



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Dissertação de Mestrado

Diogo de Siqueira Bendelak dos Santos

ELABORAÇÃO ANALÍTICA E ESCRITA POÉTICA: APROXIMAÇÕES  
A PARTIR DE UMA EXPERIÊNCIA DE CORTÁZAR

UFRJ  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA

ELABORAÇÃO ANALÍTICA E ESCRITA POÉTICA: APROXIMAÇÕES A PARTIR  
DE UMA EXPERIÊNCIA DE CORTÁZAR

Diogo de Siqueira Bendelak dos Santos

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.

Orientadora: Anna Carolina Lo Bianco

Rio de Janeiro  
Fevereiro/2014

ELABORAÇÃO ANALÍTICA E ESCRITA POÉTICA: APROXIMAÇÕES A PARTIR  
DE UMA EXPERIÊNCIA DE CORTÁZAR

Diogo de Siqueira Bendelak dos Santos.

Orientadora: Anna Carolina Lo Bianco

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.

Aprovada por:

---

Presidente, Prof. Dr.<sup>a</sup> Anna Carolina Lo Bianco

---

Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup> Ana Beatriz Freire

---

Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup> Tania Rivera

Santos, Diogo de S. B.dos

Elaboração analítica e escrita poética: aproximações a partir de uma experiência de Cortázar/ Diogo de Siqueira Bendelak dos Santos.

Rio de Janeiro: UFRJ/ IP, 2014.

viii, 110f; 30cm.

Orientadora: Anna Carolina Lo Bianco

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ Instituto de Psicologia/

Programa de Pós-graduação , 2001.

Referências Bibliográficas: f. 132-141.

1. Elaboração. 2. Cortázar. 3. Escrita. 4. Psicanálise. 5. Surrealismo.

I. Lo Bianco, Anna Carolina II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-graduação III. Freud e o mal-estar na modernidade.

## AGRADECIMENTOS

À Anna Carolina Lo Bianco, por ter sabido orientar este trabalho.

À Edith Siqueira, pelo acolhimento em meu primeiro ano no Rio de Janeiro.

Aos meus pais e meus irmãos, por tudo.

A Marta Costa dos Santos e William Tito da Rocha Bendelak, avós que sempre me apoiaram e a quem muito estimo.

À Natália Vidal, pela amizade e apoio.

A José Ribamar Lima Carneiro, pela interlocução constante.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

Aos amigos Alessandro Bacchini e Igor Francês, com quem tive a alegria de conviver durante um ano e meio em uma cidade que não era a minha, e à Escola de Ulrich, que me proporcionou momentos de muita descontração ao longo desta pesquisa.

Às amigas Flávia Cortez, Luciana Gouvêia, Renata Baker, Rosa Chalí e Mariana Adade, por terem sido meu porto seguro no Rio de Janeiro.

À Márcia Alves Züge, pela escuta, amizade e atenção, e aos outros amigos que fiz no Programa e que levarei comigo, em especial Luiz Paulo, Luciano Dias, Anna Carolina Martins e Hevellyn Corrêa.

A todos os colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ que de alguma forma contribuíram com este trabalho, em especial à professora Fernanda Costa-Moura, cujas aulas me provocaram um entusiasmo vívido que modificou minha relação com a psicanálise.

A Luiz Alfredo Garcia-Roza, cuja biografia me conduziu ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica.

E a Pedro Duarte, pela escuta.

## RESUMO

### ELABORAÇÃO ANALÍTICA E ESCRITA POÉTICA: APROXIMAÇÕES A PARTIR DE UMA EXPERIÊNCIA DE CORTÁZAR

Diogo de Siqueira Bendelak dos Santos

Orientadora: Anna Carolina Lo Bianco

A presente dissertação parte de uma experiência narrada pelo escritor argentino Julio Cortázar a respeito do efeito que lhe produziu a escrita do conto *Circe*, publicado em seu primeiro livro de contos, intitulado *Bestiario*. De acordo com a experiência narrada, a escrita de *Circe* teve como resultado a remoção do que o escritor chamou de sua “pequena neurose”: a ideia obsessiva de que encontraria insetos em sua comida, o que o levava a examinar cuidadosamente sua refeição antes de comê-la. Nossa hipótese inicial foi a de que Cortázar realizou um trabalho de elaboração analítica, no sentido de *Durcharbeitung* – termo utilizado por Freud para se referir ao trabalho de elaboração próprio à situação analítica –, através da escrita de *Circe*. Com vistas a verificar tal hipótese, dedicamo-nos, num primeiro momento, ao estudo de três termos alemães, empregados por Freud em sua obra, que são indiscriminadamente traduzidos em português pela palavra elaboração, quais sejam, *Bearbeitung*, *Durcharbeitung* e *Verarbeitung*. A investigação de tais termos, além de visar a um esclarecimento etimológico, também objetivou diferenciar o tipo de trabalho implicado em cada um deles, uma vez que todos apresentam o vocábulo alemão *arbeit*(trabalho) em sua construção. Após esta investigação, dedicamo-nos a um estudo do surrealismo, destacando seus dois principais métodos artísticos. A escolha de abordar o surrealismo em nosso trabalho atende às exigências da hipótese que fizemos sobre a poética de Cortázar, pois encontramos em sua poética elementos que se encontram também presentes no método artístico que corresponde ao segundo período do movimento surrealista. Os resultados obtidos durante a pesquisa nos levaram à reformulação de nossa hipótese inicial, uma vez que o conceito de *Durcharbeitung*, quando examinado em seus detalhes, não pôde ser aproximado daquele do trabalho implicado na sublimação. Ao invés disso, encontramos no uso que Freud faz do termo *Verarbeitung* uma possível articulação com aquela última. Freud afirma a existência de uma elaboração normal (*normalen Verarbeitung*) no aparelho psíquico, chegando, inclusive, a descrever algumas atividades levadas a cabo por esse aparelho. Assim, após demonstrar que a sublimação pode ser compreendida como uma dessas atividades normais, concluímos que Cortázar, através da escrita de *Circe*, elabora (*Verarbeitung*) sua “pequena neurose”. A concepção de elaboração, aqui, portanto, designa justamente o esforço de um trabalho normal executado pelo aparelho psíquico.

Palavras-Chave: Elaboração, Cortázar, Escrita, Psicanálise, Surrealismo.

## RÉSUMÉ

### ÉLABORATION ANALYTIQUE ET ÉCRITURE POÉTIQUE: DES APPROCHES À PARTIR D'UNE EXPÉRIENCE DE CORTÁZAR

Diogo de Siqueira Bendelak dos Santos

Directrice de dissertation: Anna Carolina Lo Bianco

Le présent travail commence à partir d'une expérience narré par l'écrivain argentin Julio Cortázar à propos de l'effet que lui a provoqué l'écriture du conte *Circe*, publié dans son premier recueil de nouvelles, intitulé *Bestiario*. Selon l'expérience narré, l'écriture de *Circe* a amené à la suppression de ce que l'écrivain appelait sa "petite névrose" : l'idée obsessionnelle qu'il y avait des insectes dans sa nourriture, ce qui l'a amené à examiner attentivement le repas avant de manger. Notre hypothèse initiale a été que Cortázar a réalisé un travail d'élaboration analytique, au sens de *Durcharbeitung* – terme utilisé par Freud pour désigner le travail d'élaboration propre à l'analyse –, à travers de l'écriture de *Circe*. En vue d'évaluer cette hypothèse, nous nous engageons, d'abord, à l'étude de trois termes allemands, utilisé par Freud dans son oeuvre, qui sont traduits indistinctement en portugais par le mot elaboração, à savoir, *Bearbeitung*, *Durcharbeitung* et *Verarbeitung*. L'investigation de ces termes, en plus de viser à une clarification étymologique, a pour but différencier le type de travail de chacun, étant donné qu'ils sont composés par le vocable allemand *arbeit* (travail). Après cette recherche, nous nous engageons à l'étude du surréalisme, en mettant en relief ses deux principales méthodes artistiques. Le choix d'aborder le surréalisme dans notre travail est d'accord avec notre hypothèse sur la poétique de Cortázar, parce que l'on trouve dans sa poétique les mêmes éléments présents dans la méthode artistique qui correspond à la deuxième période du mouvement surréaliste. Les résultats obtenus pendant la recherche nous a conduit à reformuler notre hypothèse initiale, puisque nous n'avons pas pu articuler le concept *Durcharbeitung* avec le travail propre à la sublimation. Au lieu de cela, nous trouvons dans l'usage de Freud du terme *Verarbeitung* un lien possible avec celle-là. Freud affirme l'existence d'une élaboration normale (*normalen Verarbeitung*) dans l'appareil psychique, et il décrit encore quelques activités effectuées par cette appareil. Après avoir démontré que la sublimation peut être compris comme l'une de ces activités normales, nous avons conclu que Cortázar, à travers de l'écriture de *Circe*, élabore (*Verarbeitung*) sa "petite névrose". Le concept d'élaboration, donc, désigne ici l'effort d'un travail normal effectué par l'appareil psychique.

Mots-clé: Élaboration, Cortázar, Écriture, Psychanalyse, Surréalisme.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>08</b>
<b>2</b>	<b>A ELABORAÇÃO EM FREUD: <i>BEARBEITUNG</i>, <i>DURCHARBEITUNG</i> E <i>VERARBEITUNG</i></b> .....	<b>14</b>
	2.1 <i>Bearbeitung</i> / <i>Bearbeiten</i> .....	<b>16</b>
	2.2 <i>Durcharbeitung</i> / <i>Durcharbeiten</i> .....	<b>25</b>
	2.3 <i>Verarbeitung</i> / <i>Verarbeiten</i> .....	<b>31</b>
<b>3</b>	<b>PSICANÁLISE E SURREALISMO: ESCRITA AUTOMÁTICA E MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO</b> .....	<b>46</b>
	3.1 Primeiro período do surrealismo.....	<b>47</b>
	3.2 Segundo período do surrealismo.....	<b>60</b>
	3.3 A paranoia-crítica de Dalí e a paranoia em Freud .....	<b>67</b>
	3.4 O método paranoico-crítico e a teoria freudiana da criação artística .....	<b>73</b>
<b>4</b>	<b>ELABORAÇÃO ANALÍTICA E ESCRITA POÉTICA</b> .....	<b>83</b>
	4.1 Julio Cortázar e o Surrealismo.....	<b>83</b>
	4.2 O ‘fantástico’ em Cortázar e o método paranoico-crítico .....	<b>93</b>
	4.3 Elaboração analítica e escrita poética .....	<b>100</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>105</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As incursões empreendidas pela psicanálise no campo da obra de arte, especialmente sobre o meio de expressão consagrado à literatura, foram objeto de múltiplas críticas e diálogos penosos com os interlocutores de outras áreas do saber. Essas incursões remontam a um tempo precoce na constituição da teoria psicanalítica. Numa carta a Fliess datada de 1897, Freud (1950[1897]) já fala do aparecimento de material inconsciente na escrita ficcional ao mencionar a tragédia *Oedipus Rex* e aponta a força avassaladora que ela é capaz de despertar no contemplador ao articular a paixão pela mãe e o ciúme do pai. Esse recurso à arte foi constante na obra de Freud e reapareceu regularmente ao longo dela. Para citar apenas algumas dessas incursões de Freud no campo da arte, podemos mencionar o ensaio *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907[1906]), onde ele teoriza “(...) sobre a recordação infantil recalcada e o retorno desse material no sonho do herói do conto, o arqueólogo Norbert Hanold.” (LIMA, 2009, p.16); um ano depois, Freud publica o artigo *Escritores criativos e devaneios* (1908[1907]) onde trata do processo implicado na criação literária e, em 1919, empreende a análise do conto *O homem de areia* de E.T.A. Hoffman em seu livro *O ‘estranho’* (1919). As incursões de Freud no terreno literário não foram raras, e trouxeram à psicanálise tanto acréscimos quanto verificações/ilustrações da teoria. Rivera (2005, p.47) chama atenção para o fato de que, desde a invenção da psicanálise, os “textos literários têm sido, por vezes, objeto de interpretação psicanalítica, servindo como espelho fiel da teoria psicanalítica”. Essa visão da obra de arte – no caso, do texto literário – como ilustração da teoria fez com que muitos críticos literários censurassem as abordagens da psicanálise na literatura. E essa visão da obra de arte pode ser destacada de algumas formulações feitas pelo próprio Freud. Talvez possamos dar uma ideia disso recorrendo ao seguinte questionamento feito por ele em seu ensaio sobre a *Gradiva*:

Se a compreensão interna que possibilitou ao autor a criação de sua “fantasia” de tal modo que pudesse ser analisada por nós como se fosse um caso clínico verdadeiro foi de natureza de um conhecimento, gostaríamos de saber as fontes desse conhecimento. Um membro do nosso grupo – o mesmo que, como eu disse no início, estava interessado nos sonhos de *Gradiva* e em sua possível interpretação dirigiu-se ao autor para lhe perguntar se conhecia alguma coisa de tais teorias científicas. Como era de se esperar, o autor respondeu negativamente, e de maneira um tanto brusca (FREUD, 1907[1906], p.83).

A visão de obra literária implícita nessa indagação de Freud é a de que ela parece ilustrar, à revelia de quem a produz, o que a clínica psicanalítica revela estar implicado no

material inconsciente que sustenta a produção e manutenção de um sintoma. Nesse sentido, a obra literária, e mesmo a obra de arte em geral, seria constituída pela fantasia inconsciente que determina o sintoma neurótico, o que sugeriria a aproximação entre o neurótico e o artista.

Esse paralelo entre a formação das fantasias inconscientes e a criação literária foi estabelecido muito cedo na obra de Freud, podendo ser notado já em sua correspondência com Fliess (MEZAN, 2006). Auxiliado pela aproximação entre neurótico e artista, bastou um curto passo para fazer com que a obra de arte entrasse no consultório do psicanalista para que fosse devidamente interpretada. É a ideia que se desprende, por exemplo, da visão de Magalhães (2008) sobre a arte – visão essa que ele vai buscar em Freud, bem entendido – quando afirma que, por se nutrir de afetos e percepções inconscientes, a criação artística pode ser comparada aos mecanismos dos sonhos e sintomas, o que sugere o parentesco anteriormente indicado entre o artista e o neurótico.

Nada objetaríamos se essa concepção de obra não indicasse também uma metodologia específica e uma finalidade que aponta a direção de como abordá-la, ideia essa que encontramos na seguinte conclusão de Magalhães: “(...) a obra de arte é passível de ser interpretada, de ser analisada em seus sentidos e motivações inconscientes.” (MAGALHÃES, 2008, p.11). Essa visão que toma a obra de arte como tradução do inconsciente teve um caráter preponderante no início da crítica de base psicanalítica, o que fez com que algumas abordagens psicanalíticas levassem a obra para o divã. Nesse mesmo sentido, Rivera (2005, p.11) afirma: “Que a obra literária seja expressão da subjetividade do autor é uma ideia comumente aceita, ao menos desde o Romantismo. A psicanálise inúmeras vezes pretendeu confirmar este postulado e levou a obra ao divã, imaginando tratar-se do autor”. Ainda nesse mesmo sentido, Brousse (2009, p.31) escreve que, depois de Freud, a crítica psicanalítica “(...) trabalhou mais no sentido da interpretação das obras de arte e dos artistas, o que, para simplificar, tendia a fazer da obra e do artista formações do inconsciente a serem interpretadas”.

Muitos críticos literários, de acordo com Gay (1989), censuraram as abordagens de Freud no terreno literário. A crítica que fizeram a Freud caminha no mesmo sentido do que dissemos no parágrafo anterior acerca da aproximação entre neurótico e artista:

Os críticos de Freud tinham algum direito de se sentirem inquietos: o artista criativo, o mais prezado entre os seres humanos, aparecia, em algumas abordagens psicanalíticas, como nada mais que um neurótico hábil com boa capacidade de expressão, enganando um mundo crédulo com suas talentosas invenções. (GAY, 1989, p.300).

Numa coletânea de textos reunidos em *Confluências – crítica literária e psicanálise* (1995), Passos apresenta de forma sucinta as principais abordagens feitas pela psicanálise em seu caminho na crítica. Assim, após criticar o tratamento que Freud dá à obra literária, seja através de resumos comprometedores ou partindo dos personagens como se fossem pessoas, ela afirma que a partir de 1930 os críticos inspirados pela psicanálise, “em geral 'analistas', estudam a literatura visando a vida do escritor, isto é, ressaltando vínculos entre vida e obra e tratando o texto, fundamentalmente, como “exemplo” analítico.” (PASSOS, 1995, p.17). E para ilustrar essa abordagem, ela cita o trabalho de René Laforgue sobre Baudelaire, publicado em 1931, “espécie de “descrição clínica” da neurose de “fracasso” do poeta.” (PASSOS, 1995, p.17). A injunção de não reduzir a obra literária a uma faceta de sentido qualquer parece se destacar da crítica de Passos, o que fica claro quando ela afirma que “(...) com a *psicobiografia*, paralelos entre atividade literária, biografia e motivações inconscientes insistem nas trilhas redutoras.” (PASSOS, 1995, p.17).

Como não ver nessas trilhas redutoras de que fala Passos um apelo para que não se estabeleça um sentido unívoco para a obra, especialmente quando se vai buscar esse sentido fora dela? Trata-se de uma antiga polêmica que diz respeito à vinculação da biografia de um autor à sua produção artística. E é em razão de uma perspectiva de análise que visa permanecer na obra, em suas estruturas, metáforas obsedantes, imagens superpostas, repetições, enfim, a recusa de buscar um sentido fora dela que a polêmica ganha vigor. Por isso, não surpreende a crítica que Passos dirige a mais uma das correntes da chamada psicanálise aplicada em literatura, dirigida desta vez à psicocrítica de Charles Mauron. De acordo com ela, apesar da tentativa em manter-se na obra, “(...) os psicocríticos ainda recorrem a documentos referentes à vida, reiterando-se a problemática sujeição do literário a uma leitura que acaba atribuindo ao biográfico expressiva importância (...)” (PASSOS, 1995, p.18).

Essas três abordagens psicanalíticas do fenômeno literário apontadas por Passos – a saber, o trabalho de René Laforgue, a psicobiografia e a psicocrítica – foram amplamente criticadas, não apenas por esta autora, mas no próprio meio psicanalítico. Segundo Graña (2005), a primeira insurgência contra o tratamento que era dado à literatura pelos psicanalistas foi feita pela dura crítica que Lacan fez ao estudo da psicanalista Marie Bonaparte sobre o escritor Edgar Allan Poe. A crítica de Lacan incide na relação entre biografia e obra literária, levantada também por Passos, como foi

mostrado anteriormente. Conforme Brousse (2009, p.32), “Lacan toma as coisas pelo avesso. Se é verdade que ele também se autoriza pela via da interpretação (...), acaba por recusá-la”. No lugar dessa via, Lacan orienta sua abordagem partindo da ideia de que a atividade do inconsciente se desdobra na prática da letra, e de que é no exercício cuidadoso dessa prática que o artista é levado a se deparar com o mesmo material encontrado pelo psicanalista no discurso do analisante (BROUSSE, 2009). Essa aproximação entre a atividade do artista e do psicanalista, aliás, foi o que tanto surpreendeu Freud em seu ensaio sobre a *Gradiva*. Como é que ambas as atividades podem chegar a um resultado comum? Freud aponta para essa aproximação entre o escritor e o psicanalista na seguinte passagem do ensaio sobre a *Gradiva*:

A concordância entre nossos resultados [a saber, o do psicanalista e o do escritor literário] parece garantir que ambos trabalhamos corretamente. Nosso processo consiste na observação consciente de processos mentais anormais em outras pessoas, com o objetivo de poder deduzir e mostrar suas leis. Sem dúvida o autor procede de forma diversa. Dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente, auscultando suas possíveis manifestações, e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica consciente. Desse modo, experimenta a partir de si mesmo o que aprendemos de outros: as leis a que as atividades do inconsciente devem obedecer. (FREUD, 1907[1906], p.83)

Dentro dessa perspectiva, indagamos: se a prática do psicanalista é tão semelhante a do artista, poderíamos reconhecer na atividade escrita um procedimento afim ao que, em psicanálise, denomina-se elaboração analítica? Como pensar a aproximação entre elaboração analítica e escrita poética? Essas questões nos levam a pensar, primeiramente, no que se entende por elaboração analítica. Sendo assim, num primeiro momento, pretendemos pesquisar na obra de Freud o que é elaboração analítica.

Orientando nossa pesquisa através desses questionamentos, nossa proposta se mantém à margem da polêmica referente à crítica literária, que acusa o psicanalista de interpretar a obra a partir da vida do artista. Com efeito, em lugar de questionar o que está por trás da obra literária, nossa proposta é investigar a atividade escrita e apontar que efeitos essa atividade exerce sobre o escritor.

Para investigar a questão referente à elaboração na escrita poética, tomaremos como objeto de estudo o relato que o escritor Julio Cortázar fornece a respeito do conto *Circe*. Centrar nossa questão a partir desse relato tem a vantagem de situar melhor a questão da elaboração analítica na atividade escrita, pois Cortázar relata ter conseguido livrar-se de um sintoma após a escrita do conto mencionado. Eis como ele relata esse episódio:

Eu tinha uma pequena neurose, muito desagradável. Eu temia encontrar insetos na comida. Tinha que examinar cuidadosamente cada bocado antes de levá-lo à boca, o que arrasa qualquer bom almoço e, além disso, cria enormes problemas de comodidade pessoal. (...) Escrevi o conto – e nisso sou formal: o conto não foi escrito com a consciência do problema –, e terminei-o sem que tivesse me passado pela cabeça que o personagem tinha um problema semelhante ao meu. Dei-me conta do resultado porque, depois de escrito o conto, um belo dia me vi comendo, muito feliz, um cozido à espanhola sem olhar o que comia. (BERMEJO, 2002, p.30).

Em relação a esse mesmo conto, aliás, Cortázar diz ainda, em uma entrevista concedida a Omar Prego (1991, p.170), que o conto em questão, assim como os outros de seu livro, intitulado *Bestiário*, “(...) foram, sem que eu soubesse, autoterapias, do tipo psicanalítico... Escrevi esses contos sentindo sintomas neuróticos que me incomodavam, mas que jamais me fizeram (...) procurar um psicanalista”. Na entrevista a Omar Prego (1991), Cortázar ainda associa a escrita do livro *Bestiário* com a leitura que empreendeu das obras completas de Freud. Tomando como base essas poucas indicações a respeito desse livro, indagamos: há elaboração analítica nisso que Cortázar reconhece como a remoção de um sintoma? Esta é, com efeito, a questão de onde pretendemos partir. Para abordá-la, iremos nos valer de uma investigação da poética do escritor argentino, isto é, da maneira como ele entende sua própria atividade escrita. Para investigar sua poética, além das entrevistas que o escritor argentino concedeu a Ernesto Bermejo e a Omar Prego, citadas por nós anteriormente, recorreremos também ao texto *Do conto breve e seus arredores* (1969), onde Julio Cortázar se dedica especificamente ao tema da poética do conto.

Antes de chegar à poética de Cortázar, contudo, precisaremos dedicar um capítulo de nosso trabalho à pesquisa do termo elaboração na obra de Freud. Após esse capítulo, teremos que problematizar a questão referente à atividade artística. Vimos acima que Cortázar atribui à teoria psicanalítica uma importância crucial para a escrita de seu primeiro livro de contos. Isso nos leva a pensar numa poética – poética entendida aqui como reflexão da atividade artística – desenvolvida numa interlocução com as ideias psicanalíticas.

Para pensar essa interlocução entre atividade artística e teoria psicanalítica, investigaremos, após o capítulo dedicado à elaboração na obra de Freud, as relações entre o movimento surrealista e a psicanálise. A influência da teoria psicanalítica na constituição da vanguarda surrealista está presente no próprio *Manifesto do surrealismo* (1924), texto de fundação do movimento. Além dessa interação manifesta do surrealismo

com a psicanálise – o surrealismo utilizou, por exemplo, a regra fundamental da análise, como veremos mais a frente –, o movimento surrealista também perpassa a atividade escrita de Julio Cortázar, como ele próprio testemunha, tanto em suas entrevistas quanto em alguns artigos dedicados ao surrealismo (BERMEJO, 2002; PREGO, 1991). É por esse motivo que, após termos concluído nossa pesquisa referente ao termo elaboração na obra de Freud, passaremos à investigação da atividade artística, tal como ela pode ser pensada a partir de sua relação com a teoria psicanalítica. Para isso, iremos nos valer do diálogo que se pode estabelecer entre a psicanálise e dois períodos distintos da história do movimento surrealista – períodos esses que dizem respeito a duas maneiras de conceber o método artístico e que foram diferenciados por Salvador Dalí (1935), como veremos posteriormente.

A escolha de abordar o surrealismo em nosso trabalho, além de se justificar a partir da relação que os surrealistas estabeleceram com a psicanálise a fim de problematizar a atividade artística, também atende às exigências de nossa hipótese sobre a poética de Julio Cortázar, pois acreditamos ter encontrado na poética do escritor argentino os mesmos elementos presentes no método artístico que corresponde ao segundo período do movimento surrealista. Nesse sentido, analisar o relato que Cortázar fornece a respeito da escrita do conto *Circe* também significa trazer o próprio surrealismo à baila, ou, para ser mais preciso, o método paranoico-crítico, forjado pelo pintor Salvador Dalí no que chamaremos de segundo período do movimento surrealista.

Antes de prosseguir, devemos ter em mente que recorreremos ao relato de Cortázar, assim como ao surrealismo, com o objetivo de situar a elaboração analítica na produção artística. No caso do escritor argentino – ao menos é dessa hipótese que estamos partindo – a elaboração analítica estaria implicada na atividade referente à escrita literária, ao passo que no surrealismo essa mesma elaboração abrange a atividade artística como um todo.

## 2 A ELABORAÇÃO EM FREUD: *BEARBEITUNG*, *DURCHARBEITUNG* E *VERARBEITUNG*

O termo elaboração, de acordo com Furtado (2008), é a tradução portuguesa para três termos alemães empregados por Freud em sua obra. De acordo com o autor, optou-se traduzir pela palavra elaboração os seguintes termos utilizados por Freud: *Verarbeitung*, *Bearbeitung* e *Durcharbeitung* (FURTADO, 2008). Essa questão referente à tradução é a primeira dificuldade com que nos defrontamos na aproximação entre elaboração analítica e escrita poética. Com efeito, é preciso desenvolver o que cada um destes três termos representa na obra de Freud, para então articulá-los com a escrita poética. O presente capítulo, portanto, terá como objetivo percorrer a obra de Freud visando a elucidar os três termos mencionados, assinalando ao final qual dentre os três pode ser relacionado à atividade escrita.

No ano de 1913, já dispondo de alguns resultados obtidos a partir de estudos dedicados à questão literária – referimo-nos, aqui, sobretudo a *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907[1906]) e *Escritores criativos e devaneios* (1908[1907]) –, Freud escreve uma nota a respeito do interesse da psicanálise para a ciência da estética. Tal nota encontra-se no texto *O interesse científico da psicanálise* (1913). Nela, Freud resume os principais resultados alcançados pelo método psicanalítico em sua incursão nas obras de arte até aquele momento:

No exercício de uma arte vê-se mais uma vez uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados – em primeiro lugar, do próprio artista e, subsequentemente, de sua assistência ou espectadores. (...) O objetivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra a outras pessoas que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação. Ele representa suas fantasias mais pessoais plenas de desejo como realizadas; mas elas só se tornam obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa (FREUD, 1913, p.195).

Da citação acima, interessa-nos ressaltar o trabalho de transformação que as fantasias devem sofrer para se tornarem obras de arte. De acordo com o citado, a transformação da fantasia em obra de arte está submetida às leis da beleza e a uma distorção que retira da fantasia seu caráter ofensivo. Essa transformação implicada na atividade escrita, e mesmo artística em geral, é o que, de acordo com Mezan (2006), afasta Freud de uma apreciação da arte moderna. Mezan (2006) aponta que Freud reprova na arte moderna uma “desproporção” entre o material inconsciente e as funções pré-

conscientes – funções estas às quais o material deve ser submetido para ser transformado em obra de arte. Para sustentar esse ponto de vista, Mezan cita um trecho da carta que Freud endereçou a Stefan Zweig, logo após este o ter apresentado ao pintor Salvador Dalí. Convém reproduzir o trecho desta carta onde Freud expõe o problema da “desproporção” entre material inconsciente e elaboração pré-consciente:

(...) até agora, ao que parece, eu julgava os surrealistas, que aparentemente me escolheram como patrono, como loucos totais (digamos, em noventa e cinco por cento, como no álcool absoluto). O jovem espanhol [Salvador Dalí], com seus cândidos olhos de fanático e sua inegável mestria técnica, me levou a reconsiderar minha opinião. Seria, com efeito, muito interessante estudar analiticamente a gênese de um quadro deste gênero. Do ponto de vista crítico, poder-se-ia no entanto sempre dizer que *a noção de arte não se amolda numa definição quando a relação quantitativa, entre o material inconsciente e a elaboração [Verarbeitung] pré-consciente, não se mantém nos limites determinados* (FREUD apud DALI, 1976, p.115, grifo nosso).

Consideramos que o grifado na citação acima é fundamental para desenvolver a aproximação entre escrita poética e elaboração analítica. O termo elaboração aparece no citado bem próximo do sentido de *sekundäre Bearbeitung*, isto é, ao que na *Interpretação dos sonhos* é descrito como o quarto fator implicado na formação do sonho: a elaboração secundária (FREUD, 1900). Esta proximidade se dá em virtude desta última ser uma operação que utiliza as funções pré-conscientes na deformação dos pensamentos oníricos. Não obstante, como pode ser visto na expressão entre colchetes da citação, a palavra utilizada por Freud não é *Bearbeitung*, mas sim *Verarbeitung*. Necessitamos, pois, precisar o uso desses termos na obra de Freud, assim como o termo *Durcharbeitung*, para então articulá-los à escrita poética.

Aqui, surge uma primeira questão em relação à atividade artística. Será possível pensar essa atividade a partir do conceito de *sekundäre Bearbeitung*? Essa questão se complica se recorrermos ao artigo *Psicanálise* de 1923, onde Freud parece dar ao conceito de elaboração secundária um novo significado. Neste artigo, Freud (1923[1922]) afirma que a elaboração secundária não faz parte do trabalho onírico, justamente o oposto do que havia afirmado na *Interpretação dos sonhos*. De acordo com Garcia-Roza (2004, p.106), essa afirmação retira o conceito de elaboração secundária dos quatro fatores implicados na formação do sonho, “(...) posto que ela [isto é, a elaboração secundária] toma como matéria-prima não os pensamentos latentes, mas o material já elaborado pelos mecanismos do trabalho do sonho”. Aqui, novamente a questão referente à tradução do termo elaboração aparece como problemática. A maneira como Freud utiliza o conceito de *sekundäre Bearbeitung* sugere dois processos de elaboração: um que se exerce direto

no material inconsciente e outro exercido nesse mesmo material depois de ele já ter sofrido um processo de elaboração prévia. Essa dupla significação do termo elaboração nos permite formular uma importante questão referente à arte, a qual perpassará todo o nosso trabalho. Tal questão se refere à atividade artística, e talvez possamos pensá-la a partir de uma oposição entre arte clássica e arte moderna. A questão é a seguinte: existe um tipo de atividade artística cuja elaboração do material inconsciente não seja pré-consciente, mas, pelo contrário, exerça-se diretamente naquele material? Acreditamos que o surrealismo tentou algo dessa natureza, o que será objeto de discussão no capítulo seguinte.

## 2.1 *Bearbeitung/Bearbeiten*

No que desenvolvemos até aqui, mencionamos apenas o termo *sekundäre Bearbeitung* (elaboração secundária), por ele ter a vantagem de problematizar a questão referente à atividade artística em sua relação com as funções pré-conscientes do aparelho psíquico, como foi mostrado anteriormente a partir do comentário da carta de Freud a Zweig. Contudo, há ainda os termos *Verarbeitung* e *Durcharbeitung*. Furtado (2008) chama a atenção para o vocábulo *arbeit* – presente nos três termos aqui tratados –, que em alemão designa a ideia de trabalho. Cada um destes termos articula a ideia de trabalho de maneira particular. Assim, de acordo com o *Dicionário comentado do alemão de Freud* de Hanns (1996, p.190), o termo *Bearbeitung* “refere-se à ação de um sujeito que empenha um esforço de trabalho sobre um objeto”. Nessa definição, é indiferente a natureza do trabalho empenhado, assim como o resultado a que se chega através dele. O verbo *Bearbeiten* evoca tão-somente a ideia de que uma quantidade de trabalho está sendo aplicada sobre um determinado material, sem que se especifique a natureza da atividade em questão (HANNS, 1996). Em português, a palavra elaboração não se ajusta muito bem ao sentido de *Bearbeitung*, uma vez que elaborar conota a ideia de desenvolver um determinado material aperfeiçoando-o, refinando-o. Hanns chama a atenção para o sentido que a palavra elaborar apresenta na língua portuguesa. De acordo com o autor, além do sentido de aperfeiçoar, o termo elaborar também comporta a ideia de criar, como na frase: “*elaborei uma campanha publicitária*” (HANNS, 1996, p.192). Para o sentido de aperfeiçoamento que a palavra elaborar denota, Hanns (1996, p.192) cita a frase: “*Elabore ainda mais o texto (trabalhe mais nele, desenvolva-o, aperfeiçoe-o)*”.

Como podemos notar, a palavra portuguesa escolhida para a tradução de *Bearbeitung* distancia-se do sentido original em alemão em virtude de introduzir uma qualidade no esforço do trabalho por ela referido. Enquanto *Bearbeitung* designa tão-somente uma quantidade de trabalho aplicada a um material, o termo elaborar traz a ideia de uma melhora desse material. Poderíamos, aqui, perguntar-nos sobre o tipo de trabalho implicado na atividade artística, isto é, se este trabalho é simplesmente uma quantidade dispendida sobre um material, ou se há algo qualitativo nele. Ora, se mantivermos nossa discussão no contexto dessa análise etimológica, então seremos obrigados a descartar *Bearbeitung* da operação artística, já que o mesmo não indica a ideia de transformação, necessária na produção artística. Como vimos mais acima, Freud (1913) afirma que um processo de transformação é necessário para que a fantasia se transmude em obra de arte. Convém reproduzir parte do trecho em questão:

Ele [o artista] representa suas fantasias mais pessoais plenas de desejo como realizadas; mas elas só se tornam obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa (FREUD, 1913, p.222 e 223).

Tendo em vista a definição acima, o termo *Bearbeitung* não parece ser o mais indicado para dar conta do que está implicado na atividade artística. E isso justamente porque a transformação que essa atividade pressupõe na produção de seu objeto apresenta uma qualidade específica. Freud o sublinha: o artista trabalha a fantasia no sentido de ocultar o que nela é ofensivo, e, no curso desse trabalho, ainda considera as leis da beleza. Portanto, longe de poder ser reduzida à ideia de uma pura quantidade de trabalho aplicada a um determinado material – trabalho esse, enfatizamos, indiferente a qualquer qualidade ou finalidade –, a produção de uma obra de arte envolve um processo de transformação qualitativa, que apresenta uma direção. Apesar da palavra *Bearbeitung* não apresentar esse caráter diretivo em sua acepção etimológica, Freud, ao forjar o conceito de *sekundäre Bearbeitung*, utiliza-o tendo em vista uma finalidade.

No capítulo VI da *Interpretação dos sonhos*, ao investigar o processo de transformação a que os pensamentos oníricos são submetidos para transmudarem-se no conteúdo manifesto do sonho, Freud (1900) afirma que o conceito de *sekundäre Bearbeitung* é um dos quatro fatores envolvidos na formação do sonho, ou melhor, no que ele chama de *Traumarbeit* (trabalho do sonho). Vejamos como Freud se refere a esse fator da formação do sonho:

O que distingue e, ao mesmo tempo, revela essa parte do trabalho do sonho é sua *finalidade*. Essa função se comporta da maneira que o poeta maliciosamente atribui aos filósofos: preenche as lacunas da estrutura do sonho com trapos e remendos. Como resultado de seus esforços, o sonho perde sua aparência de absurdo e incoerência e se aproxima do modelo de uma experiência inteligível. (FREUD, 1900, p.523).

Como podemos notar na citação acima, Freud atribui uma finalidade ao trabalho implicado na *sekundäre Bearbeitung*. Aqui, nos distanciamos do significado etimológico da palavra *Bearbeitung*, já que não se trata, no conceito psicanalítico mencionado, de pura quantidade de trabalho aplicada sobre um objeto. Longe disso, o que Freud (1900) evidencia no conceito de *sekundäre Bearbeitung* é sua identificação com a atividade do nosso pensamento de vigília. De acordo com ele, “(...) nosso pensamento desperto (pré-consciente) comporta-se ante qualquer material perceptivo com que se depare exatamente do mesmo modo que se comporta a função ora examinada em relação ao conteúdo dos sonhos” (FREUD, 1900, p.531). Isso quer dizer que, na relação desta função psíquica com a formação do sonho, o que está em jogo é a ordenação dos pensamentos oníricos num todo coerente, que atenda às nossas expectativas de inteligibilidade (FREUD, 1900). Nesse sentido, a palavra portuguesa elaboração talvez contemple a exigência de tradução do conceito de *sekundäre Bearbeitung*, já que elaborar conota a ideia de desenvolver, refinar e aperfeiçoar, como vimos anteriormente. Ainda que não seja propriamente um trabalho de aperfeiçoamento do material, a ideia de um esforço de trabalho visando uma finalidade está presente tanto em *sekundäre Bearbeitung*, quanto na palavra elaborar.

Contudo, para além dessa questão de tradução, precisamos atentar agora para a relação entre a elaboração secundária e os outros fatores implicados no trabalho de formação do sonho. Na *Interpretação dos sonhos*, como dissemos, Freud (1900) afirma que a elaboração secundária é um dos quatro fatores do trabalho do sonho (*Traumarbeit*). Aqui, poderíamos indagar se esse quarto fator – é assim que a elaboração secundária é referida no capítulo VI do livro mencionado – aplica seu trabalho diretamente nos pensamentos oníricos, ou se ele apenas se exerce quando uma elaboração prévia já foi realizada pelos outros fatores de formação do sonho. A própria palavra secundária, presente no conceito em questão, sugere a ideia de uma elaboração posterior. A seguir, transcrevemos na íntegra, dada sua importância para o que estamos discutindo, um trecho onde Freud formula essa indagação:

Neste ponto, é impossível evitarmos o exame da relação entre essa elaboração secundária do conteúdo dos sonhos e os demais fatores do trabalho do sonho. Deveremos acaso supor que o que acontece é que, a princípio, os fatores formadores do sonho — a tendência à condensação, o imperativo de fugir à

censura e a consideração à representabilidade pelos recursos psíquicos acessíveis ao sonho — compõem um conteúdo onírico provisório a partir do material fornecido, e que esse conteúdo é subsequentemente remoldado para conformar-se tanto quanto possível às exigências de uma segunda instância? Isto é muito improvável. Devemos antes presumir que, desde o início, as exigências dessa segunda instância constituem uma das condições que o sonho precisa satisfazer, e que essa condição, tal como as formuladas pela condensação, pela censura imposta pela resistência e pela representabilidade, atua simultaneamente num sentido indutivo e seletivo sobre o conjunto do material presente nos pensamentos oníricos. (FREUD, 1900, p.530 e 531).

A passagem acima sugere o que apenas foi mencionado no início do presente capítulo, a saber, a existência de dois processos elaborativos distintos, um exercendo-se diretamente nos pensamentos oníricos e o outro sendo aplicado ao produto desta primeira elaboração. Contudo, no contexto da *Interpretação dos sonhos*, como podemos ver pela citação transcrita, Freud não faz diferença entre duas elaborações distintas. Pelo contrário, ele afirma ser improvável que haja uma composição provisória do conteúdo onírico, formada a partir dos três primeiros fatores do trabalho do sonho. Se assim fosse, a elaboração secundária deixaria de fazer parte do trabalho do sonho propriamente dito, uma vez que, ao serem submetidos a ela, os pensamentos oníricos já teriam sofrido uma transformação prévia mediante os três primeiros fatores. Entretanto, a opinião de Freud, ao menos no período de seu pensamento que estamos considerando agora – o qual se refere à publicação da *Interpretação dos sonhos* em 1900 –, é a de que os pensamentos oníricos latentes, no curso de seu processo de transformação em conteúdo manifesto, devem atender aos quatro fatores do trabalho do sonho.

Opinião diferente vai ser sustentada, como já mencionamos, no verbete de enciclopédia escrito em 1923, onde Freud afirma que:

(...) antes que se chegue ao sonho manifesto, [os pensamentos oníricos latentes] são submetidos a um processo de revisão secundária [*sekundäre Bearbeitung*], que procura dar ao novo produto algo da natureza de um sentido e uma coerência. Estritamente falando, esse último processo não faz parte da elaboração onírica [*Traumarbeit*]. (FREUD, 1923, p.258).

Como pode ser notado a partir do citado, Freud destaca a elaboração secundária do trabalho do sonho. Antes de considerarmos as implicações desse destacamento, convém fazer um comentário sobre a tradução do conceito psicanalítico de trabalho do sonho (*Traumarbeit*), vertido na citação acima pela expressão portuguesa ‘elaboração onírica’. Não bastasse os três termos alemães que estamos considerando em nossa pesquisa – *Bearbeitung*, *Verarbeitung* e *Durcharbeitung* – serem traduzidos em português pela palavra elaboração, agora vemos a própria palavra alemã que designa a ideia de trabalho – *arbeit* – encontrar o mesmo destino. O conceito de *Traumarbeit* designa o processo que

transforma os pensamentos oníricos latentes, descobertos pelo trabalho de interpretação, no conteúdo manifesto do sonho (FREUD, 1923). Em *A interpretação dos sonhos*, Freud (1900) afirma que esse processo constituiu uma contribuição inédita trazida pela psicanálise à teoria dos sonhos e, posteriormente, na conferência XXIX das *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (1933[1932]), afirma ainda que esse processo é o essencial da teoria dos sonhos. É justamente esse trabalho do sonho que está em jogo no que, anteriormente, nos referimos como dois processos elaborativos distintos. No citado acima, vemos como Freud destaca da *Traumarbeit* a *sekundäre Bearbeitung*, ficando esta última reservada a um trabalho a ser executado após a transformação dos pensamentos oníricos latentes no conteúdo manifesto. O editor das obras completas de Freud em inglês, James Strachey, insere uma nota de rodapé nesse ponto, confirmando que Freud expressou opinião diferente em *A interpretação dos sonhos*.

Em texto escrito após o verbete de enciclopédia sobre psicanálise que consideramos acima, Freud se expressa a respeito da elaboração secundária sustentando a mesma revisão que havia proposta no verbete. Na conferência XXIX, após fazer uma breve descrição sobre o trabalho do sonho, Freud (1933[1932], p.30) afirma que: “Um fator adicional, um tanto variável, também entra em jogo – o fator conhecido como ‘elaboração secundária’ – depois de o sonho ter sido apresentado perante a consciência como objeto da percepção”. Portanto, é somente após o sonho ter atingido a consciência que a elaboração secundária entra em ação. Ainda nesta conferência que estamos considerando, Freud (1933[1932]) restringe o poder de atuação da elaboração secundária, afirmando que ela pode muito bem estar omitida ou operar em grau muito pequeno na formação do conteúdo manifesto.

No ponto em que chegamos, podemos reconsiderar nossa hipótese inicial acerca de dois tipos de elaboração do material inconsciente na formação do sonho. Dispondo do que discutimos até agora, podemos afirmar que há pelo menos dois tipos de processamento do material referente aos pensamentos oníricos latentes que se transformarão no conteúdo manifesto. Esses dois processamentos são o trabalho do sonho (*Traumarbeit*) e a elaboração secundária (*sekundäre Bearbeitung*), e a diferença entre os dois não se dá cronologicamente – o primeiro antecipando-se temporalmente ao segundo –, mas sim quanto aos sistemas psíquicos a que cada um deles está relacionado. No contexto da primeira tópica, Freud (1923[1922]) relaciona o trabalho do sonho ao sistema Inconsciente, enquanto a elaboração secundária fica referida às funções pré-consciente.

Notemos que, ao fazer tal distinção, não estamos pensando em materiais psíquicos oriundos de fontes diversas – um do Inconsciente (o recalcado) e outro do Pré-consciente (os restos diurnos) –, mas sim considerando dois tipos de processamento psíquico. O próprio Freud, ao introduzir o conceito de elaboração secundária em *A interpretação dos sonhos*, atenta para o fato de que este quarto fator da formação do sonho é o único “(...) com que estamos familiarizados em outros contextos (...)” (FREUD, 1900, p.519 e 120), aproximando-o, assim, do pensamento da vida de vigília. Em relação a essa aproximação, convém reproduzir o seguinte trecho de *A interpretação dos sonhos*:

A consideração que se segue torna altamente provável que a função psíquica que empreende o que descrevemos como elaboração secundária [*sekundäre Bearbeitung*] do conteúdo dos sonhos deva ser identificada com a atividade de nosso pensamento de vigília. Nosso pensamento desperto (pré-consciente) comporta-se ante qualquer material perceptivo com que se depare exatamente do mesmo modo que se comporta a função ora examinada em relação ao conteúdo dos sonhos (FREUD, 1900, p.531).

Como podemos notar a partir da citação acima, Freud indica uma distinção – e bem antes da escrita do verbete de enciclopédia – entre a elaboração secundária e os outros fatores do trabalho do sonho, e o faz mediante a consideração da função psíquica da qual essa elaboração é tributária. É próprio a esta função psíquica, chamada pré-consciente, estabelecer ordem ao material que lhe chega, “(...) nele estruturar relações e fazê-lo conformar-se a nossas expectativas de um todo inteligível” (FREUD, 1900, p.527). Em contrapartida, os outros fatores da formação do sonho – o trabalho do sonho (*Traumarbeit*) propriamente dito – estão relacionados à função inconsciente do aparelho psíquico, quais sejam: deslocamento, condensação e consideração à representabilidade. No trecho que citaremos a seguir, Freud articula essa diferença entre o pensar da vigília e o trabalho do sonho (*Traumarbeit*) ressaltando a novidade que constituiu a descoberta do último pela psicanálise:

O processo da elaboração onírica [*Traumarbeit*], portanto, é algo inteiramente novo e diferente, não se assemelhando a nada conhecido anteriormente. Ele nos deu a oportunidade de entrevermos, pela primeira vez, os processos que se realizam no sistema inconsciente, mostrando-nos que são bastante diferentes daquilo que conhecemos acerca de nosso pensar consciente, e a este forçosamente hão de parecer absurdos e incorretos (FREUD, 1933[1932], p.27).

A distinção entre esses dois tipos de processamento psíquico é de fundamental importância para a articulação que nos propomos investigar em torno da escrita poética e elaboração analítica. Vimos anteriormente, no início do presente capítulo, que a obra de arte pode ser compreendida como o resultado da transformação a que é submetida a fantasia do artista, no curso de sua realização através da obra (FREUD, 1913). A essa

transformação sofrida pela fantasia, Freud conjuga algumas finalidades, quais sejam: atenuar o que existe de ofensivo na fantasia, ocultar sua origem pessoal, e, recorrendo às leis da beleza, provocar uma gratificação prazerosa no espectador. Ora, a partir do que desenvolvemos até aqui, podemos nos perguntar se não há mecanismos de processamento distintos operando nessa transformação, isto é, se não podemos reconhecer nas várias finalidades dessa transformação processos que se referem tanto às funções inconscientes quanto às funções pré-conscientes. Essa maneira de colocar a questão lembra a aproximação feita por Freud entre a criação artística e o sonho. Em seu trabalho *Um estudo autobiográfico* (1925[1924]), ele escreve:

Suas criações [dos artistas], obras de arte, eram as satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos; e, como estes, eram da natureza de conciliações, visto que também eram forçados a evitar qualquer conflito aberto com as forças da repressão (FREUD, 1925 [1924], p.67).

Tomando por base a citação acima, podemos afirmar que a produção de uma obra de arte, assim como a de um sonho, envolve tanto os fatores do trabalho do sonho (*Traumarbeit*), quanto fatores atribuídos ao pensamento da vida de vigília, sendo a denominação de elaboração secundária a maneira como, por vezes, Freud se refere a este último. Essa aproximação entre criação artística e sonho já havia sido feita em *Escritores criativos e devaneios* (1908[1907]). Contudo, no texto que estamos considerando agora, após indicar a semelhança entre sonho e criação artística, Freud também ressalta sua diferença, afirmando que as produções artísticas diferem:

(...) dos produtos a-sociais, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas, e eram capazes de evocar e satisfazer aos mesmos impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas (FREUD, 1925 [1924], p.67).

Partindo da citação acima, podemos retornar às várias finalidades do processo de transformação da fantasia do artista em obra de arte. Nesse processo de transformação, de um lado teríamos o recurso às leis da beleza e a destreza técnica exigida do artista para chegar à produção do objeto artístico, no sentido de torná-lo acessível à experiência de contemplação por parte do espectador, enquanto, de outro lado, teríamos o trabalho do sonho, isto é, os fatores inconscientes distorcendo o material de acordo com suas próprias leis.

Aqui, convém perguntar: podemos chamar de elaboração secundária o primeiro destes dois processos descritos? A julgar por alguns trechos da obra de Freud que citamos anteriormente, especialmente no que se refere ao destacamento, operado a partir de 1923,

da elaboração secundária do trabalho do sonho (*Traumarbeit*), somos compelidos a responder afirmativamente à pergunta que fizemos. Isso porque, de acordo com Freud, o tratamento dado aos pensamentos oníricos latentes pela elaboração secundária em nada se diferencia do nosso pensar de vigília. Entretanto, no caso da elaboração secundária, esse tratamento tem a finalidade específica de dar ao sonho uma aparência inteligível e coerente. Nisso, há uma semelhança com a operação artística, na medida em que, para obter um efeito no espectador, o artista deve levar em conta as exigências de seu pensar consciente. Contudo, a elaboração secundária, no sonho, não vai além da imposição de uma ordenação aparentemente inteligível dos pensamentos oníricos, ao passo que, na obra de arte, o que está em jogo é, como se expressa Freud, a gratificação prazerosa do espectador. Por esse motivo, ao invés de nos referirmos pelo conceito de elaboração secundária à parcela da atividade artística tributária à função pré-consciente, própria do pensar da vigília, passaremos a nos referir a ela utilizando simplesmente a expressão elaboração pré-consciente, que é a expressão empregada por Freud na carta enviada a Zweig.

A existência de dois tipos de tratamento do material psíquico – uma pré-consciente e outra inconsciente – deu ensejo, a nosso ver, a uma reflexão, senão na arte em geral ao menos na vanguarda surrealista, a respeito do método a ser empregado na produção do objeto artístico. A relação entre o surrealismo e a psicanálise será alvo de debate no capítulo seguinte. Contudo, podemos antecipar aqui que, no que concerne à divisão que fizemos entre dois tipos de elaboração, o surrealismo, em seu primeiro período, baseou sua atividade artística exclusivamente no trabalho do sonho (*Traumarbeit*), fazendo uma crítica exaustiva e excluindo, talvez por completo, dessa atividade o papel da elaboração pré-consciente. É em torno dessa questão, aliás, que Freud, na carta enviada a Zweig, comenta que a noção de obra de arte não se ajusta numa definição quando não há um limite entre a elaboração pré-consciente e o material inconsciente. Implícito a esse comentário está um debate sobre o que é obra de arte. É interessante notar a maneira como esse debate se dá entre Freud e os surrealistas, pois ele não gira em torno da análise do objeto de arte em si, mas sim dos mecanismos que transformam um determinado material psíquico em obra de arte. Estamos, pois, em nosso trabalho, longe de uma simples atividade crítica onde o essencial é a análise das propriedades intrínsecas à obra, ressaltando suas metáforas obsedantes, sua estrutura interna e repetições (PASSOS, 1995).

No fundo, o que ressalta do debate entre Freud e os surrealistas é a questão de saber se, na transformação da fantasia em objeto de arte, o peso maior da atividade que está por trás desse trabalho transformador deve ser dado aos mecanismos propriamente inconscientes ou às funções pré-conscientes do pensar da vigília. Nesse sentido, a crítica de Freud ao surrealismo incide no fato desta vanguarda pretender excluir por completo a elaboração pré-consciente da produção artística. E isso porque, ao excluir a elaboração pré-consciente, a identidade do produto dessa atividade se torna confusa, na medida em que não pode mais ser afirmada como objeto de arte. Vimos anteriormente como Freud diferenciou o sonho da criação artística, ao mostrar que esta última, diferente dos produtos associativos do sonhar, guarda um vínculo com o espectador. Ora, é justamente esse vínculo com o espectador que parece ser sacrificado quando se decide embasar a atividade artística exclusivamente pelos fatores que compõem a *Traumarbeit*. Segundo Freud (1923[1922]), o trabalho do sonho não possui caráter criativo, limitando-se apenas à função “(...) de traduzir os pensamentos oníricos de acordo com as quatro condições a que está sujeito” (FREUD, 1900, p.475). Portanto, é evidente que, ao considerar apenas o trabalho do sonho, a produção artística fracassa quanto à intenção de provocar um efeito no contemplador. A esse respeito, convém citar um trecho onde Freud comenta a verdadeira *ars poetica* do escritor:

A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias (FREUD, 1908[1907], p.142).

O que importa destacar na citação acima é a demanda de trabalho exigida do escritor para que sua fantasia se transforme em obra de arte. De modo algum podemos relacionar esse trabalho aos fatores que compõem o trabalho do sonho (*Traumarbeit*). Se fosse assim, bastaria a alguém anotar seus sonhos para produzir um objeto artístico. O surrealismo, como se sabe, produziu narrativas de sonhos em seu primeiro período (NADEAU, 2008). Para Freud, contudo, os mecanismos que estão por trás da produção de um sonho são apenas uma parte do que está em jogo na criação artística.

No artigo *Escritores criativos e devaneio*, após ter ressaltado a estreita semelhança entre a criação literária e o devaneio, Freud (1908[1907]) introduz uma diferença importante entre ambas as atividades, oportuna para o assunto que estamos tratando. Ele afirma que o simples relato de um devaneio ou uma fantasia feita por alguém não nos

causaria prazer – pelo contrário, nos causaria repulsa ou, no mínimo, indiferença –, ao passo que, na comunicação que o escritor faz de sua fantasia através da obra literária, seu relato produz o que “Denominamos de *prêmio de estímulo* ou de *prazer preliminar* (...), que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas” (FREUD, 1908[1907], p.142). O que importa notar nessa citação é o fato de Freud não considerar apenas os fatores do trabalho do sonho como os únicos mecanismos envolvidos na produção de uma obra de arte. Se assim fosse, bastaria o relato direto de um devaneio para que este fosse transformado em arte. Como vimos na citação acima, não é esse o caso, de modo que podemos afirmar – mais uma vez – que, para Freud, tanto mecanismos inconscientes quanto pré-conscientes estão implicados na atividade artística.

Temos insistido nisso em virtude do difícil diálogo entre Freud e os surrealistas, o qual girará justamente em torno dessa questão referente aos mecanismos psíquicos da produção artística. Voltaremos a isso no capítulo seguinte, quando investigarmos os dois períodos do surrealismo, dividido historicamente a partir de uma mudança do método artístico empregado pelo movimento. Veremos que a questão dos mecanismos psíquicos implicados na atividade artística, da maneira como procuramos demonstrar aqui a partir da obra de Freud, é o que vai estar por trás da discussão entre o método paranoico-crítico de Salvador Dalí e as experiências automáticas do primeiro período da vanguarda francesa. Antes de chegarmos lá, contudo, precisamos investigar os outros dois termos alemães da obra de Freud que são traduzidos indistintamente pela palavra elaboração. Até aqui, consideramos o termo elaboração tal como ele surge no conceito de elaboração secundária (*sekundäre Bearbeitung*), de modo que ainda nos restam os termos *Verarbeitung* e *Durcharbeitung*. A seguir, passaremos à consideração do termo *Durcharbeitung*.

## 2.2 *Durcharbeitung/Durcharbeiten*

De acordo com Hanns (1996), um dos sentidos dicionarizados do verbo *Durcharbeiten* é o de debruçar-se sobre um determinado material a fim de estudá-lo profundamente, verificando-o com muita atenção do início ao fim. Caminhando na mesma linha dessa acepção, o verbo também designa o ato de trabalhar sem interrupção. A esse respeito, Hanns (1996, p.198) fornece como exemplo a frase: “*trabalhei por toda a*

*noite*”. Nessas duas acepções do verbo, nada nos é dito sobre a natureza do trabalho ou o material sobre o qual esse trabalho é investido. Esse é um ponto em comum com o verbo *Bearbeiten*, cujo significado, como vimos, não fornece a natureza, o material ou a finalidade do trabalho em questão. A diferença entre os dois termos parece estar localizada tão-somente na intensidade do trabalho, já que *Durcharbeiten* traz a ideia de um dispêndio concentrado do trabalho investido. O terceiro sentido dicionarizado de *Durcharbeiten*, contudo, marca uma diferença decisiva entre os dois verbos. É que, de acordo com Hanns (1996, p.198 e 199), *Durcharbeiten* se refere também ao ato de “Trabalhar tenazmente até o final atravessando obstáculos”. Notemos, de imediato, a ideia de finalidade implicada nesta terceira acepção do verbo. É justamente essa finalidade do trabalho que está ausente em *Bearbeiten*, o que marca a diferença fundamental entre os dois termos. Enquanto *Bearbeiten* evoca tão-somente a ideia de que uma quantidade de trabalho está sendo aplicada sobre um determinado material, sem que se especifique a natureza da atividade em questão, *Durcharbeiten* designa um trabalho que, superando dificuldades e obstáculos, avança até um objetivo ou a um final – estes dois últimos não remetendo à ideia de triunfo ou conquista, mas apenas de que se chegou a um objetivo-meta-final (HANNNS, 1996).

A seguir, transcrevemos uma conotação de *Durcharbeiten* onde essa ideia de um trabalho com início, meio e fim fica bem demarcada:

O termo remete à ideia de chegar do começo ao fim, atravessar a tarefa inteira até a sua conclusão. Não há uma ideia de atingir o objetivo no sentido de triunfar ou conquistar (idéia pertencente ao verbo *erarbeiten*), trata-se apenas de chegar ao objetivo-meta-final. (HANNNS, 1996, p.199).

Outra conotação presente em *Durcharbeiten* evoca a ideia “(...) de um avanço obtido pelo esforço da ação de trabalhar ao longo da tarefa” (HANNNS, 1996, p.199), esta última também referindo-se, senão a um trabalho com início, meio e fim, ao menos à ideia de um movimento obtido através do dispêndio do trabalho empregado. A esse respeito, convém notar ainda que *durch*, quando utilizado como prefixo verbal, “(...) indica a direção de um movimento (entrar e novamente sair, atravessar), bem como a superação de obstáculos” (HANNNS, 1996, p.198). Como veremos a seguir, é justamente no sentido de um movimento que se realiza superando obstáculos que Freud empregará o verbo *Durcharbeiten* e o substantivo *Durcharbeitung* em sua obra.

No livro *Estudos sobre a Histeria* (1895), Freud emprega *Durcharbeiten* na terceira acepção que acabamos de apontar. Na quarta seção do mencionado livro, ele

utiliza *Durcharbeiten* no contexto de sua teoria sobre a psicoterapia da histeria. Ao considerar a resistência que se manifesta na aproximação do material psíquico que constitui o núcleo patogênico implicado na etiologia da histeria, Freud (1895) afirma que, ao redor daquele núcleo, está presente um material mnêmico que precisa ser elaborado (*Durcharbeiten*) antes que se possa avançar. Vale a pena transcrever na íntegra o trecho onde Freud formula essa ideia:

O material psíquico nesses casos de histeria [isto é, nos casos de histeria grave, onde há mais de um sintoma] apresenta-se como uma estrutura em várias dimensões, estratificada de pelo menos três maneiras diferentes. (...) Para começar, há um núcleo que consiste em lembranças de eventos ou sequências de ideias em que o fator traumático culminou, ou onde a ideia patogênica encontrou sua manifestação mais pura. Em torno desse núcleo encontramos o que é muitas vezes uma quantidade incrivelmente grande de outro material que tem de ser elaborado [*durcharbeiten*] na análise (...). (FREUD, 1895, p.300 e 301).

Como podemos notar a partir da citação acima, o trabalho implicado nessa elaboração (*Durcharbeiten*) do material psíquico que circunda o núcleo patogênico evoca a ideia de movimento e da superação de um obstáculo, já que o próprio material psíquico circundante constitui um obstáculo para se atingir o núcleo.

Notemos, aqui, a associação feita por Freud, já muito cedo em sua obra, entre *Durcharbeiten* e o conceito de resistência. Esta associação figura implícita no trecho que citamos acima. Ela aparece, contudo, e formulada explicitamente, na mesma seção de onde extraímos o citado. Ao discutir sua posição em relação ao método catártico empregado por Breuer, Freud (1895) pondera que foi levado a empregar um método afastado da hipnose em sua clínica. Em lugar de hipnotizar o paciente, perguntava-lhe se ele recordava o que havia ocasionado originariamente seu sintoma. O paciente então fornecia algumas lembranças, de modo que o trabalho podia prosseguir sem o auxílio da hipnose. Essa nova situação levou Freud a formular um novo ponto de vista sobre sua atuação enquanto terapeuta. A esse respeito, escreve:

Verifiquei então que, sem nenhuma hipnose, surgiam novas lembranças que recuavam ainda mais no passado e que provavelmente se relacionavam com nosso tema. Experiências como essas fizeram-me pensar que seria de fato possível trazer à luz, por mera insistência, os grupos patogênicos de representações que, afinal de contas, por certo estavam presentes. E visto que essa insistência exigia esforços de minha parte, e assim sugeria a ideia de que eu tinha de superar uma resistência, a situação conduziu-me de imediato à teoria de que, *por meio de meu trabalho psíquico, eu tinha de superar uma força psíquica nos pacientes que se opunha a que as representações patogênicas se tornassem conscientes (fossem lembradas)*. (FREUD, 1895, p.283, grifo do autor).

O sentido da palavra elaboração implicado no termo alemão *Durcharbeiten*, da maneira como Freud o emprega em sua obra, está diretamente relacionado ao que, na

passagem transcrita acima, aparece grifado por ele. Neste, vemos os principais termos presentes na análise etimológica que fizemos anteriormente de *Durcharbeiten*: a ideia de um trabalho (no caso, psíquico) que avança superando obstáculos (a resistência).

No livro *Inibições, sintomas e ansiedade* (1926[1925]), Freud volta a utilizar o termo *Durcharbeiten* no mesmo sentido que acabamos de apontar. Trata-se de uma longa passagem onde ele descreve o trabalho de enfrentamento da resistência durante o processo analítico. Depois de ter afirmado que a resistência que necessita ser superada na análise provém do Eu, Freud (1926[1925], p.157) se pergunta se essa resistência por parte do Eu abrange todo o estado de coisas na análise, haja vista que “(...) mesmo após o ego haver resolvido abandonar suas resistências ele ainda tem dificuldades em desfazer as repressões; e denominamos o período de ardoroso esforço que se segue, depois de sua louvável decisão, de fase de ‘elaboração’ [*Durcharbeitens*]”. Vemos novamente, portanto, *Durcharbeiten* surgir na obra de Freud diretamente ligado ao conceito de resistência, dessa vez com uma maior especificidade ao designar um período de trabalho pelo qual o Eu deve passar para que a resistência seja superada. Essa ideia de um período de ‘elaboração’ (*Durcharbeiten*), aliás, foi alvo de um desenvolvimento mais detalhado num artigo técnico escrito em 1914, no qual o próprio termo *Durcharbeiten* figura no título.

De acordo com o editor inglês das obras completas de Freud, em uma nota que precede a reprodução do artigo *Recordar, repetir e elaborar* [*Durcharbeiten*] (*Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II*) (1914), foi neste texto que o conceito *Durcharbeiten* apareceu pela primeira vez na obra de Freud. Enfatizamos a palavra conceito, pois já vimos que o mesmo termo surgiu muito antes desse artigo de Freud, a saber, no trabalho publicado em conjunto com Breuer em 1895. Contudo, talvez não possamos dizer que a ocorrência de elaboração (*Durcharbeiten*) no trabalho de 1895 figure nele já como conceito. Na verdade, alguns comentadores divergem sobre atribuir à elaboração (*Durcharbeiten*) o status de um conceito. Assim, Hanns (1996, p.203) pondera que “não se pode afirmar que se trate de um conceito psicanalítico propriamente dito (...)”. Já Laplanche e Pontalis (2001), no *Vocabulário de psicanálise*, dão tanta importância ao “conceito” *Durcharbeiten* que propõem o neologismo *Pérlaboration* para a tradução em francês. Os autores (2001) argumentam ainda que esse termo só ganha peso teórico na obra de Freud a partir do artigo *Recordar, repetir e elaborar* de 1914, mas não deixam de indicar sua ocorrência em 1895 nos *Estudos sobre Histeria*, como apontamos em nossa exposição.

A respeito da tradução de *Durcharbeiten*, alguns tradutores do português brasileiro, seguindo o neologismo francês cunhado por Laplanche e Pontalis, optam também pelo termo perlaboração. Dada a importância que esses dois autores atribuem ao conceito *Durcharbeiten*, transcrevemos a seguir a maneira como o definem:

Processo pelo qual a análise integra uma interpretação e supera as resistências que ela suscita. Seria uma espécie de trabalho psíquico que permitiria ao sujeito aceitar certos elementos recalcados e libertar-se da influência dos mecanismos repetitivos. A perlaboração é constante no tratamento, mas atua mais particularmente em certas fases em que o tratamento parece estagnar e em que persiste uma resistência, ainda que interpretada. (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p.339).

Como podemos notar a partir da citação acima, a chamada perlaboração (*Durcharbeiten*) é um conceito que diz respeito ao processo analítico, e se refere ao trabalho de superação das resistências na rememoração de elementos recalcados. É nesse sentido que Freud emprega o termo no artigo técnico escrito em 1914. Convém retornar a este artigo, já que é nele que, de acordo com Laplanche e Pontalis, Freud introduz *Durcharbeiten* com um rigor teórico-conceitual.

O artigo *Recordar, repetir e elaborar [Durcharbeiten]* inicia com uma consideração sobre a história da técnica psicanalítica. Nos primórdios desta, o método de tratamento clínico consistia “(...) em focalizar diretamente o momento em que o sintoma se formava, e em esforçar-se persistentemente por reproduzir os processos mentais envolvidos nessa situação, a fim de dirigir-lhes a descarga ao longo do caminho da atividade consciente” (FREUD, 1914, p.163). Este foi o método catártico de Breuer, anterior à constituição propriamente dita da psicanálise. Posteriormente, após o abandono da hipnose, o tratamento passou a ter como tarefa o descobrimento, a partir das associações livres fornecidas pelo paciente, do que este deixava de recordar (FREUD, 1914). Neste procedimento técnico, tal qual o método catártico, as situações que haviam ocasionado a formação dos sintomas permaneceram como foco de interesse principal, sendo a descarga pela atividade consciente (ab-reação) substituída “(...) pelo dispêndio de trabalho que o paciente tinha de fazer por ser obrigado a superar sua censura das associações livres, de acordo com a regra fundamental da psicanálise” (FREUD, 1914, p.163).

Por fim, desenvolveu-se a técnica que Freud afirma ser a empregada no momento em que escreveu o artigo em questão, a qual ele se refere pela expressão: técnica sistemática. A diferença desta última em relação à anterior é que, nela, o analista deixa de focalizar em um momento ou um problema específico do paciente, passando a considerar

tudo o que se acha presente na superfície de sua mente e utilizando a arte da interpretação para identificar as resistências e torná-las conscientes a ele (FREUD, 1914). Para circunscrever bem o contexto em que Freud utiliza *Durcharbeiten* no artigo que estamos considerando agora, convém transcrever a conclusão que ele formula após ter feito essa incursão na história da técnica:

Disto resulta um novo tipo de divisão de trabalho: o médico revela as resistências que são desconhecidas ao paciente; quando essas tiverem sido vencidas, o paciente amiúde relaciona as situações e vinculações esquecidas sem qualquer dificuldade. O objetivo destas técnicas diferentes, naturalmente, permaneceu sendo o mesmo. Descritivamente falando, trata-se de preencher lacunas na memória; dinamicamente, *é superar resistências devidas à repressão*. (FREUD, 1914, p.163, grifo nosso).

Grifamos a frase final da citação acima em virtude dela expressar a ideia com a qual *Durcharbeiten* se liga no artigo de Freud. O primeiro passo para a elaboração (*Durcharbeitung*) das resistências, de acordo com Freud (1914), dá-se mediante a interpretação do analista, que revela ao paciente uma resistência que lhe é desconhecida.

Laplanche e Pontalis (2001, p.339) também chamam atenção para essa relação entre a atuação do analista e o conceito de *Durcharbeiten*, ao escreverem que, “(...) do ponto de vista técnico, a perlaboração é favorecida por interpretações do analista que consistem principalmente em mostrar como as significações em causa se encontram em contextos diferentes”. A esse respeito, aliás, convém enfatizar, como está implícita na consideração dos dois autores franceses, que não podemos fazer coincidir perlaboração e interpretação da resistência, isto é, que o que está em jogo nos dois conceitos não é da mesma ordem. As interpretações efetuadas pelo analista em direção às resistências podem favorecer, mas não coincidem com o período de perlaboração por parte do paciente. Na verdade, o sentido de perlaboração na obra de Freud não é tão claro, e Laplanche e Pontalis (2001) chegam a qualificá-lo de obscuro. Freud se refere a um período de perlaboração por parte do paciente, que geralmente sucede à interpretação de uma resistência, onde esta última é superada. De acordo com ele, “(...) trata-se da parte do trabalho que efetua as maiores mudanças no paciente e que distingue o tratamento analítico de qualquer tipo de tratamento por sugestão” (FREUD, 1914, p.171). Podemos notar, a partir desse trecho, a importância que Freud concede à perlaboração. Não obstante essa importância, o conceito permanece pouco claro.

A seguir, reproduzimos uma passagem onde Freud empregou o termo *Durcharbeiten* da maneira mais clara que nos foi dado encontrar ao longo de sua obra:

O analista simplesmente se havia esquecido de que o fato de dar à resistência um nome poderia não resultar em sua cessão imediata. Deve-se dar ao paciente tempo para conhecer melhor esta resistência com a qual acabou de se familiarizar, para *elaborá-la* [*durchzuarbeiten*], para superá-la, pela continuação, em desafio a ela, do trabalho analítico segundo a regra fundamental da análise. (FREUD, 1914, p.170, grifo do autor).

Hanns (1996) também utiliza essa passagem como exemplo do sentido em que Freud emprega o verbo e substantivo, respectivamente, *Durcharbeiten* e *Durcharbeitung*. Como vemos, o termo é empregado para designar um trabalho próprio à análise, o que permite sua tradução por elaboração analítica ou, no caso de aceitarmos o neologismo proposto por Laplanche e Pontalis, perlaboração. Trata-se do tempo necessário para que o paciente supere uma resistência. Acerca do que acontece durante esse tempo, Freud não nos fala nada a respeito. O verbo *Durcharbeiten* parece surgir na pena de Freud justamente para dar conta do que o paciente faz, ou, dito de outro modo, em que consiste o seu trabalho quando ele está engajado na tarefa de superar (perlaborar) a resistência.

Por ser um conceito próprio ao processo analítico, precisaríamos pensar com cuidado a possibilidade de articular a perlaboração ao relato que Julio Cortázar fornece sobre o conto *Circe*. No artigo intitulado *Recordar, repetir e elaborar*, como vimos, Freud utiliza *Durcharbeitung* para pensar o efeito transformador que o trabalho analítico tem para o paciente. Esse sentido dado ao termo em questão pode conduzir nosso pensamento através de uma trilha bastante óbvia no entendimento da escrita de *Circe*, pois, como essa escrita teve, de acordo com o relato do próprio Julio Cortázar, um efeito transformador sobre ele (a remoção de um sintoma), talvez haja a possibilidade de pensá-la a partir de *Durcharbeitung*. Retardaremos, contudo, a consideração dessa questão para nosso último capítulo, e, a seguir, passaremos à investigação de *Verarbeiten/Verarbeitung* na obra de Freud.

### 2.3 *Verarbeitung/Verarbeiten*

De acordo com o *Dicionário comentado do alemão de Freud*, ao verbo *Verarbeiten* podem ser relacionadas duas acepções principais, a primeira compreendendo o processo de assimilar, absorver ou digerir algo, e a segunda referindo-se simplesmente à ação de transformar ou processar alguma coisa (HANNS, 1996). A respeito dessa segunda acepção do verbo, Hanns (1996, p.206) indica que *Verarbeiten* também é utilizado na linguagem da produção industrial para designar “(...) o “processamento” da

matéria-prima (sua transformação em produto)”. Notemos, aqui, o quão próximo dessa segunda acepção encontra-se a maneira como Freud concebe a realização de uma obra de arte, a saber, a partir do trabalho de transformação da fantasia em objeto artístico. A esse respeito, convém notar ainda que uma das conotações de *Verarbeiten* “(...) indica uma transformação que extingue a forma anterior do material”, o que talvez sugira ainda mais a aproximação entre o trabalho implicado em elaborar, no sentido do termo que estamos tratando agora, e a atividade artística.

O termo *Verarbeiten* também pode referir-se a um processo de transformação operado “(...) ao nível interno do sujeito, algo que ocorre sobre os materiais psíquicos, alimentares e orgânicos em geral” (HANNIS, 1996, p.206). O verbo é empregado também em relação a sentimentos e pensamentos para designar o processamento de fatos e acontecimentos. Este é, aliás, o significado coloquial de *Verarbeiten*, utilizado tanto na linguagem cotidiana quanto na industrial, e que evoca a ideia de “processamento-transformação-desaparecimento”. Partindo dessas indicações, podemos esboçar uma diferença entre o termo alemão que discutimos anteriormente – *Bearbeitung*– e o que estamos considerando agora. O verbo *Bearbeiten*, como vimos, refere-se à ideia de que determinada quantidade de trabalho está sendo aplicada em um dado material, sendo indiferente a natureza ou finalidade deste trabalho. Em contrapartida, *Verarbeiten* designa um trabalho que atende a uma finalidade específica, qual seja, a de uma transformação do material com a conseqüente extinção de sua forma anterior. Além dessa acepção, que traz à tona o vocabulário utilizado na linguagem industrial (matéria-prima e produto), o trabalho implicado em *Verarbeiten* também pode apresentar o sentido de lidar emocionalmente com um fato ou acontecimento. Para este sentido particular, aliás, Hannis (1996) utiliza como exemplo a frase “elaborar [*Verarbeiten*] o luto”, expressão essa onde vemos conjugadas as duas acepções do verbo em questão, isto é, tanto a ideia de um processamento quanto a de absorção/digestão.

Não obstante a diferença entre *Bearbeiten* e *Verarbeiten* que acabamos de mostrar, nem sempre o emprego feito por Freud destes dois termos atende à maneira como os definimos aqui. Estamos pensando, sobretudo, numa passagem do artigo metapsicológico referente ao narcisismo, onde Freud faz a seguinte consideração:

Reconhecemos nosso aparelho mental como sendo, acima de tudo, um dispositivo destinado a dominar as excitações que de outra forma seriam sentidas como aflitivas ou teriam efeitos patogênicos. Sua elaboração [*Bearbeitung*] na mente auxilia de forma marcante um escoamento das excitações que são

incapazes de descarga direta para fora, ou para as quais tal descarga é, no momento, indesejável (FREUD, 1914, p.92).

Na citação acima, o sentido do termo elaboração aparece muito mais próximo do substantivo *Verarbeitung* do que de *Bearbeitung*, já que o que está em questão nesse trecho é a função do aparelho mental em lidar com excitações aflitivas. Como vimos anteriormente, um dos sentidos coloquiais de *Verarbeiten* é justamente o de lidar emocionalmente com algum fato ou acontecimento, o que sugere a aproximação entre a palavra alemã e a ideia contida no trecho acima. No *Dicionário comentado do alemão de Freud*, aliás, Hanns (1996) adiciona uma nota de rodapé ao lado da palavra elaboração, tal como aparece no citado, onde afirma que *Bearbeitung* designa qualquer quantidade de trabalho praticada sobre um objeto. Não é esse, como podemos ver, o sentido que está em jogo no trecho do artigo metapsicológico que transcrevemos acima. Quando isso acontece, contudo, o contexto em que o termo aparece no texto geralmente garante o sentido do que Freud quis dizer, não importando tanto a palavra escolhida para dizê-lo.

Importa-nos agora, para além dessa análise etimológica, demarcar bem em que sentido *Verarbeiten* aparece na obra de Freud. Veremos que este termo surge justamente no quadro da função do aparelho psíquico de dominar as excitações aflitivas ou patogênicas. É assim que Laplanche e Pontalis, no *Vocabulário de Psicanálise*, situam a elaboração psíquica (*psychische Verarbeitung*), quando afirmam que esta expressão é:

(...) utilizada por Freud para designar, em diversos contextos, o trabalho realizado pelo aparelho psíquico com o fim de dominar as excitações que chegam até ele e cuja acumulação corre o risco de ser patogênica. Este trabalho consiste em integrar as excitações no psiquismo e em estabelecer entre elas conexões associativas. (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p.143).

É muito cedo em sua obra que Freud começa a empregar *Verarbeitung* no sentido apresentado acima. Assim, já num artigo de 1893 intitulado *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: uma conferência* (1893), onde desenvolve uma comparação entre a histeria traumática e a histeria comum, Freud utiliza *Verarbeitung* associado ao termo *assoziative* para designar um mecanismo psíquico sadio que lida com afetos ligados a um trauma psíquico (FREUD, 1893). Vale a pena desenvolver esse ponto mais detalhadamente.

No artigo em questão, Freud (1893) associa a emergência de um sintoma histórico à falta de reação a um trauma psíquico. Ele parte da tese segundo a qual o sistema nervoso de uma pessoa, ao receber uma impressão psíquica, experimenta o aumento do que chama de soma de excitação. Contrariamente a esse aumento, existe uma tendência

no indivíduo “(...) a tornar a diminuir essa soma de excitação, a fim de preservar a saúde” (FREUD, 1893, p.44). Em razão do aumento da soma de excitação ocorrer por vias sensoriais e a diminuição por vias motoras, Freud afirma que, ao ser atingido por algo, uma pessoa reage pela via motora, de modo que depende dessa reação o quanto restará da impressão psíquica recebida. Partindo desse quadro teórico, ele menciona algumas reações, como, por exemplo, o ato de revidar uma ofensa, o insultar, esbravejar, chorar, etc. No caso do sintoma histérico, o que acontece é que, diante de uma impressão psíquica cujo aumento da soma de excitação é intenso demais – ou seja, diante de um trauma psíquico –, não há nenhuma reação, de modo que a lembrança do trauma preserva o afeto que lhe coube originalmente (FREUD, 1893).

Para o que interessa aos propósitos de nosso trabalho, importa-nos ver o que Freud opõe a esse mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos. Ora, é precisamente em oposição a este que ele vai situar um mecanismo psíquico que emprega um método sadio para lidar com o afeto do trauma psíquico. Vejamos como ele o formula:

(...) um mecanismo psíquico sadio tem outros métodos de lidar com o afeto de um trauma psíquico mesmo que lhe sejam negadas a reação motora e a reação por palavras – a saber, elaborando-o associativamente [*assoziative Verarbeitung*] e produzindo ideias contrastantes. Mesmo que a pessoa insultada não retribua o golpe, nem retruque com uma grosseria, ela pode ainda assim reduzir o afeto ligado ao insulto pela evocação de ideias contrastantes, tais como a de seu valor pessoal, da indignidade de seu inimigo, e assim por diante (FREUD, 1893, p.45 e 46).

Como podemos observar a partir do trecho acima, a ideia de um mecanismo psíquico sadio no tratamento dos afetos está diretamente ligada à expressão elaboração psíquica (*psychische Verarbeitung*). Nesse sentido, afirmar que alguém elaborou psiquicamente o afeto de um trauma psíquico sugere um curso, se podemos dizê-lo, ‘normal’ do funcionamento ou da regulação que o aparelho psíquico empreende sobre as somas de excitação que lhe chegam. Na citação acima, contudo, o termo surge conjugado à palavra alemã *assoziative*, já que Freud fala em elaboração associativa (*assoziative Verarbeitung*). Ainda assim, o sentido da expressão é o mesmo que vimos na definição formulada no vocabulário de Laplanche e Pontalis, e que evoca a ideia de um trabalho, por parte do aparelho psíquico, de dominação das excitações.

A propósito, essa ideia pode ser interessante para nosso trabalho quando chegarmos a nosso último capítulo, onde trataremos do relato fornecido por Cortázar acerca de *Circe*. Tal relato, como veremos, caminha no sentido de ligar a escrita do conto à remoção de um sintoma. Ora, dado que Cortázar afirma que não precisou procurar um

psicanalista para tratar seu sintoma e que deu a este uma resolução a partir de sua atividade escrita (PREGO, 1991), indagamo-nos se não podemos relacionar o relato que ele nos traz com a elaboração psíquica (*psychische Verarbeitung*), tal como vimos aqui. Mas guardemos de desenvolver essa questão agora, já que ela terá lugar mais a frente. Avancemos, pois, na investigação de *Verarbeitung* na obra de Freud.

No artigo *Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “Neurose de Angústia”* (1895[1894]), Freud utiliza a expressão elaboração psíquica (*psychische Verarbeitung*) no quadro de sua teoria da neurose de angústia. Assim, diferenciando a neurastenia da neurose de angústia, ele afirma:

A neurose de angústia (...) é produto de todos os fatores que impedem a excitação sexual somática de ser psiquicamente elaborada [*psychische Verarbeitung*]. As manifestações da neurose de angústia aparecem quando a excitação somática que foi desviada da psique é subcorticalmente despendida em reações totalmente inadequadas. (FREUD, 1895[1894], p.110).

Na citação acima, podemos notar que a elaboração psíquica, no respectivo contexto, não está diretamente relacionada à ideia de que existe um caminho ou modo de tratamento mais adequado (sadio, como vimos anteriormente na conferência sobre os mecanismos dos fenômenos histéricos) para lidar com as excitações que chegam ao aparelho psíquico. No trecho considerado, o sentido de elaboração psíquica parece estar mais próximo do trabalho de processamento que o aparelho psíquico empreende sobre aquilo que lhe chega, sendo indiferente a natureza e finalidade desse trabalho (se é sadio ou não, por exemplo). Nesse sentido, talvez fosse mais pertinente o uso do termo alemão *Bearbeitung*, já que, como vimos, este designa justamente o exercício de uma pura quantidade de trabalho investida, independente de qualidade ou finalidade.

Contudo, no final da seção IV do artigo onde o excerto que transcrevemos acima aparece, Freud (1895[1894]), ao comparar a neurose de angústia e a histeria, afirma que em nenhuma das duas há uma elaboração psíquica (*psychische Verarbeitung*) da excitação sexual, sendo esta última desviada para o campo somático em ambas as neuroses. Se Freud tivesse se limitado a essa consideração, nada mais teríamos a acrescentar, mas, no mesmo parágrafo em que desenvolve essa comparação, ele também afirma que podemos identificar nas duas neuroses “(...) uma *insuficiência psíquica, em consequência da qual surgem processos somáticos anormais*” (FREUD, 1895[1894], p.115, grifo do autor). Essa ideia de uma insuficiência psíquica do aparelho, na medida em que está associada à etiologia da neurose, sugere-nos a existência de um funcionamento normal ou sadio do psiquismo, apontando, assim, para uma qualidade no

trabalho executado pelo aparelho – daí, talvez, a escolha do termo *Verarbeitung* ter ocorrido a Freud, em lugar de *Bearbeitung*.

Com efeito, *Verarbeitung*, como vimos no início de nossa investigação sobre este termo, possui conotações em alemão que trazem acepções que apontam para um processo ou um trabalho que comporta em si um direcionamento, uma finalidade: assimilação, digestão, transformação em produto.

Até aqui, vimos o termo alemão *Verarbeitung* aparecer na obra de Freud conjugado às palavras *psychische* e *assoziative*. Em ambas, o sentido de *Verarbeitung* surge em oposição a mecanismos psíquicos patológicos. O emprego de *Verarbeitung* geralmente é feito por Freud no contexto da explicação da neurose, no intuito de indicar o caminho que a soma de excitação deveria ter seguido caso não tivesse sido vítima de um mecanismo patológico. Assim, algumas vezes, em lugar de elaboração psíquica (*psychische Verarbeitung*), Freud utiliza a expressão elaboração normal (*normalen Verarbeitung*), sempre em oposição ao que considera um mecanismo psíquico cujo trabalho sobre a excitação tenha resultado em doença. Há uma passagem do texto *Uma breve descrição da psicanálise* (1924[1923]) que, a nosso ver, sintetiza essa maneira de pensar de Freud. Trata-se de um comentário que Freud faz sobre a teoria da histeria formulada no livro *Estudos sobre a histeria* (1895), publicado conjuntamente com Breuer. Nesta publicação em conjunto, comenta Freud, a teoria da histeria afirmava que:

(...) os sintomas histéricos surgiam quando o afeto de um processo mental catexizado por um forte afeto era impedido pela força de ser conscientemente elaborado da maneira normal [*normalen bewubten Verarbeitung*], e era assim desviado para um caminho errado. (FREUD, 1924[1923], p.218).

Na citação acima, a expressão elaboração normal (*normalen Verarbeitung*) aparece na pena de Freud para dar conta do destino que o afeto de um processo mental tomaria caso não fosse vítima de neurose. Vemos, portanto, novamente a ideia de que o aparelho psíquico tem uma maneira sadia de lidar com as excitações. Essa mesma ideia também está presente nos outros textos de Freud que consideramos anteriormente, ainda que a palavra utilizada por ele varie (ora *psychische Verarbeitung*, ora *normalen* ou *assoziative*). É assim que, tendo identificado na obra de Freud essa característica que o aparelho psíquico possui de trabalhar sobre as excitações sem necessitar fazer uso de mecanismos patológicos, gostaríamos de passar agora à investigação do que seriam os mecanismos sadios desse aparelho, se Freud chegou a especificá-los e se forneceu uma apresentação metapsicológica de algum deles.

Na trigésima segunda das *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise* (1933[1932]), Freud discorre sobre a relação entre ansiedade (*Angst*) e recalque, sustentando a ideia de que, diferente do que havia pensado antes, é a ansiedade (*Angst*) que faz o recalque, e não o contrário. Ao longo de sua exposição, ele chega a utilizar a expressão elaboração normal (*normalen Verarbeitung*), no mesmo sentido que apontamos anteriormente. Convém reproduzir o trecho em que esta expressão surge:

Quanto mais a geração da ansiedade [*Angstentwicklung*] pode limitar-se a um mero sinal, tanto mais o ego gasta em ações defensivas que importam em vincular psicicamente o [impulso] reprimido, e tanto mais o processo se aproxima de uma superelaboração normal [*normalen Verarbeitung*], embora, por certo sem alcançá-la (FREUD, 1933[1932], p.94).

É lamentável que os tradutores tenham optado pelo termo superelaboração, quando a palavra utilizada por Freud em alemão é *Verarbeitung*. No caso da citação acima, além do termo elaboração, devemos assinalar também, de passagem, um problema referente à tradução do termo alemão *Angst*. No trecho acima, vemos que os tradutores da edição *Standard* brasileira das obras completas de Freud optaram pela palavra ansiedade para realizar essa tradução. Já na edição argentina *Amorrortu* das obras completas de Freud, a expressão utilizada para traduzir *Angstentwicklung* é “desarrollo de angustia”, isto é, desenvolvimento de angústia, e não de ansiedade, como foi a opção em português. De acordo com Hanns (1996), o termo alemão *Angst* corresponde de maneira mais aproximada à palavra medo. Contudo, ainda de acordo com Hanns (1996), *Angst*, dependendo do contexto, também se aproxima da palavra portuguesa ansiedade, e mais raramente à angústia. Como empreender uma análise pormenorizada do emprego feito por Freud de *Angst* em sua obra ultrapassaria em muito os limites do presente trabalho, gostaríamos apenas de indicar os vários sentidos que, de acordo com Hanns, Freud atribui a *Angst*. Quer seja na designação técnica de um quadro psiquiátrico, na descrição fenomenológica de sentimentos ou em uma acepção propriamente psicanalítica:

Pode-se dizer que *Angst* envolve *simultaneamente*: o sentido de algo antecipatório (neste sentido, semelhante a “ansiedade”); algo que produz sofrimento (neste sentido, semelhante a “angústia”); um fenômeno de caráter intenso, altamente reativo (neste sentido, significando “medo”); algo que se vincula ao perigo e muitas vezes aproxima-se da fobia e do pavor (neste sentido, assemelhando-se a “pânico”). (HANNS, 1996, p.74).

Para além da tradução, entretanto, importa-nos reter aqui, do trecho que citamos das *Novas conferências* mais acima, a ideia freudiana de uma elaboração normal (*normalen Verarbeitung*), a qual aparece novamente designando a capacidade que o aparelho psíquico possui de tratar de modo sadio ou normal as excitações. Neste trecho,

vemos que Freud atribui a incumbência dessa tarefa ao Eu. O que Freud (1933[1932]) procura desenvolver nessa passagem é a relação entre a *Angst* e o recalque, ou melhor, em como o processo de recalque se desenvolve a partir da emergência de um sinal de *Angst*. De acordo com ele, o Eu, mediante o uso de uma técnica idêntica ao pensar normal, antecipa a satisfação da exigência pulsional suspeita, fato esse que produz a liberação de um sinal de *Angst*. A partir daí, ainda seguindo o texto de Freud, três destinos são possíveis: ou o ataque de *Angst* desenvolve-se completamente e o Eu se afasta inteiramente da moção pulsional censurável; ou o Eu opõe à moção um contra-vestimento que, combinado com sua energia, forma um sintoma, ou então, finalmente, o contra-vestimento é assimilado ao Eu como uma formação reativa, fato esse que lhe causa uma alteração permanente – esta alteração será relacionada por Freud à constituição do caráter (FREUD, 1933[1932]). Para o que nos compete desenvolver aqui, é preciso notar que essas três defesas promovidas pelo Eu circunscrevem-se no quadro teórico do conceito de recalque. Isso quer dizer que todas elas procuram dar conta de um mecanismo psíquico patológico, produtor de sintoma, de modo que, em relação à elaboração normal (*normalen Verarbeitung*), mencionada por Freud no trecho que citamos, ficamos sem saber em que consistiria.

Na verdade, Freud dá a entender que essa elaboração normal pode estar presente na terceira defesa do Eu que mencionamos no parágrafo anterior. De acordo com ele, as formações reativas que o Eu adquire, e que merecem ser vistas como contribuições à construção do caráter, de início estão relacionadas aos recalques realizados por aquela instância, mas, depois, são executadas “(...) por um método mais normal, quando rejeita impulsos instintuais indesejáveis” (FREUD, 1933[1932], p.94). Essa consideração aparece no texto de Freud logo após ele ter mencionado a elaboração normal (*normalen Verarbeitung*), o que nos sugere indagar se não podemos relacionar a construção do caráter – no sentido psicanalítico, bem entendido – ao que Freud, na conferência que estamos tratando agora, chama de elaboração normal.

É em *Além do Princípio de Prazer* (1920), porém, que Freud procede a uma descrição mais precisa de uma atividade normal executada pelo aparelho psíquico. É o próprio Freud, aliás, quem qualifica essa atividade pelo adjetivo normal. No texto em questão, *Verarbeitung* aparece associado a um “(...) método de funcionamento empregado pelo aparelho mental em uma de suas primeiras atividades *normais*” (FREUD, 1920, p.24, grifo do autor). Essa atividade, diz-nos ele, é o brincar infantil. É num comentário a

respeito de uma observação que fez de uma criança brincando com um carretel que Freud emprega o termo elaboração, dessa vez em sua forma verbal (*verarbeiten*). Vale a pena reproduzir este trecho na íntegra:

Assim, ficamos em dúvida quanto a saber se o impulso para elaborar na mente [*psychisch zu verarbeiten*] alguma experiência de dominação, de modo a tornar-se senhor dela, pode encontrar expressão como um evento primário e independentemente do princípio de prazer. Isso porque, no caso que acabamos de estudar [trata-se do brincar infantil], a criança, afinal de contas, só foi capaz de repetir sua experiência desagradável na brincadeira porque a repetição trazia consigo uma produção de prazer de outro tipo, uma produção mais direta. (FREUD, 1920, p.27).

O que devemos destacar na citação acima é o fato de *verarbeiten* aparecer na obra de Freud, numa das raras vezes talvez, diretamente relacionada a um evento específico descrito por ele, qual seja, o brincar infantil. Até então, não sabíamos o que poderia servir de exemplo para uma elaboração normal, ou, para seguirmos à risca o texto de Freud, uma atividade normal do aparelho psíquico. Havia uma indicação de que a formação do caráter poderia ser vista como uma atividade normal do aparelho, mas Freud não penetrou tão a fundo essa questão. Em *Além do Princípio de Prazer*, contudo, ele afirma com todas as letras que o brincar infantil é uma atividade normal do aparelho psíquico – uma das primeiras que esse aparelho executa, inclusive (FREUD, 1920). Aqui, não nos pode passar despercebido, no que diz respeito ao propósito de nossa pesquisa, o fato de Freud, em *Escritores criativos e devaneios*, analisar a atividade do escritor mediante uma aproximação com o brincar infantil. Freud (1908[1907], p.135) é tão enfático nessa aproximação que chega a afirmar que “O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca”, argumentando ainda que a relação entre o brincar infantil e a criação poética foi preservada na língua alemã através do emprego de vários termos comuns para as duas atividades. Essa aproximação feita por Freud, a nosso ver, é um forte indicativo para articularmos *Verarbeitung* e atividade escrita.

Nosso interesse em investigar o que Freud entende por *Verarbeitung* se relaciona, como viemos apostando, com a análise que empreenderemos da atividade escrita de Cortázar. Ora, se a elaboração implicada no termo alemão *Verarbeitung* designa o trabalho que o aparelho psíquico executa na tarefa de dominar as excitações que lhe chegam (*psychische Verarbeitung*), e se, como parece coerente afirmar a partir do que foi discutido até aqui, podemos diferenciá-la dos mecanismos patológicos que esse mesmo aparelho é levado a empregar na produção dos sintomas (*normalen Verarbeitung*), então talvez possamos relacioná-la à sublimação. Antes de desenvolvermos essa ideia, contudo,

convém dizer que não encontramos na obra de Freud qualquer articulação entre *Verarbeitung*, na acepção que demos para esse termo ao longo de nossa pesquisa, e sublimação.

No entanto, são dois os motivos que temos para desenvolver essa articulação. O primeiro foi expresso no parágrafo anterior, quando vimos que Freud considera o brincar infantil como uma atividade normal do aparelho psíquico. Ao brincar infantil, Freud relaciona a criação poética, isto é, uma atividade artística, o que por si só já nos sugere um tratamento da sublimação em nossa pesquisa, no sentido de articulá-la à noção de *Verarbeitung*. O segundo motivo para fazermos essa articulação encontra-se no fato da sublimação ser considerada por Freud (1915) uma das modalidades de defesa contra a pulsão, defesa essa – e esse é o ponto principal – diferente do recalque. Essa ideia parece indicar que o mecanismo da sublimação difere de um mecanismo propriamente patológico, e, se esse for realmente o caso, então estaremos justificados em articular sublimação e elaboração normal (*normalen Verarbeitung*).

No artigo metapsicológico *Pulsões e Destinos da Pulsão*, Freud (1915) considera a sublimação – ao lado da reversão ao seu oposto, do retorno ao próprio Eu e do recalque – como uma das vicissitudes que a pulsão pode sofrer. Essas vicissitudes, acrescenta ainda, dado que impedem que a pulsão seja elevada até o fim de forma não modificada, podem ser compreendidas como modalidades de *defesa* contra a pulsão. Para seguir nossa ideia de articular *Verarbeitung* – e, mais especificamente, a ideia de uma elaboração normal por parte do aparelho – à sublimação, devemos começar nos perguntando se o conceito de sublimação figura nesse quadro teórico como uma modalidade de defesa *patológica*. A esse respeito, aliás, nada é dito no artigo então considerado, nem a respeito do recalque e das outras duas vicissitudes, nem a respeito da sublimação. Em relação a esta última, Freud ainda exclui seu tratamento no artigo sobre as pulsões, provavelmente em virtude de ter dedicado a ela um artigo metapsicológico à parte. A sublimação, de acordo com Ernest Jones, era tema/título de um dos artigos que comporiam uma série de textos a que Freud denominaria *Preliminares a uma metapsicologia* (JONES apud GARCIA-ROZA, 2004). O artigo, entretanto, foi perdido ou destruído pelo próprio Freud.

Voltando às modalidades de defesa contra a pulsão, devemos agora considerar a pertinência da distinção que estamos fazendo em relação ao termo defesa, a saber, a distinção entre uma defesa patológica e uma defesa normal. No artigo *As Neuropsicoses*

*de Defesa* (1894), onde, de acordo com o editor inglês, o termo defesa aparece pela primeira vez na obra de Freud, não há nenhuma menção a uma defesa normal. Neste artigo, a teoria da defesa é proposta por Freud para dar conta dos mecanismos psíquicos envolvidos na etiologia da histeria adquirida, fobias, obsessões e algumas psicoses alucinatórias. Nesse sentido, Freud fala em diferentes métodos de defesa que resultam em diversas formas de doença. Essa mesma associação entre defesa e formas de doença é mantida no artigo *Observações adicionais sobre as Neuropsicoses de Defesa* (1896), onde Freud considera a defesa como ponto nuclear do mecanismo psíquico das neuroses estudadas em seu artigo de 1894. O acento, portanto, recai novamente na formulação de uma defesa patológica, e Freud (1896) chega a utilizar o termo defesa como sinônimo de recalçamento.

A propósito dessa utilização de defesa e recalçamento como sinônimos, convém mencionar uma passagem de *A história do movimento psicanalítico*, onde Freud (1914) declara ter substituído o termo defesa por recalque. Essa afirmação surge um ano antes do aparecimento dos artigos sobre a metapsicologia. É interessante notar este fato, já que, em dois dos artigos sobre a metapsicologia, Freud utiliza novamente o termo defesa: no artigo *O inconsciente* (1915), para designar o conjunto dos processos defensivos envolvidos em todos os tipos de neurose, e, como vimos anteriormente, no artigo *Pulsões e destinos da pulsão* (1915), onde a expressão modalidades de defesa aparece para designar as oposições de que o psiquismo lança mão contra a pulsão, no sentido de não deixá-la desenvolver-se até o fim de forma não modificada. Nesses dois artigos, o termo defesa não está sendo empregado da mesma maneira. No artigo referente ao inconsciente, o termo aparece estreitamente articulado à noção de recalque, ao passo que no artigo referente à pulsão ele figura de forma mais abrangente, designando não somente o recalque como uma das defesas contra a pulsão, mas também a reversão, inversão e a própria sublimação.

Ponto de vista semelhante ao que encontramos no artigo metapsicológico sobre as pulsões figurará também em um adendo do livro *Inibições, sintomas e ansiedade* (1926[1925]). Neste, Freud (1926[1925]) distingue recalque e defesa, restringindo o conceito de recalque como apenas um caso especial de defesa. Nesse contexto, o conceito de defesa passa a “(...) abranger todos os processos que tenham a mesma finalidade – a saber, a proteção do ego contra as exigências instintuais (...)” (FREUD, 1926[1925], p.161 e 162). Essa ampliação do conceito de defesa permite-nos articular o conceito de

sublimação a um tipo de defesa que não atende pela qualidade de patológica. É certo que Freud não afirma isso de maneira explícita, mas, ao ampliar o conceito de defesa para designar todos os processos que visam proteger o Eu de exigências pulsionais, o conceito de recalque, próprio à compreensão da neurose e por isso relacionado a mecanismos patológicos, passa a ser apenas um dos mecanismos passíveis de serem acionados para cumprir o desígnio dessa proteção. Ao lado destes, figura também o conceito de sublimação, ao qual passaremos a considerar daqui para frente.

O conceito de sublimação aparece no trabalho *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) associado ao período de latência sexual da infância e à formação reativa. De acordo com Freud (1905, p.167), as moções sexuais não cessam sua atividade no período de latência, mas a energia dessas moções, “(...) na totalidade ou em sua maior parte –, é desviada do uso sexual e voltada para outros fins”. Freud (1905) associa esses outros fins das moções pulsionais às realizações culturais em geral, e afirma ainda que esse processo sublimatório está presente no desenvolvimento psicosssexual de cada indivíduo, sendo o período de latência da sexualidade uma ilustração dessa etapa do desenvolvimento individual. Vale a pena citar na íntegra o trecho em que expõe essa ideia:

Os historiadores da cultura parecem unânimes em supor que, mediante esse desvio das forças pulsionais sexuais das metas sexuais e por sua orientação para novas metas, num processo que merece o nome de *sublimação*, adquirem-se poderosos componentes para todas as realizações culturais. Acrescentaríamos, portanto, que o mesmo processo entra em jogo no desenvolvimento de cada indivíduo, e situaríamos seu início no período de latência sexual da infância (FREUD, 1905, p.167 e 168).

Após situar a sublimação no desenvolvimento psicosssexual, Freud parte para uma discussão sobre os mecanismos que estão por trás do processo sublimatório. Nos *Três ensaios*, esse mecanismo é atribuído à formação reativa, processo que consiste em opor forças anímicas contrárias – asco, vergonha e moral – contra pulsões parciais inutilizáveis e desprazerosas na época do período de latência. Contudo, em nota de rodapé acrescentada em 1915 a esse parágrafo, Freud (1905) afirma que, embora seja possível conceber a formação reativa como um mecanismo operando na sublimação, a rigor é possível distinguir formação reativa e sublimação como dois processos conceitualmente distintos. A sublimação, afirma ainda, “(...) pode dar-se por outros mecanismos mais simples” (FREUD, 1905, p.168), sem afirmar que mecanismos são esses.

Dois anos após a publicação dos *Três ensaios*, Freud voltou a se referir à sublimação, mas sem fazer maiores acréscimos ao que já tinha esboçado conceitualmente.

Assim, em *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna* (1908), praticamente se limita a repetir a mesma definição dada antes, designando a sublimação como a capacidade da pulsão “(...) de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro (...)” (FREUD, 1908, p.174). No entanto, nada é dito ainda sobre o mecanismo psíquico empregado para promover essa troca de objetivo.

Em 1910, num trabalho em que trata de uma recordação de infância do pintor renascentista Leonardo da Vinci, Freud concede um amplo tratamento sobre o tema da sublimação. De maneira geral, repete a mesma definição dada em trabalhos anteriores, mas, ao fazer uma análise da pulsão de pesquisa que se manifesta em crianças sob a forma de uma curiosidade que as leva a fazer inúmeras perguntas, Freud dá um passo a mais em relação ao que até então havia desenvolvido sobre a sublimação. E isso porque, neste texto, Freud nos mostra o percurso que uma pulsão – no caso, a pulsão implicada no período de pesquisas sexuais infantis – faz em direção à vicissitude sublimatória. De acordo com ele, “Quando o período de pesquisa sexual infantil chega a um final após um período de enérgica repressão sexual, o impulso de pesquisa terá três possíveis diferentes vicissitudes, resultantes de sua relação primitiva com interesses sexuais” (FREUD, 1910, p.87).

A primeira destas três possibilidades de vicissitude consiste na inibição neurótica da atividade intelectual, fruto do recalque sexual, e Freud associa este tipo à irrupção de uma enfermidade neurótica. A segunda possibilidade de vicissitude diz respeito à substituição da atividade sexual pela atividade intelectual, esta última fazendo as vezes daquela. Esta segunda vicissitude acarreta para a substituição em jogo a característica de um pensamento neurótico compulsivo, que repete as pesquisas sexuais infantis intermináveis, sem nunca encontrar uma resolução. Finalmente, a terceira e última das vicissitudes apontadas por Freud concerne propriamente à sublimação. Esse terceiro tipo, segundo Freud (1910, p.88), “(...) escapa tanto à inibição do pensamento quanto ao pensamento neurótico compulsivo”. Num certo sentido, esse terceiro tipo se assemelha às duas primeiras vicissitudes, já que nele também existe o recalque sexual, e, além disso, a atividade de pesquisa que lhe corresponde também se torna compulsiva e funciona como substituto da atividade sexual (FREUD, 1910). Contudo, diferentemente das precedentes – e este é o ponto em que gostaríamos de nos deter – a qualidade neurótica está ausente nessa terceira vicissitude (FREUD, 1910). Vale a pena citar na íntegra o trecho onde

todas essas ideias a respeito da transformação da pulsão de pesquisa em atividade sublimatória são desenvolvidas:

É verdade que nele [trata-se da terceira vicissitude] também existe a repressão sexual, mas ela não consegue relegar para o inconsciente nenhum componente instintivo do desejo sexual. Em vez disso, a libido escapa ao destino da repressão sendo sublimada desde o começo em curiosidade e ligando-se ao poderoso instinto de pesquisa como forma de se fortalecer. Também nesse caso a pesquisa torna-se, até certo ponto, compulsiva e funciona como substitutivo para a atividade sexual; mas, devido à total diferença nos processos psicológicos subjacentes (sublimação ao invés de um retorno do inconsciente), a qualidade neurótica está ausente; não há ligação com os complexos originais da pesquisa sexual infantil e o instinto pode agir livremente a serviço do interesse intelectual (FREUD, 1910, p.88).

É em virtude dessa qualidade neurótica ausente da sublimação que pensamos em relacioná-la com o sentido em jogo no emprego feito por Freud do termo alemão *Verarbeitung*. Ora, como podemos ver na citação acima, o tipo de defesa de que trata a sublimação difere daquele que Freud empregou no início de sua obra – o qual, como vimos, era utilizado num sentido bem próximo ao conceito de recalque. A sublimação diz respeito a uma modalidade de defesa contra a pulsão, sendo que o termo defesa, nesse caso, deve ser entendido na abrangência que lhe é dada no livro *Inibições, sintomas e ansiedade* (1926[1925]), isto é, no sentido de proteção do Eu contra exigências pulsionais invasivas. Nesse sentido, acreditamos estar justificados na articulação entre o termo alemão *Verarbeitung* (elaboração), da maneira como Freud faz seu emprego usualmente – a saber, associando-o a um tipo de mecanismo psíquico sadio, que lida com as excitações pulsionais de maneira normal –, e o conceito de sublimação. Ao fazermos tal articulação, estamos cientes de que, tanto a sublimação quanto a elaboração psíquica, não são conceitos tão bem delimitados na obra de Freud. Laplanche e Pontalis (2001) apontam a dificuldade de Freud em fazer uma apresentação metapsicológica do conceito de sublimação, e Garcia-Roza (2004) chama atenção para a economia de Freud na análise e no detalhamento deste conceito. O próprio Freud (1930[1929]), em *O Mal-Estar na Civilização*, projeta para o futuro uma caracterização da sublimação em termos metapsicológicos.

Não podemos concluir esse trecho referente ao termo *Verarbeitung* sem dizer uma palavra a respeito de como ele se relaciona à atividade escrita artística, que é o foco de nossa pesquisa. No início de nossa discussão sobre *Verarbeiten*, suspeitamos que este termo articulava-se com a atividade escrita através de uma de suas conotações em alemão, qual seja, aquela que aponta para um processo de transformação que extingue a forma

anterior do material. O que tínhamos em mente naquela ocasião era a definição teórica que Freud fornece sobre a atividade artística, a saber, a de que a obra de arte é fruto de um trabalho operado sobre a fantasia. Contudo, após pesquisarmos *Verarbeitung* na obra de Freud, constatamos que não é bem esse o sentido da articulação entre o mencionado termo e a atividade escrita realizada pelo artista. O fato de Freud utilizar *Verarbeitung*, na maior parte das vezes, para indicar um funcionamento normal do aparelho psíquico – seja através da expressão elaboração psíquica (*psychische Verarbeitung*), seja através da expressão elaboração normal (*normalen Verarbeitung*) –, levou-nos à análise do brincar infantil, feita por ele em *Além do Princípio de Prazer*, onde afirma que aquela é uma atividade normal do aparelho (FREUD, 1920). Ora, na medida em que essa atividade está relacionada com a renúncia pulsional efetuada pela criança “(...) ao deixar a mãe ir embora sem protestar” (FREUD, 1920, p.26), podemos afirmar que ela se enquadra no conceito de elaboração psíquica (*psychische Verarbeitung*). Trata-se, pois, no brincar infantil, de um trabalho levado a cabo pelo aparelho com o intuito de dominar excitações, e, podemos acrescentar com Freud, de um trabalho que, no caso específico do brincar infantil, pode ser compreendido como uma atividade normal desse mesmo aparelho.

Feita essa articulação, lembramos que Freud aproxima o brincar infantil do trabalho de criação poética do escritor, chegando inclusive a afirmar que o escritor faz exatamente a mesma coisa que a criança que brinca. Partindo dessa consideração, acreditamos ser coerente pensar que a atividade escrita traz em si, ao menos como potencialidade, a mesma ‘capacidade’, se podemos dizê-lo dessa maneira, elaborativa que o jogo infantil descrito por Freud em *Além do princípio de prazer* – a palavra elaborativa foi utilizada aqui no sentido de *Verarbeiten*, tal como empregada por Freud para se referir ao brincar infantil. Figurando como um conceito a que tanto o brincar infantil quanto a escrita poética se relacionam, falamos ainda sobre a sublimação, indicando que ela pode ser articulada na obra de Freud à ideia de um funcionamento normal do aparelho psíquico.

### 3 PSICANÁLISE E SURREALISMO: ESCRITA AUTOMÁTICA E MÉTODO PARANOICO-CRÍTICO

Como dissemos em nossa Introdução, este capítulo será dedicado à reflexão sobre a atividade artística, tal como ela pode ser pensada a partir de uma articulação entre o movimento surrealista e a psicanálise. Essa articulação apresenta uma justificativa histórica que consiste no fato de os surrealistas – em especial André Breton, de que trataremos com pormenor –, ao constituírem seu movimento, terem se apoiado na leitura que realizaram da obra de Freud. O problema da elaboração, desenvolvido no capítulo precedente, também será considerado aqui. Com efeito, é preciso pensar em como articular a elaboração na atividade que concerne à *escrita automática* e ao *método paranoico-crítico* – os dois principais métodos artísticos que destacamos em nossa análise sobre o surrealismo, como veremos nas linhas seguintes deste capítulo. Esta tarefa nos levará a uma retomada dos três termos alemães discutidos no capítulo precedente – a saber, *Verarbeitung*, *Durcharbeitung* ou *Bearbeitung* –, no intuito de identificar que tipo de articulação se pode fazer entre eles e os métodos artísticos mencionados. Aqui, convém lembrar que a entrada do surrealismo em nossa pesquisa está fundamentada em nossa hipótese sobre a escrita do conto *Circe* por Julio Cortázar, a saber, a hipótese segundo a qual ele utilizou o *método paranoico-crítico* em sua produção escrita. A justificação dessa hipótese será desenvolvida no próximo capítulo, onde trataremos especificamente de Cortázar.

Entendemos que a questão referente à discussão que fizemos a respeito de *Bearbeiten/Bearbeitung* no capítulo anterior – a saber, a de determinar dois tipos de elaboração, uma pré-consciente, que se exerce no material inconsciente já elaborado, e outra que se exerce previamente nesse mesmo material – está presente na leitura que os surrealistas fizeram da psicanálise. Para desenvolver essa questão, iremos nos valer de um recorte feito na história do surrealismo, que o divide em dois períodos distintos. A nosso ver, essa divisão já traz em si a questão de dois tipos de elaboração (*Bearbeitung*), o que, no presente capítulo, é introduzido a partir da diferença entre os polos passividade e atividade. Antes de chegar a esse ponto, contudo, iniciaremos nosso percurso contextualizando historicamente o movimento surrealista, apoiando-nos, para tanto, sobretudo nas indicações do livro *História do surrealismo*, de Maurice Nadeau (2008), e na interpretação que, do surrealismo, faz Salvador Dalí.

### 3.1 Primeiro período do surrealismo

Nadeau (2008) aponta o ano de 1924, data da publicação do *Manifesto do Surrealismo* (1924) por André Breton, como o ano da fundação oficial do movimento surrealista. A partir desse período o grupo se exprimirá no periódico *La Révolution Surréaliste*. A criação desse periódico marca a ruptura dos surrealistas com o grupo dadaísta francês, a quem estavam filiados desde 1922. O *Manifesto do surrealismo* traz as ideias principais do movimento, propondo, inclusive, uma definição para a palavra surrealismo:

SURREALISMO, *s.m.* Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 1924, p.40).

Como podemos notar na definição acima, a ênfase é colocada nas associações mentais puras, isto é, associações produzidas sem qualquer mediação psíquica – seja estética, moral ou de qualquer outra ordem. No decorrer do *Manifesto*, encontramos algumas passagens onde Breton (1924) afirma a identidade entre pensamento e palavra, o que se ajusta muito bem à expressão “ditado do pensamento”, também utilizada por ele na definição do surrealismo. Essa identidade surge no *Manifesto* no momento em que Breton expõe a técnica da escrita automática. De acordo com ele, um dos pressupostos que apoiou a concepção da escrita automática foi a tentativa de executar um procedimento escrito que resultasse no que denominou de “pensamento falado”. Vale a pena descrever como o escritor concebeu esse procedimento, uma vez que o nome de Freud, a esse respeito, é citado no *Manifesto*. De acordo com Breton (1924), a confecção daquele que é considerado o primeiro texto automático da história do surrealismo – trata-se de *Les champs magnétique*, escrito em colaboração com Philippe Soupault em 1919 e publicado em 1921 – foi inspirada nos métodos de exame de Freud, praticados pelo escritor francês durante a primeira guerra mundial. O que se objetivou naquele primeiro experimento com a escrita automática foi a produção de “(...) um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com nenhuma inibição (...)” (BRETON, 1924, p.37).

Para melhor situarmos esse experimento surrealista no plano da crítica literária, podemos seguir a proposta de Willer (2008) de pensar a escrita automática como um procedimento que coloca em questão dois tipos diferentes de escrita, a saber, uma

espontânea e outra pensada. A *criação* dessa oposição, de acordo com o autor, está na origem do surrealismo, evidenciando assim a ruptura que este movimento de vanguarda opera com uma escrita laboriosamente pensada (WILLER, 2008). Enfatizamos a palavra criação porque a oposição entre uma escrita refletida e outra espontânea está na própria base, enquanto questionamento da primeira, da concepção de escrita automática. Nesse sentido, podemos afirmar que a escrita automática é, ao mesmo tempo, a contestação de uma escrita pensada e uma nova maneira de escrever, esta última em nada similar à primeira. Na própria definição da palavra surrealismo, citada mais acima, encontramos essa ruptura de que fala Willer – ruptura que de maneira alguma se limita à atividade escrita. Com efeito, o surrealismo é tomado em sua definição no plano de um processamento psíquico, e não de um meio específico – como a escrita ou a pintura, por exemplo –, e de um processamento que põe em jogo as associações mentais em estado puro.

Nesse ponto, a bem da clareza de nossa exposição, convém distinguir processamento e método (este último podendo ainda ser substituído pelo termo procedimento). O automatismo psíquico em estado puro de que fala o *Manifesto* não é um método artístico como o é a escrita automática, mas sim um princípio que se refere ao processamento do material mental – se podemos dizê-lo dessa forma. A escrita automática sim é um método ou procedimento empregado pelo escritor na construção de um texto. Há uma técnica implicada nessa escrita, e essa técnica exige um aprendizado por parte do escritor que nela queira se empenhar. Trata-se, portanto, de um método – e não vamos entrar na discussão de qualificá-lo de artístico ou não, pois a palavra arte também é questionada pelo surrealismo –, e de um método cujo mínimo que se pode dizer é que dele resulta a produção de um texto. Para esclarecer melhor o que estamos querendo dizer, vejamos o trecho a seguir:

O automatismo verbal não é um “procedimento”, como o serão a colagem ou a frotagem dos pintores surrealistas, mas o reconhecimento de um fenômeno existente e que, bem antes de Breton, psicólogos e psiquiatras haviam posto em evidência, por ocasião da elaboração de trabalhos aos quais os futuros surrealistas tiveram acesso. (CORNEAU, 2008, p.800).

Como vemos na citação acima, a noção de automatismo foi buscada no âmbito da psiquiatria e da psicologia, e nestas não se tratava de método ou procedimento artístico, mas de um fenômeno existente. Em relação aos trabalhos dos psiquiatras através dos quais os surrealistas descobriram o automatismo – é desse modo que Corneau se refere à noção de automatismo desenvolvida pelos surrealistas, ou seja, como uma descoberta e

não uma invenção –, o autor do artigo que citamos acima remete esses trabalhos à tradição psiquiátrica francesa, assim como à própria criação da psicanálise. Assim, cita o livro do neurologista e psiquiatra francês Jules Baillarger que “(...) em 1845, já punha em relevo “a teoria do automatismo”, ou exercício involuntário das faculdades mentais (*Recherches sur les maladies mentales*)” (CORNEAU, 2008, p.801). Também cita o livro *L’automatisme psychique* do psiquiatra Pierre Janet, publicado em 1889, onde a noção de automatismo é definida como um entorpecimento provocado por uma baixa da consciência (JANET apud CORNEAU, 2008, p.801). Essas poucas indicações servem para nos tornar mais clara a distinção entre o automatismo psíquico em estado puro e os diversos métodos artísticos que se baseiam neste automatismo. Nosso objetivo não é encontrar as diversas fontes nas quais os surrealistas foram buscar a noção de automatismo. Ao invés disso, vamos considerar o automatismo surrealista a partir do que foi discutido no capítulo anterior.

Quando analisamos o termo *Bearbeiten/Bearbeitung* na obra de Freud, distinguimos dois tipos de processamento do material psíquico, quais sejam, um pré-consciente e outro inconsciente. É justamente essa ideia de processamento do material psíquico que pensamos poder vincular com a noção de automatismo psíquico tal como utilizada pelo surrealismo. Não se trata, pois, de um procedimento técnico, mas sim de um processamento mental, e, para entendermos melhor esse ponto, a discussão que fizemos sobre os dois tipos de processamento psíquico vem em nosso auxílio.

Vimos que esses dois tipos de processamento recebem na obra de Freud a denominação de elaboração secundária (*sekundäre Bearbeitung*) para a instância pré-consciente e trabalho do sonho (*Traumarbeit*) para o sistema Inconsciente. Escolhemos a expressão ‘elaboração pré-consciente’ para nos referirmos ao processamento pré-consciente do material psíquico quando empregado especificamente na produção de uma obra de arte. Agora, finalmente, é chegado o momento de justificarmos nossa afirmação, feita no capítulo anterior, segundo a qual o surrealismo, em seu primeiro período, pretendeu basear sua atividade artística exclusivamente no trabalho do sonho (*Traumarbeit*), excluindo dessa atividade o papel da elaboração pré-consciente.

Ora, é justamente a ideia de um processamento sem mediação pré-consciente que parece estar implicada na noção de automatismo psíquico em estado puro surrealista. Lembremos de como Breton (1924, p.40) define o surrealismo no *Manifesto*: “Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer

preocupação estética ou moral”. Podemos afirmar que essa suspensão radical do controle pela razão tira de cena a função pré-consciente, já que, de acordo com Freud (1900), é essa a função que se relaciona com o nosso pensar consciente, o pensar de vigília.

O primeiro texto automático surrealista – *Les champs magnétique* – foi escrito por André Breton e Philippe Soupault “(...) com um louvável desprezo por quaisquer resultados literários” (BRETON, 1924, p.37), tendo em vista apenas a espontaneidade escrita associada ao emprego da regra da associação livre. Isso quer dizer que os autores tentaram, voluntariamente, retirar de seu procedimento escrito os crivos estéticos, morais e racionais para ficar numa posição puramente receptiva em relação às suas associações. Essa retirada voluntária de qualquer mediação psíquica é o que, a nosso ver, corresponde a uma suspensão das funções pré-conscientes. Daí nossa afirmação de que o primeiro período do surrealismo baseou sua atividade artística somente na *Traumarbeit*.

A maneira como Breton descreve a experiência da escrita automática no *Manifesto*, além de enfatizar a suspensão das mediações psíquicas, dá a entender que o objetivo dessa escrita é alcançar algo como uma realidade superior. Aliás, é justamente com a expressão ‘realidade superior’ que ele propõe uma definição de surrealismo para figurar em uma enciclopédia filosófica:

ENCICLOPÉDIA, *Filosofia*. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. (BRETON, 1924, p.40).

Consideraremos mais a frente esse objetivo que o surrealismo parece visar através do emprego das técnicas baseadas no automatismo psíquico. Agora, importa-nos considerar a sentença radical que o trecho acima lança em relação aos mecanismos psíquicos ‘não-surrealistas’: trata-se, pois, de liquidar totalmente esses mecanismos e substituí-los pelas formas de associação nas quais o surrealismo se inspira. Em relação a estas formas, vimos que seu princípio se baseia no automatismo psíquico em estado puro que suspende qualquer tipo de controle – racional, estético ou moral – de que fala Breton em sua definição de surrealismo no *Manifesto*. A nosso ver, a declaração de Breton que reproduzimos acima indica de uma vez por todas a posição surrealista de liquidar a elaboração pré-consciente da atividade artística em favor de um método exclusivamente baseado nos fatores do trabalho do sonho (*Traumarbeit*).

O principal expoente de um método desse tipo, ao menos no início do movimento surrealista, foi a escrita automática. Ao lado dela, figuravam também os relatos de sonho,

a colagem, o frotagem, os relatos feitos sob transe mediúnico e etc. Todos esses métodos, de alguma forma fundamentados na noção de automatismo psíquico puro, eram utilizados com um objetivo maior, qual seja, o de alcançar um ponto absoluto do espírito, o maravilhoso, algo que não fica muito claro no *Manifesto*. O caráter obscuro desse objetivo pode ser evidenciado a partir do seguinte trecho:

Mas nós [os surrealistas], que não nos entregamos a nenhum esforço de filtragem, que em nossas obras nos convertemos em receptáculos surdos de tantos ecos, modestos *aparelhos registradores* que não se deixam hipnotizar pelos desenhos que produzem, é possível que estejamos servindo a uma causa ainda mais nobre. (BRETON, 1924, p.42, grifo do autor).

Não fica claro, pois, a que causa mais nobre o surrealismo atenderia. O que sobressai de todas essas considerações é que não podemos tomar o surrealismo como uma escola literária ou uma proposta estética que tem sua incidência apenas no campo da arte. A esse respeito, Willer (2008, p.281) comenta que o uso do termo ‘poética’, quando empregado em conexão com o surrealismo, “(...) deveria vir entre aspas, para não dar margem à ideia de que esse movimento se fundamenta em um sistema fechado, uma teoria literária ou algo semelhante”. Opinião similar a essa foi sustentada pelo pintor francês Marcel Duchamp (1900, p.119) em uma passagem de sua entrevista a Pierre Cabanne, quando afirmou que o surrealismo “(...) não é um “ismo” comum, porque este “ismo” vai até à filosofia, à sociologia, à literatura, etc”. Essas duas considerações apontam para uma abrangência do movimento surrealista que o faz resistir à simples classificação de vanguarda artística, uma vez que nele não se tratou apenas da apresentação e discussão de questões formais vinculadas à expressão artística e estética. Longe disso, o surrealismo, na verdade, “(...) estaria voltado para a vida, o homem em sua totalidade e a transformação do mundo” (WILLER, 2008, p.282).

Nesse ponto, convém mencionar a exaltação feita à palavra liberdade no início do primeiro *Manifesto*. Breton (1924) afirma que a palavra liberdade é a única capaz de exaltá-lo, e em seguida associa essa palavra à imaginação, no sentido de contextualizar o emprego que era feito desta última em sua época, com todas as limitações e restrições que lhe eram impostas. O fato desse apelo à liberdade estar inserido em uma discussão referente à poesia poderia nos sugerir restringir a alçada surrealista à literatura, ou, ao menos, à palavra escrita. Acontece, contudo, que a poesia para o surrealismo, ou a palavra escrita, não é mais que um meio para alcançar um objetivo maior. É nesse sentido que devemos ler algumas afirmações de Breton tais como: “Penso que a poesia... emana mais da vida dos homens, escritores ou não, que do que eles escreveram ou do que pensamos

que poderiam ter escrito” (BRETON apud BLANCHOT, 2011, p.100). Isso para indicar que não se trata tanto de palavra escrita no uso da palavra poesia por Breton, mas sim de uma experiência, se podemos dizê-lo, que considera o homem em todos os seus aspectos. Nesse sentido, Blanchot (2011, p.101) comenta a respeito do surrealismo: “Se houve nesse grupo, através de metamorfoses e dissidências, uma convicção permanente, foi a de que a poesia trata da condição do homem em seu conjunto, que ela não é uma atividade qualquer, mas uma atividade que interessa ao homem inteiro”. E essa poesia que trata da condição do homem em seu conjunto não é, para Breton, a palavra escrita – ou pelo menos não é somente ela. Já enfatizamos a noção de automatismo psíquico puro na definição de surrealismo proposta por Breton. Nesta, a palavra escrita, e mesmo o uso meramente verbal da palavra, figura apenas como um possível meio através do qual se pode exprimir o “funcionamento do pensamento”.

Não obstante, Blanchot (2011) assinala que, em relação à escrita, Breton adota uma postura aparentemente contraditória, mantendo ligadas tendências inconciliáveis. Isso porque, apesar das condenações lançadas à literatura e das restrições feitas à palavra escrita, no sentido de tomá-la como apenas um meio entre outros, “(...) escrever é importante; escrever é um meio de experiência autêntica, um esforço mais do que válido para dar ao homem a consciência do sentido de sua condição” (BLANCHOT, 2011, p.100). E em relação a esse tema, Blanchot acrescenta ainda a seguinte consideração feita por Breton:

Mais uma vez, tudo o que sabemos é que somos dotados, até certo grau, da palavra e que, por ela, algo de grande e obscuro tende a se expressar imperiosamente através de nós... É uma ordem que recebemos definitivamente e que nunca tivemos tempo de discutir... Escrever, quero dizer escrever dificilmente, e não para seduzir, e não no sentido comum, para viver, e sim pelo menos para se bastar moralmente, e por não poder ficar surdo a um apelo singular e infatigável, escrever assim não é brincar nem enganar, que eu saiba (BRETON apud BLANCHOT, 2011, p.100).

Apesar de podermos ver, com Blanchot, essa problemática predileção surrealista pela palavra escrita, o importante é que, seja através da palavra ou de qualquer outro meio, o que está em jogo no programa surrealista é uma aspiração a um objetivo difícil de discernir, algo que talvez tenha a ver com a “realidade superior” das formas de associação que o surrealismo reclama para si, ou, para utilizar uma formulação cara ao *Segundo manifesto do Surrealismo*: a determinação de um certo ponto do espírito “(...) onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias” (BRETON, 1930,

p.154). Esse objetivo, embasado na ideia de automatismo psíquico, e as técnicas que nele foram inspiradas, em particular a escrita automática, serão importantes para situar a relação dos surrealistas com a obra de Freud, especialmente no que diz respeito à influência que a regra da associação livre exerceu na confecção da escrita automática. Voltaremos a isso.

O que até agora temos chamado de primeiro período do surrealismo não é delimitado dessa forma por Nadeau (2008) em seu *História do surrealismo*. Nosso recorte histórico do surrealismo se apoia, na verdade, na análise que o pintor Salvador Dalí fez do movimento, quando de sua chegada ao grupo no ano de 1929. Em artigo publicado em 1935, Salvador Dalí sintetiza suas ideias acerca do movimento surrealista, enfatizando sua divisão em dois períodos:

O surrealismo oferece, em seu primeiro período, métodos específicos de aproximação às imagens da irracionalidade concreta. Esses métodos, baseados no papel exclusivamente passivo e receptivo do sujeito surrealista, estão em liquidação, e cedem lugar a novos métodos surrealistas de exploração sistemática do irracional (DALI, 1935, p.409, tradução nossa).

Como podemos ver na citação acima, Dalí remete o que chama de primeiro período do surrealismo às experiências puramente passivas realizadas sob os auspícios da concepção do automatismo psíquico. Lembremos, aqui, do conceito de surrealismo, tal como definido por Breton no *Manifesto* em seu caráter puramente receptivo. É ao período compreendido pela palavra de ordem do *Manifesto* que Dalí se refere. De acordo com Nadeau (2008), esse primeiro momento do movimento foi consagrado especialmente às experiências automáticas, impulsionadas pelo método de escrita que coincide com a própria fundação do movimento surrealista – a escrita automática. O recorte feito por Dalí na história do surrealismo, portanto, incide sobre o modo do método artístico – ativo ou passivo. O pintor evoca e critica o caráter puramente passivo dos métodos empregados pelo surrealismo no início de seu desenvolvimento, e ainda fornece uma breve lista deles: “(...) automatismo psíquico puro, os sonhos, o onirismo experimental, os objetos surrealistas de funcionamento simbólico (...)” (DALI, 1935, p.409, tradução nossa). Ora, o que há de comum em todos estes métodos, de acordo com o pintor, não é apenas o caráter exclusivamente passivo que os acompanha, mas também o fato de que o resultado a que eles conduzem são fruto de um processo estagnante, não-evolutivo (DALI, 1935).

A passividade a que Dalí se refere em sua crítica ao primeiro período do surrealismo pode ser evidenciada na instrução dada por Breton, no primeiro *Manifesto*, a

respeito da técnica da escrita automática. Eis como Breton instrui aquele que pretende escrever de acordo com esse método:

Instale-se confortavelmente no lugar mais favorável à concentração de sua mente e faça com que lhe tragam material de escrita. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo possível. (...) Escreva rápido, sem qualquer assunto preconcebido, rápido bastante para não reter na memória o que está escrevendo e para não se reler (BRETON, 1924, p.44 e 45).

Como podemos notar, o próprio Breton afirma o estado passivo ou receptivo em que o escritor deve estar para poder escrever de maneira automática. Essa questão referente à passividade-atividade do método artístico tem em Dalí um desdobramento considerável, pois, para abordá-la, o pintor se apoia no delírio paranoico e naquilo que chamou de irracionalidade concreta. Vamos desenvolver melhor essa questão quando falarmos sobre o segundo período do surrealismo, que coincide com o momento da chegada de Dalí ao movimento e da constituição de seu método, chamado paranoico-crítico. Por enquanto, basta-nos pontuar aqui que essa problemática referente à passividade-atividade refere-se, na obra de Dalí, à relação do homem com o mundo exterior.

Quando Dalí critica os métodos surrealistas baseados no automatismo e no sonho, o que está em jogo para o pintor é o caráter isolado que resulta das produções destes métodos. Tal isolamento faz das produções puramente automáticas uma espécie de refúgio da realidade, simples “evasão idealista” (NADEAU, 2008). Daí o recurso ao delírio paranoico, que, de acordo com Dalí (1933), por seu caráter ativo e sistemático, coloca-se entre os antípodas do automatismo e do sonho. O que nos importa, pois, reter dessa discussão sobre a passividade é o quanto ela está referida, na obra de Dalí, à ideia de isolamento, de falta de comunicação com o mundo exterior. É por essa via que podemos tentar avaliar uma técnica como a da escrita automática, por exemplo, já que ela parece estar – e esta é a crítica feita por Dalí – fechada em si mesma.

Uma maneira de abordar o caráter isolado da escrita automática é articulá-la ao método que lhe serviu de inspiração direta: a associação livre psicanalítica. A semelhança entre uma e outra, no que diz respeito ao procedimento, não pode ser desprezada. De fato, se compararmos a instrução feita por Breton ao escritor automático, transcrita por nós anteriormente, com aquela que Freud fazia aos seus pacientes em análise, iremos encontrar praticamente o mesmo método em jogo, embora a finalidade de cada um seja diferente. No artigo *Psicanálise*, Freud expõe de maneira condensada a instrução dada ao paciente para o exercício da regra fundamental:

O tratamento tem início convidando-se o paciente a se pôr no lugar de um auto-observador atento e desapaixonado, a ler apenas a superfície de sua consciência, obrigando-se, por um lado, à completa sinceridade e, por outro lado, não omitindo nenhum pensamento que lhe ocorra (...) (FREUD, 1923, p.279).

Não obstante essa aproximação entre a escrita automática surrealista e a regra fundamental da análise, convém lembrar o que sublinhamos anteriormente, a saber, a crítica feita por Freud a um objeto artístico produzido de maneira automática. Vimos que Freud, em carta enviada a Zweig, expressou-se contra o surrealismo do primeiro período. De acordo com o comentário de Mezan (2006) sobre a mencionada carta, o que Freud reprovava no surrealismo, e mesmo em toda a arte moderna, era a tendência do apagamento das funções pré-conscientes, estas últimas consideradas como as funções referidas às regras artísticas, às ideias sobre o belo e à estética tradicional de maneira geral.

A crítica de Freud, portanto, incidia sobre a pretensão surrealista de se libertar por completo de toda e qualquer mediação, seja na atividade escrita ou por outro meio, pretensão essa que, no plano da escrita, podemos considerar como equivalente ao desejo de produzir um texto automático puro. É em torno desse debate acerca da mediação na criação do objeto artístico que a relação do surrealismo com a psicanálise deve ser colocada. É nesse sentido que podemos afirmar, seguindo as indicações de Mezan, que o ponto de divergência entre Freud e Breton está localizado no uso a ser feito do método empregado por cada um. Quando questionado sobre as relações entre a escrita automática e a teoria freudiana, Breton respondeu:

Essa pergunta pouco tem a ver comigo. Freud e seus discípulos haviam apelado, junto a seus doentes, para a escrita automática, a fim de obterem uma produção mental relativamente incontrolada (em todo caso, menos *censurada* do que, por exemplo, o relato do sonho, cuja finalidade é comprometida pelas lacunas da memória). Aos olhos do psicanalista, a escrita automática valia apenas como *meio* de exploração do inconsciente. A questão para eles não era considerar o produto automático em si, submetê-los aos critérios de interesse que se aplicam às diferentes categorias de textos elaborados. (BRETON apud CORNEAU, 2008, p.801).

Não obstante a pouca precisão de Breton em relação à psicanálise na consideração acima – Freud fazia uso da regra da associação livre, e não da escrita automática –, a ideia de que a associação livre, para o psicanalista, é apenas um meio para a exploração do inconsciente é bastante justa. No surrealismo, o automatismo psíquico tem um fim expressivo, enquanto na psicanálise a técnica atende aos propósitos do tratamento dos neuróticos.

Como vimos na definição dada à palavra surrealismo por André Breton, as técnicas procedentes do automatismo psíquico visam exprimir o funcionamento do pensamento, seja pela escrita, pelo plano pictórico ou por qualquer outro meio. Para a psicanálise, esse efeito puramente expressivo está ausente. A regra da associação livre está inserida no tratamento analítico no contexto do trabalho interpretativo que é realizado sobre os pensamentos espontâneos do paciente, com o fim de chegar à representação inconsciente do paciente e comunicá-la a ele (FREUD, 1923[1922]).

Essa diretriz do tratamento analítico foi bem demarcada por Freud, e pensamos poder afirmar que foi justamente este distanciamento de objetivos – a saber, na psicanálise, o tratamento da neurose, enquanto, no surrealismo, a finalidade de exprimir o funcionamento do pensamento – que interferiu no diálogo entre os surrealistas, especialmente André Breton, e Freud. Para ilustrar a dificuldade desse diálogo, podemos citar o seguinte trecho de uma carta enviada por Freud a Breton, reproduzida no livro *Les vases communicants* (1932) deste último, onde Freud afirma seu distanciamento do grupo surrealista: “Ainda que eu receba tantos testemunhos do interesse que você e seus amigos dedicam às minhas pesquisas, eu mesmo não consigo me dar conta do que é e o que quer o surrealismo. Talvez eu não esteja em posição de compreender, já que estou tão afastado da arte” (FREUD apud BRETON, 1932, p.176, tradução nossa). Esse posicionamento de Freud se repetiu em 1937, dessa vez em torno de uma exposição surrealista cujo tema era o sonho. Convidado a contribuir para a exposição, Freud recusou, “(...) alegando não estar interessado em questões artísticas, e argumentando que, para ele, o sonho apresentava interesse como conteúdo manifesto, a partir do qual se revelavam conteúdos latentes” (WILLER, 2008).

Aqui, o que está em jogo, novamente, é o objetivo a que se presta a técnica analítica. O relato de sonho, tomado em si mesmo, não interessa a Freud, mas sim o trabalho interpretativo que, incidindo sobre o conteúdo manifesto do sonho, trará à tona os pensamentos oníricos latentes. E é no curso desse trabalho interpretativo que a regra da associação livre é utilizada, diferente do automatismo psíquico surrealista, utilizado unicamente com o objetivo de expressar associações mentais puras, sem qualquer mediação.

Partindo dessa diferença de objetivos entre o surrealismo e a psicanálise, podemos ainda desenvolver um debate sobre a noção de obra de arte, tal como pensada por Freud. No capítulo anterior de nosso trabalho, vimos que Freud atribui ao conceito de elaboração

secundária (*sekundäre Bearbeitung*) uma finalidade específica. Ao considerar esse conceito na *Interpretação dos sonhos*, ele afirma que o que o distingue e ao mesmo tempo o revela é sua finalidade, qual seja, a de fazer o sonho perder sua aparência de absurdo e incoerência, aproximando-o, dessa forma, ao modelo de uma experiência inteligível (FREUD, 1900). Além disso, relaciona a elaboração secundária à função pré-consciente do aparelho psíquico e associa essa função à atividade do nosso pensar de vigília (FREUD, 1900). Seguindo a mesma linha dessa finalidade que Freud identifica na elaboração secundária, encontramos também a finalidade própria à elaboração pré-consciente, que é a expressão empregada por Freud na carta enviada a Zweig para se referir à atividade artística tributária à função pré-consciente. Ora, no trabalho de transformação da fantasia em objeto de arte, vimos que Freud distingue várias finalidades: atenuar o que existe de ofensivo na fantasia, ocultar sua origem pessoal e, recorrendo ao que chama de leis da beleza, provocar uma gratificação prazerosa no espectador. Embora Freud não afirme com todas as letras que essas finalidades estão associadas à função pré-consciente do aparelho psíquico, fica claro que é disso que se trata, especialmente quando ele distingue sonho e obra de arte assinalando que esta última, diferente dos produtos associativos do sonhar, são calculadas para despertar um interesse e para provocar uma gratificação prazerosa no espectador (FREUD, 1925[1924]).

Essas indicações são suficientes para podermos afirmar que a obra de arte, para Freud, é o resultado de um trabalho em que está implicada tanto a elaboração pré-consciente quanto inconsciente. Aliás, é justamente em torno da suspensão da elaboração pré-consciente que incide a crítica que Freud fez ao surrealismo na carta que remeteu a Zweig. De acordo com ele, “Do ponto de vista crítico, poder-se-ia no entanto sempre dizer que a noção de arte não se amolda numa definição quando a relação quantitativa, entre o material inconsciente e a elaboração pré-consciente não se mantém nos limites determinados” (FREUD apud DALI, 1976, p.115).

O que fizemos até aqui em nossa investigação do surrealismo foi tentar desenvolver essa crítica de Freud. No que diz respeito à relação quantitativa entre o material inconsciente e a elaboração pré-consciente, afirmamos que o surrealismo pretendeu, ao menos em seu primeiro período, liquidar os mecanismos referentes à elaboração pré-consciente, deixando espaço apenas para a *Traumarbeit* (trabalho do sonho).

É aqui que entra em jogo o objetivo das produções automáticas surrealistas. Os surrealistas não visam promover gratificação no espectador – eles são, inclusive, contrários a isso –, não visam entretê-lo, e o princípio em que se baseiam, o automatismo psíquico em estado puro, caminha no sentido oposto ao trabalho sobre a fantasia que Freud identifica na produção da obra de arte. A finalidade em jogo na atividade surrealista do primeiro período em nenhum momento leva em conta o espectador ou o leitor, fazendo com que suas produções se assemelhem aos produtos associativos do sonhar. Corrobora essa interpretação a maneira como Nadeau (2008) se refere às produções dos textos produzidos no primeiro período do movimento, a saber, qualificando-os de ilegíveis. Notemos, aqui, quão próxima essa crítica de Freud sobre o primeiro período do surrealismo é semelhante à crítica feita por Dalí. Como vimos anteriormente, o que Dalí critica nas produções concernentes a esse período é justamente o seu caráter isolado, sem comunicação com o mundo exterior – o que fez Nadeau (2008) referir-se a elas pela expressão “evasão idealista”.

Não nos parece ser outra a característica criticada por Freud nas produções do mesmo período. Ao sacrificar as finalidades associadas à função pré-consciente que operam na transformação da fantasia em obra de arte, podemos afirmar que as produções surrealistas do primeiro período – sendo de maior destaque àquelas resultantes da técnica da escrita automática – recaem justamente nesse isolamento em que incide a crítica de Dalí.

O próprio Breton, aliás, anos depois de ter concebido a escrita automática, referiu-se a ela de maneira ambígua, afirmando que a história dessa técnica sempre foi a de um infortúnio contínuo (BRETON apud WILLER, 2008). No texto *Posição política do surrealismo* (1935), Breton chega até mesmo a afirmar que o automatismo psíquico nunca teve um fim em si mesmo, e que sua concepção se pautou mais num estado de espírito reivindicador de liberdade, diante de amarras sociais muito bem cristalizadas, que propriamente um método artístico. Há, portanto, na posição do próprio Breton em relação à escrita automática, uma opinião ambígua a respeito de sua constituição enquanto método artístico. Pensamos que essa posição ambígua de Breton se insere nos desdobramentos que o surrealismo sofreu ao longo de sua existência, especialmente na passagem do primeiro para o segundo período do movimento. Isso se esclarecerá melhor a partir de agora, pois passaremos a considerar mais detalhadamente o segundo período.

A partir do diálogo entre Freud e os surrealistas, podemos situar melhor a passividade presente nas técnicas empregadas no primeiro período do surrealismo, ponto onde podemos ver incidindo tanto a crítica de Freud quanto a de Dalí. Este último, aliás, no momento em que realiza sua crítica ao caráter passivo dos métodos do primeiro período, menciona a interpretação psicanalítica. De acordo com o pintor, as imagens produzidas a partir do conceito de automatismo psíquico, por conta do processo puramente passivo de onde obtiveram sua origem, “(...) deixam de ser imagens desconhecidas porque, caindo no domínio da psicanálise, são facilmente reduzidas à linguagem corrente e lógica (...)” (DALI, 1935, p.409, tradução nossa).

Essa indicação de Dalí, embora também crítica à psicanálise, caminha no mesmo sentido da crítica de Freud, como indicamos anteriormente. Lembremos, aqui, do trecho da carta mencionada no capítulo precedente, onde Freud reconsidera sua opinião acerca do surrealismo após ter encontrado o pintor Salvador Dalí. Não pretendemos afirmar, com isso, uma concordância de pensamento entre o psicanalista e o pintor. Ao invés disso, gostaríamos de chamar a atenção para o que Freud disse a respeito dos relatos de sonho, por exemplo, quando de sua recusa ao convite da exposição surrealista de 1937, isto é, que o sonho lhe interessa enquanto material passível de interpretação a partir das associações livres fornecidas pelo paciente. Ora, o que Dalí critica nesses relatos de sonho e em outras produções surrealistas automáticas, de acordo com o último trecho que citamos de seu artigo, é justamente esse caráter passivo frente à psicanálise.

Diante dessa constatação, talvez possamos afirmar, de maneira negativa, que o elemento ativo do delírio paranoico, verdadeira base para o método paranoico-crítico do pintor catalão, difere das produções passivas do primeiro período do surrealismo precisamente por estar no mesmo plano da interpretação analítica. Talvez venha daí o motivo de Freud ter reconsiderado sua posição frente ao surrealismo após o encontro com Dalí, já que é justamente esse plano interpretativo que parece interessar ao psicanalista. Isso, contudo, é apenas aproximativo. Se o caráter ativo implicado no método paranoico-crítico estiver associado, de alguma forma, à interpretação, então teremos uma boa sustentação para esse argumento que estamos esboçando. Um apoio para esse argumento pode ser encontrado nas relações que aproximaram Salvador Dalí e Jacques Lacan em princípio dos anos 1930 em Paris.

### 3.2 Segundo período do surrealismo

Na autobiografia que escreveu no início dos anos 1940, Salvador Dalí narra o encontro que teve com o então psiquiatra Jacques Lacan em Paris, quando este lhe solicitou uma entrevista para a discussão de algumas de suas ideias. De acordo com Dalí (2006, p.34, tradução nossa), o que despertou o interesse de Lacan para a solicitação da entrevista foi a leitura que o psicanalista francês realizou de um artigo por ele publicado na revista *Minotaure* – artigo intitulado “*Os mecanismos internos da atividade paranoica*”. O interesse de Lacan, como o título do artigo sugere, tinha como alvo a paranoia. O próprio Dalí, aliás, ao comentar essa entrevista, relata o quanto ambos ficaram surpresos ao constatarem a concordância que sustentavam sobre o tema da paranoia, o que ia de encontro às teses constitucionalistas que até então dominavam a psiquiatria corrente (DALI, 2006). De acordo com Allouch (1997), o ponto em comum entre Lacan e Dalí dizia respeito especialmente à concepção do delírio paranoico, a qual introduzia uma visão nova na tradição psiquiátrica francesa – e, quanto a esta tradição, Allouch cita os trabalhos de Sérieux e Capgras, Génil-Perrin e Clérambault, quatro autores presentes, tanto na discussão teórica da tese de Lacan, quanto na exposição feita por ele no seminário sobre as psicoses. Em relação à tese de Lacan, aliás, convém ainda mencionar que ela é citada no texto *De nossos antecedentes* (1966) no momento em que Lacan relembra os trabalhos referentes à sua entrada na psicanálise. Ao fazer a retrospectiva desses trabalhos, Lacan menciona o eco que sua tese produziu no meio surrealista e faz uma referência direta ao nome de Dalí e à paranoia-crítica. Em relação ao seu encontro com o pintor catalão, contudo, não há nenhuma passagem de sua obra que a mencione, e, quanto aos seus biógrafos, apenas Elizabeth Roudinesco narra o episódio (FERREIRA, 2003). Para além dessa anedota histórica, contudo, importa-nos aqui analisar as ideias essenciais presentes tanto no método paranoico-crítico de Dalí quanto na tese de Lacan.

Em artigo publicado na revista *Minotaure* no ano 1933, Dalí faz um elogio à tese de Lacan, publicada um ano antes, ressaltando que: “É a ela que devemos a motivação de conseguirmos, pela primeira vez, uma ideia homogênea e total do fenômeno [paranoico], fora das misérias mecanicistas onde chafurda a psiquiatria corrente” (DALI, 1933, p.289, tradução nossa). O elogio de Dalí diz respeito à maneira como Lacan articula o caráter sistemático do delírio paranoico. É que, na tese, Lacan demonstra, a partir do caso de sua

paciente dita Aimée, que o delírio varia de maneira articulada às variações do elemento exterior a que ele responde (ALLOUCH, 1997). Isso quer dizer que, ao invés de se conceber o delírio como uma *reação sadia* de um ser habitado pela loucura – e, com efeito, era assim que o delírio era tratado pelas autoridades psiquiátricas da época (ALLOUCH, 1997) –, Lacan (1932) demonstra, pelo contrário, que a sistematização delirante é produzida em conformidade às oscilações do conflito vital no qual a paciente está engajada.

Ao retornar a esse mesmo ponto cerca de vinte e três anos depois da publicação de sua tese, na ocasião de seu seminário referente ao tema das psicoses, Lacan mantém a mesma opinião que havia sustentado na tese. Ao falar novamente sobre o fenômeno elementar, chama atenção para o fato de que, em sua acepção clássica, o conceito em questão expressava apenas a concepção de que se instala, no sujeito, um elemento parasitário, um núcleo inicial em torno do qual o sujeito faz a construção delirante. Esse ponto de vista, acrescenta ainda, tendia a reduzir o fenômeno elementar à expressão de uma falha orgânica, algo cuja origem provinha, necessariamente, de fora do encadeamento ideacional do sujeito. É nesse sentido que o delírio era entendido como a expressão de uma razão normal que se exerce sobre uma personalidade doente (LACAN, 2010). Em contrapartida, longe de ser um erro de julgamento, o delírio reproduz, na verdade, sua própria força constituinte, o que significa que ele próprio pode ser entendido como um fenômeno elementar (LACAN, 2010).

Essa concepção sobre o delírio, que retira de suas construções a qualidade de um erro ou déficit da razão, é essencial para avaliarmos o elemento ativo que Dalí propõe no método paranoico-crítico. Em relação a essa concepção, aliás, convém lembrar que Freud sustenta uma visão sobre o delírio muito semelhante a ela. Mais de uma vez em sua obra ele afirmou haver um núcleo de verdade presente em todo delírio. Desde muito cedo, no artigo *Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa* (1896), assim como no livro *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901) e em seu ensaio sobre a *Gradiva* (1907[1906]), ele sustentou esse ponto de vista que enxerga no delírio um núcleo de verdade. A esse respeito, precisamos mencionar que, para elaborar seu método paranoico-crítico, Dalí “(...) se fundamentou naquilo que Freud revelou haver de positivo nos paranoicos em seu primeiro livro traduzido para o francês e lido pelos surrealistas: *Psicopatologia da vida cotidiana*” (SCHMITT apud FERREIRA, 2003, p.42). Ora, o que Freud analisa com particular atenção neste livro, em relação à paranoia, é o sentimento de

convicção ligado às diversas interpretações levadas a cabo pelo paranoico. Essas interpretações, de acordo com ele, adquirem o sentimento de convicção que lhes é próprio a partir do núcleo de verdade do delírio, este sim justificado (FREUD, 1901). No texto sobre a *Gradiva*, Freud é mais claro a esse respeito:

Acontece que existe uma parcela de verdade oculta em todo delírio, um elemento digno de fé, que é a origem da convicção do paciente, a qual, portanto, até certo ponto é justificada. Esse elemento verdadeiro, porém, há muito foi reprimido. Se, de forma distorcida, consegue chegar à consciência, dá-se uma intensificação da convicção que lhe está conectada, como uma espécie de compensação, e que se liga ao substituto distorcido da verdade reprimida, protegendo-o de quaisquer ataques críticos. É como se a convicção se deslocasse da verdade inconsciente para o erro consciente que está ligado a ela, ali fixando-se justamente em consequência desse deslocamento. (FREUD, 1907[1906], p.74 e 75).

Como podemos notar na citação acima, Freud sustenta, à semelhança do que Lacan desenvolve em sua tese e Dalí em seu método, que o delírio não é um erro de julgamento ou um erro da razão, mas sim que ele expressa a própria verdade inconsciente que está em sua base. O que Dalí chama de elemento ativo do fenômeno paranoico parece estar ligado a esse núcleo de verdade do delírio, na medida em que este nos permite compreender o delírio sem que seja preciso nele introduzir o pensamento voluntário. A referência central para o pintor na construção de seu método é a noção de que a sistematização que o delírio atesta não é fruto do raciocínio ou do pensar dirigido, o que, talvez, lhe permita ser fiel ao princípio surrealista que prima pela exclusão das funções pré-conscientes da atividade artística. Voltaremos a isso.

Em suas explanações sobre o método paranoico-crítico, Dalí sempre acentua o caráter ativo implicado no fenômeno paranoico. Para o pintor, as intuições delirantes não são passíveis de uma intervenção exterior. Quanto a este ponto, Dalí (1933, p.290, tradução nossa) afirma que: “Longe de constituir um elemento passivo, propício à interpretação e apto a intervenção como estes, o delírio paranoico constitui já, em si mesmo, uma interpretação”.

Notemos, aqui, quão longe estamos da fase das experiências puramente automáticas, característica do primeiro período do surrealismo. O que Dalí propõe, como comenta Allouch (1997), é uma tentativa de resolver o antagonismo figurado por dois tipos de confusão, a saber, a confusão sobrevinda das experiências artísticas automáticas do primeiro período do surrealismo e a confusão ativa e sistemática própria ao fenômeno paranoico. É este último, portanto, que Dalí vai centrar no âmago de sua paranoia-crítica. O trecho a seguir expõe a ideia que o pintor tem sobre o fenômeno paranoico:

(...) a presença reconhecida [na formação do delírio] do fato sistemático não implica, de forma alguma, coerção do pensamento por nenhum sistema ou raciocínio surgindo **a posteriori**, mas, pelo contrário, como isso acontece para o fenômeno paranoico consubstanciado ao fato, é preciso ver no sistema uma consequência do próprio desenvolvimento das ideias delirantes, que no exato momento em que se produzem, apresentam-se **já** como sistematizadas. (DALI, 1933, p.288 e 289, tradução nossa).

A consideração acima põe em destaque a oposição que Dalí sustenta ante à ideia de que a construção sistemática do delírio, isto é, seu todo acabado e estruturado enquanto sistema, nada tem a ver com as intuições delirantes iniciais características do início da psicose. Foi justamente essa mesma ideia que encontramos desenvolvida na tese de doutorado de Lacan considerada mais acima, e é a respeito desse ponto que o pintor tece seu elogio a ela. Para esclarecer melhor essa questão referente ao delírio, vejamos o seguinte trecho da tese de Lacan, concernente ao que, na teoria psiquiátrica sobre a psicose, é chamado de fenômeno elementar:

Para penetrar no mecanismo da psicose, analisaremos em primeiro lugar certo número de fenômenos ditos *primitivos* ou *elementares*. Por esse nome, com efeito, de acordo com um esquema frequentemente admitido em psicopatologia, designam-se sintomas nos quais se exprimiriam primitivamente os fatores determinantes da psicose e a partir dos quais o delírio se construiria segundo reações afetivas secundárias e deduções por si mesmas racionais. (LACAN, 1932, p.203).

A transcrição acima apresenta esse esquema explicativo da psicose, “frequentemente retomado em psicopatologia”, como sublinha Lacan, onde fenômeno elementar e delírio figuram separados, e em que o segundo é tomado como uma construção independente do primeiro. É a esse esquema explicativo que se opõe Dalí. Nos artigos em que trata do método paranoico-crítico (DALI, 1930; Dali, 1933), o pintor catalão enfatiza mais de uma vez a concordância evolutiva entre fenômeno elementar e delírio ao afirmar que o caráter sistemático, próprio à sistematização delirante, já está presente, desde o início, no fenômeno elementar. E é em torno dessa sua concepção, aliás, que Dalí tece seu elogio à tese de Lacan, quando afirma a respeito dela que:

O seu autor se levanta especialmente contra as ideias gerais das teorias constitucionistas que arrasam o abstrato, conforme as quais a sistematização [delirante] se elaboraria posteriormente pela ação de muito vagos fatores constitucionais, o que contribui para criar os equívocos grosseiros da “loucura de raciocínio”. (DALI, 1933, p.289, tradução nossa).

Como podemos notar a partir da citação acima, Dalí insiste na equivalência entre fenômeno elementar e delírio, e é sob a via dessa equivalência que ele dirige seu elogio à tese de Lacan.

O que importa reter aqui, no que diz respeito a essa equivalência, é que Dalí a utiliza para embasar seu método artístico, chamado paranoico-crítico. É justamente o caráter sistemático do fenômeno elementar que vai lhe permitir conceber um método artístico ativo, o que dará um novo significado às técnicas automáticas do primeiro período surrealismo. É que Dalí não poderia simplesmente propor um método baseado em associações automáticas, espontâneas, já que isso tinha sido proposto por Breton quando da fundação do movimento surrealista. Longe disso, o que Dalí propõe é um “(...) **Método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico-interpretativa dos fenômenos delirantes**” (DALI, 1935, p.411, tradução nossa).

Sejamos claros aqui: não se trata, nesse método, do pensar voluntário, dirigido – foi precisamente a esse pensar dirigido que o surrealismo, desde seu surgimento, tentou escapar. O próprio Dalí, aliás, em seu artigo *La conquista de lo irracional* (1935), explicita que o caráter ativo de seu método nada tem a ver com o pensar dirigido, assim como não possui qualquer compromisso intelectual, já que a estrutura ativa e sistemática da atividade paranoico-crítica já está presente nos fenômenos delirantes. A respeito desse caráter ativo das associações delirantes, Dalí comenta:

(...) todo fenômeno delirante de caráter paranoico, mesmo instantâneo e inesperado, comporta já, inteiramente, a estrutura sistemática, e nada faz senão se objetivar **a posteriori** pela intervenção da crítica. A atividade crítica intervém unicamente como líquido revelador das imagens, associações, coerências e finezas sistemáticas, graves e já existentes no momento em que se produz a instantaneidade delirante, e que, nesse momento, nesse grau de realidade tangível, só a atividade crítico-paranoica permite devolver à luz objetiva. (DALI, 1935, p.411, tradução nossa).

Como podemos notar a partir da transcrição acima, o apoio que o método paranoico-crítico recebe da equivalência entre fenômeno elementar e delírio não permite reduzir a atividade que se depreende dele a um exercício do pensamento voluntário. Como dissemos anteriormente, o que a paranoia-crítica propõe é uma tentativa de dominar o aspecto puramente passivo, com fim em si mesmo, das experiências automáticas características do primeiro período do surrealismo. Contudo, isso não é feito opondo a essas experiências o pensar dirigido. O que Dalí opõe a elas, em lugar do pensar dirigido ou voluntário, é a própria paranoia. Essa equivalência entre fenômeno elementar e delírio, além da exclusão do pensar dirigido, também permite que o pintor “proteja”, por assim dizer, as obras produzidas por seu método da interpretação psicanalítica. Esse aspecto não fica muito claro nos artigos de Dalí. Como vimos, o pintor se limita a afirmar

que as criações da paranoia-crítica escapam da interpretação psicanalítica em virtude delas próprias estarem situadas no plano da interpretação.

Para entendermos melhor esse aspecto levantado pelo pintor, convém buscarmos auxílio na tese de Lacan. Ora, uma das conclusões a que leva a tese de Lacan é justamente a ideia de que o delírio, diferentemente do sonho, não é passível de interpretação. Vejamos, pois, a formulação dessa conclusão em sua tese, no momento em que Lacan considera a clareza significativa que o delírio apresenta:

Essa primeira característica do delírio vale ser notada: a evidência da significação do delírio. Bem diferente da obscuridade simbólica dos sonhos, ela faz com que se diga que “no delírio o inconsciente se exprime diretamente no consciente”. Notamos as dificuldades especiais que resultam disso na psicanálise dos delírios. Pode-se dizer que, ao contrário dos sonhos, que devem ser *interpretados*, o delírio é por si mesmo uma atividade *interpretativa* do inconsciente. (LACAN, 1932, p.292)

Se as considerações sobre fenômeno elementar e delírio permanecem as mesmas no seminário referente ao tema das psicoses, o mesmo não pode ser dito em relação à ideia da citação acima, isto é, a ideia segundo a qual, na psicose, o inconsciente está à superfície ou é consciente. Não que haja reconsideração da parte de Lacan a respeito do que afirmara em sua tese de doutorado. O que acontece é que, no contexto de seu seminário, a questão referente à psicose é articulada em torno da relação do sujeito com a linguagem, dando especial atenção à diferença estrutural entre neurose e psicose, que Lacan aborda em Freud a partir de uma análise a respeito do emprego feito por este dos termos *Verdrängung* e *Verwerfung*. De acordo com Hanns (1996), estes dois termos são comumente traduzidos para o português, respectivamente, por recalque ou repressão, e, em relação ao segundo, por rejeição, forclusão, perclusão e ainda repúdio. A questão da psicose, portanto, em particular a afirmativa de que nela o inconsciente é consciente, é tratada com mais cautela por Lacan e sofre desdobramentos diretamente implicados em sua teoria do significante. Não obstante essa nova perspectiva de abordagem em relação à psicose, a ideia de que a paranoia, ou melhor, o fenômeno elementar – e lembremos, de passagem, a afirmação de Lacan segundo a qual o próprio delírio pode ser concebido como um fenômeno elementar – situa-se no mesmo nível da interpretação, tal ideia é novamente sustentada na época do seminário. Com efeito, após ter comentado que a dificuldade na abordagem da paranoia resulta do fato de ela estar situada no plano da compreensão, Lacan (2010, p.31) afirma que “(...) o fenômeno elementar, irreduzível, está aqui no nível da interpretação”.

Para o que nos propomos desenvolver em nosso trabalho, importa-nos reter dessa noção, segundo a qual o delírio opera no mesmo plano da interpretação, o quanto ela é próxima da ideia de que, na psicose, o inconsciente se exprime diretamente no consciente. É que essa ideia de uma expressão direta do inconsciente pode ser relacionada, como indicamos no início do presente capítulo, ao primeiro período do surrealismo. A retirada voluntária das funções pré-conscientes e o conseqüente intento de operar apenas com os fatores referentes ao trabalho do sonho (*Traumarbeit*) nos sugere, em relação às produções do surrealismo do primeiro período, a mesma visão que Lacan esboçou a respeito da psicose, ou seja, a de que nessas produções o inconsciente está se expressando de maneira direta no consciente, sem mediação psíquica nenhuma. É nesse mesmo sentido, aliás, que Mezan comenta o trecho da carta de Freud enviada a Zweig onde o psicanalista considera a relação entre material inconsciente e elaboração pré-consciente. A seguir, transcrevemos o comentário de Mezan:

(...) o que Freud reprova na arte moderna é a “desproporção” entre os materiais inconscientes – os fantasmas estruturados na e pela obra – e as “funções pré-conscientes”, que a estética tradicional denominaria “forma”. A exposição nua dos fantasmas não é arte, é psicose, e Freud felicita Pfister por ter afirmado algo parecido. (MEZAN, 2006, p.676).

Essa suposta qualidade psicótica das produções surrealistas, que o comentário acima põe em destaque, precisa ser avaliada com cuidado. A julgar pela citação acima, essa qualidade abrange o surrealismo inteiro. O próprio Freud, aliás, mesmo tendo reconsiderado sua opinião acerca do surrealismo após o encontro com Dalí, não deixou de tecer um comentário sobre um quadro do pintor catalão que caminha no mesmo sentido do que Mezan destacou no trecho que transcrevemos. Assim, a respeito do quadro *A metamorfose de Narciso*, que viu no dia em que Salvador Dalí o visitou em Londres, Freud fez a seguinte observação em seu diário: “Nas pinturas clássicas procuro o inconsciente – em uma pintura surrealista, o consciente.” (FREUD apud RIVERA, 2005, p.22). Tal observação põe novamente em destaque a falta de mediação psíquica das obras surrealistas.

Nesse ponto, devemos ter em mente uma importante distinção que estamos considerando na história do surrealismo. Ao optarmos pela divisão em dois períodos desta história, quisemos dar ênfase, com Dalí, à profunda divergência quanto aos métodos empregados por cada período. Por conta disso, acreditamos que, mesmo que se possa dizer que a exclusão de toda e qualquer mediação estética, moral e racional tenha sido uma constante no surrealismo, tanto em seu primeiro período quanto no segundo – e, a

nosso ver, é justamente essa exclusão a responsável por sugerir-nos a ideia de que as produções surrealistas trazem a marca da psicose, no sentido de fazer o inconsciente emergir no consciente –, mesmo que se possa dizer que essa exclusão foi constante no surrealismo como um todo, dizíamos, ainda assim resta determinar a diferença de que fala Dalí entre os dois períodos que demarca. E essa diferença não consiste na falta de mediação das produções surrealistas, ou na qualidade psicótica destas, mas sim no fenômeno paranoico introduzido no segundo período. E a marca diferencial trazida pela introdução deste fenômeno se ajusta muito bem à concepção que Freud tem de criação artística, como veremos a seguir. Para chegarmos a isso, contudo, precisaremos considerar primeiramente o aspecto paranoico do método de Dalí em sua relação com o que Freud desenvolve acerca da paranoia.

### 3.3 *A paranoia-crítica de Dalí e a paranoia em Freud*

Começemos, pois, por considerar a visão que Dalí sustenta da paranoia em seu artigo *L'âne pourri*, que, de acordo com Roudinesco (2008), foi o artigo que chamou a atenção de Lacan e possibilitou a aproximação entre o psiquiatra francês e o pintor catalão. De acordo com Dalí:

A paranoia utiliza o mundo exterior para impor a ideia obsessiva, com a perturbadora particularidade de converter em válida a realidade de tal ideia para os demais. A realidade do mundo exterior serve como ilustração e prova, e põe-se a serviço da realidade de nosso pensamento. (1930, p.202, tradução nossa).

A atitude do paranoico em relação ao mundo exterior, que Dalí põe em relevo na citação acima, não difere muito da descrição que Freud fornece sobre a mesma atitude. No estudo que faz sobre Schreber, Freud (1911) faz questão de acentuar o fato de que o paranoico leva em consideração o mundo exterior, assim como qualquer alteração que nele tenha lugar, e que essa atenção que ele concede ao que se passa ao seu redor o estimula a elaborar teorias explicativas. Não pretendemos sustentar que, nessa observação, Freud esteja afirmando o mesmo que Dalí. Afinal, o que este último evidencia na formulação transcrita não é que o paranoico leva em conta o mundo exterior, mas sim que, nessa maneira de levá-lo em conta, há uma “perturbadora particularidade”. É que, de acordo com Dalí (1930), essa consideração do paranoico pelo mundo exterior tem o objetivo de tornar a ideia obsessiva válida para os demais. Nessa formulação do pintor, portanto, encontramos implícita a ideia de que há um vínculo comunicativo no

cerne da paranoia, vínculo esse mediado pela noção não tão clara de mundo externo. O que Dalí tem em vista, como expresso em seu comentário, é privilegiar a realidade de seu pensamento e fazê-la passar para o mundo exterior (ou realidade exterior). Tanto é assim que, no mesmo artigo que citamos acima, Dalí afirma:

Creio que não está longe o momento em que, por um processo de caráter paranoico e ativo do pensamento, será possível (simultaneamente ao automatismo e outros estados passivos) sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade. (DALÍ, 1930, p.201, tradução nossa).

A intenção de Dalí, portanto, é desvalorizar o mundo da realidade em prol da realidade do pensamento. E o que lhe permite operar essa desvalorização é a própria noção de paranoia, que para o pintor consiste num “(...) delírio de associação interpretativa que comporta uma estrutura sistemática” (DALÍ, 1935, p.410, tradução nossa). O método paranoico-crítico, entretanto, não é apenas paranoico, mas também crítico. Quanto a este último, Dalí (1935, p.411, tradução nossa) afirma que ele “(...) intervém unicamente como líquido revelador das imagens, associações, coerências e finezas sistemáticas, graves e já existentes no momento em que se produz a instantaneidade delirante (...)”. Como podemos notar a partir dessas considerações, Dalí formula um método que pretende arrasar o mundo exterior ou, melhor dizendo, corrigi-lo sob a orientação de uma intuição delirante, de uma ideia obsessiva.

Chama-nos atenção, aqui, a semelhança que essa atitude diante da realidade exterior apresenta em relação a uma das técnicas, descritas por Freud em *O mal-estar na civilização* (1930[1929]), utilizadas para afastar o sofrimento. Vale a pena se deter no trecho onde Freud descreve essa técnica, já que, a nosso ver, ela nos permite compreender melhor a paranoia-crítica de Dalí. Tal técnica considera:

(...) a realidade como a única inimiga e fonte de todo o sofrimento, com a qual é impossível viver, de maneira que, se quisermos ser de algum modo felizes, temos de romper todas as relações com ela. O eremita rejeita o mundo e não quer saber de tratar com ele. Pode-se, porém, fazer mais do que isso; pode-se tentar recriar o mundo, em seu lugar construir um outro mundo, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados a nossos próprios desejos. Mas quem quer que, numa atitude de desafio desesperado, se lance por esse caminho em busca da felicidade, geralmente não chega a nada. Torna-se um louco; alguém que, a maioria das vezes, não encontra ninguém para ajudá-lo a tornar real o seu delírio. (FREUD, 1930[1929], p.88 e 89).

O que devemos notar na citação acima é essa possibilidade indicada por Freud de que um delírio se torne real. Tal possibilidade nos permite compreender melhor o projeto de Dalí. É que, em conformidade a ela, podemos interpretar a paranoia-crítica do pintor catalão como um instrumento cuja finalidade é justamente o de tornar o delírio real. Aqui,

contudo, cabe-nos fazer uma consideração sobre a distinção que Freud (1911) promove entre o mecanismo da projeção, que ele admite estar por trás da formação de sintomas na paranoia, e a paranoia propriamente dita. Ao abordar o mecanismo da projeção e a formação do sintoma na paranoia no caso Shreber, Freud (1911) não chega a uma conclusão sobre o tipo de relação existente entre ambas, e afirma ainda que deixará o exame do mecanismo da projeção para outra ocasião. Em nota a esse respeito, aliás, o editor inglês das obras completas de Freud comenta não haver vestígios de que ele tenha voltado a esse tema posteriormente, e afirma ainda ser provável que o mestre vienense tenha tratado da projeção num dos artigos metapsicológicos desaparecidos. Seja como for, o que nos importa considerar aqui é que Freud hesita em conceber a projeção como o mecanismo fundamental da paranoia, e os motivos que o levam a fazer isso são os seguintes:

Em primeiro lugar, a projeção não desempenha o mesmo papel em todas as formas de paranoia; e, em segundo, ela faz seu aparecimento não apenas na paranoia mas também sob outras condições, e de fato é-lhe concedida participação regular em nossa atitude para com o mundo externo. Pois, quando atribuímos as causas de certas sensações ao mundo externo, ao invés de procurá-las (como fazemos no caso dos outros) dentro de nós mesmos, esse procedimento normal também merece o nome de projeção. (FREUD, 1911, p.74).

Quisemos nos deter neste ponto, referente à participação regular que a projeção desempenha em nossa atitude para com o mundo externo, como escreve Freud, porque o método de Dalí parece estar afirmando que é possível tornar uma doença – no caso, a própria paranoia – em algo como arte ou conhecimento, bastando para isso utilizar a realidade exterior com o intuito de tornar o delírio válido para as outras pessoas.

Isso poderia nos levar a pensar a proposta daliniana como uma forma de tratamento da paranoia! Não é esse, contudo, o caso. Na definição do método paranoico-crítico, não nos parece tanto que Dalí esteja falando da paranoia propriamente dita, mas sim de um mecanismo geral do aparelho psíquico que, na paranoia, desempenha um papel considerável: a projeção. Esse mecanismo geral também está em jogo na técnica de proteção contra o sofrimento descrita por Freud no *Mal-estar* e mencionada por nós anteriormente. De fato, a projeção não se restringe ao campo da paranoia, daí Freud falar em procedimento normal ao considerar o processo de atribuir ao mundo externo uma causalidade para as sensações que experimentamos internamente, como vimos na citação transcrita mais acima. E é também porque a projeção é um mecanismo normal, empregado por cada um de nós em alguma medida, que Freud faz o seguinte comentário:

Afirma-se, contudo, que cada um de nós se comporta, sob determinado aspecto, como um paranoico, corrige algum aspecto do mundo que lhe é insuportável pela elaboração de um desejo e introduz esse delírio na realidade. Concede-se especial importância ao caso em que a tentativa de obter uma certeza de felicidade e uma proteção contra o sofrimento através de um remodelamento delirante da realidade, é efetuada em comum por um considerável número de pessoas. (FREUD, 1930[1929], p.89).

Se relacionarmos agora essas considerações freudianas a respeito da projeção com o método paranoico-crítico, seremos levados a afirmar que tal método concerne menos à paranoia que ao mecanismo projetivo. A não ser que ampliemos o conceito de paranoia até um ponto em que ele não fique restrito ao domínio patológico, então será melhor falar em projeção ao invés de paranoia. Acrescentamos, de passagem, que a obra de Lacan, através da teoria concernente à “estrutura paranoica do *eu*” (LACAN, 1948, p.117), permite uma ampliação desse tipo.

Num trabalho dedicado à tese lacaniana segundo a qual o conhecimento humano tem uma condição paranoica, Gonçalves (2006) situa duas construções e referências distintas no ensino do psicanalista francês em torno do tema da paranoia. Uma dessas referências “(...) diz respeito à estrutura paranoica do eu e a outra concerne à paranoia como estrutura psicótica” (GONÇALVES, 2006, p.39). Não vamos nos deter nesse ponto. Gostaríamos apenas de indicar o destaque que a paranoia, ao ser articulada por Lacan à gênese do eu, sofre em relação ao âmbito da patologia. É o que temos tentado enfatizar em nossa análise do mecanismo da projeção em Freud. Trata-se de reconhecer na paranoia, no caso de Lacan, e na projeção, no caso de Freud, um mecanismo geral operado pelo aparelho psíquico, ou uma atitude diante do mundo exterior, que de maneira alguma se reduz à paranoia enquanto estrutura psicótica.

Gostaríamos de acrescentar ainda que, no caso de Salvador Dalí, o comportamento paranoico diante do mundo, mencionado por Freud na citação que transcrevemos acima, adquire uma peculiaridade importante. É que a própria visão de mundo que o pintor catalão sustenta é paranoica, na medida em que ele acredita “(...) que o universo que nos cerca não passa de uma projeção da nossa paranoia, uma imagem aumentada do mundo que trazemos em nós (...)” (DALÍ, 1976, p.138). Dalí parece exagerar esse comportamento paranoico diante do mundo que, de acordo com Freud, somos levados a assumir apenas sob determinados aspectos. A visão de mundo de Dalí, aliás, corrobora o que dissemos anteriormente sobre a projeção presente em seu método. É que esse mecanismo projetivo está na base do fenômeno elementar e do delírio, já que o pintor compreende estes dois últimos como imposições da ideia obsessiva diretamente no plano

da realidade. Mediante esse apoio em conceitos da psiquiatria, Dalí estava pronto para construir um método que contribuísse, como afirma, “(...) para o descrédito total do mundo da realidade” (1930, p.253, tradução nossa). E esse método, gostaríamos de enfatizar, nada tem a ver com a paranoia propriamente dita, ou melhor, com a paranoia enquanto patologia. Dali o coloca a serviço do surrealismo para uso de todos, reconhecendo, dessa forma, que o mecanismo que opera na passagem do fenômeno elementar até à sistematização delirante é um mecanismo geral empregado pelo aparelho psíquico, e de nenhuma forma se restringe ao campo patológico. Tanto é assim que Dalí situa a loucura propriamente dita na fronteira de seu método. De acordo com ele, “a loucura é o delírio artificial, sem raiz, o-delírio-serpente-que-morde-a-própria-cauda” (DALI, 1976, p.129). O que lhe permite distinguir o método paranoico-crítico desse delírio serpente que morde a própria cauda, como veremos agora, é a característica crítica presente naquele.

Ressaltamos ao longo de nossa exposição o caráter isolado das produções surrealistas concernentes ao primeiro período. Por caráter isolado, entendemos um tipo de produção sem vínculo com o espectador, o que leva a uma atividade artística que desconsidera as finalidades que, de acordo com Freud, devem estar presentes no trabalho de transformação da fantasia em obra de arte. Já consideramos esse ponto anteriormente, mas agora, na medida em que podemos situar melhor o segundo período do surrealismo de acordo com as coordenadas freudianas que levantamos, somos capazes de precisá-lo.

O aspecto social que Dalí reclama para seu método paranoico-crítico, a nosso ver, não está tão distante do que Freud pensa como o emprego normal do mecanismo de projeção, ou ainda do que ele descreve como uma atitude (paranoica) normal adotada por nós ante o mundo exterior. Corroboramos essa nossa interpretação duas passagens da obra de Freud onde o psicanalista põe em relevo a diferença fundamental entre as doenças mentais e as criações culturais. A primeira dessas passagens encontra-se no livro *Totem e tabu* (1913[1912-1913]). A seguir, transcrevemos a passagem em questão:

As neuroses, por um lado, apresentam pontos de concordância notáveis e de longo alcance com as grandes instituições sociais, a arte, a religião e a filosofia. Mas, por outro lado, parecem como se fossem distorções delas. Poder-se-ia sustentar que um caso de histeria é a caricatura de uma obra de arte, que a neurose obsessiva é a caricatura de uma religião e que um delírio paranoico é a caricatura de um sistema filosófico. A divergência reduz-se, em última análise, ao fato de as neuroses serem estruturas associativas; esforçam-se por conseguir, por meios particulares, o que na sociedade se efetua através do esforço coletivo. (FREUD, 1913[1912-1913], p.87).

A segunda passagem que temos em mente praticamente repete a ideia contida na citação acima. Trata-se do prefácio que Freud escreveu em 1919 para o livro de Theodor Reik, cujo tema é a psicologia da religião. Nesse prefácio, Freud (1919, p.280 e 281) afirma novamente que não se pode escapar à conclusão de que os pacientes acometidos pelas diferentes neuroses – histéricos, neuróticos obsessivos e paranoicos – “(...) estão fazendo, de forma *associal*, tentativas para resolver seus conflitos e apaziguar suas necessidades prementes, tentativas que, quando levadas a cabo de uma maneira que é aceitável pela maioria, são conhecidas como poesia, religião e arte”. Essas duas passagens colocam o caráter social como fundamental nas criações culturais, e, mais importante ainda, utilizam esse mesmo caráter como um critério para diferenciar as referidas produções culturais das diversas neuroses. Isso nos permite compreender melhor o motivo de Freud ter se inclinado a caracterizar as obras surrealistas como psicóticas. É que o surrealismo do primeiro período fez questão de desconsiderar, tanto em sua atividade artística como nos pressupostos filosóficos que a sustentavam, qualquer vínculo com o espectador. E obtiveram êxito nesse intento ao suspenderem voluntariamente as mediações que permitem um pacto social de entendimento: nada de razão, nenhum critério ético, estético, nenhum desejo de agradar ou de entreter, tampouco de transmitir alguma mensagem que seja aberta à compreensão. Em contrapartida, no segundo período do surrealismo, esse vínculo com o espectador não foi sacrificado. Pelo contrário, tal vínculo não foi apenas preservado no segundo período, mas Dalí também procurou dar uma sustentação científica a ele. Para isso, fez uso dos conceitos de fenômeno elementar e delírio na paranoia, chamando atenção para o fato de que a sistematização delirante que se manifesta no delírio propriamente dito já está presente nos fenômenos elementares, o que não permite afirmar que haja emprego do raciocínio ou do pensar dirigido na passagem do fenômeno elementar à sistematização delirante. Essa formulação ajudou Dalí a se manter fiel à noção de automatismo surrealista, assim como à suspensão da mediação racional proposta pelo movimento, já que, no método paranoico-crítico, não se trata de raciocínio voluntário.

E, assim como permaneceu fiel ao surrealismo, podemos dizer também que a proposta do pintor catalão não se distanciou – ao menos não tanto quanto se pode dizer em relação ao primeiro período do surrealismo – do que Freud entende por criação artística. Nesse ponto, precisamos avançar com cuidado.

### 3.4 O método paranoico-crítico e a teoria freudiana da criação artística

Dissemos anteriormente, no início do presente capítulo, que, em relação ao primeiro período do movimento surrealista, podemos afirmar que Freud reprovava nele uma atividade artística que exclui, voluntariamente, a elaboração pré-consciente. No que diz respeito ao segundo período do movimento, contudo – em relação ao qual Freud reconsiderou sua opinião sobre o surrealismo na carta a Zweig –, como situar o papel da elaboração pré-consciente? Não nos parece que ela esteja excluída da atividade paranoico-crítica. O que acontece é que, de acordo com a proposta de Dalí, e por mais contraditório ou estranho que isso possa parecer, somos obrigados a afirmar que essa elaboração acontece concomitantemente aos mecanismos inconscientes. Se o primeiro período do surrealismo excluía a elaboração pré-consciente para trabalhar somente com a *Traumarbeit* (os fatores do trabalho do sonho), o que o segundo período do surrealismo parece realizar através da noção de fenômeno elementar e delírio é a constituição de um método que traz para o plano da *Traumarbeit* a própria elaboração pré-consciente. A obscuridade dessa formulação exige que analisemos seu aspecto contraditório mais detalhadamente.

Quando investigamos a elaboração secundária (*sekundäre Bearbeitung*), no capítulo anterior, vimos que Freud atribui a ela a função de estabelecer ordem e coerência, assim como a de dar a aparência de um todo inteligível ao produto do trabalho do sonho (*Traumarbeit*). E Freud associa essa função ao pré-consciente, destacando-a assim dos fatores que compõem o trabalho do sonho – estes referidos ao sistema Inconsciente. Ora, o que vemos na concepção de Dalí sobre a paranoia, a qual embasa seu método, é, pelo menos aparentemente, um apagamento da distinção entre esses dois sistemas. E isso porque, de acordo com o pintor, a sistematização que a construção do delírio promove não é fruto do pensar voluntário ou consciente. É como se a atividade de pensamento, que Freud relaciona à função pré-consciente, tivesse se tornado uma função Inconsciente no método de Dalí. Como lidar com essa aparente contradição? Querera isso dizer que, semelhante à proposição que vê na psicose o inconsciente se tornar consciente, a função pré-consciente se tornou inconsciente, ou, o que dá no mesmo, que o sistema Inconsciente possuiu a função pré-consciente? Para responder a essa pergunta, recorreremos a duas observações, uma de Dalí e outra de Lacan. Quando Dalí afirma que não se trata de pensar voluntário ou dirigido em seu método, ele põe como fundamento dessa afirmação

o fato de, na paranoia, a atividade de pensamento que acompanha a construção delirante estar a serviço do que chama ideia obsessiva, a qual se visa impor à realidade. É algo bem próximo a isso que Lacan afirma em sua tese, motivo que levou Dalí a elogiá-la em um dos artigos escritos na revista *Minotaure*, como vimos anteriormente. É que, na tese de Lacan (1932), a atividade de pensamento que está em jogo na construção do delírio está referida ao que Lacan denominou de conflito vital, conflito esse no qual sua paciente estava engajada e ao qual respondiam as variações do delírio. Ao comentar a tese de Lacan, Allouch (1997) afirma que foi justamente a demonstração de que as variações do delírio de Aimée, paciente de Lacan cujo caso é tratado em sua tese, respondia diretamente às variações do conflito vital no qual ela estava engajada, o que permitiu a Lacan afastar a teoria psiquiátrica então dominante que compreendia o delírio como um erro da razão, isto é, uma atividade de pensamento normal que se exercia em fenômenos que não tinham origem racional.

Voltando agora à contradição que sublinhamos no método de Dalí, podemos notar que essas duas observações evidenciam que ao menos uma parte da função pré-consciente própria ao nosso pensar de vigília pode estar a serviço, não diremos dos fatores do trabalho do sonho, mas de um conflito inconsciente. O delírio paranoico constitui um exemplo disso. Aqui, poderíamos seguir a tese de Lacan para demonstrar, através da análise do delírio de Aimée, essa dependência da função pré-consciente a um conflito inconsciente, não fosse o fato de termos encontrado em Freud um exemplo extremamente instrutivo a esse respeito. Trata-se de uma passagem de *Totem e tabu* (1913[1912-1913]) onde Freud, ao discorrer sobre o sistema de pensamento denominado animismo, descreve as principais características de um sistema. É digno de nota o fato de Freud, para descrever essas características, partir da constatação de que justamente a elaboração secundária constitui um exemplo admirável de um sistema:

A revisão secundária [*sekundäreBearbeitung*] do produto da elaboração onírica [*Traumarbeit*] constitui um exemplo admirável da natureza e das pretensões de um sistema. Existe em nós uma função intelectual que exige unidade, conexão e inteligibilidade de qualquer material, seja da percepção ou do pensamento, que cai sob o seu domínio e se, em consequência de circunstâncias especiais, não pode estabelecer uma conexão verdadeira, não hesita em fabricar uma falsa. (FREUD, 1913[1912-1913], p.107 e 108).

Após ter articulado dessa forma elaboração secundária e sistema, Freud (1913[1912-1913]) afirma ainda que a construção de sistemas não é um fator exclusivo do delírio paranoico, podendo também figurar em sonhos, fobias, pensamentos obsessivos e outras formas de neuropsicoses. Notemos aqui a ampliação que Freud concede a essa

construção de sistemas – o que caminha no mesmo sentido da ampliação que faz da projeção –, posto que ela não se restringe ao delírio paranoico ou mesmo à patologia, já que também pode ocorrer em sonhos. Após tal consideração, Freud afirma que:

(...) um sistema é mais bem caracterizado pelo fato de pelo menos duas razões poderem ser descobertas para cada um de seus produtos: uma razão baseada nas premissas do sistema (uma razão, que pode ser, então, delirante) e uma razão oculta, que devemos julgar como sendo a verdadeiramente operante e real. (FREUD, 1913[1912/1913], p. 108).

Após essa caracterização, Freud fornece um exemplo de sua clínica para ilustrá-la. O exemplo é de uma paciente sua cuja neurose culminou de uma defesa contra um desejo inconsciente de que seu marido morresse. Freud nota que essa paciente tinha uma fobia manifesta e sistemática que se relacionava com a menção da morte em geral, mas que seu marido nunca era objeto de sua preocupação consciente. Certa vez, ao ouvir o marido dar instruções para que suas navalhas fossem reamoladas, a paciente, impulsionada por um estranho mal-estar, foi inspecionar a loja onde elas seriam levadas. Após ter feito a inspeção, voltou à casa e comunicou ao marido que este deveria se livrar das navalhas, pois havia descoberto que ao lado da loja existia uma casa funerária, o que, de acordo com ela, tinham envolvido inextricavelmente as navalhas com pensamentos de morte. Esta era, de acordo com Freud (1913[1912/1913]), a razão sistemática para a proibição da paciente. E ele ainda acrescenta:

Podemos estar plenamente certos de que, mesmo sem a descoberta da loja ao lado, a paciente teria voltado para a casa com uma proibição contra as navalhas. Bastaria ter encontrado um cortejo fúnebre no seu caminho até a loja, ou alguém vestido de luto ou conduzindo uma coroa funerária. A rede de determinantes possíveis para a proibição espalhara-se de modo suficientemente amplo para apanhar a caça de qualquer jeito; unir ou deixar de unir essa rede, dependia simplesmente da decisão dela. (FREUD, 1913[1912/1913], p. 108 e 109).

Este exemplo nos mostra um caso em que a elaboração secundária, ou, como Freud escreve no texto que estamos considerando agora, uma função intelectual – a qual opera em nós exigindo unidade, conexão e inteligibilidade de qualquer material – está a serviço de um desejo inconsciente. No caso da paciente de Freud, podemos dizer que essa função foi a responsável por introduzir sua proibição através de uma conexão feita entre elementos que culturalmente estão associados à morte – no exemplo fornecido, esse elemento foi uma casa funerária, mas, como Freud escreve, poderia ter sido um cortejo fúnebre, alguém vestido de luto ou alguma outra coisa associada a essa rede proibitiva que ela por acaso encontrasse pelo caminho. E essa razão sistemática oculta a causa real da proibição da paciente, a saber, “(...) sua aversão a ligar qualquer sentimento agradável

à ideia de que o marido pudesse cortar o pescoço com as navalhas acabadas de afiar” (FREUD, 1913[1912/1913], p.109).

Este exemplo nos esclarece a contradição que sublinhamos no método de Dalí. Quando o pintor catalão afirma que o pensar voluntário não está presente na atividade em jogo no método paranoico-crítico, podemos compreender essa afirmação tendo em vista que a função pré-consciente está, nessa atividade, a serviço do desejo inconsciente. Esta é, aliás, a interpretação de Dalí sobre a paranoia. Vimos que o pintor afirma que a paranoia utiliza o mundo externo para introduzir uma ideia obsessiva, com a característica particular de tornar válida essa ideia aos demais (DALÍ, 1930). Essa interpretação corresponde ao que vimos no exemplo de Freud: sua paciente utilizou um dado que ela foi colher no mundo externo (o fato de existir uma casa funerária ao lado da loja) para tentar convencer o marido a se livrar de suas navalhas. É importante notar ainda, a respeito dessa paciente, que, ao proceder dessa maneira, ela desconheceu sistematicamente a razão oculta de sua proibição.

É por esse motivo, a nosso ver, que Dali, assim como Lacan em sua tese, reconhece o delírio como uma atividade interpretativa do inconsciente. Essa atividade interpretativa, contudo, não é livre de distorção. O caso da paciente de Freud demonstra isso, afinal de contas, ela projetou o sentido de sua proibição no mundo externo e retirou seu marido de sua preocupação consciente, desconhecendo, dessa forma, a razão verdadeiramente real e operante do sistema que construiu. Não obstante ter desconhecido essa razão real, não podemos negligenciar o fato de que é com esse sentido que ela sempre está operando nas interpretações que faz da realidade. Ao fazer uma interpretação da realidade e, assim, chegar a uma razão baseada nas premissas do sistema – razão que pode ser delirante, de acordo com Freud –, a paciente age *como se* conhecesse a razão oculta a que responde o próprio sistema e *como se* a estivesse interpretando. Embora não seja tão clara essa formulação, não encontramos outra maneira para situar a afirmação de que o delírio é uma atividade interpretativa do inconsciente.

Não podemos, contudo, encerrar essa discussão sobre a atividade interpretativa do inconsciente que o delírio sugere sem mencionar que, na tese de doutorado de Lacan (1932, p.319), essa atividade se articula com o que ele denominou de “desconhecimento sistemático”. Na análise que Lacan (1932) fez do delírio de Aimée, ele foi levado à constatação de que, em relação ao conflito vital no qual a paciente estava engajada e ao qual o delírio respondia, havia um desconhecimento sistemático do próprio conflito na

realidade da paciente. Uma maneira de compreender isso de acordo com a caracterização que Freud dá de um sistema é dizer que a razão oculta e realmente operante da sistematização delirante que Aimée produziu lhe era sistematicamente excluída da consciência. Ao comentar esse aspecto da tese de Lacan, Allouch (1997, p.317 e 318) afirma que “tudo se passa como se a composição delirante se fundasse num “desconhecimento sistemático” deste traço ausente [o conflito vital] (...). Mas tudo se passa também como se o delírio nunca cessasse de lidar com este traço e, portanto, de designá-lo”. Não iremos mais longe neste ponto. Gostaríamos apenas de destacar que esse desconhecimento sistemático que, na tese, foi articulado ao delírio paranoico, no texto *Formulações sobre a causalidade psíquica* (1950), coligidos nos *Escritos* em 1966, vai ser uma referência para Lacan desenvolver o que chamará de a “estrutura geral do desconhecimento”, a qual, neste texto, está articulada à gênese do Eu tal como proposta na teoria do estádio do espelho.

Fazemos esse lembrete para indicar que, o que até agora temos desenvolvido em nosso trabalho mediante uma referência à função inconsciente e pré-consciente do aparelho psíquico, em Lacan permite uma abordagem completamente diferente. Essa abordagem não é outra senão pela via do plano imaginário que Lacan propõe em seu ensino, o que lhe permite situar a estrutura paranoica do Eu e todos os fenômenos que estão implicados ou decorrem dessa estrutura (alienação, desconhecimento sistemático, conhecimento paranoico). Para demonstrar essa indicação, transcrevemos a seguir um trecho do texto de Lacan coligido nos *Escritos* e mencionado no parágrafo anterior, onde ele comenta o resultado a que levou sua análise, feita na tese de doutorado, da estrutura dos fenômenos elementares da psicose paranoica:

Basta-me dizer que a consideração destes [trata-se dos fenômenos elementares] levou-me a completar o catálogo das estruturas – simbolismo, condensação e outras que Freud explicitou – como sendo, direi, as do *modo imaginário*, pois espero que logo se renuncie a usar a palavra inconsciente para designar aquilo que se manifesta na consciência. (LACAN, 1950, p.184).

A citação acima nos remete à confusão de nossa abordagem, mediante o uso feito dos conceitos de inconsciente e pré-consciente referentes à primeira tópica freudiana, do método de Dalí. Fomos levados a descrever a atividade de pensamento implicada nesse método a partir da estranha formulação de que, nele, as funções pré-conscientes se tornaram inconscientes, quando, na verdade, o que acontece é que ambas as funções podem estar relacionadas a um mesmo referencial, qual seja, o desejo inconsciente. Foi isso, aliás, que desenvolvemos em nosso capítulo anterior ao considerarmos dois tipos de

tratamento do material psíquico, um tributário à função inconsciente implicada nos fatores do trabalho do sonho e outro à função pré-consciente, do qual a elaboração secundária constitui a expressão. A repetição dessa dificuldade no presente capítulo, quando o assunto abordado é a paranoia – e não o sonho, como no capítulo anterior –, exige que algo seja dito sobre ela.

Creemos que essa dificuldade se relaciona ao fato de associarmos função intelectual e pensar consciente. Com a expressão pensar consciente estamos designando a formulação que reconhece a consciência ou a atividade consciente como centro responsável por dirigir a função intelectual. E com a expressão função intelectual, convém ainda esclarecer, estamos designando, com Freud (1913[1913/1912]), uma função que em nós exige unidade, conexão e inteligibilidade de qualquer material, seja do pensamento ou da percepção. Dito isso, consideremos a dificuldade que mencionamos mais detalhadamente.

Quando tratamos da elaboração secundária (*sekundäre Bearbeitung*) no capítulo anterior, afirmamos que, para Freud, tanto mecanismos inconscientes quanto pré-conscientes estão presentes na atividade artística, opinião essa que, dissemos, levou Freud a uma não apreciação do primeiro período do surrealismo, na medida em que este se esforçou por excluir a função pré-consciente de sua atividade. Quando falamos da função pré-consciente em sua relação com a atividade artística, tivemos alguma dificuldade em precisá-la. Tudo o que Freud escreve a esse respeito, e que afirmamos estar associado à função pré-consciente, refere-se a uma espécie de vínculo que, através da criação da obra de arte, coloca em relação artista e contemplador. Assim, Freud conjuga algumas finalidades à transformação da fantasia em obra de arte: a ocultação da origem pessoal da fantasia, a atenuação do que nela pode haver de ofensivo e a provocação, mediante o recurso às leis da beleza, de uma gratificação prazerosa no espectador. Todas essas finalidades, como podemos notar, implicam a consideração do outro por parte do artista. Tendo em vista esse quadro teórico, que contribuição o método paranoico-crítico pode nos trazer? Respondemos: justamente que a função pré-consciente implicada na atividade artística não é, necessariamente, uma atividade consciente (fruto do pensamento voluntário). Isso quer dizer que, no trabalho de criação do artista, *a presença da função intelectual pode estar relacionada à espontaneidade e não ao cálculo medido e premeditado do raciocínio voluntário.*

Nesse sentido, podemos articular o que Dalí introduz a partir de seu método com o que Freud desenvolve sobre a criação artística afirmando que o método de Dalí, longe de contradizer Freud, procura, na verdade, complementá-lo. E isso porque, se Freud coloca várias finalidades na atividade de criação do artista, todas vinculando diretamente artista e contemplador, o que o método de Dalí nos permite afirmar é que essas finalidades não precisam ser fruto do pensar consciente. O que sustenta essa nossa afirmação é justamente a análise do delírio paranoico que o pintor catalão coloca como fundamento de seu método.

Vimos que a associação entre função intelectual e atividade consciente é desfeita no delírio paranoico, assim como no exemplo da paciente de Freud que consideramos anteriormente. Na paranoia, a sistematização delirante não é fruto do pensar consciente, mas a função intelectual nela está presente. Essa função não precisa ser comandada pela consciência, ou desta depender para se exercer. O próprio Freud, aliás, no final de *A interpretação dos Sonhos*, pondera essa separação entre função intelectual e consciência, e o faz utilizando como exemplo justamente o objeto de nossa pesquisa: a criação artística. Convém citar o trecho na íntegra:

É provável que também nos inclinemos muito a superestimar o caráter consciente da produção intelectual e artista. As comunicações que nos foram fornecidas por alguns dos homens mais altamente produtivos, como Goethe e Helmholtz, mostram, antes, que o que há de essencial e novo em suas criações lhes veio sem premeditação e como um todo quase pronto. Não há nada de estranho que, em outros casos em que se fez necessária uma concentração de todas as faculdades intelectuais, a atividade consciente também tenha contribuído com sua parcela. Mas é privilégio muito abusado a atividade consciente, sempre que tem alguma participação, ocultar de nós todas as demais atividades. (FREUD, 1900, p.635).

E Freud ainda menciona – o que pode ser tido como exemplo da argumentação acima – o curioso caso do compositor e violinista Tartini, que sonhou ter vendido sua alma ao diabo e escutou este último tocar no violino uma sonata de requintada beleza. Após acordar, o compositor anotou o que se lembrou da sonata e o resultado foi seu famoso “TrillodelDiavolo” (FREUD, 1900).

O que devemos notar neste exemplo, fazendo uso do que discutimos até aqui, é que não podemos afirmar que a função intelectual esteja excluída nele. E é justamente a presença dessa função que Dalí sustenta em seu método ao fundamentá-lo a partir do delírio paranoico. Diferentemente do primeiro período do surrealismo, que pregou um tipo de atividade artística onde os próprios elementos que essa função pressupõe (conexão, lógica, unidade, inteligibilidade) estão excluídos, o segundo período introduz, a

partir do que identifica no fenômeno paranoico, essa função na própria experiência automática do pensamento que o primeiro período preconizava (as associações delirantes), o que imprime também nela a marca da espontaneidade.

Ao introduzir a função intelectual na atividade artística a partir da noção de delírio paranoico, Dalí não introduz apenas os elementos que essa função pressupõe, mas também uma atitude particular diante do mundo externo, e, o mais importante, uma atitude que leva em consideração o outro. É importante destacar esse fato, pois é exatamente esse levar em consideração o outro que Freud sublinha, como vimos mais de uma vez, quando teoriza sobre a criação artística. Freud fala em produzir um efeito no espectador através da obra de arte. Para isso, é necessário que o artista trabalhe sobre sua fantasia a fim de nela ocultar sua origem pessoal e seu caráter ofensivo, tudo isso para, no final, provocar uma gratificação prazerosa no espectador. O método de Dalí, embora não fale em gratificação prazerosa, nem por isso deixa de levar em conta o espectador. Esse é o aspecto social que Dalí reivindica para seu método, e que sua análise da paranoia pressupõe: utilizar o mundo externo para impor uma ideia obsessiva, um delírio, mas fazer essa imposição tornando válido esse delírio para os demais. É esse aspecto, aliás, já tivemos ocasião de dizer, que torna o método diferente de uma psicose. A imposição do delírio é guiada por uma intervenção crítica do fenômeno paranoico, crítica essa, acrescentamos ainda, mediada pelo outro.

Para terminar, resta-nos ainda fazer uma consideração sobre o que discutimos no capítulo anterior a respeito do emprego que Freud faz dos termos *Verarbeiten/Verarbeitung*. Vimos que o uso de tal termo está relacionado com o funcionamento normal do aparelho psíquico, a ponto de Freud chegar a utilizar a expressão elaboração normal (*normalen Verarbeitung*) para designar o trabalho de domínio das excitações que invadem esse aparelho. Salientamos ainda o fato de Freud não fornecer uma descrição das atividades normais de que esse aparelho dispõe para a realização desse domínio, embora ele a mencione de passagem em vários momentos de sua obra. Um dos resultados de nossa pesquisa em relação aos termos *Verarbeiten/Verarbeitung* foi mostrar, a partir de um comentário do texto que Freud concedeu à análise de uma lembrança da infância do pintor Leonardo Da Vinci, que a sublimação pode ser considerada uma elaboração normal (*normalen Verarbeitung*) do aparelho psíquico. Ora, o que vemos no presente capítulo? Um método construído para produzir arte. Isso nos sugere pensar esse próprio método em relação à elaboração normal

(*normalen Verarbeitung*) levada a cabo pelo aparelho psíquico. Trata-se justamente do que o método paranoico-crítico propõe introduzir.

Para além da associação simples que pode ser feita entre sublimação e o método artístico de Dalí, diremos, ao invés disso, que alguns aspectos deste último revelam de maneira particular sua relação com a elaboração normal (*normalen Verarbeitung*). Nossa insistência ao longo do presente capítulo foi enfatizar que, embora esteja associado ao delírio paranoico – e, portanto, a um mecanismo patológico –, o método de Dali não pode ser enquadrado no domínio patológico, sendo, pois, articulável ao que Freud chama de elaboração normal.

O que vem em favor dessa interpretação é o aspecto social do método de Dalí. Esse aspecto está fundamentado, não apenas em referência à discussão psiquiátrica em torno do fenômeno elementar e do delírio, mas, sobretudo, na atitude do paranoico em relação ao mundo exterior. Ora, vimos que Freud afirma que essa mesma atitude está presente, sob determinado aspecto, na relação que todos nós temos diante do mundo exterior, não podendo, portanto, ser taxada de patológica. O que Dalí parece ter feito em seu método, a nosso ver, foi justamente encontrar uma fundamentação científica para formalizar essa atitude, fazendo dela um instrumento para a criação artística. Lembremos ainda que ressaltamos o fato de Freud considerar a neurose e outras doenças mentais como tentativas associadas para apaziguar conflitos. Ora, o aspecto social que Dali reivindica para seu método exclui este último dessa consideração de Freud. O que o pintor parece ter criado, ao propor transformar em arte uma intuição delirante, funciona como se fosse um método para a própria sublimação.

Assim, gostaríamos de deixar indicado que, de acordo com a descrição que dele faz Dalí, podemos considerar que o funcionamento de um tal método, bem como os resultados a que ele conduz, enquadram-se no que Freud chama de elaboração normal (*normalen Verarbeitung*). Para endossar essa interpretação de uma vez por todas, contudo, precisaremos vê-lo em funcionamento, ou melhor, constatar a presença daquilo que lhe dá fundamento – a própria estrutura paranoica – numa criação artística. Não estamos longe, ao propor tal interpretação, do que sugerimos no final do capítulo precedente, quando tratamos dos termos *Verarbeitung/Verarbeiten*. Terminamos aquele capítulo sugerindo a hipótese de que a atividade escrita, dada sua semelhança com o brincar infantil, traz como potencialidade a mesma capacidade elaborativa (no sentido de *normalen Verarbeitung*) que esse brincar, como Freud bem mostra em *Além do princípio*

*de prazer* (1920). O método paranoico-crítico pode nos servir como uma via de abordagem para verificar a validade dessa hipótese. Contudo, só poderemos apreciar com justeza essa hipótese a partir da análise da atividade escrita de Julio Cortázar, que empreenderemos no próximo capítulo.

## 4 ELABORAÇÃO ANALÍTICA E ESCRITA POÉTICA

Como dissemos em nossa Introdução, no presente capítulo abordaremos a relação entre elaboração analítica e escrita poética, utilizando, para isso, o relato que o escritor argentino Julio Cortázar fornece a respeito de seu conto *Circe*. Antes de tratarmos especificamente de seu relato, contudo, precisamos investigar se há uma comunhão de ideias entre Cortázar e o surrealismo, e, em caso afirmativo, indicar quais são essas ideias. Com isso, objetivamos demonstrar nossa hipótese de que o escritor argentino criava seus contos utilizando a mesma estrutura apresentada pelo método paranoico-crítico do segundo período do surrealismo. Para abordar essa questão, iremos nos valer principalmente das entrevistas que Cortázar concedeu a Omar Prego e a Ernesto González Bermejo, assim como de alguns artigos que escreveu para periódicos.

Após emprendermos essa investigação acerca da relação de Cortázar com o movimento surrealista, entraremos no problema da elaboração analítica em sua escrita, tendo em vista o relato concedido a respeito do conto *Circe*. Entendemos que um dos resultados de nosso capítulo precedente, a saber, a afirmação de que o método paranoico-crítico é, na verdade, um método para a própria sublimação, será de extrema importância para avaliarmos a relação entre elaboração analítica e escrita poética. Ao compreender o método paranoico-crítico como método da sublimação, fomos levados a articulá-lo com a noção de uma elaboração normal (*normalen Verarbeitung*) executada pelo aparelho psíquico, e não à noção de elaboração (*Durcharbeitung*) própria ao trabalho analítico. E, na medida em que vemos a paranoia-crítica de Dalí operando no método de composição de Cortázar, pretendemos fazer a mesma aproximação no caso do escritor argentino.

### 4.1 *Julio Cortázar e o Surrealismo*

Como determinar a influência surrealista na atividade escrita de Julio Cortázar? Em primeiro lugar, precisamos problematizar a noção de influência. O próprio Cortázar, aliás, toma cuidado ao utilizar essa palavra. Não é certo, pois, que entre o escritor argentino e o movimento surrealista tenha havido uma relação direta em que o primeiro absorvera passivamente algumas ideias professadas pelo segundo. Se essa é uma possível definição para a palavra influência, então veremos que não se trata disso na relação que Cortázar estabeleceu com o surrealismo.

Na entrevista que concedeu ao jornalista uruguaio Ernesto González Bermejo (2002), Cortázar afirma que foi muito marcado pelo surrealismo em sua juventude. Em outra entrevista, concedida a Omar Prego (1991), Cortázar afirma que o surrealismo o atraiu profundamente, a ponto de fazê-lo mergulhar nas leituras de Breton, Aragon e Crevel. Contudo, em nenhuma dessas duas ocasiões ele indica claramente o que foi que lhe atraiu no surrealismo.

Omar Prego (1991) escreve que Cortázar cresceu próximo às lições surrealistas e que sempre intencionou manter unido o que chamava de revolução de fora e de dentro. Essas duas revoluções de que falava Cortázar nos fazem lembrar a palavra de ordem proclamada por André Breton (1935, p.285) em *Posição política do surrealismo* quando proferiu: “‘Transformar o mundo’, disse Marx; ‘mudar a vida’, disse Rimbaud: para nós estas duas palavras de ordem não são mais que uma só”. O engajamento político de Julio Cortázar nos permite compreender melhor essas duas atitudes que o surrealismo intenta fazer uma só. Ao ser questionado a respeito da coexistência em sua vida das atividades política e literária, Cortázar respondeu:

Nunca consegui e nem conseguirei chegar jamais à síntese ideal defendida por muitos revolucionários, segundo a qual o escritor e o político devem ser praticamente a mesma coisa. Para eles, a literatura e a política devem ser de fato uma coisa só, devem ser feitas ao mesmo tempo. Talvez isso funcione em uma determinada estrutura humana, mas eu não funciono assim. (BERMEJO, 2002, p.106).

Também os surrealistas, apesar da palavra de ordem proclamada por Breton, tiveram dificuldades similares a que Cortázar profere na citação acima. O problema da atitude política do surrealismo, de tantos desdobramentos históricos, mereceria um tratamento à parte. Há um capítulo inteiro dedicado a esse tema em *História do surrealismo* de Maurice Nadeau. Para indicar a dificuldade em conciliar engajamento político e atividade poética, que dissemos estar presente no surrealismo, vamos nos limitar à interpretação de Dalí sobre o suicídio do poeta surrealista René Crevel. De acordo com Dali (1976), o desfecho fatal de Crevel simboliza a relação que o grupo surrealista manteve com o partido comunista francês. Crevel se esforçou ao máximo para que houvesse um acordo entre os dois, mas fracassou. Dalí (1976, p.119) sugere esse fracasso como motor de seu suicídio, qualificando-o como: “Terrível prova de incompatibilidade fundamental entre política e poesia”. Mencionamos essa interpretação de Dalí apenas para indicar a dificuldade apontada por Cortázar na citação acima, e também partilhada pelo surrealismo, em chegar a algo como uma síntese de literatura e

política. É claro que não podemos afirmar que o engajamento de Cortázar se deva a uma influência manifesta do surrealismo – e não encontramos nada em sua obra que nos leve a tal afirmação. Estamos apenas tentando rastrear pontos em comum através dos quais possamos ter uma ideia mais clara da relação que Cortázar estabeleceu com o surrealismo.

Outra maneira de nos aproximarmos da marca deixada pelo surrealismo em Cortázar é apontar a semelhança que o escritor argentino identificava entre a primeira técnica escrita concebida pelo movimento surrealista – trata-se da escrita automática – e a improvisação jazzística. Para Cortázar (PREGO, 1991), o jazz coincide com a noção de escrita automática surrealista na medida em que esta última promove uma experiência de improvisação no plano da escrita. Ao valorizar a escrita automática, não nos parece que Cortázar esteja valorizando ao mesmo tempo seu produto, isto é, o texto automático, mas sim uma espontaneidade no próprio ato de escrever. A importância que dá ao jazz talvez esclareça esse ponto. Cortázar (BERMEJO, 2002) afirma que o jazz tem a riqueza da *criação espontânea*, pois permite, pela improvisação, uma abertura de possibilidades melódicas que não estão dadas ou previstas na partitura. A criação espontânea, nesse caso, é o surgimento de uma novidade que acontece em momentos de improvisação na execução do jazz, momentos compreendidos no intervalo entre ordens de entrada e poucas passagens escritas (PREGO, 1991). No lado literário, o equivalente dessa improvisação parece ser algo como a inspiração do escritor. A esse respeito, Cortázar afirma:

Digo – e não sei se isso já foi dito – que o jazz é, ao lado da música da Índia, a música de todas as músicas. Ele atende à grande ambição do surrealismo na literatura, quer dizer, a escrita automática, a inspiração total, papel desempenhado no jazz pela improvisação, uma criação que não está submetida a um discurso lógico e preestabelecido, mas nasce sim das profundezas. Creio que isso permite estabelecer um paralelo entre o surrealismo e o jazz. (BERMEJO, 2002, p.89).

É difícil compreender o interesse de Cortázar pela escrita automática. Associar esse interesse à improvisação jazzística e à espontaneidade criativa não nos esclarece muita coisa. Devemos nos lembrar, aqui, que Cortázar não tem em sua obra um texto como *Les champs magnétiques* – mencionado no capítulo precedente –, ou seja, um texto automático puro, fruto direto de uma prática automática tal como professada pelo primeiro período do movimento surrealista. Em contrapartida, notamos em Cortázar, particularmente em sua ideia sobre o gênero literário conto, uma escrita que procura, senão excluir, ao menos colocar em segundo plano a ordem racional e a consciência. Essa

característica da escrita de Cortázar levou Omar Prego a lhe fazer um questionamento que, dada sua importância para nosso trabalho, convém citar na íntegra:

(...) numa ocasião, você definiu seus próprios textos como cocos caídos na sua cabeça, quer dizer, como uma forma preexistente, algo do qual você não estava muito consciente, a respeito do qual não tinha uma ideia muito clara de que ia ou não se transformar num conto. Algo que às vezes deixava em você a impressão de ter sido escrito por outra pessoa. Mas ao mesmo tempo existe – ou parece existir – um controle absoluto do que está sendo contado. Parece uma contradição com essa espécie de espontaneidade, de escrita quase automática à qual você se referiu em outras ocasiões. Gostaria que tentássemos esclarecer esse ponto. (PREGO, 1991, p.30).

O comentário de Omar Prego nos incita a fazer, antes mesmo de lermos a resposta de Cortázar, algumas reflexões. Dissemos anteriormente que não encontramos na obra de Cortázar textos automáticos puros. A razão do escritor argentino não ter se dedicado a textos desse tipo parece ter como base essa contradição que Omar nota em sua escrita, a saber, a contradição entre uma *espontaneidade*, entre uma escrita quase automática, associada ao mesmo tempo a um controle absoluto daquilo que está sendo narrado. Essa contradição nos coloca, apesar de certa proximidade, distante do primeiro período do surrealismo. Aqui, temos que avançar com cuidado.

Num artigo intitulado *Irracionalismo e eficácia* (1949), Cortázar detecta uma concepção que começa a surgir na arte e na poesia a partir da segunda metade do século XIX. Trata-se de uma concepção que introduz uma “rebelião do irracional”, rebelião essa que, de acordo com Cortázar (1949, p.186), “(...) traduz o já insuportável excesso de tensão a que a hegemonia racional conduziu o homem e o brusco surgimento – pela via de um escape poético – de forças necessitadas de um exercício mais livre”. E ele coloca o surrealismo, que considera “(...) a maior empreitada do homem contemporâneo como previsão e tentativa de um humanismo integrado” (CORTÁZAR, 1949, p.182), nesse movimento histórico de afirmação do irracional. Semelhante à palavra espontaneidade, encontramos também uma dificuldade em precisar o que queremos dizer ao proferirmos a palavra irracional. No artigo que estamos tratando agora, Cortázar tenta uma definição mínima para ela:

Sob as imprecisas dimensões da palavra *irracional* (termo negativo, mas cujo antônimo tampouco é definitivamente estável) costumamos agrupar o inconsciente e o subconsciente, os instintos, toda a orquestra das sensações, sentimentos e paixões — com seu cume especialíssimo: a fé, e seu cinema: os sonhos —, e de modo geral os movimentos primígenos do espírito humano, assim como a aptidão intuitiva e sua projeção no tipo de conhecimento que lhe é próprio. (CORTÁZAR, 1949, p.180).

A definição acima não apresenta nenhuma das características que comumente atribuímos à razão e que vimos, no capítulo precedente, poderem ser exercidas sem o auxílio da atividade consciente.

Precisamos nos precaver contra a confusão que pode nascer de oposições como racional e irracional, consciente e inconsciente, lógico e ilógico. Terminamos o capítulo precedente afirmando justamente que, aquilo que Freud denomina de função intelectual – cuja característica principal é a exigência de unidade, conexão e inteligibilidade –, não opera pela via da atividade consciente. Essa constatação nos permitiu vincular função intelectual e criação artística a partir da noção de espontaneidade – espontaneidade aqui significando simplesmente o emprego da função intelectual sem a necessidade de mediação por parte da atividade consciente ou do pensamento voluntário e calculado do raciocínio. Lembramos ainda que, como vimos no delírio paranoico, a função intelectual (pré-consciente), assim como os fatores do sonho (*Traumarbeit*), podem muito bem estar a serviço de um desejo inconsciente. É preciso considerar a posição de Cortázar ante o irracional e à espontaneidade tendo em mente essa discussão que recordamos agora. A contradição que Omar Prego identificou em Cortázar a respeito de sua escrita pode ser articulada ao que o escritor argentino pensa sobre a “rebelião do irracional” na poesia.

Cortázar (1949) afirma que a experiência de alguns poetas do século XIX foram vividas mediante uma exclusão cada vez maior, não da ordem racional, mas de seu controle, rejeitado sob a acusação de ser mediador e deformador. A exclusão desse controle racional, contudo, não é total, como o é no primeiro período do surrealismo. Daí Cortázar (1949, p.181) escrever que “(...) na poesia (já que a coisa não passa daí), essa “irrupção elementar” deve ser favorecida pela razão, abrindo caminho ou ajudando tecnicamente a que a eclosão seja cada vez mais pura e livre”. Trata-se, nessa “irrupção elementar”, da própria eclosão do irracional, a qual, caso a razão intervenha, deve se dar no sentido de favorecer e abrir caminho a essa eclosão. Esse comentário que acabamos de transcrever nos faz pensar que Cortázar, longe de estar excluindo a função intelectual da “rebelião do irracional” que vai do século XIX até o surrealismo, está, na verdade, separando função intelectual e pensamento voluntário (consciente). Por isso dissemos que, apesar de certa proximidade, ele está, na verdade, distante do primeiro período do surrealismo. É o que a contradição de sua escrita, ao mesmo tempo espontânea e rigorosa de acordo com Omar Prego, permite evidenciar com mais clareza. Retomemos, agora, a resposta que Cortázar deu a Omar quando este lhe indicou tal contradição:

*J.C.:* A primeira coisa a assinalar nesse caso é que toda a primeira parte dos meus contos, digamos, os quatro primeiros livros de contos, foi escrita... bem, eu não diria de maneira automática, mas sim aceitando o coco na cabeça como você disse. Aceitando o impulso de uma ideia, de uma situação dada, e deixando que o relato fosse armando a base desses primeiros fiapos lançados, grosso modo, de uma determinada situação, deixando que o conto fosse aos poucos tomando sua forma com uma intervenção, de alguma forma secundária, do escritor. (PREGO, 1991, p.30).

A citação acima nos mostra uma espontaneidade diferente daquela concernente ao primeiro período do surrealismo. Cortázar fala da aceitação de um impulso criador na escrita do conto, de algo que lhe cai como um coco na cabeça, mas que não deixa de sofrer alguma intervenção por parte do escritor, ainda que secundária. Ele não esclarece o que é essa “intervenção de alguma forma secundária”, mas, dado o que discutimos no capítulo precedente, não podemos deixar de nos reportar ao tipo de espontaneidade – ou, para falar com Dalí –, de confusão que o método paranoico-crítico introduz.

Lembremos, para começar, que na própria paranoia-crítica do pintor catalão há um elemento irracional manifesto. Dalí define esse elemento com a expressão “irracionalidade concreta”. Para ele, “a atividade paranoico-crítica organiza e objetiva de forma exclusiva as possibilidades ilimitadas e desconhecidas de associação sistemática dos fenômenos subjetivos e objetivos que se nos apresentam como solicitações irracionais (...)” (DALÍ, 1935, p.412, tradução nossa). Não pretendemos fornecer argumentos para demonstrar o pertencimento da escola surrealista a esse período da história da arte ao qual Cortázar se refere pela expressão “rebelião do irracional” – a citação de Dalí nos lembra essa filiação. Para além disso, nossa questão é, na verdade, situar o elemento irracional na atividade do escritor argentino. Para tanto, uma aproximação do que o escritor compreende estar por trás da gênese de seus contos com aquilo que vimos ser introduzido pelo segundo período do surrealismo nos parece ser bastante conveniente. A “intervenção de alguma forma secundária” de que fala Cortázar a Omar Prego nos remete ao que constitui a essência do método paranoico-crítico de Dalí. Foi justamente contra a concepção de que o delírio se constrói a partir de reações afetivas secundárias e com deduções em si mesmas racionais que a análise de Dalí sobre a paranoia se rebelou. Como demonstramos no capítulo precedente, um dos benefícios que essa análise trouxe para o fazer artístico foi separar atividade consciente e razão, na medida em que os elementos que caracterizam esta última não precisam da consciência para imporem suas leis sob um determinado material. Identificamos exatamente essa mesma questão na escrita de Julio Cortázar.

O escritor argentino afirma que seus contos nascem como cocos caídos na cabeça, isto é, a partir de um impulso espontâneo ou irracional que admite uma intervenção apenas secundária de sua parte. Dispondo do que discutimos em torno do método paranoico-crítico, podemos afirmar que essa intervenção secundária pode ser tão espontânea – no sentido de não controlada pelo pensamento voluntário – quanto o impulso criador do conto. Veremos um exemplo disso mais à frente, quando abordarmos a escrita do conto *Casa tomada*. Por enquanto, gostaríamos de indicar que a mesma dificuldade que tivemos em fazer a distinção de dois tipos de tratamento do material psíquico – um inconsciente e outro pré-consciente – também está presente em Cortázar, mas de maneira confusa. A esse respeito, convém citar a resposta que ele acrescenta a Omar Prego referente à mesma pergunta que citamos no início do presente capítulo:

*J.C.:* O que é preciso assinalar é que o escritor não trabalha num só nível. Pelo menos um escritor como eu. Quero dizer: o coco na cabeça, esse impulso de escrever algo que não conheço, que começa numa estação de trem onde há uma mulher que sobe num vagão e não sei muito mais que isso, bem, é evidentemente algo que *não vem do meu plano consciente nem do racional*, mas que pode vir de um sonho. (PREGO, 1991, p.30, grifo nosso).

Grifamos acima a frase que coloca plano consciente e racional no mesmo nível por ela expressar essa associação entre razão e consciência, que foi a dificuldade que permeou nosso trabalho. Lembremos essa dificuldade em linhas gerais. A associação imediata que geralmente fazemos entre consciência e razão nos levou a pensar que todos os elementos implicados na função intelectual necessitariam do pensamento consciente para se exercer. Nosso capítulo sobre o surrealismo, especialmente a parte consagrada à paranoia-crítica, assim como o capítulo em que trabalhamos o conceito de elaboração secundária (*sekundäre Bearbeitung*), nos mostrou o contrário. A função intelectual pode operar inconscientemente através da elaboração secundária, o que não significa dizer, convém lembrar, que ela faz parte do trabalho do sonho (*Traumarbeit*). Vimos que o próprio Freud oscila em relação a esse ponto. Contudo, não é essa nossa questão. O que estamos dizendo é simplesmente que a função intelectual não precisa da consciência para se exercer. Nesse sentido, ao afirmar que o impulso que o leva a escrever um conto não é algo que vem do plano consciente nem do racional, Cortázar dá margem para pensarmos que ele trabalha em sintonia com o primeiro período do surrealismo, a saber, excluindo de sua atividade artística a função pré-consciente. Não é essa nossa interpretação. E isso porque há uma intervenção – digamos de uma vez por todas a palavra – crítica de Julio Cortázar no trabalho de escrita de um conto. E essa intervenção “secundária”, de maneira

semelhante ao que vimos no método paranoico-crítico, está a serviço do impulso criador, do coco caído na cabeça. Isso fica claro quando Cortázar afirma que o conto:

Pode também vir de uma associação de ideias, de uma figura que se forma em dado momento, uma associação inesperada de ideias, e isso tudo tem força justamente porque não é consciente, porque vem de baixo, vem de dentro, e obriga – no meu caso – a escrever um conto deixando-me levar pelo acaso. Inclusive escrevendo frases que depois suprimo, porque não têm nada a ver com o conto, ou tirando uma página e voltando três parágrafos atrás porque estou *bifurcando num sentido que não me parece o indicado*, ainda que não tenha uma ideia muito clara disso. (PREGO, 1991, p.30, grifo nosso).

A citação acima nos mostra o trabalho crítico de Cortázar diante da página. Ele suprime frases, tira uma página, recomeça de um parágrafo anterior, etc. Afirmar que há uma crítica em todas essas intervenções não significa dizer que o trabalho de escrita esteja sendo realizado mediante um pensamento consciente autônomo, rigorosamente calculado e premeditado. Pelo contrário, essa crítica, que certamente opera com elementos tributários aos que Freud identifica na função pré-consciente, está a serviço de um impulso original que, na citação acima, aparece apenas sugerido na frase que grifamos. Com efeito, a escrita de um conto é feita como se alguma coisa estivesse sendo indicada a Julio Cortázar, e algo que lhe permite fazer a crítica de sua própria escrita, no sentido de verificar se esta última está de acordo com a indicação dada. Tal formulação, por mais obscura que soe, é a que auxilia o escritor na compreensão de sua própria atividade. E o que nos importa destacar nela é sua concordância com o que vimos na paranoia-crítica de Dalí, a saber, que “(...) todo fenômeno delirante de caráter paranoico, mesmo instantâneo e inesperado, comporta já, “no seu todo”, a estrutura sistemática, a qual não faz mais do que se objetivar **a posteriori** pela intervenção da crítica.” (DALÍ, 1935, p.411, tradução nossa). O que essa formulação de Dalí introduziu de novidade para o surrealismo, já tivemos ocasião de dizer mais de uma vez, foi mostrar que a própria razão pode atender ao princípio do “automatismo psíquico”, da espontaneidade exigida pelo movimento. O aspecto crítico que apontamos na escrita de Cortázar apresenta esse mesmo tipo de espontaneidade. Veremos mais a frente que essa formulação de Dalí também se aproxima da noção que Cortázar tem de conto. O escritor argentino vê o nascimento de um conto como já dado em seu todo a partir de apenas uma imagem fragmentada que possa lhe ocorrer dele. Voltaremos a isso.

Até agora, em nossa tentativa de rastrear as marcas que o surrealismo deixou em Julio Cortázar, encontramos em sua poética ideias muito próximas do segundo período do movimento vanguardista francês. Contudo, não é certo dizer que Cortázar tenha

construído sua noção de conto e de escrita a partir de leituras surrealistas. Não obstante, a própria crítica da obra de Cortázar identifica uma linhagem surrealista neste último. No livro *O escorpião encalacrado* (1973), dedicado à obra de Cortázar e lido e elogiado pelo próprio, Arrigucci afirma o seguinte:

Vista no conjunto, mas agora de uma perspectiva basicamente diacrônica, a obra literária de Julio Cortázar pode ser vinculada a uma linhagem de rebelião e crítica da linguagem que se insinua no Pré-Romantismo, torna-se nítida a partir do Romantismo, acentuando-se no Simbolismo, para atingir o ápice da força demolidora com o Dadaísmo e o Surrealismo e continuar ecoando em diversas tendências artísticas contemporâneas. (ARRIGUCCI, 1973, p.81).

Vimos anteriormente que essa rebelião – que na citação acima é colocada no plano da linguagem – foi por Cortázar vinculada à emergência do irracional na história da literatura e mesmo da arte em geral. Aqui, cabe fazer novamente uma consideração sobre a palavra influência. Ao nos questionarmos sobre a influência do surrealismo na obra de Cortázar, estamos, na verdade, perguntando-nos como essa rebelião foi transmitida entre as gerações de escritores emparelhadas no tempo e entre os gêneros literários. Recorrendo ao próprio Cortázar para responder a essa pergunta, constatamos que aquilo que lhe foi transmitido pelo surrealismo foi da ordem do que ele próprio denomina “uma atitude poética diante da realidade”. É possível situar melhor a transmissão dessa “atitude poética” na própria maneira como Cortázar compreendeu o surrealismo. No artigo intitulado *Um cadáver com vida* (1949), por exemplo, Cortázar abre com uma frase que de imediato esclarece o título de seu artigo: “É claro, refiro-me ao surrealismo”. Mas é em *Morte de Antonin Artaud* (1948) que podemos visualizar melhor os motivos desse cadáver ainda estar bem vivo, não obstante o fim aparente da escola, já abalada pelas várias dissensões e divergências dentro do grupo. Neste último, a respeito do surrealismo, Cortázar escreve:

(...) a razão do Surrealismo ultrapassa toda a literatura, toda arte, todo método localizado e todo produto resultante. Surrealismo é cosmovisão, não escola ou ismo: uma empresa de conquista da realidade, que é a realidade certa em vez da outra de papelão e para sempre ressequida; uma reconquista do mal conquistado (o conquistado a meias: com a fragmentação de uma ciência, uma razão discursiva, uma estética, uma moral, uma teleologia) e não a mera continuação, dialeticamente, da velha ordem supostamente progressiva. (CORTÁZAR, 1948, p.58).

Como vemos na citação acima, Cortázar concebe o surrealismo como uma empresa de conquista da realidade, da “realidade certa” por oposição a outra realidade. Isso nos leva de volta a alguns aspectos que abordamos no capítulo precedente, quando investigamos o primeiro e o segundo período do surrealismo. No primeiro período,

demarcamos a crença surrealista em algo como uma “realidade superior” ou uma causa mais nobre a que os surrealistas estariam servindo ao trabalharem com a palavra de acordo com as prerrogativas do movimento. Em relação ao segundo período, vimos que o projeto de Dalí é justamente o de “(...) sistematizar a confusão e contribuir para o descrédito total do mundo da realidade.” (DALÍ, 1930, p.201, tradução nossa). E Dalí propõe colocar, pela via do fenômeno paranoico, a própria realidade do pensamento no lugar dessa realidade desacreditada. Essas duas ideias – tanto a de “realidade superior” quanto a de uma conquista da realidade – estão presentes no trecho citado acima. Cortázar fala tanto de uma empresa de conquista da realidade quanto de uma “realidade certa”. No texto *Situação do romance* (1950), ele começa com a seguinte reflexão: “Tenho pensado algumas vezes se a literatura não merecia ser considerada uma empresa de conquista verbal da realidade” (CORTÁZAR, 1950, p.61). Não é nossa intenção determinar que realidade é essa e como ela se articula na obra de Cortázar. Gostaríamos apenas de indicar a semelhança de sua posição, em relação a esse tema, com o surrealismo. Certamente formulações como “realidade superior”, “uma causa mais nobre”, “realidade certa” não são tão precisas quanto gostaríamos. Talvez a própria imprecisão faça parte do que se pretende comunicar através delas. Isso constitui um obstáculo para manejarmos de maneira concreta a “atitude poética” que foi transmitida a Cortázar via surrealismo. E isso porque o que está implicado nessa transmissão – uma atitude poética – é um termo um tanto vago, difícil de definir e agarrar com conceitos precisos. Corrobora essa interpretação outro trecho em que Cortázar comenta o surrealismo:

(...) o aprofundamento surrealista acentua mais o indivíduo do que os seus produtos, sabendo-se que todo produto tende a nascer de insuficiências, substitui e consola com a tristeza do sucedâneo. Viver importa mais do que escrever, a não ser que o escrever seja – como tão poucas vezes – um viver. Salto para a ação, o Surrealismo propõe o reconhecimento da realidade como poética, e sua autêntica vivência: assim é que em última análise não se entende que continue existindo diferença essencial entre um poema de Desnos (modo verbal da realidade) e um acontecimento poético – certo crime, certo *Knockout*, certa mulher – (modos fatuais da mesma realidade). (CORTÁZAR, 1948, p.58 e 59).

Essa realidade poética, que no trecho acima está articulada ao surrealismo, apresenta uma relação muito estreita com um elemento de particular importância na obra de Julio Cortázar. Trata-se da noção de ‘fantástico’. Sabemos que os contos de Cortázar são associados ao gênero: literatura fantástica. E o próprio Cortázar, aliás, referiu-se, não poucas vezes, à ideia de ‘fantástico’. A Omar Prego (1991, p.48 e 49), por exemplo, quando questionado a respeito dessa ideia, ele respondeu: “(...) isso que eu chamaria de

um ‘sentimento’ frente à realidade me vem da primeira infância (...)”. Eis-nos novamente diante desse termo impreciso: realidade. Não se trata, como já dissemos, de procurar definições. Ao ser questionado se era possível definir o fantástico, aliás, Cortázar respondeu: “Acontece com o fantástico a mesma coisa que acontece com a poesia, que, segundo o humorista, é ‘o que resta depois de definida a poesia’” (BERMEJO, 2002, p.36). Embora essa imprecisão nos traga alguma dificuldade, é possível, contudo, a partir da aproximação entre o ‘fantástico’ de Cortázar e a ‘realidade poética’ surrealista, esclarecer melhor de que forma o surrealismo ecoou na obra, e mesmo na visão de mundo, do escritor argentino.

#### 4.2 *O ‘fantástico’ em Cortázar e o método paranoico-crítico*

Não podemos prescindir, para abordar a ideia de ‘fantástico’, de ao menos uma noção aproximada que auxilie nossa discussão sobre o tema. A esse respeito, convém buscarmos a noção no próprio Cortázar:

Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir. (BERMEJO, 2002, p.37).

Há vários relatos acerca de fenômenos e situações – alguns em seus próprios contos, como veremos agora – feitos por Cortázar para promover essa ideia de ‘fantástico’. Dentre estes relatos, chamou-nos atenção um em que o ‘fantástico’ emerge no tempo, ou, para falar com o autor, na ideia de tempo comumente aceita por nossa razão. De repente um momento acontece – um momento fantástico –, e então é como se houvesse a invasão de um outro tempo, totalmente diferente dessa ideia de tempo que nossa razão compartilha. Há um exemplo dessa emergência do ‘fantástico’ no tempo na própria obra de Cortázar, em um conto seu chamado *O perseguidor*. Neste, um saxofonista chamado Johnny, no momento em que está dentro do metrô indo de uma estação a outra, sofre uma espécie de deslocamento temporal. Cortázar se refere a esse deslocamento afirmando que Johnny, “(...) de repente, percebe que entre três estações do metrô pensou em dois minutos uma série de coisas que se fossem desenvolvidas no tempo corrente levaria vinte, trinta minutos para contar”. É como se houvesse uma condensação temporal. E Cortázar acrescenta ainda que esse episódio ficcional é absolutamente

autobiográfico, dando, assim, um exemplo em que o ‘fantástico’ emerge no próprio cotidiano. A esse respeito, ele diz a Omar Prego:

*J.C.:* Você sabe que em ‘El perseguidor’ existe um episódio onde Johnny conta como o tempo é abolido. Pois bem: isso é absolutamente autobiográfico. E, além do mais, não me acontecia apenas na época em que escrevia ‘El perseguidor’, e que naquele momento me ajudou, entrou naquela intuição do Johnny. Não: continua me acontecendo até hoje. (PREGO, 1991, p.58).

Esse caráter, digamos, condensador da dimensão ‘fantástica’ do tempo nos conduz novamente para uma aproximação da atividade escrita de Cortázar com o segundo período do surrealismo. Também o método paranoico-crítico utiliza a noção de condensação ao proclamar que o *todo* da sistematização delirante já está presente no fenômeno elementar, pouco importando o quão fragmentário seja a emergência deste último. O que está implícito na teoria de Dalí, e que lhe permite promover essa condensação em seu método, é o reconhecimento de que a função intelectual está estruturando todo o material psíquico que culminará na constituição do sistema. Quando o fenômeno elementar ocorre, sua base, não visível ainda conscientemente, já guarda em si toda a estrutura sistemática. Esse apontamento teórico nos permite compreender dois aspectos da poética de Cortázar. Em primeiro lugar, o fato de um conto poder nascer de um pequeno fragmento ou de uma única imagem que traz em si uma carga intensa. Veremos mais à frente que, para Cortázar, essa própria imagem inicial carregada já guarda em si o conto inteiro. A seguir, citamos, mais uma vez na íntegra, dada sua importância para o que estamos abordando, um trecho onde Cortázar se expressa a respeito dessa imagem:

*J.C.:* Eu diria que, em geral, existe uma imagem ou uma série de imagens, um momento de vida no qual pode haver não somente uma figura e manchas de sangue, mas um movimento de pessoas, pode ser inclusive uma cena bastante animada na qual aparecem diversas pessoas não identificadas, mas que eu estou vendo. Mas há mais. Isso não é apenas uma imagem: é uma imagem profundamente carregada de algo que eu não sei o que é. Quer dizer, uma imagem diferente de qualquer outra. Posso ter imaginado montes de coisas, como nos acontece nos momentos de distração: as imagens passam e desaparecem. Mas de repente, a cada tanto, há uma que, digamos, se fixa um pouco mais que as outras. Porque contém uma incitação, uma carga. Existe um mistério, algo que eu tenho que descobrir nessa imagem. O conto vai dar nisso. No fundo, o conto é a pesquisa que leva ao esclarecimento total da situação. (PREGO, 1991, p.34).

Na citação acima, a noção de condensação está apenas indicada. Essa noção fica mais explícita quando, no texto *Do conto breve e seus arredores* (1969), Cortázar afirma que o conto emerge de algo como uma massa informe, de “(...) um enorme coágulo, um bloco total que já é o conto” (CORTÁZAR, 1969, p.233). Voltaremos a isso.

Notemos agora o segundo aspecto da poética de Cortázar que o apontamento teórico de Dalí nos permite compreender. Trata-se do sentimento que acompanha sua escrita, a saber, o sentimento de não estar utilizando o pensamento voluntário na escrita de um conto, de não estar fazendo aquilo conscientemente, de que o conto lhe está sendo indicado ou mesmo comunicado por algo não muito bem definido. Já tivemos ocasião de mencionar esse sentimento de Cortázar quando vimos seu debate com Omar Prego a respeito da contradição entre espontaneidade e controle em sua escrita. Agora, partindo do apontamento teórico de Dalí, podemos compreender esse sentimento formulando a hipótese de que o próprio conto já está escrito, ou melhor, estruturado em uma linha narrativa no exato momento em que a imagem carregada incita a escrevê-lo.

A dimensão ‘fantástica’ do tempo pode ainda ser articulada àqueles casos em que um artista relata ter recebido uma obra inteira a partir de um sonho. Cortázar registra um caso desse tipo em sua obra. Trata-se do conto *Casa tomada*, coligido em seu primeiro livro de contos: *Bestiário* (1951). De acordo com ele: “J.L.: ‘Casa tomada’ foi um pesadelo. Eu sonhei aquilo. A única diferença entre o sonho e o conto é que, no pesadelo, eu estava sozinho” (PREGO, 1991, p.52). Para explicitar de que maneira a dimensão ‘fantástica’ do tempo está presente nesse caso, recorreremos a um comentário feito por Freud na *Interpretação dos sonhos* sobre um sonho de Maury. O comentário em questão aborda um aspecto enigmático relacionado ao tempo. Freud (1900, p.524) relata que “(...) Maury, depois de ser atingido na nuca por um pedaço de madeira enquanto dormia, despertou de um longo sonho que era como uma história completa tendo por cenário a Revolução Francesa”. O que intrigou Freud (1900, p.64) em relação a esse sonho, assim como a outros pesquisadores, foi que a quantidade de material apresentada por ele era demasiadamente extensa em relação ao “(...) curto período transcorrido entre a percepção do estímulo emergente e o despertar”. Para solucionar esse problema, Freud formula a seguinte hipótese:

Eu mesmo proporia a seguinte explicação para esse sonho. Acaso será tão improvável que o sonho de Maury represente uma fantasia já pronta e armazenada em sua memória por muitos anos, e que foi despertada – ou, eu diria, “aludida” – no momento em que ele tomou conhecimento do estímulo que o acordou? (FREUD, 1900, p.524).

E Freud ainda acrescenta que essa fantasia não precisa ser revivida durante o sono. Pode ser que apenas uma parte dela tenha sido tocada, fator suficiente para ativá-la inteiramente. Tendo em vista tal comentário de Freud, podemos notar que esse modo de

operar da fantasia se ajusta bem com o que dissemos mais acima acerca da condensação implicada no fenômeno elementar:

Tampouco era necessário que essa fantasia de há muito preparada fosse revivida durante o sono; bastaria apenas que fosse tocada. O que quero dizer é o seguinte; quando soam alguns compassos musicais e alguém comenta (como acontece no *Dom Giovanni*) que são do *Fígaro*, de Mozart, despertam-se em mim, de uma só vez, inúmeras lembranças, nenhuma das quais pode penetrar isoladamente em minha consciência no primeiro momento. A frase-chave serve como um posto avançado através do qual toda a rede é simultaneamente posta em estado de excitação. É bem possível que o mesmo se dê no caso do pensamento inconsciente. (FREUD, 1900, p.525).

A citação acima nos fornece mais um fundamento para sustentar a hipótese segundo a qual o conto já está estruturado em seu todo no momento em que uma única imagem ou um simples fragmento carregado incita Cortázar a lançar-se na escrita. É possível que a imagem carregada de que fala Cortázar seja uma fantasia completa, e o surgimento de apenas um fragmento dessa fantasia ative a rede inteira que é o próprio conto. Essa é uma hipótese aplicável à própria relação entre fenômeno elementar e sistematização delirante da paranoia-crítica daliniana.

Ficaria, contudo, a questão de saber por que, no caso da paranoia-crítica – e isso também vale para a gênese dos contos de Julio Cortázar –, a construção do sistema delirante ou do conto exija um trabalho que parece ser mais rigoroso que a simples passividade de uma recordação. Esse fato nos exige mais cuidado na tentativa de articular a teoria de Freud sobre o funcionamento em rede da fantasia com o fenômeno elementar. Começamos, pois, pela aproximação entre essa teoria e a dimensão ‘fantástica’ do tempo tal como vimos em Cortázar. A condensação de vários eventos em poucos minutos, que Cortázar testemunha tanto em *El perseguidor* quanto em sua própria vida, é perfeitamente articulável com o que Freud introduz a partir de seu comentário sobre o sonho de Maury. E nos parece que o próprio método de escrita de Cortázar está ligado a essa dimensão ‘fantástica’ do tempo e a esse funcionamento em rede da fantasia.

Mencionamos anteriormente que o conto *Casa tomada* foi sonhado por Cortázar. Isso não quer dizer que, na escrita deste conto, seu esforço tenha sido apenas o de recordar o sonho da maneira mais precisa possível. Vimos mais acima uma breve descrição do aspecto crítico da escrita de Cortázar: frases suprimidas, supressão de folhas e uma conseqüente reescrita de um trecho do conto. Esse aspecto indica a existência de um trabalho ativo por parte do escritor. A dificuldade em compreender esse caráter ativo – presente também no segundo período do surrealismo, convém lembrar – deve-se ao fato

da função intelectual, único elemento que poderíamos identificar como agente desse trabalho, estar a serviço de uma espontaneidade primeira, algo como um elemento irracional ou, digamos de uma vez, de um desejo inconsciente. Aqui, o funcionamento em rede da fantasia auxilia nossa compreensão, pois poderíamos entender a mencionada espontaneidade como fruto da fantasia já estruturada. Ainda assim, para que essa revivescência da fantasia não resulte em uma simples recordação, é preciso que o escritor entre em jogo, isto é, o lado propriamente crítico do artista. A maneira como Cortázar descreve a escrita de *Casa tomada* nos permite explicitar isso:

Era pleno verão, e eu acordei encharcado, por causa do pesadelo. Já era de manhã, me levantei – a máquina de escrever ficava no meu quarto – e nessa mesma manhã escrevi o conto inteiro, de um tirão. Começo falando na casa, você sabe que eu descrevo muito, porque a tinha diante dos olhos. (...) Mas, de repente, o escritor entrou em ação. Percebi que aquilo não podia ser contado com um personagem só, tinha que vestir um pouco o conto com uma situação ambígua, uma situação incestuosa, o casal de irmãos de quem se diz viver como “um simples e silencioso casamento de irmãos”, esse tipo de coisa. *Essa carga eu fui acrescentando, não estava no pesadelo.* (PREGO, 1991, p.52, grifo nosso).

Estamos diante de um exemplo do que Freud tantas vezes repetiu – e, com ele, também repetimos algumas vezes em nosso trabalho – a respeito da criação artística: a obra de arte é produto de um trabalho que o artista executa sobre a fantasia. A citação acima reúne todos os elementos para compreendermos o que Freud está dizendo através dessa formulação. Podemos tomar o pesadelo de Cortázar, na medida em que foi o que lhe deu o conto, como uma fantasia completa. Contudo, não bastou a Cortázar simplesmente transcrever sua fantasia para o papel, como se fosse uma simples recordação. Como ele mesmo diz: o escritor precisou entrar em ação. E é precisamente nessa ação do escritor que reside seu caráter ativo diante da fantasia, isto é, o fato de trabalhar sobre ela a fim de transformá-la.

Em tudo o que dissemos sobre Cortázar até agora, não saberíamos apontar qual elemento de sua poética pode ser considerado uma herança direta do surrealismo. O que procuramos indicar foi a concordância de ideias entre o movimento vanguardista francês e algumas reflexões de Cortázar a respeito de sua atividade de escritor. Vimos que Cortázar ressaltou no surrealismo um interesse pela realidade poética, por leis diferentes das habituais, o que nos levou à análise do ‘fantástico’. Nossa análise da gênese dos contos de Cortázar resultou em aproximá-lo mais do segundo período do surrealismo, em virtude da maneira como trabalha a espontaneidade – o elemento irracional – em sua escrita, muito similar ao que Dalí introduz através do método paranoico-crítico. E essa

semelhança se estreita ainda mais se contemplarmos mais algumas reflexões de Cortázar em relação a sua poética. Em primeiro lugar, é preciso dizer que ele não constrói essa poética partindo de uma reflexão sobre os elementos textuais de composição da obra. Ele não formula leis de composição do conto ou elementos que devem integrar as ações narrativas. O que Cortázar descreve é como o conto acontece, isto é – para dar todo o peso à palavra acontecimento –, como se realiza a passagem do estado de um homem que, em um dado momento, nada escreve, para o momento em que a escrita se precipita. A nosso ver, a passagem seguinte condensa esse ponto de vista:

(...) vejo um homem relativamente feliz e cotidiano, envolto nas mesmas insignificâncias e dentistas de todo habitante de cidade grande, que lê jornal e se enamora e vai ao teatro e que de repente, instantaneamente, numa viagem no metrô, num café, num sonho, no escritório enquanto revisa uma tradução duvidosa acerca do analfabetismo na Tanzânia, deixa de ser ele-e-sua-circunstância e sem *razão* alguma, sem aviso prévio, sem a aura dos epléuticos, sem a crispação que precede às grandes enxaquecas, sem nada que lhe dê tempo para apertar os dentes e respirar fundo, *é um conto*, uma massa informe sem palavras nem rostos nem princípio nem fim, mas já um conto, algo que somente pode ser um conto e, além disso, em seguida, imediatamente, Tanzânia pode ir para o diabo porque este homem porá uma folha de papel na máquina e começará a escrever (...) (CORTÁZAR, 1969, p.232).

Vemos aí resumida a concepção que Cortázar tem sobre o processo de nascimento do conto. De acordo com o que está descrito na citação, o conto nasce como de um estalo, uma intuição, de uma quebra no encadeamento “normal” das ideias pela intrusão de um material novo. De repente, “é um conto” – o caráter de quebra é evidente. Alguma coisa se impõe no pensamento e pressiona para que seja realizado no plano da escrita literária. Tanto é assim que, diante dessa massa informe da qual o conto emerge inicialmente, o escritor deixará todas as suas ocupações para *trabalhar* sobre ela até transformá-la naquilo que ela já é: um conto. É justamente essa maneira de entender a atividade escrita na construção do conto que nos leva a relacionar a poética de Julio Cortázar com o método paranoico-crítico de Salvador Dalí. De fato, o aparecimento súbito do conto, expresso pela emergência da massa informe no qual ele se traduz de início, apresenta estreita semelhança com o que na paranoia se entende por fenômeno elementar.

No seminário dedicado ao tema das psicoses, Lacan (2010) afirma que o delírio, ao invés de ser um erro de julgamento, como a psiquiatria clássica dava a entender através da noção de fenômeno elementar, reproduz, na verdade, sua própria força constituinte, o que significa que ele próprio pode ser entendido como um fenômeno elementar. Já vimos essa ideia quando comentamos os artigos que Salvador Dalí dedicou ao método paranoico-crítico. Ora, a poética de Julio Cortázar parece descrever justamente a relação

entre fenômeno elementar e delírio. Cortázar afirma que, no momento do aparecimento do conto, “(...) há como que um enorme coágulo, um bloco total que já é o conto, isso é claríssimo embora nada possa parecer mais obscuro” (CORTÁZAR, 1969, p.233). A impressão que temos é a de que, no início, existe uma espécie de negativo do conto que irá revelar-se através do trabalho de escrita. Se o conto, quando de seu aparecimento na consciência, é uma massa sem nenhuma forma, isto é, se inicialmente ele não passa de uma ideia, de uma frase – e Cortázar (PREGO, 1991) chega a relatar o caso em que construiu um conto a partir de uma única palavra, esta compreendida como um coágulo condensando as várias palavras que irão compor o conto inteiro –, se o conto tem esse caráter instantâneo e súbito, dizíamos, então acreditamos poder ver em seu desenvolvimento a relação entre fenômeno elementar e delírio, que Dalí utiliza em seu método paranoico-crítico. Para estreitar mais essa aproximação entre a poética do escritor argentino e o método do pintor espanhol, encontramos ainda uma passagem em que Cortázar afirma que:

Escrever um conto assim não dá nenhum trabalho, absolutamente nenhum; tudo ocorreu antes e esse antes, que aconteceu num plano onde “a sinfonia se agita na profundidade” para dizê-lo com Rimbaud, é o que provocou a obsessão, o coágulo abominável que era preciso arrancar em tiras de palavras (CORTÁZAR, 1969, p.233 e p.234).

Ainda que tudo tenha ocorrido antes, como Cortázar se exprime, o papel ativo do escritor é imprescindível para que o conto se realize. Esse caráter ativo é mais um ponto em comum com o método de Dalí. Não se trata, aqui, como o é no primeiro período do surrealismo, da transformação do artista num mero aparelho registrador em relação às suas fantasias – ou ao que quer que se acredite lhe ser comunicado através do automatismo mental surrealista. Há um aspecto crítico, um trabalho racional sobre a fantasia, e o fato de podermos qualificar esse trabalho de racional não lhe destitui de nenhuma espontaneidade. Identificamos essas mesmas ideias, referentes ao segundo período do movimento surrealista, na atividade escrita de Julio Cortázar. Tal constatação nos leva a pensar que as questões surrealistas, ou melhor, a questão do irracional, da rebelião irracional que Cortázar identifica num período da arte que inicia em meados do século XIX e chega ao seu ápice no surrealismo, também tenha atravessado sua obra. Corrobora essa interpretação o fato do crítico Arrigucci (1973) vincular a obra literária de Cortázar a uma linhagem de rebelião cujo cume é o surrealismo. Nesse caso, como temos pontuado desde o início do presente capítulo, não é apropriado falar em influência – se, por influência, entendermos a apropriação de algumas ideias de outrem. Tal questão,

contudo, é secundária em relação a nosso trabalho. Gostaríamos apenas de registrar que, ao investigarmos a poética de Julio Cortázar, esbarramos nas mesmas questões levantadas pelo surrealismo, e a tal ponto que pudemos identificar o método de Dalí operando na poética do escritor argentino. Tal fato nos remete à hipótese com a qual terminamos nosso capítulo sobre o surrealismo, a saber, a de que o método paranoico-crítico é, na verdade, um método para a própria sublimação. O fato de Cortázar ter chegado a ele simplesmente dedicando-se ao exercício do fazer artístico é um indicativo disso.

#### 4.3 *Elaboração analítica e escrita poética*

O presente trabalho partiu de uma hipótese feita sobre um relato de Julio Cortázar a respeito da escrita de um conto seu. Trata-se do conto *Circe*, de seu primeiro livro de contos, intitulado *Bestiário*. O relato que o escritor fornece sobre esse conto é o seguinte:

Eu tinha uma pequena neurose, muito desagradável. Eu temia encontrar insetos na comida. Tinha que examinar cuidadosamente cada bocado antes de leva-lo à boca, o que arrasa qualquer bom almoço e, além disso, cria enormes problemas de comodidade pessoal. (...) Escrevi o conto – e nisso sou formal: o conto não foi escrito com a consciência do problema –, e terminei-o sem que tivesse me passado pela cabeça que o personagem tinha um problema semelhante ao meu. Dei-me conta do resultado porque, depois de escrito o conto, um belo dia me vi comendo, muito feliz, um cozido à espanhola sem olhar o que comia. (BERMEJO, 2002, p.30).

Quando nos deparamos com esse relato pela primeira vez, pensamos que Cortázar poderia ter realizado um trabalho de elaboração, no sentido de *Durcharbeitung*, através da escrita poética. Foi essa a nossa hipótese inicial. Ao pensá-la deste jeito, não diferenciávamos ainda os termos *Bearbeitung*, *Durcharbeitung* e *Verarbeitung*, de modo que causou-nos espécie, após realizar a investigação deles na obra de Freud, constatar que todos admitem uma só palavra para traduzi-los em português: elaboração. Isso constitui uma advertência em relação à tradução das obras de Freud. Ao pensar em português, construímos uma hipótese valorizando o único sentido de elaboração que acreditamos sobressair de uma leitura de Freud em nosso idioma: a elaboração própria ao trabalho de análise, também traduzida por perelaboração, associado ao termo alemão *Durcharbeitung*. Este sentido, contudo, se situou à margem de nossa pesquisa. A hipótese foi sendo desfeita à medida que escrevíamos o capítulo dedicado à elaboração. Isso porque *Durcharbeitung* é utilizado por Freud (1914) para designar uma situação específica, a saber, o tempo que o paciente necessita para, após uma interpretação feita pelo analista,

vencer ou superar uma resistência. Todos os textos de Freud que consultamos a esse respeito definem *Durcharbeitung* nesse mesmo sentido. Isso impediu a sustentação de nossa hipótese inicial, pois, ao analisar o relato de Cortázar, não encontramos um lugar para situar a posição interpretante do analista. Tampouco saberíamos apontar a resistência no caso de Cortázar. Conduzir nosso trabalho nessa via seria, a nosso ver, tentar colocar a produção de Cortázar sobre um divã, caminho esse que a crítica literária – e mesmo a crítica artística em geral – censurou em algumas abordagens analíticas, como vimos em nossa Introdução.

Um aspecto particular do relato de Cortázar sobre a escrita de *Circe*, contudo, também nos sugeriu considerá-lo à luz do conceito de perlaboração. Em relação à escrita desse conto, Cortázar disse, em entrevista concedida a Omar Prego (1991, p.170), que o conto em questão, assim como os outros de seu livro *Bestiário*, “(...) foram, sem que eu soubesse, autoterapias, do tipo psicanalítico... Escrevi esses contos sentindo sintomas neuróticos que me incomodavam, mas que jamais me fizeram (...) procurar um psicanalista”. Essa afirmação do escritor argentino conduziu nosso pensamento à hipótese de que ele realizara, através da escrita poética, algo semelhante ao que poderia ter realizado em uma psicanálise, daí termos considerado se tratar do mesmo trabalho implicado em ambos os fazeres: *Durcharbeitung*. E essa linha de raciocínio se estreitou ainda mais quando soubemos que Cortázar associa a escrita do livro *Bestiário* à leitura das obras completas de Freud, que realizou enquanto escrevia os contos de seu livro (PREGO, 1991). Convém citar o trecho onde Cortázar faz essa associação:

Escrevi esses contos sentindo sintomas neuróticos que me incomodavam, mas que jamais me fizeram ou me obrigaram a procurar psicanalistas. (...) Eu percebia que eram sintomas neuróticos pela simples razão de que nas minhas longas horas de ócio, enquanto era professor em Chivilcoy, li as obras completas de Freud na tradução de Torres Ballester, na edição espanhola. Fiquei fascinado. Então, comecei, de maneira muito primária, a auto-analisar meus sonhos. Dos meus sonhos saiu boa parte dos meus contos. (...) Tudo isso para dizer que quando comecei a escrever os contos que me pareciam publicáveis – os de *Bestiário* e, no caso concreto de um deles, ‘*Circe*’ – estava esgotado pelos estudos que fazia para me diplomar como tradutor público em seis meses... Mas à custa, evidentemente, de um desequilíbrio psicológico, que se traduzia em neuroses muito estranhas, como a que deu origem a esse conto. (PREGO, 1991, p.170 e 171)

Não cremos que o comentário acima seja depreciativo em relação à psicanálise. Em carta escrita a seu amigo Eduardo Jonquières em 1952, Cortázar (2012) chega inclusive a recomendar um tratamento psicanalítico. A nosso ver, o que Cortázar está dizendo é que ele simplesmente resolveu fazer outra coisa com os sintomas que estava

sentindo. E o que ele fez, de fato, foi sublimá-los. Retomando os principais pontos discutidos ao longo de nosso trabalho, procuramos fundamentar esse ponto de vista, por ele constituir a hipótese que sustentamos em relação ao relato de Cortázar.

Antes de avançarmos, gostaríamos de evidenciar um aspecto comum na experiência de Cortázar e dos surrealistas. Causou-nos espécie o fato de encontrarmos na experiência escrita de Julio Cortázar a mesma estrutura presente no método paranoico-crítico de Dalí. Há algo da ordem de uma transmissão nesse fato, mas algo que difere da noção de influência, isto é, da noção de que entre os surrealistas e Cortázar houve uma transmissão direta na qual o segundo reproduziu ideias desenvolvidas pelo primeiro. Não é disso que se trata. Na verdade, tanto os surrealistas quanto o próprio Julio Cortázar descendem de uma linhagem artística de “rebelião do irracional” – ou rebelião em relação à linguagem –, que se deu a partir da segunda metade do século XIX. De acordo com Delacampagne (1997), o final do século XIX presencia uma crise que diz respeito à linguagem, ao nosso sistema de representação do mundo – até então fiel a uma realidade preexistente –, crise essa que não se restringe a uma disciplina específica, mas que abala tanto o meio científico, quanto o artístico e filosófico. Rivera (2013) também pontua a emergência da arte moderna, ao lado da psicanálise, no contexto desse período de questionamento. Segundo a autora:

Em fins do século XIX, o equilíbrio entre o sujeito e a representação mostra-se em crise em variados campos da produção cultural, especialmente na literatura e nas artes plásticas. O conceito psicanalítico de inconsciente vem, nesse panorama, denunciar o descentramento do eu e, ao mesmo tempo, a falta de garantias da representação. Ele gerará, nessa dupla empreitada, importantes incidências para a cultura. (RIVERA, 2013, p.117).

Fazemos essa consideração para pontuar a dificuldade em situar a relação, quer seja dos surrealistas com a psicanálise, quer seja de Julio Cortázar com os surrealistas, uma vez que todos emergem do mesmo “solo”, da mesma crise, ou, para falar com Cortázar, da “rebelião do irracional” que abalou a história a partir de meados do século XIX. Uma vez que todos emergem de um solo comum, a noção de influência não é capaz de dar conta do que está em jogo na interação de ideias de Cortázar e o surrealismo, tampouco dos surrealistas com a psicanálise. Há uma raiz comum em todos eles, o que, historicamente, parece apontar para esse momento de crise vivido no século XIX. A elucidação dessa raiz comum, contudo, assim como suas implicações para a interação dos diversos movimentos que surgiram a partir dela, merecia um trabalho à parte.

Voltando à fundamentação de nossa hipótese agora, no capítulo em que tratamos da elaboração, constatamos que os termos *Bearbeitung* e *Verarbeitung* permitem uma articulação com a atividade artística. Quando abordamos a elaboração secundária (*sekundäre Bearbeitung*), vimos uma discussão, feita pelo surrealismo, a respeito do fazer artístico. A discussão se referia ao papel das funções pré-conscientes neste fazer. Dissemos que o primeiro período do surrealismo pretendeu excluir completamente a função pré-consciente – aboli-la, por assim dizer –, ao passo que o segundo período, apoiando-se numa análise da paranoia, permitiu a retomada dessa função para a atividade artística sem que essa retomada constituísse uma transgressão dos princípios surrealistas. A referência ao espontâneo, ao irracional, ao automático permaneceu no segundo período. Ao analisar a influência do surrealismo em Cortázar, vimos que essa referência ao irracional também está presente em sua maneira de escrever contos, fator esse que nos levou a aproximar sua poética do segundo período do surrealismo.

Em relação ao termo *Verarbeitung*, fizemos uma articulação entre o que Freud denomina elaboração psíquica (*psychische Verarbeitung*) e a sublimação. Como vimos no capítulo em que tratamos de *Verarbeitung*, Freud afirma a existência de uma elaboração normal (*normalen Verarbeitung*) no aparelho psíquico, chegando, inclusive, a descrever algumas atividades normais levadas a cabo por esse aparelho. A elaboração normal (*normalen Verarbeitung*) designa um modo de tratamento das excitações que invadem o aparelho psíquico no qual a qualidade neurótica está ausente. A normalidade, aqui, constitui-se apenas em oposição à neurose. E, em virtude da qualidade neurótica também estar ausente da sublimação, pensamos em associá-la à ideia de elaboração normal, como uma de suas atividades. Essas ideias também conduziram à reconsideração de nossa hipótese inicial. Não fazia muito sentido articular *Durcharbeitung* e atividade artística – no caso, a escrita do conto de Cortázar –, já que a definição que Freud propõe para o mencionado termo parece implicar o funcionamento próprio à neurose, isto é, a de um retorno do recalcado após a interpretação analítica e a superação de uma resistência. De qualquer forma, a própria associação que encontramos entre *Verarbeitung* e sublimação abria uma nova via para a consideração do relato de Cortázar.

Assim, ao atingir o fim de nosso trabalho, chegamos à tese de que Cortázar, através da escrita de *Circe*, elabora – no sentido de *Verarbeitung* – sua “pequena neurose”, como ele próprio denomina. Estamos, pois, diante de um trabalho de escrita que resultou numa elaboração normal (*normalen Verarbeitung*) feita pela via sublimatória.

Corrobora essa interpretação o fato de termos encontrado o método paranoico-crítico operando na poética de Cortázar, pois, ao terminarmos a análise desse método no capítulo dedicado ao surrealismo, dissemos que ele se apresenta como método para a própria sublimação. Com isso, não queremos dizer que o método paranoico-crítico seja o método de toda sublimação. Gostaríamos apenas de registrar que, num caso em que pudemos articular a uma obra de arte (o conto *Circe*) o conceito de elaboração normal (*normalen Verarbeitung*), o que encontramos operando no método de produção dessa obra foi a paranoia-crítica de Dali, isto é, um método onde tanto a função inconsciente quanto a pré-consciente estão referidas à espontaneidade no fazer artístico.

## REFERÊNCIAS

- ALLOUCH, Jean. **Marguerite, ou, a Aimée de Lacan**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. **O Escorpião Encalacrado: A poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2002.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRETON, André. Manifesto do Surrealismo (1924). In: \_\_\_\_\_. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. Segundo Manifesto do Surrealismo (1930). In: \_\_\_\_\_. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Les Vases Communicants** (1932). Paris: Gallimard, 2006.
- \_\_\_\_\_. Posição Política do Surrealismo (1935). In: \_\_\_\_\_. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BROUSSE, Marie-Hélène. O saber dos artistas. In: LIMA, M. M. de; JORGE, M. A. C. (orgs.) **Saber fazer com o real: Diálogos entre psicanálise e arte**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009.
- CORNEAU, Patrick. Surrealismo e Automatismo: O Averso do Cenário Lógico na Escrita e na Pintura. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (orgs.) **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. Morte de Antonin Artaud (1948). In: \_\_\_\_\_. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.57-60.
- \_\_\_\_\_. Um cadáver com vida (1949). In: \_\_\_\_\_. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2, p.165-168.
- \_\_\_\_\_. Irracionalismo e eficácia (1949). In: \_\_\_\_\_. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2, p.177-189.
- \_\_\_\_\_. **Bestiário** (1951). Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.
- \_\_\_\_\_. Situação do romance (1950). In: \_\_\_\_\_. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.61-101.
- \_\_\_\_\_. Do conto breve e seus arredores (1969). **Valise de cronópio**. 2. ed.

São Paulo: Perspectiva, 2008.p.227-237.

\_\_\_\_\_. **Cartas: 1937-1954.** Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.

DALI, Salvador. El Burro Podrido (1930). In:\_\_\_\_\_. **Obra completa de Salvador Dalí.** Barcelona: Ediciones Destino, 2005. v. IV.

\_\_\_\_\_. Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista (1933). In:\_\_\_\_\_. **Obra completa de Salvador Dalí.** Barcelona: Ediciones Destino, 2005. v. IV.

\_\_\_\_\_. La conquista de lo irracional (1935). In:\_\_\_\_\_. **Obra completa de Salvador Dalí.** Barcelona: Ediciones Destino, 2005. v. IV.

\_\_\_\_\_. **La vie secrète de Salvador Dali** (1942). Paris: Gallimard, 2006.

\_\_\_\_\_.**As confissões inconfessáveis de Salvador Dalí.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

DELACAMPAGNE, Christian. **História da filosofia no século XX.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

DUCHAMP, Marcel. **Engenheiro do tempo perdido** (entrevistas com Pierre Cabanne). Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

FERREIRA, José. **Dalí – Lacan, la rencontre:** ce que le psychanalyste doit au peintre. Paris: L’Harmattan, 2003.

FREUD, Sigmund. Carta 71 (1950). In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. I.

\_\_\_\_\_. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: uma conferência (1893). In:\_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. III.

\_\_\_\_\_. As Neuropsicoses de Defesa (1894). In:\_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. III.

\_\_\_\_\_. Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada “Neurose de Angústia” (1895[1894]). In:\_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. III.

\_\_\_\_\_. Estudos sobre a Histeria (1895). In:\_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. II.

\_\_\_\_\_. Observações adicionais sobre as Neuropsicoses de Defesa (1896). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. III.

\_\_\_\_\_. Interpretação dos sonhos (1900). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. V e VI.

\_\_\_\_\_. Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana (1901). In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das ObrasPsicologicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de janeiro, Imago, 1996. v.VI.

\_\_\_\_\_. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. VII.

\_\_\_\_\_. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen (1907[1906]). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago: 1996. v. IX.

\_\_\_\_\_. Escritores Criativos e Devaneios (1908[1907]). In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das ObrasPsicologicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de janeiro: Imago, 1996. v.IX.

\_\_\_\_\_. Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna (1908). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. IX.

\_\_\_\_\_. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância (1910). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XI.

\_\_\_\_\_. Notas Psicanalíticas sobre um Relato Autobiográfico de um caso de Paranóia (Dementia Paranoides) (1911). In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das ObrasPsicologicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de janeiro, Imago, 1996. v.XII.

\_\_\_\_\_. Totem e Tabu (1913[1912-1913]). In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das ObrasPsicologicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de janeiro, Imago, 1996. v.XIII.

\_\_\_\_\_. O interesse científico da psicanálise (1913). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XIII.

\_\_\_\_\_. Recordar, Repetir e Elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XII.

\_\_\_\_\_. A história do movimento psicanalítico (1914). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV.

\_\_\_\_\_. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV.

\_\_\_\_\_. Pulsões e Destinos da Pulsão (1915). In: \_\_\_\_\_. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2004. v. I.

\_\_\_\_\_. O Inconsciente (1915). In: \_\_\_\_\_. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2006. v. II.

\_\_\_\_\_. Prefácio a *Ritual: Estudos Psicanalíticos de Reik* (1919). In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, Imago, 1996. v. XVII.

\_\_\_\_\_. O 'estranho' (1919). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII.

\_\_\_\_\_. Além do Princípio de Prazer (1920). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVIII.

\_\_\_\_\_. Psicanálise (1923[1922]). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVIII.

\_\_\_\_\_. Uma breve descrição da Psicanálise (1924[1923]). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIX.

\_\_\_\_\_. Um Estudo Autobiográfico (1925[1924]). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XX.

\_\_\_\_\_. Inibições, Sintomas e Ansiedade (1926[1925]). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XX.

\_\_\_\_\_. O Mal-Estar na Civilização (1930[1929]). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXI.

\_\_\_\_\_. Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (1933[1932]). In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXII.

\_\_\_\_\_. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis(1933[1932]). In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006. v. XX.

FURTADO, Luis Achilles Rodrigues. (2008) **Desdobramentos do trabalho analítico como discurso**. In: Revista Mal-estar e Subjetividade. Fortaleza, Vol. VI, Nº 1 – p. 89-102, mar/2008.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Introdução à metapsicologia freudiana: A interpretação do sonho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Introdução à metapsicologia freudiana: A interpretação do sonho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. v. 3.

GAY, Peter. **Freud, uma vida para nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONÇALVES, Simone de Fátima. **O Conhecimento Paranóico: a tese lacaniana em uma interface com a atualidade**. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2006.

GRAÑA, Roberto Barberena. **A carne e a escrita: um estudo psicanalítico sobre a criação literária**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

HANNS, Luiz Alberto. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

LACAN, Jacques. De nossos antecedentes. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

\_\_\_\_\_. A agressividade em psicanálise (1948). In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

\_\_\_\_\_. Formulações sobre a causalidade psíquica (1950). In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

\_\_\_\_\_. **Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade** (1932). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 3 – As psicoses**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2010.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIMA, M. M. de. Freud, Lacan e a arte: uma síntese. In: LIMA, M. M. de; JORGE, M. A. C. (orgs.) **Saber fazer com o real: Diálogos entre psicanálise e arte**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009.

MAGALHÃES, Alex W. Leal. **Entre o Belo e o Feio: Das Unheimliche como princípio estético em Freud**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Psicologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

MEZAN, Renato. **Freud, pensador da cultura**. 7. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NADEUA, Maurice. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PASSOS, C. R. P. As dívidas da trajetória: possíveis confluências. In: PASSOS, C. R. P. (org.) **Confluências: Crítica Literária e Psicanálise**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PREGO, Omar. **O fascínio das palavras: entrevistas com Júlio Cortázar**. Rio de Janeiro: José Olympica, 1991.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. **O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WILLER, Claudio. Escrita automática: uma falsa questão?. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.