



O **riso** e o risível  
na história do pensamento

VERENA ALBERTI

JORGE ZAHAR EDITOR  
EDITORA FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

PARTE 5 – RESENHAS

Página anterior: Capa do livro **O riso e o risível na história do pensamento**. Verena Alberti, Editora Jorge Zahar e Fundação Getúlio Vargas. Capa: Pedro Gaia. Ilustração da capa: No Moulin Rouge (detalhe), de Toulouse Lautrec, 1892).



ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar/Fundação Getúlio Vargas, 1999. 213p.

*Beatriz Weigert (Univ. de Évora, Portugal)*

**S**ob o título *La Pensée et rire: étude des théories du rire et du risible*, Verena Alberti edita, em 1993, sua tese de Doutorado que, apresentada ao Departamento de Letras e Literatura da Universidade de Siegen, Alemanha, obtém revalidação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1994. É esta investigação que, revista e atualizada, publica-se em 1999, no Brasil, com o título de **O riso e o risível na história do pensamento**.

Dividido em cinco capítulos, o livro possui uma introdução que explicita o objetivo da pesquisa, o plano de estudo e o perfil do receptor. A autora, percorrendo textos que tratam sobre o riso e o que faz rir, observa as relações entre o riso e o pensamento na História Ocidental, desde a Antigüidade até ao século XX. Por essa abrangência, ressalta o caráter interdisciplinar do estudo que, orientado na perspectiva da História e da Antropologia, associa Literatura e Filosofia. A análise da composição do riso e do risível requer o trânsito por áreas específicas da Literatura como a Poética, a Retórica e a Estética, mais a Linguagem que, articulada ao pensamento, pende para a Filosofia. Da confrontação das obras que se enumeram de Platão a Bernard Sarrazin, Verena Alberti conclui que muitas das premissas que orientam, hoje, o pensamento sobre o riso já estão em textos teóricos da Antigüidade. A pesquisadora chama a atenção para o fato de não haver teorizações sobre o riso em língua portuguesa e em língua espanhola, alerta, contudo, ser imprescindível a consulta da produção dos textos cômicos de Francisco Sá de Miranda, Lope de Vega, Calderón de la Barca e Cervantes.

Esclarecendo seu método, Alberti confessa que o cômico e a comédia entram em seu trabalho apenas quando essenciais a alguma explicação, uma vez que, teorizando sobre o riso, necessita recorrer aos elementos que provocam a sua manifestação. Para chegar aos resultados que deseja, a escritora interroga o autor, o texto e as referências reiteradas (1999, p. 36).

O leitor de **O riso e o risível** será aquele que desejar aumentar o conhecimento sobre o riso, ou o que pretender aprofundar o estudo sobre a natureza humana, naquilo que constitui a especificidade do homem. O riso, não sendo próprio nem de Deus e nem dos animais, ocupa terreno intermédio entre a razão (estranha ao animal) e a não-razão – a paixão, a loucura, a distração, o pecado – (estranha a Deus). Disto resulta pertencer ao homem a capacidade de rir. Indo além, o riso, o humor e a ironia podem ser encarados como potencial de remissão, conducente à verdade.

Verena Alberti inicia seu estudo focalizando o século XX. Nesse sentido, faz o levantamento das teorizações mais recentes sobre o riso, para depois retroceder à Antigüidade e de lá encetar a peregrinação do pensamento sobre o riso e o risível, cobrindo os demais séculos. Em vista disso, o primeiro capítulo do livro tem por título “O riso no pensamento do século XX”; o segundo, “As origens do pensamento sobre o riso”; o terceiro, “O tratado do riso” de Laurent Joubert; a seguir é “Riso e natureza nos séculos XVII e XVIII”, para finalizar com “Riso e entendimento nos séculos XVIII e XIX”.

Como objeto da filosofia, Alberti ensina que o riso, no século XX, apresenta recorrências positivas – presentes em textos de autores variados – como um *leitmotiv* que realça o modo como “o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível e do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites”. Porém, não só vizinha domínios, como serve de transporte. A escritora reforça que “mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não pudesse mais se estabelecer fora dele” (1999, p. 11). Colocar o “boné do bufão”, seria a indicação para pensar a realidade, sentindo o riso como ato de liberdade (1999, p. 12).

Pautando-se por linhas de argumentação que vêem o riso como um “não-lugar” ou “nada”, em contraposição à ordem do sério, Verena Alberti analisa as teorias de pensadores como Joachim Ritter, Georges Bataille, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Sigmund Freud, Lévi-Strauss e Odo Marquard. Mas é Clément Rosset quem dá o sinal reverso do riso clássico, quando aponta o riso trágico, repleto de força cômica, constituindo-se a partir da consciência do extermínio, ou seja, da cessação de ser. O exemplo é a tragédia do Titanic com os comportamentos insólitos que precedem o naufrágio. O desaparecimento possui em si mesmo uma vertente cômica. O “riso exterminador e gratuito nasce quando algo desaparece sem razão” (1999, p. 21). Um riso carregado de uma espécie de verdade “mais verdadeira” ou de realidade “mais real” do que aquelas que o nosso pensamento pode apreender” (1999, p. 22). Este posicionamento, com maior ou menor vigor, confirma-se em Nietzsche, retomado por Bataille, com o acréscimo de que este riso firma um “acordo da nossa alegria com um movimento que nos destrói”. Neste caso, não é por rir da morte, mas por se confundir com a morte, que esse riso provém de um sentimento trágico (1999, p. 22).

A escritora, ainda no século XX, estuda as pesquisas realizadas na área das Ciências Humanas, enumerando trabalhos desde John Morreall, *Levando o riso a sério* (1983), passando por Lucie Olbrechts-Tyteca, *O cômico do discurso* (1974), rematando com Bernard Sarrazin, *O riso e o sagrado* (1991).

Recenseadas as teorias mais próximas, Verena Alberti recua no tempo, infletindo para a Antigüidade greco-latina, onde busca as raízes do pensamento sobre o riso e o risível. Aí, organiza o estudo em quatro perspectivas: a ética, a poética, a retórica e a fisiológica, trazendo Platão, Aristóteles e seguidores até a teologia medieval. No compasso em que os fragmentos anônimos de Coislin e o ensinamento dos latinos reforçam e ampliam as formulações da poética e da retórica de Aristóteles, a Igreja desenvolve

argumentação sobre a ética do riso. Em princípio, calcando na especificidade do homem distinto, pelo riso, dos animais e de Deus. Assim, condena o riso, porque Jesus jamais riu. E, enquanto a Igreja reprime o riso, a Corte o libera, nas formas da sátira e da paródia. Mas é com Francisco de Assis que o semblante risonho começa a ser valorizado nos santos, cuja conduta, anteriormente, pauta o modelo da seriedade.

A condenação da alegria substitui-se, a seguir, no estudo de Verena Alberti, pela investigação médico-científica de Laurent Joubert em *Tratado do riso*, contendo sua essência, suas causas e seus maravilhosos efeitos, curiosamente pesquisados, refletidos e observados, com publicação de 1579. Como o nome diz é um tratado, portanto, estudo abrangente que, no dizer da estudiosa, constitui a pesquisa mais completa sobre este tema. O riso interessa, aqui, sob o aspecto da medicina, pressupondo o conhecimento não só dos órgãos do corpo, como também das faculdades da alma.

Seguindo o tempo, e como que ampliando a preocupação pelo ato de rir, concentram-se, nos séculos XVII e XVIII, as questões sobre a natureza humana e sobre a natureza das coisas, na crença de que, através delas, chega-se ao conhecimento da essência do riso e do risível. O objeto principal dos textos é o fundamento prévio da natureza, em relação ao qual o riso e o risível são definidos. E então, o ridículo é visto a partir de uma ordem natural, que o torna sem efeito quando mal aplicado. A paixão, ou o princípio moral do riso, é identificada em função do que é específico do homem: honra, poder, razão. E assim, passa a idéia de que o homem sensato e digno possui um senso natural da verdade e do ridículo (Alberti, 1999, p. 153). Aqui, as atmosferas de época incluem conceitos histórico-geográficos sobre o risível: na França, em “*crainte du ridicule*” (Alberti, 1999, p. 119) e, na Inglaterra, de “*man of humour*” (Alberti, 1999, p. 120). Assim, apontam-se duas concepções: a do riso malevolente com a preponderância do “ridículo”, e o riso benevolente da teoria do contraste (Alberti, 1999, p. 121). Para Thomas Hobbes, a paixão que suscita o riso é orgulho, ou a “honra súbita” (Alberti, 1999, p. 129). Esta teoria é criticada tanto por Shaftesbury – que argumenta a favor da liberdade de empregar o ridículo – e Francis Hutcheson – que só admite o riso benevolente.

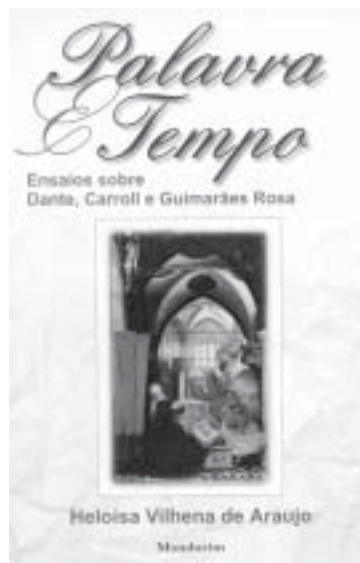
Visto o riso como medida de poder, manifestado como depreciação e confronto, este conceito, nos séculos XVIII e XIX, desvia-se do molde para avançar com a idéia do progresso do pensamento, como diz o título do capítulo “Riso e entendimento”. De fato, aqui o riso assume a sua essência. Diz a investigadora que “o prazer do risível, de onde se extrai a sua natureza, é a liberdade aérea do entendimento”. Esta é uma liberdade criadora e produtiva tanto no campo filosófico como no poético. Assim, o sentido do risível transborda em possibilidades infinitas (Alberti, 1999, p. 196). Para completar a compreensão do percurso do riso no pensamento, Alberti busca as concepções de Karl Friedrich Flögel, Emmanuel Kant, Jean Paul Richter, Arthur Schopenhauer, Herbert Spencer, Charles Darwin e Henri Bergson. O riso, submetido à “preeminência do sujeito”, conforme Jean Paul Richter, ou votado pela “razão malograda”, segundo Schopenhauer, já não é objeto passível da apreensão do entendimento. Ele é, isto sim, motor da ampliação de conhecimento. E essa é a concepção do riso no século XX. E, como nos

diz a pesquisadora, revisitando conceitos nas “Considerações finais”, as teorias de outrora aninham-se, nutrindo as novas concepções do riso e do risível no século XX.

Este livro, constituindo-se em história do pensamento, oferece uma visão do conjunto das teorias do riso e do risível em suas épocas, possibilitando a análise da argumentação que ocupa filósofos e cientistas. Ainda mais, o texto em si é modelo discursivo, todo ele obediente à tripartição retórica da *dispositio* em *caput*, *medium*, *finis*, nas unidades da escrita. Cada capítulo elabora a sua abertura, trazendo as noções gerais, continuadas na especificação das linhas de análise que, no desenvolvimento, se estruturam para merecer, em síntese, sua conclusão. Nos termos da *res*, matéria, observa-se o diálogo contínuo das obras, a complementar, umas em outras, as várias teorizações.

O riso e o risível de Verena Alberti passa a constituir-se em livro de consulta obrigatória, tanto para os estudiosos de Filosofia, Antropologia e História, como também para os que se aplicam ao trabalho da Retórica, da Literatura, da Crítica e da Teoria Literária.

Na base de uma atividade de pesquisa e docência, Verena Alberti continua a enriquecer inteligências, retemperar esforços e manter viva a investigação.



ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **Palavra e tempo**: ensaios sobre Dante, Carroll e Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarin, 2001. 253p.

*Maria Aparecida Santilli* (Univ. de São Paulo)

Em **Palavra e tempo** (2001), Heloísa Vilhena de Araújo reúne três ensaios: “Lewis Carroll” (1975), “Dolce Stil Nuovo” (1994) e “Urubu” (1998). Embora escritos em diferentes épocas, têm, como logo declara a autora enfatizando o próprio título, “uma preocupação com a palavra e o tempo”. Essa é a razão pela qual se fez pertinente incluí-los num mesmo volume, alterando o primeiro que, segundo a autora, “foi expandido e modificado”, enquanto os demais preservaram-se na versão original.

A leitura desse conjunto revela, de imediato, que Heloísa Vilhena de Araújo confirma suas prediletas linhas de pesquisa literária, com metas muito bem definidas que não se restringem a alcançar o mais fácil ou imediato de entender, nas obras que estuda. Pelo contrário, os três ensaios reiteram a opção que se deduz originar-se de uma leitora

tão lúcida – e por isso mesmo inquieta –, quanto pertinaz. Insistentemente atraída por eixos intrincados de observação e análise, por investir no aprofundamento hermenêutico, chega a marcas pouco dantes alcançadas por outros, no trato com obras que ficcionistas reconhecidamente extraordinários, como os contemplados nestes três ensaios, foram capazes de atingir.

Assim, este livro – como *As três graças*, de publicação concomitante – volta-se, também, para notáveis linhas de pensamento de época que se enovelaram nas bobinas dos demais sentidos, que seus três ensaios vieram a produzir. De outro lado, quem já passou pela leitura de outras obras desta ensaísta recorda-se, de pronto também, daquela mesma imagem de sujeito da escrita que conheceu nesse percurso. Efetivamente, a voz que se manifesta ao longo todo de *Palavra e Tempo* sugere-se como a de uma leitora que investe em seu alvo crítico por vários movimentos convergentes de aproximação ao objeto de pesquisa, instrumentalizada com seletos subsídios de reconhecidos grandes pensadores.

Quanto à linha de investigação escolhida, cabe ainda computar, neste conjunto de ensaios, os reflexos de tais leituras na própria definição de caminhos de análise. Mencionem-se aqui as que dizem respeito à psicanálise, com as quais já teria a haver o procedimento crítico adotado no primeiro ensaio, isto é, o de considerar a obra examinada na relação com seu respectivo autor, deixando explícita, já no princípio, essa posição: “Em *Alice no país dos espelhos (Through the looking-glass)*, Lewis Carroll volta, depois de *Alice no país das maravilhas (Alice in wonderland)*, a tratar das aventuras de sua amiga Alice Pleasance Liddell, de sete anos de idade, filha do *dean* de Christ Church, faculdade de Carroll em Oxford (p. 15). Penso que nesse livro, Lewis Carroll descreve, sob a figura de Alice, sua própria caminhada em direção à idade adulta” (p. 17).

Em resumo, com tal postura crítica, Heloísa Vilhena de Araújo põe-se na contra-mão dos processos de análise de sugestão estruturalista, onde se preconiza inteira autonomia do texto, ou a rasura de seu respectivo produtor. Posto isto, cumpre, nesta resenha, apresentar informações sumárias sobre o conteúdo de *Palavra e tempo*, que demanda, entretanto, um demorado e metucioso exame, dado constituir-se um livro básico de consulta sobre as obras aí estudadas.

O primeiro ensaio, referente a Lewis Carroll, compõe-se de três partes – “A infância”, “A época” e “O homem” –, seguidas de um *Post-Scriptum*, em que a mencionada linha de análise se verifica. Contextualizando primeiramente Carroll no período vitoriano, caracterizado como de “acumulação capitalista, de luta de classes, do romantismo, do idealismo”, invocando Jan B. Gordon, a ensaísta trata de *Alice no país dos espelhos* como uma “viagem” feita “por regressão, a camadas primitivas (perto da origem) de pensamento, de imaginação, de representação, de linguagem” por onde se pode “sair da superfície para o verdadeiro, para o que está sob a superfície, para o real, para o próprio (p. 20). Mas, nessa volta – pondera, ainda, Heloísa – a superfície mudou. A superfície agora contém o inconsciente que está sob o texto – sob a linguagem, sob a representação – de Lewis Carroll” (p. 21).

Por pontos de costura de direito a avesso no trabalho hermenêutico, este primeiro ensaio se desenvolve com as sintomáticas designações de “Pré-face”, “Face” e “Pós-face”, em trama discursiva de funda penetração na obra de Carroll, aceitando o imenso desafio de interpretá-la, com o instrumental de opiniões concertantes, de diversos ciclos e áreas do conhecimento. Essa operação amplia-se, na seqüência, com considerações sobre o mundo oitocentista para “tentar ver o século pelo avesso”, como diz a autora. Através de suturar linhas selecionadas, de Marx, Freud, Nietzsche a “dobra”, busca descortinar “a tendência inaparente do movimento do século XIX” (p. 68). Articuladas com **A Bolsa de Fortunato** – o espaço psíquico, para deixar ver o tempo: a história, a genealogia da formação psíquica – e as resultantes de uma triagem adequada de subsídios de Lacan, Gadamer, Hegel, conduzem a avaliar o peso dos pensadores para as transformações das idéias no mundo oitocentista, por suposto desdobráveis nas atuais.

A análise então se encaminha para **O homem**, por uma apreciação do *Snark* como paródia de Carroll a *The star*, de Jane Taylor, conjugando as três categorias temporais, situáveis fora da bolsinha, de **A Bolsa de Fortunato**, porque esta, conforme diz a autora, não nos dá o tempo (p. 120). Com o *Post-Scriptum* arremata-se, então, o ensaio, atando a ponta final, das deduções, à ponta inicial, da proposição, segundo os passos que a seguir se referirão.

Lê-se no item da Pré-face do primeiro capítulo, “A infância”, que: “o campo do imaginário estrutura-se de maneira específica. Nele há duas imagens: uma refletida, invertida (espelho) e outra, deduzida dessa primeira – o inverso do espelho. Entre as duas, o elemento comum é a face – o olho – de Alice. É o *eye/I* de Alice. Seu ‘eu’, seu ‘si’, seu ‘self’” (p. 21).

Como resume a ensaísta, “a viagem de Alice começou, assim, com a dissolução abrupta de sua identidade normal, consciente. É o começo da viagem: no ‘eu’ normal, consciente, quotidiano, abstrato. O fim da viagem é uma volta brusca ao começo, ao ‘eu’ normal de Alice. No final da caminhada, Alice já contém em si a profundidade do tempo caminhado – suprimida mas conservada, dando-lhe espessura, passado, futuro – história. Alice sabe, agora, que tem história, que a superfície – que sua face – esconde o tempo, esconde o jogo inconsciente da linguagem, isto é, esconde significações incomensuráveis, infinitas” (p. 64).

A viagem de **Alice no país dos espelhos** aqui se traduz, assim, numa metalinguagem psico-filosófica do factual com a qual se perspectiva a peregrinação da menina-viajante. Todo o exaustivo percurso da protagonista é *great puzzle*, em que se codifica o jogo de procura (a movimentação de Alice) da identidade própria, original, traduzido como busca de uma resposta a esta fundamental pergunta: “Who in the world am I? Ah, that’s the great puzzle” (p. 121).

Mas o final de tal construção metalingüística ou metaliterária do ensaio faz-se vetorizando para a dissociação crescente interna, no fim da vida do criador dessa viagem, ou seja, entre o próprio Charles Lutwidge Dodgson em sua identidade verdadeira e o autor em que se desdobra, Lewis Carroll, isto é, “entre aquele que via o mundo ló-



gico e não via o mundo ilógico, Dodgson) e aquele que via o mundo ilógico e não via o mundo lógico (Carroll), as duas identidades que convergirão em Alice, na menina, na sea-star – na sister” (p. 127).

Compreende-se, assim, porque a este ensaio não caberia o nome da obra em questão, mas, adequadamente, do do próprio autor, Lewis Carroll.

O segundo ensaio, destinado a Dante – “Dolce Stil Nuovo” –, examina as citações que Dante faz, na *Divina comédia*, de poesias suas, constantes de outras obras. Começa por uma “Introdução” na qual é considerada a hipótese de identificação de “amor” com “cor gentil”, contrapondo o “Amore e ‘l cor gentil sono una cosa”, aos versos ditos por Francesca (p. 133), no canto V do Inferno, na *Divina comédia*. E, assim como se procurou um sentido para a viagem de Alice, aqui também um processo de significação se cumpre, penetrando pelas veredas dantescas de sondar as relações entre razão e sentimento, na correlação com o “dolce stil nuovo”. Como a palavra “Amor” é “ambígua, equívoca... torna-se necessário interpretá-la, para chegar ao seu significado” (p. 141); é o que se procura descobrir do “exercício poético e intelectual em Dante cujo sentido, diferente do amor *sui*, será o da expressão do próprio amor, do amor em si mesmo como a palavra que indica uma ocorrência na vida, um acontecimento que lhe adveio, e cuja louvação será através da mulher amada” (p. 144).

Em consonância com o sentido do soneto de Dante, em causa, o amor será aquele que, ligado à divindade, traz a surpresa da existência acrescida, de vida aumentada, nova, da liberdade, da beatitude, da felicidade, a intermediada, neste caso, por Beatriz.

Tal reconhecimento, em Dante, é aqui visto em etapas dialéticas (p. 146 e seguintes). Por essa trilha, de relação da palavra com a coisa por ela significada, desenvolve-se a análise da contraposição já mencionada, pondo em evidência o sentido de Dante (ao contrário daquele formulado por Francesca), levando, assim, a associar “amor” com “divindade”, “caminho para o espírito, para a luz intelectual” (p. 149).

Desta parte, organizada sobre *Vita nuova*, passa-se a “Purgatório”, para trabalhar com duas canções de Dante, escritas no “dolce stil nuovo” e comentadas nas suas obras *O convívio* e *Vita nuova*. Da primeira delas, “Amor che ne la mente mi ragiona” (“Purgatório”, II, 112) se extrai uma posição de Dante quanto ao sentido do amor como o que “pacifica o desejo, elevando-o, pela elaboração a que o submete na mente por meio da palavra laudatória ao plano poético” (p. 155). No nível da compreensão do signo, este se preencheria com o significado de amor elaborado pela mente através da palavra laudatória que lhe confere o “dolce stil nuovo” (p. 156).

Nesta instância do ensaio demonstra-se, então, como o louvor do Amor que no *Vita nuova* “passa pela intermediação da mulher amada” – leva, em *Convívio*, a uma concepção de intermediação pelo pensamento, quando Beatriz transforma-se na “Senhora Filosofia”. A primeira canção aqui arrolada encaminha, então, a uma conversão de estilo, a “abandonar o esteticismo e o imaginário por ele criado”, captando a responsabilidade moral decorrente da liberdade do conhecimento do bem e do mal – da interpretação –, “apanágio dos seres racionais, que conscientes da realidade incontornável do

pecado, conhecem a necessidade de uma purgação, de uma liberação e restauração da vontade” (p. 162).

Na segunda canção aqui invocada – “Donne ch’avete intelletto d’amore” (*Vita nuova*, XIX), “o efeito do Amor, a estupefação”, é o de purgar o mal. Deve se distinguir do amor entendido por Francesca, porque pressupõe uma crença na “transcendência da inspiração amorosa pela qual a poesia transforma-se numa ascese espiritual a uma contemplação cada vez mais pura da essência do Amor que, para além da poesia, move toda a vida moral do homem e do universo, das mínimas criaturas até a circulação das esferas celestes” (como proporia Aurelio Roncaglia) (cf. p. 167).

Neste mesmo capítulo trata-se, ainda, do ponto crucial, ápice de uma ascensão difícil e penosa em que se dá a morte da velha vida e o encontro de uma vida nova, descrito no canto XXX do “Purgatório”, a ruptura de Dante com suas posições do passado (p. 169). Destas, as mais difíceis de serem cortadas seriam as relativas ao amor carnal. Por este caminho chega-se, então, ao ponto em que Beatriz se transfigura no amor por Cristo (p. 175). Deste segmento se passará ao “Paradiso” (examinando uma canção comentada no Tratado II do *Convívio*), onde a beleza retórica das palavras que louvam a senhora gentilíssima... “não desviam mais do caminho certo, mas são, elas próprias, caminho necessário para a verdade escondida para o sentido alegórico” (p. 180).

“O amor é, então, adulto, a Caridade, ou seja, a coincidência perfeita de sua vontade com a vontade de Deus” (2001, p. 181). “E aí a rosa do Paraíso, Maria, vem como a última mediadora, criatura humana que contém o Cristo, a graça: *gratia plena*” (p. 187). Nela Cristo se encarnou – entrou no tempo e no espaço, tornou-se acessível aos sentidos e ao intelecto humano, articulou a eternidade ao tempo, o infinito ao finito. Articulou. Disse. Cristo é o verbo que diz o todo em sua ligação”... (p. 187).

O último passo do segundo ensaio termina com a alusão ao estudo de Christopher Ryan, *The theology of Dante*, o qual sublinha a questão da “verdade fundamental” relativa à natureza de Deus, que a razão humana não pode alcançar sem ajuda, que é a vida de Deus como movimento perfeito: “não como um movimento que implique uma potência, uma falta a ser preenchida, nem um movimento surja como solipsismo divinamente satisfeito, mas movimento no sentido mais amplo e mais profundo, uma vida interpessoal de compreensão e amor” (p. 193-194).

Este final conecta, então, com os passos da análise do “dolce stil nuovo”, concentrada nos sonetos de *Vita nuova* (“Donne ch’avete intelletto d’amore” e o seguinte), que direcionam ao entendimento da mulher como “o intermediário para o homem” e do amor que, ligado à divindade, traz a vida nova “da liberdade, da beatitude, da felicidade” em que o intermediário não é, então, uma Francesca, mas uma Beatriz. É aí que Dante, ao sentir a “súbita inquietação” pela visão de Beatriz, “transforma-a em processo associativo, em símbolo poético, introduzindo-a, assim, modificada, num novo âmbito – o das palavras” (p. 148).

No terceiro e último ensaio, “Urubu”, Heloísa Vilhena de Araújo dedica-se, afinal, a seu dileto autor brasileiro, Guimarães Rosa. Subdividido em seis partes, este en-

saio estrutura-se com uma “Introdução”, onde vai retomar a questão da importância que considera ter “o meio”, o centro dos textos rosianos, para a análise das obras de Guimarães Rosa. Recorta, então, para exame, um segmento de *Grande sertão: veredas*, que foi destacado do seguinte modo pelo próprio romancista, na carta ao Cônsul geral do Brasil em Munique:

um longo parágrafo que começa com a palavra *urubu* mais ou menos ao meio do livro, contendo uma articulação dos motivos da canção do Siruiz, canção misteriosa, que Riobaldo ouve na adolescência, como prenúncio de sua vida de jagunço. Tendo em conta que a vida de Riobaldo, representada em sua memória, é a matéria do romance, parece que os motivos da canção seriam, também, os motivos do livro...

A partir, então, do exame de três estrofes do Siruiz – que Heloísa Vilhena de Araújo entremeou a esse parágrafo “Urubu” com os trechos que sublinhou – passa ao item seguinte. Trata-se, neste ponto, de “Urubu”, a vila, enquanto denotativo de um baiano lugar, hoje denominado Paratinga, às margens do rio São Francisco, nas proximidades da Chapada Diamantina.

Assim configurada, esta evocação de “Urubu” faz lembrar a retomada dos lugares simbólicos de Pedro Nava, como os de *Baú de ossos*. O início é também começo de uma conotação para “Urubu”, com os sentidos que a ensaísta vai procurando encontrar, contextualizando a palavra desde outro(s) texto(s) para recontextualizá-la em Guimarães Rosa, sobre o lastro de significação da referida canção de Siruiz. Assim, no “campo geral” delineado na primeira estrofe da canção em que se desenrola a vida de “Riobaldo, traçam-se os limites, original e final, do campo em que se dá a travessia da vida humana: da queda à justificação, isto é, à volta a Deus” (p. 207).

Para o roteiro de fiel demanda a seu porto de chegada vão se costurando assim os fios retóricos que se fortificam com a multiplicação das correlações – através das quais a densidade do discurso se promove –, conforme se pode ilustrar neste segmento: “travessia que obedece à providência divina: Travessia, Deus no meio... Esse é um dos motivos principais de *Grande sertão: veredas* – Travessia. O tempo. E o tempo é um vir e voltar, uma queda e um levantar. No meio, a Eternidade” (p. 207).

No último ensaio entretecem-se, então, os motivos do meio, do romance de Guimarães Rosa: da imperfeição, da queda, do erro, da falha, da culpa, do mal, do sofrimento, da morte – “urubu” – que introduz, por essa via, o tema da conversão; da morte do mundo e da conversão para o transcendente, para a religião, a busca de Deus, a volta ao Paraíso, associados ao grande motivo da travessia, do tempo (p. 214). Aí também já está o passe que é para a palavra: “Reunido na alma em sua totalidade, o tempo torna-se história, humaniza-se. Torna-se estória: poetiza-se...” (p. 216).

Dada a condição de brevidade que se impõe à resenha, é inviável – ou até imperitino, por sonegar mais espaço a surpresas – apontar todos os próximos fecundos escaninhos abertos no derradeiro ensaio de *Palavra e Tempo*, com os subtítulos sugestivos de “O Todo”, “A Memória”, “A Alma”, “O Espírito” e, finalmente, “A Palavra”. Quanto a este último – já porque remete ao título de toda a coletânea – chame-se a atenção para

a tão anunciada competência de Heloísa Vilhena de Araújo: a de conferir a cada um de seus textos o rigor de estrutura que, reiterando, aqui também se define pela hábil articulação de múltiplos pensares, no cadinho de confluências de seu próprio raciocínio. É aí que se processa a alquimia do uno novo, o amálgama de outra singular escrita, cuja tensa argumentação sobre pesquisa de base concernente e exaustiva leva, por decorrência, à otimização dos três ensaios também dotados, por isso, das virtualidades retóricas de convencimento.

---

BARBOSA, Amílcar Betttega. **Deixe o quarto como está ou Estudos para a composição do cansaço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 148p. (Contos)

#### NARRATIVAS DE PRONTIDÃO RESGATAM RESÍDUOS UTÓPICOS

*Renato Cordeiro Gomes* (PUC Rio)

**A**o iniciar a primeira das seis propostas para a literatura do milênio que então se anunciava, Italo Calvino escolhe justamente a leveza, traço característico que abria caminho para esse escritor buscar uma definição global de seu trabalho com a ficção. Diz ele que sua tarefa se traduzia pela subtração do peso tanto das figuras humanas, como das cidades, e sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem.

Essa declaração de princípios bem que poderia caber aos contos do recente livro do gaúcho Amílcar Betttega Barbosa, um dos nomes mais significativos da safra atual de ficcionistas brasileiros. Nesse volume, que é seu segundo livro de contos, a leveza passa a ser valor, com o qual se pesam suas narrativas curtas. A forma “conto” já se presta à economia de materiais, evita o desperdício, o excesso. A mão pouca e contida do escritor cria literatura enquanto aqueles anticorpos que combatem a expansão da peste da linguagem, como requer o escritor italiano. No lugar de mergulhar na dureza e no peso dos acontecimentos que movimentam o mundo conturbado deste início de século, no lugar da opacidade do mundo, da visão direta do cotidiano, lança mão da indefinição: dos personagens, quase sempre ele ou ela; dos espaços desterritorializados e não nomeados em sua especificidade e concretude: uma cidade qualquer, uma casa qualquer; de um tempo também vago. “É como se uma grande borracha estivesse fazendo esse trabalho de apagar a cidade, principalmente as pessoas, os clientes, deixando-a cada vez mais parecida com uma cidade fantasma”, lê-se no conto “Exílio”, uma história feita de impressões leves, breves e suaves, que preenchem a solidão de um comerciante.

As marcas da realidade estão sempre lá, contudo representadas indiretamente, como aconteceu a Perseu (citado por Calvino), o herói mitológico que foi capaz de de-

cepar a cabeça da Medusa, sem se deixar petrificar, sem olhar-lhe a face, mas apenas para a imagem refletida em seu escudo de bronze. Dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta. É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, não na recusa da realidade do mundo dos monstros entre os quais estava destinado a viver – destaca Calvino. Assim Amílcar Bettega Barbosa, à maneira de Perseu, tem na recusa da visão direta a força de suas narrativas, que lidam com o fantástico enquanto mediação para dar conta de nosso cotidiano.

O que faz esse fantástico, porém, não são tanto as imagens inusitadas, como a casa que gera em silêncio os seus próprios aposentos, proliferando-os (“O rosto”); ou o homem que vive com um crocodilo colado, indissolúvelmente, às costas (“O crocodilo I” e “O crocodilo II”); ou o sujeito que recebe de herança do pai uma pequena caixa, cujo conteúdo se metamorfoseia numa espécie de geléia que lhe gruda às mãos para sempre, mas que só era percebida pelo personagem e por mais ninguém (“Hereditário”); ou a espera sempre adiada de um encontro numa cidade desconhecida e não nomeada (“O encontro”); ou a tentativa de um homem solitário, estrangeiro neste mundo de silêncio e de vazio, em tentar deixar a cidade com a qual não mais compartilhava, mas o trem da fuga continua a atravessá-la sem fim (“Exílio”). São, de um modo geral, histórias de solidão, esperas, adiamentos, muitas vezes daquilo que não faz sentido, num mundo que se tornou absurdo. O fantástico se faz, então, quando esse insólito, esse estranho, incorpora-se ao cotidiano, sem absolutamente causar estranhamento aos personagens (mas, sim, ao leitor). Fantástico este construído por uma linguagem translúcida, numa frase límpida, enxuta, sem malabarismos retóricos, absolutamente precisa e rigorosa em sua aparente simplicidade, instaurando uma outra lógica no cotidiano que se transformou: “um silêncio sólido, branco, da cor do nada”.

São, na verdade, estratégias de singularização, num mundo rarefeito, indefinido, desterritorializado, cuja representação se torna quase impossível. Para representá-lo, isto é, para que possa significar, é preciso denunciar essa impossibilidade, ao mesmo tempo em que exige certa dose de repetição, revelando que se acostuma com o inevitável, com o que não costumava acontecer, o insólito (vale aqui a redundância!), que vira banal: o fantástico também se rotiniza, como já havia mostrado Murilo Rubião, esse escritor de Minas que melhor trabalhou esse modo narrativo entre nós, com seus contos, a exemplo de “O ex-mágico da Taverna Minhota”. É justamente para fugir de “um louco padrão”, que diz o personagem de “O crocodilo I”: “Sempre achei que não escaparia de crises históricas, gritos lancinantes, golpes com a cabeça contra a parede e todos esses clichês que nos ajudam a fazer uma idéia e ter opinião sobre as coisas. Enlouqueceria dentro da mais pura normalidade”. Para tal, é entretanto “preciso forçar a vista ou mesmo usar a imaginação”.

O escritor, como o personagem de “Auto-retrato”, está sempre de “prontidão”, para lutar contra o cansaço, o esgotamento do sentido, a esvaziamento do mundo, o silêncio, o vazio. Nisto consiste a alquimia da palavra, o seu poder de metamorfosear o mundo, como é próprio do fantástico. O escritor, sujeito desse trabalho, é o mago, o

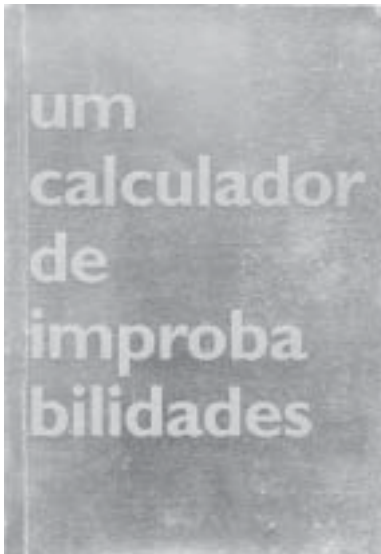
bruxo, o mágico, que manipula a linguagem, forçando-a a representar o mundo (por aí se poderia estabelecer um diálogo de família entre Kafka, Murilo Rubião e Amílcar Bettega Barbosa).

Nesse sentido é que se pode ainda dizer que estes textos são também “contos de oficina”, “contos sem fronteiras” (como Amílcar nomeou outros livros seus): o trabalho com a linguagem em busca de leveza e precisão; a quebra das fronteiras entre a realidade e a imaginação, entre o inusitado e o banal. Mas antes de tudo são “estudos”: aplicação zelosa, ardor, e sobretudo trabalhos que visam a um determinado desenvolvimento técnico ou estético. Estudos: experimentação, pesquisa, sondagem, ensaio – o que permite o esboço, o inacabado, para pôr em prática, com o artifício da literatura, o antídoto contra o vírus da linguagem. Assim, o conto “A cura” talvez seja exemplar, para indicar as possibilidades de salvar ainda os resíduos utópicos que a literatura preservaria. Diz esse texto: “Não sabemos, e talvez jamais saibamos, o que veio primeiro: se foi o vírus que aqui se instalou e causou toda a degradação, ou se foi a degradação, a insalubridade do nosso meio que gerou o vírus”. A dúvida leva, um pouco mais adiante, a indagar: “Ou será que a imagem de coisa sadia vem de um suposto tempo em que nosso território também foi sadio, antes do vírus? Será que houve um tempo antes do vírus?”. Pron-tidão contra o cansaço: tentativa de fazer voltar à cena resíduos utópicos, problematizando-os. Falar da realidade exige pois mediação; os apelos ao fantástico e às imagens insólitas, presas ao banal mais corriqueiro, são um falar dobrado, que permite, por via indireta, representar o mundo dos monstros que é o nosso, aqui e agora.

Escavar a possibilidade de configurar resíduos utópicos, em meio a um cotidiano opaco, pode ser lido como uma das perturbações dramatizadas pela narrativa brasileira contemporânea, a exemplo dos contistas que proliferam pelo país (quantidade gera qualidade). Boa parte dessa produção testa os limites de uma impossibilidade que sempre se atualiza, por meio da reflexão sobre a matéria com que a literatura trabalha, questionando os modos de representação da realidade. Ao tentar buscar sentidos/valores, os textos apontam para impasses da literatura desta virada de século, marcado pela saturação da informação, em que o velho sistema de valores substituído pela troca generalizada de mercadorias nos leva à impossibilidade de trocar (como disse Baudrillard em entrevista recente ao **Jornal do Brasil**: “Idéias”), impossibilidade que se associa às imensas dificuldades interpostas aos fluxos de transmissão. Se o antídoto para a impossibilidade de trocar é o mundo privado, psicológico, afetivo, esses mecanismos também foram incluídos no sistema (como provam os *massmedia*). Ao abordar a crise do presente, cruzando ficção e subjetividade, frente à heterogeneidade das culturas, parte da narrativa contemporânea abole a busca da verdade, mas busca ver a literatura como aquele antídoto, almejando devolver-lhe a função utópica que perdera num século que assistiu aos conflitos das propostas autoritárias de homogeneização e a agudização da heterogeneidade que caracteriza as sociedades pós-modernas.

Frente às perplexidades que as imagens dos contos de Amílcar Bettega Barbosa revelam, pode-se perceber, através das imagens que as mídias oferecem, que o fantásti-

co invadiu a realidade, como já dissera André Breton. No final do conto “A cura”, parece, por sua vez, nos assegurar Amílcar: a literatura “virá para nos dizer as palavras que mais esperamos”, “suavemente, como quem pede socorro baixinho” (ressaltam as últimas palavras do livro). Prontidão! Deste modo, “Deixe o quarto como está. Agora, está tudo pronto. Estamos prontos. Quer ir?” – é o convite que este livro, de leveza contundente, faz ao leitor.



HATHERLY, Ana. **Um calculador de improbabilidades**. Lisboa: Quimera Editores, 2001. 405p.

ANA HATHERLY: UMA POÉTICA DO DESGASTE E  
UMA DEPURADA ESCRITURAÇÃO DA OSTRÁ

*Rogério Barbosa da Silva*

(Centro Federal de Educação  
Tecnológica de Minas Gerais – Cefet)

Recentemente, Ana Hatherly presenteou os leitores portugueses com um volume extremamente relevante e representativo de sua poética experimental: a edição da coletânea intitulada **Um calculador de improbabilidades** (Quimera, 2001). Apesar desta data, o livro só chegou às livrarias ao final de abril deste ano, e soma-se em sua importância a outros eventos literários ocorridos no Brasil durante os anos de 2000 e 2002: a reedição neste ano da famosa coletânea de poemas, a **Viva vaia**, pela Ateliê Editorial; a publicação da **Antologia efêmera** (Lacerda Editores, 2000), de Ernesto Manuel de Melo e Castro, também uma das figuras-chave do experimentalismo poético português.

São fatos relevantes para lembrança, pois, num momento em que o prefixo “Pós” se junta a tudo o que se produz nos dias atuais, às vezes mesmo como mecanismo de esvaziamento de tensões produzidas por algumas obras de arte ou a solapar a importância de alguns movimentos literários de vanguarda, torna-se fundamental assinalar esse movimento de reafirmação feito por poetas ligados à poesia concreta, ou mais genericamente, à poesia experimental. Faz-se, desta maneira, uma re-posição da poesia concreta, da poesia experimental e convida-se o leitor a repor na ordem do dia a reflexão talvez ainda não esgotada sobre o significado dessa poesia.

**Um calculador de improbabilidades** reúne a produção poética caracterizadamente experimental de Ana Hatherly, produzida entre os anos de 1959 e 1989. Não contém a

totalidade de sua produção poética, uma vez que o critério foi exatamente trazer uma amostragem ao leitor do que foi a poesia experimental portuguesa, a partir da perspectiva da autora. Por isso o volume traz também importantes subsídios, como um prefácio explicativo sobre o experimentalismo poético em Portugal, um roteiro com informações preciosas sobre cada uma das sessões de poemas que constituem o livro, divididas já conforme as fases poéticas, tal como a autora os concebeu. Ao final, o volume inclui uma sessão de Anexos, contendo textos de uma polêmica havida com o crítico Nelson Matos por ocasião da publicação do livro **Anagramático** e alguns outros textos que contribuem para ampliação da visão dos leitores quanto ao universo crítico de Ana Hatherly. Há, ainda, uma lista pormenorizada de suas publicações até o ano de 1999 e uma importantíssima e detalhada seleção bibliográfica sobre o Experimentalismo em Portugal, de 1981 a 2000, com indicação de livros, catálogos, intervenções poéticas e videopoesia.

O título desta coletânea de poesia de Ana Hatherly, **Um calculador de improbabilidades**, além de exprimir bem o caráter paradoxal de sua poesia, relativamente ao jogo entre pensar e sentir, revela-se também marco emblemático da poética que nos é desvelada ao longo do livro. É que se trata do título e dos primeiros versos de um poema publicado inicialmente no livro **Sigma** (1965), data em que Ana Hatherly aproxima-se oficialmente do experimentalismo poético, durante a preparação do segundo volume dos **Cadernos da Poesia Experimental Portuguesa**, só editado em 1966 e que teve como organizadores os poetas Melo e Castro e Herberto Helder. Neste poema, já se percebe que o interesse maior de Ana Hatherly é experimentar o discursivo até à exaustão e exprimir o paradoxo do poema como uma máquina reflexiva, automática e ao mesmo tempo erótica. Por sua vez, o poeta aparece referido como um calculador que busca o não provável, o impossível e o imprevisível da comunicação. Esse é um tema caro à poesia de Ana Hatherly, pois ela acredita, como dirá num dos versos de **O cisne intacto**, reproduzido integralmente no volume, que “sabemos símbolos de mais”. E que “por onde passa/ o saber/ passa/ o sabor da diferença”. Essa “máquina eta-erótica” que é a poesia de Ana Hatherly, por ser duplamente movida por uma pulsão erótica e por um desejo manifesto do texto como uma maquinaria pensante, implica sempre um trabalho consciente de investigação da linguagem e da realidade existencial do poeta. Por isso, um aspecto muito evidente nos poemas que constituem esse volume está na interferência que a poeta faz sobre seus versos produzidos às vezes com certa legibilidade e determinada orientação e que sofrem sucessivos processos de apagamento de palavras, superposição de planos visual e sintático, permutas, variações, e outras formas de inferência nos planos sintáticos, sonoros, semânticos e visuais dos poemas. Exemplos característicos dessas experiências se encontram na reprodução integral em fac-símile de dois de seus livros fundamentais: o primeiro na verdade destinava-se a ser o primeiro número de uma revista que foi lançado ao mesmo tempo que o álbum **Operação 1**, objeto de uma exposição que reuniu os poetas da poesia experimental portuguesa e o brasileiro Pedro Xisto. Chamou-se este número **Operação 2** – estruturas poéticas. Seguem essas estruturas princípios rigorosos de proposição e variantes, conforme as tipologias indicadas de A a



H, com radicais experimentações no plano da linguagem (eixos sintáticos, morfológicos, semântico, sonoro e visual) e evidentemente no plano discursivo, pois o texto resultante não só é um discurso novo, mas também um eficiente mecanismo de desconstrução discursiva, cuja ironia tem ainda um alcance sociocultural, como acontece neste fragmento da estrutura do Tipo F, em que se ironiza o processo contínuo de desumanização do homem:

Sei que sou um indivíduo limitado. Conheço todas as minhas arestas. Meu código marca: 114. Conheço muito bem o meu código. Sei todos os seus circuitos, suas incidências e seus reverberos. Sei em que comprimentos da extensão devo ser lubrificado (...). (2001, p. 103)

O segundo livro em referência e que traduz uma experiência diferente, mas não contrária a essa, é *Anagramático* (1970). E isso é importante ressaltar: cada livro de Ana Hatherly é resultante de uma experiência específica. Se alguns de seus temas e obsessões reaparecem num ou noutro livro, isso nunca se nos apresenta como uma repetição. É antes ou uma radicalização ou uma reelaboração de uma experiência anterior, e que nos pode levar a caminhos diversos, ainda que todas as faces de sua poesia comuniquem essencialmente um mesmo dilema, o do homem em face da linguagem. Essa é precisamente uma questão tratada no poema-ensaio que constitui o “Livro I” de *Anagramático* (são cinco ao todo), um texto que defende a tese de que a “poesia tem sido uma arte verdadeiramente animal” para contrapor-se à idéia de que o pensamento abstrato é a melhor forma de revelar o homem em sua antropogênese, como se percebe neste excerto:

(...) Mas os homens têm tal entendimento e fazendo as construções do espírito a que chamam arte da poesia tentaram afastar-se radicalmente da natureza animal enquanto dela se elegiam seus procuradores mas é sabido que o aspecto verdadeiramente animal do sentimento é a cegueira. Os zoólogos que estudaram esse problema concluíram do mesmo modo. O pensamento animal é realmente abstrato. Vejamos o caso do melro que destrói os próprios filhotes desde que eles caíam do ninho porque não consegue identificá-los fora dele. Assim os poetas tradicionalmente canoros julgando proteger a celulósica prole quantas vezes a esmagam com as suas impacientes patinhas? Eis como de tão abstratos sentimentalmente ligados a tudo o que neles é pio se identificam entre si pela cegueira animal pela arte animal pela canção sentimental e por tudo o que é radical e que-rência. Oh poetas! porque não vos entregais à detergência? (2001, p. 175)

Esse conceito de “detergência” é importante na obra poética de Ana Hatherly, sendo também o que a associa à tradição barroca da poesia portuguesa, da qual ela é uma investigadora de relevo. A “detergência” relaciona-se com o princípio do desgaste, característico da arte barroca. É um conceito que liga a poesia de Ana Hatherly a uma acurada percepção da palavra como um elemento do equívoco, do engano, no sentido contrário da polifonia. Por isso, juntamente com o humor e os processos desconstrutivos a que submete texto e palavras, Ana Hatherly busca o ludismo, caro aos barrocos, o qual às vezes torna o prazer uma perversão e a transforma numa outra espécie de licencioso:

o que diz o que não quer. Evidentemente, essa idéia repercute suas leituras de Sade e se aplica especificamente aos poemas de revolta política do período de Salazar e que culminou com o 25 de abril. “Balada do país que dói” é um ótimo exemplo desse período, embora a violência psicológica e emocional da revolução seja tema ainda de uma série de colagens, intituladas “As Ruas de Lisboa”, reunidas em sua **Obra visual** (C.A.M./Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), em que ela combinava slogans e símbolos políticos com imagens retiradas de cartazes de circo.

Está aí mais um aspecto que revela o universo multifacetado de Ana Hatherly: seu trabalho fronteiriço com as artes plásticas reunido em volumes como o acima mencionado, e em **Mapas da imaginação e da memória** (Moraes Ed., 1973), **O escritor** (1973), **Hand Made – obra recente** (C.A.M./Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), entre outros. Do mesmo modo, ressaltamos a sua atividade de ficcionista, sendo o romance **O Mestre** (Arcádia, 1963; Quimera, 1995) o mais conhecido, tendo sido fruto de algumas teses sobre literatura portuguesa no Brasil. Para finalizar, Ana Hatherly começou a escrever porque teve sua carreira musical interrompida; depois exerceu a atividade de crítica de música em vários jornais portugueses e também trouxe grande contribuição aos estudos literários com suas investigações no campo da arte barroca, sendo o seu trabalho de maior importância entre nós o seu livro **A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII** (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983).

---

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. 651p.

#### O MÉTODO, O MAPA

*Silvana Maria Pessôa de Oliveira (UFMG)*

**A**ntónio Lobo Antunes deve ter ficado contente. Ao comemorar 60 anos é homenageado com dois presentes de peso. Em novembro, a Universidade de Évora promoveu um congresso – que reuniu especialistas vindos de diversas partes do mundo – inteiramente dedicado à sua obra. E as Publicações Dom Quixote lançaram de Maria Alzira Seixo **Os romances de António Lobo Antunes** – análise, interpretação, resumos e guiões de leitura, livro que nasce clássico.

Em entrevista recente, a autora explica a gênese do livro:

Este livro surgiu realmente com uma forte componente afetiva, porque eu tinha decidido aposentar-me e, ao olhar para o meu currículo, afligiu-me ver que, tendo escrito imenso

durante toda a minha vida, da dezena de volumes que publiquei, só dois tinham uma composição orgânica, e eram as duas teses feitas para a universidade. Quer dizer, durante 30 anos nunca tinha tido tempo para elaborar um livro com princípio, meio e fim que fosse de livre escolha minha! Finalmente pude fazê-lo. É este! (2002, p. 40)

Embora haja inúmeros trabalhos acadêmicos, ensaios e dissertações publicados sobre a obra de António Lobo Antunes, faltava uma visão analítica de conjunto que mapeasse, a partir de uma visão teórico-crítica, as principais poéticas e os componentes literários que alicerçam o vasto e complexo universo ficcional construído pelo autor português. Abrangendo os quinze romances até agora publicados por Lobo Antunes, num conjunto que totaliza aproximadamente cinco mil páginas, o livro de Maria Alzira segmenta-se em três partes. Na primeira, dividida em quinze seções e intitulada “Os romances”, faz a autora uma leitura analítica de cada um desses romances, discutindo-se desde a estrutura externa dos textos, seus principais filões narrativos, diversidades temáticas, procedimentos estilísticos e motivos literários, até questões de intratextualidade e intertextualidade que obrigam Maria Alzira, a partir de uma visão comparatista, a convocar diversos saberes, como é o caso das aproximações intersemióticas com a arte de Alfred Hitchcock, Richard Strauss e Arnold Schoenberg, instrumentalização fundamental utilizada na análise de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, para ficarmos com apenas um exemplo.

Acontece também que tais comentários funcionam muitas vezes como mote para o que constituirá a segunda parte do livro, “Questões de crítica e de interpretação”. Nesta seqüência, de caráter teórico-crítico mais acentuado, a ensaísta trabalha três grandes questões exaustivamente exploradas pela obra de António Lobo Antunes. São elas a autobiografia, a problemática pós-colonial e a chamada “prosódia do texto de ficção”.

Para refletir sobre a presença recorrente e lúdica do nome próprio do autor em muitos dos seus romances, Maria Alzira Seixo utiliza alguns textos clássicos, a saber, o de Philip Lejeune sobre a autobiografia – *Le pacte autobiographique* –, o *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Recherche*, de Proust. Merecem menção especial as reflexões elaboradas a propósito da rasura do nome próprio Lobo, na parte intitulada justamente “Onde se meteu o Lobo?”. Um pormenor interessante: em uma ficção em que a presença de um extenso bestiário possui ressonâncias significativas, Maria Alzira constrói toda uma teorização, para explicar, em páginas memoráveis, a quase-ausência de lobos nesta obra...

Na questão do tempo, ainda que entre em diálogo com Proust, a obra de Lobo Antunes assume dimensões singulares, visto que o espaço é convocado como lugar da perda, da dissipação, é “lugar ido” que conforma, na visão de Maria Alzira Seixo, a complexa experiência da memória, tomada indissociavelmente na sua espacialidade e na sua temporalidade.

A problemática do pós-colonialismo na literatura portuguesa posterior ao 25 de abril aparece em Lobo Antunes de modo freqüente, quase obsessivo. Também aqui Maria Alzira Seixo fornece uma importante contribuição para aqueles que desejam se

inteirar da teorização mais recente sobre as questões da pós-colonialidade, especialmente aquela que se relaciona com o contexto português, tendo como principal dinamizador o exame da forma como tais questões são apresentadas pela ficção de Lobo Antunes. Nesse sentido, África e mais particularmente Angola surgem como um dos eixos temáticos mais caros a Lobo Antunes, principalmente se levarmos em conta que o escritor está, uma vez mais, escrevendo um romance sobre aquele país.

A terceira parte do livro, “Notas auxiliares”, em que pese o caráter claramente didático, apresenta preciosas notas de leitura em forma de resumos capítulo a capítulo dos quinze romances estudados. Trata-se de uma valiosa contribuição ao leitor menos familiarizado com o universo ficcional de Lobo Antunes e certamente constitui uma das estratégias essenciais para facilitar o acesso, por parte de um público não especializado, ao conjunto da obra em questão. Quanto mais não seja, é certamente o sentimento de prazer da leitura partilhada que o livro de Maria Alzira potencializa. A esse respeito, vale a pena recorrer mais uma vez ao testemunho da própria ensaísta:

(...) mas uma vez “dentro” do universo da obra, o gosto que me dá estar nela, a sensação de que tudo nela se concerta e de que mesmo os desacertos e desconcertos têm razão, não obstante a nossa razão não chegar lá, provocou-me sempre um prazer de leitura muito forte que apetecia ir escrevendo para partilhar com os outros leitores. Foi por isso que o livro ficou tão grande – e, mesmo assim, dá-me sempre a impressão de que ainda não passei do início. (2002, p. 41)

Por todas essas razões, este livro é imprescindível a todos que se interessam pela literatura portuguesa contemporânea. Ousaria até dizer que se trata de uma espécie de breviário para o leitor e estudioso da obra de António Lobo Antunes, esse “mosaico polilógico” inexplicavelmente ainda tão pouco conhecido no Brasil.

É com o desejo de compartilhar novamente o mesmo prazer da leitura que aguardamos o outro já prometido livro de Maria Alzira, desta vez sobre as crônicas de Lobo Antunes.

### **Referências bibliográficas**

“O silêncio dos homens”. Entrevista de Maria Alzira Seixo a Tereza Coelho. In: **Os meus livros**. Porto: Porto Editora, v. 1, n. 2, jul. de 2002. p. 39-44.

VIEIRA, Padre António. *Clavis Prophetarum/Chave dos Profetas*. Livro III. Ed. crítica, fixação do texto, trad., notas e glossário de Arnaldo de Espírito Santo, segundo projeto iniciado com Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000. 790p.

## A “CHAVE” PARA A CATEQUIZAÇÃO NO NOVO MUNDO

*Susani Silveira Lemos França* (Univ. de Franca)

Obra de António Vieira, que até há bem pouco tempo só era dada a conhecer através de resumos, já está parcialmente disponível em Portugal, numa edição crítica bilíngüe preparada pelo pesquisador Arnaldo do Espírito Santo e lançada pela editora da Biblioteca Nacional de Lisboa. Escrita em latim, a *Clavis Prophetarum/Chave dos Profetas* manteve-se em gestação, segundo o tradutor para o português, durante mais de 50 dos quase noventa anos da conturbada vida do autor e era aspiração sua que fosse o acabamento triunfal da diversificada obra que compôs.

Censurada pela Inquisição sob o argumento de que o exegeta das Escrituras teria ido além do que estava escrito nas páginas sagradas, a obra ganhou, logo após a morte de Vieira, o aval do respeitado Padre Carlos Antonio Casnedi, que reconheceu a sua admirável qualidade. Destacou este juiz escolhido pelo Santo Tribunal a eficácia da leitura que Vieira fez dos textos proféticos, argumentando que o pregador, qual S. Tomás, teria sido “ilustrado” por Deus “com raios de nova luz”, escavando na Sagrada Escritura e nos textos patrísticos conclusões que só aos “iluminados” era dado extrair.

Entre os muitos mistérios ocultos nas Escrituras que Vieira trabalhou por desvendar na *Chave dos Profetas*, um ponto polêmico causou especial desconforto nos guardiões dos dogmas da fé cristã, ponto este que diz diretamente respeito à adaptação dos textos proféticos tendo em vista a ampliação do mundo proporcionada pelas navegações quatrocentistas e quinhentistas. Desdobrando a reflexão sobre a conversão universal de que se ocupou ao longo de sua vida, o jesuíta defende uma condenação diferenciada para aqueles que reconhecem a existência de Deus e ainda assim pecam e aqueles que pecam por uma “ignorância invencível” de Deus, caso dos gentios brasileiros.

É justamente aí que reside para nós o interesse desta obra que agora é disponibilizada em português. Nela, o célebre orador, sempre preocupado com os problemas decorrentes da relação dos colonos com os povos do Novo Mundo para os rumos da civilização e da religião cristãs, compara a ação missionária desde os tempos dos Apóstolos até sua própria época, em que os pregadores largavam da Europa, “percorrendo longuíssimos mares”, “lutando com as ondas”, “sofrendo a novidade e a intempérie de climas estranhos” e, chegados ao destino, ainda assim se viam impedidos de pregar, percebendo-se, segundo o padre, “completamente mudos e surdos”, porque falando não eram entendidos e ouvindo não entendiam.

Mas a reflexão sobre a catequese nas novas terras descobertas, nomeadamente no Brasil, surpreende os contemporâneos de Vieira não pela imagem que ele constrói dos missionários e, sim, pela releitura que faz das Escrituras com o objetivo de absolver os indígenas das “penas eternas” reservadas para os infiéis. Aventa o pregador a hipótese de que não podiam ser tratados com igual rigor aqueles que eram dotados de uma ignorância “vencível” de Deus e aqueles que possuíam Dele uma ignorância “invencível”. Em outras palavras, defende o padre que a “culpa mortal” e a “pena imortal” não seriam justificadamente atribuíveis àqueles que, diferentemente dos judeus, por exemplo, não tinham sido “purificados da ignorância inata” do Senhor. Uma tal ignorância, extensível também à lei, ao mesmo tempo em que podia isentar os gentios brasileiros das temíveis penas eternas e fazê-los merecer um lugar menos aquecido do que o das fogueiras do inferno, era um campo aberto para homens como Vieira, a quem cabia pregar o Evangelho “a todos os povos” e contribuir para a “consumação do Reino de Cristo” na Terra, o mítico “Quinto Império” – idéia sempre tão afagada pelo jesuíta ao longo da sua obra.

Trata-se, pois, como se poderá notar, de uma obra de síntese do pensamento de Vieira e de suma importância para entendermos a sua releitura da “Pregação Universal do Reino de Cristo”, iniciada pelos apóstolos, releitura baseada no fato de que o mundo conhecido no tempo destes era deveras mais reduzido do que aquele do qual os contemporâneos do autor tinham notícia. Malgrado a sua relevância, no entanto, o acidentado trajeto de transmissão do texto adiou até recentemente o nosso contato com a obra, que ainda assim não nos chega completa, dado que a edição crítica de Arnaldo do Espírito Santo começa pelo livro que mais diretamente trata da dita “Pregação Universal”, o terceiro e último.

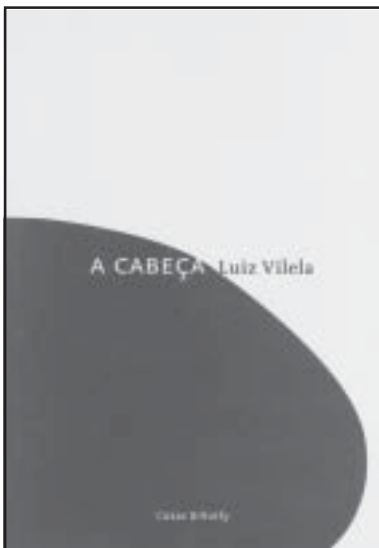
Esse Livro III, vertido agora para o português, apresenta-se dividido em nove capítulos que, tal como os capítulos dos outros dois livros, se configuram, segundo o editor, como tratados independentes, podendo ser lidos fora da ordem em que se apresentam. No primeiro capítulo, Vieira – tendo já nos livros anteriores se empenhado em exaltar o poder de Cristo e em mostrar como o seu Reino estava prefigurado e como dele faria parte toda a humanidade – questiona sobre a licitude de se interrogar acerca daquilo que Deus reservou ao seu poder, o futuro. Mantendo uma estrutura linear de exposição, mas lançando mão de argumentos muitas vezes inusitados, o autor primeiramente nega, sustentado nas palavras de Cristo e nas discordâncias cronológicas, para a seguir, já no segundo capítulo, admitir a legitimidade dos prognósticos a partir da reinterpretção das mesmas palavras de Cristo usadas para a negação – palavras que, segundo ele, não significavam uma recusa absoluta às cogitações, apenas a negação da possibilidade de se precisar com exatidão as datas dos acontecimentos futuros – e a partir dos textos dos Santos Padres.

O autor prossegue a sua decifração dos textos proféticos demonstrando que a pregação do Evangelho não atingira a universalidade sonhada por Cristo e buscada pelos apóstolos, pois, conquanto tivesse saído para todo o mundo, ainda não chegara a todas

as partes. É então que introduz a reflexão, já mencionada, sobre a prédica aos gentios do Novo Mundo, perguntando-se se também eles deveriam ser preparados para participar do Reino de Cristo e se o fato de ainda não terem ouvido o Evangelho e não terem tido notícia de Deus não lhes eximiria da condenação eterna.

Depois de se alongar nesse aspecto tão fundamental da *Clavis*, Vieira ainda disserta sobre os meios, instrumentos e percalços da pregação do Evangelho e, num tom não menos profético do que o dos textos que analisa, projeta o tempo em que se consumará o Reino de Cristo, o Quinto Império, quando então a Igreja de Cristo não sofrerá

... sombras ou trevas, ou eclipses na luz da fé (...), mas toda ela, em todos os seus membros, da planta dos pés em que está calçada com a lua até ao vértice da cabeça que está coroadado de estrelas, [será] plenamente iluminada, de tal modo que, em ponto algum e em parte alguma, venha a sofrer qualquer vicissitude ou variação da fé... (Vieira, 2000)



VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 130p.

*Cláudia Chalita Azevedo (UNA)*

Com temática social que expõe de forma irônica a classe média, mais especificamente seu contato humano e seus confrontos, Vilela delinea através das falas dos personagens a insensibilidade contemporânea, em seu livro de contos *A Cabeça*, que consiste na reunião de dez contos escritos nos últimos vinte anos, alguns inéditos e outros já publicados em jornais e revistas como *Folha de S. Paulo*, *Rascunho* e *Playboy*. Há oito anos sem publicar um livro, Luiz afirma que o rigor que dita sua temporalidade própria é mais que uma característica, é um método. “Não há tempo certo para se escrever um livro, isto não me preocupa. Um conto pode levar anos para ficar pronto”, diz Vilela (*Estado de Minas*, 1º de julho de 2002).

A matéria do escritor são as questões contemporâneas. Wilson Martins afirma que a arte de Luiz Vilela extrai a sua autenticidade e grandeza estética das mesmas fontes de onde Maupassant derivava as suas na literatura francesa do século 19, isto é, a vida social nos seus aspectos característicos, a diversidade psicológica, o sistema de valores. O crítico ressalta ainda que não se trata da ficção de costumes; trata-se da imagem do homem em cada momento dado.

Seus contos podem situar-se em qualquer lugar. A ausência de lugar é aquilo que, por paradoxo, permite ao leitor vislumbrar o espaço em todas as suas extensões, entendendo a sua realidade específica.

No conto “A cabeça”, em uma radiosa manhã de domingo, uma cabeça surge em plena rua. Logo, aglomeram-se os inevitáveis curiosos e instala-se uma algazarra. De quem será a cabeça? Quem a pusera lá? Por quê? Ninguém sabe... Os diálogos, entrecortados e irônicos, beirando o deboche, tentam compreender o incompreensível. A violência humana, na sua essência mais pura e terrível, só pode ficar inexplicada. Pode-se refletir e escrever não a brutalidade em si mesma, mas os seus pressupostos –, pode-se, enfim, pensar/falar a partir dela. Não se consegue dar voz, de modo determinante e exato, àquele mistério horrendo que é a crueldade humana do homem contra o homem, àquele fenômeno irracional que é a ferocidade em si própria. Esta se apresenta de fato como uma espécie de buraco negro engolindo a frágil “verdade”, inutilizando as palavras artificiosas. Voltando à história do Brasil, não é difícil verificar, por exemplo, como também a tragédia de Canudos nunca encontrou uma palavra definitiva que falasse da brutalidade do homem contra o homem. O próprio Euclides da Cunha, chegando quase ao fim do seu livro, confessa-se impotente para dar uma descrição do absurdo a que chega a violência humana. Também a violência extrema, retratada no conto “A cabeça”, parece não ter uma palavra que a diga sem resíduos, uma palavra definitiva e última.

O escritor utiliza alguns recursos estilísticos que geram doses de ironia e humor, servindo, talvez, para minimizar o alto grau de incompreensão para com o homem que povoa o espaço e o tempo de sua ficção. Vilela tem a ironia na alma. Ao manusear uma ironia incerta, Vilela realiza uma salutar preocupação na escritura: recusa deter o jogo dos códigos ou o faz imperfeitamente, resultando em nunca se saber se ele é responsável por aquilo que escreve – se há um tema individual por trás de sua linguagem –, pois a essência da escritura é prevenir qualquer resposta à pergunta: quem está falando? Nesse sentido, a ironia de Vilela é a forma de escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia – dizer uma coisa para significar outra – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de forma que ative não uma, mas uma série de interpretações subversivas. Através do transitório, Vilela busca retirar as máscaras, muitas vezes desnudando “verdades” pelo não-dito. “Muita coisa dita pelos personagens é justamente para esconder aquilo que não foi dito”, afirma Luiz Vilela (*O Globo*, 25 de maio de 1983). Silêncios perpassam as conversas. Não é a incapacidade de dizer, mas a maestria de poder esconder. Tudo está à volta, mas se mantém escondido. Por exemplo, no conto “Catástrofe”, o que se deve supor a partir do nervosismo de um marido, diante da eminente visita de uma amiga da mulher, com as suas “sete pragas” – sete crianças vindas de São Paulo para ver galinha ciscar no interior.

Os personagens de Vilela são sujeitos que, numa falsa tranquilidade, escondem tormentos. Os leitores sabem pouco a respeito dos personagens, mas os sentem muito



próximos. São sujeitos comuns, cujos traços – poucos – são desvendados por meio dos diálogos. Vilela faz os leitores adentrarem em uma intimidade que sempre lhes pertenceu. O monstro que habita cada um de nós é descarnado. A classe média é dissecada na raiz da sua insensibilidade. O universo da classe média, típica da obra de Luiz Vilela, vem à tona, apresentando um mundo no final das contas de gente simples, mas nem por isso vazio.

Segundo o escritor, em entrevista ao jornal *O Globo*, em 7 de setembro de 2002, o leitor não pode entender a sua obra se pensar apenas nas palavras, no diálogo. Vilela gosta de entremear palavras e silêncios. “Palavra e silêncio, em meus textos, têm a mesma importância na tessitura de cada conto ou novela”.

A ruminação dos silêncios, a capacidade contemplativa, podem levar o leitor a compreender o inefável que reside além das fronteiras das palavras. Os silêncios funcionam na narrativa como um interlocutor mudo que apenas tem o poder de despertar no leitor a consciência, por intermédio da apreensão de um silêncio profundo capaz de inquietar a sua subjetividade prenhe de angústias. No que se refere ao assunto, Alfredo Bosi afirma:

O ser vibrante do silêncio não depende só da voz precedente: esta dá o estímulo, mas não é tudo. O outro momento, aquele que mantém a intersubjetividade, o momento da atenção, ponta extrema e fina do espírito, é que traz à consciência social o sentido vivo do silêncio. (Bosi, 1983, p. 107)

Vilela, em entrevista ao *Estado de Minas*, em agosto de 2002, ao ser indagado se a sua ficção é baseada em experiências, responde que o que está nos seus livros é real e não é, aconteceu e não aconteceu: “Às vezes é difícil até para mim mesmo, o autor, distinguir, anos depois, o que reproduzi da realidade e o que inventei. De qualquer forma, eu escrevo ficção... e não reportagem, biografia, história”.

Percebe-se também no microcosmo político e existencial, retratado pelo autor, por exemplo, o erotismo: ainda que manchado pela sombra da perversão, no conto “Calor” ou no conto “Freira em Férias”, no qual a sensualidade contida aflora, ou a atração mesclada com a pedofilia que não se nomeia, que deixa a vergonha e o medo para o leitor no conto “Susy”.

Não há uma vírgula a mais. O estilo é seco, ágil e veloz. Há uma depuração estilística e filosófica. As histórias não se rendem a preâmbulos narrativos, a descrições minuciosas de ambientes, a divagações psicológicas nem a resgates da memória. Consagrado como um escritor cujos contos são enxutos, precisos, Vilela tem como uma de suas marcas a presença constante do diálogo. O autor centra o relato em um momento de tensão, em que personagens conversam ou discutem, revelando ao leitor apenas fragmentos. Frequentemente, os personagens são só dois, travando embates. O mais importante não é tratado diretamente, mas transferido para as entrelinhas. A técnica é a do *iceberg*, teoria narrativa praticada por Ernest Hemingway, segundo a qual o texto deve revelar apenas a menor parte da história, a sua ponta. Mas o diálogo não é apenas uma

opção técnica e sim consequência de um modo de ver a realidade e de fazer literatura. Vilela busca interferir o menos possível nele, deixando o leitor se relacionar diretamente com os personagens.

Sobre o mundo conturbado em que vive – no qual a essencialidade do ser se faz ausente –, Luiz Vilela constrói a sua ficção. Mesmo com uma galeria de personagens bem variada há na obra de Vilela uma constante: a consciência de que a vida do homem vem se tornando cada vez mais absurda. “Sabe, tem dia que eu fico pensando: Deus é mesmo misericordioso, porque senão há muito tempo que ele já teria mandado um outro dilúvio para nós. Mas, também, se mandasse, seria o fim, pois dessa vez ele não encontraria nenhum Noé. Você não acha?...”.

### **Referência bibliográfica**

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.