

O RISO (E O SISO) EM "AD ETERNITATEM",
DE CLARICE LISPECTOR, E "HISTÓRIA DE PONTES", DE
JOÃO CABRAL DE MELO NETO

para Joana Quiroga

Maria Amélia Dalvi Cristo
Universidade Federal do Espírito Santo (PIBIC)

Resumo: Numa perspectiva comparada, lê-se um poema de João Cabral e um microconto de Clarice Lispector, visando a uma compreensão do riso, presente em ambos os textos, como manifestação corporal a atestar consciência: do existir e da literatura. Enquanto o pensar e o rir em Cabral apontam para um gesto auto-irônico, em Clarice são dirigidos a uma civilização e seu modo de entender o tempo – e, quiçá, a vida.

Palavras-chave: João Cabral; Clarice Lispector; Riso; Consciência; Ironia e Auto-ironia; Pensamento.

O senhor pode rir: seu riso tem siso. Eu sei.
Riobaldo, *Grande sertão: veredas*,
de Guimarães Rosa

O que importa afinal: viver ou saber que se está
vivendo?
Joana, *Perto do coração selvagem*,
de Clarice Lispector

INTRÓITO

O riso e o choro, para nós humanos, embora acontecimentos comuns do dia-a-dia, 'aparecem' em ocasiões especiais como reações singulares do corpo a eventos de naturezas várias, nas mais diversas – e por vezes inusitadas – situações. Talvez o primeiro, mais que o segundo – visto que os animais também choram, mas não riem –, possa ser identificado com o saber-se *vivo* e *para-a-morte*, porque atesta a consciência (ou autoconsciência?) do sujeito. Deixo essas especulações para os filósofos; Bergson, por exemplo, diz: "não há comicidade [e a aproximação aqui é entre comicidade e riso] fora do que é propriamente *humano*".¹ O que interessa, unicamente, diante de afirmações tão arriscadas, é justificar o estudo do riso como manifestação de vida e de morte *na vida*, independentemente de sua natureza ou causa, e, por contigüidade, *na literatura*.

Eganosamente, tendemos a associar riso e alegria, riso e felicidade. Portanto, na busca por uma caracterização mais consistente e menos estereotipada do fenômeno e de suas ocorrências nas obras literárias em análise, segui alguns dos percursos propostos por Henri Bergson em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* e pelos teóricos Verena Alberti em *O riso e o risível na história do pensamento* e Georges Minois em *História do riso e do escárnio*. Suas formulações, associadas a textos críticos que julgamos pertinentes, estão aplicadas à leitura comparativa que ora se expõe do microconto de Clarice Lispector intitulado "*Ad Eternitatem*" (doravante AE), e do poema de João Cabral de Melo Neto "*História de Pontes*" (da mesma forma, HP).

Importa distinguir e compreender, para início de percurso, o riso enquanto manifestação privilegiada que evidencia e acompanha, fraternalmente, os diferentes tipos do humor – seja ele bom, mau, leve, negro, fino, sarcástico, mórbido, debochado, empático, agudo, irônico, escrachado, sutil etc. – no viver e no texto, literário ou não. Assim, a pertinência da proposta de ler AE e HP sob essa perspectiva deriva de *a*) ser o humor uma face pouco conhecida – e, talvez, pouco estudada – da obra de ambos os autores; e *b*) ser o riso atestado de consciência da vida e da morte – e de consciência literária, o que viria a esclarecer os modos de construção e os possíveis significados de/do rir nas duas obras. Como diz Bergson: "não pretendemos encerrar [a questão do riso] numa definição (...). Vemos (...), antes de tudo, algo de vivo. Por mais trivial que seja, trata-la-emos com o respeito que se deve à vida".²

CABRAL, PONTES E CORTES

História de Pontes

1

De onde o que foi todo o Recife
e hoje é só o Bairro do Recife,

de onde de dia, bancos, bolsas,
e à noite prostitutas louras,

de madrugada, quando a angústia
veste de chuva morna, e é viúva,

certo Cavalcanti ou Albuquerque
voltava a casa, murcha a febre.

2

Na Ponte Maurício de Nassau,
deserta, do deserto cão

das pontes (quem não o conhece
é melhor que não sofra o teste),

pois N. vê que um outro vinha
na mesma calçada em que ele ia.

Vendo alguém, vê-se aliviado:
eis onde acender-se um cigarro.

3

A noite na ponte é sem diques,
mais, numa ponte do Recife.

A ponte a custo se defende,
esgueirando-se frágil, entre

massas cegas, nuvens de treva
que a esmagam pelas costelas:

não há sequer a companhia
de janela que se abriria.

4

Nisso o homem que se aproximava
frente a N. a boca escancara,

boca de assombração, vazia,
onde um único dente havia,

um dente de frente, o incisivo,
único, mas capaz do riso

bestial, que não é o da morte
mas o de quem vem de sua posse.

5

N., Cavalcanti ou quem quer,
pavor ou nojo, deu no pé:

varou a Primeiro de Março,
varou a Pracinha do "Diário",

vara disparado a Rua Nova,
nesse então Barão da Vitória,

chega à Ponte da Boa Vista:
outra ilha! quem sabe, a saída.

6

Levando na alma aquele dente,
sem encontrar um recifense

a quem contar, e nos ouvidos
o hálito mau daquele riso,

entra na Ponte da Boa Vista
como não se entra na Polícia:

na ponte treliçada, de cárcere,
purgaria o dente que o arde.

7

Já agora, cansado, não corre.
Vê alguém, enfim, pela ponte,

alguém que logo deteria
para dividir o que o crispa.

Detém o estranho, contra a história,
de um dente só que ri na boca.

O estranho o escuta paciente,
como um doutor não ouve um doente.

8

“Riso de um dente só na boca?
Riso, na madrugada roxa?”

Será por acaso este o dente?”
Mostra-o: é o mesmo, e o rir demente.

Por terror, loucura, o que seja,
N. dispara à Tamarineira.

(Cura-o de todo Tio Ulysses.
Não de ponte em Capibaribes).

Como se vê, “História de Pontes” é uma narrativa em 3ª pessoa: N. (personagem principal) encontra na Ponte Maurício de Nassau, deserta, uma outra pessoa que, dada a singularidade de possuir apenas um dente, o incisivo, “único, mas capaz do riso”, aterroriza-o, embora não pareça ter sido essa a intenção; a partir disto, N. foge, percorrendo diversas ruas do Bairro do Recife, reencontrando a figura temida na ponte, iniciando-se novamente o movimento de fuga. Supomos que a narrativa recria-se a partir de memórias do próprio poeta, dados os possíveis elementos autobiográficos presentes no texto, como analisaremos à frente.

O poema constitui-se de 8 blocos, contendo cada um 4 dísticos cujos versos são octossilábicos³, totalizando 32 estrofes, 64 versos e 512 sílabas poéticas. Se apelarmos à numerologia pitagórica, logo identificamos que todos os totais são múltiplos do número perfeito, quatro⁴, construindo, *per se*, uma estrutura de repetição⁵ ou retomada formal, adequada ao fluxo narrativo, tanto na música (e o parentesco aqui se dá pela constante referência ao número quatro e às formas fixas, que constituiriam uma espécie de tema, embora saibamos que o poeta foge do lirismo, buscando uma sintaxe antimusical⁶) quanto nos textos literários⁷. No entanto, mesmo que formalmente haja essa estruturação lógica, matemática, equilibrada, a história contada cria-se a partir de uma indefinição acerca da origem do perso-

nagem N., tal como vemos no verso 7, "certo Cavalcanti ou Albuquerque" (note-se: há também, aqui, uma espécie de auto-ironia com os nomes ou famílias tradicionais, de descendência portuguesa tais como Cabral ou Melo, do Nordeste brasileiro), ou no verso 33, "N., Cavalcanti ou quem quer," – numa espécie de retomada do verso 7.

A incerteza ou a pouca importância dada ao correto sobrenome de N. (todavia particularizado como tradicional sobrenome de origem portuguesa) e a identificação do personagem por apenas uma letra, que indica, creio, abreviação de prenome, abrem algumas possibilidades de leitura; entretanto desenvolverei apenas uma, mais adequada à proposta. Assim, parece não absurdo supor que N. seja abreviatura de Narrador, aproximando a história contada de algo autobiográfico, como pode ser sugerido pelos dois últimos versos do poema, em que a figura familiar "Tio" seguida do nome "Ulysses" remete a qualquer coisa de cotidiana: "(Cura-o de todo Tio Ulysses. / Não de ponte em Capibaribes)" – o que evidenciaria a já dita auto-ironia. Um outro argumento a favor desta possibilidade é que se o narrador de "História de Pontes" não sabe ou não quer identificar claramente o personagem principal da história, como poderia indicar com tamanha segurança os lugares pelos quais N. passa e, mais, o "Tio"?

Contando a história de N. ou "de Pontes", o poeta opera inversões: o riso (do homem da "boca de assombração") tradicionalmente associado a alegria, felicidade ou manifestações empáticas e/ou simpáticas causa medo, susto; a ponte, ao invés de promover aproximações ou encontros, possibilita cenas de estranhamento e terror e disto emerge a necessidade de fuga. Não seria estranho, então, que, seguindo o movimento proposto, o autor dirija-se ironicamente (ou seja, com consciência crítica, porque se sabe ridículo, já que vivo) a si mesmo, como que expurgando um cadáver do passado, agora que entende, ou melhor, agora que *sabe* o patético do evento vivido: pode, portanto, rir, num momento de autoconsciência.

O momento que conduz ao riso conduz também à produção literária consciente; em Cabral, atestada pela matematicidade da composição poética atrelada às informações vagas ou imprecisas já destacadas, gerando esse deslocamento que leva ao e que emerge do riso já que "serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter".⁸ Rir e fazer poemas só são *atitudes* possíveis quando o sujeito, vivo, pode *saber-se* para-a-vida, para-a-morte, para-o-pensar-se; viver e rir (de si, do mundo) aproximam-se.

Assim, o riso (ou, como estamos pensando aqui, o siso) é justamente derivado do pensar(-se) e é, ainda, meio pelo qual o sujeito,

desautomatizando-se⁹, “partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites” e ainda “em alguns casos, mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento”¹⁰, do que, creio, deriva a produção literária.

Esse pensar-se constante (reescrever-se, refazer-se) em Cabral, que implica, paradoxalmente, uma aproximação e um distanciamento de si e da produção visando a melhor conhecer, dá-se a ver na correspondência que o poeta travou, ao longo de anos, com Bandeira e Drummond. Por exemplo, em carta a Bandeira, “Cabral critica a visão da arte e da poesia como ‘simples divertimento’ e (...), em carta a Drummond, pensa na hipótese de o literário poder se converter em ‘veículo de alegria, saúde’”¹¹, ou seja, instrumento ou meio de vida.

O humor – e o riso – em Cabral são, então, não aquilo a que estamos tradicionalmente acostumados a pensar, mas instrumento de vida, de reflexão, de pensamento, de autoconstrução. É justamente quando o sujeito pode deslocar-se de seu lugar para um outro e apartar-se de sua produção para encará-la criticamente que torna-se capaz de rir de si, de transformar a vida em matéria literária, convertendo esse pensar-se em veículo não de estagnação mas “de alegria, saúde”. Para tanto, não é necessário que o humor seja ou esteja evidente ou que aponte para situações cômicas ou hilárias, como ensina a “História de Pontes” e como veremos, agora, em “*Ad Eternitatem*”.

CLARICE, AD ETERNITATEM, CORTES E PONTES

A estrutura do microconto “*Ad Eternitatem*” é simples: um diálogo entre mãe e filho ou filha.

- Me disseram que a gente está no século XX, é?
- É.
- Mamãe, como nós estamos atrasados, meu Deus!

Não há identificação da idade dos personagens (embora possamos suspeitar que somente uma criança faria comentários do tipo) ou do lugar de ocorrência do diálogo. A única constatação possível é acerca do parentesco mãe e filho e da época, século XX. No entanto há questões postas, a partir das quais descortina-se uma suspeita irônica. São elas: o

tempo, o ser-no-tempo, o comportamento. Não é possível saber se o filho (e aqui usaremos para filho ou filha) diz que "estamos atrasados" porque vivemos (viviam, ele e a mãe) retrogradamente para o século XX ou porque, dado nosso modo de viver, deveríamos estar séculos à frente. Essa é nossa primeira incerteza.

Desde o título, em latim, espera-se que o microconto trate de algo grave, em tom sério ou cerimonioso. No entanto, nossas expectativas são frustradas já que a estrutura dialógica, bem como seu conteúdo, lembram muito mais os textos piadísticos que os tratados filosóficos, religiosos ou literários (como parece evocar a expressão "*ad eternitatem*").

A frustração das expectativas e o deslocamento operado tanto pela forma quanto pelo conteúdo induzem a uma reação: o riso.¹² Nesse sentido, posso retomar aquilo que foi dito sobre Cabral a fim de traçar aproximações e diferenças. O primeiro dado que merece atenção é a incerteza: se em Cabral ela aparece como sendo do narrador, em Clarice a incerteza é nossa, nós é que não podemos saber mais do que o dito, não temos acesso às informações todas. O narrador nos deixa na ignorância: nem os personagens são dados a conhecer e nem a causa, ao certo, do estranhamento do filho frente à constatação de estar no século XX, levando em conta seu modo de vida.

Outra comparação possível: a poesia cabralina caracteriza-se, tradicionalmente, por seu já tão falado antilirismo, por ser dirigida ao intelecto, enquanto a prosa clariceana é sempre vista como psicológica, afeita a descrever ou provocar epifanias. Porém em AE Clarice Lispector nos surpreende ao convocar nosso trabalho racional e mesmo nosso senso de humor a fim de compreendermos sua fina ironia para com nosso século e para com o conceito de tempo (embora já o saibamos relativo etc.), a que tão freqüentemente nos apegamos com tanto afinco. Pensando desta forma, a recepção que Cabral requer para suas obras será a mesma exigida pelo microconto, contrariando nossas expectativas como leitores de Clarice; ou seja, aquilo que Marly de Oliveira nos diz ou para que nos adverte no "Prefácio" às obras completas de João Cabral de Melo Neto é aplicável a AE: "exigindo um (...) despertar, fazendo apelo à sua razão e inteligência".¹³

Se essa operação de "apropriação" do discurso acerca de Cabral mostra-se possível, é em decorrência do deslocamento operado tanto no/pelo texto quanto no deslocamento exigido de/por nossa recepção. Não estamos acostumados a ler uma Clarice bem-humorada, irônica. A crítica literária, ao fazer um panorama da obra, conduz nosso olhar de leitor afastando a possibilidade de um texto enxuto, curto, direto, irônico, como AE:

(...) na fundamental indagação que percorre a obra clariceana – ser/linguagem, existir/escrever, sentir/pensar – há dois focos imantados que polarizam metáforas, imagens, recursos sintáticos, (...) ¹⁴

ou

o hiato entre o vivido e o seu saber torna-se uma verdadeira obsessão da escritora ao longo de toda a sua obra; para anular a distância entre o pensar e o agir, a palavra e a vida, o ser e a linguagem, é preciso tocar o poético (...); o real só adquire sentido para o homem na linguagem, e sempre de forma oblíqua e deslocada. O esforço da autora está em subverter os sentidos já gastos. ¹⁵

Percebe-se assim que os textos clariceanos são quase sempre lidos à luz da recriação sintática e os comentadores põem em relevo o trabalho poético: um tipo de clichê crítico. Há uma espécie de exclusão da possibilidade de textos debochados, simples, aparentemente despojados de elaboração formal. Clarice, então, mais que ironizar (ou rir) de nossa época, de nossos conceitos tão cristalizados, de nosso modo de vida, de nossas certezas, desdobrando-se, ironiza o discurso acerca de sua produção, fugindo às classificações ou aos rótulos.

É importante observar, ainda, que, a despeito desse discurso ‘tradicional’ que acompanha a leitura da obra clariceana como dada ao místico, ao transcendental, à sondagem psicológica, há vozes que discordam, pondo em evidência, sobretudo, a natureza pensante da prosa em questão, em consonância com o que já foi exposto acerca de AE, por exemplo:

Será necessário retomar a proposição das duas forças que, a meu ver, articulam a textualidade geral de Clarice. A primeira delas seria a vontade de pensamento (...), indicativa de uma força de “reflexão” que opera além dos filosofemas tradicionais (...). A outra força seria a vontade narrativa. ¹⁶

E ainda:

A literatura de Clarice Lispector tem ajudado a questionar os limites do humano, na medida mesma em que traz para seu espaço formas concorrentes (...) [e] contribui para o ultrapasse das limitações impostas pela civilização ocidental. (...) Ocorre então um processo de estranhamento cultural do humano. ¹⁷

Estendendo o discurso acima, essa vontade de pensamento e de narrativa está presente também em HP, como já vimos: há uma escolha do sujeito por pensar-se, por pensar a vida, e há uma opção literária consciente pela maneira de dizer a matéria. Essa escolha ou preocupação com a

forma em Cabral já é bem destacada; quando Clarice, porém, inova, escolhendo o texto curto e quase piadístico, dá mostras da amplitude de sua produção e das possibilidades abertas quando o sujeito (autor) põe-se a pensar sua condição no mundo e sua obra.

Vale lembrar que Nascimento destaca o processo de estranhamento cultural do humano como característico ainda em outras obras ou textos de Clarice. Podemos, então, concluir este trabalho propondo uma aproximação por esse veio entre os textos em análise: se em Cabral o estranho é o outro, o riso do outro e a reação humana frente ao humano, em Clarice o estranho é o conceito de tempo, de cultura, de civilização: nós somos nosso estranho, cada um de nós (a) parece deslocado daquilo que é esperado. E disto emerge a pergunta: o humano, em cada época, é datável, delimitável, definível?

E poderíamos ver, nesse trânsito da redução da expectativa ao riso, que emerge do siso, então, os caminhos trilhados por Clarice e Cabral a ecoar Rosa:

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-lo ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeíto se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ou excelso.¹⁸

Notas

¹ Bergson: 1983, p. 12.

² Bergson: 1983, p. 11.

³ Embora pelo método tradicional de escansão fique claro que nem todos os versos são octossilábicos, considera-los-emos assim, levando em conta mecanismos da fala. É o caso, por exemplo, do verso 9: "Na Ponte Maurício de Nassau", eneassílabo, o qual, na fala corrente, tornar-se-ia octossilábico pela supressão ou apagamento da sílaba pós-tônica de "Maurício".

⁴ Segundo Pitágoras, o quatro é o número perfeito porque representa a união dos elementos fogo, água, terra e ar, além de ser o número a partir do qual derivou o estabelecimento matemático das notas, escalas e subdivisões rítmicas da música ocidental.

⁵ Conforme Campos (1992, p. 87), "Para JCMN esta solução [a composição em série, ocorrente em outros domínios artísticos, tais como a música dodecafônica e a pintura construtivista] foi natural, pois uma de suas constantes estilísticas é a técnica de repetições (...) e a padronização do módulo compositivo".

⁶ A este respeito, v. Cicero (2003): “Aplica-se às teses de Cabral [e nos referimos aqui especificamente a essa declarada vontade de antilirismo] o que se pode dizer das teses de vanguarda em geral: que são verdadeiras na medida em que abrem caminhos, e falsas na medida em que os fecham”. (p. 19)

⁷ Há, por exemplo, uma aproximação, feita a partir das concepções estabelecidas por Sérgio Magnani, entre música e literatura ou entre o fluxo dos textos narrativos e dos textos musicais que se baseia em conceber ambas como “arte temporal, envolvendo um sistema de comunicação, que articula signos, ou seqüências de informação” (Oliveira: 2002, p. 71).

⁸ Minois: 2003, p. 16.

⁹ Expressão de Bergson.

¹⁰ Alberti: 1999, p. 11.

¹¹ Sússekind: 2001, p. 13.

¹² Isto lembra a célebre definição de Kant: “O riso resulta da súbita redução de uma expectativa a nada”.

¹³ Oliveira: 1994, p. 15-16.

¹⁴ Sá: 1993, p. 15.

¹⁵ Rosenbaum: 2002, p. 32.

¹⁶ Nascimento: 2000, p. 101.

¹⁷ idem, p. 103-104.

¹⁸ Rosa: 1967, p. 11.

Referências

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história e no pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Ed. FGV, 1999. (Antropologia Social)
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- CAMPOS, Haroldo de. “O Geômetra Engajado”. In: *Metalinguagens & Outras Metas*. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 77-88. (Debates)
- CICERO, Antonio. “Drummond e a modernidade”. In: *Ipotesi*. Revista de Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. v. 7, n. 1, jan/jun 2003. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003, p. 17-29.
- LISPECTOR, Clarice. “Ad Eternitatem”. In: *Os melhores contos de Clarice Lispector*. Seleção de Walnice Nogueira Galvão. 2. ed. São Paulo: Global, 1998, p. 284.
- MELO NETO, João Cabral de. “História de Pontes”. In: *Obra completa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 604-607.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- NASCIMENTO, Evando. “Uma literatura pensante: Clarice e o inumano”. In: *Clarice Lispector em muitos olhares*. Organização de Alexandre Moraes. Vitória: Programa

de Pós-Graduação em Letras / Departamento de Línguas e Letras / Universidade Federal do Espírito Santo, 2000, p. 100-123.

OLIVEIRA, Marly de. "Prefácio". In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 15-24.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia – Terceiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1967, p. 11.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha Explica)

SÁ, Olga de. "A reversão paródica da consciência na matéria viva: o signo iconizado". In: *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993, p. 15-30. (Selo Universidade, Literatura 8)

SÜSSEKIND, Flora. "Apresentação". In: MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 7-17.