

Franz Kafka com Felice Bauer,  
em Budapeste, 1917.



# O Processo, de Franz Kafka

## Uma interpretação

NELSON MELLO E SOUZA

**E**m agosto de 1914 Kafka inicia a novela *O Processo*.<sup>1</sup> Era a sua segunda. Kafka a deixou como simples fragmento, sem qualquer revisão posterior.

Pouco conhecido em vida, quase totalmente ignorado, desde cedo procurou sempre ser fiel à sua vocação, ao que sentia ser o sentido de sua vida, a literatura.

Em suas anotações no *Diário*, entrada de 6 de junho de 1912, afirma, citando Flaubert: “minha novela é o rochedo no qual me agarro e vivo; ignoro o que se vai pelo mundo”. “Rochedo” era como entendia a literatura, forma pela qual se “agarrava à vida” como disse a Felice. Por isso pretendia manter-se isolado de tudo, “não como um eremita, mas como um morto”.<sup>2</sup> Viver para

Professor,  
cientista social e  
ensaísta, autor de  
*A Modernidade*.  
Estudioso da  
literatura,  
ocupa-se, há  
décadas, do  
pensamento de  
Franz Kafka.

<sup>1</sup> *Autobiographical Writings*, ed. por Nahum N. Glatzer, sob o título “I Am a Memory Come Alive”, New York: Schocken Books, 1976, p. 113.

<sup>2</sup> Carta a Felice, de 26 de junho de 1913; há uma edição brasileira, *Cartas a Felice*. Rio de Janeiro: editora Anima, 1985. A edição que uso é a italiana, bem mais completa. Ver *Lettere a Felice*, org. por Erich Heller e Jurgen Born, trad. por Ervino Pocar. Milão: Arnoldo Mondadore Editore, 1972.

a literatura, transmitir “o mundo tremendo que tinha dentro de si”. Considerava seu destino “liberá-lo”.<sup>3</sup>

Para isto teve de buscar forma de expressão adequada, dentro de um jogo complexo de símbolos e sombras, ao estilo das parábolas, seguindo um processo de comunicação indireta. Compreende-se sua impaciência diante do que não o satisfazia. Não custava muito para deixar um texto inacabado ou mesmo destruí-lo. Kafka não parecia acreditar que sua forma de escrever pudesse levá-lo a ser entendido. Mas era a única capaz de transmitir o que sentia. Há muitos registros em cartas e nos *Diários* que indicam esta posição de dúvida quanto ao logro de seu objetivo como escritor.<sup>4</sup>

Sendo um crítico excessivamente rigoroso de si mesmo, foi, até morrer nos braços da jovem Dora Dymant, a encarnação da fúria iconoclasta em relação à sua obra. Não era somente a dúvida sobre seu valor literário o que o atormentava, mas a decorrência. Produzir uma literatura cifrada e fazer-se entender... Se não tivesse o talento necessário para este esforço nobre, melhor desistir, aceitando o fluxo normal da vida como seu destino, casando-se, empregando-se, tendo filhos e mais tarde netos.

A opção abria a perspectiva do impossível. O sentido da existência iria desmoronar. Kafka chegou à plena vida adulta sempre em meio a esta ambivalência.

O resultado foi uma ferida que ficou, um sentimento de “culpa”. Foi-se ampliando e vazou em sangue e dor no decorrer do ano de 1914, o ano de *O Processo*.

## ~ A “Trilogia” de Felice

Dois anos antes, em 1912, Kafka viera a conhecer Felice Bauer. As dúvidas existenciais ganharam concreção. A partir desse momento, havia “alguém”, um ser humano diante dele, abrindo-lhe os braços para o acolher na vida “normal”.

---

<sup>3</sup> *Diário*, entrada de 21 de junho de 1913, e carta a Pollak, de 9 de novembro de 1903, em que afirma escrever contra “a vontade de Deus”, movido por imposição íntima, isto é “missão”; ele “tinha de escrever”. Ver também, sobre “missão”, a entrada no *Diário* do dia 25 de fevereiro de 1912. As citações do *Diário* são da edição espanhola. Barcelona: Lumen, 1975. 2 vols.

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, cartas a Felice de 1 e de 5 de novembro de 1912, em qualquer edição dos *Diários*.

Felice era uma jovem estenógrafa berlinense, mulher objetiva, de grande sentido prático. Visitava seu amigo Max Brod quando Kafka a encontrou, por acaso, numa reunião. Conversaram muito e daí para frente estabeleceram um forte e denso relacionamento epistolar que levou Kafka a pensar, “definitivamente”, em resolver o seu dilema. Optou pelo casamento. Mas a ambivalência não o deixou. Ao contrário. Ganhou força demolidora e densidade perigosa já naquele ano de 1912, levando-o à busca da catarse pessoal. Destarte, abandonou o texto em que trabalhava, a novela *Amerika*, para escrever outros dois, cuja elaboração e principalmente temática estavam mais de acordo com a tensão de seu espírito. Foram eles *A Metamorfose* e *A Sentença*. *A Sentença*, principalmente, foi o que mais o agradou.

Tomado de inspiração, envolvido por uma espécie de êxtase criativo, Kafka o escreveu de um fôlego só, numa noite de desespero, sem reflexões, polimento, ou cuidados artesanais, como um jato de luz, quase um orgasmo espiritual. É o que registra em seu Diário.<sup>5</sup>

Quanto à *Metamorfose*, tinha dúvidas sobre seu valor. Pelo menos sob o ponto de vista filosófico. O texto deixava transparecer, em seu envoltório simbólico, uma apologia do egoísmo. Em carta a Felice, de 24 de novembro de 1912, considerou o conto “excepcionalmente repulsivo” e, mais adiante, no *Diário*, registra sua “grande aversão pela *Metamorfose*”.<sup>6</sup>

O *Processo* não se inclui nesta linha de catarse, embora seja um filho maior do mesmo estado de alma. Resultou de atitude reflexiva, jamais do impulso, como os dois contos anteriores.

Sem embargo, os três formam o que proponho denominar “trilogia de Felice”, já que tiveram sua fonte de inspiração nos dilemas, problemas e posicionamentos estimulados pelo relacionamento e os compromissos assumidos com a jovem.

Seu exemplo negativo da “normalidade” que tanto o desgostava está na descrição da vida e morte de Gregor Samsa, o personagem central de *A Metamorfose*.

---

<sup>5</sup> Entrada no *Diário* de 23 de setembro de 1912.

<sup>6</sup> Entrada no *Diário* de 10 de janeiro de 1914.

“Gregor Samsa”, segundo ele mesmo um codinome para “Franz Kafka”, com os acentos nas mesmas sílabas, é um atestado de falência e perda. Vitimado pela rotina asfixiante de um trabalho sem graça, ao qual se agarrara para sustentar a família, morre como um “inseto”. Tendo se sacrificado pelos outros, viveu sem viver. Sua doação de si mesmo não foi sequer reconhecida. Morreu abandonado por todos. O pior é que, na verdade, a família não precisava deste sacrifício. Depois que se foi, “varrido” da existência pela “vassoura” da indiferença, os que dele dependiam encontraram respostas satisfatórias. Passaram a solucionar seus problemas. A inutilidade do sacrifício tornou-se ainda maior pelo vazio absurdo que envolveu sua morte.

Tampouco lhe seria possível aceitar as vacilações do “Bendemann” de *A Sentença*. Indeciso e vago, “Bendemann”, outro codinome para Kafka, flutua, como Kafka no ano de 1912, entre a dúvida de ser ou não ser.<sup>7</sup>

No conto, Kafka o condena ao desaparecimento. Parecia-lhe muito mais adequado o caminho seguido pelo “amigo” de Bendemann. Este “amigo” foi quem deixou tudo para trás e seguiu “para a Rússia”, símbolo de isolamento e distância, absolutamente só, “enfrentando revoluções”, em busca de si mesmo.

## ~ Normalidade e ética

*O Processo* tem alcance e objetivo próprios. Transcende o drama pessoal e se insere na categoria de uma meditação bem mais ampla sobre a condição moral do homem envolvido pela trama de valores “normais” que caracteriza a sociedade moderna.

Seu impacto foi profundo, embora por razões distantes do que Kafka pretendia ao escrevê-lo. A verdade é que *O Processo* mexe conosco. Sua leitura

---

<sup>7</sup> Ele mesmo o diz, na entrada do *Diário* de 11 de fevereiro de 1913. *O mann* final funciona como reforço sonoro para *bende*, laços em alemão. Havia “laços” unindo-o à vida, e estes “laços” eram o quê? Os que o levavam ao exercício de sua vocação, a literatura, a jamais ceder e, pressionado pela família, a assumir um cargo executivo na fábrica de asbestos do cunhado.

perturba. Seja qual for o ângulo interpretativo, os leitores são levados a refletir. O texto “morde e espicaça”, nos atinge “como um suicídio”, único sentido para um livro ser escrito.<sup>8</sup> Estimula o pensamento sobre a vida, não importa que seja em relação à vulnerabilidade do indivíduo isolado ante o destino e o poder, ou como uma das mais inquietantes críticas aos valores do homem comum. É um bom exemplo do estilo kafkiano, jogo sutil de simbolismos nebulosos, belos em sua proposta enigmática.

Somos todos vitimados pela “astúcia da razão”. Herdeiros de milênios de desenvolvimento tecnológico, vivemos numa sociedade de mercado, livre e competitiva, onde cada qual, a seu modo, busca seu espaço. Estimulam-se comportamentos que sublinham a perfídia e a hipocrisia para escalar socialmente.

O *Processo* condena a patologia desta “normalidade”, a ética da existência “normal”. Foge dos cânones aceitos pela crítica. O mínimo que se pode dizer desta forma de interpretar *O Processo* é não ser a interpretação dominante. Embora não tenha escapado à perspicácia de alguns críticos. No Brasil, Danilo Nunes aborda o tema por um ângulo bem próximo ao que tentamos desenvolver.<sup>9</sup>

Sua parte realista, entendida como a verdadeira, está descrita nos procedimentos normais do mundo jurídico. Sob este ponto de vista, a novela trata de caso comum.

Um indivíduo só, diante do poder, enfrenta uma acusação que julga sem pé nem cabeça. É preso e submetido a um “processo” alongado no tempo, burocraticamente tortuoso, cujo resultado é fatal. Acaba na condenação à morte. A descrição “realista” é a de uma “Corte” que envolve o indivíduo incapacitado de se defender adequadamente.

---

<sup>8</sup> Ver sua carta a Oskar Pollak de 4 de janeiro de 1904.

<sup>9</sup> Ver: W. Emrich, *Kafka; a Critical Study of his Writings*. New York: Frederick Ungar Publ. Co., 1968, pp. 316-364; Erich Heller, *The Disinherited Mind*, Penguin Books, 1961, pp. 174-176; André Breton, *Têtes d'Orage*. Paris: Minotaure, n. 1, 1937, p. 263; Heinz Politzer, *Parable and Paradox*. Cornell Univ. Press. 1966, pp. 163-217; e Danilo Nunes, *Franz Kafka; Vida Heróica de um Anti-Herói*. Rio de Janeiro: ed. Bloch, 1974, pp. 145 e 198, sobre as deformações humanas causadas pela profissão, que não pode ser entendida como a única forma de existência, e pp. 290-292, sobre a situação alienante de Joseph K.

Destarte, apresenta-se para muitos intérpretes como a voz da precária justiça existente, perseguindo e demolindo o acusado vítima de erro judiciário. Tem sua burocracia, como qualquer Corte. Seus funcionários agem de modo indiferente e fatal.

Esta interpretação tem sido a preferida da maioria dos leitores. Ajusta-se ao que o mundo veio a testemunhar com o advento do stalinismo e do nazismo, a tranqüilidade sedativa e fácil com que o Poder procede contra o indivíduo desvalido. A chamada “banalidade do mal”. Kafka seria o “profeta do absurdo” por antecipar o que milhões vieram a sofrer na década de 30. Tudo isto existe quando nos acontece enfrentar e nos defender de eventuais acusações do poder anônimo, a desabar sua fúria sobre nós.

Foi o poeta Max Brod, depois da morte de Kafka, quem organizou o material esparsa, ordenou capítulos e acrescentou coisas que, a seu ver, tornariam mais claro o texto. O costume dos adendos vingou. E a clareza pretendida se perdeu em brumas.

Um estudioso de Kafka, Eric Lawson Marson, em sua erudita e volumosa crítica do livro, anotou cerca de 1.778 variações de texto entre a primeira edição alemã de 1924 e edições posteriores, devidas a correções editoriais e adendos.<sup>10</sup>

## ~ O desenlace com Felice

Quando começou a escrevê-lo, Kafka tinha acabado de romper seu relacionamento com Felice Bauer. Relacionamento puramente epistolar. Nele não entrara sexo. Viram-se pouquíssimas vezes. Kafka vivia em Praga, Felice em Berlim. A força do amor, como já insistia seu contemporâneo Marcel Proust, está na capacidade de excitar a imaginação. Foi o que ocorreu. Kafka o reconhece: “uma aura de pensamentos rodeava a figura de Felice”, registra ele em

---

<sup>10</sup> E.L. Marson, *Kafka's Trial. The Case against Joseph K.* St. Lucia, Queensland, Australia: Univ. of Queensland Press, 1975, p. 8.

seu diário.<sup>11</sup> O mesmo devia ocorrer com a jovem. Por isso, pela distância, pelo sonho, avançaram tanto que chegaram ao ponto de pensar e concordar com o casamento. A família de Felice sentiu-se à vontade para, a partir das evidências, organizar uma festa em Berlim, com a presença de todos. Queriam celebrar o noivado do advogado tcheco com Felice.

Não houve festa.

Para surpresa geral, lá mesmo, em Berlim, Kafka rompeu o compromisso. A seqüência foi atropelada por acontecimentos dramáticos. Kafka passou por um “processo” de julgamento familiar no hotel onde se hospedara, o Askaniche Hof, com a presença de uma “testemunha”, Grete Bloch, a maior amiga de Felice.

Era difícil entendê-lo, mas Kafka teria de decidir-se. Estava com cerca de trinta anos, a idade que atribuí a Joseph K., seu personagem central na novela. Não podia casar-se, com emprego, mulher, filhos e fraldas, e seguir com sua vocação, a literatura. Em Berlim decidiu pela solidão.

A cena no hotel marcou momento importante, numa hora de vergonha e desespero. Kafka estava sendo julgado pelo “tribunal da normalidade”. O fato pode ter servido como inspiração, por analogia inversa, para *O Processo*.

O rompimento gerou conseqüências cruéis. Coincidência ou não, o pai de Felice morreu de um ataque cardíaco pouco depois, em novembro de 1914.

Seguramente Kafka não o fez por mal. Na vida, no entanto, o mal tem muitos disfarces. Não raro, assume a figura do Bem, fazendo-nos entrar no território do Mal de modo “inocente”. Kafka o fez, acreditando numa vocação da qual, no fundo, duvidava. Ouvia sempre a voz acusatória do “pai metafísico” de *A Sentença*, a indagar, entre irônico e provocativo: “existe mesmo este amigo na Rússia?”. Isto é, você tem talento que justifique tudo isto ou trata-se de um jogo infantil de ambigüidades mal resolvidas? Neste caso sua conduta o faz “diabólico em sua inocência” – é como conclui o “pai”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Entrada no *Diário* de 9 de março de 1914.

<sup>12</sup> Na entrada registrada no *Diário* de julho de 1914, no auge da crise com Felice, Kafka, dois anos depois, repete esta frase de seu “pai” acusador, seu “alter ego”, “diabólico em sua inocência”.

Por que seria “diabólico” nesta decisão de casar-se, decisão “normal”, que agora comunicava ao “pai” e, por carta, a seu “amigo na Rússia”?

O próprio “pai”, seu “alter ego”, a vociferar irado, no quarto “escuro” (o “escuro” é outro símbolo muito usado por Kafka), onde se trava o diálogo fatal do jovem Kafka consigo mesmo, responde: porque uma fêmea “sacudiu a saia para lá e para cá”, por isto você “abandona seu amigo na Rússia”, isto é, sua vocação, para casar-se, inserir-se na insossa normalidade da vida. Já que um impulso animal sufocava sua “vocação”, o “pai” o condena a morrer “por afogamento”.

Há muitas formas de sermos “diabólicos em nossa inocência”. Sem pensar, muitas vezes sem querer, criamos embaraços, dramas e até tragédias a quem é por nós afetado, filhos, pais, amigos, colegas, noivas, mulheres, amantes, etc.

Se assim é, inútil nos orientar pelo interesse alheio. Não podemos captá-los com precisão, muito menos entendê-los.

A justificativa kafkiana de sua vocação está em *A Sentença*; a do egoísmo para segui-la, como já o notamos, está em *A Metamorfose*. Interpretação que não escapou à perspicácia de Leo Gilson e de Sérgio Kokis.<sup>13</sup>

Kafka parecia decidido finalmente. Não iria ser nenhum “Gregor Samsa”.

## ~ A fraude decisória

Infelizmente, se para nós nada é linear e simples, imaginemos como os fatos da vida repercutem num homem complexo e sensível como Kafka.

Causando estragos morais graves para si e para os outros, sendo “diabólico em sua inocência”, Kafka tentou, pelo menos, aceitar como verdade a ambivalência inerente à dialética do viver. Somos sempre culpados.

A temática dominante em *O Processo* tem essas características. A “culpa” não pode ser negada. Ela está implícita na vida. Mas, pelo menos teríamos de estar cientes de tudo. Filosoficamente cientes. Teríamos que “despertar”. Mais que

---

<sup>13</sup> Ver: Leo Gilson Ribeiro, *Cronistas do Absurdo*. Rio de Janeiro: ed. José Álvaro, 1964, p. 61; e Sérgio Kokis, *Franz Kafka e a Expressão da Realidade*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1967, p. 64.

isto, teríamos de “completar” este “despertar”, reconhecendo os limites do erro para minimizá-lo.

Só dessa forma seria possível, como se indica a Joseph K. em *O Processo*, atingir a “absolvição temporária” ou o adiamento da “pena” por toda a vida, já que “absolvição completa”, como lhe diz Titorelli, o pintor, um dos muitos agentes da “Corte” que tentam esclarecer a “escuridão” de Joseph K., seria tarefa impossível para o homem normal, imerso no fluxo do viver, com suas tensões, ações e decisões.

Não há “inocentes”. Mas pode haver um aumento espantoso desta “culpa” se a negamos por considerar a vida normal um paradigma de decência e razoabilidade. Neste caso, por “vivermos como todo mundo”, “sem fazer nada de errado”, como diz Joseph K., estaríamos julgando como “certo” o nosso equívoco, iniciando a jornada da perdição. Seria evidente a “culpa máxima” justamente porque o homem espiritualmente opaco, obediente à “lei” da sociedade, sente-se confortável com o que faz.

O problema da autoconsciência é colocado sempre por uma crise. Mas a verdade é que nem sempre gera conseqüências. Nem sempre se “desperta”. Já se disse que o sorriso da plenitude é um privilégio do imbecil. Há homens, talvez a maioria, que vivem a vida com tanto poder de convicção que ficam imunes à razão e à não-razão, imunes à insegurança metafísica, preservados de dúvidas e angústias. Escapam. Jamais seriam “Josephs Ks”. Morrem sem saber que viveram, felizes consigo mesmos, aceitando os fatos “como evidentes por si mesmos”. Seriam os “verdadeiros habitantes da terra”. Entre eles estão os camponeses indicados por Kafka em seu *Diário* ou os “normais” do mundo urbano, que andam por aí, aos milhões. Atravessam seu ciclo de vida imunes ao “saber corrosivo” da filosofia, da literatura, indiferentes ao amor, à história, à arte, ao assombro de Pascal ante a grandeza do Cosmos e a inexplicabilidade do Acaso. Na mesma categoria de irresponsabilidade existencial estariam os profissionais, os especialistas inseridos na classe média vulgar. Todos eles seriam incapazes de “ouvir as trombetas ressoantes do Nada”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Ver, para o tema, *Diários*, vol. II. Barcelona: Editorial Lumen, 1975, pp. 203, 181 e 170.

A conclusão é inevitável. Somente para os poucos dotados de sensibilidade complexa, a “culpa” é um potencial de dor que evolui em silêncio sobre nossa alma, como um fantasma incômodo.

Felice saiu da vida de Franz Kafka ali pelo ano de 1916, princípios de 1917. Mas a ambivalência e a “culpa” não o abandonaram. Sua morte prematura decorre da irresistível pressão que a família e a sociedade impunham a um artista sensível para deixar de ser artista e transformar-se no que Dostoiévski chama, ironicamente, de “o eterno marido”.

Sua biografia registra ainda algumas outras tentativas de inserção na vida comum, depois do episódio de Felice. A pior delas, com conseqüências mais cruéis, a revelar o que de mais “demoníaco existe na inocência” do agir por impulso, sem pensar, seguindo o apelo animal do “agitar de saias”, foi o caso com a tuberculosa e tímida Julie Wohryzek. Kafka a encontrou numa estação de cura natural, aproximou-se, cortejou-a, acabou por oferecer-lhe casamento. Não era romance epistolar, mas de corpo presente.

Pois um dia, sem razão alguma, Kafka abandonou a pobre Julie, como o fez com Felice. A moça acabou sucumbindo à depressão. Teve um fim trágico.

Este episódio é pouco conhecido, mas é um dos mais reveladores do caráter “diabólico” da sua indecisão, porque Kafka jamais resolveu seu drama hamletiano. Ao final de sua vida lamenta ter-se entregue à sua “missão”. Percebe a si mesmo como um homem que se aproxima da morte “sem antepassados, casamento, herdeiros, desejando irresistivelmente antepassados, casamento, herdeiros, mas todos demasiadamente afastados de mim”.<sup>15</sup> A felicidade do casamento agora é reconhecida. Mas “estaria fora de seu alcance”.<sup>16</sup> Contempla com nostalgia a oportunidade perdida, a de um “avô que sorri para seu neto com a boca desdentada”.<sup>17</sup> Sucumbiu à síndrome do indeciso. A culpa pelo que poderia haver sido e não foi. O artista está sempre em suspensão precária sobre um abismo de dúvi-

---

<sup>15</sup> *Diários*, vol. II, registro de 6 de dezembro de 1921, p. 204.

<sup>16</sup> *Idem*, registro de 24 de janeiro de 1922, p. 207.

<sup>17</sup> *Diários*, *idem*, p. 198.

das que ameaça sugá-lo para as profundezas do tormento a cada instante. Não é, e jamais será, um “verdadeiro habitante da terra”.

Kafka buscava escrever “como forma de oração” para exprimir o *Überlegen*, isto é, a ponderação, o devaneio, a “janela” aberta diante de si, para meditar, superando o pensar rotineiro. A “janela” é outro símbolo kafkiano.

Notamos acima que desde muito jovem insistia com este estilo. Sobre o assunto escreve a seu amigo Pollak em fins de 1903, princípios de 1904. Ali já definia a verdadeira literatura como uma forma de “suicídio”, um “machado a romper o mar de gelo que existe em nós”.<sup>18</sup>

Como Kafka reconhece, em carta a Felice, de 10 de junho de 1913, o que se espera deste tipo de literatura é que seja “entendida” pela intuição de vida de cada um de nós.

## ~ A novela de 1914

Não sabemos como Kafka a denominaria. Brod decidiu pelo título que acabou consagrado porque, segundo ele, Kafka assim se referia ao trabalho em conversas.<sup>19</sup>

Parece correto. Trata-se realmente de um “Processo”. Mas desde o início Kafka tem o cuidado de deixar claro seu objetivo. “Você não está sendo preso como um ladrão o é.”<sup>20</sup> Destarte, somos conduzidos ao complicado universo dos símbolos por um autor que trabalha sobre a matéria-prima do enigmático.

O texto, desde o início, nos leva por caminhos pouco ajustados às interpretações dominadas pela preocupação realista. O que propõe é a catarse da meditação conjunta. Autor e leitor são levados por ele a caminhar em torno de críticas, acusações, protestos e denúncias, movidos pela consciência de quem vive, contra a vida que se vive. É um bom exemplo do estilo kafkiano. Tem o objeti-

---

<sup>18</sup> *Franz Kafka; Letters to Friends, Family and Editors*. New York: Schocken Books, 1977, p. 16.

<sup>19</sup> Ver, na edição inglesa, *The Trial*. New York: Modern Library, 1964, p. 334.

<sup>20</sup> *The Trial*, op. cit., p. 26.

vo de “romper o mar de gelo que existe em nós”. Colaborar com nosso “überlegen”. Em suas páginas somos levados a confrontar nossa própria “consciência moral”. Corresponde ao intuito de fazer da literatura algo que nos eleve a um plano superior. “Só posso ter felicidade se for capaz de elevar o mundo ao puro, ao verdadeiro, ao inalterável.”<sup>21</sup>

O *Processo* cumpre este objetivo. Leva-nos a refletir sobre uma culpa difusa no tipo de vida que Joseph K., um homem comum, leva em sua existência cotidiana. A vida de todos nós. Como é esta vida? Joseph K. é obediente, passivo, não questiona o “Molde”. Aceita as implicações decorrentes em termos de inter-relacionamento humano.

O que o perturba é ter a infelicidade de “despertar”. Resiste. É envolvido em brumas e em dúvidas. A partir daí perambula entre o pesadelo da culpa e a luta para contestá-la. Quem “desperta” não mais permanece no universo moralmente sedativo de um “verdadeiro habitante da terra”.

A novela traça o largo caminho deste “despertar” semiconsciente, que jamais se completa. Há uma luta de morte travada pelo personagem para sustentar a “verdade” da vida. Por isso afirma sempre não saber do que o acusam. Afinal, ele “nada fez de errado” porque só vivia a vida de todo o mundo, como repete sempre.

Condenado, este “inocente” intui, de forma nebulosa, mas intui, o erro básico de sua vida. A ponto de caminhar voluntariamente para a morte. Daí o paradoxo de colaborar com os dois “verdugos”.

Era tarde. Não havia mais retorno para o “despertar”. Sua última oportunidade se perdera nas sombras da Catedral vazia, quando o “padre”, um outro membro da Corte, tentou um último esforço. Joseph K. nada entendeu. Escapou-lhe o sentido da belíssima e conhecida parábola, “Às portas da Lei”.

O padre narrou-lhe a parábola. As portas da Lei estão lá, para todos nós. São individuais, guardadas por guardiões ferozes, os vigilantes subjetivos de nossa consciência. Cada um tem a sua. Só podemos penetrá-las se entendermos o sentido da “Lei”, realizando a autocrítica de nossa vida. De nada vale

---

<sup>21</sup> *Diários*, vol. II, p. 180.

esperar, religiosamente, obedientemente, para ser admitido. O formalismo de uma ética vazia de conteúdo real não garante, a ninguém, passar pelas “portas da Lei”. A espera é inútil. O guardião não nos abre a porta e consumimos nossa vida sem sermos admitidos. Quando morremos as portas são fechadas para sempre.

Joseph K. reage à parábola de forma errada. Ao invés de ser estimulado a uma revisão de sua vida, reconhecendo a “culpa”, protesta inocência. “Trata-se de um erro. Como pode alguém ser culpado? Somos homens, simplesmente homens, iguais em nossa condição.” “É verdade”, responde-lhe o padre, arrematando com a frase culminante do livro: “é o que costumam dizer todos os culpados.”<sup>22</sup>

Joseph K. “ignora a natureza da Corte” que o processa.<sup>23</sup> Teima até o fim em proceder racionalmente, como um advogado, em busca de contradições na estória narrada pelo padre que o despede, desalentado, para seguir seu caminho fatal. Sua última chance se fora.

O *Processo* é, portanto, a narrativa de uma condenação filosófica. Joseph K. é o ser do cotidiano. Nós o vemos a todo momento. Está sempre por aí, a competir, intrigar, manipulando espertezas, desfrutando de prazeres e vantagens pessoais, como se a história da vida começasse e terminasse nele, sempre indiferente ao próximo. Vive em pleno sonambulismo moral. Sacudir eticamente um homem como este é proeza de dinâmica psicológica que não se verifica com frequência. Daí sua paradoxal grandeza.

Joseph K. se nos aparece como um ser humano que enobrece, com seu “despertar” dramático, a pequenez das vidas comuns.

## ~ A difícil exegese kafkiana

A maioria dos intérpretes do *O Processo* não percebe a grandeza do drama de Joseph K. Muitos são os que se acomodam com interpretações triviais.

---

<sup>22</sup> *The Trial*, op. cit., p. 254.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 265.

Convenhamos em defesa destes intérpretes: não é fácil entender o jogo nebuloso do simbolismo nem as motivações recatadas de Kafka, que nem com os amigos conversava sobre o sentido de sua arte.

Quando um grande crítico como Walter Sokel afirma ser “o *Processo* a única verdadeiramente opaca dentre as grandes obras de Kafka”, nada mais faz que refletir a perplexidade de muitos ante o inusitado.<sup>24</sup> Além do mais, é falso. Toda a obra de Kafka traz a marca da “opacidade” e *O Processo*, ao contrário do que diz Sokel, é uma das mais claras. Pelo menos, ao contrário de tantos outros textos, nela há uma linha de seguimento, um enredo, levando da intimação à condenação.

Entender a novela como “biografia espiritual revestida de disfarces metafísicos” talvez seja ir mais longe que a maioria, mas ainda revela preocupante incompreensão sobre o significado do texto e, principalmente, da mensagem kafkiana.<sup>25</sup>

Há, sem dúvida, um drama biográfico. É coetâneo da novela. Com importante diferença. A “culpa” denunciada nada tem de individual. É um fenômeno da condição humana no ritmo moderno de viver a vida de todos os dias, atingindo a quem “desperta”. Poucos são os que passam por este “processo”.

Com sua novela Kafka tenta diminuir o número dos sonâmbulos morais. Tenta sacudir o homem comum pela gola de seu casaco, golpeá-lo na alma e na sensibilidade, discutir sua “lei de viver” para “elevá-lo a um plano mais puro”.

A “lei” do viver é a lógica da carreira, da burocratização radical da vida, a que nos apresenta o jogo da competição no teatro da existência pública. O que existe para ordenar o comportamento ante si mesmo e o próximo é a representação do “papel social” aceito sem questionar.

Difícil, muito difícil, dentro deste quadro de referências aceitas, ser sensível à alienação profunda de um modo de “ser” que não “é”, porque só possui forma exterior, sintetizando o simbolismo da igualdade entre todos os vazios.

---

<sup>24</sup> Walter H. Sokel, *Franz Kafka*. New York: Columbia University Press, 1966, p. 28.

<sup>25</sup> Sokel, op. cit., p. 3.

A má interpretação da novela, portanto, é compreensível. Poucos conseguem o distanciamento necessário, mergulhados que estão no chamado “mundo-vida”, como o denomina Husserl. Acorrentados à ética do cotidiano, não conseguem ver nenhuma culpa numa vida absolutamente “normal”. Aceitam como corretos seus protestos de inocência. Dentro desta perspectiva, a leitura é conduzida para perceber em *O Processo* uma “sátira à burocracia”. “É isso que ele é. Negar esse fato, advogando para o livro somente sentido metafísico, é absurdo. As cortes são apenas o que são e sugerem simplesmente o que fazem.”<sup>26</sup>

Este é o tipo mais popular de analista de *O processo*. Muitos dentre eles são divulgadores famosos da obra, produtores de filmes, como Orson Welles, um dos primeiros a transpor *O processo* para o cinema. Ganham o público, mas se afastam do sentido real da obra.

Na novela a Corte nada tem de “Corte comum, de Corte como ela é”. Não se conhece nenhuma Corte que só se reúna aos domingos, que tenha audiências em lugares estranhos que mais parecem arenas de circo, que trabalhe em sótãos escuros de prédios velhos, que tenha todos que entram em contato com o acusado como seus auxiliares, inclusive crianças. Sem entender o simbolismo de todo o conjunto, é difícil se posicionar ante a mensagem kafkiana. Domingo é um dia de ócio. Longe do trabalho e das tarefas obrigatórias, temos condições de refletir. Os “sótãos” escuros, lá no alto, são lugares adequados a uma consciência errante na vastidão enevoada em que transita. O mesmo ambiente de símbolos complicados está conosco desde o início.

A condenação já está implícita no “processo”. Implícita no “despertar” do acusado. Razão pela qual os guardas que o prendem o mandam vestir-se “de preto” para ir ao encontro do Inspetor. A ordem soa com tons perturbadores porque Joseph K. associa o fato a uma condenação capital. Responde: “mas não é condenação de morte ainda”.<sup>27</sup> O “ainda” é bastante expressivo, indicando o universo cifrado em que se vai mover a novela.

---

<sup>26</sup> Ronald Gray (ed.), *Kafka, a Collection of Critical Essays*. New York: Prentice Hall, Inc, Englewood Cliffs, 1962, p. 2 (introdução preparada pelo editor).

<sup>27</sup> Op. cit., p. 14.

Completamente fora do contexto realista de quem enfrenta um caso de erro judiciário, antes sequer do primeiro inquérito, Joseph K. pensa em “suicidar-se”, aproveitando-se de um descuido dos guardas.<sup>28</sup> Pela janela, sempre a “janela”, uma senhora idosa, símbolo maternal, observa a cena em silêncio, ao lado de um homem igualmente idoso.

Por que “suicidar-se” antes de tudo começar? O fato nada tem de realístico. Envolve mais uma mensagem cifrada. O “despertar” significa algo impossível de suportar psicológica e moralmente. Daí o ímpeto do suicídio.

Por outro lado, sua “prisão” tem toques especiais, como lhe diz o “Inspetor”. Não é “prisão” coisa alguma, podendo prosseguir com suas atividades de sempre. Mais ainda. A inquirição inicial é um escândalo de absurdos, com dois guardas vestidos de forma “irregular” entrando pelo quarto adentro de Joseph K. bem cedo pela manhã, em meio a um diálogo complexo, sob as vistas curiosas do referido casal idoso; a primeira inquirição é ainda mais absurda. É feita por um “Inspetor” no quarto da vizinha de Joseph K., levando com eles três funcionários do Banco com o objetivo explícito de “ajudarem”. Ajudarem o quê, exatamente? Pela janela entreaberta continuam a contemplar a cena a mesma senhora, o mesmo homem de jeito paterno, agora acompanhados por um tipo enorme, espáduas largas, possante, de barba pontiaguda, ruiva, que acaricia com vagar e gosto.

É evidente a simbologia fálica, já presente no caso da “maçã” que Joseph K. come ante os guardas.

Pior ainda para a tese da “Corte como ela é”, ou da sátira ao “autoritarismo moderno”, é a cena do local desse inquérito, o quarto da vizinha, a jovem Fraulein Burstner, codinome evidente para “Felice Bauer”. Kafka descreve este local. Está fora de qualquer padrão aceitável para uma “inquirição” judicial. Sua descrição nos dá inúmeras indicações da simbologia sexual.

À época de Kafka esta simbologia, já presente no caso da “maçã”, era bem discutida e conhecida pela psicoanálise freudiana.

---

<sup>28</sup> Op. cit., p. 12.

Dá para a frente a Corte é cada vez mais surrealista terminando com o veredicto condenatório numa Catedral!

Se isto é uma Corte como todas as outras, não sei de que se está falando.

A novela abre-se em desafios e a “culpa” começa a tomar forma a cada página lida. A relação com o trabalho, com as mulheres, com os amigos, com a família, tudo vai surgindo diante do leitor.

O tratamento dado aos subordinados é um dos muitos fatos a serem notados. Os três homens que presenciam o primeiro inquérito para “ajudarem”, têm nomes significativos. Um judeu, outro, tcheco, outro alemão, as três nacionalidades que viviam no mundo de Kafka. Representam “todos” os que convivem com Joseph K. Rabensteiner, Kullich e Kaminer, os três colegas, levados como testemunhas pelos oficiais da Corte, provocam o protesto de Joseph K., não pelo fato de estarem por lá, num mistério de pouca explicação “racional”. O protesto é pelo *status* social dos três.

“Colegas, como? São apenas funcionários subalternos” – é o que vocifera, irado, Joseph K., ante o que lhe parecia um menosprezo do inspetor.<sup>29</sup> A mensagem é clara. O que conta é o *status* adquirido e não o ser humano. Mais ainda: “colega” exige respeito; “funcionário subalterno” não. Os primeiros são “gente”, os segundos são “coisa”. A hierarquização era tudo para este carreirista.

Não ficam por aí seus valores e preferências. Uma vez por semana visitava uma prostituta, Elsa. Jamais demonstrou qualquer interesse humano pela jovem garçonne, que fazia alguns “programas” para melhorar sua condição financeira. Não se interessava por seu lado humano. Vivia a noite como vivia o dia, para o trabalho, a diversão, o sexo e a bebida.

Sua ética começa a se desenhar de forma evidente desde o início da novela.

No Banco tratava de agradar os chefes. Armava ardis e contra-ardis na luta pela carreira e por promoções, contra seu grande rival, o assistente de Diretor.<sup>30</sup> Competia à força de malícia, acima de tudo por clientes. Esse capítulo,

---

<sup>29</sup> *The Trial*, op. cit., p. 21.

<sup>30</sup> *The Trial*, pp. 174-175.

de tão importante, Kafka pretendia desenvolvê-lo à parte, mas deixou-o sem completar.<sup>31</sup> A forma como encarava as mulheres era típica: objetos de prazer, expressões de sensualidade irresponsável e lúdica, nada mais.

Quando Kafka desloca a inquirição de culpa para o quarto de Fraulein Burstner, a vizinha, o faz com evidente intenção simbólica porque não há razões objetivas para isto. Nenhuma “Corte como ela é” procede desta forma. São razões morais que ele deseja sublinhar.

A simbologia fálica do quarto é o recurso usado. Blusas soltas pela cama, castiçais erectos que o “Inspetor” trata de fixar sobre a mesa, bem à vista de todos, cama, sombras convidativas, ali Joseph K. é inquirido. Não reconhece seu impulso erótico descontrolado em relação à jovem solitária que para ele não é um ser humano, mas simples fêmea disponível. Não reconhece coisa alguma.

Não ouve ou não consegue entender o que lhe diz o “Inspetor” no curso desta primeira inquirição: “pense mais em sua vida e não faça tanto empenho em provar-se inocente”.<sup>32</sup>

Tudo falha. Joseph K. não completa seu “despertar”. E quando, acabado este primeiro encontro com a “Corte”, busca desculpar-se com a moça pela invasão de seus aposentos, acaba por não resistir e passa a atacá-la sexualmente.

Segundo o texto kafkiano, no decorrer da conversa “K. segurou-a, abraçou-a corpo no corpo, beijou-lhe os lábios, depois por toda a face”. Finalmente baixou o beijo ao pescoço, subiu pela boca adentro metendo os lábios pela garganta e ali “revolveu-os por longo tempo”.<sup>33</sup>

Podemos imaginar o susto pálido da jovem, assaltada desta forma, sem esperar, fisicamente dominada pelo macho mais forte. Se este não é procedimento eticamente condenável, ignoro o parâmetro usado para absolvê-lo de culpa.

A insistência de Kafka, no texto, com o comportamento sexual é um produto da época. Lá pelo início do século XX, recém-saído o mundo da era vitoriana, quando as mulheres, por serem consideradas inferiores, nem sequer

---

<sup>31</sup> *The Trial*, p. 310.

<sup>32</sup> *The Trial*, p. 17.

<sup>33</sup> *The Trial*, p. 38.

votavam em nenhuma das grandes democracias, nem na Inglaterra nem nos EUA, a repressão sexual era comum. De acordo com a Bíblia, a mulher era a tentadora, a que levava o homem ao absurdo da irracionalidade, a verdadeira “serpente” a brandir como arma preferida sua “maçã” vermelha. Mulher e pecado, sexo e nojo se constituem em muitos comentários de Kafka em seu *Diário*, a ponto de lembrar, anos depois, e relatar com verdadeiro horror encontros que teve com uma garota quando estudante. Fala da pobre garota como seu “cruel inimigo”; fala de “gestos repulsivos”, etc., e afirma que a simples idéia de uma lua de mel o “enche de horror”.<sup>34</sup> Diz que “as mulheres são perigos que ficam à espera do homem com o objetivo de arrastá-lo para o meramente finito.” A mulher teria mandíbulas de fera e armadilhas insólitas;<sup>35</sup> só conquistando “o medo, a vergonha e a pena poderia satisfazer o sexo”.<sup>36</sup>

Nem todos os grandes homens são grandes em tudo. Kafka falhava neste aspecto. O lado felino da mulher, as “saias se levantando” é uma de suas maiores e mais descabidas preocupações éticas.

Kafka entendia a “cama” como a grande “arma” da mulher, a única à sua disposição. A mulher seria o que sua imagem bíblica transmite, a “tentadora”, a desviar o homem de seu caminho no eterno e antigo “levantar de saias”. Daí a importância da simbologia sexual entendida como desvio ético. Somente por ela seria possível à mulher transformar a cama em “arma”.

Hoje em dia, neste início de milênio, o conceito de pecado se dissolve. E quando existe, passa bem ao longe das “camas” eróticas, dos “castiçais erectos” e das “sombras” provocativas. Não era assim há um século atrás. Portanto, ter comportamento sexualmente permissivo seria um dos motivos para culpar moralmente Joseph K.

Mais adiante no texto, em conversa com seu “tio”, sabemos que Joseph K. não visitava a mãe há muito tempo. Infelizmente o capítulo que Kafka iria dedicar ao relacionamento com a mãe idosa não foi terminado. Ficou como

---

<sup>34</sup> *Autobiographical Writings*, op. cit., pp. 5 e 97.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 215.

fragmento, adicionado a páginas 291-295 da edição citada. Mas dá para ver o vazio deste relacionamento formalizado, mero cumpridor de ritos sociais, quando somos informados que “há três anos Joseph K. não a visitava”.<sup>37</sup> Mandava-lhe uma pequena mesada e com isto dava-se por satisfeito.

Destarte, é possível interpretar as mudas figuras paternais que testemunham a ordem de prisão inicial como acusação silenciosa e resignada dos pais contra o filho negligente e egoísta.

## ~ O pragmatismo moderno

O problema central do debate em *O Processo* gira, portanto, sobre as premissas éticas que estruturam e legitimam o jogo de ações e reações humanas legitimadas pela sociedade moderna.

Por que “sociedade moderna”?

Porque é a sociedade que Kafka chama num fragmento de seu *Diário* de “O Mundo Urbano”.<sup>38</sup>

Havia, na antiguidade agrária, visão uniforme, integrada pelo sentimento religioso da vida. A sociedade de massas do industrialismo a substituiu pelo utilitarismo competitivo. Os papéis sociais legitimados são impostos como modelos a seguir. Não é possível questioná-los sem pagar o preço do ostracismo social. Este quadro legitima a voracidade, o egoísmo, o uso do próximo como objeto manipulável, o consumismo, a carreira como objetivo central à vida. Arcabouço de valores muito pobre para dar algum sentido à existência. Leva o homem pelo rumo da desorientação, o atira ao vazio, à dúvida, o faz deitar-se no divã da psicanálise, coisa que o homem antigo estava bem longe de necessitar. Tudo gira em torno do absurdo, da droga, do crime, da corrupção dos valores. Portanto, não há inocentes. Somos todos culpados que se julgam inocentes.

---

<sup>37</sup> *The Trial*, p. 291.

<sup>38</sup> Sobre este fragmento, ver *Diário*, vol. I. Barcelona: Editorial Lumen, 1975, pp. 41-47.

Um dos diálogos mais interessantes é o travado por Joseph K. com um homem simples, o porteiro, marido da servente do Tribunal. De modo cumulativo, este diálogo revela para o leitor sua desorientação completa. Trava sua luta contra uma Corte “física” quando enfrentava uma “metafísica”.

Cansado de um dia frustrante, com interrogatórios incompreensíveis, “K.” pretendeu sair da Corte o mais rápido possível.

“Quero ir embora, como se chega à porta de saída?”

“O senhor já não se perdeu?” indaga-lhe o porteiro.

“Mostre-me o caminho” diz-lhe K. Ao que o porteiro, revelando sua surpresa, mostra o caminho por entre portas e corredores.

“Jamais encontrarei o caminho neste labirinto” é o que lhe diz “K”. O porteiro, de modo condenatório, replica: “Há só um caminho.”<sup>39</sup> Ao ouvir esta observação “K” tem “um princípio de desmaio”. É a mesma observação que se vai repetir na conversa fatal com o Padre, na sombria catedral onde é condenado. Só há um caminho, uma porta, feita para cada um de nós atravessar, ao encontro da “Lei”.

“K” nada entendeu. Nem no princípio, nem no fim. Mas entreviu sua culpa. Neste momento, com um desmaio, mais adiante com a morte para a qual caminha, colaborando com os dois verdugos.

Sentindo-se mal na conversa com o porteiro, queriam levá-lo à enfermaria.<sup>40</sup> Negou-se. Não desejava ir mais adiante porque, quanto mais longe, “pior para ele”.<sup>41</sup> Atribuiu o “desmaio” ao “cheiro” da Corte porque, normalmente, não sofria nunca desses ataques. Tudo o que necessitava não era de enfermaria, era sair dali. Um pouco de ar e um pouco de apoio para chegar até lá fora. A esse pedido um funcionário observa, rindo: “Vê, diz para a moça, acertei em cheio. É somente aqui que este senhor se sente mal.”<sup>42</sup> Isto é, quando confronta a si mesmo e a sua consciência.

---

<sup>39</sup> *The Trial*, op. cit., pp. 81-82.

<sup>40</sup> *The Trial*, p. 85.

<sup>41</sup> *The Trial*, p. 85.

<sup>42</sup> *The Trial*, p. 86.

A segunda tentativa da “Corte” termina em fiasco. “K” decide passar os domingos “em tarefas mais confortáveis”.<sup>43</sup> Não se consegue penetrar nesta consciência tortuosa e difícil. Joseph K. iria caminhar para sua condenação.

É no capítulo seguinte que se completa o significado de “Frau Burstner”, o alvo de sua cobiça sexual. Depois do incidente a moça se transfere de pensão, é claro. “K” contempla seu quarto vazio, percebendo, ao mesmo tempo, os olhares de duas pessoas que acompanhavam a cena. Nesse momento, ao se sentir observado, com olhares “que lhe pesavam”, “escapou para o seu quarto tão rápido como podia, mantendo-se sorratamente espremido contra a parede enquanto caminhava”. O que Kafka descreve é a atitude de um “criminoso” que trata de escafeder-se, enquanto pode, agarrado à parede, silencioso, para o fundo de seu quarto.

Deve ser notado que, com este capítulo, F. Burstner desaparece do texto. Já cumprira sua função para nos ajudar a entender a “culpa” de Joseph K. vivendo a pleno a misoginia que se disfarça em sedução legitimada.

Ao buscar apoio em conexões, “K” como parte de sua tática procura o pintor Titorelli, armado com uma carta de recomendação. Titorelli conhecia e havia pintado vários juízes. Seria um forte aliado.

O texto se adensa. No lugar em que vivia Titorelli as casas eram “ainda mais escuras” e o ar “mais pesado e difícil”.<sup>44</sup> A “escuridão” crescente é símbolo de sua desorientação acelerada.

No estúdio do pintor “K” vê o retrato de um juiz, sentado na cadeira da Justiça. Pergunta: por que este tipo se faz grande e importante, passando pelo que não é, por um Presidente da Corte? A resposta é um ensinamento. “São todos vazios em sua vaidade” é o que responde Titorelli. Joseph K. não entende que a projeção falsa do ego feita pelo cliente de Titorelli era uma réplica de sua própria atitude ante a vida.

---

<sup>43</sup> *The Trial*, p. 96.

<sup>44</sup> *The Trial*, p. 176.

O diálogo que se segue é expressivo. O pintor pede que “K” fale com franqueza: “O sr. é inocente?” A resposta é enfática: “Sou completamente inocente.”<sup>45</sup> Na seqüência o pintor conclui: “O sr. parece não ter formado uma idéia correta sobre a Corte, mas desde que se afirma inocente não lhe é necessária esta idéia.”<sup>46</sup>

Importantíssima para a exegese da novela esta observação de Titorelli. De nada adiantava insistir. O “despertar” não se completava e a “escuridão” se adensava. É a parte em que Titorelli examina as diversas formas de absolvição, falando sobre o que já foi discutido anteriormente. A “absolvição total” ninguém logrou ainda.

“K” abandona o pintor. Decide procurar um advogado. Na casa do advogado encontra o comerciante Block “segurando um castiçal na mão”. Estava claro que se tratava de outro “cliente”. Quando se apresenta a “K”, o tipo diz-lhe apenas: “Block o comerciante.”<sup>47</sup> O homem não existia. Só a profissão, o *status*. Na conversa, vem a saber que o caso de Block com a Corte começou logo depois da morte de sua mulher.<sup>48</sup> Para quem domina o jogo de símbolos kafkiano fica claro que só uma crise de grandes proporções é capaz de abalar o falso ancoradouro de certezas do “homem comum”, abrindo perspectiva para a revisão da vida. Block fora atingido pela morte da companheira e o desacerto de sua rotina. “K” pela crise dos 30 anos.

Ao fim da novela, ao sair da Catedral, “escuridão, nada além de escuridão o cercava por todos os lados”. Comenta: “Está tão escuro por toda parte.”<sup>49</sup> O arremate do capítulo é definitivo. Indaga se o padre não queria nada mais dele. “Por que haveria de querer alguma coisa de você? A Corte nada quer de você. Ela o recebe quando você chega e o despede quando você vai.”<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> *The Trial*, p. 186.

<sup>46</sup> *The Trial*, p. 188.

<sup>47</sup> *The Trial*, p. 209.

<sup>48</sup> *The Trial*, p. 215.

<sup>49</sup> *The Trial*, p. 324.

<sup>50</sup> *The Trial*, p. 278.

A partir desse momento “K.” aguarda sua sentença. A figura feminina vai reaparecer. O condenado vê a figura de uma mulher. Julga ser F. Burstner e a partir desta convicção aceita sua sentença, procurando manter viva na memória final a “importante lição que essa presença lhe trazia ao espírito”.<sup>51</sup> Ele, que sempre “agarrara o mundo com vinte mãos e nem sempre por motivos nobres”, deixa de lutar e caminha para a morte.<sup>52</sup>

Sua execução é patética. Kafka a faz parecer com a morte de um animal, à faca. Morre “como um cão”, segundo ele mesmo percebe em seu último rasgo de semilucidez.

Joseph K. desaparece para sempre, imerso na mesmice dos dias, invulnerável ao remorso e à culpa. Luta em sua vida como se luta em um naufrágio, nadando como se pode, entre destroços alheios, espalhados aqui e ali na guerra competitiva.

Somos todos números de um rebanho sem nome a marchar nos quadros da história, construindo com trabalho anônimo e o egoísmo ontológico de todos os “Joseph K.” o arcabouço material de uma sociedade de futuro incerto, porque sem sentido claro, maquinizada em grau crescente, transformando o homem em peça de uma engrenagem gigantesca, sem destino previsível.

---

<sup>51</sup> *The Trial*, p. 292.

<sup>52</sup> *The Trial*, p. 282.

# Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol

MARIA JOÃO CANTINHO

*A Augusto Joaquim*

“Ana de Peñalosa não amava os livros: amava a fonte de energia visível que eles constituem quando descobria imagens e imagens na sucessão das descrições e dos conceitos.”

MARIA GABRIELA LLANSOL, *O Livro das Comunidades*, p. 75.

“Écrire, c’est rentrer dans l’affirmation de la solitude où menace la fascination. C’est se livrer au risque de l’absence de temps, où règne le recommencement éternel. [...] Écrire, c’est disposer le langage sous la fascination et, par lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image [...]”

BLANCHOT, *L’Espace Littéraire*, p. 31.

“[...] Exercitaremos os pés por entre as imagens e as mãos sobre a escrita.”

MARIA GABRIELA LLANSOL, *O Senhor de Herbais*, p. 37.

Ensaísta e ficcionista da Nova Geração da Literatura Portuguesa. Escreve em publicações como a *Crítica*, revista on-line, a *Storm-Magazine* e em publicações como a revista *Livros* e o jornal de poesia *Hablar/Falar de Poesia*.

É trivial, ao falar-se da obra de Maria Gabriela Llansol, aludir a uma certa estranheza<sup>1</sup> e a uma complexidade que recobre toda a sua obra, contribuindo para uma resistência, por parte dos leitores. De uma forma aparente e muito superficial, podem tomar-se os seus textos como um exemplo de aleatório e, mesmo, de um absurdo. Mas, à medida que se penetra a estranha e complexa mundivisão llansoliana, é fácil, ainda, incorrer no risco de a tomar como um ‘estilo’ ou um ‘modelo’ aplicável em todas as circunstâncias. Por essa razão, só a concentração e a atenção ao desenvolvimento da sua obra e da transversalidade dos temas e figuras, conceitos que a percorrem, permitem levar a cabo uma circunscrição dos pontos que configuram a sua escrita como a apresentação, em si, não apenas do mundo, como de um método, cujas directrizes são esquivas, mas passíveis de serem vislumbradas.

O que coloca a grande dificuldade da interpretação do seu universo literário é, com efeito, a sua ilegibilidade, como o nota Rui Magalhães,<sup>2</sup> ao lembrar essa desintegração do equilíbrio a que o texto narrativo e convencional nos habituou. Sem querer radicalizar a noção de leitura e de texto, o certo é que o texto llansoliano possui esse dom (o *dom poético*), que resulta do abandono da literatura para mergulhar no abismo — já não da literatura — mas da própria escrita, no que ela contém de perigosa implosão. E é nesse limiar de perigo, entre o exprimível e o inexprimível, que se sustenta o texto llansoliano. É precisamente nesse umbral da literatura, confinando com o segredo, que leva Silvina Rodrigues Lopes<sup>3</sup> a definir a literatura llansoliana de “literatura mística”,<sup>4</sup> por se

---

<sup>1</sup> Remeto, desde logo, o leitor para o notável estudo de Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da Des-posseção*. Lisboa: Black Sun Editores, 1988, p. 7, onde a autora aponta este carácter de estranheza, de um “mal estranho”.

<sup>2</sup> Cf. texto inédito, *O Dom do Método*, em que o autor afirma: “O texto de Llansol não é legível. Não se trata, nele, de narrar uma história, da exploração da imaginação ou da memória [...]. Trata-se, evidentemente, de evocar/convocar o imperceptível para o mundo vivido que, assim, se desloca do seu espaço habitual, desmontando, nesse movimento, a diferença entre o real e o ideal.”

<sup>3</sup> Cf. *Teoria da Des-posseção*, pp. 33, 34.

<sup>4</sup> É curioso lembrar aqui o modo como Rui Magalhães discorda do facto de Silvina considerar a literatura llansoliana de mística. Na sua óptica, existe um paradoxo entre o que se almeja na literatura mística e o que se “pratica” na escrita metódica. Certeiramente, Rui Magalhães observa que o “místico implica um processo centrado, implicando a transcendência absoluta” e a unidade. Ora, em Llansol e segundo o seu ponto de vista, trata-se sobretudo de conhecer o imperceptível, algo que existe, sob a forma de fragmentos. Voltarei a este ponto posteriormente.

encontrar numa relação indissociável da epifania. Não se trata apenas de os seus livros serem habitados por figuras (e não personagens, como se verá adiante) de místicos, mas de um trabalho de escrita que opera sobre a palavra, no sentido de as tornar “opacas”. Elas são arrancadas ao seu contexto habitual, para entrarem no círculo de uma nova significação, o que as torna estranhas. São, dizendo de outro modo, consumidas e transformadas numa outra matéria, adquirindo uma nova significação.

Circunscrever o campo em que se move a escrita llansoliana, leva-nos a referir determinados critérios que parecem aplicar-se-lhe, descobrindo-lhe uma natureza e uma energia peculiares, que movem e impulsionam o texto. Esses critérios, ou melhor, palavras que caracterizam a sua escrita, não são mais claros e evidentes pelo facto de serem nomeados, mas permitem encontrar focos de luz irradiantes e vestígios que esboçam uma estética llansoliana. São essas palavras a visão, a possessão, o vazio, a errância, a pobreza, a rebeldia, a comunidade, entre outras. Mas essas mesmas palavras encerram desde logo e em si um segredo. Quando é pensável a leitura crítica sobre a obra, imediatamente vem à memória o *noli me legere* de Blanchot.<sup>5</sup> Ressalte-se o precário do texto, a zona obscura em que ele se encerra, guardando em si o sentido. A resistência abre-se nessa incandescência da imagem; se, por um lado, ela (imagem-escrita) apela ao jogo das faculdades, para usar o termo kantiano; por outro, essa imagem fecha-se sobre si própria, transformando-se num interdito.

Deste modo, o paradoxo suscitado não é um impeditivo da leitura, mas confirma, antes, uma exaltação dessa tarefa da participação na compreensão e decifração (caso seja possível falar nestes termos). Acresce, ainda, o facto de vislumbrar, pela crítica e pelo trânsito entre a leitura e a escrita, o reconhecimento de uma “escrita laboratório” que M.G.L. reconhece no seu diário, *Um Falcão no Punho*, p. 60: “Musil e eu interessamo-nos pelo pensamento que se desenvolve e suspende na escrita; a literatura como comércio, abandonámo-la neste cruzar de prados onde nos encontrámos por uma circunstância fortuita

---

<sup>5</sup> Cf. *L'Espace Littéraire*, folio Essais. Paris: éditions Gallimard, 1995, p. 17.

[...] Liga-nos a aquiescência de que almejar com a escrita não é o mesmo que esbanjar no vazio a palavra.”<sup>6</sup> Não, a palavra não é, de modo algum, esbanjada, ou objecto de um jogo fortuito, mas é, se é que se pode defini-la assim, “reconvertida” pela sua incorporação numa nova ordem de significação. E o perigo da escrita está nessa tarefa de lutar contra a ordem de significação convencional (e meramente comunicacional da narrativa), integrando-a numa nova constelação ou ordem. O efeito que daí resulta é, justamente, essa estranheza e ilegibilidade a que já se aludiu anteriormente. A escrita não se inscreve num horizonte predeterminado de sentido, mas abre o espaço fundante, o *Lugar*. É exemplo particular desta escrita laboratorial *O Livro das Comunidades*, todo ele dividido, não em capítulos, como seria de esperar, mas em Lugares e em que cada Lugar abre, a partir de si próprio, um espaço de epifania, criador e novo, onde a imagem se dá como *cena fulgor*.

Este aspecto laboratorial reveste-se de um método que se apóia em determinados conceitos, de importante apresentação e sem os quais o leitor permanece num estatuto de indecibilidade relativamente ao texto da autora. Por que, em primeiro lugar, falar de um método, já que essa palavra traz ressonâncias indissolúvelmente ligadas a determinados “modos de fazer”, que podem incorrer no risco de uma receita “pré-fabricada” ou um modelo *a priori*, aplicável a todas as suas obras? Antes de mais, seria de ressaltar a extrema originalidade com que Llansol percorre o seu caminho, tacteando obviamente as suas obsessões, mas sem nunca abandonar esse efeito de subversão em que se tropeça, a cada passo.

É preciso frisar que, para M.G.L., só a escrita interessa. A escrita como experiência, busca e mergulho em si mesma e isso implica romper com os cânones literários e os géneros impostos convencionalmente. No seu universo não é possível falar-se de unidade ou de narratividade, ainda que a coerência do texto seja a sua linha decisiva. Desengane-se o leitor, mesmo o mais atento, se experimentar na leitura llansoliana a desconcertante “experiência” do fragmento

---

<sup>6</sup> Citado por Silvina, in *Teoria da Des-posseção*, p. 11.

desconexo ou de um labiríntico universo. Recorde-se Maurice Blanchot, ao afirmar que “a essência da literatura é escapar a toda a determinação essencial, a toda a afirmação que a estabilize ou a realize: nunca já lá está”.<sup>7</sup> Deste ponto de vista, Llansol, não se encontra preocupada com a literatura – e jamais perfilharia a idéia mallarmiana do Livro<sup>8</sup> – e tampouco com o acto da escrita em si, despojado, teórico ou reflexivo, se ele não se encontra indissociavelmente ligado à vida e à própria morte. Poder-se-ia dizer que a escrita de Llansol não é do passado – mesmo que constituída por figuras míticas e históricas – nem do presente, mas inscreve-se na ordem do devir, em que a sua lei é apenas a da pura metamorfose. Por opção, a escrita de M.G.L. não é capaz de fixar-se numa unidade ou num ponto determinado, mas exerce-se pela via de da errância, desenhando-se caprichosamente como um pensamento nómada e anárquico, que faz do entrosamento dos saberes, das conexões e desconexões, das passagens entre as figuras, que se delinham transversalmente na sua obra, o espaço transcendente da comunicação e expressão da linguagem.

Eis o modo como a própria autora afirma essa energia criadora que impulsiona a sua escrita: “Detenho-me no modo de separar tantas razões, num único lamento, no modo de separar uma parte do todo, como se fosse a resolução desta operação a determinar o aparecimento do *dom*, em toda a sua claridade e nobreza, e, por si só, arrastasse o prosseguimento do texto.”<sup>9</sup> A irradiação do sentido nasce, pois, desta desintegração do todo e a construção – já não à maneira de um tecido homogêneo e unitário – do texto processa-se mediante a lei desse “encontro inesperado do diverso”, unicamente (podemos arriscar dizê-lo) resultante da lei da metamorfose. Por isso, a autora acrescenta imediatamente que “São estruturas materiais que permitem a transformação da matéria em matérias mais leves, até que eu veja como todo o lugar tem várias formas de

---

<sup>7</sup> Cf. *O Livro por Vir*, trad. portuguesa. Lisboa: Relógio d’água, s/d., pp. 210, 211.

<sup>8</sup> Na sua entrevista ao jornal *Público* de 28/01/95, citada por José Augusto Mourão, M.G.L. afirma: “Não sei se é o mesmo livro, direi antes que é o mesmo espaço evoluindo e abrindo-se e fechando-se e abrindo-se e fechando-se porque só isso me parece verdadeiramente real.”

<sup>9</sup> Cf. *Lisboaleipzig I*, o *Encontro Inesperado do Diverso*. Lisboa: editora Rolim, 1994, p. 25.

evoluir no nosso rosto sem o murchar”. Aqui surge o que parece, justamente, a “pedra de toque” do método Llansoliano: “Nunca compreendi o que era estar no tempo, o que era mudar, o que é agir. Sinto-me bem a moldar a metamorfose.”<sup>10</sup> Por outras palavras, a autora segue o seu caminho, não em relação ao incognoscível, mas ao imperceptível, e é justamente neste ponto que concordo com as afirmações de Rui Magalhães, ao definir essa subtil diferença que faz toda a distância entre a literatura mística e a escrita metódica de Llansol.

Avesa aos conceitos de escrita narrativa e ao próprio conceito de representação, no sentido de *mimesis* realista – que lhe parece pueril e inexperiente, como a autora o afirma em *Um Beijo Dado mais Tarde* – ela deve ser entendida como “experiência”, naquilo que de mais radical contém. É, aliás, de acordo com essa radicalidade que se encontram conceitos como os dedos que escrevem e tocam a labareda, como em São João da Cruz, ou o lápis sonhante, aquele que não representa, mas faz nascer o sonho, desenhando-o pela escrita.

Arriscaria, nesta concepção de uma escrita-limite, fundadora e fundante do real, afirmar a presença de uma imanência da escrita ao corpo, imanência que faz deflagrar a distinção entre sujeito e objecto, numa operação designada por “mutação libidinal e afectiva”.<sup>11</sup> O objectivo que esta mutação procura levar a cabo é a reunião, mediante a travessia da escrita, “entre o que tem andado dividido: a liberdade de consciência e o *dom poético*”.<sup>12</sup> Esse *dom poético* jorra do “encontro inesperado do diverso”, resultante de um processo de *fulgurização*, no sentido em que “a matéria-prima do texto é o confronto/adequação dos afectos e da língua, sobre um solo de um lugar que é sempre um corpo e uma paisagem falando-se”.<sup>13</sup> O confronto ou combate, entre os afectos e a língua, concentra em si a possibilidade do enfraquecimento da linguagem e da descoberta

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>11</sup> Friso que o conceito não é usado por mim, mas sim por José Augusto Mourão, in *Colóquio Letras*, 143, 144, “Figuras da metamorfose na Obra de Maria Gabriela Llansol”, p. 82.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Cf. Maria Gabriela Llansol, *LisboaLeipzig 2, O Ensaio da Música*, Lisboa: editora Rolim, 1994, p. 6.

da sua falha, no sentido de Agamben,<sup>14</sup> permitindo a desagregação das regras convencionais, dissolvendo a unidade da linguagem, isto é, pondo em causa os cânones da representação e da narratividade. Desliza-se, assim, de um tempo/espaço de sucessão narrativa para um espaço fulgurizado, onde o tempo histórico e cronológico, sucessivo, é anulado, fundando o lugar, criando uma epifania, a que MGL chama *cena fulgor*.

Desde logo, a *fulgurização* ou o processo de irradiação que Maria Gabriela Llansol confere à escrita, dissolvendo a unidade do texto, remete para o seu carácter fragmentário, que atinge todos os aspectos do que seria uma suposta unidade do texto-narrativa. As partes (que supostamente seriam as partes de um todo) transformam-se em fragmentos e adquirem uma autonomia que lhes permite funcionar por si, transformando-se em elementos que, após sofrerem uma descontextualização de uma ordem de sentido anterior, adquirem uma nova ordem de significação. Cada fragmento adquire, nessa nova ordem, um novo sentido que nasce, precisamente, dessa constelação a que se chama “o encontro inesperado do diverso” (v. subtítulo de *Lisboaleipzig I*).

O processo de desfiguração da ordem comum é também o momento da recusa do contínuo narrativo (mas não do romance, como há de ver-se), de estilhaçamento e que se dá pela produção de *imagens* que apresentam a realidade de uma outra forma, descontínua e fragmentária. Assim, se à narratividade corresponde o processo metafórico (que supõe a analogia entre universos que se encontram, ou epistemológica ou retoricamente ligados), na escrita de Maria Gabriela Llansol, o procedimento do “encontro inesperado do diverso” possibilita a abertura para uma ordem não antecipável, não previsível, portanto. A escrita llansoliana, deste ponto de vista, cumpre-se nesse apontar rilkeano para o “Aberto”, de que o poeta fala, na sua oitava elegia, nas *Elegias de Duíno*.

---

<sup>14</sup> Cf. *Walter Benjamin et Paris*, “Langue et Histoire”. Paris: éditions du Cerf, 1986, p. 796: “La cohésion entre langue et histoire n’est pas totale: elle coincide plutôt avec une fracture du plan du langage, c’est à dire, avec une chute du mot (*Wort*) [...] tombe dans la sphère du sens (*Bedeutung*) [...] la nature se voit trahie par le langage, et cette immense inhibition du sentiment devient tristesse.”

A metáfora, ao invés do movimento de abertura, aproxima aquilo que há de comum, enquanto a imagem rompe com o comum, o “esperado”, instaurando o efeito, tanto da estranheza, quanto da ilegibilidade dos textos llansolianos. O afastamento do procedimento metafórico é visível em Maria Gabriela Llansol, no texto *Um Beijo Dado mais Tarde*: “Mas a metáfora é uma pequena fuga ao sentido, uma pequena chama que só permite a compreensão passageira do que está a ler.” (v. p. 24). Como o nota com acutilância Silvina Rodrigues Lopes,<sup>15</sup> equacionar o campo da metáfora e circunscrever-lhe o método, são actos que não podem fazer-se senão no campo da dualidade e, para compreender a escrita llansoliana, “temos de sair da dualidade. Temos de admitir que participamos de vários mundos que funcionam diferentemente”. Mundos, acrescente-se, “para os quais a verdade é diferente”, pois o campo de sentido de cada um desses fragmentos circunscreve, em torno de si, um campo de fulgor ou imagético, com as suas próprias regras e sentido, funcionando autonomamente. De outro modo dizendo, a metáfora possui um poder de estabelecer analogias, permitindo movimentos de deslocação e de derivação das forças significativas, mas é incapaz de quebrar as “linhas de significação dominantes, nunca ela pode conduzir ao outro”.<sup>16</sup> Embora no caso da metáfora se possa claramente identificar a rejeição do seu procedimento, por um desvio, no caso do símbolo, é preciso confirmar a sua operacionalidade na escrita llansoliana, delimitando-lhe, no entanto, a sua função. Todo o texto de Maria Gabriela Llansol é inequivocamente simbólico e essa carga simbólica, uma vez que se renuncia às categorias de personagem, de narrativa, liga-se essencialmente ao Lugar e à Figura.

## ~ Da narratividade à textualidade

Uma figura aparece frequentemente nos textos de Maria Gabriela Llansol e essa figura é também uma imagem que reenvia para a questão do uso da lingua-

---

<sup>15</sup> Cf. *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: edições Vendaval, 2003, p. 214.

<sup>16</sup> Cf. texto de Rui Magalhães, *O Dom do Método* (inédito).

gem e da sua instrumentalização. Ela é *a da rapariga que temia a impostura da língua*. Essa figura suscita importantes reflexões e prende-se com o discurso lapidar da autora: “\_\_\_\_\_ escrevo, / para que o romance não morra. / Escrevo, para que continue, / mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma [...]”<sup>17</sup>

Chamo, desde logo, a atenção para o facto de a autora defender veementemente a necessidade do romance, como um jogo em que o *dom poético* assegure a liberdade de consciência, pois foi o romance que “veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens.”<sup>18</sup> Ora, a imagem ou a figura da *rapariga que temia a impostura da língua* reenvia para uma exigência de ordem, tanto ontológica, como estética e ética, supondo a existência de uma linguagem capaz de fazer nascer o *dom poético*. O imperativo ético que aqui se encontra subjacente concentra-se na idéia de “dar a cada objecto o lugar que lhe pertence” e que é “uma regra de justiça imanente” (v. *Um Beijo Dado mais Tarde*, p. 18). Esta linguagem opera uma deslocação dos dispositivos discursivos, exigindo uma linguagem que ultrapasse todos os condicionalismos que a “prendem” à narratividade, isto é, já não se instala num plano discursivo, mas procura dizer o *inominável*. E essa linguagem, fruto de uma deslocação da narratividade para a textualidade, é o “desmascaramento” *da impostura da língua*, colocando-se num plano de transcendência, operando uma mutação de estilo, frásica e vocabular, “abrindo caminho à emigração das imagens, / dos afectos, / e das zonas vibrantes da linguagem”.<sup>19</sup> Tal linguagem está “para lá do terceiro excluído e do princípio da não-contradição” (v. *idem*).

Como o observa Rui Magalhães (v. *O Dom do Método*), “o pensamento de Llansol pode ser considerado, essencialmente, como realismo”. E disso dá conta a própria autora, ao afirmar: “Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se se souber que neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela

---

<sup>17</sup> Cf. *Lisboaleipzig 1*, “Para que o romance não morra”, p. 116. Este foi o discurso proferido pela autora, em Tróia, a 14 de junho de 1991, quando da atribuição do Grande Prémio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores, a *Um Beijo Dado mais Tarde*.

<sup>18</sup> Cf. *Lisboaleipzig 1*, p. 119.

<sup>19</sup> Cf. *Op. cit.*, p. 121.

[textualidade] os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído e do princípio de não-contradição” (v. *Lisboaleipzig I*, p. 121). Só a textualidade permite o acesso ao *dom poético* e assegura a liberdade de consciência. O *dom poético* é “a imaginação criadora própria do corpo de afectos”, deslocando o espaço da linguagem para uma geografia de “criação improvável e imprevisível” cujo centro irradiante é a imaginação criadora que assume a forma do fulgor, intensificando a linguagem, procurando nela “zonas vibrantes” (v. p. 121). Essa zona de fulgurância da linguagem, designada por textualidade, é a escrita.

## ~ A cena fulgor: Imagem e figura

Já nos referimos à *cena fulgor*, mas ainda não foi esclarecido em que consiste a sua natureza e como procede a autora — qual o seu método — para chegar à sua construção. Naturalmente que a *cena fulgor* é o resultado da desagregação, levada a cabo pela autora, do contínuo narrativo, bem como da suspensão dos elos habituais a que fomos habituados na leitura e interpretação da linguagem. É a própria M.G.L. quem escreve (v. *Lisboaleipzig*, p. 140): “Os meus textos [...] são tecnicamente construídos sobre o que chamei *cenar fulgor* porque o que me aparece como real é feito de *cenar*, e porque surgem com um carácter irrecusável de evidência.” E, noutro lugar, a *cena fulgor* aparece deste modo: “O real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma *cena fulgor* se enrola e se levanta.” (Ibidem, p. 128)

Dois conceitos saltam imediatamente à vista: real e evidência, aparecendo conjuntamente, para dar conta da *cena fulgor*. Ou seja, de outro modo dizendo, uma *cena fulgor* irrompe ou emerge como o “real”, em toda a sua evidência irrecusável. Poderíamos acrescentar, como uma “presença que se faz imagem”, com o perigo que isso comporta. Há o perigo da cegueira do olhar, diante dessa evidência (v. p. 140), e esta intensidade convoca imediatamente uma manifestação da realidade como epifania ou manifestação de uma transcendência. A possibilidade dessa manifestação verifica-se sempre na proximidade daquilo a que a autora chama o “ponto voraz, e que é simultaneamente a fonte de luz

intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula” (v. p. 140). O perigo está no modo como a cena se aproxima da luz jorrante ou do ponto voraz. Encontramo-nos aqui diante da presença latente de toda uma literatura mística (que perpassa os textos da autora) que se aproxima de uma concepção muito peculiar do estatuto e função da imagem/apresentação.<sup>20</sup> E, justamente por isso, como o defende o autor (v. p. 145): “A escrita de Maria Gabriela Llansol é, desde o início, uma escrita surpreendente, que desassossega transmitindo a serenidade de não nos deixar cair na tentação do óbvio ou do uso. O gosto pela incerteza tem como consequência a possibilidade de ver as cenas em fulgor, e essa é uma forma de compreensão. É o incerto que é luminoso.” Desta forma, a *cena fulgor* emerge como uma composição (apresentação) de elementos, que circunscreve, a partir de si, um lugar. Mas este deve ser entendido, não no seu sentido habitual, um local ou uma zona meramente geográfica, mas como uma “ruptura” ou instauração de uma fractura no espaço. A lógica deste procedimento determina, justamente, que, à luz da concepção das *cenar fulgor*, todo *O Livro das Comunidades* se divida em *lugares* ou apresentação dessa evidência imagética. Nesses *lugares*, que podem ser caracterizados como “encontros inesperados do diverso”, não há distinção entre animais, plantas e seres humanos. Llansol admite a existência de uma comunicação universal entre todos os seres, humanos e não humanos, e a possibilidade do reconhecimento dessa comunicação, em que “tudo comunica por sinais, por regularidades afectivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação” (v. *Lisboaleipzig*, p. 142). A possibilidade do reconhecimento dessa comunicação universal não pode, com efeito, fazer-se pela via discursiva, mas pela inflexão (operada pela *cena fulgor*) para uma linguagem pré-discursiva, regulada pelo reconhecimento, pela correspondência entre os seres, isso a que a autora chama uma “relação preferencial”. Poderíamos aqui lembrar Agamben ou Walter Benjamin, sobre uma linguagem

---

<sup>20</sup> Cf. o notável estudo de José Augusto Mourão, “A Pele da Imagem”, in *Revista de Comunicação e Linguagens – Imagem e Vida*, n.º 31, fevereiro de 2003, organizada por José Gil e Maria Teresa Cruz, editada pela Relógio d’Água. Neste estudo, o autor desenvolve uma comparação entre o pensamento da imagem em Mestre Eckart com Maria Gabriela Llansol.

nomeadora e adâmica, como, ainda, algumas concepções renascentistas, que defendiam uma relação espontânea (Ficino ou Leão Hebreo), mas parece que é, ainda, de ter cuidado ao estabelecer tais comparações. A autora fala de uma relação que é longamente “preparada” pelo encontro inesperado do diverso. O que leva a pensar na técnica de fragmentação e da “reconstrução” da História, pois a *cena fulgor* subtrai à História as suas personagens, para as inserir numa outra ordem de significação, transmutando-as em Figuras.

A figura é indissociável da *cena fulgor*. Trata-se de um elemento da *cena fulgor* que se opõe, em tudo, tanto ontológica como semioticamente, à personagem da qual ela nasce. Se a *cena fulgor* é o logos do lugar; da paisagem ou da relação, criando um “redobramento do espaço e do tempo” (v. p. 128), as figuras “nada mais são do que personagens históricas ou míticas; plantas ou animais; um dispositivo de companheiros que tomam parte na mesma problemática” (v. p. 129). Mas aquilo que elas possuem em comum “é a técnica visual da sobreimpressão, a sua arte de ver o mundo sobreimpresso, impelindo a deslizar umas sobre as outras paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio” (idem). E é aqui que a questão do tempo aparece como axial para compreender a estrutura da textualidade llansoliana. As figuras deslizam, por assim dizer, de um tempo cronológico e sucessivo, histórico, para uma dimensão a-histórica, suspendendo o curso do espaço e tempo físicos, numa transversalidade de vários mundos, lugares ou ordens de realidade. São, como a autora o diz, em *Onde vais Drama-Poesia?*: “É minha convicção que as figuras (que, no meu texto, são muitas vezes pessoas históricas do passado e, enquanto tais, culturalmente identificáveis) vêm do futuro” (v. p. 201). Arrancadas à sua dimensão de personagens e àquilo que, na história, é efeito de poder, fragmentadas e descentradas, desviadas de uma determinada ordem de significação, conduzem a uma nova significação, que já não é da ordem do representável, mas sim da apresentação ou do desvelamento de uma nova realidade: “Porque todos são rebeldes a querer dobrar o tempo histórico dos homens, com o desejo intenso que eles se encaminhem para uma nova terra, bafejada por um céu novo.” (v. p. 129)

É difícil não ler aqui o desejo de uma “ordem que há-de vir”, uma promessa que aparece sob os termos de “uma nova terra, bafejada por um céu aberto” ou, ainda, em *O Senhor de Herbais*, na sibilina frase: “o que o texto tece advirá ao homem como destino” (v. p. 210). Manuel Gusmão<sup>21</sup> parte da análise dessa frase e do confronto com o texto benjaminiano,<sup>22</sup> que fala da “pequena parcela messiânica” que aqueles que vieram antes de nós têm para nos passar, para nos mostrar como a escrita llansoliana nos convoca a reaprender a linguagem. Como o autor o afirma, “Um tal enunciado pode ser considerado como um princípio ou um ‘programa’ poético e estético, uma ‘lei’ imanente a esta textualidade.” É o texto *quem tece*, através das múltiplas vozes que o atravessam e que ele contém. Mas estamos longe, aqui, de um texto à maneira de um tecido, no seu sentido medieval, como uma teia acabada, ou uma tecelagem definitivamente terminada, um *ergon*. Pelo contrário, esse texto vai-se tecendo de múltiplos modos, todos eles moventes, com a sua energia própria, como Manuel Gusmão o diz: como *energeia*. A atestar essa idéia da pluralidade movente dos textos, o autor cita o “palimpsesto transparente”, como aparece no *Livro das Comunidades* (p. 57): “Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras. Concentro-me em São João da Cruz quando o texto fala em Friedrich N.”

Várias vozes, sobrepondo-se, indissociabilidade entre escrita e leitura, a “construção” de um sujeito que aparece como um “processo” e não uma consciência, definem a metáfora têxtil supracitada e são aspectos que nos remetem, de imedia-

---

<sup>21</sup> Cf. texto inédito, *A História e o Projecto do Humano*.

<sup>22</sup> Cf. Walter Benjamin, *Écrits Français*, “Sur le Concept d’Histoire”, p. 340: “Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défunes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes. Nous avons été attendus sur terre. Car il nous est dévolu à nous comme à chaque équipe humaine qui nous précéda, une parcelle du pouvoir messianique.”

to, para esse “advir” do texto que, além da construção da frase e do próprio texto, gera uma experiência da linguagem enquanto escrita e leitura indissociáveis,<sup>23</sup> assim como da vibrante relação entre “forma de vida” e experiência do mundo. Este “advir” – e essa parece ser condição essencial do texto llansoliano – não pode confundir-se com o acontecer, que se define pela marca da sua singularidade e pontualidade. Ele reveste-se de uma condição muito peculiar, dizendo de uma vinda ou de uma chegada, lembrando o texto de Gershom Scholem,<sup>24</sup> em que “cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias”. Trata-se, por isso, de uma condição utópica (ou, talvez, atópica), esta que se encontra suposta no texto llansoliano. Advir, como se concebe aqui, supõe a convocação desse “reaprender” da escrita/leitura que se encontra patente na idéia de *legente*. Advir é o “caminhar” do texto como destinação do homem e como doação de sentido mútua.

Existe, assim, como vimos, um sopro claramente messiânico que atravessa os textos de Maria Gabriela Llansol. Uma ordem, criada pela textualidade e pela técnica da sobreimpressão de um determinado modo de ver dessas figuras, que recusa claramente a continuidade da história e do progresso, que nega obviamente a *impostura da língua*.<sup>25</sup> Não vemos nessa imagem da *rapariga que temia a impostura da língua* senão o tenaz desejo da autora de fracturar a linguagem e a representação, de aceder à “imagem viva”, para alcançar a comunicação com o silêncio<sup>26</sup> e as suas múltiplas formas: “\_\_\_\_\_ o encontro inesperado do diverso / é assistir o belo a comunicar com o silêncio; / a fraccionar a imagem nas

---

<sup>23</sup> Manuel Gusmão fala mesmo de uma reversibilidade que define o programa ontológico e estético de M.G.L. E essa reversibilidade enquadra-se no contexto desse advir que temos vindo a falar. Trata-se da reversibilidade entre o mundo como texto e o texto como mundo e essa reversibilidade redobra-se no acto da escrita e da leitura. Os dois movimentos tendem a reunir-se no futuro e é de lá que, de acordo com o autor, os recebemos no presente.

<sup>24</sup> Citado por Stéphane Mosès, em *L'Ange de l'Histoire*. Paris: éditions Seuil, 1992, p.180.

<sup>25</sup> Cf. Silvína Rodrigues Lopes, in *A Teoria da Des-posseção*, é lapidar, no modo como observa, a este propósito (v. p. 84): “A ‘impostura da língua’ é, antes de mais, a ilusão de um ajustamento das palavras às coisas, a ilusão fenomenológica de acesso às coisas em si.”

<sup>26</sup> Agamben, in *Le Langage et la Mort* (Paris: éditions Christian Bourgeois editeur, 1991, p. 115), lembra: “La mythologie d’une voix silencieuse comme fondement ontologique du langage apparaît déjà dans la mystique de l’Antiquité tardive, gnostique et chrétienne. [...] ce ‘silence’ est le premier fondement négatif de la révélation et du Logos.”

suas diversas formas; / ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem mutuamente na beleza própria [...].” Mas, o que é a beleza das coisas? Será essa beleza da ordem do estético? Estas formulações adquirem sentido à luz da “desconstrução” da narratividade e da representação, operadas pela escrita de Maria Gabriela Llansol. Em *O Senbor de Herbais*, a autora afirma: “A beleza da cor e das formas é a santidade das coisas” (v. p. 48). Longe de ser uma caracterização estética, a beleza é de um outro plano, ontológico, da ordem da revelação, como o refere Giorgio Agamben. Desse ponto de vista, a imagem é o próprio ritmo que permite apresentar o fulgor da beleza e das formas, pois é ela que traz, pela luz reveladora e pelo silêncio que nela se inscreve, o estilhaço da beleza das cores e das formas, a sua santidade, podemos agora acrescentar.

Como o nota Rui Magalhães,<sup>27</sup> “o belo pode ser a santidade apenas na medida em que não depende de nenhuma estética, mas de uma energia criadora”, uma energia movente, que cria a partir de si e se auto-apresenta, manifestando-se na multiplicidade das suas formas. Como o autor o afirma, “O belo é o que permite criar [...] criando ele mesmo.” Não se está, aqui, a falar do belo como ideal ou categoria estética, mas como materialidade pura, corporeidade. O *dom poético* consiste em *dizer*, mais do que a beleza das coisas, a sua santidade, aquilo que, em última instância, é o menos evidente, mas o que o que se oferece ao olhar, no seu desvelamento ou apresentação, essa outra vida, silenciosa e secreta. Certeiramente o entende Silvina Rodrigues Lopes, ao defender a idéia de que todo o texto llansoliano procura criar as condições de visualização do imperceptível. Esse imperceptível é, obviamente, a transcendência e, por isso, se compreende a importância extrema do ver, sublinhado pela autora (v. *Exercícios de Aproximação*, p. 213). O texto llansoliano situa-se nesse vaivém constante entre imanência/transcendência. O acto de ver/escrever procura alcançar esse imperceptível, tentando transformá-la em imanência, pela suspensão do contínuo e instauração do lugar como epifania ou apresentação da transcendência. É pela subversão dos códigos de espaço e tempo (convenientes à narrativa), que a linguagem retira, em Maria Gabriela Llansol, a sua força epifânica.

---

<sup>27</sup> Cf. *O Dom do Método*.

## ~ Tempo e escrita; Tempo e espaço

Questões como estas são pertinentes: afinal de que tempo estamos a falar? E como se relaciona o Tempo com a escrita? Questão ainda mais complexa: é possível estabelecer uma relação directa do tempo com a imagem?

Em “O Devir como simultaneidade” (v. *Um Falcão no Punho*, p. 132), Llansol afirma: “Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte. Aqui, parece esboçar-se uma distinção entre espaço e tempo, estabelecendo uma diferenciação entre o primeiro, que é do domínio da escrita e do corpo, e o tempo, que se relaciona com a história e o poder. Esta diferenciação é apenas aparente, quando se retoma a escrita llansoliana à luz da concepção de *Lugar*, como ela aparece no *Livro das Comunidades*. O que, desde logo, esta aparente diferenciação nos leva a pensar é na sobreposição dos tempos, em simultaneidade ou numa multiplicidade de tempos. Silvina Rodrigues Lopes<sup>28</sup> defende que o “o devir como simultaneidade” corresponde a um espaço trans-histórico de grande complexidade que compreende o “real” e o “irreal” indescerníveis, como na proposta de Bergson. Tal significa que a imagem assume, na escrita llansoliana, a apresentação da cadeia de conexões entre os actuais e a ruptura resultante da actualização do virtual. A escrita, mediante a imagem, faz-se “abertura de possíveis”, assumindo o inesperado e o descontínuo. A desintegração dos tempos/do tempo é operada, assim, pela escrita, e a *cena fulgor* resulta desse enfraquecimento do contínuo, até que os seus elementos, disseminados, perfaçam a nova ordem espacio/temporal. O tempo que a escrita abandona é o tempo comum, tal como a *luz comum*. O fulgor sobrevém do “tempo-duração, que a escrita concebe e fomenta”,<sup>29</sup> por uma relação de descontinuidade, intensificando o fragmento, que é visto como um

---

<sup>28</sup> Cf. *Teoria da Des-posseção*, p. 49.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 51.

todo. Veja-se o que Llansol escreve no *Livro das Comunidades* e que pode ser visto como uma chave desse procedimento de ruptura: “Se eu me concentrar num fragmento do tempo / não é hoje, nem amanhã / mas se eu me concentrar num fragmento do tempo, / agora, / esse fragmento revelará todo o tempo.” (v. p. 67) A imagem descobre / revela o fragmento como um todo e, por isso, podemos afirmar que cada *cena fulgor* é construída como um fragmento do tempo, que se apresenta como totalidade simultânea. Como José Augusto Mourão o aponta,<sup>30</sup> na *cena fulgor* ou na imagem que concentra o redobramento do tempo e do espaço, “não se trata de deslocar o sentido, mas de construir uma iconografia dos pontos luminosos, dos momentos de júbilo”. Dessa iconografia nasce a imagem, que podemos considerar trans-histórica, emanando da imaginação, enquanto poder de construir fulgurantes intuições que extravasam o contexto da representação, assinando e intensificando a mais vívida passagem entre a liberdade da consciência e o *dom poético*.

Por outro lado e em relação à questão do tempo, é necessário frisar a relação da escrita de Maria Gabriela Llansol com a teoria do “eterno retorno”. Ela verifica-se frequentemente na sua obra, mas exprime-se com veemência no fragmento anterior, como na passagem nietzschiana, em que a autora diz: “Semivivos que me cercais, e me encerrais numa solidão subterrânea, no mutismo e no frio do túmulo; vós que me condenais a levar uma vida que mais valia chamar morte, voltareis a ver-me, um dia. Depois de morto terei a minha vingança: sabemos voltar, nós, os prematuros. É um dos nossos segredos. Voltarei vivo, mais vivo do que nunca.” (*Livro das Comunidades*, p. 59) O modo como se rompe a historicidade, na obra llansoliana, deve bastante à teoria do eterno retorno. Tanto do ponto de vista heideggeriano como deleuziano, o eterno retorno é, fundamentalmente, uma ruptura da continuidade temporal que define o tempo na sua sucessão passado-presente-futuro e a instauração do tempo como presente ou, para usar a expressão de Walter Benjamin, de “instante dialéti-

---

<sup>30</sup> Cf. *A Pele da Imagem*, p. 145.

co”,<sup>31</sup> o qual abre um campo imagético, a que chamamos, no caso Llansoliano, a *cena fulgor* ou o *Lugar*, onde é abolido o tempo como sucessão. Como nos chamou a atenção Manuel Gusmão, o confronto com Benjamin alarga-se à concepção de redenção da história e pode-se, aqui, aludir, mesmo, à imagem do anjo da história,<sup>32</sup> enquanto paralelismo de intenção. Abolir o tempo como sucessão corresponde, também, à redenção dessas figuras / personagens “vencidas” da História. Não assistimos à contínua acumulação de ruínas e de morte, diante da impotência alucinada do anjo, mas estamos diante de um gesto de “reparação”, como lhe chama o autor, citando a passagem: “O que sabíamos é que a história vive de quantos morrem. É um texto enlouquecido que se alimenta do sangue ambicioso e prazenteiro dos vivos. Por isso, os tirámos do tempo.”<sup>33</sup> Este gesto de deflagração do *continuum* do tempo é também o que, benjaminianamente, poderíamos designar por redenção, mediante a fulgurização da escrita. Todavia, essa “redenção” processa-se por uma série de operações de sobreposição dos tempos, cuja expressão mais adequada encontramos no “devir como simultaneidade”. A expressão “o devir como simultaneidade”, além do reenvio para uma concepção cíclica do tempo e de um apelo à sobreposição temporal (passado, presente e futuro), configura, ainda, a sugestão de “uma materialização de formas como única manifestação do devir”. Como defende Silvina Rodrigues Lopes,<sup>34</sup> trata-se de uma “Dupla afirmação de matéria e tempo”, em que a palavra condensa o que de essencial se passa nas metamorfoses do humano. Isto é, as palavras assumem uma função nomeadora e poética, suspendendo também a continuidade do espaço, definindo uma geo-

---

<sup>31</sup> Cf. *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> Siècle*. Paris: Éditions du Cerf, 1993, p. 491 [n. 9, 7]. Confrontando este texto com “Sur le Concept d’Histoire”, a noção de imagem dialéctica abre-se precisamente como “encontro” entre o passado, o presente e o futuro. Veja-se o que afirma Benjamin, em *Écrits Français* (Paris: éditions Gallimard, 1991, pp. 348-349): “En se ramassant dans la forme d’un instant – d’une image dialectique – le passé vient alors enrichir la mémoire involontaire de l’humanité [...] La mémoire involontaire de l’humanité délivrée, ainsi faut-il définir l’image dialectique.”

<sup>32</sup> A imagem do *angelus novus* de Benjamin não é estranha a Maria Gabriela Llansol, que a ele alude em *O Começo de um Livro é Precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 123.

<sup>33</sup> *O Senhor de Herbais*. Lisboa: editora Relógio d’Água, 2002, p. 182.

<sup>34</sup> Cf. *O Livro da Des-posseção*, p. 58.

grafia peculiar, um “antes da narrativa”, se assim é possível falar-se. Nesta definição apresenta-se uma recusa da linguagem enquanto visão instrumental da palavra. A palavra de que aqui se fala é “anterior” às relações de poder e de instrumentalização, enquanto forma de comunicação. É da ordem da nomeação, fazendo deflagrar o dizer poético que, em tudo, se opõe à ordem da narratividade. O “*dom poético*” e a fulgurância da linguagem, em Maria Gabriela Llansol, nasce não apenas dessa suspensão dos elos de sucessão passado-presente-futuro, que funda uma imagem dialéctica capaz de apresentar a sobreposição dos tempos na durabilidade do “instante-imagem”, como igualmente é fruto da suspensão da linguagem, enquanto ela se coloca sob a dimensão das relações de poder. A *cena fulgor* contém em si a concentração da imagem, liberta dos condicionalismos do tempo e do espaço físicos, da linguagem enquanto forma de poder. A partir deste combate entre a narratividade e a palavra, instaura-se também o poder fragmentário e errante do “dizer poético” em Llansol. Contra a identidade e continuidade do género da narrativa, pela desconstrução do contínuo espaço/tempo físicos, Maria Gabriela Llansol caminha no sentido de uma desconstrução do “literário” e ela segue o espaço-tempo da errância, que é, justamente, o da palavra continuamente sujeita ao devir<sup>35</sup> e à metamorfose. A mobilidade plástica das suas imagens, fragmentárias, a anulação das fronteiras e dos géneros e a possibilidade de estabelecer “passagens” – que lhe advém da errância – dá a ver a hipótese de uma infinitude de pontos de vista, pois a “imagem” é, também, “aberta” à construção que o *legente* opera sobre ela.

Tanto no que se refere à interpretação, como à transmissão e à passagem – que se efectua, constantemente entre as figuras, os lugares, os tempos, as palavras –, o pensamento llansoliano da errância combate, com todas as suas forças, o “fechamento” da totalidade, isto é, da realidade que se encerra sobre si mesma e, assim, se deixa petrificar. Extravasando os dois grandes modelos nos quais pode ser identificado o modo como o narrativo se concretiza – o mito e a história –

---

<sup>35</sup> Cf. *Teoria da Des-posseção*, p. 61: “O espaço-tempo da errância é o da palavra em devir que os textos judaicos exaltam como o anterior absoluto: no princípio é o Verbo.”

Maria Gabriela Llansol ultrapassa as dicotomias estéticas e éticas, estabelecendo entre essas dicotomias passagens que nos fazem pensar no modo como Nietzsche havia preconizado a sua ética. É antes nesse contacto com o vivo (e da aceitação da vida) e o orgânico que se concentra todo o poder do “dom poético”, confinando a palavra com a vida, anuladas (como já se referiu anteriormente) todas as distinções entre o mundo humano, animal e vegetal.

É evidente, em Maria Gabriela Llansol, uma inseparabilidade entre significação e ética. Mais uma vez se denota o desejo de mover a escrita segundo o princípio da verdade. Não existe um domínio ético e exterior à escrita, mas ela é própria energia movente, a torrente que a move. Define-se, assim, pela passagem, a lei (frágil) que traça, por um movimento de imanência, a possibilidade de fulgurização da escrita, numa procura de reunir o que o pensamento discursivo separa. Poderíamos encontrar no modelo de Bataille de *experiência interior* esta busca permanente de Llansol, em que a escrita transporta consigo o poder do vivo e é levada ao mais alto grau de experiência do desassossego. Quando falo aqui de desassossego, refiro-me à experiência do “inacabamento” e da indefinição do humano, referida por Manuel Gusmão.<sup>36</sup> Falar de definição do humano, de um modo próximo ao *Ecce Homo*, seria tomar isso como um dado, um *ergon*, o que se coloca nos antípodas do pensamento e da escrita llansoliana. É sempre no quadro da plenitude do movimento dialéctico das categorias e das dicotomias que se expande e constrói o texto llansoliano. Do que nos é legítimo falar é de “abertura”, sempre que nos referimos ao universo da sua escrita. Uma abertura que é constituída, a um tempo, pela multiplicidade das figuras, dos Lugares, das metamorfoses e pela pluralidade dos mundos que, na transparência do “palimpsesto”, se encontra subjacente.

A vibração deste universo é cósmica, definindo o que a ressonância musical pode comportar em si de universalidade, mas não deve confundir-se com totalidade ou acabamento. Universalidade no sentido de compossibilidade de

---

<sup>36</sup> Cf. *O Senhor de Herbais*, p. 274: “O humano é indefinível, quem quiser que tente, e verá como dizer “eis o humano” é dizê-lo pela boca do tirano // Mas ser humano, como?”

mundos, que podem surgir e existir simultânea e alternativamente. Em Llansol, já não é possível determinar um “exterior” à ética ou à comunicação, não é possível diferenciar o que há de ontológico ou de estético, na sua visão, nem distinguir interior de exterior, pois tudo se comunica, na transversalidade dos mundos, nessa aprendizagem ou convocação da “fala”, intensificado pelo poder onírico, tal como, também em Hermann Broch,<sup>37</sup> o símbolo e o “dizer poético” “nasce da confusão das águas da vida e do sonho”.

---

<sup>37</sup> Cf. *Création Littéraire et Connaissance*, “Hofmannsthal et son temps”. Paris: éditions Gallimard, 1966, pp. 142, 143.



Mesa de trabalho de Freud, em sua biblioteca, no apartamento do I.º andar da Bergasse 19, Viena. (Fotografia de Edmund Engelman, reproduzida do livro *La Maison de Freud, Bergasse 19 – Vienne*. Seuil, 1979.)

## Da atribuição à existência

UM ESTUDO DE ROUANET SOBRE  
FREUD, SUAS FONTES LITERÁRIAS E O  
ESTATUTO DA INTERPRETAÇÃO

ANTÔNIO SÉRGIO MENDONÇA\*  
E LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO\*\*

**P**reliminarmente, iremos considerar o livro do embaixador e Doutor em Política pela USP Sergio Paulo Rouanet intitulado *Os Dez Amigos de Freud*<sup>1</sup> como um trabalho interpretativo que visa ao estabelecimento autoral das fontes artístico-literárias no e do pensamento freudiano. Versa este título sobre a função das obras literárias preferidas de Freud e da lavra de seus dez metafóricos amigos. Estes foram listados em 1906, quando o livreiro Hugo Heller, seu amigo de fato, solicitou a Freud em carta (cujo teor foi também enviado a outros escritores de renome) que indicasse os dez autores literários de sua preferência. Freud, contudo, só admitiu fazê-lo “sem muita reflexão” por isto não implicar juízo de valor de natureza estética. Até porque, no lugar do conceito de Belo, tão a gosto da Estética da Verdade por Vico qualificada, Freud produziu, para caracterizar a gênese da ciência e da arte, o conceito de Sublimação. E estes “dez bons livros” foram os que se seguem: I.º) *Multatuli* (pelas cartas e

\* Professor Titular da UFF, Doutor em Letras pela UFRJ, Docente-livre em Letras pela UERJ, Diretor de Ensino do Centro de Estudos Lacanianos / Instituição Psicanalítica, Porto Alegre, RS.  
\*\* Professor Emérito da UERJ, Professor Titular da UERJ e da UFRJ, Doutor e Livre-docente em Letras pela UERJ, Presidente da Academia Brasileira de Filologia.

<sup>1</sup> São Paulo: Cia. das Letras, 2004, 2 vols., 864 p.

conjunto da obra); 2.º) de Kipling escolheu *O Livro de Jângal*; 3.º) de Anatole France destacou *Sobre a Pedra Branca*; 4.º) já de Émile Zola sobressaiu-se o livro *Fecundidade*; 5.º) e como fonte direta de suas reflexões a respeito do tema Sublimação evidenciou-se a importância do *Leonardo da Vinci*, de Merejkovski; 6.º) mas de Gottfried Keller foi escolhido o seu *A Gente de Seldwyle*. E, dando continuidade à lista dos “dez bons livros” de seus dez parceiros literários, Freud destacará, ainda, mais quatro títulos, que são: 7.º) *Os Últimos Dias de Hutten*, de Ferdinand Meyer; 8.º) *Ensaio*, de Macauley; 9.º) *Esboços*, de Mark Twain; e 10.º) destacadamente, os *Pensadores Gregos*, de Gomperz, pois deste texto absorveu em sua obra o valor erótico de LOGOS (sintetizador, no nível do pensamento, do duo EROS/PSIQUÉ) por oposição ao masoquismo de ANANKÉ. Tal concepção se irá, também, presentificar na obra posterior de Jacques Lacan como resultante da efetivação do DESEJO na hiância entre EROS (demanda) e ANANKÉ (necessidade), ou seja, entre a demanda erótica e a necessidade masoquista, ficando LOGOS (o Saber), dito Gozo do Outro, para ser conjugado no fértil terreno da infinitude onde, desde o quincentismo, habitam a UTOPIA e a SUBLIMAÇÃO.

Porém, dando continuidade ao nosso raciocínio, diremos que, se de qualificação interpretativa se trata, iremos inscrevê-la não só nos estudos das fontes conceituais da psicanálise, no caso freudiana, mas também nos horizontes do que, em nome deste autor (Freud), Lacan evoca como sendo os da Psicanálise Extensiva, cuja matriz freudiana é o mal-estar civilizatório, isto é, trata-se da intervenção (interpretativa) da Psicanálise na Cultura, e estes aspectos são, nos dois pensamentos, hiperdeterminados. Assim sendo, trata-se de interpretar a significação (*Deutung*), o que quer dizer, em termos do Lacan do classicismo, a necessária simbolização do Imaginário e, em favor do próprio dito freudiano, jamais do “psicanalisar”, isto é, do “delírio interpretativo”, pois este apenas registra mais uma das impossibilidades apontadas pelo pensador austríaco, como igualmente o são, a seu juízo, o educar e o governar.

Estabelecida esta premissa, observaremos que o trabalho do Dr. Rouanet irá reivindicar uma *implícita* fonte interpretativa na obra desses “amigos”, que,

por esta razão, são ou se tornaram verdadeiras “afinidades eletivas” no sentido de Goethe, não fosse Rouanet leitor acurado das relações entre Freud (fonte) e Walter Benjamin (efeito conceitual). Aliás, Goethe, sempre reconhecido por Freud, que lhe atribuía a motivação para o estabelecimento conceitual da Psicanálise, enquanto Discurso do Analista, especificamente, a seu conceito romântico-alemão de Natureza. Só que, não há como negar, o estudo de Rouanet foge da tendência dominante dos estudos sobre as fontes conceituais artístico-literárias de Freud. Estes estudos, até hoje, vinham apontando para o reconhecimento de uma fonte quando explícita. Ou seja, quando Freud ou Lacan, por exemplo, indicam no seu próprio texto o reconhecimento da existência de dívida autoral. Logo, há que se distinguir a influência atribuída da influência reconhecida no âmbito da crítica das fontes freudianas. Resta à primeira apenas o recurso atributivo da interpretação.

Então, fazendo-se alusão a um texto freudiano sobre Denegação e/ou Negatividade, intitulado *Das Verneinung*, diremos que o reconhecimento da fonte autoral por Freud em vida corresponde a um “juízo de existência”, já a suposição interpretativa de Rouanet quanto à gênese do conceito freudiano corresponderia a um “juízo de atribuição”. Deste modo, será o próprio Freud que irá reconhecer textualmente a simbólica dívida autoral existente em relação a Jensen, Leonardo da Vinci e Sófocles, dentre outros, pois diz, textualmente, que dali se derivam, respectivamente, seus conceitos de: a) fantasma fundamental (*A Gradiva*); b) sublimação (a tela “As duas mães” associada à lembrança de um devaneio infantil); c) o Complexo de Édipo (*Édipo Rei* na trilogia tebana). E se, inclusive, observarmos obras como as de Bion e de Jacques Lacan que, juntamente com Melanie Klein e Donald Winnicott, foram os que contribuíram para consolidar o saber psicanalítico, sobretudo na segunda metade do século XX, também iremos encontrar o satanismo de Lord Byron no pensamento de Bion, e *O Balcão* de Jean Genet, a *Filosofia de Alcova* e *Justine* do Marquês de Sade, o *Finnegans Wake* de James Joyce, o *Hamlet* shakespeariano a servirem de *letra*, ou seja, de suporte material, para as categorias clínicas de, respectivamente, “perversão maníaca”, fantasia sádica (por isto, para Lacan, Kant é a “última flor sá-

dica”), “Symptôme” (Santificação do Sintoma) e “fantasma obsessivo”, no pensamento de Lacan. Logo, não se tratava aí de uma mera atribuição conceitual imputada interpretativamente (no caso de Rouanet, a Freud), e sim do próprio reconhecimento incontroverso da dívida autoral.

Tal constatação nos leva ao desenvolvimento prioritário de duas considerações: a) tomando-se como parâmetro crítico a leitura textual da lírica canônica veremos que a atribuição presente na contribuição de Rouanet, em princípio, funciona como um *corpus addititium*, o que, por favor, não quer dizer, em absoluto, que suas hipóteses conceituais, apenas por esta razão, não sejam pertinentes. Todavia, o reconhecimento explícito e textual no texto freudiano de dívida autoral anterior à obra terá, guardadas as devidas proporções, o valor como corpo conceitual de um testemunho incontestado, porque dado textualmente em vida pelo próprio texto do autor; b) porém, já como juízo interpretativo e atributivo, no que se refere à possibilidade da obra de Mark Twain ter originado a teoria freudiana sobre o “Chiste”, não se pode negar que não haja plena confirmação conceitual desta convicção. Embora não se possa também negar o conhecimento e a preferência do próprio Freud por estes autores, outra coisa bem diferente é reconhecer-se, sem dúvida alguma, já que não foi feito explicitamente por ele, que a obra *Esboços*, de Twain, estaria para o “Chiste” assim como a *Gradiva*, de Jensen, esteve para o conceito de “fantasma fundamental”. No entanto, isso não afasta inteiramente a possibilidade de êxito conceitual da hipótese defendida por Rouanet. Então, usaremos, para aquilartá-la, como uma metáfora, a distinção entre delirante artista e artista delirante. O primeiro apenas se utilizaria do caráter estabilizador do delírio (forma de alucinação não-fálica, quando muito libidinal, sensual), bem como do reconhecimento social do lugar de artista que lhe é, provisoriamente, outorgado, com a função de *ego* auxiliar, o que evitaria, momentaneamente, que sucumbisse à Forclusão (*Verwerfung* freudiana). Já o artista delirante tem-se valido do delírio como um recurso de autoria. Neste sentido, Lacan irá distinguir, quando atento ao estudo do delírio homossexual por Freud identificado na psicose paranóica em Schreber, o *escrito* (ato físico de escrever) da função poética (esté-

tica) da *escrita*, esta sim presente no que chamou de “Lituraterre”, ou seja o retorno do Real na linguagem da escrita literária.

Isto porque a psicose não nos contempla, do ponto de vista da significação discursiva do delírio, que foi chamada por Freud de “língua fundamental”, com a presença poética da autoria, nem com a singularidade de objeto que caracteriza o estilo daí decorrente. Mas o artista delirante, cujo modelo, para ele e para Freud, parece ter sido Salvador Dalí e seu “método paranóico”, se utilizaria da escrita do delírio como uma marca e/ou uma estratégia de autoria, como se viu nos debates da recente “Ciranda de Psicanálise e Arte: Artistas delirantes e delirantes artistas” realizada no Rio de Janeiro, em agosto de 2004, no Museu Nacional de Belas Artes sob os auspícios da Escola Lacaniana de Psicanálise do Rio de Janeiro. Neste evento, a notável artista plástica Maria Bonomi, em sua fala, parece ter corroborado este ponto de vista ao dizer: “Quando a obra de arte se torna espetáculo é sinal de que o delírio escapou da mão do artista. Deixou de ser, qual em Dalí, método, e virou objetivo (de sucesso). A obra (em morte), então, perdeu-se.” Todavia, já que nos referimos ao método “paranóico-crítico” de Dalí, enquanto expressão do artista delirante que visava extensivamente, através do efeito estético de sua obra, a intervir na cultura, não nos podemos esquecer que foi graças a ele que Freud foi levado a modificar seu juízo clínico, malgrado ser o autor de “A Análise Leiga”, sobre a suposição de o Surrealismo francês e os surrealistas serem e terem na “escrita automática” uma forma de delírio. Malgrado ter sido, inclusive, graças a esta vanguarda histórica que a psicanálise, para além do clinicalismo de sua lide intensiva, foi difundida na França como a “análise leiga de homens notáveis”, e ter pretendido que sua “escrita automática” fosse expressão do onírico modelo do pulsional inconsciente freudiano. Freud, porém, teria refutado esta pretensão, bem assim a suposição de continuidade (própria do ideário dos “Vasos Comunicantes”) entre o sonho e a realidade da vida ao insistir no fato conceitual de o Inconsciente ser, na Castração, efeito de recalque e não um imaginário (mesmo artístico) em permanente expansão significativa. Por esta razão, no volume da revista *L’Arc* dedicado a Freud, um autor, salvo engano Michel

Tort, associou André Breton, seus *Carnets* e seus *Vasos Comunicantes*, muito mais ao esoterismo de Myers que à letra freudiana. Na raiz desta recusa freudiana estará a aversão do surrealista René Magritte à psicanálise. Contudo, bem mais tarde, Freud tendeu a reconsiderar este ponto de vista de tão impressionado que ficou quando se lhe deparou, em 1938, a *Metamorfose de Narciso* de Dalí, que, por sua vez, atualizava esteticamente a lição de *O Asno Podre*, onde expunha o seu método “paranóico-crítico”; o que veio servir a Lacan para que este estabelecesse, como uma consequência do paralelismo spinozista e disjuntivo, a significação delirante da e na psicose paranóica ao estudar “Aimée” em sua tese de doutoramento. Contudo, voltando-se a enfocar o caráter extensivo do estudo das fontes conceituais freudianas, veremos que, por vezes, no nível do Discurso Universitário, esta questão tem resvalado para o solo culturalista. O que, necessariamente, não deve querer dizer que não seja, inclusive, profícuo. Então, o próprio Peter Gay, esse fundamental crítico da cultura de Weimar, ao estabelecer a biografia freudiana, vez por outra, se inseriu no que Jacques Derrida já chamou *Logocentrismo* (no seu caso, não fonético), mas, ainda assim, é de exemplar e notável importância o seu *Freud para Historiadores*. Este mesmo ponto de vista foi tangenciado por Rouanet quando, em *O Édipo e o Anjo* (editora Tempo Brasileiro), realizou um instigante estudo comparativo entre Freud e Benjamin, entre o Édipo e a melancolia como frontispício do Barroco Alemão, onde demonstrou, para além das diferenças entre o inconsciente freudiano e a linguagem adamítica benjaminiana, que, nos seus itinerários freudianos, Walter Benjamin postulou um Inconsciente desprovido de Super-Ego e por isto também sem referência à divisão (*Spaltung*) do sujeito, por Freud estabelecida entre o Ideal-de-Ego e o Ego-Ideal por efeito do Super-Ego. Deste modo o esteta alemão pôde preconizar na modernidade a dita “experiência do choque”, onde a significação estética irromperia sem recalque algum. Mas este tipo de abordagem é ainda preferível, aliás é sempre preferível a uma tendência hodierna que quer justificar a ideologização e o conteudismo comportamental a que reduziram a Psicanálise, graças à morte e conseqüente ausência de seus criadores, consolidadores e reconfiguradores que foram, a saber, nesta ordem:

Sigmund Freud, Melanie Klein, Donald Winnicott, Bion e Jacques Lacan. E em seus “melhores momentos” esta ideologização se diz porta-voz, ou mesmo arauto, de modelos filosófico-interpretativos que têm invadido a psicanálise para interpretá-la, conteudisticamente, como se ela fosse apenas um mero efeito secundário de psicoterapias egóicas ou um apêndice de teorias da significação ideológica da sexualidade. E não se trata, como se deve, de estabelecer a necessária conexão – que é, inclusive, neste livro, também inteligentemente requisitada por Rouanet – entre a psicanálise e sua etiologia artístico-literária, e sim de submetê-las a um etnocentrismo discursivo que simplesmente, qual o “Sonho de Roudinesco”, a ideologizará para sempre.

E, por exemplo, se Jacques Derrida, a quem tomam como patrono, possui algumas (poucas) excelentes reflexões sobre temas psicanalíticos (vide seu texto sobre a “lousa mágica”), é também verdade que ele não é um psicanalista, nem possui uma vasta e fecunda obra sobre o pensamento psicanalítico (saber inconsciente), embora seja um leitor, também importante, de Freud e Lacan. Com isto, insistimos: não se pode usá-lo em “entrevistas autorais” para, em seu nome, pretender-se apartar a psicanálise do que a singularizaria conceitualmente, e, se isto for feito às custas de sua ideologização, iremos encontrar um perene conteudismo empobrecedor. No entanto, outro parece ser o caminho desse trabalho de Rouanet, que, comparativamente, do ponto de vista conceitual, assemelha-se, metaforicamente, mais aos efeitos de um artista delirante (que ele, de fato, não é). E, como se tora tal, produz uma interpretação atributiva que acrescenta uma magnífica contribuição ao estudo das fontes artísticas do conceitual freudiano. No entanto, em relação à importância de Kipling, em lugar de ver nela o índice apenas de uma preferência de juventude, será melhor considerá-la, já nos idos de 1930, tempo de seu *Mal-Estar na Civilização*, não como mero abandono, mas como a adoção de um repúdio. Repúdio ali explícito, nas críticas ao governar, a tudo que indique o colonialismo racista, pois civilizar passara, para Freud, a conjugar não só a impossibilidade do governar, mas também a negação, em nome do mal-estar, da existência de qualquer supremacia cultural ou étnica que o justificasse. E isto também dar-se-ia, por não

haver objeto intelectual ou sexual que pudesse satisfazer o desejo humano. Nesse mister, Freud teria visto esses autores escolhidos como aliados, evitando, por isso, interpretá-los, como fez, por exemplo, com Dostoievski e seu tema parricida. Entretanto, não há como negar que Rouanet os interpreta, e nisto não é um delirante artista a “psicanalisar” por aí..., mas, nesta interpretação atributiva, pretende inferir fontes responsáveis pela gênese conceitual freudiana. Sabe-se, entretanto, que a possibilidade instintual, presente na primeira versão da teoria pulsional freudiana, teria servido de analogia com a visão de Kipling, que via a civilização enquanto repressão do instintual, sendo, por isso, próximo do otimismo etnocêntrico deste autor, não seria mais abonada por Freud, e isto, quer se faça referência aos *Três Ensaio*s e ao conceito de Sublimação ali exposto, quer seja desmentida em seu *O Futuro de uma Ilusão*. Mas, malgrado Rouanet sugerir uma analogia do autor austríaco com Hobbes, Freud, ao contrário deste, que Rouanet lhe supõe próximo, não apenas irá contrapor Eros à agressividade perversa (*Tanatus*, termo atribuído a Freud a partir de um *bon mot* originado de Jones), mas apesar de também, como Hobbes, ver esta última como uma infundável hetero-hostilidade, jamais aceitaria como forma de governar o autoritarismo perverso do *Leviatã*, nem qualquer outro modelo de governar. Freud, enfim, acredita em Eros como principia de sobrevivência civilizatória, o que, guardadas as proporções históricas, revela nele a permanência de uma mentalidade iluminista, tema que o autor Rouanet superiormente já demonstrou conhecer. Porém em relação a Mark Twain, embora este seja um típico *corpus addititium* no estudo das fontes conceituais freudianas, não parece ter sido demonstrado de forma cabal, conclusivamente, a hipótese de sua obra ter sido a gênese da teoria freudiana do Chiste, do cômico, do *mot d'esprit*. E Twain não está certamente para o cômico como Leonardo da Vinci esteve para a Sublimação. Freud a trata, aliás, como material onírico, pois, ao citá-lo de memória, deforma seu texto como se fora um trabalho elaborativo próprio da representação de palavras ao estabelecer a Significação (*Deutung*), quando modifica seu fato gerador: “o resto diurno”. E, naquele momento, Freud apenas nos indicava que rir não remetia, como em Bergson, à *durée* do estranha-

mento, análogo ao “unheimlich” freudiano: “o que está próximo e longínquo aa mesmo tempo”, mas ao caráter de duplo especular desse estranhamento, desse sinistro. O riso era, pois, uma defensiva e secundária “formação reativa” onde era atribuído a outrem o que não poderia ser visto, especularmente, no âmbito próprio do sujeito. Por esta razão, em seu seminário intitulado *Formações do Inconsciente*, Jacques Lacan, por remissão à freudiana *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, irá incluir o Chiste, juntamente com o sintoma, com o Inconsciente e com o ato falho, no âmbito das formações de linguagem, vendo nestas não só a precondição do inconsciente simbólico, por ele atribuído a Freud, mas também a presença de uma lógica universal equivalente ao modo de funcionamento do pré-consciente (Condensação e Deslocamento) presente em sua primeira tópica. Ou seja, o cômico, bem assim a piada não seriam necessariamente universais, e sim a lógica que os atualizaria, enquanto manifestação da lógica do processo primário. Como também não seria universal e sim circunstancialmente histórica qualquer articulação, atribuída à influência de Twain, entre o inibitório puritanismo vitoriano e a pretensa “imaturidade” sexual do adulto dezenovesco, até porque o cômico em Freud apenas iria demonstrar que a “piada”, por ser, como já se disse, uma “formação reativa”, isto é, uma forma defensiva secundária, iria possuir a lógica própria da significação inconsciente, até porque o “pan-sexualismo” atribuído a Freud não passou de “uma formação reativa” da cultura em face da descoberta da sexualidade infantil. Freud iria propor, isto sim, uma articulação, tomada a partir de seus conceitos fundamentais: Inconsciente, Transferência, Pulsão e Repetição, entre Castração, Fantasia e Desejo como forma de se materializar o primado de Édipo, ao passo que Zola, um de seus “amigos”, também foi visto preconceituosamente, até porque se contrapôs ao racismo anti-semita, como portador de “priapismo mórbido”. Ele, apenas, em seu naturalismo, privilegiou a preocupação libidinal com uma sexualidade que a cultura queria escamotear, enquanto aquele (Freud) apenas brandiu a “descoberta” de sua “peste”: a sexualidade infantil, consolidando um pensamento gerado pela articulação entre suas raízes áticas e judaicas.

Em suma, com exceção das pequenas divergências apontadas, perfeitamente compreensíveis em matéria tão complexa, Rouanet apresentou, com grande mérito, tanto no âmbito atributivo do estudo das fontes artístico-conceituais da Psicanálise, quanto da Psicanálise em Extensão, onde aliás pôs em evidência, em sua gênese, a conexão com o discurso literário, um livro de rara relevância no âmbito da etiologia conceitual freudiana. Em conclusão, no seu conjunto, a obra honra os estudos do pensamento psicanalítico no Brasil.

# Lembrando Luiz Camillo

JOSÉ BENTO TEIXEIRA DE SALLES

**P**or delegação expressa do presidente Murilo Badaró, ausente da Capital em virtude de inadiável compromisso cívico, cumpro o prazeroso encargo de transmitir à conferencista de hoje, Prof.<sup>a</sup> Maria Luíza Penna Moreira, a respeitosa saudação da Academia Mineira de Letras, neste dia em que a instituição comemora o centenário de nascimento de Luiz Camillo de Oliveira Netto.

Esta saudação, de sincero respeito e apreço, estende-se ao ilustre esposo da conferencista, Ministro Marcílio Marques Moreira, cuja presença tanto nos honra.

A casa de Alphonsus de Guimaraens não poderia ficar ausente da programação com a qual se assinala o transcurso de tão sugestiva data. É que Luiz Camillo foi um mineiro dos mais autênticos, sempre voltado para o estudo e a pesquisa da história de nossa terra. Sem alardes ou ostentações, realizou, nessa área, trabalho da maior importância e profundidade, a ele se entregando com obstinado esforço e comprovada competência.

Membro da Academia Mineira de Letras. Saudação proferida por ocasião da comemoração do centenário de nascimento de Luiz Camillo de Oliveira Netto, na Academia Mineira de Letras, no dia 23 de setembro de 2004.

Tive a satisfação de conhecê-lo pessoalmente: porte distinto, esguio, tez morena, ameríndios olhos de serenidade e argúcia, irradiava fascinante simpatia e envolvente inteligência.

Era da raça dos heróis – se me permitem a lembrança de crônica publicada no *Estado de Minas*, no último dia 10. Bravo, combativo, irremovível em suas convicções democráticas, na sua luta por um Brasil livre nada pleiteou, nada aspirou, a não ser a honra de haver lutado pela reconquista da liberdade.

Figura pinacular da inteligência e da cultura de Minas – como o qualificou Afonso Arinos –, Luiz Camillo foi pertinaz e arguto pesquisador da história da literatura e da sociologia, diretor da Casa de Rui Barbosa e chefe da Divisão de Documentação do Ministério das Relações Exteriores.

Um dos articuladores do Manifesto dos Mineiros, foi, por isso, demitido do cargo que ocupava no Itamarati. O titular da pasta, Osvaldo Aranha, seu amigo, deu-lhe a notícia do ato ignóbil e lhe pediu que compreendesse a situação em que se encontrava.

Com serena altivez, Luiz Camillo retrucou:

– Senhor ministro, não posso compreender a sua situação por uma razão muito simples: eu nunca estaria na sua situação.

Poucos brasileiros sabem que foi ele, Luiz Camillo, quem articulou a entrevista de José Américo que rompeu a censura à imprensa em 1945 e iniciou a derrocada do próprio regime ditatorial de 1937.

O então jornalista Carlos Lacerda daria, anos mais tarde, seu testemunho histórico: “Foi Luiz Camillo, como uma espécie de mendigo da liberdade, pedindo a liberdade como uma esmola, indo de redação a redação dos jornais, que afinal obteve, no *Correio da Manhã*, a oportunidade de publicar essa entrevista.” E foi do mesmo Carlos Lacerda a identificação: “Quem quiser saber quem foi Luiz Camillo, saiba que não estaríamos votando nas eleições se ele não tivesse existido.”

É de se ver que a conferencista, filha do homenageado, teve a quem sair. Como ele pertinaz e competente, alicerçou a sua sólida cultura na brilhante inteligência e no amor ao estudo e à pesquisa.

Se não foi atraída pela atuação na vida pública, dedicou-se às atividades intelectuais, com o mesmo afincamento das lições paternas.

Neste sentido, percebe-se sua consistente formação universitária, que lhe dá embasamento para a execução dos trabalhos literários.

Envolta, embora, pelo tênue manto dos compromissos sociais, sempre viveu em torno da vida cultural e especificamente literária. Professora universitária, credenciada tradutora, assessora cultural, colaboradora de jornais e revistas, integrante do PEN Clube do Brasil, escreveu o premiado livro *Fernando de Azevedo: Educação e Transformação* e organizou a preciosa edição *História, Cultura e Liberdade*, que reúne trabalhos de (e sobre) Luiz Camillo de Oliveira Neto.

O estudo sobre o Prof. Fernando de Azevedo representou, segundo a crítica, inteligente análise interpretativa da importante obra educacional do mestre mineiro-paulista, retratada em toda sua inquietação e grandeza.

No trabalho, antes crítico do que laudatório, a autora faz percuciente estudo do contraditório dilema do ilustre pensador republicano e liberal, conciliando a justiça social com a liberdade, o socialismo com as idéias e instituições democráticas.

Também premiada foi sua estupenda tradução de *Os Papéis de Aspern*, de Henry James, livro no qual revela amplos conhecimentos da língua inglesa, com sólidos critérios de uma tradutora segura e consciente.

Já recentemente, entregou-se de corpo e alma à tese universitária sobre Luiz Camillo, cujos dados, minuciosos e precisos, forneceram subsídios substanciais para a elaboração de um livro a ser brevemente publicado.

Vale registrar como se confundem, em sua rica personalidade, a pesquisa histórica e o sentido de mineiridade, integrando-se os dois no culto às suas raízes familiares. E nessa vertente comum de ancestralidade vão se encontrar os atributos de honradez, inteligência e discernimento, que configuram, na pessoa da ilustre conferencista, os traços marcantes do perfil da gente montanhesa.

Criada na lucidez tropical do sol carioca, a Prof.<sup>a</sup> Maria Luiza transpira e vive mineiridade. Dela bem se poderia dizer que o espírito universitário e as inspirações de origem familiar compõem sua harmônica personalidade.

Pois na Casa de Alphonsus, nesta sessão presidida pelo ilustre acadêmico Miguel Augusto Gonçalves de Souza, também se respira o mais puro sentimento de mineiridade, no ambiente de estudo que tanto se identifica com a formação universitária da insigne conferencista de hoje.

Por isso mesmo, Prof.<sup>a</sup> Maria Luiza Penna Moreira, esta Casa é também sua, como sua será a palavra preciosa e sábia, em tarde de tão sentidas evocações de saudade.

# Os 250 anos do livro *Júbilos da América da* Academia dos Seletos

PAULO ROBERTO PEREIRA

As primeiras agremiações artísticas de caráter comemorativo com a finalidade de congregar intelectuais na época colonial do Brasil, denominadas academias, surgiram no século XVII. Por isso, a maior autoridade no assunto, José Aderaldo Castello, considera que tais manifestações do movimento academicista sejam “talvez o que tenha havido de mais sério na vida cultural do Brasil-Colônia”,<sup>1</sup> em que se contataram, pela primeira vez no país, escritores de diferentes regiões. Essas academias, nascidas sob o beneplácito dos governantes das principais capitanias, como Bahia e Rio de Janeiro, são fruto do mecenato oficial, por influência de instituições do reino, como a Academia Real de História Portuguesa, criada em 1720, já que o Rei D. João V, que governou o Império português de 1706 a 1750, apoiou a criação desses grêmios na metrópole. E, após a sua morte, o Rei D. José e o ministro Sebastião José de Carvalho e

Professor e ensaísta, publicou, entre outros, *Brasílica da Biblioteca Nacional: Guia das fontes sobre o Brasil* (Rio: 2001, “Prêmio Jabuti”, de melhor produção editorial).

---

<sup>1</sup> CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações Literárias do Período Colonial: 1500-1808/1836*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 97.

Melo, depois Marquês de Pombal, continuaram permitindo, e às vezes apoiando, o surgimento dessas instituições que compreendia, “sob essa denominação, a fundação de academias e a organização de atos acadêmicos panegíricos, comumente associados a festejos públicos comemorativos”.<sup>2</sup> Esses eventos ajudaram a solidificar no Brasil o convívio intelectual, numa época em que ainda continuava proibido o surgimento de cursos universitários e a criação de tipografias.

O movimento cultural setecentista, fundamentado nos ideais estéticos do Barroco, sobreviveu no país até a chegada do Príncipe Regente, em 1808. Isso torna evidente que o surgimento do Arcadismo, a partir de 1768/1769, com a publicação das obras poéticas de Cláudio Manuel da Costa e de José Basílio da Gama, não extinguiu a corrente barroca, principal constante da cultura brasileira. Pode-se comprovar a permanência do Barroco também nas artes plásticas e na música, até o alvorecer do século XIX. É claro que os participantes do movimento academicista estavam imbuídos de ideais do barroquismo conceitualista, que em nada lembrava as grandes criações do verdadeiro Barroco. Não seguiam as pegadas do artesanato artístico de um Gôngora, ou da poesia satírica tão atual de um Gregório de Matos. São textos, em geral, fastidiosos, a louvar os poderosos, a buscar temas banais para a criação literária. Mas nem todos que leram essa produção viram nela apenas uma literatura de circunstância. Devido às características particulares desse movimento no Brasil, alguns especialistas, como Afonso Arinos de Melo Franco, acreditavam que “no Brasil setecentista as associações literárias, [...] sob a capa da prática das Letras, eram, de fato, focos de agitação intelectual e de agitação ideológica”.<sup>3</sup> Esse comentário se coaduna com o testemunho de Antonio Candido, referindo-se ao Arcadismo, de que “na América Latina literatura e ideologia andaram durante muito tempo de mãos ostensivamente dadas”.<sup>4</sup> Confirma-se, assim, que não se

---

<sup>2</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>3</sup> FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Mar de Sargaços*. São Paulo: Martins, 1944, p. 40.

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: SERNA, Jorge Antonio Ruedas de la. *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo, Edusp, 1995, p. XI.

pode compreender o movimento cultural do século XVIII no Brasil, sem levar em conta a convergência que une o movimento academicista, fundamentado no espírito associativo entre tradição e renovação mental, e o Arcadismo, nascido sob o signo das poéticas clássicas, mas de profunda influência ideológica da Ilustração. Só conhecendo as raízes desses eventos é que se poderá apreender a celebração denominada “Academia dos Seletos”, que ensejou o aparecimento do livro *Júbilos da América*.

Não custa lembrar que, entre a produção literária de Gregório de Matos, Antônio Vieira e Botelho de Oliveira, principais figuras da literatura barroca na segunda metade do século XVII, e a de Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama e Tomás Antônio Gonzaga, grandes destaques no movimento árcade da segunda metade do século XVIII, ocorreram os principais eventos do movimento academicista, em sua maioria, de existência efêmera.

Deve-se ressaltar que na época setecentista aconteceram cerca de trinta eventos denominados academia; no entanto é bom advertir que “esta palavra teve, durante muito tempo, a acepção de simples sessão literária”.<sup>5</sup> Os temas tratados eram de natureza vária: literários, históricos, científicos, que, em sua maioria, denotavam espírito encomiástico. Dessas tertúlias, três se destacaram: a *Academia Brasileira dos Esquecidos*, criada em Salvador, no dia 25 de abril de 1724, por iniciativa do vice-rei Vasco Fernandes César de Menezes, encerrando sua existência em 4 de fevereiro de 1725, após dezoito sessões. Integravam-na sete acadêmicos, sendo sua principal figura o historiador Sebastião da Rocha Pita.

Mais tarde, a 19 de maio de 1759, também em Salvador, surgiu a *Academia Brasileira dos Acadêmicos Renascidos*, fundada por José Mascarenhas Pacheco Pereira de Melo, com ambicioso projeto de se estudar o Brasil, mas cuja existência foi efêmera, encerrada no ano seguinte com a prisão do seu presidente e fundador. Essa agremiação foi organizada com quarenta sócios

---

<sup>5</sup> SILVA, Domingos Carvalho da. Academias. In: PAES, José Paulo e MOISÉS, Massaud (org.). *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 16.

numerários ou efetivos, residentes na Bahia, como o pernambucano da Ordem de São Francisco, Antônio de Santa Maria Jaboatão. E contava com 115 sócios supranumerários ou correspondentes, que residiam em outras capitanias, como o beneditino Gaspar da Madre de Deus, de São Paulo, e Cláudio Manuel da Costa, de Minas Gerais. Pouco restou da produção intelectual do seu grandioso projeto, sendo as obras dos historiadores Jaboatão e Madre de Deus, de agudo espírito crítico para o conhecimento do Brasil colonial, exemplo do que poderiam frutificar as suas atividades, se não tivessem sido abruptamente interrompidas.

O “ato acadêmico panegírico” denominado “Academia dos Seletos” aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, em 30 de janeiro de 1752. Constou de uma sessão em palácio, para homenagear o governador Gomes Freire de Andrada, que fora nomeado comissário da demarcação dos limites meridionais americanos, fixados no Tratado de Madri, assinado em 13 de janeiro de 1750, entre Portugal e Espanha. Integravam o evento trinta membros, entre magistrados, sacerdotes e militares. Seu presidente foi o jesuíta Francisco de Faria, e o secretário da corporação, Manuel Tavares de Sequeira e Sá.

Para aquilatar a importância desse evento comemorativo deve-se ressaltar que “a Academia dos Seletos foi a única das diversas academias dos tempos coloniais que teve suas obras publicadas logo em seguida ao ato acadêmico”.<sup>6</sup> Mas Wilson Martins discorda inteiramente desses fatos. Alega o mestre da *História da Inteligência Brasileira* que a *Academia dos Seletos* foi muito mais do que um simples ato acadêmico em louvor do general Gomes Freire de Andrada, sendo a homenagem, na verdade, a confirmação da existência prévia da instituição.<sup>7</sup> Mas esta é uma opinião isolada, pois Antonio Candido, seguindo as pegadas de Joaquim Norberto de Sousa Silva, que escreveu o primeiro estudo fundamental sobre o assunto, afirma que a *Academia dos Seletos* “reuniu-se no Rio de Janeiro em 1752 com a única finalidade de celebrar Gomes Freire de Andrada,

---

<sup>6</sup> MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia Brasileira do Período Colonial*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969, p. 323.

<sup>7</sup> MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1977, vol. I, p. 364.

a pretexto de sua nomeação no cargo de Comissário Real na questão das fronteiras do Sul”.<sup>8</sup>

Essa tertúlia literária dos *Seletos*, em 1752, era índice de que o Rio de Janeiro já congregava um representativo número de intelectuais para organizar um evento literário dessa dimensão. É claro que não se pode esquecer, conforme demonstra Corcino Medeiros dos Santos, que “com o advento da era do ouro e dos diamantes e depois com o renascimento da agricultura, houve significativo aumento da importância econômica da cidade e porto do Rio de Janeiro”.<sup>9</sup> Assim, com o poder econômico consolidado já na primeira metade do século XVIII e, logo a seguir, em 1763, com o controle do poder político, a partir da transferência da capital do Brasil para o Sudeste, o Rio de Janeiro estava em condições de assumir a liderança cultural do país.

Voltemos à *Academia dos Seletos*. Seus participantes eram personalidades de importância na vida religiosa, na magistratura, na administração pública, como o Padre Francisco de Faria, autor da tese *Conclusiones Metaphysicas*, impressa no Rio de Janeiro, em 1747, na tipografia de Antônio Isidoro da Fonseca. Havia figuras como o médico cirurgião Mateus Saraiva, fundador e presidente da *Academia dos Felizes* (1736-1740), o Doutor Simão Pereira de Sâ, autor da *História Topográfica e Bélica da Colônia do Sacramento*. Sobressaíam-se também os organizadores do ato acadêmico, Feliciano Joaquim de Sousa Nunes, autor dos *Discursos Político-Morais*, publicado em 1758, Lisboa; e o magistrado Manuel Tavares de Sequeira e Sá, que se notabilizou como secretário da *Academia dos Seletos* e organizador da publicação dos *Júbilos da América*. Apesar de Sacramento Blake considerá-lo nascido em Minas Gerais, provavelmente Sequeira e Sá era português, pois seu nome não consta do catálogo de Francisco Morais.<sup>10</sup> Formado em Direito pela Universidade de Coimbra, foi juiz de fora na Vila do Redondo, no Alentejo, e ouvidor-geral da comarca de Paranaguá, no Paraná.

---

<sup>8</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1959, vol. I, p. 73.

<sup>9</sup> SANTOS, Corcino Medeiros dos. *Relações Comerciais do Rio de Janeiro com Lisboa (1763-1808)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980, pp. 17-18.

<sup>10</sup> MORAIS, Francisco. Estudantes da Universidade de Coimbra nascidos no Brasil. In: *Brasília*. Suplemento ao volume IV. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1949.

O que escreveu consta do livro que preparou e, infelizmente, nada se sabe sobre o seu nascimento e morte.

Todavia, conforme ressaltou Joaquim Norberto, enquanto transcorria esse ato acadêmico dos *Seletos*, “os ilustrados pares nem contavam nessa hora de tanto orgulho e vaidade que ali os escutava o noviço que a todos eles tinha de eclipsar, e esse noviço chamava-se Basílio da Gama!”<sup>11</sup>

Logo após o evento, Gomes Freire se ausentaria da cidade, comandando as tropas militares que se dirigiam ao Sul do Brasil para participar da Guerra Guaranítica contra os Sete Povos das Missões, os índios evangelizados por jesuítas espanhóis, que se recusavam a sair de suas terras, negociadas pelos países ibéricos no Tratado de Madri.<sup>12</sup>

A homenagem dos *Seletos* a Gomes Freire de Andrada refletia o seu mecenato. Pois, desde que chegou ao Brasil, em 1733, até morrer, em 1763, desgostoso com a notícia da perda da Colônia do Sacramento, dirigiu boa parte do país em diferentes fases. Sua administração incluía as capitânicas do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e todo o Sul do Brasil, a partir de São Paulo, até a bacia do Rio da Prata. Era ele o chefe militar responsável por toda segurança do Sudeste e Sul do Brasil, após a fundação da Colônia do Sacramento e do Rio Grande de São Pedro, no momento em que Portugal e Espanha lutavam pelo controle dessa vasta região meridional. Por suas inúmeras atividades, em cerca de trinta anos de governo, Gomes Freire de Andrada foi nomeado Conde de Bobadela, pelo Marquês de Pombal, em dezembro de 1758.<sup>13</sup>

O seu governo, no Rio de Janeiro, foi considerado excepcional, apesar de ser ausentado da cidade por cerca de dez anos, administrando outras regiões do país. Entre seus inúmeros legados ao Rio de Janeiro, cumpre lembrar a vinda, em 1747, de Antônio Isidoro da Fonseca, para fundar a única tipografia

---

<sup>11</sup> SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da Literatura Brasileira e outros Ensaios*. Organização de Roberto Acízelo de Souza. Rio de Janeiro: Zé Mário Editor, 2002, p. 276.

<sup>12</sup> PEREIRA, Paulo Roberto. Basílio da Gama, a diplomacia setecentista e o índio missioneiro. In: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Paris: pp. 271-281, 1996.

<sup>13</sup> REIS, Arthur Cezar Ferreira. O governo de Gomes Freire de Andrade. In: *Estudos Históricos*. Marília, 3 e 4: 235-254, 1965.

existente no Brasil-Colônia. Estimulou, com o seu mecenato, a criação das academias dos *Felizes* e a dos *Seletos*. Patrocinou inúmeros melhoramentos arquitetônicos para a cidade, como a duplicação dos Arcos da Carioca, a construção do Convento de Santa Teresa, do Paço dos Governadores, tendo como principal responsável pelas obras o engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim, que “fez as plantas de diversas obras no Rio de Janeiro: o antigo chafariz da atual Praça 15 de Novembro, o Arco do Teles, o Convento da Ajuda, etc.”<sup>14</sup> Patrocinou, no Seminário São José, o estudo de jovens talentosos, como o poeta José Basílio da Gama, autor da principal epopéia brasileira colonial, que retrata justamente as atividades do governador nas Missões Guaraníticas. Não custa lembrar que Basílio era afilhado de um dos principais auxiliares de Andrada, justamente o engenheiro Alpoim, autor dos primeiros livros de engenharia militar escritos por um brasileiro, o *Exame de Artilheiros*, editado em 1744, e o *Exame de Bombeiros*, publicado em 1748, que tiveram excelente edição fac-similar preparada por Marcos Carneiro de Mendonça. Nesse sentido, contribuíram no processo de valorização da realidade brasileira, consubstanciada no sentimento nativista. Isso confirma que o movimento academicista é um índice de “um nível já desenvolvido e relativamente condicionado de atividade intelectual apoiada pelo espírito associativo”.<sup>15</sup>

O livro *Júbilos da América*, publicado em Lisboa, em 1754, organizado por Manuel Tavares de Sequeira e Sá, é uma antologia em prosa e verso com trabalhos escritos em português, latim e espanhol. Trinta autores, sendo nove brasileiros e o restante portugueses, participaram da homenagem, embora nem todos fossem membros da *Academia dos Seletos*. Naturalmente, quem mais contribuiu foi Sequeira e Sá. Esse florilégio traduz muito bem o espírito que irmanava os intelectuais daquela época no Brasil, dependentes dos poderes públicos para qualquer atividade literária. Daí se compreender as características dessa obra barroca, fruto de um ato acadêmico, de pouco valor literário, parca origi-

---

<sup>14</sup> MORAES, Rubens Borba de, op. cit., p. II.

<sup>15</sup> CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999, vol. I, p. 97.

nalidade, em função de sua própria produção, de característica encomiástica ao governador.<sup>16</sup>

*Júbilos da América* foi dedicado a José Antônio Freire de Andrada, governador das Minas Gerais, irmão do Conde de Bobadela. É interessante lembrar que, embora oferecido ao governador de Minas Gerais, os textos foram escritos como louvor a Gomes Freire de Andrada e não ao irmão que, pela dedicatória, seria o “singular Mecenas” do autor, ou seja, quem patrocinou a edição da obra. Fato semelhante aconteceu poucos anos depois, quando Basílio da Gama publicou o *Uraguay*, em 1769, consagrado ao Governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado, que administrou o Estado do Grão-Pará e Maranhão, de 1751 a 1759. Este irmão do poderoso Ministro Sebastião José de Carvalho e Melo aparece como o Mecenas de Basílio na publicação da sua célebre epopéia, mas a personagem a quem o poema de fato demonstra gratidão, num ato turiferário, é ao Marquês de Pombal. Mas cumpre assinalar que o herói oficial dessa epopéia setecentista é o General Gomes Freire de Andrada, homenageado na reunião acadêmica dos *Seletos*.

Essa obra se tornou rara já na sua própria época, a ponto de não ser sequer citada na *Biblioteca Lusitana*, de Diogo Barbosa Machado, publicada entre 1741-1759. Segundo Inocêncio Francisco da Silva, que foi o primeiro a divulgá-la, a partir do século XIX, no seu exaustivo *Dicionário*, o fato se deu devido aos exemplares terem sido enviados para o Brasil. A verdade é que o livro *Júbilos da América* deve ter agradado aos seus colaboradores, cumprindo a função a que se destinara, pois, “ao lado dos encômios descabelados a Gomes Freire, há descabelados encômios recíprocos. Todos louvam o presidente e o secretário; este louva cada um nos cabeçalhos que põe às suas cartas e em referências várias; uns louvam os outros. Resulta uma barulhenta orgia de elogios, em que os autores acabam mais elogiados que o homenageado”.<sup>17</sup>

---

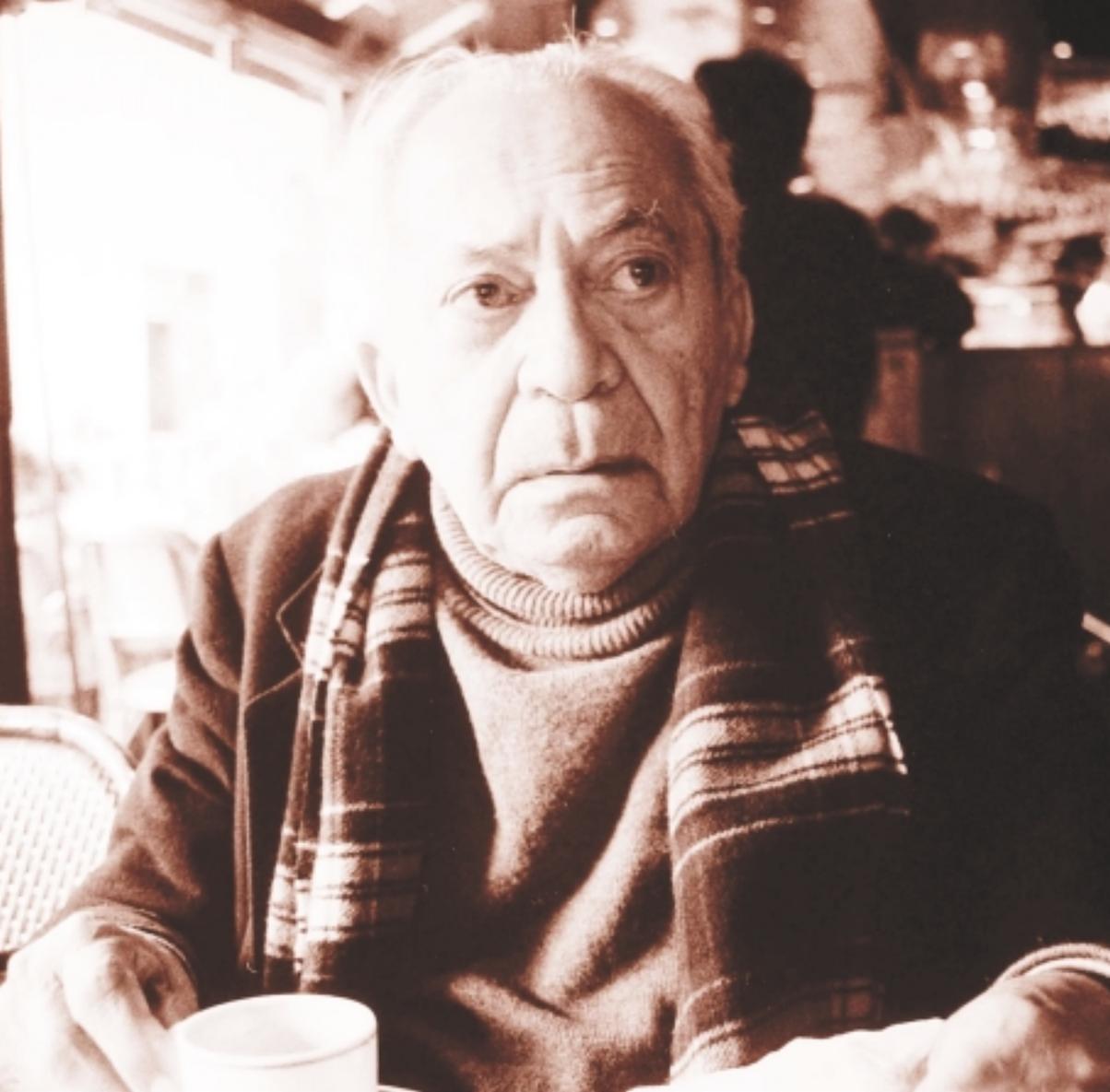
<sup>16</sup> *Júbilos da América* pelo Doutor Manuel Tavares de Sequeira e Sá. In: CASTELLO, José Aderaldo. *O Movimento Acadêmico no Brasil: 1641-1820/1822*. 2ª parte. Atos acadêmicos. Vol. II, tomo I. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1977.

<sup>17</sup> CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, vol. I, p. 74.

Por fim, pode-se dizer, com Rubens Borba de Moraes, que *Júbilos da América* é, como produto de uma classe de intelectuais de espírito associativo, o livro “mais representativo e mais exemplificativo que as outras obras que possuímos das outras academias coloniais”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> MORAES, Rubens Borba de. Op. cit., p. 323.



Lêdo Ivo, Paris, 2004. Fotografia de Gonçalo Ivo, reproduzida no convite da exposição *Universo poético de Lêdo Ivo*, em homenagem ao 80.º aniversário do Poeta, realizada na ABL em 2004.

# Lêdo Ivo numa leitura dupla

IZACYL GUIMARÃES FERREIRA

Quem tem medo de Lêdo Ivo? – pergunta com razão Ivan Junqueira no arguto prefácio à edição da Poesia Completa do autor. Eu diria que muita gente. Pareceria haver um receio geral, em particular nos meios universitários menos atentos, ao risco de assumir posições, de emitir julgamentos sobre obras extensas, grandes nomes ainda ativos. Mas os equívocos a que está sujeita qualquer interpretação de textos fazem parte dos trabalhos do docente, do crítico ou do simples comentarista. Corrirei o risco.

Creio que a poesia de Lêdo Ivo pode ser acompanhada pela leitura de três documentos: duas autobiografias e um livro de versos que ouse chamar de Poética. Uma leitura dupla, portanto: da sua poesia e da sua poética.

O primeiro documento é seu esplêndido *Confissões de um Poeta*, obra de 1979, reeditada em 2004 pela Academia (co-edição Topbooks), vindo, com a reunião dos poemas, comemorar os 80 anos do autor. Os outros documentos são a minipoética *O Soldado Raso*

Izacyl Guimarães Ferreira escreve, traduz e comenta poesia. Autor de 14 livros de poemas, preside o Conselho Consultivo da UBE (União Brasileira de Escritores) e participa do conselho editorial do jornal da entidade, *O Escritor*, onde assina a seção “Poesia, Poetas, Poemas”.

(1980, 2ª ed. aum., 1988), incluída no cânone do poeta, e o tão revelador *O Aluno Relapso* (Massao Ohno, 1991), texto que também merece reedição.

Sorte nossa que Lêdo Ivo, tal como Manuel Bandeira através daquele estu-  
pendo *Itinerário de Pasárgada*, nos acompanhe em prosa e verso, um privilégio  
que poucos poetas concedem.

Nas *Confissões* Lêdo Ivo conta coisas, recorda pessoas e lugares, narra sua vida  
de menino e homem de letras, faz prosa tocada pela aura da poesia, emite opi-  
niões preciosas sobre o afazer poético. Estamos diante de conceitos e até conse-  
lhos, ainda que ele os expresse discretamente, como reflexões, e diga que o me-  
lhor para os jovens seria não pedir opinião a ninguém, ser diferente (p. 337).

Registremos algumas dessas reflexões e reminiscências e, paralelamente, sem  
pretender segui-los passo a passo, tratemos de ver como pensamentos e fatos rea-  
parecem vitalizados nas centenas de poemas do seu cânone, sem perdermos de vis-  
ta o verso de *Curral de Peixe* (Poesia Completa, p. 926): “*Minhas imagens são meus pen-  
samentos.*” Ou este outro, de *Crepúsculo Civil* (p. 813): “*Não minto nem digo a verdade.*”

Nascido no nordeste úmido das Alagoas, na Maceió portuária aberta para o  
oceano, com seu farol contra os ventos e a escuridão, atrás as águas fechadas  
das lagoas, Lêdo Ivo recordará sua infância e seu chão com imagens de forte vi-  
sualização mas com a bênção da imaginação: “Foi assim toda a minha menini-  
ce, tem sido assim toda a minha vida: uma luta perpétua entre a terra da reali-  
dade e o mar do sonho, um litígio incessante entre a razão e a imaginação.”  
(*Confissões de um Poeta*. 4ª ed., 2004, p. 16.)

Seu primeiro livro de versos se chama *As Imaginações* e traz uma pertinente  
epígrafe de Rimbaud: “*Je suis maître en fantasmagories.*” Nele, o primeiro poema  
celebra Esmeralda: “*O internato em que estavas /voava comigo nas manhãs sem nuvens.*”  
é como começa; e termina: “*E continuavas voando, entre o farol e o mar, /ballet de minha  
adolescência.*” (Obra Completa, p. 47.)

“Quando, aos 16 anos, usei enviar a Manuel Bandeira alguns versos, dele  
recebi um cartão em que dizia: ‘Há muita magia verbal em seus poemas’ – ob-  
servação que durante meses ficou repercutindo dentro de mim” – diz Lêdo  
(capítulo “Os sítios hipotecados”, *Confissões de um Poeta*, p. 23).

E a palavra ‘magia’, que vai aparecer em numerosos poemas, será título de livro, no plural, vinte anos depois. Mas vocábulos estranhos, como ‘hipotecado’ e outros termos jurídicos pronunciados pelo pai, que o menino atento ouvia, irão multiplicar-se em raridades, surpresas e junções, ao longo de toda a obra do poeta, já desde o começo: “Balada arbitrária”, a lua tem “crapulice” e “Doralice vomitou a infância” ...

Desde sua estréia o jovem poeta proclama ser “um comício. Uma revolução”. Que faz de maneira desabrida e emocionada, porém não só em versos longos – há versos e poemas curtos, há sonetos.

Numa frase (*Confissões de um Poeta*, p. 34), confessa: “Rogo ao deus dos poetas e escritores: livrai-me da perfeição. Tenho medo dela.” Apesar de dizer em outra ocasião que estilo não se conquista, é “um dom” (p. 169), Lêdo Ivo, que nos disse ter sido chamado de mestre quando jovem e hoje se considera um aprendiz, terá sido atendido por aquele deus. Mas se não é um poeta perfeito, é sem dúvida um autor de muitíssimos versos perfeitos e muitíssimos poemas perfeitos. (Não acreditemos totalmente em Valéry quando diz que os poemas não são terminados, mas abandonados.)

Se é certo que na admitida imperfeição haverá momentos de Lêdo menos valiosos (e que poeta não os tem?), sua faustosa, brilhante linguagem, ora medida e controlada, com vigilante ouvido e alerta senso crítico, ora exaltada, criou um estilo inconfundivelmente seu.

O poeta “de nome curto e versos compridos” numa geração de jovens (os de 45) de nomes compridos e versos curtos – famosa *boutade* de Sérgio Buarque de Holanda – já deixou sua marca no segundo livro, *Ode e Elegia*, onde propõe, na “Elegia didática”, que o poeta e amante acorde “para a alegria triunfal de um só verso”. De alegrias assim é rica a obra de Lêdo. Exemplos:

*Desabo em ti como um bando de pássaros.*

*E assim me extingo, extinto por não ser  
o que na areia fica entre dois passos...  
Ó inocência das coisas que só se realizam nuas!*

*E serei, mergulhado no passado,  
cada vez mais moderno e mais antigo.*

Nas *Confissões* (p. 74) há uma frase discreta, embora de grande vigência no trajeto do poeta: “viver é surpresa e mudança, mesmo nos panoramas imóveis”.

Com *Ode à Noite*, de 1946, a controlada explosão, que é de ritmos e de imagens nos livros anteriores, opera-se uma visível mudança, ainda que não surpreendente num poeta em que a surpresa vai-se tornando uma esperada sucessão de mudanças, sobretudo de formas. Trata-se aqui de um único e longo poema em decassílabos, livremente rimado, ora ao final ora também no interior dos versos, no qual há muitos momentos memoráveis como estes:

[...]  
*Existo em mim apenas quando atento  
à doce inteligência despertada.*

[...]  
*Dentro do tempo sonha a eternidade  
como o trigo se sonha na semente.*

[...]  
*Sonho de minha vida! Juventude  
de sonoro esplendor pacificado!*

[...]  
*as fontes matinais que estão nascendo  
na jaula de cristal do despertar.*

O capítulo XIII das *Confissões* (págs. 95-104), “O vento em Salem”, alinha idéias de manual de poética, todas de grande utilidade para novos e veteranos, pois resultam não de uma teoria abstrata, norma ou manifesto, mas sim da rica experiência acumulada, então, por um poeta de 50 anos. Citemos algumas: “Dois de meus versos mais autobiográficos estão em ‘A contemplação’ (*Cântico*): *É somente no artifício / que a eternidade nos tece*. Desde o início eu tinha a consciên-

cia de que o poema é um artefato, o produto de um determinado artifício; e a durabilidade ou posteridade do poeta depende de um agenciamento de sons, figuras, ritmos, rimas, cadências, imagens, música, significações geradas pelo encontro ou choque de palavras. [...] Assim como não temos um corpo (somos o nosso corpo) a poesia não tem uma forma. É a sua forma.” (págs. 99-100)

No capítulo XVI, “A escada em espiral”, vai mais longe: “O conteúdo é uma invenção da forma. [...] A poesia é rigor e claridade. [...] Começo onde começa a forma; e acabo onde ela se deforma ou se desintegra.” (págs. 118 e 119)

Para obter tais resultados e efeitos (pensemos no que escrevera Poe sobre criar efeito), Lêdo lança mão de tudo a seu alcance, um alcance de cultura, de leituras. De Vinicius aos surrealistas, de Murilo aos franceses do século, entre ode e elegia, entre Dionísio e o canto metafísico, orgiástico ou elegíaco, o poeta absorve e reprocessa o passado, a tradição, faz-se contemporâneo: “*Vou sempre além de mim mesmo / em teu dorso, ó verso*”, diz em *Cântico* (1949).

As lições continuam, são material para oficina de poesia, para notas de edição crítica de há muito devida ao poeta. Diz no capítulo XXVI das *Confissões*, “Intervalo”: “Como poeta, quero que ouçam também o meu silêncio e não apenas as minhas palavras.” (p. 170) Ele disse “ouçam”... Trata-se de poeta para quem a música importa, como em seu bem lido Verlaine: “*De la musique avant toute chose.*” Entre as sonoridades do velho francês e as explosões do adolescente Rimbaud circulou boa parte da aprendizagem vertiginosa de Lêdo Ivo. Que nos disse mais ainda: “A poesia é um sortilégio verbal que tanto pode ser produzido pelo rigor como pelo excesso. [...] Poesia: a celebração do universo pela linguagem. [...] O poeta deve criar as suas próprias regras.” E também: “Regra, convite à transgressão.” (*Confissões*, p. 206)

Em *O Acontecimento do Soneto*, de 1946, o excesso que antes poderia ecoar Claudel ou Vinicius, já é de Lêdo; faz-se rigor por vezes camoniano, mas o vocabulário já é de Lêdo. Esse é um dos traços mais instigantes da personalidade do autor. Sua capacidade invejável de transformar leitura alheia em escrita própria: “Não tenho influências, tenho convivências.” E ainda: “Só nos influencia aquilo que já está em nós mesmos.” (*Confissões*, págs. 230 e 297)

Quando diz que o soneto não se faz, acontece, está dando uma chave para seu processo criativo, que nos faz recordar o Bandeira da frase: “o primeiro verso é com Deus, o resto é comigo”, ou nosso outro mestre, Drummond, que fala de uma idéia que gera um ritmo. Assim, também, documenta o próprio Valéry, do sopro solene do decassílabo nasceu a obra-prima que é *Le Cimetière marin*. Pois bem: se o soneto acontece e é forma fixa rigorosa, não será incorreto pensar que Lêdo Ivo aceita a noção de inspiração, porque acredita em sua capacidade de trabalho verbal: “A forma é o verdadeiro conteúdo da poesia” diz (*Confissões*, pág. 269). Acontece. Já dissera antes: “Pertencço à linhagem daqueles que acham sem procurar.” (p. 194)

Magia, voluptuosidade, erotismo, memória, reportagem lírica, nada escapa à ânsia de dizer que nosso poeta vai acumulando ao longo de seus textos. O que nunca faltará em seus textos é cântico, celebração, palavra rilkeana e sua; entusiasmo, palavra hölderliniana e sua. Odes. Onde cabível o olhar de compassiva denúncia ou lamento, faz crítica ou elegia. Em suma, nunca falta envolvimento, comprometimento, com o cotidiano e com a cultura, nesse poeta que confessa odiar em poesia as vanguardas e os que considera caipiras, pela presunção delas, pela incompetência desses. Porque teve sempre profunda consciência de ser poeta “profissional” (p. 301), de estar sintonizado com a cultura da língua e de seu ofício. “Sou um poeta. As palavras me obedecem”, proclama adiante (p. 321).

Tal obediência caracteriza os sonetos acontecidos em 1946, por certo, pois a forma fixa e exigente do soneto pode, se o trato for desatento, destruir sua arquitetura. Lembrava bem Augusto Meyer, em prefácio à *Coroa de Sonetos* de Geir Campos (Organização Simões, 1953): “só é bom o soneto que não ostenta a sua soneticidade”.

E a mesma obediência será marcante ainda num poema de *Estação Central*, quando, partindo daquelas frases de cartilha de alfabetização, trabalha a poética social, engajada, que outros autores tratam no limite da prosa, e Lêdo com este rigor de forma e tanta música:

*Na escola primária  
Ivo viu a uva  
e aprendeu a ler.*

*Ao ficar rapaz  
Ivo viu a Eva  
e aprendeu a amar.*

*E sendo homem feito  
Ivo viu o mundo  
seus comes e bebes.*

*Um dia num muro  
Ivo soletrou  
a lição da plebe.*

*E prendeu a ver.  
Ivo viu a ave?  
Ivo viu o ovo?*

*Na nova cartilha  
Ivo viu a greve  
Ivo viu o povo.*

Muito mais viu Lêdo Ivo, poeta capaz de enxergar o grande e o pequeno, a beleza e a miséria de homens e bichos, celebrar o amor e lamentar a morte como se fosse o primeiro a enfrentar assuntos tão freqüentes. Porque é capaz de mostrar-nos o visível com olhos e verbos tornados novos, de conjurar o invisível com imagens quase táteis. Pintor de naturezas vivas – marinhas alagoanas de carcomidos barcos ou coisas e seres do chão e do ar – seus morcegos e gaivotas, seus caranguejos e escorpiões, o esplendor e a ferrugem do tempo. É de perguntar-se como encontra tempo (embora 60 anos escrevendo poesia não sejam poucos) para tanta observação e vivência do mundo, como se o poeta estivesse desde sempre destinado a cumprir a missão de revelar, de narrar, de testemunhar. E a cumpre.

Diz ele, nas *Confissões*, que sua obra é sua vida: “Meus poemas, reunidos, formam uma autobiografia. Compõem a história de minha vida secreta – uma

existência transformada em sinais, que exige uma leitura atenciosa, como a dos códigos e semáforos.” (p. 208) Mais adiante, declara: “Quero que seja lido vagarosamente mesmo o que escrevo depressa.” (p. 209) Porque o inventário de suas observações exige a atenção que nos pede, está a exigir estudo que além do levantamento da poética fizesse também o levantamento da geografia e da história que a obra do poeta engloba, desde a pequena Maceió provinciana ao Rio ainda capital e cosmopolita, e além o périplo pelo mundo, que vê e diz não como turista-viajante, a ver o tempo mais que o espaço.

Quer no caudaloso poema quanto no minucioso texto, o que se lê é uma compulsão insaciável de registrar o visto, o sentido, o pensado. Poeta que tem “necessidade de inefável e de absoluto”, que diz ser a forma seu verdadeiro amor, Lêdo está sempre a redirecionar nossos sentidos, a dizer-nos que há mais, há muito mais, adiante. E ainda, repetidamente anotando o texto, reiterando que sua vida é também a da linguagem, o poeta nos traz para dentro do poema: incorporado às completas, carregado de humor, espécie de *Mafuá do Malungo* de metapoesia, escreve este curiosíssimo *O Soldado Raso*, cerca de uma década após as *Confissões*, retomada da vertente autoanalista de sua poesia. Ali se lê: “*Não creio na inspiração / essa bruxa radiosa / que sopra a canção / e te faz alegre ou triste. / Mas que ela existe, existe!*” Assustando a um crítico: “*E porque não me decifras / eu te devoro.*” Adiante, em “O operário”, expõe os instrumentos e utensílios de seu operoso ofício: “*Sílabas, palavras, / som, signo, imagem / metáfora, magia! / Operário da linguagem / trabalho noite e dia / e não ganho nada.*” E mais estes valiosos esclarecimentos: “*Meu excesso é rigor. / Sou único e plural / como o pão e a flor.*” E ainda: “*Ao inventar, reconheço / que Poesia é imitação, / herança no nevoeiro. [...] E pergunto às tempestades: / a quem imitou Homero?*” Contradizendo-se, em parte, pois já dissera que não se deve escutar a ninguém, ser diferente, em “Conselho a um jovem poeta” dá este conselho aos iniciantes do ofício: “*Jovem poeta, / não fique triste / mas verso livre / não existe. / No rigor e no excesso / poesia é ritmo, / números exatos / como na tábua / de logaritmos.*”

E ainda este magnífico ajuste de contas com o amigo, seu par e seu oposto, de geração e de temperamento, pleno de humor e provocação:

*A Verdade Crítica*

*Acusam-me de longo  
e torrencial  
quando sou tão breve  
e me cinjo sempre  
ao fundamental.  
Mas um dia um crítico  
(certo ou errado)  
vindo ao meu quintal  
dirá a verdade:  
que sou mais exato  
e mais rigoroso  
do que João Cabral.*

A blague deste poema chama a atenção do leitor para a bem pouco reconhecida arquitetura de nosso poeta. Vejam-se, além dos sonetos, que surgem em vários dos livros, posteriores ao *Acontecimento do Soneto*, de 1946, vários deles escritos em metros curtos, sempre mais exigentes quando postos em formas fixas, poemas como este precioso “Caça e pesca”, de *A Noite Misteriosa*:

*Paço de pedras puras onde a morte  
bica a plumagem da ave da aventura  
espaço que conquisto passo a passo  
tesouro amealhado que desfaço  
e se faz caça além da alça de mira  
e no vento do mar se muda em nave  
que veleja na rota de sargaços  
e jamais fere o peixe afortunado  
— na moeda enferrujada caça e pesca  
são efígies de igual busca insensata  
e, postas na balança, tudo ou nada.*

É de indagar-se quantas leituras permite tal poema. Conceptista, contorcido barroco de uma só frase repleta de sonoridades, fala de poesia e fala de vida, de busca de certeza na alça de mira e de dúvida na rota de sargaços, moeda enferrujada, a dupla efígie que um homem (e um poeta) contempla, maduro, sob a noite (sempre ela) misteriosa, frente ao que pode ser tudo, ou nada. Contenção numa estrofe quase gongórica, onde o verbo não se amarra.

E aquela mudança e aquela surpresa de que o poeta é consciente volta a operar-se ao longo desse livro (*A Noite Misteriosa*, 1973-1982), onde há compaixão pela vida marginal e subjetivismo, metafísica e a volta à Maceió de “todo santo dia”.

Não há volta melhor, em sua companhia, que o terceiro documento, de tão irônico título – *O Aluno Relapso* (1991). É um retorno aos textos confessionais e reflexivos da primeira autobiografia. O menino primeiro aluno da aula, que invejava o colega transgressor, se transforma no poeta que cedo transgride, enquanto o invejado colega é agora um respeitado juriconsulto. Mas o menino estudioso na escola foi também estudar para ser poeta (p. 92), aprendendo logo o que se deve aprender e o que se deve receber de dentro. E repete a palavra mágica: dom, chamamento interior. Chama que traz o poema pronto, lição que Lêdo vem ensinando desde quando perseguido pelos navios de sua infância e pela noite misteriosa que o ilumina. Esse livro, tanto quanto as *Confissões*, traz o recado íntimo do poeta. Somados, os dois compõem um dos melhores tratados de poética em nossa língua, seqüência ao do mestre Bandeira, por ultrapassarem o normativo das versificações e alcançarem o estatuto da sabedoria.

Na consciência da diversidade, na obsessão pela forma, no repúdio à perfeição e às vanguardas “arqueológicas”, proclama que o poema se elabora no inconsciente, que é um sortilégio organizado, que a teoria do poema é o próprio poema. O capítulo “A água mais bela” (p. 21) é especialmente revelador do pensamento poético de Lêdo Ivo. Diz ele a certa altura: “Desejo que a nostalgia da desordem esteja presente nos meus poemas mais organizados e acabados. Ela é minha última saída.” E acrescenta que “a exatidão é uma ficção”. Aparente contradição de quem se diz exato, mas assim, dialeticamente, falha o ângulo, retoma os aforismos, os versos esparsos e metapoemas curtos, compondo uma aula que irá culminar nas últimas páginas do pequeno livro, um texto de exemplar riqueza, no qual retornam conceitos

já expressos nas *Confissões* e que me ajudam a elaborar umas poucas conclusões, que diante de Lêdo Ivo serão sempre provisórias.

Em toda a sua escrita, em verso e em prosa, aparecem preocupações e realizações essenciais à compreensão da própria obra. Exemplos, o duelo entre excesso e rigor, mais a insistência em dizer que num está o outro. “Os críticos se habituaram a destacar o meu vigor, quando o mais acertado seria que eles atentassem para o meu rigor e reconhecessem minha exatidão.” (p. 42) Cabe ressaltar que, para Lêdo Ivo, rigor não é verso curto e medido mas verso bem feito em qualquer metro, que exatidão é expressão comunicada, é beleza bem exposta.

Um segundo duelo, que a poesia registra e resolve, é o da verdade *versus* mentira ou da realidade *versus* imaginação. Cito: “A função da literatura não é a de refletir a realidade, e sim a de criar uma realidade que só a linguagem tem condições de reproduzir. A literatura é a realidade da linguagem e não a realidade da vida, que se exprime através de uma des-linguagem.” (p. 30) “Os poetas e os escritores mentem muito.” (p. 47) E adiante cita Shakespeare: “*The truest poetry is the most feigning*”, possível origem do celeberrimo texto de Pessoa sobre o poeta ser um fingidor.

Depoimento que os entusiasmos e as celebrações de seus versos estão a confirmar aparece no capítulo “Um clássico não chora”. Declara o poeta: “Para mim a criação poética é uma alegria. / é a felicidade / é o meu exercício de liberdade, a minha respiração espiritual.”

Noutra ordem de coisas, seus temas, que as autobiografias “explicam” e são a noite, desde o crepúsculo da ode do jovem poeta ao plenilúnio que titula seu mais recente livro. Noite mais noite que a noite de sonhos e sem insônias, noite que é abertura à magia da linguagem e ao cosmo contemplado na peninsular Maceió de águas negras iluminadas pelo farol. “A noite escura é a minha claridade.” (p. 67) E é ainda a mulher, da iniciação sexual juvenil ao mais galante trovadorismo, da descrição visual e do erotismo sem limites à sublimação do sonetista.

O mar é presença, vista e cheiro, é metáfora e vivência – *Mar Oceano* é título de livro (1983-1987) e expressa todas estas vertentes da palavra. Na página 40, um dístico solto, a reinventar a imagem clássica de Manrique:

*O mar igual à proa dos navios  
bebe, morto de sede, a foz dos rios.*

Deus é personagem tardio em sua poesia e nas autobiografias. É um Deus de procura e interrogação, não de aceita crença. Como as suas meditações sobre a eternidade, que anotadas nas autobiografias são reiterações nos poemas, junto às considerações sobre o nada, o vazio, paralelas aos constantes flagrantes das coisas corroídas, decaídas, vistas no presente ou trazidas da memória dos portos, trapiches, armazéns.

Posterior aos confissões do aluno relapso e do soldado raso, ressurgiu a disputa constante com a crítica. Um poeta de estréia “deslumbrante” para ninguém menos que Murilo Mendes, tendo a amizade e o apoio dos maiores (Bandeira e Drummond) e o apreço dos melhores críticos de então (Dr. Alceu, Álvaro Lins, Sérgio Buarque de Holanda, Fausto Cunha), Lêdo Ivo veio a enfrentar o silêncio e as restrições dos que o viram desgarrar-se da geração e rejeitar as vanguardas. (Conta ele que mais de uma vez fora expulso do grupo de 45 por Péricles Eugênio da Silva Ramos.)

A extensão de seu cânone (não maior que o de Drummond ou o de Cecília) meteria o medo a que aludi no início. Mais: numa época de encantamento (merecidíssimo) com a poética de seu amigo João Cabral, – tão consolidada a ponto de não mais causar surpresas, – a constante variação de Lêdo Ivo pareceria incomodar aos acomodados. E Lêdo volta a enfrentá-los no poema de *Curral de Peixe* – “O poeta e os críticos”:

*Poeta da noite e do sonho  
que ousa interrogar Deus  
sem nem mesmo conhecê-lo  
direito por linhas tortas,  
assim foi estampilhado  
por um crítico sagaz.  
Mas um outro proclamou:  
És poeta da claridade  
[...]  
Um terceiro o definiu  
como poeta do amor*

*e do corpo feminino*

[...]

*Um resenhista apressado*

*o limitou aos navios*

*que ele viu quando menino*

[...]

*Um crítico o festejava*

*pelos seus versos lacônicos*

*enquanto outro o censurava*

*pelo seu ritmo oceânico.*

[...]

*Já que os críticos divergem*

*no tamanho de meu metro*

[...]

*Porque sou um e sou vários,*

[...]

*Quem sou, quem fui, quem serei?*

[...]

*Eu sou eu ou sou o outro*

[...]

*Tantas perguntas, e o dia*

*como uma nuvem passava!*

*Só o vento lhe respondia*

*no silêncio do céu mudo:*

*— És como eu sou. Nada sei.*

*Sopro noite e dia. E é tudo.*

E assim desafiante vem vindo, consciente da infinda querela sobre que tipo de poesia faz, aberto discurso recorrente ao longo da vida como da poesia e da prosa confessional do poeta.

Em versos tomados quase ao acaso, eis exemplos, versos soltos, por certo, mas esclarecedores da maneira muito sua de conciliar opostos:

*Minha noite é o dia*  
(*Finisterra*, Obra Completa, p. 542 )

*Mudo todos os dias*  
(*Plenilúnio*, Obra Completa, p. 1027)

*Tudo o que é claro é obscuro*  
(*Plenilúnio*, Obra Completa, p. 1044)

Poeta de totalidades, as palavras que expressam o todo, o tudo e o nada, a eternidade, o Tempo, Deus, percorrem todo o cânone:

*“Tudo passa, só não passa  
o que passa” – observava o poeta.*

[...]

*“Tudo o que existe é necessário  
à ordem e à desordem do mundo”,  
dizia o ferroviário.*

(*Curral de Peixe*, Obra Completa, p. 934)

*Onde está Deus?*

[...]

*Onde encontrar Deus?*

(*A Noite Misteriosa*, Obra Completa, p. 672 e 674)

Diz, no poema “A partícula”:

*Nada sei sobre mim,  
quem sou ou de onde vim.*

[...]

*E já que nada sou,*

[...]

*Nem mesmo a vida resta*

[...]

*Tudo na vida some.*

*E o vento sopra e leva*

*as letras do meu nome*

(*O Rumor da Noite*, *Obra Completa*, págs. 975-6)

Eis os últimos versos do último poema do último livro da *Poesia Completa* de Lêdo Ivo, “O desejo”:

[...]

*O meu Deus é relâmpago,*

*o breve resplendor*

*antes do grande sono.*

*Recuso-me a durar*

*e a permanecer.*

*Nasci para não ser*

*e ser o que não é*

*após tanto sonhar*

*e após tanto viver.*

Mas o poeta tem muito ainda a dizer-nos, sobre sua vida interior e o mundo exterior. Sobre a obra realizada, o máximo a que pode aspirar um leitor é anotar algumas aproximações. Um endosso, à página 97 de *O Aluno Relapso*: “Cada poema tem a sua história, é o fragmento de uma existência secreta, um estilhaço da biografia do poeta – embora o amador de versos deva ser alertado para a evidência de que, quer atravessando o claror do dia ou a misteriosidade da noite, o poeta é o portador de uma sinceridade sempre unguida pela mentira inerente à criação poética.” E encerra, na página 100: “Vejo constelações no dia claro. Ouço o rumor do mundo. Dei um sentido à vida. Dei uma forma à realidade. Que mais quero? E o que mais querem de mim?”

Eu digo que queremos mais, do mesmo Lêdo Ivo “oceânico” e do Lêdo Ivo “la-cônico”, autor de riquíssima obra, a quem nunca será demais agradecer e aplaudir.