INSTITUTO SUPERIOR MIGUEL TORGA

Escola Superior de Altos Estudos

Salvador Dalí e o mito da criança neo-nascida:

Contribuições a partir de Bion

NUNO MIGUEL PINTO FERREIRA

Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica

Ramo Psicoterapias e Psicologia Clínica

Coimbra, 2013

Salvador Dalí e o mito da criança neo-nascida: Contribuições a partir de Bion

NUNO MIGUEL PINTO FERREIRA

Dissertação Apresentada ao ISMT para Obtenção do Grau de

Mestre em Psicologia Clínica

Orientador: Professor Doutor Henrique Testa Vicente

Coimbra, Novembro de 2013

AGRADECIMENTOS

Em primeiro, retribuo os meus sinceros agradecimentos à Dr.ª Iara Lugatte, responsável por me indicar a senda da psicanálise essa coisa que, como disse o poeta, "primeiro estranha-se e depois entranha-se".

E, também, ao Dr. Henrique Testa Vicente pela orientação de excelência, pela partilha de novos conhecimentos assim como pela perseverança na realização deste trabalho.

Agradeço igualmente a todos os que neste tempo cruzaram o seu caminho com o meu, partilhando experiencias e ensinamentos que contribuíram de alguma forma para o meu crescimento pessoal e profissional, sem eles este trabalho não seria exequível.

Resumo

"*O mito trágico do Angelus de Millet*" é um texto edificado por Dalí na década de 1930, onde formula a hipótese que no "Angelus" de Millet estaria representado o grande tema mítico da morte do filho. Tendo em conta a conceptualização de Bion dos mitos privados, sobretudo na possibilidade de constituírem-se como modelo de crescimento mental e aquisição de saber, colocou-se a hipótese que Dalí estaria a retratar a sua condição de criança neo-nascida, cujo nascimento surge do desejo dos pais em geral, e da mãe em particular, de substituir um filho morto prematuramente.

Subdividiu-se o presente trabalho em três fases: descrição de aspetos desenvolvimentais, educacionais e relacionais de Salvador Dalí, recorrendo a biografias e textos autobiográficos; exploração e recolha de trechos do ensaio "*O mito trágico do Angelus de Millet*"; triangulação dos dados recolhidos com as investigações realizadas sobre o fenómeno das crianças neo-nascidas e com a teoria do pensamento de Bion, procurando as pontes de contacto que confirmem ou infirmem a hipótese do mito enunciado por Dalí consistir numa tentativa de (re)construção da sua própria narrativa e explorar os seus conflitos internos.

Verificaram-se intersecções entre o mito daliniano e aspetos desenvolvimentais do autor. Em primeiro lugar, este texto surge após o início da relação com Gala, cuja presença parece promover em Dalí a capacidade de pensar as memórias mais problemáticas da sua infância. Em segundo, ao colocar a tónica na relação mãe-filho, o enredo mítico contrasta com os textos autobiográficos, nos quais é enfatizada a figura paterna. Por último, neste texto Dalí parece aproximar-se da sua trágica existência, revelando capacidade de pensar dimensões vivenciais até ao momento não exploradas, mas recua perante a revelação da tragédia, o que poderá indiciar processos normativos de resistência e a incognoscibilidade da verdade.

"*O mito trágico do Angelus de Millet*" revelaria uma dinâmica familiar similar às descritas três décadas depois pelos investigadores, sobretudo no que respeita ao ambiente familiar focado no passado, luto pseudo-resolvido da mãe e omnipresença do irmão morto. A presença de Gala parece sobrepor-se a esta vivência fúnebre e revela-se preponderante em diversas dimensões da vida de Dalí, promovendo a capacidade de pensar e sonhar, de construir um mito privado cuja finalidade seria estabelecer o contacto com os pais reais, nomeadamente, a relação claustrofóbica e intoxicada com a mãe.

Palavras-chave: criança neo-nascida; mito privado; O mito trágico do Angelus de Millet; Salvador Dalí

Abstract

"*The tragic myth of Millet's Angelus*" is a text written by Dalí in the 1930s, in which he formulates the hypothesis that the "Angelus" by Millet represented the mythical theme of the son's demise. Taking into account Bion's conceptualization of private myths as a model of mental growth and acquisition of knowledge, the author formulated the hypothesis that Dalí was actually portraying his condition as a neo-born child, whose birth reflects the desire of parents in general, and mothers in particular, to replace a dead child.

This work was divided into three phases: description of developmental, educational and relational aspects of Salvador Dalí's life, using biographies and autobiographies; in-depth exploration and collection of excerpts from the essay "*The tragic myth of Millet 's Angelus*"; triangulation of data collected with investigations regarding the phenomenon of replacement children and Bion's aforementioned theory, with the aim of confirming or infirming the hypothesis that the myth enunciated by Dalí consisted in an attempt to (re)construct his own narrative and explore inner conflicts .

There were intersections between the dalinian myth and several developmental events. Firstly, this text appears after the beginning of his relationship with Gala, whose presence seems to promote the ability to think about the more painful memories of his childhood. Secondly, by focusing on the mother-child relationship, the mythical plot contrasts with autobiographical records that emphasize the paternal figure. Finally, in this text Dalí seems closer to his tragic existence, revealing the capacity to think experiential dimensions unexplored to that moment, but hesitates before the revelation of the tragedy, which could reveal normal processes of resistance and the unknowable or ultimate truth.

"*The tragic myth of Millet's Angelus*" seems to reveal family dynamics similar to those described by scholars of the replacement child phenomenon three decades later, especially a family environment focused on the past, unresolved mourning by the mother, and ubiquity of the dead brother. The presence of Gala seems to overlap this funereal experience, achieving predominance in different dimensions of Dalí's life, and fostering his ability to think and dream, to build a private myth whose purpose was to establish contact with the real parents, particularly the claustrophobic and intoxicated relationship with the mother.

Keywords: neo-born child; private myth; The tragic myth of Millet's Angelus; Salvador Dalí

INTRODUÇÃO

O "Angelus*"* (1857-1859) é uma pintura de estilo realista produzida por Jean-François Millet. A intenção original do pintor francês, segundo Amaral Dias (s.d.), seria representar uma catástrofe agrária (filoxera), que teria destruído as colheitas de batatas. Assim, aos pés da mulher nele figurada vemos uma cesta com batatas podres e os dois camponeses retratados apresentam um ar de lamento diante da destruição.

A iconografia deste quadro é de extrema simplicidade. Reproduz um campo com uma linha de horizonte bem marcada. Ao centro destacam-se os camponeses que, colocados numa posição um pouco mais elevada, aparentam estar ambos concentrados em si mesmos, com olhar fixo na cesta guardada entre os dois. Observa-se ainda, por detrás da mulher, um carro-de-mão usado no campo para realizar determinadas tarefas, assim como uma forquilha cravada no chão em posição vertical e paralela ao homem. A gama cromática reforça a singeleza, com tons que se situam entre os ocre-amarelados e os azuis-grisáceos reservados à zona do céu.

Refere Cirlot (2003) que apesar da verticalidade das personagens, sobressai deste cenário uma sensação de total estaticismo, proporcionada pela horizontalidade da clara e definida linha do horizonte, cuja atmosfera carregada de mistério é dotada de um sentimento trágico que facilmente se poderá relacionar com a morte, isto para além do par de figuras aparentar uma profunda angústia.

Entre 1932 e 1936, este quadro produziu um efeito avassalador num dos maiores vultos da pintura contemporânea, Salvador Dalí (1904-1984), tornando-se subitamente aos seus olhos "a obra pictórica mais perturbadora, mais enigmática, mais densa, mais rica em pensamentos inconscientes que jamais existiria*"* (Dalí, 1998: 54). Efeito que resulta numa variada produção criativa em diversas dimensões artísticas (e.g. "Meditação sobre a Harpa", 1932-34; "O Angelus Arquitectónico de Millet", 1933; "Busto de Mulher Retrospectivo", 1933; "Gala and the Angelus of Millet Preceding the Imminent Arrival of the Conic Anamorphoses", 1933; "Atavismo do Crepúsculo (Fenómeno Obsessivo)", 1933-34; "Plate XVII from Comte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror", Paris 1934; "Commencement d'érection de Dali se faisant photographier en Angélus", 1934 (fotografia); "Dali, en pleine action, travesti en Angélus", 1934 (fotografia); "Reminiscência Arqueológica de «O Angelus» de Millet", 1935; "Portrait of Gala", 1935; "Casal com as Cabeças Cheias de Nuvens", 1936), entre as quais se conta o ensaio surrealista "*O mito trágico do Angelus de Millet*" (Dalí, 1978, 1998), cujo contributo foi essencial para o desenvolvimento do surrealismo (Dupuis, 2000).

Dalí não seria o único a quem os efeitos inconscientes desta obra se fizeram sentir: "com efeito, este quadro bate de longe, seguramente, todos os recordes de reprodução" (Dalí, 1998: 59). Perante a irresistível e irreprimível atração, questiona-se: "então como explicar, conciliar esta unanimidade obsessiva, esta inegável violência exercida sobre a imaginação (...) como conciliar esta força, mesmo esta fúria das representações com o aspecto miserável, tranquilo, insípido, imbecil, insignificante, estereotipado, convencional em tristíssimo grau do *Angelus* de Millet?" (Dalí, 1998: 60).

A resposta surge elaborada no ensaio supracitado através de uma filosofia própria, a "teoria paranóico-crítica" ou "método do conhecimento irracional baseado na associação interpretativa-crítica dos fenómenos delirantes*"* (Ades, 1982; Dalí, 1998; Cirlot, 2003) que, para o historiador e crítico de arte José Pierre, poderá ser das contribuições mais significativas de Dalí para o surrealismo, suplantando mesmo o automatismo, a pedra angular deste movimento artístico (Cirlot, 2003); um método cujas bases teóricas fundamentam-se na tese de doutoramento de Lacan, intitulada "*Da psicose paranóica nas suas relações com a personalidade*" (1932/1980), e que permitem a Dalí enunciar:

> Paranóia: delírio de associação interpretativa comportando uma estrutura sistemática – *Actividade paranóico-crítica: método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação interpretativa-crítica dos fenómenos delirantes*. A presença de elementos activos e sistematizados próprios da paranóia garante o carácter evolutivo e produtivo da actividade paranóico-crítica. (...) A actividade paranóico-crítica já não considera os fenómenos e imagens surrealistas isoladamente, mas pelo contrário, num conjunto coerente de relações sistemáticas e significativas (1998: 16-17).

Segundo Dalí, "a actividade paranóico-crítica descobre por este método "significações" novas e objectivas do irracional, faz passar tangivelmente o próprio mundo do delírio para o plano da realidade" (Dalí, 1998: 18).

Esta actividade é ilustrada no estudo do "Angelus", exaustivamente organizado em três níveis no ensaio surrealista (Cirlot, 2003): descritivo, interpretativo e de síntese e interpretação profunda da obra. No primeiro nível, o autor retrata os fenómenos delirantes, inicial e secundários, descrevendo fantasias de carácter obsessivo ou as "visões" do "Angelus". No segundo nível deste livro, sustenta que existe algo na pintura que não se revela pela simples contemplação da obra, mas apenas através de uma análise aprofundada, pela associação dos fenómenos descritos anteriormente. No terceiro e último nível, expõe ordenadamente o mito

ancestral que crê estar contido no "Angelus", o mito do matricídio. Mais adiante, no presente trabalho, os diversos elementos deste ensaio serão abordados em maior pormenor.

Um dado importante na compreensão da obra criativa de Dalí no geral, e deste ensaio em particular, será a sua obsessão pela psicanálise. Freudiano acérrimo desde os tempos de estudante em Madrid (Rudín, 2004), a influência do pensamento do psicanalista austríaco é epitomizada numa breve passagem do seu "*Diário de um Génio*" em que o cérebro de Freud é descrito como um dos mais saborosos e importantes da nossa época (Dalí, 2008). Com efeito, a leitura de "*A Interpretação dos Sonhos*" produz um grande impacto no pintor catalão, que declara ter sido "uma descoberta capital", passando a realizar uma "auto-interpretação", não apenas dos seus sonhos, mas de tudo o que lhe acontecia (Ades, 1982). Consequentemente, os postulados freudianos começam a ser utilizados por Dalí para explicar a paranóia e os comportamentos excessivos, passando a deter a função de ferramentas auxiliares em prol do seu autoconhecimento. Repercutem-se igualmente na produção artística, onde a obsessão pela conquista do irracional, associada à sua inquietude, se traduziu na elaboração de um simbolismo pictórico e linguístico totalmente idiossincrático (Ades, 1982; McNeese, 2006; Martínez-Herrera, Alcântara & García-Fernández, 2003).

O encontro entre Dalí e Freud acaba por acontecer, após várias tentativas do pintor, a 19 de Julho de 1938, em Londres, por mediação de Stefan Zweig, um ano antes da morte do fundador da psicanálise (Ades, 1982; McNeese 2006; Rudín, 2004). A propósito da conversação que os dois mantiveram, Dalí assinalou que Freud terá falado várias vezes em sublimação (Rudín, 2004) e que terá comentado:

> It is not the unconscious I seek in your pictures, but the conscious. While in the pictures of the masters – Leonardo or Ingres – that which interests me, that which seems mysterious and troubling to me, is precisely the search for unconscious ideas, of an enigmatic order, hidden in the Picture, your mystery is manifested outright. The picture is but a mechanism to reveal it (Ades, 1982: 74).

É precisamente no sentido e na continuidade destas palavras de Freud que o presente estudo contorna a obra pictórica do catalão, para se centrar num texto muito particular do *corpus* daliniano – "*O mito trágico do Angelus de Millet*" –, um ensaio onde humor, entomologia e psicanálise se reúnem na construção de uma obra de cariz "científico", em que o autor procura sustentar a proficuidade para a investigação do método paranoico-crítico por ele divisado.

A hipótese de trabalho da presente dissertação será que este ensaio surrealista, onde Dalí aborda o grande tema mítico da morte do filho, embora não seja marcadamente autobiográfico (e talvez precisamente por isso), no sentido em que se poderiam considerar outros escritos do pintor, como o "*Diário de um Génio*", pela descrição dos seus íntimos "fenómenos delirantes" e dos padrões associativos a eles ancorados, pode revelar algo mais "verdadeiro" acerca da sua personalidade, das suas fantasias inconscientes, do que o discurso hiperbólico das suas descrições vivenciais nos textos assumidamente biográficos. Relembre-se, a título de paralelismo, que alguns autores sustentam que em "*A Interpretação dos Sonhos*", ao relatar 47 sonhos que lhe pertenciam, Freud terá porventura revelado mais detalhes da sua vida íntima do que o fez na autobiografia (Roudinesco & Plon, 1998).

Outro elemento a reter na história de vida e criatividade do pintor Catalão seria a constante preocupação na elaboração de um mito próprio. Segundo Hartman (2008), este desassossego evidencia conflitos psicológicos que, em primeira instância, remetem para a história do seu desenvolvimento. Com efeito, em adulto auto-intitula-se "grande paranóico" (Rudín, 2004), título que indicia uma marca transgeracional que remonta ao seu avô paterno, Gal Josep Salvador Dalí. Pese embora a omissão nos registos autobiográficos, Hartman (2008) revela que este último teria sido diagnosticado como sofrendo de delírios persecutórios que, associados à perda de avultadas quantias de dinheiro nas casas de câmbio em Barcelona, culminam no suicídio, acto este reproduzido pelo seu tio Rafal, todavia sem sucesso.

À transgeracionalidade acrescem eventos relacionados com a infância que se repercutiram indelevelmente no seu carácter (Martínez-Herrera et al., 2003). Muitos relacionam-se com a sua condição de "criança neo-nascida", segundo Amaral Dias (s.d.), ou "criança de substituição" ("*replacement-child*"), nas palavras de Hartman (2008). Apesar da diferença terminológica, estes autores reportam-se ao mesmo fenómeno: "*the designation of replacement child refers to one whose parents made a conscious decision to conceive a child in order to replace a child who died a short time earlier*" (Hartman, 2008: 536), desejo que poderá ter estado relacionado com o nascimento de Dalí, visto que este ocorreu exactamente nove meses e onze dias após a morte de um irmão mais novo, ao que acresce a partilha do mesmo nome próprio, Salvador (Amaral Dias, s.d.; Hartman, 2008).

Existem poucos dados sobre os efeitos deste fenómeno no desenvolvimento da personalidade nos inícios do século XX, pese embora as elevadas taxas de mortalidade infantil apontem para a possibilidade de ocorrer amiúde. Todavia, este fenómeno apenas granjeou o interesse dos investigadores a partir da década de 1960 (Hartman, 2008), salientando-se o estudo pioneiro de Cain e Cain (1964) baseado em seis casos clínicos. Neste estudo, os autores

identificaram um luto pseudo-resolvido nos progenitores, assim como a omnipresença da imagem idealizada da criança falecida:

> The new child, the substitute, then, was born into a world of mourning, of apathetic, with drawn parents, a world focused on the past and literally worshiping the image of the dead (…) These parents grossly imposed the identity of the dead child upon his substitute, and unconsciously identified the two. Frequent slips were made, calling the new child by the dead child's name (…) The two children's looks, posture, facial expressions, ways of walking and talking were constantly compared. The parents' expectations, hopes, and even demands upon the child for various kinds of excellence were all obviously modeled upon the achievements of the dead child – or, more accurately, upon the hyperidealized and grossly unrealistic image of the dead child (Cain & Cain, 1964: 445-447).

Realçavam ainda preocupações fóbicas dos progenitores acerca de doenças ou acidentes, resultando numa sobre protecção e imposição de restrições severas aos filhos substitutos que, por sua vez, manifestavam múltiplas fobias e preocupações mórbidas acerca da morte, e identificavam-se com o irmão falecido, amputando a sua já frágil individualidade:

> They found they could barely breathe as individuals with their own characteristics and identity. Their parents compelled them to be like their dead siblings, to be identical with them, yet made it clear that they would never be accepted as "the same", and could never really be as good. (Cain & Cain 1964: 451)

Verifica-se frequentemente que os pais outorgam à criança viva o nome da criança morta. Segundo Amaral Dias (s.d.), na criança neo-nascida, o nome coloca-a, pela via do homónimo morto, como personagem que se confunde face a uma imagem igual a si, promovendo facilmente uma fragmentação aniquiladora. Terá sido assim com Dalí, mas também com Van Gogh, duas histórias de desenvolvimento que apresentam pontos de contacto. Com efeito, Van Gogh nasce um ano depois da morte do irmão morto e também ele herda o nome próprio do falecido, revelando a história de vida destes sujeitos uma problemática de ordem identitária, nomeadamente, nas dificuldades evidentes em elaborarem uma identidade viável separada da do irmão morto.

A dinâmica familiar em que estão inseridos poderá estar implicada nestas dificuldades, no sentido que a criança viva ocupa o lugar de um outro. Ela é o representante do desejo materno de negar a morte de um outro filho (Amaral Dias, s.d.). No fenómeno das crianças

neo-nascidas, os progenitores em geral, a mãe em particular, detêm um papel primordial. Isto porque, como postula Amaral Dias (s.d.), a mãe vítima de um luto não realizado, e para sobreviver narcisicamente, gera uma nova vida para substituir o outro, o morto. Nestas circunstâncias frequentemente pode observar-se um conjunto de cuidados, ou como diria Winnicott (1975), uma "maternagem" sobressaturada de recordações, factos e sofrimentos ligados à criança morta, e que poderá comprometer a capacidade de providenciar uma função continente, uma função de *rêverie* materna (Amaral Dias, s.d.). Aponta ainda Hartman (2008) que as crianças de substituição poderão experienciar sentimentos de responsabilização pela aflição dos pais e apresentar fantasias de imputação e culpa pela morte do irmão.

Os registos autobiográficos de Dalí evidenciam que este se sentiu e identificou como criança substituta ao longo da sua vida, providenciando amplo material que atesta o impacto desta condição na sua existência (Dalí, 1942/1986, 1973/1975). Nos escritos que se reportam ao irmão morto, é possível identificar omissões e erros factuais (por exemplo, refere que o irmão morreu aos sete anos de idade, quando na realidade faleceu aos 21 meses), um misto de realidade e ficção (a título exemplificativo, atribuía ao irmão características que uma criança de tão tenra idade não poderia demonstrar) que, segundo Hartman (2008), são reveladores de conflitos identitários e da construção de um mito próprio, visando uma nova identidade e uma nova personalidade.

Esta permanente construção mítica de Dalí reporta ao significado psicanalítico do mito. Com efeito, o mito na psicanálise detém um papel preponderante. Primeiramente com Freud, que referia em "*Psicopatologia da Vida Quotidiana*" (1901/2003: 288) que "a concepção mitológica do mundo, que se repercute até nas religiões mais modernas, *não é mais que uma psicologia projectada no mundo exterior*", cuja análise desvelaria fatores e factos psíquicos do inconsciente; seguindo-se outros no seu encalço (e.g. Rank, 1959), nomeadamente Wilfred Bion, que sustenta com firmeza a importância do Mito na fantasia do sujeito. Segundo Fleming (2003), Freud já defendia que o processo psicanalítico seria comparável ao desvendar do mítico crime de Édipo:

> A acção da peça mais não é do que a revelação gradual, artisticamente adiada, num crescendo de tensão (comparável ao trabalho de uma psicanálise), do facto de o assassino de Laio ser o próprio Édipo (…) Como o poeta, pela sua investigação, traz à luz a culpa de Édipo, força-nos a tomar consciência do nosso íntimo, no qual continuam activos os mesmos impulsos, embora recalcados" (Freud, 1900/2009: 191-192).

Outro dos postulados de Freud consiste na aproximação da narrativa mítica ao sonho, defendendo que diferentes episódios míticos/sonhos são diferentes versões distorcidas de um mesmo conteúdo à procura de sentido, a passagem do não sabido ao visto (tornado consciente). Mito e Mitologia, no pensamento do pai da psicanálise, contêm as ancestrais fantasias do início dos tempos: "A figura mítica condensa as realidades culturais e psicológicas mais profundas da humanidade. O enigma da esfinge ganha em Freud o sentido do enigma da condição humana" (Fleming, 2003: 151).

Por sua vez, Bion toma como ponto de partida as hipóteses freudianas e desenvolve a temática do mito, nomeadamente o conceito que denominou de "Mito Privado", que poderá ser sistematizado em duas grandes áreas: "o mito enquanto modelo para o crescimento mental" e "o mito enquanto conceito integrado na teoria de pensamento" (Fleming, 2003).

Relativamente à primeira conceptualização, Bion contraria as perspetivas que dissociam o Mito do Logos, e associa-o ao vínculo do conhecimento (K) da sua teoria do pensamento. Desta forma, Fleming (2003) sublinha a convergência entre Freud e Bion, no sentido que, para ambos, o mito representa fonte de conhecimento cujo código simbólico, uma vez descodificado, permitiria o acesso ao saber. Consequentemente, pode ser entendido como modelo para o crescimento mental, operado pela tolerância à dor mental, porque "só a tolerância à dor mental e não o temor pelo desconhecido podem conduzir o homem à descoberta da sua verdade, à busca do conhecimento de si próprio" (Fleming 2003: 152).

Na segunda conceptualização de Bion, o mito insere-se na categoria C da sua tabela, onde agrupa três ordens de fenómenos mentais: sonhos, pensamentos oníricos e mitos. Conceptualiza o sonho como uma combinação em forma narrativa de pensamentos oníricos que, por sua vez, derivam de combinações de elementos alfa. Para Bion, pensamentos oníricos, sonhos e mitos seriam construções de um mesmo tipo; todavia, diferenciam-se entre si pela qualidade e natureza do fenómeno: "Pensamentos Oníricos e Sonhos são fenómenos inconscientes", enquanto "relatos de sonhos e mitos são pensamentos conscientes". Nesta perspetiva, pode "um relato de um sonho adquirir uma significação mais estruturada, próxima ou denunciando um mito privado" (Fleming, 2003: 153).

Por sua vez, Amaral Dias (1997) propôs a divisão da categoria C em duas categorias separadas, sugerindo que o mito figurasse na tabela como categoria D, na qual, pensamentos oníricos e sonhos aparecem como expressão direta da barreira de contacto, que, por sua vez, leva à construção dos mitos privados. Fleming (2003: 153): assinala que "os mitos organizam (…) as Conjugações Constantes do sujeito, ou usando a linguagem dos pacientes, um padrão, uma linguagem, ou ainda uma ideia recorrente que identificam como estando presente e

constante ao longo das suas vidas". O mito privado, sendo constituído e organizado a partir de constelações de fantasias inconscientes do ser humano, oferece-se como um código constituído por um pensamento primitivo e, dessa forma, mais próximo das impressões sensoriais, permitindo produzir saber que, segundo Fleming (2003: 154), "é coevo de um pensamento conceptual obedecendo este à lógica de um pensamento científico".

A antropologia elucida outras características do pensamento mitológico, sendo frequentemente apresentado como detendo uma função normativa. Nas sociedades ditas "primitivas", o ser humano, confrontado com o mundo e com a sua existência no Cosmos, necessitou de o compreender, explicar, e de dar significado aos grandes enigmas da sua própria existência (Davis, 2007; Fleming, 2003). A função primeira do mito seria, então, a de desvendar um mistério. De acordo com Eliade (1989: 11-15), o mito traduz "a revelação de um evento primevo que serviu de base quer a uma estrutura real quer a um comportamento humano" e "sendo real e sagrado, o mito torna-se exemplar e, por conseguinte, susceptível de se repetir porque serve de modelo e, conjuntamente, de justificação a todos os actos humanos", concluindo que "o Mito é uma história verdadeira que se passou no começo dos tempos e que serve de modelo aos comportamentos humanos".

O pensamento mitológico não se opõe ao pensamento científico, mas antes, pela forma como operacionalizam o raciocínio e entendem o mundo, ambos detêm um papel de complementaridade, coexistindo no interior de cada indivíduo (Fleming 2003). Nesta perspetiva, "*O mito trágico do Angelus de Millet*" poderá conter dois processos de funcionamento mental: 1) o pensamento lógico, analítico; 2) o pensamento intuitivo, criativo (Coimbra de Matos, 2007). Segundo Coimbra de Matos (2007: 125), "o pensamento lógico é o pensamento de vigília, do estar vigilante – atento ao real". A propósito da sistematização, da lógica, racionalidade e coerência, refere o pintor catalão que "é em 1929 que Salvador Dalí presta atenção aos mecanismos internos dos fenómenos paranóicos e encara a possibilidade dum método experimental baseado no poder súbito das associações sistemáticas da paranóia" (Dalí, 1998: 16). Em complemento a este pensamento atento e vigilante, o pensamento intuitivo está associado ao sonho, à distração. Desta forma, "o paradigma do pensamento intuitivo é o sonho acordado, o devaneio ou a *rêverie*" (Coimbra de Matos, 2007: 125), características também presentes no texto em apreço, quando o autor escreve: "o Angelus de Millet adquire uma forma nitidamente obsessiva (...) imiscuindo-se sob diversos aspectos e variantes no desenrolar das minhas fantasias e sonhos " (Dalí, 1988: 47).

Muitas poderiam ser, eventualmente, as leituras psicológicas deste ensaio surrealista. Porém, a presente dissertação pretende ser uma contribuição ao estudo do texto daliniano à luz

da configuração de um mito privado (Bion) e da função que este detém para o sujeito. Sugere-se que, diante da ambiguidade da cena reproduzida no "*Angelus*", e ao defender a hipótese de que esta retrata o grande tema mítico da morte do filho, o artista esteja a colocar nesta tela uma ideia recorrente da sua vivência, ou seja, a sua condição de criança de substituição. Desse modo, as conjeturas que tece sobre a dita pintura, numa linguagem e simbolismo próprios, profundamente influenciada pelos postulados psicanalíticos, e a descrição de um conjunto de sonhos/delírios, poderá fazer sobressair um padrão vivencial, ou seja, a forma como se sentiu e vivenciou na condição de infante de substituição. Neste caso, o texto poderá ter um duplo objectivo para o escrivão. O primeiro seria de ordem retrospetiva, na qual a narrativa no tempo passado permitirá um (re)lembrar, um (re)visitar, o "paraíso" da infância perdida. Por outro lado, a sua escrita poderá congregar uma função reparadora, na medida que este regresso ao passado poderia permitir a Dalí a (re)construção da sua história pessoal e da sua identidade própria. Ou seja, seria "*O mito trágico do Ângelus de Millet*" um texto de um tempo passado com o intuito de um ensaio para o futuro?

METODOLOGIA

A abordagem psicanalítica da arte difere substancialmente, tanto das abordagens clássicas da história da arte, como da psicanálise em si mesma. Relativamente a esta última, alguns autores sustentam que uma obra de arte não se presta a uma análise no sentido estrito, pois a metodologia da psicanálise clínica, que engloba as associações livres dos analisandos, as suas reações à palavra do psicanalista e o enquadramento do *setting*, não é aplicável (Hartman, 2008). Contudo, bastará recordar alguns trabalhos de Freud, como "*Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*" (1910/2007) ou "*Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen*" (1907/1995), para reconhecer o contributo que o "diálogo" com as obras de arte e as biografias dos artistas pode deter para o avanço e reflexão sobre a teoria psicanalítica, não olvidando naturalmente as críticas que foram tecidas, tanto às obras citadas, como à psicanálise aplicada aos campos literário, histórico, artístico ou mitológico, que muito animou as reuniões da Sociedade Psicológica das Quartas-Feiras (Roudinesco & Plon, 1998). Baudry (1984, in Hartman, 2008) identifica quatro formas pelas quais se procurou aplicar a psicanálise a uma obra de arte, fora do *setting* clínico: 1) ignorar a natureza "como se" do trabalho artístico, encarando-o como uma história de caso; 2) relacionar a obra com o estado mental do artista e tomá-la como uma forma de associação livre; 3) realizar uma análise temática da obra; 4) considerar as reações da audiência perante o efeito estético do trabalho artístico. Neste

estudo, e de forma similar ao trabalho realizado por Hartman (2008) sobre o quadro "*Gala Contemplating the Mediterranean*" (1976), foi utilizada uma combinação da segunda e terceira abordagens.

Para atingir os objetivos delineados, subdividiu-se o trabalho em três fases. Na primeira, descrevem-se aspetos desenvolvimentais, educacionais e relacionais de Dalí, através de textos biográficos (Ades, 1982; Descharnes & Néret, 1993; McNeese, 2006; Néret, 2003, Shanes, 1994) e autobiográficos (Dalí, 1942/1986, 1973/1975, 2008). A segunda fase consiste na exploração aturada e colheita de excertos do ensaio "*O mito trágico do Angelus de Millet*" (Dalí, 1998). Por último, são triangulados os dados recolhidos na análise biográfica e da obra, com as investigações realizadas sobre o fenómeno das crianças neo-nascidas (Amaral Dias, s.d.; Cain & Cain, 1962; Cirlot, 2003; Hartman, 2008; Rudin, 2004), a teoria do pensamento de Bion (Amaral Dias, 1997, s.d.; Bion, 1963/1991; Fleming, 2003), assim como com outros aportes psicanalíticos, procurando as pontes de contacto que confirmem ou infirmem a hipótese do mito enunciado por Dalí consistir numa tentativa de (re)construção da sua própria narrativa, de explorar os seus conflitos internos e criar uma nova identidade.

ALGUNS ASPECTOS DA INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA DE SALVADOR DALÍ

Dalí nasceu a 13 de Maio de 1904, na localidade de Figueiras, e sete dias depois é baptizado com o nome de Salvador Filipe Jacinto Dalí y Domenèch (20 de Maio de 1904). Como já foi referido, Dalí vem ao mundo nove meses e dez dias após a morte do seu irmão – Salvador Galo Anselmo Dalí – que morreu com 21 meses de idade, vítima de gastroenterite infeciosa. É, portanto, o segundo filho de Don Salvador Dalí y Cusy, um respeitável notário público e advogado, com forte personalidade e carácter autoritário, associado a um humor sarcástico, que dizem ser próprio daquela região; e de Felipa Domenèch, descendente de uma família com fortes ligações ao mundo comercial e descrita como recatada e moça bonita de Barcelona (Descharnes & Néret, 1993; Hartman, 2008; McNeese, 2006).

Os primeiros anos de vida de Dalí são marcados por um conjunto de cuidados parentais considerados como excessivos. Com efeito, segundo McNeese (2006), não existiu dia em que estes não satisfizessem os seus desejos, submetendo-se a todas as suas demandas. O próprio descrevia-se como tendo sido "uma criança mimada", cuja condição é simbolizada na oferta de uma fatiota de rei por um dos seus tios de Barcelona e que imediatamente adota, assumindo-se a partir daí o "monarca absoluto da casa" (Descharnes & Néret, 1993; McNeese, 2006; Hartman, 2008).

A superproteção dos pais de Dalí, para McNeese (2006), poderá relacionar-se com a perda do primeiro filho. Todavia, o estado de saúde do segundo filho poderia justificar igualmente cuidados adicionais, isto porque, frequentemente, travava batalhas contra hemorragias nasais e anginas. A sua infância é ainda marcada pelo medo, manifestado pelas fobias, especialmente a gafanhotos, assim como por episódios de enurese e encoprese (Descharnes & Néret, 1993; Hartman, 2008; McNeese, 2006), embora Dalí acreditasse que detinha o controlo absoluto destes comportamentos (Hartman, 2008).

Ana Maria, a irmã, nasce em 1908, ano em que Dalí ingressa na escola. A partir desse momento aumentam em frequência e intensidade os acessos de cólera, seja por não deixar de berrar/chorar até obter o que desejava, seja por manifestar comportamentos agressivos. Dalí alega inclusivamente que teria pontapeado a irmã na cabeça quando esta tinha dois anos, embora este episódio nunca tenha sido confirmado por Ana Maria (McNeese, 2006; Hartman, 2008).

Na adolescência, o exibicionismo intensifica-se com objetivo de atrair cada vez mais a atenção sobre si próprio. Principia por maquilhar-se com produtos de beleza da mãe, deixa crescer o cabelo um pouco mais baixo que os ombros para adquirir um "ar de artista boémio", começa a vestir mantas ou capas e a utilizar uma muleta, da qual se tornará inseparável, acrescendo os comportamentos classificados como bizarros e excêntricos no colégio que frequentava, como é o caso de tirar dinheiro aos pais e vendê-lo por metade do seu valor aos colegas ou quando descobre que atrai ainda mais atenção ao "voar" pelas escadas do colégio (Descharnes & Néret, 1993; Hartman, 2008; McNeese, 2006). Poderiam aqui ser traçados pontos de contacto entre este comportamento e o suicídio do avô, que seria um segredo de família, apenas revelado a Dalí na adolescência (Hartman, 2008).

É aos dezasseis anos que enfrenta uma das perdas mais significativas da sua vida, com a morte repentina da mãe, vítima de cancro no cólon, entendida pelo artista como uma afronta e um insulto, aos quais reage elaborando um plano de retaliação e vingança que passava por alcançar fama e glória nas artes (Descharnes & Néret, 1993; Hartman, 2008; McNeese, 2006).

Atentemos agora nas representações paternas/maternas de Salvador Dalí. Para o Catalão a figura paterna consubstancia-se numa representação tirânica, à qual se poderá associar a prestigiante posição profissional que ocupava e a sua grande e imponente figura, visível na tela "*Portrait of my Father"* (1925). Contudo, Hartman (2008) assinala que a relação com o pai poderá ser mais complexa do que aparenta à primeira vista. Nesse sentido, refere que, pese embora a maior parte dos materiais biográficos e históricos propendam a enfatizar as caracterizações que Dalí fez do pai como homem castrador de temperamento volátil, outras

assinalam que este seria o homem que mais admiraria e imitaria. É ainda atribuída ao pai outra das preocupações de Dalí: o sexo. Frequentador assíduo de prostíbulos, Don Salvador Dalí y Cusi, culpava-se pela morte do filho e responsabilizava-se pela transmissão de algum tipo de doença venérea. Por esse motivo, numa atitude de prevenção e educação sexual para com o segundo filho, providenciou-lhe um conjunto de literatura que alertava para os perigos deste tipo de doenças, com ilustrações das lesões provocadas pela sífilis. Mais tarde, Dalí recordar-se-á destas imagens descrevendo-as como repulsivas. Associando-as ao ato sexual, passa a evitar qualquer forma de contacto carnal e refugia-se no onanismo (Descharnes & Néret, 1993; Hartman, 2008; Martínez-Herrera et al., 2003; McNeese, 2006). Em 1929 dá-se a rutura relacional. O "pai tirano" desaprova a união do filho a Elena Ivanovna Diakonova (Gala) e deserda o insubordinado. Esta cisão terá sido entendida pelo artista como uma libertação do jugo paterno, rumando até Paris para junto de Gala, para artisticamente cimentar o seu talento, aderir ao surrealismo e renascer criativamente (Descharnes & Néret, 1993).

Quanto à filiação materna, o discurso é substancialmente distinto, e a mãe parece ser encarada de forma unívoca, desprovida de ambivalência, "religiosamente adorada" (Néret, 2003: 14). Em adulto, recorda-la com amor e afeição e descreve-a como uma católica devota. Nota-se aqui semelhanças com Freud, que também terá idealizado a mãe (Raphael-Leff, 2010). A analogia poderia ainda ser levada mais longe, pois, segundo Anisfeld e Richards (2000: 301), o psicanalista inscrever-se-ia, ele próprio, como criança de substituição:

> The concept may be extended to many other situations in which a child is put in the place of someone else in the family system. In his experience of survivor guilt for his deceased brother Julius, Freud may be regarded as such a metaphorical replacement child.

A formulação do Complexo de Édipo é profundamente influenciada e determinada pela sua autoanálise, na qual o psicanalista coloca o enfoque na rivalidade com o pai e no desejo pela mãe, relegando para segundo plano a ambivalência pré-natal, a crueldade pós-natal e a cumplicidade na relação incestuosa de Jocasta no mito grego e, por conseguinte, olvidando os aspetos da intimidade diádica precoce com uma mãe arcaica, pré-edipiana (Raphael-Leff, 2010). Tal seria reforçado na sua afirmação de que a relação mãe-filho seria "o mais perfeito, o mais livre de ambivalência de todos os relacionamentos humanos" (Freud, 1933/1996: 132). Para Raphael-Leff (2010), Freud teria efetuado uma clivagem defensiva para não tomar contacto com os aspetos inaceitáveis da mãe, o que conduz a conjeturar se Dalí não teria também realizado o mesmo movimento a propósito da *imago* materna.

A história de desenvolvimento de Dalí é reveladora de uma vivência pautada, sobretudo, por uma superproteção materna. Segundo McNeese (2006), Dalí terá revelado que todos os dias a mãe o acordava de manhã, olhava-o nos olhos e questionava qual era o seu desejo. Este cuidado materno remete para uma das características apontadas por Hartman (2008) como estando associadas aos progenitores envolvidos nas crianças neo-nascidas. Segundo os estudos de Orgel (1974, in Hartman, 2008), estes pais poderão exibir temor em lidar com a sua própria agressividade fantasiando que esta possa ferir ou matar o filho vivo. Inaptos em providenciar uma "ressonância negativa" (dizer não) devido ao luto, possibilitam a perceção nas crianças de substituição que os pais se apresentam num estado de "adormecimento". Este embotamento poderá ser percetível nos pais de Dalí que, perante a individualidade cada vez mais problemática, optam por frequentemente desculpá-lo ou mesmo ignorá-lo (Hartman, 2008).

Em estreita linha com o que vem sendo exposto, os comportamentos bizarros, excêntricos e megalómanos que cedo denuncia, e que se intensificam com a adolescência e idade adulta, poderiam associar-se a uma carência de reconhecimento pela sua singularidade e individualidade, mais precisamente pela mãe, que tanto estimava e valorizava, enlutada pela perda do primeiro filho. Uma desesperada tentativa de diferenciação do irmão morto, também ele Salvador? O próprio o reconhece quando afirma: "todas as excentricidades que Eu cometi, Eu fi-lo porque Eu desejava provar a mim próprio que Eu não sou o meu irmão morto, mas o vivo" (McNeese, 2006: 15). Segundo Shanes (1994: 5):

> Certamente, aquela morte deixara nos pais de Dalí um inevitável sentimento de angústia, e o jovem Dalí estava sempre consciente do desaparecimento, porque tanto a mãe como o pai projectavam constantemente o irmão nele, fazendo todos os dias comparações entre os dois rapazes, vestindo o Salvador mais novo com as roupas do irmão morto, dando-lhe os mesmos brinquedos para brincar e tratando-o como a reencarnação do outro. Confrontado com uma tal negação de si mesmo, Dalí, compreensivelmente, rebelou-se por forma a afirmar a sua própria identidade, enquanto se revoltava igualmente contra a imagem aperfeiçoada do irmão morto que os pais tentavam impor-lhe.

Nas suas deambulações autobiográficas, Dalí atribuiu grande significância à conexão com o irmão falecido. O seguinte excerto (Dalí, 1942, cit. por Hartman, 2008: 535) ilustra como se terá sentido enquanto criança de substituição:

> My brother died at the age of seven from an attack of meningitis, three years before I was born. His death plunged my father and mother into the depths of despair; they found consolation only upon my arrival into the world. My brother and I resembled each other like two drops of water but we had different reflections. Like myself he had the unmistakable facial morphology of a genius.

O discurso, pelos múltiplos erros factuais que contém, ilustra a construção de uma mitologia própria em torno do seu nascimento e a identificação primitiva com o irmão morto (Hartman, 2008). Em 1963 pinta "*Portrait of my Dead Brother*", que inclui elementos do "Angelus" de Millet, e alguns anos depois, em escrito autobiográfico (Dalí & Parinaud, 1973, cit. por Hartman, 2008: 538), revela as dificuldades na construção de uma identidade própria e a vizinhança da morte associadas à sua condição:

> As is known, three years after the death of my seven year elder brother, my father and mother at my birth gave me the same name, Salvador, which was also my father's. this subconscious crime was aggravated by the fact that in my parents' bedroom – an attractive, mysterious, redoubtable place, full of ambivalence and taboos there was a majestic picture of Salvador, my dead brother, next to a reproduction of Christ crucified as painted by Velázquez; and this image of the cadaver of the Savior whom Salvador had without question come to in his angelic ascension, conditioned in me an archetype born of four Salvadors who cadaverized me. The more so as I turned a mirror image of my dead brother, I thought I was dead before I was alive. The three Salvadors reflecting each other's images, one of them a crucified God twinned with the other who was dead and the third a dominating father, forbade me from projecting my life into a reassuring mold and might I say from even constructing myself.

A EDUCAÇÃO DE DALÍ

A habilidade para as artes, nomeadamente, para o desenho e pintura, brotam precocemente em Salvador Dalí, como uma criança maravilha (Amaral Dias, s.d.). A primeira pintura realizou-a aos seis anos, mas na escola revelava-se totalmente desinteressado. O único atrativo da escola eram as férias, esperadas com grande expetativa, passadas na casa de campo da família, em Cadaqués, onde permanecia longas tardes na companhia de Ana Maria, brincando junto às formações rochosas e nas poças da água do mar, desvendando a fauna marítima. Também se destaca o convívio com os Pichot, família com fortes amizades no

mundo artístico e ligações privilegiadas à sua família (Descharnes & Néret, 1993; McNeese, 2006). É a Ramon Pichot, também ele pintor e irmão do patriarca desta família, que é atribuída a responsabilidade de ter apresentado Salvador Dalí a Juan Nuñez Fernández (McNeese, 2006). Encarado como o professor que sobre ele exerceu maior influência, a tutela de aproximadamente seis anos que exerceu deteria grande responsabilidade na consolidação dos talentos do jovem pintor. Cada vez mais focado nos estudos artísticos, surgem as primeiras exposições e alarga os horizontes intelectuais a outras áreas do saber, desenvolvendo os primeiros trabalhos escritos, publicando um poema e reflexões sobre os artistas favoritos, os mestres espanhóis El Greco, Velázquez e Goya, e os mestres renascentistas italianos, Miguel Ângelo e Leonardo da Vinci, na revista estudantil "Studium" (Descharnes & Néret, 1993; McNeese, 2006).

Para alcançar a demanda de fama e prestígio nas artes, motivada pela já referida perda materna, muda-se para Madrid com o consentimento paterno, e ingressa como aluno na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, onde rapidamente se desinteressa pelos estudos académicos e desvaloriza o corpo docente. Simultaneamente, é aceite num grupo de estudantes, no qual priva com Luis Buñuel (que mais tarde integra o movimento surrealista, realizando conjuntamente com Salvador Dalí o filme "*Un Chien Andalou*" em 1929) e Federico García Lorca, com o qual edifica uma estreita amizade de aproximadamente sete anos, entre 1922 e 1928 (Descharnes & Néret, 1993; Hartman, 2008; McNeese, 2006).

Nesta fase torna-se anarquista e interessa-se pela política e pela revolução russa, declarando-se a favor da independência da Catalunha. Participa num movimento de protesto contra um professor de arte, exigindo que este abandonasse o cargo por não possuir qualificações para a função. Esta participação termina com a expulsão temporária da Academia, à qual retorna em Outono de 1925, surgindo a primeira exposição individual um mês depois, na prestigiada Galeria Dalmau. Finalmente, recusa-se a realizar os exames finais em 1926, alegando faltarem aos professores talento suficiente para avaliarem o seu trabalho, o que culminou na expulsão definitiva da Academia (Descharnes & Néret, 1993; McNeese, 2006). Segundo Hartman (1998), embora seja difícil estabelecer uma conexão direta entre o falecimento da mãe, que ocorre pouco tempo antes da sua ida para Madrid, e os problemas subsequentes enquanto aluno da Academia, existem evidências de que estaria à procura de uma identidade própria e viável, procura essa que se manifestava nas suas vestimentas bizarras, nos conflitos com autoridades políticas e artísticas e no desejo de ser aceite pelos seus pares.

AS RELAÇÕES DE DALÍ

Os 10 anos que se seguiram à morte da mãe, evento descrito por Dalí como golpe tremendo, foram pontuados por intensas dificuldades psicológicas (Hartman, 1998) e por duas das relações mais significativas na sua vida: Federico García Lorca e Gala.

A amizade com Lorca, sete anos mais velho que o pintor, tem início aproximadamente um ano após o falecimento da mãe. A admiração e afeto que nutriam um pelo outro aparentava ser recíproca (Hartman, 2008): "não é de duvidar que os dois rapazes tivessem encontrado um no outro uma paixão das descobertas estéticas, à dimensão dos seus próprios desejos" (Néret, 2003: 22). Embora Dalí assevere que recusou algumas investidas amorosas que o poeta entabulou, a dificuldade em separar efabulação de concretude nos seus relatos lança o historiador na ignorância do que efetivamente se passou entre os dois jovens (Néret, 2003). Contudo, e apesar das incertezas que rodeiam esta relação, parece ser possível afirmar que a grande intimidade com o poeta assumidamente homossexual, numa altura em que as suas experiências com mulheres ainda eram bastante limitadas (Néret, 2003), terá agudizado o conflito identitário em Dalí, nomeadamente no que à sexualidade dizia respeito.

Os anos de convívio com Lorca foram um período em que realizou múltiplas experiências ao nível da pintura, com incursões em diversos estilos, indiciando a busca de uma identidade artística que, nos últimos anos da década de 1930, parece aproximar-se cada vez mais do surrealismo (Ades, 1982). Em 1928, dá-se o rompimento com Lorca, alegadamente por motivos artísticos. Na primavera de 1929, numa viagem a Paris, visita vários bordéis em busca de uma mulher "elegante". Os seus intentos saem gorados e é um Dalí pessimista e depressivo que regressa a Espanha, estabelecendo um estúdio em Cadaqués. Nesta altura é assaltado por recordações da sua infância, que progressivamente inclui nas suas pinturas, e começa a manifestar "ataques" de riso incontroláveis, que ocorrem em resposta a fantasias intrusivas (Hartman, 2008).

Segundo Hartman (2008), o rompimento da relação com Lorca coincide com a adoção de uma identidade artística surrealista e com a articulação de um desejo consciente heterossexual. Tanto a perda do companheiro como a ansiedade suscitada pela perspetiva de consumar uma relação heterossexual parecem estar associadas à sintomatologia depressiva e têm um reflexo na sua obra. São desta época os quadros que apresentam os temas freudianos mais evidentes. Embora a maioria dos comentários históricos acerca das produções deste período foquem o conflito entre o desejo heterossexual e a angústia de castração, Hartman (2008) assinala que os "ataques" de riso podem ser perspetivados como defesas hipomaníacas

contra a depressão, associada, não apenas à perda de Lorca, mas também da sua mãe e do irmão. A confirmar-se esta hipótese, o fator precipitante para a descompensação psicológica não seria apenas a angústia de castração, mas principalmente o medo de perder o objeto materno.

É neste estado de grande fragilidade que se produz o encontro entre Dalí e Gala em Cadaqués, seis meses após o rompimento com Lorca. A misteriosa russa cativa de imediato as atenções do catalão, que dela se procura acercar num passeio pelas rochas, mas a declaração de amor é difícil de concretizar entre as gargalhadas nervosas que o assolam:

> Eu ia tocar-lhe, ia estreitar a sua cintura, quando a mão de Gala pegou na minha. Era o momento de rir, e ri com um nervosismo tanto mais violento quanto era vexatório para ela, nesse preciso momento. Mas Gala, em vez de se sentir ferida por esse riso, orgulhou-se dele. Com um esforço sobre-humano, aperta ainda com mais força a minha mão, em lugar de deixá-la cair com desdém, como qualquer outra mulher teria feito. A sua intuição mediúnica tinha-lhe feito compreender o sentido exacto do meu riso, tão inexplicável para os outros. O meu riso não era «alegre» como o de toda a gente. Não era cepticismo ou frivolidade, mas fanatismo, cataclismo, abismo e terror. E acabava de fazê-la ouvir o mais aterrador, o mais catastrófico de todos os risos, que lhe depus a seus pés. – Meu querido – disse ela –, não mais nos deixaremos (Néret, 2003: 24)

Nos seus primórdios, o relacionamento parece ter sido pontuado por fantasias homicidas de Dalí em relação a Gala, e esta terá explicitamente pedido ao pintor que consumasse o acto. Salvador Dalí é bastante claro quanto ao papel que Gala desempenhou nesse período da sua vida.

> Gala afastou-me do meu crime e curou a minha loucura. Obrigado! Quero amar-te. Casarei contigo… os meus sintomas histéricos desapareceram uns após os outros, como por encanto e tornei-me senhor do meu sorriso, do meu riso e dos meus gestos. Uma nova saúde brotou na minha cabeça, como uma rosa (Néret, 2003: 26)

Hartman (2008) refere que embora seja difícil explicar a "cura" operada, é possível especular que Dalí tenha perspetivado em Gala um objeto de identificação alternativo aos que até ao momento possuiria. Tratava-se de uma mulher forte, uma curandeira, que passaria a assumir múltiplos papéis na sua vida: editora, agente, amante, companheira, modelo, musa e mãe idealizada (Hartman, 2008). A descrição que faz de Gala, como detendo caracteres

masculinos e femininos, aponta para uma figura que congrega os atributos de uma mãe primeva, uma figura omnipotente sem género. A identificação com esta figura parece ter permitido ao artista solidificar a sua identidade instável, enfrentar a separação do pai e da irmã, e superar as perdas de Lorca e da mãe. Para além disso, a russa terá contribuído para a resolução dos seus dilemas sexuais, conferindo-lhe uma identidade heterossexual (Hartman, 2008). A partir de então, Dalí desenvolve uma mitologia complexa para ambos, de forma similar ao que faria sistematicamente ao longo da vida para si próprio, fundindo as suas identidades e histórias de vida. Após o casamento, em 1934, começa a assinar as suas telas como "Dalí-Gala" (Hartman, 2008)

Depois da morte de Gala, em 1982, Dalí deixou de pintar e de criar, e talvez até de viver (Descharnes & Néret, 1993; Hartman, 2008; McNeese, 2006). Apesar de não tentar ativamente o suicídio, relevam-se dois episódios em que se "deixou morrer": o primeiro envolve um "acidente" com um secador elétrico, que causou um incêndio no seu quarto; o outro trata-se de uma desidratação deliberada (Hartman, 2008). Dalí acaba por falecer, a 23 de Janeiro de 1989, vítima de falência cardíaca, aos 84 anos, após evidente declínio mental e físico, em profunda depressão (Descharnes & Néret, 1993; Hartman, 2008; McNeese, 2006).

O MITO TRÁGICO DO ANGELUS DE MILLET

O mito trágico é escrito entre 1932 e 1936, nos anos em que viveu em Paris na companhia de Gala (Cirlot, 2003), e permaneceu extraviado por mais de duas décadas. Em 1963, aquando da sua publicação, Dalí (1998: 37) escreve no prólogo que "o manuscrito deste livro perdeu-se no momento da nossa partida para Arcachon, horas antes da ocupação alemã. Encontrado hoje, após hoje vinte e dois anos, reli-o e decidi publicá-lo tal e qual, sem mexer uma vírgula".

O intróito da obra esclarece ainda que a sua principal hipótese para o quadro, divisada décadas antes, de que representaria o tema mítico da morte do filho, fora validada recentemente por exames de raios X nos laboratórios do Museu do Louvre revelando "uma massa escura de forma geométrica facilmente assemelhável a um paralelepípedo" (Dalí, 1998: 39). Esta "massa escura", situada entre as duas personagens, mais não seria do que um caixão contendo os restos mortais do filho dos camponeses enlutados, que Millet teria originalmente pintado, mas apagado com uma camada de tinta, pois o melodrama não se coadunaria com os gostos da época. A hipótese avançada é desenvolvida ao longo de três capítulos interligados entre si e exemplificam a aplicação do método paranoico-crítico ao "Angelus" de Millet.

O primeiro capítulo é dedicado à apresentação do conjunto de "delírios" do autor, que este associa à pintura, e que compõem a narrativa do texto, de forma estritamente descritiva e sem qualquer intervenção crítica. Estes fenómenos são classificados por Dalí de acordo com a sua natureza; assim, o "fenómeno delirante inicial", não só é importante por desencadear os episódios seguintes, denominados de "delírios secundários", mas também por situar a ação no tempo e revelar o forte impacto sensorial no artista.

> Em Junho de 1932 vem-me subitamente ao espírito, sem nenhuma recordação nem qualquer associação consciente que permitissem uma explicação imediata, a imagem do Angelus de Millet. Esta imagem constituí uma representação visual muito nítida e a cores. É quase instantânea e não dá lugar a outras imagens. Sinto um enorme abalo, uma grande perturbação porque, se bem que na minha visão da dita imagem tudo "corresponda" exactamente às reproduções que conheço do quadro, ela "aparece-me" no entanto completamente alterada e carregada de uma tal intensidade latente que o Angelus de Millet se torna de súbito para mim a obra pictórica mais perturbadora, mais enigmática, mais densa, mais rica em pensamentos inconscientes que jamais existiu (Dalí, 1998: 45).

O impacto da imagem do "Angelus" acicatou a curiosidade do artista, promovendo a comparação com outros tipos de visões que o acometiam no quotidiano, inferindo que esta em particular provocara-lhe uma "emoção absolutamente excepcional (…) incomparavelmente mais intensa e aguda" (Dalí, 1998: 52). A incapacidade de justificar logicamente esta emoção, através de uma apreciação de ordem intelectual do quadro, permite ao artista deduzir que "a produtividade delirante não é de ordem visual mas muito simplesmente psíquica", ou seja, "não é a imagem que muda de ponto de vista morfológico, porém é do ponto de vista do tema, do ponto de vista do drama" (Dalí, 1998: 55) que este deverá ser considerado.

A alteridade dramática é percetível gradualmente, e de forma crescente, quando Dalí desvela o mito trágico contido no "Angelus" de Millet, através de um discurso associativo construído sob a égide dos "delírios secundários".

O primeiro delírio secundário refere-se a um episódio em que está a brincar com seixos e pedras na praia, umas com formas suaves e arredondadas, outras crivadas de buracos pela ação da erosão, colocando-os em poses amorosas. Subitamente coloca duas pedras numa posição evocativa do par de camponeses do "Angelus", com o homem representado por uma pedra esburacada com metade do tamanho da pedra "feminina", esta com a superfície polida e inclinada na direção da primeira: "o homem aparece assim em estado de ruína, em estado

muito nítido de inferioridade face ao seixo arredondado e evocador da figura feminina" (Dalí, 1998: 71).

Prossegue a narrativa com um choque fortuito, entre si próprio e um pescador de Port Lligat, num prado de ervas grossas e carnudas, que é acompanhado pela súbita lembrança do "Angelus". A associação da vegetação que enquadrava este evento com as "noções infantis de flora ante-diluviana", de plantas primitivas e antiquíssimas, suscita a lembrança dos animais e monstros pré-históricos que via em ilustrações de livros que o haviam impressionado na sua infância, e conduzem Dalí a encarar a colisão como um ato falhado, representativo da agressão sexual ancestral. Apesar de esta ser a cadeia associativa seguida por Dalí neste ponto, faz-se aqui um breve parêntesis para salientar um elemento referenciado, mas não destacado pelo autor, que o choque havia sido inevitável pois ambos os homens manifestavam "gestos idênticos e correspondentes como os de um só homem e da sua imagem no espelho" (Dalí, 1998: 72).

Seguidamente, relata uma expedição sua ao Cabo Creus, em que imaginou esculpidas as personagens do "Angelus" nos rochedos mais altos que compunham a paisagem. O facto da rocha que representava o homem apresentar-se-lhe como "a que estava mais deformada pela acção mecânica do tempo", da qual "quase nada restava senão o bloco vago e informe da silhueta, a qual se tornava assim particularmente angustiante" (Dalí, 1998: 73), condu-lo à corroboração do primeiro "delírio secundário", onde a figura do homem estava igualmente diminuída face à mulher. Contudo, o autor salienta que à noção de diminuição do elemento masculino "vêm agora juntar-se as noções, mais completas, de extinção, apagamento e destruição" (Dalí, 1998: 74), adivinhando-se um sentimento de morte.

O discurso progride com outro "delírio" secundário, um devaneio fantasioso em que se imagina a sodomizar Gala à saída do Museu de História Natural em Madrid, depois de contemplarem aterrorizados o "Angelus" na sala dos insetos do museu. O autor faz uma identificação do par Gala-Dalí com o par de camponeses do "Angelus", e o terror sentido aquando da visualização da tela no museu corresponde ao terror da morte, já suspeitado no episódio anterior, sendo este associado ao ato sexual. É igualmente feita referência à sala de insetos que é associada às recordações pessoais do louva-a-deus. Dalí (1998: 77) refere que, por um lado, "o destino do louva-a-deus macho sempre me tinha parecido ilustrar o meu próprio caso face ao amor", por outro lado, a mulher do "Angelus" parece assumir uma atitude semelhante à do louva-a-deus fêmea.

Ao "devaneio" da sodomização de Gala segue-se a "fantasia experimental" de mergulhar metade da tela do "Angelus" num balde contendo leite morno, surgindo-lhe a

dúvida de qual seria a personagem figurada a ser submersa. O labor interpretativo e associativo de Dalí leva-o a concluir que deverá ser o homem, justificando esta conclusão por uma recordação de infância que se reporta às grandes e coloridas ilustrações de um livro infantil (Dalí, 1998: 78): "uma delas, que me causava uma impressão a um tempo agradável e desagradável, representava jovens cangurus na bolsa da mãe; sendo branco o fundo da bolsa, os três canguruzinhos pareciam sobreviver tão bem que eu pensei sempre que estes estavam meio mergulhados em leite". Esta imagem terá motivado o artista à edificação da teoria de que a mãe canguru transportava os filhos numa bolsa contendo leite, assim como a possibilidade de comunicação entre a bolsa e o interior da mãe canguru. Dalí (1998: 81) deduz que "a figura masculina do Angelus mergulhada no leite morno apresenta-se-me como uma imagem dum homem submerso, afogado, morto dentro do elemento maternal, dentro do calor materno". Por outro lado, se no "delírio" anterior o par do "Angelus" era identificado com Gala e Dalí, a presente fantasia conduz o autor a concluir que "Gala ocupava na realidade o lugar da minha mãe" (Dalí, 1998: 81), ou seja, o casal de camponeses representariam na verdade mãe e filho. Então, associando este "delírio secundário" aos precedentes, nomeadamente ao sentimento de morte e à ruína/diminuição da personagem masculina, Dalí (1998: 81) refere: "a submersão da personagem do *Angelus*, quer dizer, da minha pessoa no leite maternal, não pode ser interpretada senão como expressão do medo de ser absorvido, aniquilado, comido pela mãe".

A narrativa continua revelando um episódio em que descobre, na montra de uma loja, um serviço de café completo, cujas chávenas e cafeteira estavam todas decoradas com a imagem colorida do "Angelus". Dalí (1998) refere que a repetição do tema nas chávenas o perturba pelo carácter estereotipado (cada chávena tinha a imagem do "Angelus" repetida duas vezes, uma de cada lado), perturbação que é agravada por subitamente o serviço de café se assemelhar, aos seus olhos, a uma galinha (cafeteira) rodeada pelos seus pintainhos (chávenas). Para além disso, Dalí salienta que o ato de deitar café na chávena com a cafeteira, simboliza a "união desproporcionada e brutal entre a cafeteira e a chávena, quer dizer da mãe e do filho" (Dalí, 1998: 85). Existiria então a ação de um "objeto" (cafeteira) sobre outro "objeto" (chávena), em que o segundo seria influenciado e metamorfoseado pelo primeiro. O autor refere que, num primeiro momento, dar-se-ia "um crescimento relativo das personalidades, determinado por um apelo a uma nova vida da chávena" (pela introdução do líquido que a começa a encher e modificar, a chávena parece sair a ganhar desta relação com a cafeteira); num segundo momento, ocorreria uma despersonalização e aniquilação da chávena (a introdução do líquido acaba por tornar a chávena num simples recipiente da substância que

irá ser ingerida, identificando-se com o seu conteúdo). A conclusão desta relação cafeteira/chávena é clara para o pintor catalão: "a mãe devora o filho" (Dalí, 1998: 87). Para fortalecer as suas asserções, Dalí (1998: 89) associa este evento aos restantes, e termina referindo que "se encontra corroborada a noção do filho submergido e aniquilado pelo elemento maternal".

A sequência dos delírios secundários é finalizada com um episódio em que, durante apenas um segundo, confunde um bilhete-postal colorido do "Angelus" com um grande cromo representando um monte de cerejas, o que lhe causa um choque violento, acompanhado de angústia. O que aqui é colocado em jogo é o elemento de repetição e estereotipia: "um monte de cerejas não é senão uma grande repetição dum mesmo elemento, elemento que aqui é o par" (Dalí, 1998: 90), sendo este elemento associado ao "delírio" anterior: "um serviço de café, sobre cada chávena do qual estão figurados dois pares dos Angelus, associa-se por semelhança, até poder identificar-se, com um monte de cerejas, pressupondo igualmente o monte uma grande reunião de pares" (Dalí, 1998: 90). O monte de cerejas reitera o elemento repetitivo do fenómeno precedente e intensifica a estereotipia do filho: "o grande número de Angelus-filhos constituído pela multiplicidade dos dois pares de cada chávena identifica-se (…) com o conjunto dos pares de Angelus-filhos também representados pelas cerejas" (Dalí, 1998: 93). A identificação dos pares de Angelus-filhos (chávenas) com as cerejas poderá ser encarado como uma modificação para uma nova cena que visa acentuar e agravar a significação comestível, comummente atribuída às cerejas. Dalí salienta ainda que a associação entre este evento e o precedente afeta apenas as chávenas (o elemento filial). É este elemento filho que é devorado, comido e aniquilado pela mãe.

O terceiro capítulo é dedicado à exposição metódica e resumida do mito trágico contido no "Angelus", a qual é realizada em três fases distintas. Na primeira fase argumental constitutiva do mito, Dalí aborda o ambiente geral do quadro, assinalando que o ambiente crepuscular da tela determina sentimentos atávicos. São clarificadas a identidade e posição das duas personagens do mito, incarnados no par do "Angelus": 1) a mãe, que adota uma pose expectante similar à da louva-a-deus, antes da relação sexual; 2) o filho, subjugado e privado de vida, "hipnotizado pelo "exibicionismo espectral" da mãe que o aniquila" (Dalí, 1998: 100). Na segunda fase do argumento mitológico, "o filho pratica com a mãe o coito por trás, segurando com as mãos, à altura dos rins, as pernas da mulher" (Dalí, 1998: 100). Esta pose revelaria um elevado grau de animalidade e atavismo e seria simbolizada pelo carrinho figurado no "Angelus" e também pela forquilha enfiada na terra lavrada. Chega-se então à terceira e última fase do mito, a sua conclusão: "como no amor da louva-a-deus, a fêmea

devora o macho depois do acasalamento" (Dalí, 1998: 107). Para Dalí, a morte do filho às mãos da mãe, que coloca um final trágico ao mito do "Angelus", é sustentado pelos fenómenos das chávenas e das cerejas já descritos anteriormente. O pintor catalão finaliza a prosa descritiva do mito trágico com as seguintes palavras (Dalí, 1998: 107)

> Reconheço assim, com extrema evidência, que a personagem masculina me surgia, desde o princípio da primeira cena de expectação, sob um aspecto perturbador, angustiante, via-a "como morta de um modo latente", "como morta antecipadamente". Esta impressão não pode deixar de estar relacionada com a minha identificação com a dita personagem, a qual já foi suficientemente esclarecida. Para acabar, não gostaria de parecer subestimar demasiado a intuição lírica e ou puramente sensível do leitor, voltando a referir minuciosamente os factores de "extinção", de "sentimento fúnebre monumental", de "imobilidade" activa da mulher, passiva e aniquilada no homem e outras circunstâncias e factores de "ambiente argumental", cuja prodigiosa resolução no quadro, por mais onírica que seja, não deixa de contribuir com menor força para fazer ressaltar, da imagem insípida e estereotipada do *Angelus* de Millet", a variante maternal do mito imenso e atroz de Saturno, de Abraão, do Pai Eterno com Jesus e mesmo de Guilherme Tell, devorando os seus próprios filhos.

Todavia, na descrição da terceira fase do mito, Dalí (1998: 107) acrescenta um trecho algo enigmático, pontuado pela dúvida que, de certa forma, contrasta com a certeza que caracterizava o seu discurso até este momento (sublinhado nosso):

> Há certas determinações, como a do <u>elemento maternal</u> que nos é fornecido pela associação dos sacos, da terra cultivado, do cesto, etc..., que não julgo suficientes, nas quais não quero insistir e que, no fim de contas, até desejo que não sejam tomadas em consideração. Renuncio também, neste momento, a precisar noções que, como a do <u>sentimento de morte</u>, embora as tenha como certas, são de ordem demasiado geral para a presente obra.

Na conclusão da obra, Dalí dá como estabelecida a proficuidade do método de conhecimento por ele divisado. As suas ambições haviam sido atingidas, pois tratava-se mais de versar os processos de conhecimento do que os conteúdos: "neste caso, a realidade estaria unicamente "relacionada" com os fenómenos delirantes paranóicos e com o exercício consciente da actividade paranóico-crítica sobre estes fenómenos, sendo o campo

experimental fornecido pelo caso concreto da imagem do Angelus de Millet" (Dalí, 1998: 109). Assim, não é tecida qualquer alusão à dimensão pessoal que a história comporta (apesar dos elementos pessoais estejam espalhados um pouco por todo o texto), embora Salvador afirme ter realizado um documento de "grande autenticidade".

DISCUSSÃO

A partir da década de 1940, Dalí abordou por diversas vezes nos seus escritos autobiográficos (p. ex., "*A Vida Secreta*" ou "*Como me tornei Dalí: As confissões inconfessáveis de Salvador Dalí apresentadas por André Parinaud"*), e com um grau de profundidade considerável, as terríveis consequências da sua vivência enquanto criança de substituição. Se aceitarmos a datação da redação do mito contido no "Angelus", assim como dos "fenómenos delirantes" na década de 1930, este teria sido o primeiro escrito em que, ainda que de forma indireta, abordou o tema da morte do filho, neste caso, daquele que sobreviveu ao filho morto; um texto que, segundo Amaral Dias (s.d.), constitui-se como registo de recordações, ficções e realidades, e por isso mesmo, parece revelar-se como resposta mítica com valor de verdade desenvolvida para tentar dar conta da sua particular tragédia, e cuja explicação aponta simultaneamente para o sexo e para a morte. Afinal, Dalí parece ter sido gerado num luto que não se deu, representado pelo camponês do quadro que para o artista estaria a esconder sob o seu chapéu uma ereção, inferência que, para Amaral Dias (s.d.), parece aludir à relação sexual dos seus pais, no sentido que, para o pintor surrealista, o sexo dos pais traz o filho morto de volta, lá das profundezas da terra devastada pela filoxera.

Nesta resposta mítica à sua particular fatalidade parecem destacar-se três aspectos significativos. Em primeiro lugar, o período em que a acção do mito se desenrola é sincrónica com o estabelecimento e sedimentação da sua relação conjugal com Gala. É indiscutível a relevância desta mulher para Dalí, sendo-lhe atribuída a responsabilidade pela profunda transformação no percurso de vida do artista que, segundo Descharnes & Néret (1993), terá aparecido no momento exato. O seu impacto é tão significativo que parece ter-se revelado um elemento protetor para Dalí, assim como diferenciador relativamente a outros vultos das artes, nomeadamente, o já citado Van Gogh que, não gozando de uma proteção idêntica, sucumbe às ideações suicidas que aparentam ser características nestes sujeitos (Amaral Dias, s.d.). Neste sentido, parece que Gala, na figura de mulher e musa inspiradora, constrói para Dalí

uma poderosa imagem vital, sobrepondo-se à imagem funesta do irmão morto (Amaral Dias, s.d.).

Esta sobreposição, do ponto de vista Bioniano, parece ser igualmente relevante, no sentido que se teria transposto à rêverie materna, sobretudo, na incapacidade materna de devolver o projetado segundo as expectativas do filho, impossibilitando-o de realizar uma identificação projetiva positiva, como parece estar refletido no conteúdo latente das fantasias que compõem o mito trágico contido no "Angelus", sobretudo no episódio do leite morno.

Com efeito, parece que o evento da submersão da figura masculina (o filho) do "Angelus" possa corresponder às recordações "intra-uterinas" dalinianas, representadas pela suposta comunicação dos filhos-cangurus com o interior da mãe-canguru, proporcionada pela bolsa ventral desta. Todavia, contrariamente aos cangurus-filhos que nesta bolsa materna se nutriam e protegiam, o ventre de Felipa Domenèch parece não nutrir mas sufocar.

Segundo Dalí, o calor materno, ao invés de sustentar e apaziguar, é tóxico e asfixiante, aniquilando o infante e provendo em Dalí um sentimento de angústia e de morte, tragédia reforçada nos episódios seguintes quando o surrealista retrata a acção da cafeteira para com as chávenas, assim como na ilusão do monte de cerejas, a qual, corrobora o laço atávico, quase impercetível, mas presente no par de cerejas. Neste sentido, este conjunto de episódios fantasiosos parecem ser uma forma criativa e imaginativa de Dalí em abordar a maternagem de Felipa Domenèch, que ele parece percecionar como "venenosa" e "assassina".

Por outro lado, a descaracterização advinda desta maternagem é porventura percetível na identificação de Dalí ao "Angelus" operada em dois sentidos: 1) quer através daquele filho morto que poderá ter sido representado inicialmente por Millet para posteriormente ser dissimulado pela pintura; 2) quer na figura masculina representada no quadro (o filho) cujo destino será ser assassinado pela mãe (como no comportamento sexual da louva-a-deus). Identificações ambíguas e que parecem ir de encontro a alguns dos conflitos psicológicos apontados pelos investigadores nos sujeitos neo-nascidos, sobretudo na despersonalização e na apreensão com o duplo (*Doppelgänger*), sentindo a existência do outro como idêntico a si (Amaral Dias, s.d.; Hatman, 2008). Estes conflitos, segundo Sabbadini (1988, in Hartman, 2008), evidenciam uma cisão do *self*, da representação de objetos através da idealização/degeneração e das imagens fantasiosas de morte/vida.

Antes de Gala, o artista estaria bloqueado, aparentemente num beco sem saída. A alternativa primeira poderá ter sido a identificação primitiva com a vítima, como parece ter acontecido com a figura materna e irmão, assim como com Garcia Lorca. A outra, posterior, seria encontrar um objeto de identificação secundário, uma mãe primeva cujas características

seriam tanto masculinas como femininas, que lhe facultasse uma função continente aos seus conteúdos intoxicados (recorde-se que Dalí apresentava sintomatologia depressiva, delírios e alucinações e ataques de riso histéricos), devolvidos de forma congruente, desintoxicados. Esta função continente exercida por Gala poderá ter promovido uma projeção positiva e, consequentemente, prover uma maior tolerância à frustração e desenvolver a capacidade de transformação do introjetado devolvido, como parece estar em causa quando refere explicitamente que esta o terá curado dos seus transtornos psicológicos.

Contrariamente à mãe real, Gala na figura de mãe idealizada parece capacitada para lhe devolver os conteúdos projetados numa só imagem, singular e única, cuja reintrojeção da função alfa desencadeada por uma projeção positiva permitiria a diminuição da sintomatologia no artista surrealista, desencadeando um novo rumo existencial, um novo pensar. Os elementos alfa surgem e é possível evoluir na construção de um mito próprio, cuja função parece ser a (re)construção de um passado milenar, da época pré-histórica, daquele tempo onde tudo começou, para a construção de uma nova identidade e personalidade.

A segunda característica do texto parece ser a diferença entre o relato no mito e as referências de Dalí à mãe e à sua condição de criança de substituição nos escritos autobiográficos. Segundo a literatura ambos os progenitores têm um papel predominante na dinâmica familiar, mas a mãe detém um enfoque significativo na interação destas famílias (Anisfeld & Richards, 2000; Cain & Cain, 1962; Hartman, 2008). Todavia, Dalí nos seus escritos parece conferir um papel mais preponderante ao pai; é ao pai que são atribuídas, a maior parte das vezes, as comparações com o irmão morto e o relembrar que Dalí não passaria de um substituto para outro que havia morrido (Hartman, 2008); contudo, o mito trágico contido no "Angelus", enquanto mito privado (na linguagem de Bion), coloca a problemática na relação filho-mãe, uma variante materna do mito edipiano. Neste sentido, a tratar-se de Édipo, este seria mais aproximado daquele descrito por Klein do que a versão clássica de Freud. A formação do complexo de Édipo, segundo Klein (1966), emerge numa idade mais precoce do que a apontada por Freud e é consequente da frustração sentida na fase do desmame da criança e reforçado ainda aquando do treino dos hábitos de higiene. Refere ainda esta autora que a criança nestas fases está exposta a um conjunto variado e misturado de impulsos sádicos. Os impulsos genitais apenas dominam a cena edipiana na fase mais avançada. O próprio Dalí, no episódio do serviço de café, faz alusão a um conto infantil, cujo enredo consiste num monstro aterrorizador que "massacrava as crianças no berço, antes que a mãe, que aparecia em camisa, pudesse ir seu auxílio" (Dalí, 1998: 84).

Outra característica predominante no mito edípico daliniano parece ser uma ausência de triangulação. O conflito de Édipo, postulado por Freud, implica o desejo por um dos progenitores e o receio do outro, e neste caso apenas duas personagens são colocadas em jogo, a mãe "assassina" e o filho "assassinado"; outro dado relevante prende-se com a descrição que Dalí faz do coito do filho com a mãe, que evoca as fantasias primordiais descritas por Klein do filho penetrar no corpo da mãe, para destruir o mau objeto e roubar o bom. Segundo Klein (1996), a diferença anatómica entre os sexos é elemento fundamental e influencia de forma determinante os processos mentais. "O menino quando se vê impelido a trocar a posição oral e anal pela genital, passa a ter objectivo da penetração associado à posse do pénis. Assim, ele muda não só a sua posição libidinal, mas também seu objectivo, o que permite que mantenha o seu objecto amoroso original" (Klein, 1996: 216).

O ambiente retratado no mito de Édipo de Dali parece evocar os tempos precoces dessa fase da sua existência, simbolizado pelo ambiente crepuscular do quadro. Com efeito, o crepúsculo tanto se pode referir ao "nascimento", na passagem da noite para o dia, como a "morte", na passagem do dia para a noite, e neste caso parece congregar de forma sublime os dois termos, intimamente conectados no caso daliniano com a sua dimensão trágica: é que ao penetrar no corpo da mãe, o que Dalí eventualmente encontrou foi a "morte", as imagens repetidas e estereotipadas de um outro, idealizado como igual a si próprio, o irmão morto.

Independentemente de o mito trágico contido no "Angelus" se aproximar mais da teoria da formação do complexo de Édipo formulada por Klein do que a teoria de Freud, este parece enquadrar-se no conceito de mito privado na teoria de Bion (1963/1991) e, neste sentido, ser encarado "como forma primeira de pré-concepção e estágio da publicação, isto é, da comunicação do seu saber e do seu grupo" (Bion, 1963/1991: 104). Com efeito, o mito trágico enquanto mito edípico daliniano parece corresponder à divulgação da sua tragédia privada e dos seus progenitores, neste caso, como sobreviveu ao sentimento fúnebre que caracteriza as relações no fenómeno das crianças neo-nascidas. Neste sentido, a construção mítica privada é produto do ego e entendido como "um precursor da situação edípica não no sentido que o termo tem no exame de Melanie Klein das *Early Phases of the Oedipus Complex*, mas como algo que pertence ao ego como parte de seu aparelho de contacto com a realidade" (Bion, 1963/1991: 105). Assim, o "delírio inicial", enquanto fenómeno revelador da imagem do quadro do "Angelus" de Millet parece ser uma versão de um elemento alfa do mito edípico particular daliniano e, por isso mesmo, constitui-se como um instrumento desencadeador da restante narrativa mítica que compõe o ensaio surrealista.

Segundo Bion (1963/1991: 105), o mito edípico privado constitui-se como "uma pré-concepção, através da qual, o bebé estabelece contacto com os pais efectivos, no mundo da realidade. A união dessa pré-concepção edípica elemento alfa com a realização dos pais da realidade dá nascimento à concepção dos pais". Neste caso, refere-se que uma das singularidades apontadas por Dalí para a iconografia deste quadro é jamais em pintura ter sido representado um par de figuras com as características que neste se observam; ou seja, aparentando uma posição estática e imóvel, incapazes de comunicar entre eles. Esta descrição parece apontar para a perceção que as crianças neo-nascidas poderão ter dos pais, como estando adormecidos. Por outro lado, o mito edípico daliniano, dando um especial enfoque à figura materna, parece reforçar o contacto com a mãe real, o que é ainda mais percetível na terceira parte da obra quando menciona claramente o elemento maternal, assim como o sentimento de morte emanado deste elemento.

Contudo, Dalí renuncia a maiores considerações sobre o tema. Tal evoca outro enunciado Bioniano e traz à presente discussão a terceira característica que ressalta desta construção mítica privada. O surrealista, no decorrer da narrativa, parece aproximar-se do autoconhecimento, mas diante dele renega-o e não o aprofunda, alegando não ser tema em causa para a obra. Esta renúncia aponta para dificuldades que podem ser imputadas aos processos normativos de resistência. Para Bion, a verdade (O) é por definição inatingível, incognoscível e, neste caso, parece também o ser para Dali apesar do notável trabalho que realiza para o seu autoconhecimento. A aproximação que executa em "*O mito trágico no Angelus de Millet*" com a sua própria realidade não é totalmente identificada consigo, nomeadamente, com a problemática de criança neo-nascida e a relação diádica com a mãe. Alguns elementos parecem indiciar a resistência de Dalí em perscrutar um outro lado da sua mãe, um lado animalesco, por contraposição ao lado idealizado, benévolo, que os seus escritos autobiográficos contêm; talvez seja por isso que, no final da descrição do mito trágico, Dalí se recuse a prosseguir na exploração do elemento maternal, considerando que os seus objetivos explícitos (nomeadamente, provar a proficuidade do método paranóico-crítico) já se encontravam atingidos. A aproximação à questão mãe-bebé poderia ter-se operado, porventura, se tivesse uma "analista-mulher", tal como, sustenta Raphael-Leff (1990), Freud também poderia ter feito. Contudo, este facto não retira valor ao conhecimento alcançado por via da autoanálise, em si mesmo notável, tanto num caso, como no outro. Outro processo resistencial do artista ao seu autoconhecimento poderá ser o episódio do choque com o camponês, em que, no discurso associativo, Dalí olvida a sua impressão de que parecia um homem a olhar para o espelho, preferindo ver apenas neste caso um ato falhado. Neste caso, o

pintor parece operar uma racionalização, referindo que este choque representava o ato sexual ancestral, quando este parece revelar mais os seus conflitos psicológicos, nomeadamente, a questão identitária, o choque com a imagem do irmão morto, que era inevitável, e que fazia evocar igualmente a imagem do "Angelus". Mas esta questão parece não ter sido explorada no mito trágico contido no "Angelus" de Millet.

CONCLUSÃO

"O mito trágico do Angelus de Millet" revelou-se um importante instrumento teórico e filosófico para o movimento cultural e artístico surrealista, chegando mesmo a suplantar o método clássico de Bréton. Todavia, este texto marcadamente surrealista revela-se profundamente pessoal e relacionado com a inquietude e incompletude que assolam Dalí. Nas entrelinhas desvela-se um sofrimento atroz determinado pela inequívoca necessidade de se afirmar como ser único e indivisível, cuja identidade e personalidade não seria a repetição de um irmão morto, daquele a quem amiúde visitava no cemitério e colocava flores numa sepultura que refletia o seu próprio nome. O mito contido no "Angelus", no caso das datas avançadas corresponderam à realidade, parece ser a primeira das tentativas de Dali em provar, quanto mais não seja a ele próprio, que ele não era a primeira versão dele próprio, aquele que prematuramente morreu aos vinte e dois meses de idade e teimosamente perpetuava, como um fantasma.

Pese embora o "delírio" inicial reportar o aparecimento da imagem do "Angelus" de Millet no ano de 1932, esta poderá aflorado à consciência de Dalí, alguns anos antes, revelando-se gradualmente. Na última cena do filme que produziu com o compatriota Luís Buñuel, "Un Chien Andalou" (1929), surgem duas figuras semienterradas na areia cuja postura muito se assemelha às figuras representadas no quadro. Por outro lado, nesta fase o surrealista era acometido por delírios e alucinações, e o próprio confidencia que comparou esta imagem com outro tipo de imagens de forma a aferir a impressão sensorial que o acometeu na altura. Acresce ainda que é neste mesmo ano que conhece Gala, cuja presença muito poderá estar relacionada com a revelação gradual da imagem do quadro ao artista surrealista. Com efeito, dos diversos papéis que desempenhou na existência de Dalí, Gala parece providenciar no artista a capacidade de pensar e sonhar de forma a empreender uma obra mítica, com valor de verdade, sobre a sua identidade e personalidade, afastando-o do suicídio (como aconteceu com Van Gogh). Parece, então, que o amor teria tido um papel preponderante no desenvolvimento do pensar e no empreendimento do mito trágico.

BIBLIOGRAFIA

Ades, T. (1982). *Dalí.* London: Thames and Hudson.

Amaral Dias, C. (1997). *Tabela para uma Nebulosa*. Lisboa: Fim do Século.

Amaral Dias, C. (s.d.). *Antero ou o Nome Próprio*. Manuscrito não publicado.

Anisfeld, L. D. & Richards, M. D. (2000). The Replacement Child: Variations on a Theme in History and Psychoanalysis. *Psychoanalytic Study of the Child*. (55), 301-818.

Bion, (1991). *Elementos em Psicoanálise* (P. D. Correia, Trad.).Rio Janeiro: Imago Editores. (Obra original publicada em 1963).

Cain, A. C. & Cain, B. S. (1964). On replacing a child. *Journal of the American Academy of Child Psychiatry*.3 (3), 443-456

Cirlot, L. (2003). Dalí y el «Ângelus» de Millet. *Pandora: Revenue d`etudeshispaniques, 3*, 177-184.

Coimbra de Matos, A. (2007). *Vária: Existo porque fui amado*. Lisboa: Climepsi.

Dalí, S. (1975). *Como me tornei Dalí: As confissões inconfessáveis de Salvador Dalí apresentadas por André Parinaud* (F. Sousa, Trad.). Lisboa: Editorial Futura. (Obra original editada em 1973).

Dalí, S. (1978). *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet: Interprétation «paranoïaque-critique»*. Paris: Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert.

Dalí, S. (1986). *The secret life of Salvador Dalí* (H. Chevalier, Trad.). Figueres: DASA Ediciones, S.A. (Obra original editada em 1942).

Dalí, S. (1988). *Diário de un génio* (7ª edição). Barcelona: Fabula Tusquets. (Obra original editada em 1964).

Dalí, S. (1998). *O mito trágico do Ângelus de Millet.* Lisboa: & Etc. (Obra original editada em 1963).

Davis, K. (2007). *Tudo o que precisa de saber sobre Mitologia*. Lisboa: Bertrand Editora.

Descharnes, R. & Néret, G. (1993). *Dalí. A Obra Pintada*. Taschen Editores.

Dupuis, J. (2000). *História desenvolta do Surrealismo* (2ª edição). Lisboa: Edições Antígona.

Eliade, M. (1972). *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspetiva. (Obra original editada em 1963).

Fleming, M. (2003). *Dor sem nome. Pensar o sofrimento* (2ª edição). Lisboa: Edições Afrontamento.

Freud, S. (2003). *Psicopatologia da vida quotidiana* (J. Martinho, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (Obra original publicada em 1901).

Freud, S. (1995). *Delírio e sonhos na Gradiva de Jensen* (J. M. Varela, Trad.). Lisboa: Gradiva. (Obra original publicada em 1907).

Freud, S. (2007). *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* (M. J. Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (Obra original publicada em 1910).

Freud, S. (2009). *A Interpretação dos Sonhos* (M. Resende, T.). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (Obra original publicada em 1900).

Freud., S. (1996). Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. In J. Salomão (Dir.), *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud* (Volume XXII). Rio de Janeiro: Imago Editora. (Obra original publicada em 1933).

Hartman, J. (2008). Dalí's Homage to Rothko: a defense against fusion with the victim. *The Psychoanalytic Quarterly, 77 (2),* 531-567.

Klein, M. (1996). *Amor, culpa e reparação e outros trabalhos (1921-1945)*. Rio Janeiro: Imago Editora.

Lacan, J. (1980). *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris: Éditions du Seuil. (Obra original editada em 1932).

Martínez-Herrera, J., Alcántara, A. & Garcia-Fernández, L. (2003). *Psychoanalysis and Pictorial Surrealism*.Am J Psychiatry *(160:5)*. (http://ajp.psychiatryonline.org)

McNeese, T. (2006). *Salvador Dalí*.New York:Chelsea House.

Néret, G. (2003). *Salvador Dalí* (L. Filipe, Trad.).Köln: Taschen. (Obra original publicada em 1990).

Rank, O. (1959). *The myth of the birth of the hero and other writings*. New York: Vintage Books.

Raphael-Leff, J. (1991). Psychological Processes of Childbearing, London: Chapman & Hall. (4th ed. Anna Freud Centre, 2005).

Raphael-Leff, J. (2010). Maternal ambivalence and desire – comparing the myths of Oedipus and Ajase.In O. Fukumoto & K. Matsuki (Ed.), *Japanese Contributions to Psychoanalysis, Volume 3*.Tokyo: IwasakiAcademic Publisher.

Roudinesco, E. & Plon, M. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Rio Janeiro: Zahar.

Rudín, A. (2004). Salvador Dalí desde el psicoanálisis. *Arte, Individuo y Sociedad,16*, *19-47.*

Shanes, E. (1994). *Dalí*. Lisboa: Estampa.

Winnicott, D. (1975). *O Brincar e a Realidade*. Rio Janeiro: Imago Editora. (Obra original editada em 1971).

Anexo 1



Jean-François Millet, Angelus, 1857-1859, óleo sobre tela, 55.5 cm x 66 cm, Museu de Orsay, Paris