

# estrema

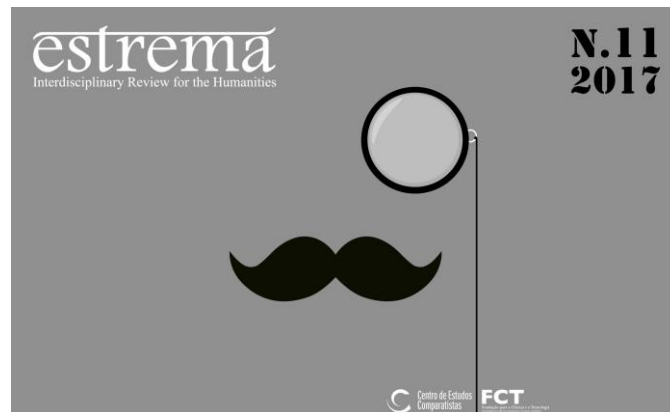
Revista Interdisciplinar de Humanidades

---

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Datia, Carla Sofia Marques. 2017. “*Caprichos* fixados numa poética do (in)consciente”. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 11: 24-56.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

***Caprichos* fixados numa poética do (in)consciente**

Carla Sofia Marques Datia<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho procura relacionar a poética de *Caprichos* de Ramón Gómez de la Serna, respeitando as premissas facultadas pelo autor, com os *Caprichos* de Goya e sua génese. Estabelecemos uma relação entre o processo criativo de ambos os autores e alguns estudos de Freud sobre o sonho.

**Palavras-chave:** *Caprichos*; poética; Gómez de la Serna; Goya; sonho.

**Abstract:** This paper aims to relate the poetics of Ramón Gómez de la Serna's *Caprichos* respecting the guidelines stated by the author with Goya's *Caprichos* and its genesis. We establish a connection between their creative process and some Sigmund Freud's studies concerning the dream.

**Keywords:** *Caprichos*; poetics; Gómez de la Serna; Goya; dream.

---

<sup>1</sup> Carla Datia é licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas – Estudos Portugueses e Românicos (2009) pela Universidade de Lisboa, instituição em que concluiu igualmente o seu mestrado em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa, com a tese *Actos de Crueldade: Os Contos do Gin-Tonic de Mário-Henrique Leiria*, 2012. É actualmente doutoranda em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, encontrando-se a desenvolver a sua pesquisa sobre o trabalho ficcional e teórico (publicado e não publicado) de Mário-Henrique Leiria. E-mail: csmdatia@gmail.com.

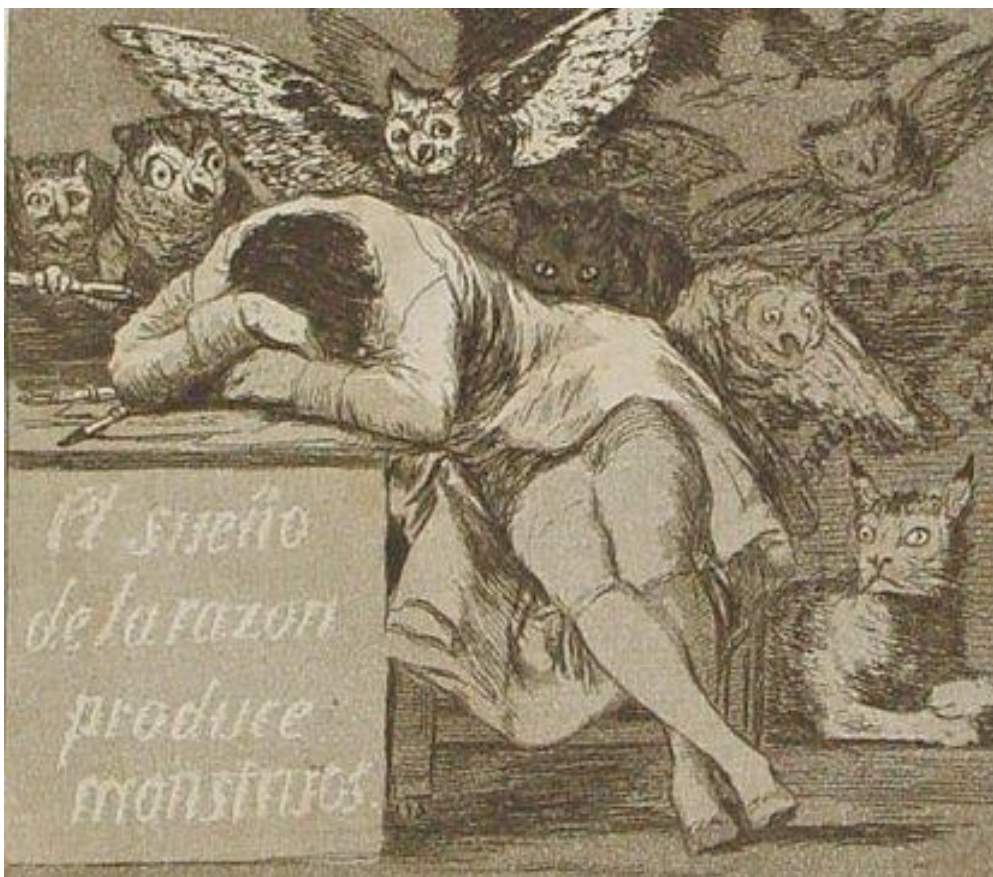


Figura n.º 1: “Capricho n.º 43 O sonho da razão produz monstros”, Goya.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “A gravura, tão significativa, foi concebida como frontispício da colecção, na primitiva ideia do pintor. As inscrições do desenho preparatório do Prado assim o fazem crer: «O idioma universal. Desenhado e gravado por Fco. de Goya ano de 1797» e «O autor sonhando: O seu intento é apenas desterrar vulgaridades prejudiciais e perpetuar com esta obra de capricho o testemunho sólido da verdade». Coincidindo com as observações do inglês Addison, sublinha como a razão, contida nos limites do sonho, liberta os monstros do que nos nossos dias designamos por subconsciente, antecipando assim a mecânica do surrealismo” (Fundación Juan March 1989, 43).

## I. Introdução

No decurso da leitura de *Caprichos*<sup>3</sup> de Ramón Gómez de la Serna<sup>4</sup> são sugeridas várias possibilidades de abordagem e de interpretação dos textos devido à génese proposta pela sua poética. O esquema exibido no “Breve prólogo” pretende imprimir aos textos uma riqueza imagética que os extravase de modo a que deles pareçam pulular imagens que se projectam diante do leitor<sup>5</sup>. Ao ler os textos somos implicados num universo que convoca a dar continuidade ao labor de constituição do “mundo embrionario”<sup>6</sup> indiciado pelo programa poético autoral.

O “Breve prólogo” presente na edição de *Caprichos* de 1956 ocupa o lugar de “programa operatório”<sup>7</sup> (Eco 1979, 50) e possibilita o vislumbre de um procedimento de construção ficcional que exhibe a descrição da fórmula composicional dos textos. Salientamos o facto de existir uma edição da obra datada de 1925<sup>8</sup>, mas é a de 1956 que usamos para a redação deste ensaio,

---

<sup>3</sup> A versão de *Caprichos* usada para a realização deste trabalho é a de 1956 e encontra-se nas obras completas de Ramón Gómez de la Serna conforme bibliografia final. Sempre que recorrermos a citações de *Caprichos* indicamos apenas o número de página. Relativamente à história editorial da obra optámos por lhe fazer uma referência breve no corpo do texto devido à importância que adquire no âmbito de uma intenção operativa autoral.

<sup>4</sup> Doravante abreviado: RGS.

<sup>5</sup> “The instructions provided stimulate mental images, which animate what is linguistically implied (...) A sequence of mental images is bound to arise during the reading process, as new instructions have continually to be accommodated, resulting not only in the replacement of images formed but also in a shifting position of the vantage point, which differentiates the attitudes to be adopted in the process of image-building” (Iser 1978, 36).

<sup>6</sup> A citação foi retirada do “Breve prólogo” (941) que antecede *Caprichos*. Este texto será uma referência constante ao longo da análise que nos propomos fazer e, por esse motivo, não iremos repetir o número de página sempre que citarmos o texto ao longo do trabalho.

<sup>7</sup> Subscrevemos o conceito de poética definido por Umberto Eco: “Nós entendemos «poética» num sentido mais ligado à acepção clássica: não como um sistema de regras obrigatórias (...), mas como programa operatório que de quando em quando o artista se propõe, o projecto de obra a realizar tal como o artista, explícita ou implicitamente, o entende” (Eco 1979, 50).

<sup>8</sup> De acordo com as palavras de Alfredo Arias no “Prólogo” ao volume consultado (conferir bibliografia final) a edição de 1925 incluía “su trabajo en la prensa, a excepción de las

pois surge como “summa del relato breve ramoniano” e aqui “se nos presenta una voluntad de «unificación» no solo deducible de su título común, sino de la similar extensión de los mismos” (Arias 2001, 46-47). É a esta edição que o autor decide juntar o fantasmagórico conforme anuncia no “Breve prólogo” e revela uma intencionalidade clara de unificação de um determinado tipo de textos.<sup>9</sup> Os factos mencionados apontam para uma metalinguagem cuja poética denuncia os artifícios de construção de *Caprichos* e a preocupação com a dimensão ficcional da narrativa.

A partir do momento em que se reformulam edições sabemos que existem sinais claros de “uma intenção operativa” (Eco 1979, 50) pois:

Muchos *Caprichos* y *fantasmagorías* he publicado a través de mi larga vida literaria, pero nunca los había coleccionado en un libro dedicado a ellos. (...) esta recopilación y selección (...).

O autor “recompilou” e “seleccionou” os *Caprichos* a constar na edição de 1956, mas esta não é apenas “una segunda edición aumentada de la de 1925”, como bem nota Alfredo Arias (2001, 48). Apesar da relativa autonomia desta edição, não podemos negar a influência das *Greguerías*<sup>10</sup>

---

greguerías y algún reportaje casual. Incluye relatos más o menos extensos (...), pequeños ensayos y observaciones (...), series o «variaciones» en torno a un objeto determinado (...) y noticias vertidas a lo fantástico” denotando uma ligação mais evidente a *Greguerías*, pois “más de la mitad de estos ejemplos proceden de los «Intermedios» narrativos de la primitiva edición de *Greguerías* (...)” (Arias 2001, 45).

<sup>9</sup> Ramón Gómez de la Serna cria a sua própria genologia literária e estabelece os conceitos que designam os seus textos. Sobre este aspecto leia-se o seguinte: “La evidente resistencia de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) a vincular sus textos con los géneros preexistentes, como el aforismo o el cuento, lo condujo a emplear curiosos nombres como el de *greguería*, para referirse a esa especie de aforismos metafóricos y humorísticos que todos conocemos, o como aquellos otros con los que aludía a los contenidos de muchos de sus libros compuestos, entre otro tipo de textos, por lo que hoy identificamos como microrrelatos: *caprichos*, *disparates*, *variaciones*, *gollerías*, *fantasmagorías*, *trampantojos*..., conceptos que de alguna forma trata de diferenciar y explicar en el «Breve Prólogo» con el que abría la edición de 1956 de *Caprichos*” (Hernández 2010).

<sup>10</sup> As *Greguerías* de RGS são uma forma textual por si apelidada e assemelham-se formalmente ao aforismo. A fórmula deste género inventado pelo autor resulta da junção de humor e metáfora e existem várias edições dedicadas a seleções de *Greguerías* agrupadas

no processo que desemboca em *Caprichos*, pois elas funcionam como ensaios de potenciais embriões narrativos a ser desenvolvidos mais extensamente noutras composições. A obra aqui analisada recupera esta ideia e os textos fecundam-se com o apoio de uma poética cuja formulação engloba o desenvolvimento da “poderosa autonomía de la imagen” para “magnetizar” e implicar o leitor “desde [la] superficie” do texto e as estratégias de composição textual aliam-se na tentativa de criar um pequeno e possível “mundo embrionario” (Arias 2001, 50). Este mundo possível edificado ficcionalmente<sup>11</sup> procura fixar em palavras a projecção fugidia que pretende realizar-se – conforme sugerido no “Breve prólogo”. Essa realização concretiza-se em texto através do recurso à invenção. Neste contexto, a figura autoral ficcionaliza-se de modo a apresentar-se como um veículo capaz de efectuar o trânsito entre o que surge em estado bruto mas é alterado através da invenção e se apresenta ao leitor como “imaginario puro” composto por “pesadillas y venganzas ideales”. Este mundo possível apresentado ao leitor não pretende ser representação do mundo empírico, mas pretende fragmentá-lo e quebrar qualquer hipótese de parentesco mimético, ao assumir como estratégia a prevalência do registo onírico:

O leitor, ao suspender a referência directa do mundo do texto literário ao mundo empírico, deve atentar na construção do próprio texto, na sua forma de expressão e na sua forma do conteúdo. (Aguiar e Silva 2011, 201)

---

por tema, por exemplo. Destacamos a seguinte: Gómez de la Serna, Ramón. 2006. *Greguerías*, Madrid: Cátedra.

<sup>11</sup> “A ficcionalidade (...) nunca se funda numa relação de identidade ou numa relação de exclusão mútua com o mundo empírico, mas sim numa relação de implicação, e a autonomia semântico-pragmática dos mundos possíveis contrafactuais ou não-factuais da ficção literária não anula a referencialidade mediata de tais mundos ao mundo fáctico e histórico” (Aguiar e Silva 2011, 251).

A insinuação de uma sobreposição do mundo possível ao mundo empírico ostenta de modo categórico a natureza ficcional e fantasiosa (sugerindo-se sonhada) dos textos. À invenção cabe a demonstração do génio criativo autoral. A componente inventiva é essencial para RGS e é isso que está sempre em causa:

Ya que se contrae el mundo gracias a la telecomunicación, lo tenemos que ensanchar con la invención. El papel de la invención es cada día más importante [...] la invención debe ser incesante. (Gómez de la Serna, citado em Flores 1998, 159)

A componente inventiva é o epicentro da composição escrita e visa consolidar a *compositio* da obra, insinuando, em simultâneo, uma certa vitória da ficção sobre “el mundo”. Pelos motivos expostos pretendemos esboçar alguns fios da teia poética que consideramos basilar em *Caprichos*. Respeitando as premissas lançadas no “Breve prólogo” da obra, procuramos aproximá-la aos *Caprichos* de Goya e sua génese. Tal aproximação torna-se viável uma vez que o símile é declarado: “algunos ‘disparates’ que merecen salvarse entre los que formaron mi carpeta goyesca de otros tempos”.

Apoiamo-nos em alguns estudos de Sigmund Freud acerca do sonho que estão contidos essencialmente na obra *Sobre os sonhos*. A aproximação aqui estabelecida entre RGS e Freud alimenta-se da necessidade de justificar uma composição poética enquanto cenário de escrita e “processo de criação” (Lausberg 2004, 91) fortemente marcada pelo domínio do sonho e do inconsciente. Dentro deste cenário composto pela entidade autoral recolhemos elementos que podemos aproximar aos estudos de Freud e exploramos alguns termos psicanalíticos do universo freudiano com a finalidade de fundamentar a poética base de *Caprichos*. Não pretendemos

decalcar o trabalho do escritor reduzindo-o a um conjunto de termos psicanalíticos.<sup>12</sup> O trabalho inventivo responsável pela elaboração de *Caprichos* de RGS dialoga de modo implícito com a questão do sonho tal como Freud a apresenta e as semelhanças ao nível da linguagem utilizada por ambos os autores viabiliza essa ligação. Ao associar escrita e sonho numa perspectiva de criação que recorre à imaginação procuramos analisar o princípio compositivo dos textos de acordo com o sugerido no seu “Breve prólogo”. Exploramos a ligação sugerida entre o acto inventivo,<sup>13</sup> a fantasia e o imaginário portadores de um tipo de absurdo que “no puede ser tonto, ni taimado, ni avieso”. No desenvolvimento desta ideia podemos afirmar que “o autor tem à sua disposição determinado material literário, ao qual impõe um princípio construtor (...) uma determinada intenção artística” (Aguiar e Silva 2011, 214-215). A entidade autoral procura definir os conceitos ao abrigo dos quais assenta a sua produção escrita e, por isso, o “Breve prólogo” assume uma função central para a interpretação dos textos que abriga. Instaura-se um mundo ficcional dentro do qual se insere a própria poética.

A nossa leitura executa-se através do recurso a um vocabulário cauteloso que valida a ligação com o trabalho de interpretação e análise dos sonhos (segundo Freud) como horizonte análogo à cosmogonia de *Caprichos*. De modo a viabilizar a recorrência do sonho entendido como

---

<sup>12</sup> Neste sentido, é importante citar o que a autora María José Flores notou ao aproximar RGS dos surrealistas avessos ao excesso de lógica: “A pesar de sus declaraciones y de las referencias freudianas presentes en su obra, Ramón se opuso siempre, en lo que coincide con los surrealistas, a la sistematicidad, al análisis demasiado “lógico” y a la base excesivamente racionalista de la doctrina freudiana y del psicoanálisis psiquiátrico, y a que éste pretendiera eliminar las diferencias y los matices, que tanto amaba, y reconducir las desviaciones a la normalidade” (Flores 1998, 156).

<sup>13</sup> “Inventar” no sentido de “descubrir a fuerza de ingenio” de “imaginar, crear su obra el poeta o el artista” (*Diccionario de la Lengua Española II*, Diccionario de la Lengua Española, Tomo II - H-Zuzón, Madrid: Real Academia Española, 1984, p. 785).



“conjunto de ideias e imagens mais ou menos confusas e disparatadas, que se apresentam ao espírito durante o sono” ou “ficção”<sup>14</sup>, alguns *Caprichos* contribuem para esse fim de modo directo logo a partir do título: “traspasso de los sueños” (944), “sueño del violinista” (945), “trajes para los sueños” (972), “el peor sueño” (1030), “el sueño y la muerte” (1043) e “el robot y los sueños” (1088) são alguns exemplos. Os exemplos referidos são-nos úteis para executar leituras metafóricas que suportam a nossa análise.

## II. Poética, *inventio* e sonho: *Caprichos* de Goya e de Ramón Gómez de la Serna

Apesar da imposição crescente na importância atribuída ao domínio do inconsciente e do imaginário tal como nos é inculcado pela poética de *Caprichos*, convém notar o peso retórico da *inventio* entendida como “processo de criação” e como forma de persuadir o leitor através “da criação de um grau de credibilidade” (Lausberg 2004, 91) no âmbito do “Breve prólogo”. O papel deste texto inaugural reside no modo como irá motivar e/ou condicionar a nossa leitura e na implementação da “comunicação narrativa” (Reis e Lopes 2007, 343-344) a desenvolver-se. No entanto, a aproximação que elaboramos não descuida o facto de existir na base dos *Caprichos* ramonianos uma estratégia autoral<sup>15</sup> evidente. O “breve prólogo”

---

<sup>14</sup> Conferir “sonho” em *Dicionário Completo da Língua Portuguesa*. 2006. Tomo II. Lisboa: Texto-Editores, p. 1377.

<sup>15</sup> “fala-se de estratégia sempre que se concebe uma atitude ou conjunto de atitudes organizativas, prevendo determinadas operações, recorrendo a instrumentos adequados e opções tácticas precisas, com o intuito de se atingir objectivos previamente estabelecidos

tem essa função estratégica no contexto global da obra. Está em causa a construção da obra literária com artifícios que suspendam o parentesco mimético com o mundo empírico e só nesta perspectiva podemos executar a leitura dessa obra concluída com uma mensagem clara e direccionada ao leitor: «¡Amigos, se hizo lo que se pudo, no los pude inventar mejores!». Ler a obra significa entrar num jogo que é a leitura e respeitar o seu grau de ficcionalidade.<sup>16</sup>

Os textos são caracterizados pela brevidade, mas isso não se torna critério para os categorizar. A obra vive da itinerância entre fronteiras genológicas, pois as composições tentam assimilar o processo movediço e instável executado pelo nosso inconsciente – é isso que o “breve prólogo” nos persuade a executar. Partindo dessa directiva, o programa poético autoral socorre-se do “imaginario puro con algo de absurdo”, ou seja, insinua-se como totalmente desconexo da razão, embora saibamos que isso cai por terra com a introdução do acto inventivo. O imaginário entra neste processo e, se pensarmos que um dos seus significados reporta ao “estatuario o pintor de imágenes”,<sup>17</sup> podemos aproximá-lo dos “cuadros de

---

(...). Deste modo, a adopção de uma estratégia textual constitui uma atitude que mediatamente interfere na construção do texto (...)” (Reis e Lopes 2007, 142-144).

<sup>16</sup> “La oposición que señala Gómez de la Serna entre el grupo de *Caprichos* y *Disparates* y el de *Gollerías* y *Trampantojos* probablemente estriba en el grado de ficcionalidad de los textos, tal como sugiere Antonio Rivas, al relacionar la *gollería* y el *trampantojo* con «el intrusismo de un narrador que detiene la acción para reconducirla hacia su particular ‘ensayismo’». Esta modalidad, para la que también creó una versión reducida, la ‘gollería’, aparece en principio con las formas narrativas del ‘capricho’ y adquiere con posterioridad su propia línea editorial en los libros *Gollerías* (1946) y *Trampantojos* (1947), respectivamente” (Hernández 2010).

<sup>17</sup> Conferir “imaginario, ria” em *Diccionario de la Lengua Española, Tomo II - H-Zuzón*, Madrid: Real Academia Española, 1984, p. 757.

fantasía<sup>18</sup>” referidos pelo autor ao expor o trabalho de fixação dos *Caprichos* em texto.

Aceitando a vertente fantasiosa assumida no “Breve prólogo” (e de que o próprio é portador) pesa, então, a fortuna de Goya<sup>19</sup> com a sua série de gravuras denominada<sup>20</sup> *Caprichos* e a escrita parece apresentar-se à semelhança da imagem imposta pelo sonho:

Atividade mental não dirigida, que se manifesta durante o sono, pelo menos nas suas fases menos profundas, e de que se pode conservar, ao acordar, uma certa lembrança. Conjunto de ideias e de imagens que perpassam no espírito durante o sono. Fantasia, desvaneio, ilusão.<sup>21</sup>

O sonho relaciona-se com a já referida fantasia e importa-nos enquanto “conjunto de ideias e de imagens” para que possamos estabelecer o trânsito entre os *Caprichos* de RGS, os de Goya e os trabalhos sobre o sonho de Freud. O processo de escrita irá assentar no fundamento retórico imposto pela *inventio* enquanto tentativa de fixar o inconsciente (sonho)

---

<sup>18</sup> Como podemos verificar o léxico utilizado pelo autor está interligado e a fantasia relaciona-se com a imagem, a fantasmagoria e a ficção, conforme se pode constatar: significa “Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales. 2. Imagen formada por la fantasía. 3. Fantasmagoría, ilusión de los sentidos. 4. Grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce 5. Ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso (...)” (“fantasía” em *Diccionario de la Lengua Española*, Tomo I - *A-guzpatarra*, Madrid: Real Academia Española, 1984, p. 631).

<sup>19</sup> “Apesar do movimento Surrealista ser o maior exemplo da ligação entre o sonho e a arte, a verdade é que muitos outros artistas basearam as suas obras nos seus sonhos, como é o caso dos artistas do movimento Romântico, do qual William Blake e Francisco Goya são claro exemplo. Estes frequentemente obtinham dos sonhos a sua fonte de inspiração. As suas obras apresentavam uma expressão emotiva na forma como eram representados os cenários do mundo dos sonhos” (Cardoso 2015, 15).

<sup>20</sup> “Em 1797 Goya iniciou a execução de uma colecção de 26 desenhos em aparo, intitulados «Sueños», sendo estes uma possível versão gráfica dos sonhos literários do escritor satírico Francisco de Quevedo, segundo Patrick Doorly («The truth about art»). Mais tarde, baseando-se na colecção «Seños» e utilizando alguns dos desenhos realizados, Goya começa uma nova colecção à qual iria dar o nome de «Los Caprichos», uma série de desenhos baseados na sátira e na caricatura. Esta série de 82 ilustrações, terminada em 1799, abordou o carácter do povo espanhol da época, depreciando a alma humana. Através do mundo fantástico das suas ilustrações, Goya conseguiu interpretar livremente a sua visão pessimista do mundo, do Homem e da sociedade” (Cardoso 2015, 38).

<sup>21</sup> Conferir “sonho” em Soares e Ferreira 1997, 5792.

narrativizando-o. Em *Caprichos* “están realizadas todas las pesadillas y venganzas ideales” conforme nos descreve a sua poética. O inconsciente apresenta-se como o “conjunto de processos e factos psíquicos que são exteriores ao âmbito da consciência e impossíveis de trazer à memória, mas que podem manifestar-se nos sonhos”<sup>22</sup> e, como emergência do imaginário proveniente do sonho, une-se à invenção operada pelo autor para compor *Caprichos*. Este princípio poético na base da composição dos textos de RGS dialoga com a concepção das gravuras de Goya, como bem nota o próprio Gómez de la Serna:

De la región de los sueños, como Quevedo, saca espectricidades y relentes que dan a su obra ese algo de proyecto monstruoso o de diseño de supuestos enormes.

La cantidad de elemento ‘desconocido’ que puso en sus obras hizo más duradero su arte, pues sólo se fragua la tensión artística gracias a esos elementos de misterio. (Gomez de la Serna 1928, 104)

A admiração pelo trabalho de Goya é evidente e a assunção de um mesmo título (*Caprichos*) já utilizado pelo pintor funciona como chamada de atenção para a importância da imagem no processo criativo de Gómez de la Serna. Através da citação transcrita percebemos a importância atribuída à “región de los sueños” como elemento primário na concepção dos textos e fundamental para produzir um efeito. Posteriormente, o sonho adquire o estatuto de emblema do objecto artístico concreto sendo componente integrante do título de vários *Caprichos*. O escritor partilha motivos com o pintor e manifesta o seu interesse por ele ao escrever uma biografia dedicada a Goya na qual um dos capítulos é exclusivamente sobre os

---

<sup>22</sup> “inconsciente” em *Dicionário Completo da Língua Portuguesa*. 2006. Tomo II. Lisboa: Texto-Editores, p. 860.

*Caprichos*. Aproveitamos, agora, da definição do termo “capricho” as *ideias* que nos importam aqui tratar: “Idea o propósito que uno forma, sin razón, fuera de las reglas ordinarias y comunes” ou, também, “Obra de arte en que el ingenio rompe, con cierta gracia o buen gusto, la observancia de las reglas”<sup>23</sup>. Estes termos permitem abrir espaço à intervenção da fantasia (“cuadros de fantasía”) e da invenção na base da concepção do “capricho” de RSG ou de Goya. Mais do que isso, a sugestão do “ingenio” que “rompe” e que define o termo capricho está intimamente ligada ao que nos é dito no “Breve prólogo”: “Tienen que ser cosas que se le aparezcan a uno, no que uno las haga aparecer”, mas são também uma “especie de disparate que inventé”. Por seu turno, e relativamente à sequência de gravuras dos *Caprichos* de Goya, o autor assume ter “conseguido fazer observações a que normalmente não dão lugar as obras por encomenda nas quais o capricho e a invenção não têm lugar” (Fundación Juan March 1989, 6-7). O estado de convalescência<sup>24</sup> no qual o pintor se encontrava quando concebeu os seus desenhos aproximam-no de um limbo caro a Gómez de la Serna. Nesse limbo predomina o sonho, como ilustra o emblemático “Capricho N.º 43” com a legenda “O sonho da razão produz monstros”.<sup>25</sup> A relevância do sonho é inegável e o processo iniciado por Goya é transposto para os seus desenhos onde “a razão, contida nos limites do sonho, liberta os monstros do que nos nossos dias designamos por subconsciente, antecipando assim a mecânica do surrealismo” (Fundación Juan March 1989, 58). Esta questão é

---

<sup>23</sup> Conferir “Capricho” em *Diccionario de la Lengua Española, Tomo I - A-guzpatarra*, Madrid: Real Academia Española, 1984, p.267.

<sup>24</sup> Relativamente à enfermidade de Goya e sua relação com a gestação dos *Caprichos*, acrescentamos algo pertinente: “A génese dos caprichos foi, provavelmente, lenta, e é forçoso vê-la indissociada das crises da enfermidade de Goya em 1792 (que o fez refugiar-se em si mesmo e dar largas ao «capricho e à invenção»)” (Fundación Juan March 1989, 31).

<sup>25</sup> Figura n.º 1, página 3.

retomada por RGS ao tentar simular uma forma de escrita que se propõe agir à semelhança da imagem – esta simulação está inserida no contexto de uma poética que convoca a imagem de modo directo. Convém notar que a relação entre escrita e imagem ou entre poesia e pintura é muito recuada no tempo e remonta a Simónides de Céos<sup>26</sup>, mas este paralelismo adquire maior notoriedade com Horácio e a sua fórmula “Ut pictura poesis”. A relação pintura-poesia atravessa os movimentos artísticos perpassando o Renascimento e o Parnasianismo, mas é com o advento das vanguardas históricas que a relação adquire um estatuto mais próximo do que aqui nos importa tratar:

As relações entre a literatura e as artes plásticas, em geral, e a pintura, em particular, tornaram-se ainda mais íntimas e relevantes com o Modernismo e sobretudo com as chamadas Vanguardas históricas (Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Expressionismo). O texto poético, graças ao aproveitamento visual da materialidade dos seus grafemas (...), adquire características estruturais que o fazem funcionar semioticamente de modo semelhante ao texto pictórico. (Aguiar e Silva 2004, 169)

Importa-nos extrair dessa intimidade entre escrita e imagem o modo como ambas se podem conjugar no seio de uma concepção poética cujo carácter experimental visa construir determinado objecto artístico literário (RGS) ou gráfico (Goya).<sup>27</sup> O cenário construído para nos explicar a escrita

---

<sup>26</sup> “Segundo Plutarco (*De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c), Simónide de Céos, poeta que viveu entre os séculos VI e V a. C., é o autor do dito aforismático segundo o qual a pintura é a poesia muda e a poesia é pintura falante. Plutarco, noutra passo da mesma obra (17f-18<sup>a</sup>), sublinha que a arte da poesia é uma arte imitativa e que é uma faculdade análoga à pintura, tornando assim claro que a analogia entre as duas artes se funda na imitação (*mimesis*) da realidade” (Aguiar e Silva 2004, 163).

<sup>27</sup> “Siguiendo el tópico horaciano del «ut pictura poesis» (‘la poesía como la pintura’), cuyo origen se halla en la célebre formulación de Simónides de Ceos: «Poesim eloquentem pictiram esse, picturam tacentem poesim esse» (‘la poesía es pintura que habla y la pintura es poesía que calla’) nos encontramos, de este modo, con una perfecta conexión entre lo que sería una escritura narrativa con influjos pictóricos, la de Gómez de la Serna, dado el estilo descriptivo y la fuerza y la plasticidad de las imágenes en sus textos (...)” (Hernández 2010).

de *Caprichos* procura simular o modo como Goya concebe os seus *Caprichos* desenhados, ou seja, simula a sua origem a partir das imagens produzidas pelo inconsciente. Para comprovar a cumplicidade existente entre escrita e imagem<sup>28</sup> pensemos nos *Caprichos* de Gómez de la Serna à luz do “processo criativo” de Goya ao conceber as suas gravuras<sup>29</sup>:

O processo criativo dos *Caprichos* repartiu-se por várias etapas ou momentos. O primeiro desses momentos correspondeu à gestação da ideia, à invenção, e ao plasmar dessa ideia num desenho preliminar não concebido inicialmente para ser gravado (...). (Gubernatis 2001, 21)

Nos *Caprichos* de RGS, e conforme consta no “Breve prólogo” escrito pelo autor, também se descreve a tentativa de “plasmar uma ideia” que parece projectar-se na entidade responsável pela escrita em forma de “mundo embrionário” mas “pasmada en su absurdidad”. Sabemos que esta descrição se insere em contexto de programa operativo, mas não deixa de ter em comum com Goya a invenção enquanto tentativa de fixar esse mundo inventado pela escrita ou pelo desenho.<sup>30</sup> O “desenho preliminar” concebido

---

<sup>28</sup> “Muito provavelmente o facto do subconsciente se manifestar por imagens deve-se à actividade diária, maioritariamente experienciada através da visão. A mente é constantemente bombardeada por imagens, através de meios eletrónicos ou naturais, o que influencia em parte a informação retida no subconsciente. Assim, os sonhos acabam por ganhar importância como mensageiros do subconsciente, acarreado à superfície os pensamentos e ideias que a consciência se recusa a exteriorizar, tornando-se fulcrais para a expressão criativa. (...) Devido à sua manifestação visual e sensorial, os sonhos são frequentemente associados à arte como uma fonte de inspiração. A sua abstração da realidade e os seus cenários muitas vezes fantásticos atraem qualquer pessoa pelo seu mistério e novidade, tornando inevitável a necessidade da sua exploração” (Cardoso 2015, 14-15).

<sup>29</sup> O paralelismo estabelecido entre os desenhos de Goya e os textos de RGS, ao convocar a antiga questão escrita/imagem, não pretende colocar a escrita numa relação de “dependência, ou como complemento segundo, da pintura” (Guerreiro 1984, 187). Importa-nos relacionar a produção da escrita e da imagem de ambos os *Caprichos* cuja génese partilha os mesmos princípios.

<sup>30</sup> Apesar das similitudes aqui apontadas entre o trabalho efectuado por Goya e a escrita de Ramón Gómez de la Serna, existem diferenças astutamente apontadas por Alfredo Arias: “Como relatos, no es ocioso atribuirles una intención de apólogos, en cuanto nuestro escritor cohonesta con Goya, no ya en la expresión de lo irracional, sino en un personal contenido didáctico. La diferencia es que en el grabado goyesco la forma trasciende el enunciado moral, fijado en la leyenda, inyectándole otras connotaciones; en tanto que en el

por Goya corresponde, se quisermos, ao que precede a fixação dos textos de RGS: “Aquí están realizadas todas las pesadillas y venganzas ideales, después de rotos innumerables borradores de otras tantas”. A escrita e o desenho finais são precedidos pela reformulação e pelo rascunho. Esta partilha de procedimento na gestação dos *Caprichos* revela a intenção de criar uma obra enquanto construção e, no caso de RGS, de exhibir os seus artifícios constitutivos ao ostentar o seu carácter ficcional a partir do “Breve prólogo”.

A técnica utilizada pelo pintor não deixa de ser curiosa, ao possuir resquícios análogos aos princípios freudianos. É disso exemplo a aplicação da “transferência”: “Goya procedeu, literalmente, à transferência, por decalque, do desenho preparatório de linha para a superfície previamente envernizada da chapa de cobre” (Gubernatis 2001, 21). A transferência, no domínio psicanalítico, diz respeito ao “proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos” (Laplanche e Pontalis 2004, 439).<sup>31</sup> Aplicado ao método artístico de Goya podemos dizer que, da germinação onírica nascida no inconsciente composto por camadas múltiplas, o pintor procede à elaboração de várias fases ou “actualizações” nos seus “desenhos preparatórios” até chegar à versão ou transferência final.

Ainda que de forma diferente mas igualmente literal, o *Capricho* de RGS intitulado “Traspaso de los sueños” propõe a transferência (literal) do

---

capricho ramoniano, el fondo –secreto, cifra– es lo que justifica la forma, el absurdo aparente” (Arias 2001, 48).

<sup>31</sup> Utilizamos a versão espanhola do *Diccionario de Psicoanálisis*, pela comodidade de partilhar a mesma língua com a obra de Ramón Gómez de la Serna. A referência bibliográfica completa encontra-se na bibliografia final deste trabalho.



universo onírico vertido ou transferido para a acção narrada no texto. O uso do termo “traspaso” como sinónimo de transferência transporta-nos para o universo freudiano na medida em que esta opera um “desplazamiento” (Laplanche e Pontalis 2004, 439) da realidade ou, se preferirmos, do mundo empírico. Tal possibilidade ganha força quando lemos o texto na íntegra:

De pronto dejó de tener pesadillas y se sintió aliviado, pues habían llegado ya a ser una proyección obsedante en las paredes de su alcoba. Descansado y tranquilo en su sillón de lectura, el criado le anunció que quería verle el señor de arriba. Como para la visita de un vecino no debe haber dilaciones que valgan, le hizo pasar y escuchó su incumbência:

- Vengo porque me ha traspasado usted sus sueños.
- ¿Y en qué lo ha podido notar?
- Como vecinos antiguos que somos, sé sus costumbres, sus manías y sobre todo sé su nombre, el nombre titular de los sueños que me agobian a mí, que no solía soñar... Aparecen paisajes, señoras, niños com los que nunca tuve que ver...
- ¿Pero cómo ha podido pasar eso?
- Indudablemente, como los sueños suben hacia arriba como el humo, han ascendido a mi alcoba, que está encima de la suya...
- ¿Y qué cree usted que podemos hacer?
- Pues cambiar de piso durante unos días y ver si vuelven a usted sus sueños.

Le pareció justo, cambiaron, y ya a los pocos días los sueños habían vuelto a su legítimo dueño. (944-945)

O sonho apresenta-se como elemento central do texto e é descrito como “proyección obsedante”, algo que nos soa familiar ao fazer ecoar as palavras contidas no “Breve prólogo” da obra a propósito da gestação dos textos: “tienen la particularidad de proyectarse en nosotros”. Esta apropriação do processo dos sonhos, aplicando-o ao contexto da formação da obra literária, acaba por mitificar o gesto criativo. O sonho está presente como matriz na concepção da obra e torna-se tema de escrita, isso ajuda-nos a compor as teias de uma poética autoral coerente com o seu teor ficcional e que tem na sua base de realização a imposição crescente do sonho. No caso do texto citado, a linguagem do subconsciente (sonho) transforma-se em

imagem observada quando projectada no próprio sujeito que sonha ou transferida deste para a parede do seu quarto. Através de um complexo jogo de transferências, a personagem deixa de sonhar porque os seus sonhos foram transferidos para o seu vizinho de cima e este sabe-o, porque conhece os seus “costumbres e manias” (944). Nesta lógica da transferência assume-se que os “sueños suben hacia arriba como el humo” (944) para ocupar o vizinho do andar imediatamente superior ao do indivíduo que primeiramente sonhava, os sonhos “han ascendido a mi alcoba, que está encima de la suya” (944). Neste caso complexificado, a transferência ocorre em várias camadas pelo facto de os sonhos personificados se retirarem da entidade que os sonha, deslocando-se, como o fumo, para o vizinho de cima, passando a desfilar em imagens concretas no espaço da sua casa. Os sonhos surgem como portadores de vontade própria ilustrando, a incapacidade do indivíduo de agir sobre eles, como foi sugerido por RGS no “Breve prólogo”:

Lo inconsciente, que es la referencia culminante y trémula de todas las modernas obras de análisis, se decide a sacar la cabeza y a actuar por su propia cuenta. En vez de esperar a que lo adivinen o lo descubran en el fondo de todo acto humano, se decide por primera vez a elucubrar por su cuenta, a hacer literatura. (Gómez de la Serna, citado em Flores 1998, 151)

No entanto, sabemos que esta aparente impotência do indivíduo perante os sonhos só ocorre no âmbito da voz narrativa (da personagem) e não se concretiza na realização poética da obra literária, porque esta resulta de um acto de invenção. Enquanto “Traspaso de los sueños” revela a transferência dos sonhos do seu dono original para outro que, não os sonhando, tem acesso a eles, através da visualização de personagens ou paisagens alheias projectadas diante de si, a poética de *Caprichos* pretende

transmitir como programa operativo a passagem do sonho para a escrita, tematizando-o inclusive. O título da composição assume a interpretação do que o próprio texto desenvolve em planos distintos e transferidos. Tal como Goya, RGS transforma em imagem quase concreta um domínio pertencente às múltiplas camadas e planos do inconsciente sobreposto ao quotidiano narrado pela acção do texto. De igual modo, verificamos a mesma situação em “Sueño del Violinista” pelo facto de o plano do sonho se sobrepor ao da acção narrada:

Siempre había sido el sueño del gran violinista tocar debajo del agua para que se oyese arriba, creando los nenúfares musicales.

En el jardín abandonado y silente y sobre las aguas verdes, como una sombra en el agua, se oyeron unos compases de algo muy melancólico que se podía haber llamado ‘La alegría de morir’, y después de un último glu-glu salió florante el violín como un barco de los niños que comenzó a hogar desorientado. (945)

Neste texto é possível verificar a metamorfose do sonho composto por camadas. A sua reiteração através do *incipit* está vinculada à recorrência do mesmo como componente do seu estatuto e podemos ligá-lo à “persuasión” mencionada no prólogo de *Caprichos*: “Esta especie de disparate que inventé procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida”. Contudo, sabemos tratar-se de dois planos distintos: o da moldura poética concebida pela entidade autoral para estabelecer uma espécie de aura em torno dos textos que irá albergar e o plano da ficção. No texto “Sueño del Violinista” o caminho para a sobreposição de planos (dentro da narrativa) está aberto: o violinista sonha tocar debaixo de água para que se ouvisse à superfície (num plano superior). A componente sinestésica atribuída ao sonho contribui para

que este se insufle no curso do desenvolvimento narrativo e acabe por prevalecer: “salió florante el violín” (945). O sonho da personagem concretiza-se, ironicamente, na elevação do seu violino à superfície.

Outro dos textos que ilustra esta imposição do sonho é “Trajes para los sueños,” mas de modo diferente. Neste caso, o sonho perturba o curso deste mundo possível e a mimese surge invertida:

Llegó a hacer trajes para toda ocasión, trajes de acuerdo hasta con el empapelado de sus habitaciones o de las casas en que era asidua visitante, tan miméticos que a veces no se la encontraba.

- ¡Ida! ¡Ida!

Pero Ida en su manía de hacerse trajes llegó a encargarse galas para los sueños.

- ¿Y este traje rayo de luna con volantes de hoje seca?

- Este porque ahora sueño mucho con terrazas. (972)

A hipervalorização do sonho dentro da acção atribui-lhe um papel preponderante no discurso destas personagens. A personagem principal veste-se com o material sonhado por Ida numa espiral aproximável ao absurdo. A presença forte da imagem faz-se sentir e como em grande parte dos textos ela colabora na tarefa de destronar o parentesco mimético<sup>32</sup> como assunção de uma poética. RGS fundamenta na imagem parte do seu labor poético recuperando o referente de Goya e seguindo a génese composicional das suas gravuras no campo da composição escrita.

### **III. *Caprichos* e sonho: fixação de uma poética**

---

<sup>32</sup> “al igual que la inmensa mayoría de los microrrelatos de Gómez de la (...) muchos de los grabados de Goya se sirven de este mismo prisma para acceder a la realidad de una forma mucho más penetrante, pues ésta suele esconder un trasfondo paradójico y, a veces, terrorífico, no perceptible desde una postura meramente descriptiva, mimética” (Hernández, 2010).

Importa-nos ressaltar que o exercício da “fantasia do artífice” (Fundación Juan March 1989, 31) notado e experienciado por Goya também se verifica em RGS, pelo menos essa parece ser a sua pretensão. Há um espírito comum a duas manifestações artísticas distintas de autores diferentes e separados cronologicamente mas abrigadas sob o mesmo título sintomático. A través da significação do termo “capricho”,<sup>33</sup> aproximamos os dois autores ao universo freudiano lembrando-nos que o modo como surgem os *Caprichos* remete para a forma como o sonho<sup>34</sup> emerge: é alheio e involuntário assemelhando-se um pouco à morte na medida em que o sujeito não tem qualquer intervenção em nenhum deles (normalmente, mas há exceções) e é isso que o texto “El sueño y la muerte” ilustra:

Al sentirse envarado por el sueño y la muerte se apresuró a irse a la cama. Quería saber quién iba a llegar antes, si el sueño o la muerte, pero en mitad del pasillo cayó dormido para sempre.  
El sueño y la muerte habían empatado en él su eterna jugada. (1043)

Talvez por esse motivo Gómez de la Serna explicita no “Breve prólogo” o seguinte: “Tienen que ser cosas que le aparezcan a uno, no que uno las haga aparecer” e justifica com estas palavras o sedimento orgânico do seu material escrito. Sob o domínio da poética que nos é oferecida para ler *Caprichos* o peso da irregularidade e da instabilidade imposta pelo sonho faz-se sentir na brevidade das narrativas – estamos num domínio que age à

---

<sup>33</sup> Conferir página 11.

<sup>34</sup> A propósito dos sonhos leia-se: “o seu conteúdo é demasiado estranho e aleatório. A razão para tal distanciamento do estado de vigília deve-se ao facto destes não surgirem como resultado de uma atividade lógica e emocional, mas sim de uma atividade inconsciente. (...) Apesar do carácter absurdo dos sonhos, apenas algumas pessoas conseguem retê-los na sua memória. Estudos de psicologia cognitiva mostram que uma personalidade absorta, ou criativa com abertura a experiências, está diretamente ligada à capacidade de recordar os sonhos, também intitulada de DRF” (Cardoso 2015, 5-6).

semelhança do registo onírico e nem as próprias personagens sobrevivem ao duelo sonho/morte, pois habitam numa sobreposição de planos que suplanta a sua própria acção. Trata-se da sugestão do inconsciente como camada sobreposta que parece habitar e ocupar a centralidade da acção narrativa tal se sugere que ocupe parte do processo gestacional de *Caprichos*.

Torna-se necessário “focarmos a nossa atenção precisamente naquelas associações que são ‘involuntárias’ e ‘interferem com a nossa reflexão’” (Freud 2006, 13) ou, traduzindo nos termos do nosso autor, determo-nos na capacidade de delimitar um universo de escrita que simule o registo do “imaginário puro”. Este é o convite audaz que nos é proposto a partir do “Breve prólogo” e esse convite renova-se em cada um dos textos que recheiam *Caprichos*. O “imaginário puro” é resultado da junção da imaginação “como condição necessária e suficiente para que se possa assistir ao nascimento de um produto artístico” à fórmula poética ramoniana; essa imaginação “criativa ou construtiva sobretudo de «imagens»” destrona a imitação e liga-se “às capacidades inventivas dos indivíduos”.<sup>35</sup>

À semelhança do trabalho efectuado pela análise dos sonhos, consistindo em anotar “imediatamente as ideias que nos ocorrem e que a princípio são ininteligíveis” (Freud 2006, 13), RGS diz-nos que tenta repetir o procedimento na sua escrita. Assim, cria um cenário de emergência dos textos em “momentos lucidos” interrompidos pela introdução do imaginário. O autor cria a imagem de um receptáculo capaz de fixar as “grandes arañas que bajan del cielo” operando a invenção do que considera uma “espécie de

---

<sup>35</sup> Conferir “Imaginação” em *Enciclopédia Einaudi*, 25º volume: *criatividade - visão* / dir. Ruggiero Romano ; coord. Fernando Gil; trad. Bernardo Leitão [et al.], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 48.

disparate”. O termo “disparate”<sup>36</sup> provém do verbo disparatar com origem no latim e diz respeito ao acto de fazer ou dizer algo fora da razão e é o termo que o autor escolhe como sinónimo dos seus *Caprichos*. Se os *Caprichos* são disparates inventados conforme nos é dito na poética, então anula-se a noção de serem coisas desprovidas de razão, pois a invenção confere peso retórico aos ditos “disparates”. Os *Caprichos* resultam da invenção operada sobre os disparates com o acréscimo de “algo de absurdo” e daí resultam “estos divertimientos” no campo da ficção, paralelamente ao “cielo” essa “es otra inmensa cosa” pertencente ao domínio do real. De modo curioso, realidade e ficção surgem equiparadas no contexto da poética protelada, o que poderá fazer ecoar a ideia ramoniana da “literatura como complemento corrector de la vida” (Arias 2001, 49).

Em ambos os *Caprichos* de Goya e de RGS o peso da invenção com a adição do inconsciente atribuem à génese composicional das duas obras uma intenção autoral demarcada. Os *Caprichos* enquanto sinónimos de “disparates” tentam instalar uma nova categoria nas fronteiras de representação e nas zonas de contaminação sonho/realidade sob a chancela do referente estético Goya. Os textos assumem-se filiados ao sonho e à alucinação tal como os desenhos de Goya e, por isso, propõem-se ao leitor como material proveniente da fantasia: a sua natureza constitui “cuadros de fantasía”. São “cuadros” por surgirem configurados e serem impostos tal como o sonho pela “persuasión”, mas, na poética, o sujeito opera sobre eles

---

<sup>36</sup> “Obsérvese, asimismo, cómo Gómez de la Serna clasifica sus *caprichos* como una “especie de ‘disparate’”, quizá no tanto porque exista entre una y otra modalidad una verdadera relación de jerarquía genérica, como por el hecho de que la primera edición de su obra *Disparates* (1921) fue anterior a la de *Caprichos* (1925), aunque también es cierto que ya en *Muestrario* (1918) Gómez de la Serna había añadido una sección titulada “Nuevos caprichos”. En cualquier caso, las características propias de cada una de estas modalidades ramonianas de las que hablamos nunca fueron definidas claramente por el autor” (Hernández 2010).

a *inventio*. Já dentro da acção de alguns dos textos a personagem descrita imita essa incapacidade de dominar os sonhos e parece não exercer qualquer domínio sobre eles:

Parece mentira que entregándose uno sin armas ni bagaje al descanso, confiando en la hermandad consanguínea y fusionada que uno debe ser para sí mismo, se aproveche el sueño de que tengamos los ojos cerrados para que la imaginación prepare todos sus instrumentos operatorios y se ensaíe con nosotros.

Cuando se tienen sueños así dan ganas de no volver a dormir, haciendo huelga de sueño. (“El peor sueño”, 1030-1031)

O excerto transcrito ilustra o domínio usurpador operado pelo sonho portador da sua própria narrativa projectado no sujeito a partir do momento em que este se entrega ao “descanso”. Apesar da passividade da personagem apresentada no texto e analogamente à do autor proposto enquanto instância receptora de algo proveniente de outro universo, a base do trabalho poético do escritor sugere-se simples canalização de “cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida” (os quadros de fantasia) para a escrita. Existem resquícios de semelhança entre as personagens que operam no campo ficcional e o acto de composição de *Caprichos* por parte da entidade autoral no seu cenário de escrita.

O autor parte de uma premissa na qual não tem qualquer intervenção, reconduzindo-a através de um processo semelhante ao que a análise dos sonhos exige para a construção dos fragmentos do “imaginário puro” tornados texto. As composições adquirem semelhanças com o processo de narrativização do sonho, pretendendo assemelhar-se à “disposição visual do material psíquico” (Freud 2006, 53). Esta acção é cunhada pela tentativa de simular o registo dos textos à semelhança da



imagem para constituir uma “carpeta goyesca”. A componente de “fantasia” contida no processo aproxima-se dos termos freudianos, pois para ele o termo é sinónimo de “sueño diurno” (sonho diurno/devaneio) (Laplanche e Pontalis 2004, 417). Tal definição pode formar uma aliança em conjunto com a alusão à claridade do dia presente no “Breve prólogo” de *Caprichos*: “tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lucidos, grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras”.

O conceito de fantasia é sinónimo de “sonho diurno” para Freud, ao surgir interligado ao momento de passagem ou transferência para a escrita, pois “lo que Freud denomina *phantasien* son ante todo los sueños diurnos, escenas, episodios, novelas, ficciones que el sujeto forja y se narra a si mismo en estado de vigilia” (Laplanche e Pontalis 2004, 140). Os “cuadros de fantasía” referidos por RGS adequam-se ao momento de escrita em que o sujeito tenta “forjar” algo que nunca poderá ser transponível a não ser no universo ficcional através da invenção, pois o seu domínio (inconsciente) não é coadunável com o mundo empírico. Talvez por esse motivo a “ficción” apenas pareça construir-se nos momentos “lúcidos” das “tardes claras” – conforme o cenário de escrita propõe. A “fantasia” funciona como um “guión imaginario (...) de un deseo inconsciente” e o “mundo imaginario, sus contenidos, la actividad creadora que lo anima” (*Ibidem* 138) estão imersos nas páginas de *Caprichos* como registo ou “realización” da tentativa de fixar na escrita uma revelação pasmada e inconsciente.

Fantasia, invenção e sonho contribuem para a realização de uma poética basilar na origem de uma forma de arte cujo berço pretende estar no inconsciente – coisas que aparecem, visões, alucinações, pesadelos,

aparções –, tudo aquilo que também é caro ao universo de Goya e pertence ao domínio do “mundo embrionario” pedindo para “realizarse”. Os processos de emergência do inconsciente aliados à tentativa de os narrar representam na obra de RGS aquilo que é incapaz de apreender mas rebusca na sua aparente alienação: “situaciones que se resuelven sin resolverse, solo quedándose pasmadas en su absurdidad”. Essas situações estão à espera que um indivíduo de génio as transfira para o objecto artístico ou, como se sabe, que esse sujeito – escritor – converta a sua poética em narrativa fazendo-a parecer, apenas, sonhada. O sonho como representação é apropriado por parte do autor na sua “relação com a vida mental no estado de vigília,” na sua “incoerência” e no seu “carácter fugaz” (Freud 2006, 7). Como? Através do processo inventivo. O sonho como “libertação da alma das amarras dos sentidos” (8) concretiza a libertação do “mundo embrionario” em si contido pronto para a transposição para a escrita (Gómez de la Serna) ou imagem (Goya).

No recurso a uma criação poética peculiar credibilizada a partir da *inventio* convivem opostos aparentes: lucidez (claridade) e inconsciente (sonho) e apenas a ficcionalização torna essa aliança possível. RGS mostra-nos que essa convivência é frutífera ao recriar inventando o “trabalho do sonho” (Freud 2006, 20) no seu processo de escrita e na escrita em si mesma. O cenário da criação literária e poética que lhe é inerente está criado. Num primeiro momento “seguindo sem espírito crítico as associações que surgem de qualquer sonho” e num segundo momento já pautado pela lucidez (invenção?), chega-se “a uma tal sequência de pensamentos, entre cujos elementos reaparecem as partes constituintes do

sonho e como estas se relacionam entre si” (19). Em seguida, nas “tardes claras” o autor confronta “o sonho tal como é retido pela memória, com o material pertinente descoberto pela análise” (19) acrescentando “algo de absurdo” mas alertando para o facto de o absurdo não poder ser “tonto, ni taimado, ni avieso”. Este é o cenário apresentado pela poética e é, também, o cenário de acolhimento de um género de texto muito peculiar.

É necessário clarificar que o sonho retido pela memória corresponde na terminologia freudiana ao “conteúdo manifesto do sonho” e o material sonhado percívél de análise corresponde ao “conteúdo latente do sonho” (Freud 2006, 19). O trabalho do sonho é sinónimo do “processo que transforma o conteúdo latente dos sonhos em conteúdo manifesto” (20) e uma das suas principais tarefas reside na “condensação”. A “condensação” teorizada por Freud “juntamente com a transformação de um pensamento numa situação (...) é a característica mais importante do trabalho do sonho e aquela que lhe é mais peculiar” (36) e é, também, a condição essencial à economia que os sonhos possuem na fragmentação que executam tal como no processo construtivo dos *Caprichos* e sua extensão:

Uno de los modos esenciales de funcionamiento de los procesos inconscientes: una representación única representa por si sola varias cadenas asociativas, en la intersección de las cuales se encuentra. Desde el punto de vista económico, se encuentra catectizada de energías que, unidas a estas diferentes cadenas, se suman sobre ella. Se aprecia la intervención de la condensación en el síntoma y, de un modo general, en las diversas formaciones del inconsciente. Donde mejor se ha puesto en evidencia ha sido en los sueños. Se traduce por el hecho de que el relato manifiesto resulta lacónico (...). (Laplanche e Pontalis 2004, 76)

Pensada em termos de consequência na extensão dos textos, a “condensação” revela-se formalmente em *Caprichos* além de se repercutir

no contexto da leitura, pois “concorre para produzir um efeito” (Freud 2006, 41). Sabemos que, desde o “Breve prólogo” de *Caprichos*, todos os seus mecanismos de construção concorrem para a produção de um efeito quiçá, até, de manipulação da leitura. O autor, no seu laboratório de escrita, apresenta um *modus operandi* que usa a condensação juntamente com a “disposição visual do material psíquico” (53). Lembremos que os *Caprichos* são apresentados como “cuadros” ainda que de “fantasia” e por isso são como imagens dispostas para operar no plano imagético, quando a clareza permite essa realização/visualização. Mais uma vez é possível aproximar o trabalho compositivo do sonho ao labor de construção poético-ficcional do autor espanhol:

O trabalho do sonho realizou uma considerável compressão ou condensação. (...) não se encontra um único elemento do conteúdo do sonho cujos fios associativos não se ramifiquem em duas ou mais direcções.

O trabalho de condensação do sonho explica também certos constituintes do seu conteúdo que lhe são particulares e não se encontram no pensamento da vigília – trata-se de pessoas colectivas e mistas, assim como das singulares formações mistas, criações comparáveis às composições animais inventadas pela fantasia dos povos orientais, que no nosso pensamento já se fixaram em unidades distintas, enquanto que as composições do sonho se reconfiguram constantemente, numa riqueza inexaurível. (Freud 2006, 29-33)

Além da familiaridade existente entre a “condensação” proposta por Freud e apropriação por parte de RGS na sua obra, não podemos ignorar a possível relação entre os “fios associativos” e “ramificações” com as “grandes aranhas que bajan del cielo” mencionadas pelo autor espanhol no seu “Breve prólogo”. Pensemos nos *Caprichos* como objectos pertencentes a outro plano e que à semelhança dos sonhos nos confrontam com uma imensidão de fios tecidos pela teia na qual se inserem. A relação destes

“disparates” com o real está contida nos “fios associativos” simbolizados pela “araña” e despoletados pelos “fios” analógicos levados a cabo pelo trabalho interpretativo do leitor. Os “disparates” descem tal como a “araña”<sup>37</sup> mediante determinadas condições como a possibilidade de lucidez contida no sujeito e a disponibilidade do leitor para um pacto permeável a um mundo possível muito peculiar e caprichoso.

A obra parece nascer do universo onírico do sonho, mas este opera num plano inferior quando se cruza com os “momentos lucidos” do sujeito afectado e se clarifica, sendo nesse instante vertidos em escrita através de uma poética assente na invenção. É neste recurso retórico que o artífice efectua um processo análogo ao da análise dos sonhos sabendo de antemão que esse processo se objectifica na construção narrativo. A lucidez permite o registo clínico do sonho tal como permite ao autor fixá-lo em narrativas que se apresentam pela tentativa de seguir esse princípio. Pretende-se apresentar a natureza narrativa dos textos análoga à do sonho.

O autor de *Caprichos* tenta fixar a “riqueza inexaurível” do universo onírico e da fantasia respeitando a condensação que lhe é inerente e contornando a fragmentação que o nosso pensamento opera sobre este mundo de “formações mistas” (Freud 2006, 33). Neste contexto, o trabalho analógico a desenvolver pelo autor irá adquirir relevo surgindo como antena capaz de desenvolver a capacidade plasmática da linguagem ao efectuar o trânsito de sentidos e planos inclusive. Do plano do inconsciente emergem embriões que são traduzidos em linguagem através da invenção e daí nascem os “disparates” inventados. A selecção de textos proposta funciona

---

<sup>37</sup> O vocábulo “araña” pode significar, além do animal, “candeeiro”. A metáfora da luz ganha assim outra amplitude e pode funcionar como sinónimo dos momentos de lucidez em que o sujeito pode dar vida ao “mundo embrionario”, escrevendo-o.

como a cadeia do átomo: eles podem ligar-se de uma série de maneiras e propiciam um jogo de combinatórias a elaborar por parte do leitor. Enquanto leitores, propusemo-nos seguir a perspectiva de construção de uma poética assente no recurso ao sonho e à invenção como modo de o fixar, tal como Goya executou nos seus *Caprichos*.

A aproximação intencional ao referente da imagem tem consequências na obra e na sua leitura. A escrita de RGS propõe-se como um misto de escrita e imagem fundado na contestação da instituição literária tradicional. O embrião de uma poética que associa palavra e gravura e que se propõe agir à semelhança do trabalho que o sonho opera no nosso inconsciente contesta de modo inegável o regime de representação mimética tradicional. Assim, o título *Caprichos* funciona como propaganda de uma criação não categorizável dentro dos registos dominantes e o trabalho plástico efectuado com a linguagem aproxima-a do registo da imagem propondo-se como esboço de um tracejado onírico surgido à frente do autor. Ele dá-lhe forma. Assim se constrói o cenário da escrita de *Caprichos*. Está subjacente a este trabalho a pretensão de criar uma nova possibilidade ou forma artística que contemple o papel do autor enquanto construtor de um regime de representação do imaginário puro – algo que provém do espírito vanguardista de RGS<sup>38</sup>. A concepção do “mundo embrionário” orchestra-se

---

<sup>38</sup> “El joven está fascinado por los ideales que lanza el surrealismo, como es la importancia de la experiencia vital, que le impulsa a observar lo que hay más allá de la realidad mimética, aquella que conduce a la superrealidad, es decir, al ensachamiento del mundo. (...) la disolución de la realidad arraigada al mundo decimonónico sólo es viable cuando consigue romper con él por completo. Gómez de la Serna es consciente de las contradicciones que giran en torno al mundo de un arte vanguardista obligado a vivir en el seno de la sociedad burguesa. (...) En suma, si a través del ramonismo, en el plano formal del relato, se echa abajo la construcción de las narraciones decimonónicas; en el plano del contenido, la liberación del protagonista supone la disolución del mundo burgués conservador, esto es, la de la sólida realidad que envuelve a los vanguardistas” (Godón-Martínez 2007, 32-37).

a partir da sua realização em texto, posteriormente, o mecanismo analógico torna-se no meio de completar um mundo inacabado que se impõe ao leitor.

O que ficou exposto até aqui pretende contribuir para o estabelecimento de uma poética que tem na sua base “cuadros de fantasía” fixados na escrita através da invenção. A realidade polimórfica do sonho é representada na obra através da recorrência a textos que nos impelem de modo muito directo para o universo onírico, mas também pelo facto de o autor tentar vestir de sonhos a sua escrita – ficcionalmente. A escrita alimenta-se numa poética inspirada no trabalho do próprio sonho. A nossa leitura visa coadunar a proposta da obra como uma “especie de disparate que inventé” ou realização de “todas las pesadillas y venganzas ideales”, ainda que “después de rotos innumerables borradores de otras tantas”, tal como o autor refere, e indagámos os roubos que o próprio autor efectua ao saltar o seu inconsciente transpondo-o para a obra em forma de poética. Embora ele não nos tenha confessado o roubo, declara a invenção e deixa-nos uma certeza inequívoca: “se hizo lo que se pudo, no los pude inventar mejores!” e, em boa verdade, “su teoria se fue reforzando porque encontró varias veces la colaboración de sueños” (1088).

## Bibliografia

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. 2011. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- . 2004. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Arias, Alfredo. 2001. “Prólogo” a *Caprichos. Obras Completas VII Ramonismo V – Caprichos, Gollerías y Trampantojos (1923-1956)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores: 11-58.
- Cardoso, Ana. 2015. “Passagem do sonho à imagem: ilustração de sonhos”. Dissertação de Mestrado em Desenho, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Dicionário Completo da Língua Portuguesa*. 2006. Tomo II. Lisboa: Texto Editores.
- Diccionario de la Lengua Española*. 1984. Tomos I (A-guzpatarra) e II (H-Zuzón). Madrid: Real Academia Española.
- Eco, Umberto. 2009. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.
- . 1979. *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula*. Lisboa: Presença.
- Enciclopédia Einaudi (1984)*. 25º volume: *criatividade – visão*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Flores, María José. 1998. “El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna”. Em *Acti del XVII Convegno AISPI Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, 149-161. Roma: Bulzoni.
- Freud, Sigmund. 2006. *Sobre os Sonhos*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Fundación Juan March (org.). 1989. *Goya: caprichos - desastres - tauromaquia – disparates*. Porto: Casa de Serralves.
- Godón-Martínez, Nuria. 2007. Ramón Gómez de la Serna: “El hijo Surrealista” o la disolución de una ‘sólida’ realidade”. *Hispanófila* 150: 27-39.
- Gómez de la Serna, Ramón. 2005. *Novelismo*. Em *Obras Completas XVI, Ensayos Retratos e Biografías I - Efigies, Ismos, Ensayos (1912-1961)*, 612-621. Barcelona: Círculo de Lectores.



- . 2001. *Caprichos*. Em *Obras Completas VII – Ramonismo V – Caprichos, Gollerías y Trampantojos* (1923-1956), 939-1099. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.
- . 1928. *Goya*. Madrid: La Nave.
- Gubernatis, Helena (org.). 2001. *Os Caprichos de Goya: Desenhos e Gravuras do Museu do Prado e da Calcografia Nacional de Espanha*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Guerreiro, Fernando. 1984. “Ut pictura, Poesis ou a intransitividade de um princípio”. Em *Afecto às letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, 187-192. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Hernández, Darío. 2010. “En torno a los *Caprichos* y *Disparates* de Ramón Gómez de la Serna y su relación com los grabados de Goya”. *Revista electrónica semestral perteneciente a la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales*: [http://revistalaboratorio.udp.cl/num3\\_2010\\_art6\\_hernandez/](http://revistalaboratorio.udp.cl/num3_2010_art6_hernandez/).
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Laplanche, Jean, e Jean-Bertrand Pontalis. 2004. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lausberg, Heinrich. 2004. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Reis, Carlos, e Ana Lopes. 2007. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Soares, Maria F. M., e Vítor Wladimiro Ferreira. 1997. *Grande dicionário enciclopédico*. Vol. XIV. Lisboa: Editorial Verbo.