

PSICANÁLISE E SURREALISMO: UMA LEITURA DAS OBRAS DE SALVADOR DALÍ COMO TRIUNFO DO REAL¹

Júlia Araújo Gomes²
Regina Coeli Aguiar Castelo Prudente³

RESUMO:

O presente artigo tem como proposta estudar a interface da Psicanálise com o campo das artes, em específico com o Movimento Surrealista. Será abordado sobre a relação entre os conceitos psicanalíticos e as características do Surrealismo com o objetivo de promover uma discussão sobre como a arte, através do processo de sublimação, seria uma manifestação do inconsciente. Para isso, foi realizado um levantamento de revisão bibliográfica, sem a intenção de esgotar os questionamentos acerca do tema, e sim, afim de aprofundar sobre o mesmo, encontrando relações existentes entre as ideias e discutir como um pode fazer uso do outro para elucidar sobre seus conhecimentos. Ao investigar sobre a possibilidade de acessar elementos do inconsciente através das criações artísticas, será destacado dentro do movimento Surrealista, o artista Salvador Dalí, para tratarmos o conceito de real em Psicanálise. Visto que, segundo Lacan (2003, p. 200) “o artista sempre precede o analista, desbravando o caminho para este”, as obras de Dalí serão utilizadas como criações que apontam para o triunfo do real. Ainda nessa interlocução entre as criações artísticas e a Psicanálise, serão abordados a partir das obras de Salvador Dalí, os conceitos de *unheimlich* de Freud e objeto *a* de Lacan.

Palavras-chaves: Psicanálise. Arte. Surrealismo. Salvador Dalí. Real.

PSYCHOANALYSIS AND SURREALISM: A READING OF THE PIECES OF SALVADOR DALI AS THE TRIUMPH OF THE REAL

ABSTRACT:

This paper aims to study the interface between Psychoanalysis and the field of the arts, specifically with the Surrealist Movement. It addresses the relationship between psychoanalytic concepts and the characteristics of Surrealism in order to promote a discussion on how art through the process of sublimation would be a manifestation of the unconscious. For that, a bibliographic review was carried out, without the purpose of exhausting the questions about the subject, but to deepen the knowledge finding existing relationships between the ideas, and discussing how they can use one another to elucidate about their knowledge. When investigating the possibility of accessing elements of the unconscious through artistic creations, the artist Salvador Dalí will be highlighted within the Surrealist movement to address the concept of the real in Psychoanalysis. Considering that according to Lacan (2003, p. 200) “the artist always precedes the analyst, pioneering the path for him”, Dalí’s works will be used as

¹ Artigo de trabalho de conclusão de curso de Graduação em Psicologia do Centro Universitário UniAcademia na Linha de Pesquisa Práticas Clínicas. Recebido em 13/06/2020 e aprovado, após reformulações, em 13/07/2020.

² Discente do curso de graduação em Psicologia do Centro Universitário UniAcademia. E-mail: juliagomesjf@gmail.com

³ Mestra em Psicologia pelo Centro Universitário UniAcademia e docente do Centro Universitário UniAcademia. E-mail: reginaprudente@pucminas.cesjf.br

creations that point to the triumph of the real. Still in this dialogue between artistic creations and Psychoanalysis, from the pieces of Salvador Dalí, Freud's concepts of *unheimlich* and Lacan's object *a* will be addressed.

Keywords: Psychoanalysis. Art. Surrealism. Salvador Dali. Real.

1 INTRODUÇÃO

Ao se distanciar da neurologia por volta de 1885, a carreira de Freud toma novos rumos que o conduzirão à procura dos sentidos dos sintomas histéricos e outros atos humanos, como os sonhos e os lapsos, os quais naquela época eram pouco ou até mesmo desconsiderados por estes fugirem do controle racional do consciente (PASTORE, 2009).

Ao aprofundar o conceito de inconsciente, Freud recorre ao processo de criação por identificar neste uma linguagem semelhante à aquela envolvida na constituição do psiquismo e do campo analítico onde há “o afloramento do imaginário, do universo onírico e a emergência da capacidade narrativa associativa, [...] que na tentativa psicanalítica de representação das experiências vividas, ao longo da história pelo paciente, são produtores de sentido” (PASTORE, 2009, p. 22).

Segundo Pastore (2009), Freud nos alerta sobre o papel da sexualidade reprimida como fonte de conflitos e aponta os sonhos e a arte como vias privilegiadas ao inconsciente. Para Freud o artista logra em encontrar o caminho de retorno à realidade através de dar forma aos seus devaneios e com isso, “possibilita que outros compartilhem do prazer que se pode obter das fantasias inconscientes ali contidas” (PASTORE, 2009, p. 22).

Segundo Rivera (2005) a psicanálise e a arte do século XX, por terem nascido na mesma época se atraem, distanciam e se esbarram, às vezes de forma desastrada, até hoje. Essa aproximação entre a psicanálise e a arte moderna vem do fato de ambas compartilharem um mesmo ‘espírito da época’, ainda que suas ligações nem sempre sejam visíveis, elas permanecem frequentemente latentes, à espera de que se venha atualizá-las (RIVERA, 2005).

Rivera (2005) aponta que em vez de convocar os artistas de seu tempo, Freud preferia fazer referência em sua teoria às obras clássicas, como Michelangelo ou Leonardo da Vinci, e, não escondia sua antipatia em relação à arte moderna. Apesar

disso, os movimentos de vanguarda literária e artística farão referências explícitas à psicanálise, a partir da Primeira Guerra Mundial.

Segundo Rivera (2005), tal movimento se afirmava por uma negação de todos os parâmetros vigentes da época e buscava uma expressão revolucionária que irromperia do inconsciente, com isso, alguns artistas se aproximaram das ideias de Freud. Um deles, foi o poeta francês André Breton, que teve um papel decisivo para a influência freudiana no meio artístico, ao lançar em 1924, o primeiro Manifesto do Surrealismo.

Ao buscar a pureza artística, ingênua, louca e primitiva, o Surrealismo integra em seu ideal revolucionário a noção de inconsciente como algo que se opõe ao intencional, consciente ou racional, permitindo “uma irradiação de imagens supostamente livres das amarras das convenções e exigências estéticas” (RIVERA, 2005, p. 11).

Segundo Pastore (2009) através da sublimação, o artista modifica a realidade para obter então o que lhe foi negado por ela, onde tanto o artista ao produzir uma obra, como o expectador ao admirá-la, realizam de forma simbólica, seus desejos reprimidos; ao manipular a realidade, cria-se uma outra cena.

Não se trata, portanto, de tomar, em momento algum, a ‘transgressão moral’ como núcleo da criação. A arte é um meio, legitimado pela moral dominante, de se gozar com aquilo que seria proibido, caso fosse exposto na sua nudez pulsional, ou, no conteúdo excessivamente idiossincrático, particular a cada sujeito. O artista – modelo do criador para Freud –, reinventa novas formas de gozo de acordo com as regras morais e não contra elas (COSTA, 2007, p. 88 apud PASTORE, 2009, p. 22).

Os novos parâmetros que marcam o movimento vanguarda é correlativo a uma “[...] valorização do ‘irracional’, do espontâneo e de uma expressão mais livre [...]” e a descoberta do inconsciente por Freud vem reforçar essa tendência, sendo “[...] alçado à condição de fonte temática e forma para a criação artística [...]” (RIVERA, 2005, p. 10).

Nesse sentido, percebe-se que tanto a Psicanálise quanto o Movimento Surrealista possuem premissas que convergem a uma mesma visão de homem. Como foi visto, os surrealistas sofreram influência dos conceitos psicanalíticos e os utilizaram como inspiração para suas obras. Enquanto Freud, no percurso da

construção de sua teoria, utilizava a arte como forma de elucidar sobre a teoria durante diversos escritos.

Assim, esse trabalho propõe-se a pensar na possibilidade do uso das obras de arte como uma das vias de acesso aos elementos do inconsciente, levando então à compreensão do ser humano e do seu fazer. Neste sentido, serão utilizadas as obras do Salvador Dalí, um dos representantes do Surrealismo, para abordar sobre a ideia proposta.

2 A ARTE MODERNA

Para Coli (1995) definir arte é uma tarefa difícil e se buscarmos uma resposta definitiva nos decepcionaremos, diversos tratados de estética já se debruçaram sobre o problema, porém são divergentes, contraditórias e tendem a se pretenderem como exclusivas e solução única.

Porém, é possível dizer que arte “são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, isto é: nossa cultura possui uma noção que denomina solidamente algumas de suas atividades e as privilegia” (COLI, 1995, p. 8).

Segundo Proença (2011) nas duas primeiras décadas do século XX, as incertezas políticas resultantes da Primeira Guerra Mundial e os estudos psicanalíticos de Freud criaram um clima favorável para o surgimento de uma arte que criticava a cultura europeia e a frágil condição humana. Esse é o caso do Dadaísmo e do Surrealismo, onde, tais movimentos representavam a realidade de maneira fantasiosa e procuravam questionar o sentido da civilização contemporânea.

Por não haver uma definição única de arte, Coli (1995) traz que ao tentar escapar do campo superficial e ao escavarmos mais sobre o problema, perdemos a tranquilidade para afirmarmos quais objetos possuem o status de arte ou não. Movimentos artísticos contemporâneos colocaram isso em questão, como o precursor do movimento Dadaísmo, Marcel Duchamp.

O conceito de *ready-made*, de Duchamp eleva “[...] um elemento da vida cotidiana e não reconhecido *a priori* como artístico para o campo das artes” (TERÊNCIO, 2007, p. 137), como o urinol de louça nomeado de *Fonte* (fig. 1), a pá, a roda de bicicleta, entre outros.

Figura 1 – Fonte (1917)



Fonte: História da Arte (Online). Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/fonte-marcel-duchamp/>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Segundo Coli (1995), a atitude de Duchamp com seus objetos fabricados em série e desviados de suas funções primitivas ao serem instalados em galerias, era baseada no princípio da provocação. Com o *ready-made*, ele tenta obrigar o público a reconhecer que um objeto só é artístico se for aceito como tal.

Com essa atitude, Duchamp critica no campo da arte a atitude solenemente 'culta' que a nossa civilização confere ao contacto com o objeto artístico e denuncia o aspecto convencional da atribuição do estatuto de arte pelos instrumentos da cultural, criando então uma antiarte (COLI, 1995).

Coli (1995) aborda que os objetos de Duchamp que deveriam ser apenas um gesto de questionamento, adquirem efetivamente o estatuto de arte ao serem conservados em museus.

O mictório que, pela sua função receptora de excremento, evoca o lado animal, orgânico e portanto menos "nobre" do homem, está nos antípodas da concepção de arte como instrumento de elevação do espírito: é antiarte por excelência. Convertido em peça de museu, assume o papel de objeto de contemplação, passa a provocar "sentimentos" no espectador (COLI, 1995, p. 67).

O Dadaísmo foi responsável também em propiciar o aparecimento do Surrealismo, na França, em 1924, o qual associava a criação artística ao automatismo psíquico puro, resultando em obras criadas que nada devem à razão, à moral ou à própria preocupação estética pois para os surrealistas, a obra de arte não é o

resultado de manifestações racionais e lógicas do consciente, ao contrário, “são manifestações absurdas e ilógicas, como as imagens dos sonhos e das alucinações” (PROENÇA, 2011, p. 268).

2.1 MOVIMENTO SURREALISTA

Segundo Roudinesco (1989, p. 109) “[...] o surrealismo nasceu dos escombros do dadaísmo [e] se constituiu sem dificuldade, numa ordem simbólica e por um projeto revolucionário que contrastavam com o furor individualista do dadaísmo”.

No Manifesto do Surrealismo, André Breton (1924) traz que o homem se encontra desgostoso com seu destino, se reparando nos objetos de seu uso habitual e, que ao conservar alguma lucidez, não consegue recordar-se de sua infância, a qual é cheia de encantos, mesmo se de alguma forma, a tenha sido massacrante.

A ausência de qualquer rigorismo conhecido e o uso da imaginação, que não admite limites, o permite atuar segundo as leis de uma utilidade arbitrária. Só a imaginação é bastante para suspender as interdições (BRETON, 1924).

Breton (1924, p. 4) discute como reduzir o desconhecido ao conhecido, às classificações – como as descrições na literatura – são vazias, e as nomeia de emalo do consciente, que servem apenas para encobrirem o verdadeiro pensamento. Continua ao dizer que “[...] os processos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários” e que o racionalismo impõe limites até à própria experiência. O autor atribui às descobertas de Freud a possibilidade de levar mais longe as investigações sobre o homem pelos filósofos, por serem “[...] autorizado a não ter só em conta as realidades sumárias” (BRETON, 1924, p. 4).

Entra em questão então, o sonho, o qual é utilizado tanto por Breton quanto por Freud em suas obras para abordar sobre o inconsciente. Breton (1924) considera o estado de vigília um fenômeno de interferência e que os elementos do sonho manifestam à desorientação (lapsos), constata apenas impressões, impressões que o perturbam.

Em desespero de causa, invoca ele o acaso, divindade mais obscura que as outras, à qual atribui todos os seus desvarios. Que me diz que o ângulo sob o qual se apresenta esta ideia que o afeta [...] não é precisamente o que o liga a seu sonho, o prende a dados que ele perdeu por sua culpa? (BRETON, 1924, p. 6).

Freud (1996a, p. 49-50) diz que a interpretação dos sonhos proporciona conclusões sobre coisas que outros meios dificilmente teriam noção e que, quando não há o impedimento pela resistência, ela “[...] leva ao conhecimento dos desejos ocultos e reprimidos” do sujeito.

Breton (1924) afirma que o espírito do homem ao sonhar se satisfaz plenamente com o que lhe acontece e a angustiante questão da possibilidade não é presente no processo do sonho, ou seja, é possível a este homem viver como quiseres. Para o autor, a resolução destes dois estados – o sonho e a realidade – então, se daria numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade.

O Surrealismo não se importa se há desproporção em suas ilustrações, trata-se de elevar às fontes de imaginação poética e aí ficar. Só depende do homem pertencer-se por inteiro, ou seja, manter em estado anárquico seus desejos, assim, compensando das misérias padecidas (BRETON, 1924).

Breton (1924) então designa com o nome de Surrealismo, o novo modo de expressão pura e o define como:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (BRETON, 1924, p. 12).

Com crença na onipotência dos sonhos, do desinteresse do pensamento e não fazendo uso de nenhum trabalho de filtração, Breton (1924) diz que através de suas obras, os surrealistas são surdos receptáculos de tantos ecos e modestos aparelhos registradores destes.

Segundo Rivera (2005), Breton e seus companheiros terão papel de divulgar a psicanálise na França, onde, as resistências do meio médico e a germanofobia disseminada levantaram barreiras à entrada das obras freudianas.

Os escritores franceses reconheceram a importância do freudismo antes do meio médico, a “via literária” é anterior em comparação com a “via médica”, onde, do lado literário, a psicanálise tendia “a ser reivindicada como a expressão de uma descoberta autêntica, ao passo que, do lado médico, ela é adaptada aos ideais de um suposto espírito latino ou cartesiano” (ROUDINESCO, 1988, p. 17-18).

Segundo Roudinesco (1988, p. 18) os escritores ao descobrirem as ideias freudianas, liam nelas algo diferente dos médicos ou dos psicanalistas. A sociedade **CADERNOS DE PSICOLOGIA, Juiz de Fora, v. 2, n. 3, p. 231-256, jan./jun. 2020 – ISSN 2674-9483**

francesa do entre-guerras conferia aos escritores grande importância, pois nessa época, a democratização do ensino ainda não era realidade e a cultura continuava a ser um fenômeno das elites, sendo assim, o escritor era “o mensageiro de seus textos, o teórico de todas as doutrinas e o militante de alguma política” onde através das revistas desempenhava o papel de detentor e transmissor do conhecimento.

Roudinesco (1988) aborda que o movimento psicanalítico se organizava como uma instituição de homens notáveis onde reinava os ideais da cura terapêutica, enquanto, no meio literário, veiculava uma representação profana ou não-médica da psicanálise. No interior da via literária, o grupo surrealista se distinguia dos outros em posições do meio médico enquanto rejeitavam todas as formas de racismo, antissemitismo e xenofobia.

Dentro do movimento surrealista existiam certos membros que fizeram estudos de medicina e após o período de guerra os abandonaram; a passagem para a atividade criadora era acompanhada da renúncia à carreira médica. Essa posição, de doutores no interior do movimento, favorecia “ao mesmo tempo, um conhecimento íntimo dos desafios terapêuticos da doutrina freudiana e uma recusa a vê-la reduzida à categoria de uma técnica de atendimento” (ROUDINESCO, 1988, p. 19).

Roudinesco (1988) aponta que os surrealistas eram praticamente os únicos na França a levar ao pé da letra a noção de ‘análise profana’ e travaram então em favor dela, um combate impiedoso.

No empenho surrealista, a luta pela análise leiga não tem por objetivo reconhecer aos não-médicos o direito de realizarem tratamentos [...] trata-se, ao contrário, de operar um corte radical entre a psicanálise e os ideais da medicina. Essa atitude autenticamente separatista não existe no movimento psicanalítico francês antes da guerra [...] (ROUDINESCO, 1988, p. 19).

Segundo Roudinesco (1988) a primeira geração psicanalítica vivia um impasse a respeito do surrealismo e nenhum dos membros da Sociedade Psicanalítica de Paris admitiam reconhecer a importância do movimento surrealista na penetração das ideias freudianas na França. Jean Frois-Wittmann foi o único psicanalista da primeira geração a publicar textos em revistas surrealistas e em um artigo publicado em 1929, na *Révolution Surréaliste*, ele sublinha que mesmo que o surrealismo, a psicanálise e o socialismo, se ignoravam mutuamente, eles formariam um sistema unitário-necessariamente coerente. Segundo Rivera (2005), é na revista *La Révolution*

Surréaliste também, que o texto de Freud ‘A questão da análise leiga’ é publicado pela primeira vez traduzido para o francês.

Apenas Angelo Hesnard e Borel, dentre os membros fundadores da Sociedade Psicanalítica de Paris, pareciam se interessar pelo destino do grupo surrealista. Em um artigo Hesnard escreve: "É uma escola de arte francesa já agonizante antes dessa guerra, malgrado sua origem recente e suas ruidosas ambições, na qual se notaram certos traços comuns com a Escola científica da Psicanálise: o Surrealismo" (HESNARD, 1946, p. 118 apud ROUDINESCO, 1988, p. 23). E conclui o artigo, segundo Roudinesco (1988, p. 24) ao afirmar que "a doutrina freudiana partilha com o surrealismo de uma concepção irracionalista do inconsciente, na qual a psicologia francesa deveria inspirar-se".

A segunda geração da Evolução Psiquiátrica já começa a manifestar um autêntico interesse pelo surrealismo, o admitido como "uma aventura do inconsciente ligada à renovação da psiquiatria" (ROUDINESCO, 1998, p. 24). E, é nesse sentido, segundo Roudinesco (1998) que Henri Ey aponta que foi através do surrealismo, e não da literatura médica, que descobriu a importância do freudismo; é do surrealismo também que Lacan extrai, desde sua juventude, um alimento que se revelará essencial em seu itinerário ulterior.

A primeira geração de psiquiatras e psicanalistas franceses participa, portanto, de um movimento dinâmico que é historicamente contemporâneo do surrealismo. Mas essa contemporaneidade o impede de ver que o surrealismo pertence a esse mesmo movimento. Dez anos depois, a segunda geração toma consciência de uma história que escapara à visão dos mais velhos. Ela reconhece de imediato sua dívida para com o surrealismo. Tal mudança se torna possível ao surgir uma interrogação sobre um passado que esteve, ele próprio, na origem da mudança (ROUDINESCO, 1988, p. 25).

2.2 SALVADOR DALI

Nascido no dia 11 de maio de 1904, em Figueres (Gerona), Espanha, Salvador Domingo Felipe Jacinto Dali i Domènech foi filho de Salvador Dalí Cusí e Felipa Domènech Ferrés (FRAZÃO, 2019). Dalí teve uma irmã, Ana Maria, nascida em 1908 e um irmão, falecido antes do seu nascimento.

Proença (2011) aponta Salvador Dalí como o pintor mais conhecido entre os surrealistas. Segundo Aguer (2014), Dalí foi um criador no sentido mais amplo do termo e, tal como os artistas do Renascimento que admirava, foi muito além da pintura,

trabalhando em diversos âmbitos da criação e abarcando diversas vertentes, como: pintor, desenhista, pensador, escritor, apaixonado pela ciência, catalisador das correntes de vanguarda, ilustrador, designer, cineasta, cenógrafo.

Autor de imagens plásticas e literárias únicas, sua iconografia é uma referência ao imaginário do século XX, onde:

Dalí representa a culminação de uma determinada ideia de obra de arte total, resultado da justaposição (até se confundir) de obra e personagem, de vida pública e vida secreta e artística. Dalí é a imaginação portentosa de uma extraordinária máquina de pensar e criar (AGUER, 2014).

Segundo Aguer (2014) se considerássemos somente os vínculos de Salvador Dalí com o Surrealismo, já faz com que o artista mereça um lugar importante dentro da história da arte do século XX. Porém, os motivos de Dalí ser considerado uma das figuras mais emblemáticas do século passado vai além.

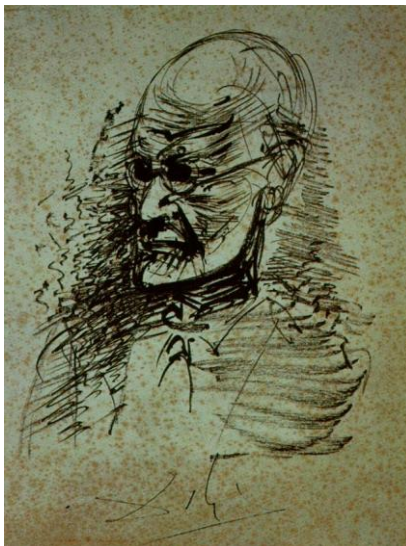
Em suas obras, ele nos oferece a senha para descobrir quais são suas influências, suas filias e fobias. Às vezes, apresenta-as de forma evidente. Mas, em outras ocasiões, temos que seguir seus mesmos passos, suas pistas e suas provocações, para descobri-las, tanto em sua obra pictórica como em seus escritos (AGUER, 2014).

Em 1922, segundo Frazão (2019), Dalí muda-se para Madrid, conhece Federico Garcia Lorca e o futuro cineasta Luís Bunuel e ingressa na Academia de Belas Artes de San Fernando. Em 1925, realiza sua primeira amostra individual na Galeria Dalmau, em Barcelona. E em 1926 é expulso da Academia de Artes por se desentender com um professor e por declarar que ninguém ali era capaz de avaliá-lo. Em 1927, já morando em Paris, se torna membro oficial do movimento Surrealista, liderado por André Breton. Em 1929, conhece Gala, sua futura esposa e musa de diversas obras.

Segundo a Fundação Gala-Salvador Dalí (2020) nos anos seguintes, trabalhou em diversos projetos, como publicações de artigos em revistas, manifestos, livros, além de participar de exposições de arte. Dalí trabalhou também em filmes, como, '*Un chien andalou*' de 1929, resultado da colaboração com seu amigo Luis Buñuel; '*Spellbound*' de Alfred Hitchcock em 1945, onde fez as sequências dos sonhos para o filme; trabalhou na produção de '*Destiny*' de Walt Disney em 1946, entre outros.

Em 1938, Dalí visita Freud e faz um retrato (fig. 2) do pai da Psicanálise no encontro.

Figura 2 – Retrato de Freud (1938)



Fonte: Salvador Dalí Art Gallery. Disponível em: <<http://www.dali-gallery.com/galleries/drawings09.html>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Segundo Roudinesco (1988), Freud se manifesta sobre o encontro em uma carta a Stefan Zweig:

Preciso realmente agradecer-lhe pelas palavras de apresentação que trouxeram a mim os visitantes de ontem. E que até então, ao que parece, eu me sentia tentado a considerar os surrealistas, que aparentemente me escolheram como santo padroeiro, como totalmente loucos (digamos, noventa e cinco por cento, como o álcool absoluto). O jovem espanhol, com seus ingênuos olhos de fanático e sua inegável mestria técnica, incitou-me a reconsiderar minha opinião. Seria de fato muito interessante estudar analiticamente a gênese de um quadro desse gênero (FREUD, 1967, p. 490 apud ROUDINESCO, 1988, p. 48-49).

Em 1958, Dalí se casa com Gala; em 1961 começa a construção do Teatro-Museu Dalí. Nas décadas de 60 e 70, o artista começa a ser homenageado, premiado, a ter museus dedicados a ele, enquanto começa a se interessar por descobertas científicas e holografia, o resultado de tal interesse pode ser percebido nas obras com imagens tridimensionais que o pintor começa a realizar. Em 1982, Gala falece. O pintor retorna para Figueres, em 1984, onde viverá até sua morte, em janeiro de 1989 (FUNDAÇÃO..., 2020).

3 ENCONTRO COM O REAL

Segundo Rivera (2005), Freud desvelou o modo de operação inconsciente que dá origem aos sonhos, e nos fez entrever sua fecundidade e sua importância na vida humana. Roudinesco (1998) diz que Freud considera o sonho como a realização de um desejo inconsciente e como via real de acesso ao reservatório de paixões libidinais que é o inconsciente.

Porém, segundo Rivera (2005), Freud sublinhou a existência de uma força oposta ao livre cumprimento dos desejos que dolorosamente com estes se confronta, mutilando-os, mas ao mesmo tempo permitindo que eles se formulem de maneira disfarçada, sempre desviada. O inconsciente freudiano é submetido ao recalque, ou seja, ele se manifesta de maneira indireta ou disfarçada.

Segundo Roudinesco e Plon (1998, p. 734), em 1905, em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud conceituou o termo sublimação para dizer de uma atividade humana particular que “[...] não tem nenhuma relação aparente com a sexualidade, mas que extrai sua força da pulsão sexual, na medida em que esta se desloca para um alvo não sexual, investindo objetos socialmente valorizados”.

A pulsão sexual se sublimaria ao visar esses novos alvos não-sexuais, em que para Freud, tais atividades sublimatórias são constituídas eminentemente pela “[...] atividade artística, pela investigação intelectual e pelos esportes” (JORGE, 2002, p. 150).

Ao discorrer sobre as acepções do termo **sublimar** (grifo do autor), Jorge (2002) diz que elas remetem a um movimento de ascensão, elevação, exaltação e transcendência. E, segundo Roudinesco e Plon (1998, p. 734), Freud adota esse termo para tentar definir esse princípio de elevação estética que é “[...] comum a todos os homens, mas do qual, a seu ver, só eram plenamente dotados os criadores e os artistas”.

Segundo Jorge (2002, grifo do autor), Freud utiliza o termo **desvio** frequentemente para falar da sublimação e do termo **afastar** para falar do recalque, onde, a essência do recalque seria afastar determinado conteúdo da consciência, porém mantendo-o como referência, “ao passo que desviar-se implica ir mais além...” (p. 151).

Segundo Jorge (2002), Freud formula que o processo de sublimação teria seu início precisamente no período de latência sexual da infância, onde o processo

civilizatório de educação se baseia nos impulsos sexuais infantis desviando tal energia sexual, no todo ou em parte, e dirigindo-as para outras finalidades.

Jorge (2002, p. 154) diz que a pulsão sexual sempre exige sua satisfação, a todo e qualquer preço e como forma de economia libidinal do sujeito, é necessário haver outra saída para a pulsão diferente da proporcionada pelo recalque pois nele, o sujeito lida com o proibido, com o impossível. A sublimação seria então, “a vicissitude da pulsão, que dá a esta seu mais legítimo estatuto”, aonde:

[...] o impossível da satisfação, em jogo da pulsão, encontra na sublimação sua possibilidade de manifestação plena, pois a sublimação revela a estrutura do desejo humano enquanto tal, ao revelar que, para além de todo e qualquer objeto sexual, se esconde o vazio da Coisa, do objeto enquanto radicalmente perdido (JORGE, 2002, p. 154-155).

Em relação a satisfação da pulsão, Lacan observa que entra no jogo da categoria do impossível, ou seja, “do real enquanto o impossível de ser simbolizado” (JORGE, 2002, p. 51). Freud aborda sobre a mesma questão quando indica que existe algo na natureza da pulsão sexual que é “desfavorável à realização da plena satisfação” (FREUD, 1912, p. 182 apud JORGE, 2002, p. 51) e que a mesma sempre persiste em uma diferença entre a satisfação almejada e a satisfação obtida que não é possível de se eliminar.

Jorge (2002) continua ao afirmar que como efeito disso, nenhum objeto então é capaz de satisfazer a pulsão; e aponta que Freud desde os *Três Ensaio*s, já definia o objeto da pulsão como indiferente e de uma natureza totalmente variável.

A partir disso, Lacan introduz a noção de objeto a, ou seja, objeto causa do desejo, onde há a “presença de um cavo, de um vazio, o objeto a representa o objeto enquanto faltoso e, logo, passível de ser representado por todo e qualquer objeto” (JORGE, 2002, p. 52). O objeto da pulsão então para Lacan, é o objeto a, onde a falta corresponde à inscrição, na estrutura, do objeto perdido (JORGE, 2002). Assim, Lacan (1959-60, p. 137) traz no Seminário 7 que “a sublimação eleva um objeto à dignidade da Coisa”, o que nos possibilita pensar sobre a relação da arte – umas das formas de sublimação – com os elementos do inconsciente.

Segundo Jorge (2002) o real não se inscreve, está fora à consistência do imaginário; como já dito anteriormente, já que o real é definido como aquilo que é

impossível de ser simbolizado, isto é, não tem sentido algum, o imaginário então é o oposto do real e o que da ordem do sentido.

O registro do real surge nas vivências cujo teor excede à capacidade de representação psíquica; o real é a morte, a perda, aquilo que não tem inscrição possível no psiquismo; o real é por excelência o trauma, isto é, aquilo que não pode de modo algum ser assimilado pelo sujeito em suas representações simbólico-imaginárias; ele é o limite da simbolização. Já o simbólico é o campo da linguagem através do qual o sujeito faz face, por um lado, ao real traumático, e, por outro, reconstitui incessantemente seu imaginário que está continuamente submetido à invasão do real (JORGE, 2002, p. 83).

Segundo Jorge (2002, p. 96) “o sujeito se especifica por sua divisão constituinte, sendo determinado pelo simbólico justamente enquanto barrado, dividido pelos significantes que o constituem”, onde “[...] o lugar do sujeito é o lugar do corte, da escansão, da ruptura, ao passo que o eu representa precisamente a configuração de uma unidade, uma completude constituída imaginariamente”.

Lacan, no seminário *A topologia e o tempo* de 1978, situa o inconsciente entre o simbólico e o real, numa região intersticial, sendo articulado tanto por um quanto por outro, onde “o real é o inconsciente... o inconsciente é o simbólico” (LACAN, 1978, p. 122 apud JORGE, 2002, p. 97) e afirma que a clínica psicanalítica “é o real na medida em que ele é o impossível de suportar” (LACAN, 1977, p. 11 apud JORGE, 2002, p. 97).

Jorge (2002, p. 98) aponta que essa articulação interna e indissociável entre o simbólico e o real pode ser distinguida da seguinte forma: “o núcleo do inconsciente é real, é uma falta originária constituída pelo objeto perdido do desejo e é em torno dessa falta que o inconsciente se estrutura, no simbólico, como uma linguagem”. E fala que,

Quando Lacan enuncia que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, trata-se do inconsciente na medida em que este nos é revelado na experiência clínica através das formações do inconsciente — sintomas, sonhos, lapsos etc. —, mas o núcleo do inconsciente é real enquanto radicalmente inabordável pelo simbólico. Assim, as formações do inconsciente são estruturadas pelo simbólico e se depositam sobre o furo real constituído pelo *troumatisme* (palavra-valise que associa o furo, *trou*, ao trauma) estrutural. Que a própria definição do real enquanto o *impossível de ser simbolizado* faça referência, nela mesma, ao registro da linguagem, do simbólico, já revela que é apenas através do simbólico que o sujeito tem acesso ao real (JORGE, 2002, p. 98).

A tripartição estrutural real-simbólico-imaginário (RSI) que diz dos três registros psíquicos proposta por Lacan “embora não compareça nomeadamente na obra de Freud, dela retira todo o seu alcance” (JORGE, 2002, p. 93). Lacan na conferência de 1953, os apresenta como três registros distintos, para posteriormente, no Seminário *RSI*, os reunir sob a ótica do **nó borromeano**, onde não podem ser isolados pois se apresentam unidos de modo indissolúvel e estão “amarrados uns aos outros de forma tal que, se cortarmos apenas um deles, todos os outros se desligam simultaneamente” (JORGE, 2002, p. 94).

Segundo Jorge (2002), Lacan engendra a tripartição RSI a partir da questão central da psicanálise: a diferença sexual, já que a prática psicanalítica evidencia que “a realidade do inconsciente é sexual” (LACAN, 1973, p. 142 apud JORGE, 2002, p. 95). Lacan, então:

[...] depreende dos textos freudianos sobre a sexualidade o fato de que o **imaginário** do sujeito falante, opostamente ao do animal — pleno, sem brechas —, apresenta uma falta originária, uma hiância **real** que virá precisamente a ser preenchida pelo **simbólico** (MAGNO, 1986 apud JORGE, 2002, p. 95, grifo do autor).

O real, então, segundo Jorge (2002, p. 96) “remete à falta originária da estrutura, à **hiância constituinte do inconsciente**” e “é precisamente aquilo que escapa à realidade, o que não se inscreve de nenhum modo pelo simbólico; ele remete ao traumático, ao inassimilável, ao impossível” (JORGE, 2002, p. 97).

Ao tratar da lógica do significante, segundo Jorge (2002, p. 96) “o objeto *a* é o que dá ao real seu verdadeiro estatuto: o objeto *a* é o objeto faltoso por excelência e, por conseguinte, na medida em que o desejo mantém uma relação estrita com a falta, o objeto *a* é o objeto causa do desejo”.

Segundo Jorge (2002, p. 97), o real se difere da realidade, a qual pode ser entendida como sendo a própria realidade psíquica e “é configurada a partir da fantasia inconsciente fundamental, modo pelo qual cada sujeito faz face ao real da inexistência da relação sexual” ou seja, “situada na base da realidade psíquica, a fantasia é constituída pelo simbólico, pelos significantes do Outro, e mediatiza o encontro do sujeito com o que é inabordável enquanto tal — o real.”

Todo relacionamento do sujeito, seja com seus semelhantes, seja com o mundo externo, sempre será mediatizado pela tela da fantasia, onde é “por um lado protetora

do real traumático, e, por outro, produtora de uma fixação objetual perversa” (JORGE, 2002, p. 97).

Jorge (2002) aponta sobre a alteração na ordem das letras da tríade dos registros entre a conferência *O simbólico, o imaginário e o real* de 1953, onde Lacan aborda sobre elas pela primeira vez, e no seminário *RSI* de 1974-75, o que, por si só já mostra algo sobre os avanços produzidos por ele.

Em 1953, “a primazia dos três registros pertencia efetivamente ao simbólico, enquanto aquele registro que especifica o alcance e os limites da experiência psicanalítica” enquanto em 1974-75 a ênfase recaiu sobre o real enquanto registro que rege e ordena a estrutura do sujeito, onde “a partir do real, presentifica-se o simbólico; a partir do simbólico, presentifica-se o imaginário. Mas a partir do imaginário também se presentifica o real.” (JORGE, 2002, p. 98).

A alteração da ordem das letras trouxe maior precisão à concepção lacaniana da estrutura, onde RSI:

R — tudo começa a partir do real, ele constitui a base da estrutura do sujeito falante. S — o simbólico tem seu lugar efetivamente a partir do real. I — o efeito da introdução do simbólico é a possibilidade de constituição de imaginário, originalmente faltoso para o sujeito falante (JORGE, 2002, p. 98-99).

Jorge (2002, p. 99) mostra que Lacan ao acentuar a regência do real na estrutura, acabou por precisar ainda melhor o lugar do simbólico, “situando-o efetivamente entre o real e o imaginário”. O simbólico produz o lugar do sujeito falante e mediatiza a relação com o real, por um lado e com o imaginário, por outro; onde tal posição entre real e imaginário “permite melhor evidenciar as *duas vertentes do simbólico*, ambas absolutamente entrelaçadas e impossíveis de serem dissociadas” (JORGE, 2002, p. 99).

3.1 O EFEITO DO ESTRANHO

No ensaio “A Arte como Procedimento” de Viktor Chklovski publicado em 1917, o autor propõe o conceito de estranhamento [*ostraniene*⁴] para abordar a finalidade da arte, onde, segundo ele:

⁴ O termo é de difícil tradução: a palavra original, *ostraniene*, não existe na língua russa (quer como substantivo, *ostraniene*, quer como verbo, *ostranit*; a palavra russa para “estranhar” é *otstranit*). A tradução quer para português quer para inglês tem divergido entre singularização ou desfamiliarização [*defamiliarization*] e estranhamento [*estrangement*]. No texto citado de Chklovski, a tradutora portuguesa (Isabel Pascoal) opta por “singularização”, que parece a mais limitada das **CADERNOS DE PSICOLOGIA, Juiz de Fora, v. 2, n. 3, p. 231-256, jan./jun. 2020 – ISSN 2674-9483**

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto com visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularidade [*ostraniene*/estranhamento] dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já 'passado' não importa para a arte (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

O estranhamento para Viktor, seria então esse efeito especial criado pela obra de arte literária para nos distanciar, ou estranhar, em relação ao modo comum como apreendemos o mundo, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico (CEIA, 2009).

“Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos. Por isso, nada podemos dizer sobre ele” (CHKLOVSKI, 1914 apud CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

Segundo Chklovski (1976, p. 50) sempre que há imagem, há o processo de singularização [estranhamento], onde o objetivo da imagem “[...] não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas cria uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento”.

No texto *O Estranho* de 1919, Freud (1996b) aborda que um psicanalista raramente se sente impelido a pesquisar sobre o tema da estética, mas ocasionalmente se interessa por algum ramo particular; o ‘estranho’ é um deles. Prossegue apontando que em tratados de estética nada se encontra sobre esse assunto, pois geralmente os autores preocupam-se “com o que é belo, atraente e sublime [...] mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição” (FREUD, 1996b, p. 138).

Segundo Riveira (2005), o estranho é um tipo de assustador que suscita angústia e horror no sujeito, e que ele apresenta uma especificidade linguística que o torna de difícil tradução para qualquer língua. Freud então realiza um longa pesquisa semântica para abordar sobre o termo.

Segundo Freud (1996b, p. 139),

traduções possíveis. De forma pertinente, Burns considera o termo desfamiliarização (introduzido por Lee T. Lemon e Marion J. Reis em *Russian Formalist Criticism*, 1965) incorrecto, porque a acepção que Chklovski pretendia era precisamente a de um efeito contrário a uma desfamiliarização (CEIA, 2009).

A palavra alemã '*unheimlich*' é obviamente o oposto de '*heimlich*' ['doméstica'], '*heimisch*' ['nativo'] - o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é 'estranho' é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1996b, p. 139).

Freud (1996b) continua ao dizer que a palavra '*heimlich*' pertence a dois conjuntos de ideias, onde “por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista” (p. 142). O estranho então, é uma categoria do assustador que remete ao o que é conhecido, de velho, de muito familiar; “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (p. 142).

Segundo Riveira (2005) o *unheimlich* se define por esse paradoxo onde ele é estranho e simultaneamente familiar, por isso possui um caráter inquietante. A autora afirma que Freud vê esse termo como “equivalente do recaiado que retorna, familiar, sabido desde sempre, mas tornado estranho pelo mecanismo de recaiamento” (RIVEIRA, 2005, p. 51).

Segundo Roudinesco (1998, p. 383), na vida cotidiana e nas criações estéticas, a impressão de estranheza surge “quando certos complexos infantis recaiados são abruptamente despertados”. O estranho se manifesta em diversos temas angustiantes, como o medo da castração, a figura do duplo e o movimento do autômato, e apresentam em comum “a reativação das forças primitivas que a civilização parecia ter esquecido e que o indivíduo supunha haver superado” (ROUDINESCO, 1998, p. 383).

Segundo Silva (2015), Dalí recorda a sua mãe como um objeto imaculado de amor, simbolizando o seu desejo edipiano por ela na tela *O enigma do desejo: minha mãe, minha mãe, minha mãe* de 1929 (fig. 3).

Figura 3 – O enigma do desejo: minha mãe, minha mãe, minha mãe (1929)



Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalog-raonat-pintures/1929/238/l-enigma-del-desig-o-ma-mere-ma-mere-ma-mere>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Segundo Roudinesco (1998, p. 383) a angústia de castração se revela “nas descrições de cloacas, vampiros, membros devorados ou corpos desarticulados, próprios da literatura fantástica e do mundo do sonho”. Em Dalí, é possível observar a questão do corpo, apresentados de forma desarticulada em diversas de suas obras, por exemplo como em *Construção mole com feijões fervido, premunição a guerra civil* de 1936 (fig. 4), *Girafa em Chamas* de 1937 (fig. 5) e *A Metamorfose de Narciso*, também de 1937 (fig. 6).

Figura 4 – Construção mole com feijões fervido - premunição a guerra civil (1936)



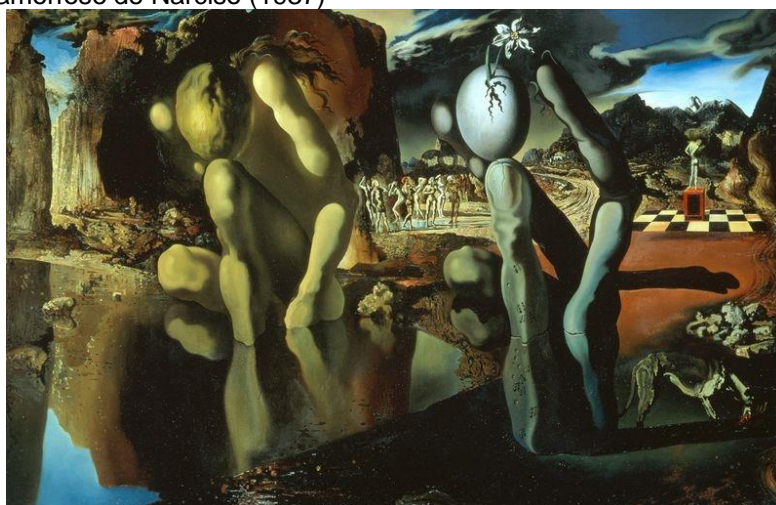
Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalog-raonat-pintures/1936/446/construccio-tova-amb-albercocs-bullits>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Figura 5 – Girafa em Chamas (1937)



Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalog-raonat-pintures/1937/412/girafa-cremant>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Figura 6 – A Metamorfose de Narciso (1937)



Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalog-raonat-pintures/1937/455/metamorfoosi-de-narcis>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Segundo Riveira (2005), Freud usa o conto de Hoffmann “O homem de areia” para abordar a questão do estranho, onde a problemática centra-se na questão do olhar e suas relações com a castração. Sobre o campo da castração, no texto “O estranho” reaparece

[...] uma visão particularmente forte, a da genitália feminina — a via de retorno à antiga casa da criança, o ventre materno, o “familiar” por excelência, tornado inquietante graças ao recalçamento. Veremos que esta imagem, explorada de forma cênica, é muito mais do que um motivo dentre outros capazes de gerar estranhamento — ela permite se conceber um *modo de apresentação* próprio ao estranho, em uma verdadeira teoria psicanalítica da imagem (RIVEIRA, 2005, p. 54).

Nas obras de Dalí, o corpo feminino é retratado diversas vezes, por exemplo, como na obra Nu Feminino de 1928 (fig. 7).

Figura 7 – Nu Feminino (1928)



Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalog-raonat-pintures/1928/202/nu-femeni>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Segundo Riveira (2005)

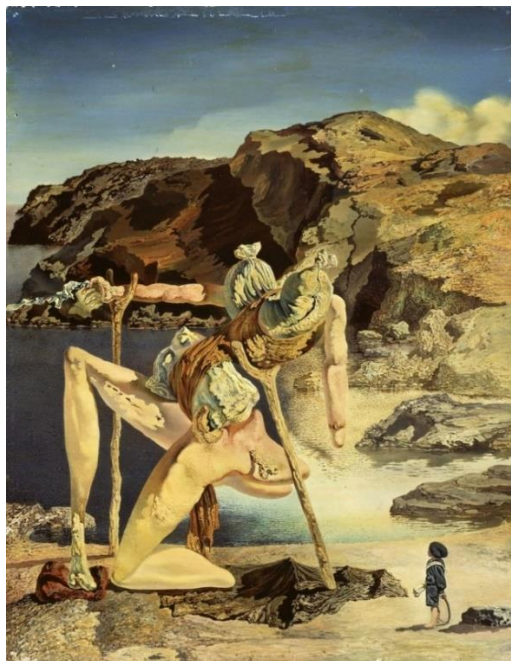
Um reconhecimento absoluto da falta de falo materno é impossível. Todo pequeno Édipo, diante desta cena, oscila entre reconhecer a falta de pênis e recusá-la, eventualmente colocando uma outra coisa em seu lugar [...]. Esta outra coisa é o que se olha, o que se contempla sobre o que não se pode ver — já que não está lá, só aparece *em falta* (RIVEIRA, 2005, p. 56).

Lacan, apoiando-se no conceito de *unheimlich* mostra que “a angústia surge quando o sujeito é confrontado com a ‘falta da falta’, ou seja, com uma alteridade onipotente [...] que o invade a ponto de destruir nele qualquer faculdade de desejar” (ROUDINESCO, 1998, p. 383).

Segundo Riveira (2005, p. 58-59) “olhar é se olhar, fazendo-se presa de um suspense, um instante antes mas já diante da terrível, inquietante e estranha percepção.” É como já afirmava Duchamp (1997, p. 247 apud RIVEIRA, 2005, p. 59) “os olhadores fazem o quadro”.

Segundo Santos (2010) várias telas de Dalí apontam para essa relação do olhar, como em *O espectro do sex-appeal* de 1932 (fig. 8), onde o olhar da criança absorva diante de um objeto fálico e, ao mesmo tempo, decrépito.

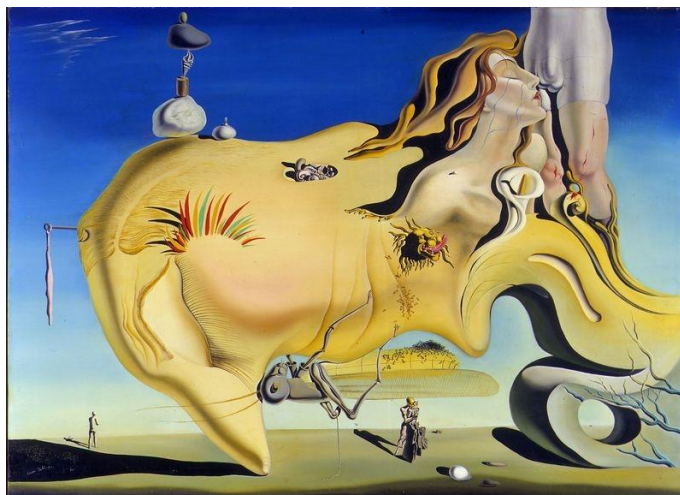
Figura 8 – O Espectro do Sex Appeal (1934)



Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalogue-raonat-pintures/1934/338/l-espectre-del-sex-appeal>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Silva (2015) aponta que as obras de Dalí incluem dois instintos básicos, Eros e Tanatos, ou seja, o desejo sexual e o instinto de morte. Diversas telas exemplificam a representação desses instintos, Eros aparece em *O Espectro do Sex-appeal* de 1932 (fig. 8) e *O Grande Masturbador* de 1929 (fig. 9), por exemplo. Já Tanatos, aparece em *Construção mole com feijões cozidos – Premonição da Guerra Civil* de 1936 (fig. 4) e *A face da Guerra* de 1940 (fig. 10). “Dalí pretende suprimir o medo da morte falando constantemente dele e retratando-o; [...] o instinto de autoconservação incita a repetição de ações, porque encontra nele uma via para saciar a energia pulsional reprimida” (SILVA, 2015, p. 78).

Figura 9 – O Grande Masturbador (1929)



Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalog-raonat-pintures/1929/235/rostre-del-gran-masturbador>>. Acesso em: 15 maio 2020.

Figura 10 – A Face da Guerra (1940)



Fonte: Fundació Gala-Salvador Dalí. Disponível em: <<https://www.salvador-dali.org/ca/obra/catalog-raonat-pintures/1940/499/el-rostre-de-la-guerra>>. Acesso em: 15 maio 2020.

4 CONCLUSÃO

No artigo foi apresentado a interface da Psicanálise com o campo das artes, os quais, a primeiro momento parecem ser distantes um do outro, porém, ao longo do texto, foi possível identificar que tratam-se de campos muito mais próximos que imaginávamos, tendo muito a contribuir entre si.

Tal interface foi proposta com objetivo de abordar a criação artística como uma produção do inconsciente através do processo de sublimação, sendo que para isso usamos o Movimento Surrealista pela proximidade de suas características com os conceitos psicanalíticos, visto que, os próprios integrantes do movimento afirmam fazer uso da Psicanálise como inspiração para suas produções artísticas.

O Surrealismo não foi o único a se beneficiar nessa relação, como vimos, o movimento foi responsável por disseminar os conhecimentos de Freud em terras francesas através da via literária, sendo que no meio médico, a Psicanálise ainda não recebia tanto reconhecimento por tratar questões ligadas a ordem do inconsciente.

Dentro do movimento Surrealista foi destacado as obras do artista Salvador Dalí por acreditar que elas apontariam para algo do inconsciente devido aos elementos presentes em suas telas e também, devido a sensação que tais despertam em quem se depara com elas; para abordar essa questão, utilizamos os conceitos de real e de estranho.

Vimos então, que, as obras de artes são capazes de provocar sensações em nós que são desconhecidas até a nós mesmo, isso acontece devido ao processo de recalque das pulsões sexuais e, que ao admirarmos as obras, por exemplo, elementos que estavam no inconsciente (por isso, dito desconhecido de nós) são capazes de vir a consciente, nos causando sensação de estranhamento por apontar para o real.

REFERÊNCIAS

- AGUER, Montse. Surréalisme, c'est moi. **Revista Estilo BB (Online)**, 2014. Disponível em: <<http://revistaestilobb.com.br/cultura/surrealisme-cest-moi/>>. Acesso em: 05 out. 2019.
- BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. 1924. Disponível em: <<https://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2019.
- CEIA, Carlos. **Estranhamento (Ostraniene)**. E-Dicionário de Termos Literários, dez. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/estranhamento-ostraniene/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1976. p. 39-56.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiro Passos, n. 46). 131 p.
- FRAZÃO, Dilva. **Salvador Dalí**. E-biografia (Online), 2019. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/salvador_dali/>. Acesso em: 05 out. 2019.
- FREUD, Sigmund. **Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XXI).

_____. O Estranho (1919). In: _____. **Uma Neurose Infantil e outros trabalhos (1917-1918)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVII). p. 137-162.

FUNDAÇÃO GALA-SALVADOR DALÍ. **Biografia de Salvador Dalí**. 2020. Disponível em: <<https://www.salvador-dali.org/ca/dali/bio-dali/>>. Acesso em: 05 out. 2019.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**, volume 1: as bases conceituais. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-60)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 387 p.

LACAN, Jacques. **Outros Escritos (1965)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 667 p.

PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. A arte do inconsciente. Cienc. Cult., São Paulo, v. 61, n. 2, p. 20-24, 2009. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252009000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 abr. 2020.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática S.A., 2011.

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005. (Coleção Passo a Passo, n. 13).

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth. **História da Psicanálise na França: a batalha dos cem anos**, volume 1: 1885-1939. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ROUDINESCO, Elisabeth. **História da Psicanálise na França: a batalha dos cem anos**, volume 2: 1925-1985. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

SANTOS, Vanisa Maria da Gama Moret. **O efeito do estranho na obra de Salvador Dalí**. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia)-Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.btdt.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4531>. Acesso em: 15 maio 2020.

SILVA, Ana Filipa Fidalgo Vaz Coelho. **As Problemáticas da identidade de Salvador Dalí**. 2015. 132 f. Tese (Mestrado em Psicologia Clínica)-Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa, 2015. Disponível em: <<http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/4526/1/19778.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2020.

TERÊNCIO, Marlos Gonçalves. **Um percurso psicanalítico pela Mística: de Freud a Lacan**. 2007. 182 f. Tese (Mestrado em Psicologia)-Universidade Federal de Santa

Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em:
<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/89795>>. Acesso em: 10 nov.
2019.