homem, se avizinha do Nada - local onde o herói trágico chega quando segue até o fim o seu desejo. Lacan focaliza *A mulher* em referência a uma possibilidade de gozo outro, sempre visado, que escaparia a referência fálica às determinações do órgão ou dos sexos, um gozo que fruiria de um “mais além” da linguagem, e por isso se avizinharia do mítico.

Atravessar o processo de análise implica na ultrapassagem do sentido, na dessubjetivação do sujeito, tocar o nada, se guiar pelo desejo.

“o que a psicanálise propõe para reger as ações do indivíduo - função íntima de toda ética - é o desejo, cuja falta é estrutural e constituinte, que faz objeção a qualquer tipo de universalidade, pois é o que o sujeito tem de mais particular. A novidade da ética da psicanálise é não ser uma ética do para-todos, mas uma ética do um por um pautada pelo desejo”.

O Surrealismo

“A busca de um espírito livre, contestador e do mundo maravilhoso do inconsciente tornou

o Surrealismo um dos mais importantes momentos da arte modernista. Nos turbulentos anos 20, quando o industrializado Ocidente vivia as seqüelas da barbárie da Primeira Guerra Mundial, o Surrealismo surgiu conjugando amor e política, cotidiano e sonho”.

O Surrealismo está fortemente engajado no período entre guerras (de 1918 a 1940), foi contemporâneo de acontecimentos sociais, políticos, científicos e filosóficos mundialmente marcantes . Precedido pelo Cubismo, pelo Futurismo e pelo Dadaísmo, nasceu em Paris. Não se limitou à França, ultrapassou fronteiras, nenhum movimento artístico antes dele teve essa audiência e influência internacional. Repercutiu em países como: Inglaterra, Bélgica, Espanha, Suíça, Alemanha, Tcheco- Eslováquia, Iugoslávia, Japão (Ásia), México, Brasil e EUA (América). *“A audiência que encontrou, a admiração e o ódio que suscitou, provam que ele respondia a necessidades, a aspirações, eternas de certo, mas que assumiram particular acuidade na época que o viu nascer”.*

Segundo Maurice Nadeau, a situação da Europa no período de trégua é de penúria total .Diante das matanças e destruições de todo tipo coloca-se o questionamento do regime das elites, da ciência, da filosofia, da arte. Questiona-se a falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora. Em 1920 são assinados os últimos tratados de paz . O mundo capitalista inaugura um período de estabilização provisória, já que os problemas que precipitaram a guerra continuam pendentes .

Apesar de alguma resistência inicial, os sobreviventes da guerra, as massas subalimentadas, privadas durante longos anos da satisfação das mais elementares necessidades, tornam-se consumidoras ávidas, com ambições cada vez maiores. É a euforia provisória e fictícia de todos os pós-guerras. As descobertas científicas eclodem a todo momento. O que não progrediu da mesma forma foi o conhecimento do homem, que sabe aplicar a razão, as faculdades lógicas em transformar o mundo, mas que se viu incapaz de mudar a si mesmo. Continua sendo o selvagem que emprega aparelhos; máquinas que acabam por aprisioná-lo, escravizá-lo. Para Nadeu, o homem construiu uma civilização atroz porque se tornou um monstro cerebral com hipertrofia das faculdades racionais. O mal não está somente nas criações humanas mas, também, dentro do próprio homem .*O surrealismo surge como uma alternativa ao estado de desesperança, como um “grandioso entusiasmo” que de alguma forma poderia “reacender os astros”.*

O movimento surrealista era composto por um grupo de jovens, do sexo masculino, que se reuniram nos anos imediatamente posteriores à Primeira Guerra Mundial.

Estes foram convocados para o conflito e presenciaram seus horrores. "Testemunharam os prejuízos causados pelos produtos da razão ocidental...".

Havia dentro destes jovens uma revolta contra a lógica da guerra. Max Ernest escreveu sobre suas impressões do conflito. "*Max Ernest morreu em 1 de agosto de 1914 e ressuscitou em 11 de novembro de 1918, na forma de um rapaz que queria ser mágico e pretendia descobrir os mitos de seu tempo*".

Em "*O espelho sem aço*" de Breton e Soupault, pode-se ver também a esterilidade trazida pela guerra.

"Prisioneiros de gotas d'água, não passamos de animais perpétuos. Corremos pelas cidades quietas e os reclames encantados não nos tocam mais. De que valem esses grandiosos entusiasmos tão frágeis, esses surtos de alegria exauridos? Já não sabemos de nada além dos astros mortos; olhamos os semblantes e suspiramos de prazer. Nossa boca está mais seca do que as praias perdidas; nossos olhos se voltam para um lugar qualquer, sem esperança. Não há mais nada a não ser esses cafés onde nos reunimos para tomar essas bebidas, esses álcoois diluídos, e as mesas estão mais pegajosas do que as calçada onde caíram asas sombras mortas da véspera".

Evidencia-se a necessidade de se ultrapassar o pensamento baseado na razão, na lógica, nas categorias, no tempo, no espaço, na certeza. "*O velho Hegel e sua dialética são os fiadores desta necessária ultrapassagem, e não é por acaso que os surrealistas farão dele o pilar de sua filosofia*". A razão apresenta-se como acusada, nada pode dizer em sua defesa. O real é coisa diferente daquilo que vemos, ouvimos, tocamos, sentimos, degustamos. Existem forças desconhecidas que nos regem, mas sobre as quais podemos esperar agir.

O Dadaísmo é considerado um precursor do Surrealismo. Breton, porém descreve o encontro destes movimentos da seguinte maneira: "*como duas ondas uma quebrando na outra*". Na realidade o Dadaísmo surge num período anterior ao Surrealismo, porém os dois movimentos coexistem durante certo tempo e alguns artistas vão compor posteriormente o movimento surrealista. Os principais idealizadores do movimento Surrealista formaram o grupo Dadá francês até 1922, Aragon, Breton, Eduard, Péret.

Assim como o movimento surrealista, o Dadaísmo "*ridicularizava a confiança irrestrita no Ocidente na razão, e denunciava a divisão e a especialização mediante as quais se pretendia neutralizar as complexidades da vida moderna e torná-la mais segura*".

O Dadá afirmava que tudo está em constante fluxo criador. Sua proposta centrava-

se mais na atitude mental que na produção artística propriamente dita. Na busca de um conceito de criatividade radicalmente novo a ação era priorizada em detrimento da sua produção.

O movimento dadaísta se iniciou em 1916 em Zurique quando Hugo Ball inaugura o “*Cabaré Voltaire*” no café Meirei. Cafês -concertos e cabarés eram bastante populares na Europa. Segundo Ball o teatro era o veículo artístico mais adequado para a exposição de idéias radicais, ele queria empregar “*os ideais de cultura e a arte como base de um show de variedades, que será nosso tipo de ‘cândido’ contra os tempos atuais*”.

Este espaço cultural, inaugurado por Ball, atrai os artistas revolucionários como Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean Arp e Richard Huelsenbeck. No cabaré os artistas se reuniam para declamar poemas e discutir novas possibilidades para a arte que se distanciava do embasamento racional.

O café tornava-se cenário de experimentações, das mais treloucadas emoções. Assim “*o cabaré apresentava performances e exposições deliberadamente concebidas para chocar e indignar a platéia, afrontando seus preconceitos quanto à natureza da arte*”.

Em abril de 1916, este grupo de artistas lança a revista “*Dadá*” que atravessa fronteiras expandindo as experiências ocorridas no “*Cabaré Voltaire*”, nasce para o mundo o Dadaísmo.

Neste mesmo período surge em Nova York o espírito Dadá, mesmo sem ter esta denominação. O movimento em Nova York concentrava-se na revista *291* e na galeria de Alfred Steglitz, assim como nos trabalhos dos artistas franceses Marcel Duchamp e Francis Picabia e no do americano Man Ray. A revista *291* e posteriormente a *391*, de Picabia, publicou uma série de “*desenhos mecânicos*”, descaradamente técnicos, e fotografias apropriados e assinados pelo artista. Por exemplo, uma vela de ignição era apresentada como “*Retrato de uma moça americana em estado de nudez*”. Ao enfatizar o poder transformador da arte, Picabia ridicularizava algumas de suas produções. “*A tensão entre a palavra e a imagem nesses trabalhos é ao mesmo tempo criação e contestação de um modo indefectivelmente Dada*”.

Duchamp, através de seus ready mades, propõe jogos ainda mais radicais sobre a relação entre realidade e arte. Este artista selecionava e apresentava objetos do dia-a-dia como obras de arte. Na maior parte das vezes Duchamp não fazia sequer uma intervenção

no objeto. A sua seleção e o acréscimo de uma assinatura, que não necessariamente era a dele, garantiam à obra o status de arte. Seu mais famoso ready made é o mictório invertido intitulado “*Fonte*” e assinado como “*R.Mutt*”. Com esse tipo de obra, Duchamp faz um questionamento sobre o que é uma obra de arte. Pergunta que se faz presente nos estudos da estética em todos os tempos.

O Movimento dadaísta de Nova York se comunicava com o de Zurique. O periódico *391* de Picabia circulou entre 1917 e 1924 e era lançado onde o artista estivesse (Barcelona, N.Y., Zurique, Paris). Este periódico encarnava o tom internacionalista, antibelicista e antiimperialista próprio do Dadaísmo e do surrealismo. O *391* divulgou trabalhos de Duchamp e Man Ray bem como de Surrealistas que viviam na Europa.

Na Europa, o Dadaísmo se espalhou através da propaganda “*boca à boca*” e do trânsito dos artistas por diversas cidades. Sob a direção de Tzara, o periódico “*Dadá*” assumiu por completo o formato de “*caos organizado*”.

Segundo Fiona Bradley, grupo mais politizado do movimento foi o de Berlim. Entre as obras mais marcantes do Dadá berlinense estão os trabalhos da Hausmann. Ele se utilizava da colagem visando atacar a complacência da mídia noticiosa e a sacrossanta integridade do estatuto da arte. Uma de suas obras que exemplifica isto é “*O crítico de arte*”.

“A colagem formando a figura de um crítico de arte aparece contra o fundo de um poema-pôster com palavras sem sentido. Montado com fragmentos de seus próprios meios de distinção e disseminação de juízos de “valor” artístico (ele é feito com recortes de jornais e revistas, espetado nas costas por uma nota de dinheiro) o crítico só fala disparates”.

O grupo Dadá de Colônia, Max Ernest, Alfred Grünwald e Jean Arp, publicou periódicos e fez exposições importantes que chocaram o público. Ele se interessava pela fragmentação, transformação e frustração das expectativas. Era colaborativista: Ernest e Arp executavam obras em conjunto. Ernest fazia as colagens e Arp escrevia as legendas. A primeira obra produzida em conjunto por estes artistas foi a “*Figura diluviana fisiomitológica*”.

“O fracionamento e a fragmentação da forma, Juntamente com a confusão e o deslocamento das imagens, prenunciavam, nesta obra, muitas das características do trabalho posterior de Ernest, surrealista. Uma figura é metade humana, metade pássaro,

enquanto a outra parece agir involuntariamente, num estado semelhante ao do sono, automatizado”.

Posteriormente o movimento Dadá vai se concentrar em Paris. Vários artistas como Ernest, Arp se mudaram para a capital francesa.

Em 1919, Breton, Soupault e Aragon lançam “*Litterature*” logo depois de ter chegado a Paris o terceiro número de *Dadá* que continha o “*Manifesto Dadá*” de 1918. Este “*era explosivo proclamava a ruptura entre a arte e a lógica e a necessidade de se empreender uma grande tarefa negativa; levava a espontaneidade às últimas conseqüências*”.

Em 1919 Tzara vai para Paris e com a ajuda de Picabia, promove “temporadas Dadá”. O grupo de Breton reage com entusiasmo inicialmente. Breton, Soupault e Aragon escrevem e publicam manifestos Dadá na revista “*Littérature*” em maio de 1920.

“Chega de pintores, chegas de escritores, chega de religiões, chega de monarquistas, chega de republicanos, chega de socialistas, chega de bolcheviques, chega de políticos, chega de proletários, chega de democratas, chega de exércitos, chega de polícia, chega de nações, nada mais dessas idiotices, nada mais, NADA, NADA, NADA”.

Posteriormente a deliberada negatividade do movimento Dadá causou nos artistas e escritores da *Littérature* grande insatisfação por limitá-los.

Ao término da temporada Dadá de 1921, Tzara boicota um evento de Breton e este rompe definitivamente como Dadaísmo. Breton mantém contato com Picabia e com alguns artistas Dadá que mais tarde aderiram ao movimento surrealista: Arp e Ernest.

Neste período, como afirma Bradley, aumenta o interesse pelas descobertas, pelos estudos de Freud que tenta percorrer o labirinto escuro do homem, o inconsciente.

“O homem dividido entre a sua razão agonizante... e um domínio desconhecido que ele percebe ser o verdadeiro motor de suas ações, de seus pensamentos, de sua vida, e cuja revelação ele tem no sono, ...ousa dirigir por aí seu olhar. Trava conhecimento com criaturas estranhas, move-se em paisagens jamais vistas, entrega-se a ações exaltantes”.

As descobertas de Freud causam escândalo na burguesia. Os surrealistas seguem seus passos, encontram nos conceitos freudianos uma solução provisória, um campo de escape e renovação da consciência. Diante destas descobertas, os surrealistas afirmam que o homem não é mais só um “raciocinador”, é também um “dormidor” que em sonho tem

acesso ao inconsciente.

Os surrealistas proclamam:

“abram as portas ao sonho, dêem lugar ao automatismo! Vamos ver o homem tal como é, seremos homens por inteiro, “desacorrentados”, libertos, ousando tomar em fim consciência de nossos desejos, e ousando realizá-los. Basta de escuridão! “.

Sendo em sua maioria poetas, os surrealistas vão se dedicar principalmente à linguagem.

“Maldita seja a lógica, em primeiro lugar. Aqui ela precisa ser associada, vencida, reduzida a nada. Não há mais verbos, nem sujeitos, nem complemento. Existem palavras que podem significar coisa diferente daquilo que dizem na realidade”.

O Surrealismo faz uma revolução poética. Em primeiro lugar nega a poesia ultrapassando-a. A disposição em poema dá lugar ao texto automático, ao ditado puro e simples do inconsciente, a narrativa onírica. A preocupação com a beleza e com a arte é abolida pois estes são elementos ordinários, lógicos. A alma do poeta está povoada de sensações sentimentos, desejos, aspirações que exprimem em tumulto, na incoerência, na gratuidade. Assim se faz necessária a quebra dos moldes que envolvem a escrita. Frente a isto os surrealistas vão utilizar os vocábulos, elementos simples que, segundo os artistas desse movimento, são os únicos capazes de expressar fielmente o transe poético.

“A realidade é contraditória, incoerente, permeada pela imaginação e comandada por forças primitivas impulsivas, passionais. Por que a arte não seria também assim? O sonhos são como pensamentos livres e arte tem que aprender com eles”.

A revolução poética ocorre graças a uma revolução íntima do homem e de suas relações com o mundo. Este homem, ser desejante, deseja satisfazer-se, porém a ordem cristã e a sociedade o limitam. *“O surrealismo proclama a onipotência do desejo e a legitimidade de sua realização”.* Prega a destruição total dos laços impostos pela família, pela moral, pela religião. *“Fizeram-se leis, morais estéticas, para impor-lhes o respeito pelas coisas frágeis. O que é frágil é para ser quebrado”.*

Em 1917, o escritor Guillaume Apollinaire criou em Paris o termo surrealismo para descrever dois exemplos de inovação artística: o balé *“Parade”*, de Jean Cocteau; e a

sua própria peça chamada “*As mamas de Tirésias*”- *Um drama surrealista*.” Em 1924, no Manifesto do Surrealismo, que lançou o movimento, André Breton e Philippe Soupault adotaram o termo para dar nome à aventura coletiva centralizada em torno da figura de Breton e iniciada em Paris nos anos 20 que abrangeu a poesia, a pintura, a prosa, a escultura e a fotografia, o cinema e o intervencionismo.

O surrealismo nunca foi um estilo na acepção do termo, seus artistas tinham temas e assuntos em comum mas a arte surrealista assumiu formas diferenciadas. “*O surrealismo não é um estilo. É o grito da mente que se volta para si mesma*”.

Num primeiro momento o surrealismo estava focado somente na literatura. À partir de 1925, quando Breton escreve “*Surrealismo e pintura*”, as artes visuais começam a fazer parte da empreitada surrealista. Neste artigo Breton vai fazer um elogio à imagem visual.

“O olho existe em estado selvagem. As maravilhas da terra a cem pés de altura, as maravilhas do mar a cem pés de profundidade, têm por única testemunha o olho selvagem, cuja cor remonta todo o arco-íris [...] A necessidade de fixar imagens visuais, preexistentes ou não, o ato de fixar-se nelas, exteriorizou-se desde tempos imemoriais e levou a formação de uma verdadeira linguagem que não me parece mais artificial do que a linguagem falada”.

Por ter surgido a partir da literatura, a pintura surrealista é narrativa, figurativa e aparentemente ligada à “tradição” pois, apesar de destorcidas ou deslocadas, as figuras continuam a ser reconhecíveis, firmemente contornadas, dispostas no eixo vertical do cenário.

Breton teve encontros muito importantes que propiciavam a formação do grupo surrealista, os quais ele descreve com entusiasmo em seu livro “*Nadja*” (1928). Ele conhece Soupault em 1917 no apartamento de Apollinaire, e é apresentado a Aragon na Livraria “*Les Maison des Amis des Livres*”.

Como mencionado anteriormente, os três amigos - Breton, Aragon e Soupault - lançam em 1919 a revista “*Littérature*” que se torna palco da vanguarda parisiense e espaço de experimentação para os futuros surrealistas. A revista atrai novos escritores para o grupo de Breton, o primeiro deles é Benjamin Péret.

“*Littérature*” esteve na origem de algumas obras surrealistas. O periódico publicou trechos do livro “*Os campos magnéticos*” de Breton e Soupault. Posteriormente

Breton vai afirmar ser esta sua primeira obra surrealista. Ela foi escrita automaticamente pelos seus autores que escreviam tudo que lhes viesse à cabeça. *”Para fazê-lo, bastava que desprezásemos o contexto do mundo exterior. ...A única razão para concluir cada capítulo era o término do dia em que foi escrito.”*

O surrealismo buscou comunicar-se com o irracional, com o ilógico de modo deliberado, desorientando e reorientando a consciência por meio do inconsciente. O inconsciente era para eles o *“mundo novo”*, o *“maravilhoso”*. Essa tendência é marcante em *“Os campos magnéticos”* e em outras obras surrealistas posteriores.

“Inicialmente, os escritores surrealistas abordavam o maravilhoso com auxílio do fluxo de consciência ou da escrita automática. Os pintores tentavam alguns métodos de trabalho automático e assim percorreram outros caminhos. Esperava-se que o maravilhoso sobreviesse espontaneamente, nos espaços ainda não perpassados pelo curso da razão; na infância, na loucura, na insônia e na alucinação provocada por drogas; nas chamadas sociedades ‘primitivas’, cujos membros supostamente viviam mais próximos de seus instintos do que do sofisticado progresso da civilização, e, acima de tudo, nos sonhos, cujas condições os pintores tentavam reproduzir”.

Os artistas plásticos ingressam no movimento mais tardiamente que os escritores. O primeiro deles é o alemão Max Ernst. Este faz uma exposição em Paris, em 1921, a convite de Breton, que assina o catálogo da exposição. Em 1924, Breton é apresentado a André Masson depois de já ter comprado um de seus quadros meses antes. Masson apresenta Breton a seu vizinho Joan Miró. Este fez uma entrada turbulenta no Surrealismo, com sua primeira exposição parisiense em junho de 1925.

Na década de 20, no movimento surrealista ocorreram diversos encontros, vernissages, publicações e lançamentos. Além do Manifesto do Surrealismo, o ano de 1924 presencia o surgimento do *“Bureau des Recherches Surréalistes”* (Escritório de Pesquisas Surrealistas). Este escritório propiciou aos surrealistas uma sede do movimento e um lugar responsável pela distribuição de folhetos e publicações de seus aforismos por toda Paris.

Breton promove mudanças na Littérature e faz com que seu grupo se lance sobre novas experiências, é a chamada *“saison des sommeils”* (temporada dos sonhos), o foco de investigação era por eles proposto como sendo o inconsciente, onde vão se formar as bases do Surrealismo.

Entre 1922 e 1924, os artistas que formariam o grupo Surrealista buscam freneticamente alcançar este *“maravilhoso”*. Reúnem-se nos mais diversos locais para falar,

escrever em estado de transe. Em 192, o Surrealismo se caracterizava, na visão de Breton, pelo recurso do automatismo psíquico, aos sonhos e o sono hipnótico. Quando em 1924 Breton publica o Manifesto Surrealista ele atribui extrema importância ao automatismo Psíquico. *“Surrealismo, s. m.. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento”*.

No manifesto Surrealista de 1924, Breton tece elogios a Freud, demonstra sua dívida e encantamento para com a teoria psicanalítica. Ele havia se encontrado em 1921 com Freud, este se mostrou indiferente, frio frente ao que o jovem artista lhe trazia, o que decepcionou profundamente o líder do movimento surrealista. Freud temia o uso que os surrealistas fariam de suas teorias. Ele escreve a Breton posteriormente dizendo: *“Ainda que eu receba tantos testemunhos do interesse que o senhor e seus amigos têm em relação a minhas pesquisas, eu mesmo não tenho condições de tornar claro para mim o que é e o que quer Surrealismo”*.

A escrita automática, o ditado do inconsciente, já havia sido utilizado anteriormente, mas somente no surrealismo ela ganha uma sistematização. Breton percebeu que este discurso diferenciado se formava constantemente e que precisava estar atento para melhor registrá-lo pois o discurso consciente mascara e reprime esse fluxo de pensamento mais íntimo.

Além de uma abstração da realidade externa, a experiência da escrita automática exige também um esquecimento de si mesmo. Assim seria possível ouvir e escrever o conteúdo que o inconsciente nos traz. O que este método visa em último termo é quebrar toda censura consciente existente. Na visão de Bradley, este método proposto por Breton encontra ligações com a regra fundamental da psicanálise - a associação livre. Nela, Freud pede ao analisante que lhe diga tudo que vier a sua mente sem qualquer restrição, censura.

Breton admite a origem freudiana de seu método.

“Tão ocupado estava eu com Freud nesta época, e familiarizado com seus métodos de exame, que tivera alguma ocasião de praticar em doentes durante a guerra, que decidi obter de mim o que se procura obter deles; a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento e que seja tão exatamente quanto possível o pensamento falado”.

Em dezembro de 1924 ocorre o lançamento do novo periódico do grupo *“La*

Révolution Surréaliste”, que substitui a “*Littérature*”. Neste periódico abre-se um espaço maior para às artes plásticas com a publicação de obras , quadros, fotografias ,esculturas na série de Breton intitulada “*Surrealismo e pintura*”. Ela é o reflexo de uma fase mais madura do movimento. A adesão de novos integrantes ao movimento é celebrada neste período com a publicação de suas obras em “*La Révolution Surréaliste*”. Isto ocorre com Yves Tanguy em 1927, com Salvador Dali e René Magritte em 1929, último ano da publicação da revista.

Magritte teve grande atuação no grupo surrealista belga e em 1927 muda-se para Paris. Já Dali é apresentado ao grupo por Miró em 1928. O quadro de Dali que foi publicado era intitulado “*O Jogo lúgubre*”. Esta obra surge também, porém de forma esquemática, em “*Documents*” periódico fundado por Georges Bataille, escritor e teórico rival de Breton. Bataille fundou um grupo alternativo do surrealismo e queria atrair Dali para junto dos seus, o que não se concretizou.

Ao ser desafiado por Bataille, Breton pensa em renovar o movimento. Assim, em 1930 substitui “*La Révolution Surréaliste*” por uma nova revista “*Le Surréalisme au service de la Révolution*”. Neste mesmo ano publica um segundo “*Manifesto do Surrealismo*”.

No segundo Manifesto Surrealista, Breton diz das dificuldades enfrentadas pelo movimento e reafirma sua visão do surrealismo como um caminho rumo ao mundo mental de infinitas possibilidades”. ...*Um ponto da mente onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como contradições*”.

O segundo manifesto vai insistir no mais essencial do primeiro: a obsessão pelo irracional, o espontâneo e o inconsciente “*O ato surrealista mais banal consiste em sair correndo pelas ruas, com uma arma em punho, atirando às cegas na multidão, apertando o gatilho o mais rápido possível*”.

A proposta do automatismo psíquico, enaltecida por Breton, dizia que a pintura, a poesia e a prosa deveriam se originar do encadeamento das primeiras palavras ou imagens que lhes viesse a mente. Na literatura, bastava confiar na criação vinda da própria linguagem. “*Em minha boca, mina de palavras e beijos, o pensamento e os desejos se confundem, reduzidos à expressão única da fala*”.

Já nas artes plásticas, o automatismo significava confiar na força criativa da

linguagem visual. A mancha era o veículo para os artistas, ela funcionava como a palavra para os escritores. Os pintores começaram então a desenvolver o desenho automático. André Masson desenhava em estado mental de “alheamento”, dizia que assim conseguia trazer para o papel um traçado do inconsciente. Porém, num segundo momento, ele se utilizava da consciência para dar forma às manchas. Desta forma, o resultado final tinha muito mais de consciente do que de inconsciente, principalmente pelo fato da pintura à óleo ser um processo complicado e trabalhoso que limitava a espontaneidade do impulso criativo.

Assim, os pintores surrealista buscaram novos caminhos para o inconsciente, para o maravilhoso. Procuraram técnicas que permitiam um “curto-circuito no aparato racional da mente, criando imagens visuais que fossem geradas em algum lugar além da vontade do artista”.

Para tanto permitiam que o acaso originasse imagens, o artista só saberia o que estava pintando quando a obra já estivesse em andamento. Nesta perspectiva, Masson criou a técnica da areia, na qual espalhava cola aleatoriamente sobre a tela, jogava areia por cima e as manchas resultantes lhe serviam de inspiração pré-pictória. Max Ernest desenvolveu o frottage, que consistia em criar um padrão de fundo através da fricção do lápis ou do carvão no papel posto sobre uma superfície áspera; e o grattage, que era uma adaptação do frottage para a pintura onde o material utilizado era a tinta. Todas estas técnicas tinham por função distanciar cada vez mais a pintura do ato consciente, elaborado, negando a criatividade do artista.

“Lutando mais e mais para restringir minha própria participação ativa no desenvolvimento da figura e assim ampliando o papel criativo das faculdades alucinatórias da mente, cheguei a assistir como um espectador ao nascimento de todos os meus trabalhos”.

Ao se utilizarem destes métodos, Miró e Massom procuravam também criar imagens surrealistas capazes de liberar os segredos do inconsciente. Identificavam o desenho automático à escrita automática pois os desenhos feitos livremente, ao acaso se comparavam à escrita à mão. Na escrita automática as palavras são liberadas de seu uso convencional, “*é a aparência e a sonoridade de uma palavra o que determina a escolha de outra*”. Assim, ao criarem as imagens, os artistas surrealista procuravam desligar as

manchas de seu uso descritivo ou denotativo.

Miró, a partir de 1925, produziu uma seqüência de obras nas quais *“Tratava as palavras como coisa, servindo-se tanto de sua forma como de seu significado, e utilizando ambos para sugerir outras manchas e outras palavras”*. Obra *“Uma estrela acaricia o seio de uma negra”*, é um bom exemplo deste tipo de pintura idealizado por Miró. Neste quadro o artista utiliza a linguagem para conduzir o espectador pela imagem.

“a palavra étoile (estrela) aparece na parte superior da tela onde se esperaria que estivesse uma estrela. E négresse (negra) ajuda o espectador a enxergar na forma mais larga a seu lado uma figura feminina. A caligrafia pintada chama atenção para a beleza visual das palavras, ao mesmo tempo que a recorrência dos sons de s e e enfatiza sua elegância auditiva”.

“A ambigüidade de significado é a marca registrada da poética surrealista e da associação automática entre palavra e imagem”. A obra de Miró ultrapassou os dogmas utópicos surrealistas.

“ela é até hoje a mais livre, a menos tradicional, a mais rica das obras que tratam dos desejos e impulsos do homem, com seu diálogo com o mundo infantil, com sua explosão constelacional do espaço da tela, com seu senso de prazer, alegria, imaginação, que capta mas não programa o resultado; que está numa supra-realidade onde o figurativo e o abstrato se fundem e deixam de existir além dos rótulos”.

O artifício utilizado por Miró de utilizar as palavras como objetos para a construção de um quadro alude à técnica da colagem, praticada pelos futuristas e pelos cubistas, e introduzida no Surrealismo por Max Ernest na sua primeira exposição em Paris 1921.

“As colagens nos tocaram de um modo que jamais voltaríamos a experimentar. O objeto exterior tinha se deslocado de sua posição convencional. Suas partes separadas libertaram-na do contexto objetivo de um modo que as capacitava travar relações completamente novas com os outros elementos”.

Ernest viu na colagem uma possibilidade inovadora que permitia um distanciamento da imaginação artística individual. Na sua obra *Além da pintura*, ele afirma que a colagem, assim como o frottage, envolvia *“a magistral irrupção do irracional em todos os domínios da arte”*. Nas suas produções, Ernest desenhava sobre catálogos,

recortava figuras, jornais e reunia os pedaços buscando resultados inesperados, surpreendentes, tanto no aspecto formal quanto no metafórico.

Ao escrever a apresentação da exposição de Ernest de 1921, Breton faz uma equiparação entre a poesia e a colagem, onde palavra e objeto têm o mesmo peso e sua *“combinação pode revelar segredos e desejos inconscientes”*. *“Breton comparou a colagem à metáfora poética- a comparação entre o semelhante e o dessemelhante a fim de atingir a inspiração e a compreensão”*.

Neste texto, Breton tenta encontrar um lugar para o aspecto visual no conjunto de idéias que formariam posteriormente o Surrealismo. O texto traz elementos daquilo que os surrealistas iriam denominar de “maravilhoso”. *“É a maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades muito distantes sem abandonar o domínio da nossa experiência; é reuni-las e tirar uma fagulha de seu contato”*.

A teoria da imagem surrealista presente no manifesto de 1924 teve influência também de Paul Reverdy e Lautréamont. Para Reverdy *“a imagem é uma pura criação do espírito; não pode surgir da comparação, mas somente de duas realidades distantes”*. () De Lautréamont, Breton tirou o conceito de criatividade resultante da aproximação de pares inesperados e uma frase que se tornou imagem paradigmática do surrealismo: *“o belo como o encontro casual de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecações”*.

Desde de 1921, Max Ernest confeccionou obras que se enquadravam neste perfil de beleza, as pinturas de colagens e as colagens propriamente ditas. *“Eram quadros que poderíamos considerar classicamente surrealistas: combinam toda uma variedade de objetos em contexto bizarro e inexplicável, cada qual pintado com uma claridade insolente, indiferente e desprendida”*.

Em 1929, surge um novo rumo para os interesses e investigações do movimento surrealista . Os artistas vinham trabalhando o automatismo pictórico desde 1920 e, de certa forma, o tema havia se esgotado, surge então um interesse cada vez maior em torno do sonho que se configurava como uma atividade mental mais próxima do maravilhoso pretendido pelo movimento. No mesmo período Dali muda sua residência para Paris e impulsiona um novo estilo na pintura surrealista.

Surge assim as “pinturas dos sonhos” que refletiam condições oníricas. As pinturas

automáticas se caracterizavam pela justaposição inesperada das imagens que surgiam de modo natural, espontâneo. Já nas pinturas oníricas as imagens eram escolhidas de maneira consciente e pintadas com um realismo fotográfico. Os principais artistas que se dedicaram a este tipo de pintura são: Magritte, Tanguy, Ernest e Dali. “A pintura é a fotografia feita à mão e em cores das imagens virtuais, superfina, extravagante, hiperestésica, da irracionalidade concreta”.

O trabalho de Ernest que utilizavam a colagem e a pintura de colagens podem ser considerados precursores da pintura onírica. *“As pinturas dos sonhos baseiam seus efeitos na justaposição, para apresentar os objetos com certo ilusionismo alucinatório, ou de maneira imediatamente reconhecível, pelo menos”.*

Os surrealistas foram influenciados pelas pinturas do italiano Giorgio de Chirico. *“Se Freud fornece aos surrealistas a temática do sonho e sua importância na investigação dos caminhos da imaginação, o caráter metafísico dos trabalhos de De Chirico entre 1910 e 1920 forneceu pistas sobre como um sonho poderia ser efetivamente pintado”.*

“De Chirico desenvolveu um modo de utilizar a linguagem tradicional da pintura para descrever um mundo interior imaginário repleto de características irracionais e perturbadoras”. Ele não aderiu ao movimento surrealista, mas suas obras eram conhecidas pelos pintores do surrealismo através das suas exposições e reproduções em periódicos de arte.

Os surrealistas se encantavam pelo fato das pinturas de De Chirico trazer, como nos sonhos, um mundo desconhecido e ao mesmo tempo familiar. Isto graças ao realismo com o qual os objetos são pintados e a estranheza do contexto no qual se encontram. “Os objetos parecem à pintura de De Chirico numa justaposição tensa: o espaço onde estão situados é de muda e proibitiva incerteza”.

As “pinturas dos sonhos” se referiam à sonhos dos próprios artistas ou a construções conscientes que simulavam o onírico. No primeiro caso a pintura funcionava como o relato do sonho, é o que podemos observar no quadro de Ernest de 1923 *Pietà ou revolução à noite*.

“O sonho de Ernest, entre outras interpretações possíveis, parece tratar do pai e da pintura. Seu pai era um pintor amador, que reprovava a adesão do filho aos métodos de trabalho dadaístas e surrealistas. O quadro Pietà ou Revolução à noite apresenta várias referências a procedimentos artísticos: algumas partes são desenhadas, outras são

monocromáticas, e apenas algumas foram completamente pintadas”.

Dali e Magritte possuíam temas específicos em suas “pinturas dos sonhos”. Os três principais temas abordados por Magritte em suas obras podem ser vistos no quadro *A anunciação*: “*uma cortina de ferro comportando adornos semelhantes a gizos, uma folha de papel com recortes decorativos infantis e os balaústres gigantes que Magritte chamava bilboquets*”. Esses elementos, frequentemente inseridos em suas telas conduziam o espectador a um mundo feito de miniaturas e ampliações, algo parecido com Alice no país das maravilhas.

Feijões, forquilha, maçã, nacos de carne, pedaços de pão e montes de formiga estão presentes em várias pinturas da fase surrealista de Dali. Na obra *Canibalismo outonal* -Figura 11- esses objetos tipicamente dalinianos estão presentes juntamente com duas figuras quase humanas sentadas em uma mesa que se devoram uma a outra. A cena transcorre na planície de Ampurdàn localizada próximo da casa de Dali. Neste lugar familiar, o artista desenvolve uma imagem estranha, visa simular as condições do sonho.

“A planície de Ampurdàn se funde na mesa em que estão postas as criaturas: ela muda de escala e forma. A mesa também parece se misturar com esses objetos, como num pesadelo. Uma gaveta de talheres se abre no peito de uma das figuras”.

Utilizando desta maneira as imagens Dali procura representar não um sonho que ocorreu mas uma estrutura onírica, uma cena alucinatória. O modo como o sonho é governado por regras aparentemente sem sentido.

“Além de refletir as estranhas metamorfoses que ocorrem nos sonhos, isso pode ser uma alusão a outro fenômeno freudiano; convicto de que as palavras usadas para relatar um sonho são a chave para a compreensão de seu significado, Freud dava grande importância as figuras da fala”.

De acordo com Bradley, em *Canibalismo outonal*, Dali imagina os horrores alucinatórios que podem estar ocultos em expressões inglesas que o fascinaram como chimney breast (literalmente seio da chaminé) e chest of drawers (literalmente peito de gavetas).

Outro exemplo fornecido por Magritte é o quadro *O adormecido temerário*. Nele o artista

“exprime a confiança no simbolismo do sonho, em sua capacidade de expressar a riqueza do mundo interior da imaginação. A pintura assinala uma aceitação da idéia freudiana de que os objetos do dia-a-dia se transformam, no sonho, em importantes signos que enfatizam desejos e inquietações”.

Segundo Fiona Bradley, pintura retrata um homem adormecido dentro de uma caixa semelhante a um caixão. Na parte inferior do quadro, sob um céu nublado, Magritte pinta uma forma cinzenta parecida com uma cabeça ou uma lápide onde vários objetos comuns e até corriqueiros estão encaixados. Estes objetos parecem ter importância para a pessoa retratada, ou mesmo dizer algo dela. A pintura é ambígua, como as produções oníricas, pode remeter a morte, sendo os objetos representantes da identidade do morto, ou a um período inquieto do sono como o título indica, neste caso, os objetos representariam os desejos ocultos deste homem.

“Embora alguns dos objetos que aparecem em O adormecido temerário tenham conotações freudianas (a vela e o chapéu-coco são símbolos freudianos clássicos, representando os órgãos sexuais masculino e feminino), o quadro é ambíguo demais para ser simplesmente ‘sobre’ um certo aspecto do pensamento de Freud”.

Dali demonstra explicitamente sua reverência a Freud, ele pinta *A metamorfose de Narciso*, mito clássico utilizado pelo psicanalista de Viena para explicar um estágio do desenvolvimento psicosssexual do indivíduo anterior à ocorrência do complexo de Édipo.

No mito o jovem Narciso é transformado pelos Deuses em flor como forma de punição por sua obsessão consigo mesmo e pela incapacidade de amar outra pessoa, além do próprio reflexo no lago. Na teoria psicanalítica, o narcisismo está ligado a um estágio primitivo de formação do sujeito, onde este dirige e direciona suas pulsões sexuais para seu próprio corpo. Normalmente este estágio é superado, mas no mito, Narciso tivera seu desenvolvimento atrofiado e ficou fixado na sua própria imagem.

“Dali decidiu pintar o instante da transformação de Narciso em flor. Na parte esquerda do quadro, um jovem ajoelhado mira o próprio reflexo nas águas. A medida que o espectador olha para essa imagem, decodificando a complicada pose dos joelhos e dos braços, vai ficando evidente que ela tem um formato exatamente igual à imagem da parte direita, que mostra uma mão de pedra que segura um ovo de onde nasce um narciso. Uma vez percebida essa forma, tendo a vista percorrido toda a superfície da tela, torna-se difícil retornar a Narciso sem rever involuntariamente, projetada sobre seu corpo, a imagem da pedra segurando o ovo. É o seu destino. A punição ocorre enquanto o espectador vê a

pintura. É o espectador o responsável pela metamorfose de Narciso”.

“A semelhança entre a figura de Narciso e a imagem da mão de pedra e do ovo leva-as a se fundir numa espécie de imagem dupla”. Este recurso pictórico resulta do método paranoico-crítico elaborado por Dalí. Este método procurava produzir equívocos criativos na leitura do mundo visual e denotava a influência de sua leitura da psicanálise em seu trabalho.

Conforme aludido por Bradley

“Freud e Lacan interessavam-se pelo quadro clínico da paranóia, uma doença mental que induz o paciente a ‘ver coisas’. Em 1930, Dalí decidiu simular uma paranóia e interpretar equivocadamente, de propósito, tudo que via, afim de poder utilizar-se dos equívocos resultantes como base para a pintura.”.

Ao simular a paranóia, Dalí reordenava o mundo conforme suas obsessões interiores. “Os limites entre o real e o imaginário então se tornavam ambíguos, e seus quadros passaram a representar o espaço do sonho ou do maravilhoso, um espaço onde tudo que se vê é potencialmente outra coisa”.

Os surrealistas investigaram sobre os elos entre a paranóia e a criação poética e Lacan, leitor destas investigações, redige uma tese intitulada “Da psicose paranoica”. Esta tese influenciou Dalí na elaboração de seu método paranoico-crítico, assim definido por ele mesmo: “método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico-interpretativa dos fenômenos delirantes”.

Dalí conseguiu captar a essência da tese de Lacan na qual fica patente o equívoco da loucura racional, “o delírio assume este caráter tangível e impossível de contradizer que o situa nos antípodas mesmos da estereotipia do automatismo e do sonho”, “o delírio paranoico constitui já em si mesmo uma forma de interpretação”.

O método proposto por Dalí representa uma nova motivação para o movimento surrealista. Ele propunha uma postura ativa e se opunha aos sonhos considerados por Dalí estados passivos.

“Tanto mais quanto mais isolados do mundo exterior onde deveriam foliar em plena liberdade; tornaram-se refúgios, evasões idealistas, enquanto a paranóia é a atividade sistematizada que visa a uma intrusão escandalosa, no mundo, dos desejos do homem, de todos os desejos de todos os homens”.

O recurso da imagem múltipla na pintura era apoiado por um hiper-realismo fotográfico fazendo com que a imagem despercebida numa primeira leitura fosse o pivô da transformação paranóica. *“A pintura surrealista tende a fixar-se nos objetos a fim desacreditar e desestabilizar a normalidade da percepção, os artistas surrealistas manipulavam os objetos reconhecíveis, confundindo a fronteira entre o real e o imaginário”*.

O quadro *A traição das imagens* de Magritte, mostra a pintura de um cachimbo acompanhado da frase *“Ceci n’est pas une pipe”*. Esta pintura nos leva a duvidar da nossa própria percepção, pois não existe o cachimbo apenas uma representação do mesmo, ela demonstra que a imagem é tão ilusionística que nos leva a ver algo que na verdade não está ali.

“..., a concepção dos objetos como indignos desconfiança é central para o Surrealismo: o maravilhoso, o sonho e o inconsciente são lugares de incipiente metamorfose, onde os objetos, símbolos de desejos irracionais, estão submetidos à mutação repentina”.

Nos anos 30 surge o *“objeto surreal”* e em 1933 outro periódico do movimento *“Minotaure”*. Esta década presencia a expansão do movimento. Em 1936 ocorre a primeira Exposição Surrealista Internacional em Londres.

Apesar de algumas incursões anteriores de Breton e Giacometti, é Dalí quem vai formular uma teoria do objeto surrealista. Ele afirma que os objetos surrealistas resultavam de uma projeção no mundo externo dos pensamentos e desejos mais íntimos do artista.

“Dalí identifica seis categorias de objetos surrealistas: Objetos de funcionamento simbólico (origem automática); objetos transsubstanciados (origem afetiva); objetos a ser projetados (origem onírica); objetos embrulhados (fantasias diurnas); objetos mecânicos (fantasias experimentais); objetos moldados (origem hipnagógica)”.

Esta categorização e classificação do objeto surrealista realizada por Dalí provocou uma intensa produção de objetos pelos artistas do movimento e posteriormente a realização de uma exposição na Galerie Charles Ratton em 1936. *“Os objetos surrealistas tendiam a basear-se mais na composição de peças do que na modelagem. Podendo ser feitos com facilidade, representaram uma empreitada criativa que reforçou a união do*

grupo e atraiu novos colaboradores”.

Em *Café da manhã de pele*, Oppenheim reinventa um objeto cotidiano e o converte “*numa fantasia erótica sobre o prazer sexual oral e vaginal. Ao ‘vestir’ uma xícara e seu pires de pele , a artista criou um fetiche”.*

Nas primeiras décadas do século XX, a Europa se volta para a observação e especulação acerca dos aspectos culturais e psicosssexuais. Os europeus empreenderam expedições aos territórios coloniais africanos e de lá trouxeram artefatos .Muitos destes eram fetiches, objetos de culto ou de poderes mágicos venerados pelos povos primitivos. O surrealistas se interessavam pela arte e pela organização das sociedades primitivas e, através deste interesse e da leitura dos textos de Freud, passam a conhecer o fetichismo. “Complexo e ambíguo, o conceito de fetiche situa-se nos limites entre o sonho e a realidade, a imaginação e a experiência . No que se refere a cultura é o elo entre o europeu e o primitivo, o ‘outro’”.

Os surrealistas procuraram as implicações psíquicas do fetiche nas obras de Freud e Binet .Para Binet o fetiche é a corporificação de um desejo ou uma obsessão mental, sendo patológico somente se estiver direcionado a uma parte do corpo específica ou a um objeto inanimado. Na teoria freudiana,

o fetichista sofre de uma perversão ou um desvio da orientação sexual. O ingresso prematuro e traumático na sexualidade (despertad, segundo Freud, pelo choque do descobrimento da inexistência do pênis materno) leva o fetichista a fixar-se num substituto material para uma pessoa secretamente desejada.

“É o fetiche, portanto, que sustenta tanto o caráter “estrangeiro” como o conteúdo sexual do objeto surrealista”.

Segundo Fiona Bradley, artisticamente, a atenção dos artistas do Surrealismo tendia a voltar-se para “a mulher” e não para as mulheres de verdade. Numa fotomontagem publicada pelos surrealistas em 1929 na revista *La Révolution Surréaliste*, a pintura de Magritte *A mulher escondida* é combinada a retratos 3x4 dos surrealistas parisienses do sexo masculino.

“A tela traz no alto, a inscrição: ‘Não estou vendo a’, e, na parte de baixo : ‘escondida na floresta’ . No meio há uma mulher nua, de pé. Nos retratos, os artistas aparecem todos de olhos fechados: não vêem a mulher, que no título está escondida mas, surge com toda a

nitidez para os leitores da revista, convidados a preencher a lacuna da inscrição feita no quadro. Por estarem de olhos fechados, pode-se dizer que os homens se encontram em estado de transe ou dormindo, mais em comunicação com seu interior individual do que em contato com os leitores. A mulher parece distante, e uma série de oposições se estabelece entre ela e os homens: eles são muitos, ela só é uma; eles estão vestidos, ela está nua, eles são indivíduos reconhecíveis, ela é indiferenciada, uma ‘mulher genérica’”.

Nesta fotomontagem, *“a mulher é apresentada como um ser mais próximo da desejada irracionalidade do sonho que o homem”*. A imagem desta tela de Magritte mostra a procura da mulher pelos homens, escritores e artistas, pois a mulher consegue penetrar *“na floresta criativa do maravilhoso”*.

“Todos os homens são escritores e artistas, e a mulher, concebida no jogo verbal e visual, opera como uma musa que pode conduzir os homens até a criatividade artística”. Além disso, a feminilidade escondida fica subentendida pelas palavras *la (a)* e *cachée* (escondida), própria do gênero feminino no francês.

O manequim introduzido no movimento por De Chirico foi largamente utilizado em esculturas e pinturas,

“representando a mulher como musa. Sem cabeça (e portanto “maravilhosamente” criativa, liberta das restrições da racionalidade, pois “perdera a cabeça”), freqüentemente sem braços e sempre manipulável, o manequim está presente na imagética surrealista como prova da obsessão dos artistas que, ..., idealizavam a mulher como um ser perfeito que poderia levá-los até mais perto do coração do seus desejos”.

A escultura *Mulher andando* de Giacometti é uma boa referência desta visão da mulher. *“a mulher está andando, conduzindo tanto seu criador como o espectador até o almejado maravilhoso - um estado a salvo da tirania da mente racional”*.

“O manequim surrealista relaciona-se de perto com boneca - as bonecas do ideal obscuro de Bellmer, sobre a feminilidade adolescente, os fetiches em forma de bonecas e brinquedos de criança”. A presença da boneca é notada também na concepção da musa surreal. Breton tinha como ideal de feminilidade a *femme-enfant* - ninfeta, que reunia em si dois seres de acesso privilegiado ao maravilhoso, ao inconsciente: a criança e a mulher.

Os artistas do movimento Surrealista vão se inspirar em *“Gradiva, uma fantasia pompeiana”*, artigo publicado por Freud, para compor suas imagens femininas. A mulher para eles se configurava como musa mítica, assim como Gradiva surge na obra de Jansen.

Salvador Dalí pintou inúmeras vezes “Gradiva” e chegou a associá-la à sua mulher chamando-a de Gala Gradiva. Masson também pinta essa mulher-musa em 1939- “A metamorfose de Gradiva”. Até uma galeria surrealista inaugurada por Breton tinha no seu letreiro cada letra da palavra Gradiva associada a um nome de mulher: “G de Gisèle, R de Rosine, A de Alice, D de Dora, I de Inès, V de Violète”. Em seu ensaio sobre “Gradiva”, Breton associa o epíteto “aquela que avança” proveniente do Deus da Guerra *Mars Gradivus*.

No conto alemão “Gradiva: uma fantasia pompeana” de W.Jensen, um jovem arqueólogo Norbert Hanold fica obcecado pela imagem de uma menina - Gradiva - retratada num relevo grego. O que chama a atenção de Hanold nesta figura é o andar de Gradiva, a quem ele passa a referir-se com “esplêndida ao andar”. Depois de um sonho, o arqueólogo decide ir às ruínas de Pompéia na busca de informações sobre a existência de Gradiva. Lá chegando, conhece uma menina também “esplêndida ao andar” e acha que é Gradiva ou sua reencarnação. Posteriormente descobre que se tratava de uma namorada de infância abandonada por ele anos antes, Zoë Bertgang. Ao constatar isso, Norbert se livra da obsessão e volta a se aproximar de Zoë; *“reencontrá-la liberou seu desejo reprimido”*.

“Zoë-Gradiva é uma femme-enfant. Reúne elementos da mulher e da infância, e seu papel é ajudar Hanold a resolver os mistérios do inconsciente. Ela é lugar de intercâmbio entre sonho e realidade; como tal, era venerada pelos surrealistas”.

Para Bradley, o surrealismo, desde o início, manifestou um sentido de teatralidade nato, suas exposições eram narrativas dramáticas, eventos teatrais. Apesar desta ligação com o teatro, o movimento em si teve um interesse reduzido por este suporte artístico. Dentre os poucos que se arriscaram no teatro, destaca-se Artaud que, no curto período de tempo que participou do movimento, *“esboçou uma teoria do teatro surrealista e tentou fundar uma companhia teatral dedicada à produção de espetáculos surrealistas”*.

Artaud teve um relacionamento tempestuoso com o surrealismo, entrou em choque com Breton que o atacava por participar de filmes comerciais. *“Era ator, de cinema e teatro, além de escritor”*. Escreveu o roteiro para um dos filmes mais importantes do cinema surrealista “La coquille et le cleryman” (A concha e o clérigo). Não atuou nem dirigiu o filme e posteriormente afirmou ter sido prejudicado pela diretora Germaine Dulac.

“Artaud estava interessado na possibilidades viscerais oferecidas pelo cinema”.

Sua intenção não era simplesmente retratar um sonho, “*mas uma exaustiva investigação cinematográfica acerca da natureza do sonho. Para ele, o cinema poderia refletir os mecanismos da experiência onírica e reconstruir a volatilidade e o descontrole vivenciados por quem está sonhando*”.

Segundo Artaud, o sentido do filme estava na manipulação do corpo humano, tanto dos atores como do público, de maneira que a manipulação viesse a provocar compreensão e emoção. A arte surrealista, supostamente interessada em apenas apresentar o mundo desconexo dos sonhos, empreende a “*tentativa de captar o mundo com outro nexos, de tornar palpável - real - o que antes era diferenciado como irreal*”. Assim, o cinema surge como um veículo esplêndido “*cuja revolução estava na própria capacidade motora de mimetizar a realidade, de forma imediata e intuitiva, como nenhuma outra arte pode*”.

Os olhos tinham extrema importância para Artaud, eles funcionavam como um veículo da transmissão do sentido do escritor para os espectadores. A sequência mais famosa do cinema surrealista, a abertura de *Um cão andaluz* de Dalí e Buñuel, é influenciada por esta valorização do aspecto visual.

PRÓLOGO

“*ERA UMA VEZ...*

Uma sacada no escuro

Lá dentro, um homem está afiando uma navalha. Ele olha pela janela para o céu e vê ...

Uma nuvem flutua junto à lua cheia.

Depois, a cabeça de uma jovem com os olhos arregalados.

Uma navalha se aproxima dos olhos.

Agora a nuvem está cobrindo a lua.

E a lâmina toca o olho da moça, cortando-o em duas fatias”.

“*O olho daria um bom ícone para o surrealismo. Aparece diversas vezes na imagética surrealista, visual ou poética, como local de articulação e comunicação. Liga o interior ao exterior, o subjetivo ao objetivo. É um ‘glace sans tain’, quer dizer: um espelho sem a película de aço, através do qual o maravilhoso surreal pode ser entrevisto e talvez atingido*”.

Um cão andaluz é praticamente um manifesto do cinema surrealista, ele possui um enredo desconexo - como as produções oníricas -, sua técnica alucinatória se deve a montagem e ao movimento, não se baseia numa fuga do mundo real, mas na subversão

deste. “..., Dalí e Bruñel optavam por imagens facilmente reconhecíveis que, no entanto, chocavam-se umas com as outras em seqüência veloz”.

Este filme tenta encontrar um equivalente temporal na montagem cinematográfica para o método paranóico- crítico de Dalí, assim como para o automatismo psíquico da Breton. Luís Bruñel tenta tornar possível para o espectador captar o invisível, ele busca ampliar os limites naturalistas do cinema.

“O enredo resulta de um automatismo psíquico e, neste sentido, não procura relatar um sonho, embora se beneficie de um mecanismo análogo ao dos sonhos. As fontes em que o filme foi buscar sua inspiração são as da poesia, sem o fardo da razão e da tradição. Seu objetivo é provocar no espectador reações instintivas de atração e repulsa”.

Dalí e Bruñel ainda fizeram mais um filme, *A idade de ouro*, mais narrativo antiburguês e anticatólico. O filme provocou protestos e revoltas no católicos por atacar diretamente figuras e símbolos sagrados de cristianismo. “*A idade de ouro e O cão andaluz são pontos altos do cinema surrealista. Muito influentes, eles mudaram o curso do cinema de vanguarda e ainda recarregaram as energias do surrealismo, criando também um novo público para o movimento”.*

Salvador Dalí se diferenciou no grupo surrealista, na arte moderna e na sua relação com a psicanálise. Ele sempre preservou em seus trabalhos uma referência contínua ao melhor da pintura ocidental. Suas obras denotam alusões explícitas a Vermeer, Velásquez, Rafael, Millet, entre outros.

Segundo Dalí “apenas a tradição traz algo de original “. Ele insistia que a formação do artista deveria sempre passar pelos grandes mestres, pela tradição. Criticava veementemente o modernismo “*fácil, falso, duvidoso, estéril*” que deixava de lado os estudos que fundamentam a boa pintura.

“Não se preocupe em ser moderno, é a única coisa que, infelizmente, seja o que for que fizer, você não poderá deixar de ser”. Em 1938, através de Zweig, Salvador Dalí conhece Freud exilado em Londres. No encontro Dalí faz um retrato de Freud que segundo o artista anunciava inconscientemente a morte do pai da Psicanálise. Freud explicou a Dalí que as superstições possuíam um fundamento erótico e eficaz junto as forças ocultas. A Partir disso o artista se lança a uma superstição: carrega um pedacinho de madeira para dar sorte .O impacto causado pelo encontro com Freud em Dalí, pode ser sentido através das

suas constantes referências ao psicanalista de Viena. *“Freud pronunciou a sentença de morte ao Surrealismo como escola de pintura, e de toda arte sem estrutura nem obrigação formal, quando me disse: ‘Numa pintura clássica, procuro o subconsciente, numa pintura Surrealista, só encontro consciente’”*.

O movimento surrealista se dividiu em diversos subgrupos e indivíduos que, apesar dos esforços de Breton, propiciaram uma enorme variedade técnica e conceitual. Cada uma destas “facções” do movimento criou um conceito próprio do que é ser livre e sonhador. *“Mas a unidade é evidente no espírito das obras: o espírito de estar criando algo novo, para uma sociedade nova”*.

O Surrealismo influenciou gerações de artistas nos anos que se seguiram ao término definitivo do movimento (demarcado, segundo Fiona Bradley, pela morte de Breton em 1966). Um dos grandes méritos da utopia surrealista foi ter dividido a história e multiplicado a estética, pois a nova realidade absoluta proposta por estes artistas não se concretizou. *“Como os melhores sonhos, o Surrealismo sobreviveu como um momento inesquecível”*.

Conclusão

Na teoria psicanalítica, especialmente em Freud e Lacan, encontramos uma constante referência a arte. Freud realizou estudos sobre Gradiva, Leonardo Da Vinci... Lacan trabalhou com a Hamlet, Joyce, Antígona... Porém não podemos falar de uma psicanálise aplicada a obra de arte. Lacan declara:

“A única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, ainda que esta lhe tenha sido reconhecida como tal, é a de recordar com Freud que, em sua matéria, o artista sempre o precede, e que não há porque fazer-se de psicólogo ali onde o artista lhe trilha o caminho”.

Assim, a relação entre a arte e a psicanálise está no fato desta se utilizar daquela para esclarecer conceitos, elucidar, pois a arte consegue ir além do representável.

“Lacan, portanto não aplicará a psicanálise à arte nem ao artista. Mas aplicará a arte à psicanálise, pensando que porquanto o artista preceda o psicólogo, sua arte deva fazer avançar a teoria psicanalítica”.

François Regnault coloca que:

“a teoria dos conceitos fundamentais da psicanálise, notadamente a pulsão, não pode prescindir de saber o que é um quadro; a ética da psicanálise não pode ignorar o trágico, etc. A arte então não se contenta com adornar, ilustrar, ela realmente organiza”.

Neste sentido, se coloca a pergunta: O que é uma arte que inclui a psicanálise? “*A arte que organiza psicanálise é a que organiza o furo da coisa*”. Porém, nem todas as concepções artísticas vão comportar essa dimensão de organização em torno do vazio constitutivo do sujeito. Dentre as estéticas que mais se aproximam a proposta da psicanálise, destacamos a Arte Trágica e o Barroco que abordam, bem como a ética psicanalítica, os impasses, os conflitos e a desmedida que vigora na relação do sujeito com sua ação. O presente trabalho caminhou visando identificar se a proposta estética do Surrealismo se aproximava da dimensão trágica elucidadora da ética psicanalítica.

A psicanálise teve uma incidência radical sobre o conjunto de idéias dos artistas e poetas do movimento Surrealista. Muitas de suas obras fazem uma alusão explícita a teoria freudiana. Os surrealistas foram os primeiros a valorizar a psicanálise no território francês e desta forma não é mera coincidência a associação entre Psicanálise e Surrealismo no senso comum.

Em uma lista de indicações para leitura publicada pelo grupo surrealista em 1931, Freud figura ao lado de Kant, Heráclito, Sade, Hegel, dentre outros. Todos os assuntos que instigaram os estudos do psicanalista de Viena interessavam aos surrealistas e logo se tornava objeto de inspiração.

O movimento Dadá, anterior ao Surrealismo e forte influenciador deste, também trouxe algo da psicanálise. Este movimento fez uma abordagem dos conceitos psicanalíticos mais equivocada do que o Surrealismo. Tzara, líder do Dadaísmo, era contrário a Freud e considerava a Psicanálise um instrumento de mistificação ligado a um ideal burguês “*uma doença perigosa que coloca as tendências anti-reais do homem para dormir e escora uma burguesia decadente*”.

O Dadaísmo preconizava a incoerência, a desorganização, a destruição em todas as suas formas; era niilista, se pretendia anti-tudo. Para ser dadá precisava ter em sentido desordenado, na concepção de Tzara. Visando alcançar a desordem o artista poderia se utilizar de dois meios: “*confiar no acaso ou exercer o direito de retoque*” O acaso

constituía um dos pontos principais da prática Dadaísta e estava relacionado equivocadamente ao inconsciente freudiano. Segundo Arp, *“A lei do acaso, que reúne em si todas as leis e que nos é tão incompreensível como o princípio do qual emerge toda vida, só pode ser experimentada se nós nos abandonarmos totalmente ao inconsciente”*. Richter afirma ainda, *“Nós adotáramos o acaso, a voz do inconsciente - da alma se quiserem - como um protesto contra a rigidez do pensamento obtuso. Estávamos prontos para abraçar, ou sermos abraçados pelo inconsciente”*.

Os Dadá consideravam que o inconsciente funcionava através do acaso, o que demonstrava o distanciamento desta proposta da teoria freudiana do determinismo psíquico. Para Freud as leis do inconsciente são reveladoras de uma absoluta e enorme sobredeterminação. O acaso, na teoria freudiana, é exterior a realidade psíquica do sujeito, sobre ele não incide a palavra, o simbólico, sendo portanto desinteressante para o analista.

Os dadaístas, assim como os surrealistas têm uma visão romântica e libertária acerca do inconsciente. Eles supõem *“um inconsciente do qual se tire todo o proveito possível”*. O que me parece é que o Surrealismo vê no inconsciente uma resposta para a falta. É constante o apelo ao princípio de prazer, à realização plena dos desejos. O descrédito na cultura, os levou a pregar a destruição dos laços impostos pela família, pela moral, e pela religião. Pode se dizer que eles rompem com a lei que organiza a sociedade.

As duas temáticas principais do Surrealismo eram : o problema do feminino e da loucura, e a teoria psicanalítica. Estas temáticas encontravam-se presentes nas suas principais publicações, periódicos e obras. Os surrealistas concebiam a mulher como *Mulher - musa*, “dona da chave do inconsciente”, via de acesso à criação artística, enigmática; o que de certa maneira alude ao enigma do feminino, estudado por Lacan posteriormente no Seminário XX de 1972. A loucura também os fascinava. A tentativa de representar o delírio na pintura, parece clara no método paranóico-crítico proposto por Dalí. Para ele, *“O delírio, longe de ser um elemento passivo, constitui por si mesmo uma forma de interpretação da realidade, eminentemente surrealista”*.

Segundo Marco A. Coutinho Jorge é possível um paralelismo entre a escrita automática do surrealismo e a associação livre da psicanálise. No entanto fazem-se necessárias algumas distinções de suma importância para entender de que forma a distorção realizada pelos surrealistas da teoria freudiana ocorreu. E como, na verdade, Surrealismo e

Psicanálise, vulgarmente associados, são distintos.

A ligação entre escrita automática e associação livre cai por terra no momento em que se volta para uma leitura mais atenta de Freud e Lacan, pois *“A associação livre não é nada livre, mas, sim, radicalmente sobredeterminada inconscientemente”*.

A análise psicanalítica resgata do sujeito um discurso que tende a se ancorar em certos temas, elementos significantes fundamentais do analisando; e não em conteúdos mirabolantes, fantásticos, inéditos como idealiza o método surrealista. Quando Freud pede ao seu paciente que lhe diga tudo que lhe vier à cabeça sem restrições, está certo de que isto não acontecerá e que o inconsciente só se manifesta onde o discurso do sujeito se trai, ou seja, no chiste, na pausa, na hesitação, na inibição, no sintoma...

O surrealismo se fundamenta na *“ficção da liberdade”* e busca o ideal de completude, de totalização, de atingimento da verdade. Aversa a isso, a psicanálise nos revela que há uma fissura entre aquilo que conseguimos apreender e a verdade. A verdade é semidita pois, é impossível dizê-la toda.

Partindo-se de Lacan como referencial pode-se pensar em uma ligação entre este ideal de liberação dos surrealistas e a exaltação que estes faziam da histeria. Em 1928, estes artistas chegaram mesmo a comemorar o Quinquagenário da Histeria que eles consideravam a maior descoberta do século XIX. Para eles a histeria não era uma patologia mas sim um modo supremo de expressão. Esta definição encontra-se, no entanto, distante da proposta freudiana. E o que Marco A. Coutinho Jorge especula é uma possível identificação entre o discurso histérico e o discurso surrealista. No sentido de que ambos propõe a destituição do mestre. Freud sempre citado pelos surrealista, na verdade não produz um saber que os baste. Assim é referenciado sempre com diversas alterações, ressalvas, cortes e *“toda sua elaboração psicanalítica revelará um mero pretexto para o atingimento de um saber superior a ser conquistado no futuro”*.

A técnica do automatismo psíquico resultava numa espécie de auto-análise. Algo que Freud já havia demonstrado como impossível visto que a análise só se processa via o estabelecimento de uma relação mediada pela transferência. Segundo Durozoi *“o automatismo conduz a um conhecimento de si: o texto é um produto do inconsciente e, como tal, pode constituir o objeto de uma interpretação de tipo psicanalítica”*. Para R. Benayoun, o automatismo psíquico promoveu a liberação da poesia e da pintura surrealista

de todos os critérios literários e artísticos, além de levá-los a contatos com diferentes manifestações inconscientes, como os sonhos. Os artistas do movimento surrealistas voltaram-se para seus próprios sonhos e tentaram extrair interpretações. Porém, afirma Coutinho Jorge, esse intenso movimento de auto-análise deixou a psicanálise num segundo plano.

O inconsciente era para estes artistas revelado com o fim de unificar totalmente suas personalidades. A psicanálise era vista como um modo de adaptar o sujeito a sociedade doente, uma visão de ordem terapêutica. Freud nos diz que em psicanálise a pesquisa e o tratamento coincidem, o que demonstra que nela não existe a concepção de enquadramento do sujeito. Além disso, Lacan posteriormente vai afirmar que seu aprendizado é proveniente de seus analisandos. Os surrealistas, no entanto, não se deteram na postura antiterapêutica da psicanálise. Eles buscavam incessantemente uma revelação completa.

Apesar de apresentar os objetos num contexto desconexo semelhante ao onírico, a pintura surrealista segue a tradição clássica pois os contornos se apresentam claramente definidos, o “texto” inserido no quadro se apresenta completamente, ele não alude ao enigma, ao que está para além da obra. Tudo é conscientemente construído para dar uma “sensação enigmática”.

Em 1939, quando Dalí mostra o quadro “A metamorfose de Narciso” a Freud, o pai da psicanálise vai apontar para o artificialismo da proposta surrealista de resgatar e recriar artisticamente o inconsciente. Freud disse a Dalí: “*Não é o inconsciente que eu vejo em suas pinturas, e sim o consciente*”. Afirmou ainda, que os artistas surrealistas estavam recorrendo à métodos e temas psicanalíticos para dar a aparência do inconsciente às suas obras.

“O surrealismo, ainda que valendo-se das premissas freudianas ao seu modo, através da reiteração sistemática e insistente do desregramento do sentido e dos sentidos, preservou, na produção artística e literária, um gradiente de enigma e de surpresa profícuo para ambas”.

Apesar de toda deturpação dos conceitos psicanalíticos, o movimento surrealista fez uma curiosa aposta nas descobertas psicanalíticas, as quais Lacan deu um tratamento adequado posteriormente.

“Lacan comentaria, anos depois, os surrealistas, enquanto poetas, não sabiam muito bem o que faziam. Ele, por meio da psicanálise, podia ir além das fronteiras da razão sistematicamente, e essa era sua vantagem”.

O Surrealismo procurou nas obras de Freud os fundamentos para sua utopia. A apropriação dos conceitos psicanalíticos, no entanto, se deu de maneira distorcida. Em relação a Lacan, o movimento surrealista deixou algumas influências na sua produção ainda não muito claras. Pretendo, posteriormente, dar prosseguimento a esse estudo procurando não só o esclarecimento das influências do Surrealismo sobre a teoria lacaniana, como também aprofundar a pesquisa na instigante produção artística de Salvador Dalí.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *A ética*. Bauru: Edipro, 1995. (Série Clássicos).

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. 4 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a modernidade*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 - (Coleção Leitura).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*, São Paulo: Cosac & Naife Edições, 1999. (Coleção Movimentos da Arte Moderna).

CESAROTTO E LEITE, Oscar e Márcio Peter de Souza, *Jacques Lacan: Uma Biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

CHEMANA, Rolan. *Dicionário de Psicanálise Larousse*. Porto Alegre: Artes médicas, 1995.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu (1913). In: _____. *Obras Completas*, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. Interpretação dos sonhos (1900). In: _____. *Obras Completas*, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. O mal-estar na civilização (1930). In: _____. *Obras Completas*, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. “Gradiva” de Jansen (1920/1922). In: _____. *Obras Completas*, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. *Obras Completas*, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo, *Introdução a metapsicologia freudiana I - O projeto de 1895*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

- GOMBRICH, E. H.. *A História da Arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HAUSER, Arnold. *História Social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes 1998.
- HUISMAN, Denis. *A Estética*. Lisboa: Edições 70, 1954.
- JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000. 1 v.
- _____. *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990. (Col. Transmissão da Psicanálise, n.70).
- KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: O Legado de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LACAN, Jacques. *O seminário, Livro 7, A ética da Psicanálise*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- LAPLANCHE E PONTALIS. *Vocabulário de Psicanálise*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MAURANO, Denise. *Nau do Desejo: O percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- _____. *A face oculta do amor: A tragédia a luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.
- _____. *Na tragédia da subjetividade: A ascensão da expressão barroca na cultura*. Inédito.
- NANDEU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- REGNALT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra capa livraria, 2001.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *Jacques Laca: Esboço de uma vida, História de um sistema de pensamento*. São Paulo: Cia das letras, 1994.
- VEREDAS - REVISTA DO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASI Surrealismo: o sonho e o grito da mente. Rio de Janeiro: Ano 6, Número 68, agosto de 2001.