

TABULEIRO DE LETRAS

Nas veredas do chiste e do riso

In the paths of joke and laughter

João Paulo Santos Silva¹

RESUMO: Neste trabalho analisam-se trechos da obra *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), buscando a interface entre a ficção rosiana e a perspectiva da comicidade. Para tanto, partimos de um instrumental teórico sobre o cômico e o risível – a saber: Freud (1977) e Jolles (1976) – e das discussões críticas de Galvão (1986), Nunes (2013), Utéza (1994) e Hansen (2000). As recriações linguísticas de Rosa, se interpretadas segundo a teoria psicanalítica de Freud (1977), podem ser vistas como algo de que se derivam prazer em momentos de tensão, suscitando um alívio, o que permite não somente que o leitor prossiga na leitura, mas também que a narrativa, porque densa devido às tensões das batalhas dos jagunços, flua com momentos de distensão. No entanto, a sua função vai além disso: a relativização de valores e de comportamentos talvez seja o mais recorrente. Nesse caso, portanto, o cômico decorre de uma inversão da lógica cultural e contribui para a superação de preocupações metafísicas pelo riso.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; comicidade; chistes; riso; Guimarães Rosa.

ABSTRACT: This paper analyzes *Grande sertão: veredas* (1956), by João Guimarães Rosa (1908-1967), seeking the interface between Rosa's fiction and the comical perspective. To do so, we will start from a theoretical instrumentalization on the comical and the laughable, namely Freud (1977) and Jolles (1976), besides the critical discussions of Galvão (1986), Nunes (2013), Utéza (1994) and Hansen (2000). Rosa's linguistic recreations, if interpreted according to Freud's psychoanalytic theory, derive pleasure in moments of tension, provoking a relief, which allows not only the reader to continue reading, but also that the narrative, because dense due to the tensions of the battles of the gunmen, flow with moments of distension. However, their function goes beyond that: the relativization of values and behaviors is perhaps the most recurrent. In this case, therefore, the comic derives from an inversion of cultural logic and contributes to the overcoming of metaphysical concerns by laughter.

Keywords: *Grande sertão: veredas*, comicality, jokes, laughter, Guimarães Rosa.

Freud e os Chistes

A publicação de *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, em 1905, por Sigmund Freud, lançou luz à questão do papel dos chistes – espécies de gracejos que teriam relação

¹ É mestre em Letras e Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: joo.pauloxi@hotmail.com

com a vida psíquica. E, mesmo não sendo o escopo da obra, significou uma contribuição às teorias do cômico. Freud começa afirmando que o chiste sempre aparece relacionado ao cômico. Mas, para ele, convém um estudo que esclareceria a natureza do chiste em si mesmo. Por isso, saber a concepção do chiste e sua relação com a vida mental são imprescindíveis nessa empreitada. Três aspectos seriam constitutivos: a **brevidade**, pois o tamanho conciso é determinante; o **desconcerto**, pois é a aparente falta de lógica que chama a atenção do ouvinte e; o **esclarecimento**, que é o entendimento dessa lógica. Assim, uma palavra ou expressão deve seu caráter chistoso à maneira que é criada. A consequência cômica seria produto dessa estrutura: “O efeito cômico é produzido pela solução desse desconcerto através da compreensão da palavra” (FREUD, 1977, p. 25).

A riqueza das capacidades dos chistes seria devido à sua propriedade de, segundo Freud (1977, p. 113), produzir “uma impressão global na qual não conseguimos separar a parte devida ao conteúdo intelectual da parte devida à elaboração do chiste”. A obtenção de prazer dos processos mentais é um dos seus propósitos. Entretanto, a amplitude desses propósitos varia conforme a tipologia dos chistes, que podem ser “inocentes” e “tendenciosos”. Consoante Freud (1977, p. 116), os primeiros conseguem “um efeito moderado; um nítido sentido de satisfação, um leve sorriso”. Já estes últimos proporcionam “prazer à primeira pessoa e o riso à terceira” (FREUD, 1977, p. 120).

Para o pai da psicanálise, os chistes – ainda que pertençam de certa forma ao cômico que precisa apenas de duas pessoas: a que ri e de quem se ri – exigem a participação de pelo menos três indivíduos: o que faz o chiste, sobre quem se faz o chiste e o ouvinte, que recebe o chiste geralmente com o riso. Os chistes tendenciosos (obscenos ou desnudadores, hostis, cínicos), além de produzirem prazer, atacam a repressão exigida pela vida civilizada. Ao se desvencilhar das armadilhas da opressão, esse tipo de chiste “abrirá fontes de prazer que se tinham tornado inacessíveis” (FREUD, 1977, p. 123).

Ademais, assinala Freud (1977, p. 154): “A psicogênese dos chistes nos ensinou que o prazer em um chiste deriva do jogo com as palavras ou da liberação do *nonsense* e que o significado nos chistes pretende simplesmente proteger o prazer contra sua supressão pela crítica”. Aquilo que estava represado pela repressão da educação da civilização emerge, descarregado pelo riso. Dito em outras palavras, a condição de seriedade imposta pela sociedade é rompida pelos chistes: “os chistes estão utilizando um método de conexão das coisas rejeitado e cuidadosamente evitado pelo pensamento sério” (FREUD, 1977, p. 142).

Os chistes são um jogo ambivalente – porquanto joga com palavras e pensamentos ao mesmo tempo – que contornam regras da moral social, derivam prazer e aliviam possíveis tensões. O riso obtido dessa forma tende a se propagar entre os indivíduos envolvidos:

O riso está entre as expressões de estados psíquicos mais altamente contagiosas. Quando faço alguma pessoa rir, contando-lhe meu chiste, estou de fato utilizando-a para suscitar meu próprio riso e é possível, de fato, observar que a pessoa que começou a contar o chiste, com a face séria, reúne-se depois à gargalhada de outro com o riso moderado (FREUD, 1977, p. 180).

Por fim, convém asseverar que “o chiste é uma contribuição feita ao cômico pelo domínio do inconsciente” (FREUD, 1977, p. 236). A comicidade, para Freud, tem sua compreensão alargada pelo estudo dos chistes. No entanto, o psicanalista fez questão de marcar o escopo de seu trabalho buscando entender a natureza dos chistes correlacionados ao inconsciente em oposição a trabalhos que ficavam na dualidade chiste-cômico. Além disso, sua conceituação de cômico emerge como algo que apenas se constata: “Um chiste se faz, o cômico se constata...” (FREUD, 1977, p. 207).

Em suma, conforme Freud, à economia da energia psíquica deve-se a obtenção do prazer. As diversas tonalidades dessa economia variam conforme a espécie de cômico: “O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia na despesa com a inibição, o prazer no cômico de uma economia na despesa com a ideação (catexia) e o prazer no humor de uma economia na despesa com o sentimento” (FREUD, 1977, p. 265). A teoria freudiana considera o humor uma espécie do cômico e vincula sua definição ao objeto de derrisão, podendo “aparecer misturado a um chiste ou a alguma espécie do cômico” (FREUD, 1977, p. 261).

Por tudo isso, depreende-se que o afrouxamento da lógica séria é uma das finalidades dos chistes. Se o álcool torna o adulto uma criança, a comicidade é o meio do qual se vale o homem para obter a felicidade sentida nessa mesma infância (FREUD, 1977, p. 265).

Outra Abordagem do Chiste: Jolles

Desfazer tensões e opor-se ao austero, eis dois papéis dos chistes vislumbrados em *Grande sertão: veredas*. Ora, o fio condutor da narrativa é a negação da existência do

demônio, que tanto preocupa Riobaldo, como forma de alívio dessa tensão. Chistes surgem também como forma de desafogar essa tensão e de relegar ao plano da não existência o pacto demoníaco supostamente consumado. A comicidade seria uma maneira de suspender tensões:

Ora, a libertação do espírito provocada pelo relaxamento ou pela supressão de uma tensão, de modo nenhum significa negar um estado de tensão ou de aprisionamento; significa, antes, a liberdade em sentido positivo. Sentimos até que ponto a libertação pode assinalar uma liberdade toda vez que o cômico nos livra das tensões mais rigorosas da fadiga ou do dilema (JOLLES, 1976, p. 213).

Dessa forma, para Jolles, quando há rebaixamento, tem-se a zombaria; quando desfaz tensões, vê-se o gracejo. Contudo, visto de outro ângulo, o chiste reveste-se de uma ambivalência, pois “desfaz um edifício insuficiente e desafoga uma tensão. Mesmo quando um chiste tenha a finalidade de desfazer uma realidade repreensível num caso individual, a consequência disso é libertar-nos de uma tensão geral” (JOLLES, 1976, p. 213-214). Esse trajeto percorrido pela forma chistosa inicia-se no negativo:

Cada chiste faz a mesma coisa em menor escala: começa por desfazer o que é repreensível; parte, pois, do negativo, para tornar-se em seguida aquilo que, por sua vez, ata todos os fios, graças à liberdade concedida ao nosso espírito para o desenlace de uma tensão, e cria, finalmente, um universo positivo que lhe é próprio. Esse universo do Chiste só pode ser entendido como um todo na unidade dualista da zombaria e do gracejo. Para defini-lo, uma vez mais, diremos que *o universo do cômico é um universo em que todas as coisas se atam, ao desfazerem-se ou ao desatarem-se* (JOLLES, 1976, p. 215, grifo do autor).

O universo do cômico permite a construção do chiste que desata e desconstrói uma lógica. Um alívio de tensões resulta, pois, numa nova perspectiva da realidade. Enfim, evidenciando os aspectos caricaturais com os quais os chistes também se valem, Jolles (1976, p. 216) conclui: “No Chiste, há um objeto que ataca da mesma maneira um caráter, uma compleição, uma situação; investido da disposição mental própria do Chiste, caricatura-os e desintegra-os”.

O papel dos chistes em *Grande sertão: veredas* compreende as diversas funções apontadas tanto por Freud (1977) quanto por Jolles (1976), quais sejam: a derivação de prazer

dos processos mentais, o acesso ao reprimido, o desatar de nós, o alívio de tensões. Numa narrativa de tom predominantemente austero – em que se salienta a rigidez da vida sertaneja e jagunça –, os chistes refletem o *modus operandi* do pensamento do homem do sertão, que se caracteriza na recriação rosiana pela constante discussão metafísica. Ademais, a subversão da moral social é algo extremamente relevante em *Grande sertão: veredas*.

Os Chistes no Romance

Em uma classificação psicológica, e não literária, dentre as subespécies dos chistes, tem-se o *cético* que “ataca a própria certeza de nosso conhecimento, uma de nossas capacidades especulativas” (FREUD, 1977, p. 136). Esse tipo, ainda que seja em uma classificação em um estudo que não tem isso como foco, parece se coadunar com o enredo do nosso objeto de pesquisa. Quando se aplica esse raciocínio a *Grande sertão: veredas*, percebe-se a importância dos chistes na confecção da teia textual, bem como da comicidade no desnudamento do *modus operandi* da vida sertaneja. A relativização presente nessa narrativa, por vezes, surge materializada por chistes que abrangem as dúvidas existenciais colocadas pela narrativa. De todo modo, a obtenção do prazer pela via chistosa evidenciaria a sua relação intrínseca com a vida psíquica. Ao vencer obstáculos repressores, o prazer tende a aumentar. Assim, sempre conforme Freud (1977, p. 140), a “economia de energia psíquica” seria a fonte desse prazer mental.

Exemplo disso é visto quando é narrado o caso do bezerro com cara de demônio, em que Riobaldo finaliza com a seguinte passagem: “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...” (ROSA, 2001, p. 24). Esse chiste relativiza a problemática da constituição da opinião como metonímia da formação da verdade. Ou seja, se cada um pode aprovar ou não o que quiser, a verdade fica relativizada porque, nesse caso, varia conforme a opinião. O que se conclui é que esta pode ter várias faces, retomando a ideia de verdade como interpretação e, portanto, multifacetada. Já para Utéza (1994), o sertão ganha uma nuance metafísica:

Embora o homem de vistas curtas, frequentemente, só perceba um aspecto limitado de um dos seus componentes – ‘Pão ou pães é questão de opiniões’ –, o termo sertão recobre o conceito metafísico da unidade caótica, plena de todos os possíveis, manifestados ou não: o *Ser Tão* engloba ‘o’ *Gerais* (UTÉZA, 1994, p. 66, grifos do autor).

Nesse caso, o risível é sutil, mas profundamente carregado de sentido e pode ser entendido como uma das vertentes da obra, na medida em que a relativização da verdade transposta para o romance como uma dúvida existencial acerca do demônio e, por extensão, da própria redenção de Riobaldo.

Mais adiante tem-se a seguinte passagem: “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalcam no nome dele – dizem só: o *Que-Diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive” (ROSA, 2001, p. 24). A atitude de evitar, que no caso é vista como negação de algo, é justa e ironicamente o que torna aquilo real. No caso em tela, a frase paradoxal “Quem muito se evita, se convive” consubstancia essa ideia e revela uma quebra que provoca certo traço cômico. O dito chistoso sintetiza a ideia do próprio Riobaldo, que pretende negar o diabo e manter-se distante dele, mas acaba por “conviver” com ele. Isso é possível porque a negação tão constante no romance adquire uma forma de afirmação da dúvida existencial acerca do demônio. Há na ficção rosiana o que Hansen (2000, p. 118) chama de “[...] agudíssimo humor e engenho dos paradoxos dos efeitos produzidos, ironia quanto ao desconcerto do mundo do leitor ‘clássico’...”. O estudioso se depara com a forma peculiar entrecortada como Riobaldo faz a narração.

Em outra passagem verifica-se o exagero como fonte do risível: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (ROSA, 2001, p. 35). O trecho evidencia um exagero: até Deus tem que estar armado quando vier para o sertão. A brutalidade do sertão é desvelada e mostra-se estarrecedora para um homem cosmopolita. Esse exagero revela a verdade sertaneja da violência e desemboca num cômico revelador, tal qual formulara Freud (1977), ao analisar os chistes como reveladores dos recônditos do inconsciente. A imagem da bala como “pedacinhozinho de metal” banaliza essa brutalidade da vida sertaneja.

A maneira peculiar de criação artística rosiana provoca o redimensionamento do leitor para uma constante estranheza com a narrativa. Por meio de símiles com a natureza, o narrador vai tecendo o enredo:

Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá (ROSA, 2001, p.49).

A comparação com a natureza é materializada por essa estrutura chistosa, de tipo tendencioso. Infere-se um cômico revelador do prazer sexual, algo que é repreendido pela sociedade, conforme pontua Freud (1977). Nhorinhá é comparada a uma mangaba que madura, caiu no chão – uma metáfora para “mulher fácil”. Mais uma vez um cômico revelador e sutil é percebido nas entrelinhas.

Exemplo de quebra de expectativas, o trecho subsequente ilustra a ironia como meio de evidenciar outra lógica e provocar o risível:

Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso de esforçar no meio, com fortes dores; e até respirar custa dor; e nenhum sossego não se tem. Se creio? Acho proseável. Repenso no acampo da Macaúba da Jaíba, soante que mesmo vi e assaz me contaram; e outros – as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda meio vivas, na beira de estrago de sangues... Esses não vieram do inferno? Saudações (ROSA, 2001, p. 65).

A ironia da expressão interjetiva “saudações” suscita um riso conclusivo, isto é, ao estabelecer-se uma comparação entre dois infernos, um imaginado e outro do plano humano, Rosa racionaliza a ideia de inferno, invertendo paradigmas. O cômico, portanto, advém da quebra de um raciocínio cristalizado no pensamento ocidental de que o inferno não é uma realidade empírica. Sobre esse trecho, Utéza (1994) assinala:

[...] uma leitura atenta da dissertação sobre as torturas do inferno permite identificar elementos estranhos à doutrina ‘oficial’: é sem dúvida a reencarnação que transparece em filigrana na assimilação dos jagunços da Macaúba – o acampamento do Hermógenes – a seres diabólicos que voltaram à terra antes do tempo...” (UTÉZA, 1994, p. 86).

A estrutura proverbial, típica de um dado modo de estetização do pensamento sertanejo, aparece no romance reconstruída e tingida de matiz cômica: “Olhe: Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato...” (ROSA, 2001, p. 72). A imagética invocada por essa passagem é conseguida por meio de uma comparação reflexiva. Ela é cômica em si, ou seja, ao diabo é atribuído os restos, as sobras, isto é, lamber o prato. A Deus,

parte-se da ideia de discrição, pois “come escondido”; ao diabo, verifica-se certa extroversão desesperada “sai por toda parte”. Além disso, a situação deles parece próxima à do diabo (fome, comer, sobrar). De novo, o que se tem é uma síntese cômica no meio da narrativa, a qual introduz a comicidade, a fim de revelar verdades veladas pelo pensamento normal como o rebaixamento do divino ao prosaico.

Outra síntese cômica é vista no seguinte trecho em que Riobaldo reflete sobre a realidade local: “No sertão, até enterro simples é festa” (ROSA, 2001, p. 74). A estrutura chistosa que suscita um cômico revelador, nesse caso de aspectos culturais, é também um cômico que sintetiza o pensamento paradoxal do trecho. O fato de o enterro ser considerado uma festa possui valor ambíguo: festa para os homens, que, ao invés de estarem tristes, se divertem e festa para o demônio, visto que a morte é motivo de glória. Além disso, revela-se que o lugar talvez seja carente de acontecimentos sociais ou culturais que o tirem da inércia. É preciso assinalar a descrição que precede esse trecho na qual se sobressai um caráter festivo: “tendo até bandinha-de-música, como vieram com todos, parecendo nação de maracatu!” (ROSA, 2001, p. 74). Revelar e sintetizar constituem o caráter ambivalente da comicidade que é recorrente ao longo da narrativa rosiana.

Nesse uso da comicidade a sutileza é, portanto, traço constante desse recurso. Prova disso é o excerto subsequente: “O amor? Pássaro que põe ovos de ferro” (ROSA, 2001, p. 77). Uma possível definição do amor é apresentada por meio de uma estrutura proverbial que quebra a expectativa. “Ovos de ferro” é uma metáfora que foge ao convencional, causando certo desconcerto no leitor-interlocutor e pode significar que o amor produz algo contraditório à própria natureza. Veja-se que a metáfora é o recurso do qual se extrai certo tom de gracejo pela imagética evocada. O ovo nos remete à reprodução, aos filhos, que, por sua vez, denotam um vínculo no casal, ou até mesmo “prisão”. O ferro pode significar o “peso”, o fardo pesado decorrente do amor.

Por outro lado, esse cômico tingem-se de revelador dos impulsos, transfigurado em *Grande sertão: veredas* no afeto de Riobaldo por Diadorim. Vejamos: “Demos no Rio, passamos. E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçado, de afogo de chegar, chegar, e perto estar. Cavalos que ama o dono, até respira do mesmo jeito” (ROSA, 2001, p. 89). O comentário da lembrança de Diadorim é fechado com uma comparação com a natureza, mais especificamente com o mundo animal. O tom de gracejo advém da atribuição de características humanas a um cavalo. O amor e a forma de respirar são as mesmas: mais uma vez se entrevê o amor “proibido” de

Riobaldo-Diadorim; o amor cria vínculos, se harmoniza. O risível dá acesso, portanto, a conteúdos reprimidos.

As reflexões conclusivas são uma constante na narrativa e suscitam certo tom jocoso. Para mostrar a dualidade de sentimentos quando alguém é alçado à categoria de chefe, Riobaldo desfecha: “Ser chefe – por fora um pouquinho amarga; mas, por dentro, é rosinhas fôres” (ROSA, 2001, p. 100.).

Há também a presença da poesia na rememoração de Riobaldo. Poesia como maneira de pensar a vida como arte:

Me alembro, vinha andando e agora era que eu pegava a pensar livre e solto na Rosa'uarda, lindas pernas as lindas grossas, ela no vestido de nanzuque, nunca havia de ser para meu regalo. Dum modo senti, como me recordei, depois, tempos, quando foi arte se cantar uma cantiga:

Seu pai fosse rico,

tivesse negócio,

eu casava contigo

e o prazer era nosso... (ROSA, 2001, p. 141-142).

Aqui o desejo sexual reprimido se exterioriza por meio de uma cantiga. Logo, tal estrutura assemelha-se a de um chiste, conforme as proposições de Freud (1977), dando acesso a conteúdos vetados e, de forma prazerosa, reestruturando o pensamento. Esse chiste revela as motivações diversas, dentre as quais está o desejo de ascensão social de Riobaldo. O deslocamento no último verso sintetiza o duplo prazer de Riobaldo: do matrimônio e do patrimônio. Acerca dessa característica de Riobaldo repensar cantigas, Galvão (1986) afirma:

Embora sempre na forma popular e simplória da redondilha maior, com suas quadras de rima em ão, os poemas de Riobaldo são essencialmente carregados de ambigüidade. Muito mais densos e complexos que a canção de Siruiz que lhe serviu de modelo, patenteiam maior talento literário que o do autor da canção original (GALVÃO, 1986, p. 82).

Com efeito, a rima que aqui se faz, porém, pelo par “nosso” com “negócio”, cria a atmosfera ambígua e cômica. Outra rima que desperta a atenção é esta de “empulha” com “culha”: “Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não” (ROSA, 2001, p. 159). Nesse momento, a masculinidade de

Reinaldo é posta à prova com as provocações de outro jagunço. Ele parte para a ação violenta em busca de honra. No excerto, Riobaldo busca afirmar sua coragem, já que ele “empulha e não culha”, de cujo trocadilho se verifica um leve cômico de palavras que, em última instância, aponta para a afirmação da superioridade de Riobaldo. Ainda que, segundo Castro (1970), o termo “culha” não possua significado e tenha sido usado apenas para rimar com “empulha”, observa-se que aquele termo parece ter sido o resultado de uma verbalização de culhão, donde se infere a masculinidade e a destreza da personagem. Como se percebe, o uso recorrente de ditos populares no romance tem, por vezes, o intento de corroborar perspectivas e pontos de vistas que relativizam valores e pensamentos. Essas estruturas populares são caracterizadas pela oralidade.

O risível pode ser suscitado por uma aproximação entre a realidade empírica e a metafísica: “Seja, o senhor vê: até hoje sou homem tratado. Pessoa limpa, pensa limpo. Eu acho” (ROSA, 2001, p. 161). A estrutura chistosa “pessoa limpa, pensa limpo” evidencia o *modus operandi* da mentalidade rústica e universalizante. Não obstante, isso remete a outros pensamentos, tais como: pessoa suja pensa suja? Percebe-se, pois, um chiste que sintetiza o pensamento do narrador-personagem Riobaldo.

Quando o amor sentido entre Riobaldo e Diadorim é comparado a um feitiço, surge certo aspecto risível: “Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita” (ROSA, 2001, p. 162). O chiste cômico decorre do fragmento “feito coisa-feita” em que “coisa-feita” significa feitiço. Nesse caso, o amor tomou conta de Riobaldo tal qual um feitiço. A relação de amor carnal de Riobaldo e Nhorinhá também fica evidenciada no seguinte trecho:

Mas, na beira da alpendrada, tinha um canteirozinho de jardim, com escolha de poucas flores. Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor.

– “*Casa-comigo...*” – Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. E o nome da flor era o dito, tal, se chamava – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – “*Dorme-comigo...*” “Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes (ROSA, 2001, p. 206).

Há nesse fragmento um jogo com o nome de flor e da sua relação com as parceiras de Riobaldo: a casa-comigo seria a de Otacília, mulher para casar; a dorme-comigo seria a de Nhorinhá, prostituta. Como ambas se referem à mesma flor e o sentido muda conforme a mulher, percebe-se certo veio jocoso nessa passagem. Haveria, portanto, um jogo chistoso que revela os desejos de Riobaldo e das mulheres. Sobre esse trecho, Nunes (2013) assinala:

Mas – repare-se – nos desafios das recordações do jagunço, as duas imagens, embora sem perder os atributos que lhes pertencem, vão, pouco a pouco, se interpenetrando, uma produzindo a lembrança da outra, e, nesse intercâmbio, enriquecem-se mutuamente. Uma mesma flor branca, que parecia um lírio – a ‘Casa-comigo’ dos namorados – evoca essas figuras femininas tão díspares (2013, p. 41).

Para além do aspecto cômico-síntese que se verifica na obra, o risível acha-se relacionado com o demoníaco: “Guerra diverte – o demo acha” (ROSA, 2001, p. 75). Guerra é uma diversão para o demo e para os homens. Aqui, porque são jagunços, divertem o demo promovendo guerras, mortes e destruição. Outrossim, a prosopopeia dos elementos das batalhas destoa da seriedade da situação bélica: “Estrondou. Falavam os rifles e outros: manlixa, granadeira e comblém. Festa de guerra” (ROSA, 2001, p. 226). “Festa de guerra” é a metáfora que ironicamente sintetiza a batalha que acabara de se iniciar. Ademais, a personificação (“falavam os rifles e outros”) confere vivacidade à cena, enfatizando a conclusão.

Por fim, a obtenção do prazer pela múltiplas realizações fonético-morfológicas surge quando Riobaldo procura a pronúncia correta de um nome alemão: “Wusp? É. Seo Emílio Wuspes... Wupsis... Vupses. Pois esse Vupes apareceu lá, logo vai me reconheceu, como me conhecia, do Currálinho” (ROSA, 2001, p. 87). Essa tentativa de se pronunciar um nome estrangeiro desemboca num gracejo prazeroso tal qual uma criança quando está aprendendo a falar. É preciso assinalar que um possível riso seria algo possível para o leitor-interlocutor de Riobaldo também, já que o interlocutor também o conhecia: “Ah, o senhor conheceu ele? Ô titiquinha de mundo! ” (ROSA, 2001, p. 87).

O âmbito dos chistes ainda foi explorado em outras passagens da narrativa:

Aquilo não ia ter pique de ponto, guerra que não se sabe terminar? Assunto que apostaram os mil tiros para cima de nossa redondez de lugar, esses assoviaços. Triplavam. No ferrenho, tive um tempo de coisa, espécie de mais medo, o que um não confessa: vara verde, ver (ROSA, 2001, p. 229).

A metáfora do medo como “vara verde, ver” suscita o cômico. A retomada de uma imagética – “Tremendo como uma vara verde” – demonstra o tamanho do medo. A escolha de termos que iniciam com a letra “v” aponta para o nível poético da prosa rosiana. O “r”, vibrante, reforça a imagem de algo que trêmula. Tem-se uma mescla do cômico de palavras com o cômico de situações. O sentimento de medo foi transposto para o nível das palavras. De outro modo, o eixo sintagmático reflete-se no paradigmático.

A prosa desenvolvida por Rosa é marcada pela sua escrita quase que poética. Assim, o texto é trabalhado palavra por palavra, buscando o máximo de efeito de sentido possível. O nível fonêmico chama a atenção: dão-se novas significações a um léxico já existente:

O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família. Se sem peso e sem paz, sei, sim. Mas, assim como sendo, o amor podia vir mandado do Dê? Desminto (ROSA, 2001, p. 155-156).

O processo de não substantivação do demônio, para não lhe dar existência, induz a uma redução do nome dele. “Dê”, que é o diabo, é retomado anaforicamente por “desminto”, num processo de flagrante repetição pela via de um chiste. O nome dele é, pois, usado para negar sua existência. Isso pode parecer algo paradoxal, uma vez que por meio do nome é que se confere existência a um ser. A astúcia dessa relação morfológica (o “Dê” dentro do “desminto”) suscita certa comicidade.

A superação de outrem num embate também fica evidenciado mediante o riso:

– “Vejo, Marcelino Pampa é quem tem de comandar. Mediante que é o mais velho, e, demais de mais velho, valente, e consabido de ajuizado!” Cara de Marcelino Pampa ficou enorme. Do que constei dos outros, concordantes, estabeleci que eu tinha acertado solerte – dei na barra! Mas, Diadorim? De olhos os olhos agarrados: nós dois. Asneira, eu naquela hora supria suscitar alto meu maior bem-querer por Diadorim; mesmo, mesmo, assim mesmo, eu arcava em cru com o desafio, desde que ele brabasse, desde que ele puxasse. Tempo instante, que empurrou morros para passar... Afinal, aí, Diadorim abaixou as vistas. Pude mais do que ele! Se riu, depois de mim (ROSA, 2001, p. 99).

O riso aqui vislumbrado é o da concordância, ou seja, Diadorim concorda com a ideia de Riobaldo – isto é, este vence o embate – de indicar Marcelino Pampa para ser o

chefe do bando. Ademais, é perceptível também a desconstrução de uma tensão, um alívio. Uma tensão mental que se desfaz pelo riso é uma das potencialidades apontadas por Freud (1977) e emerge diluída na marca do riso:

Os dois grandes se saudavam. Aí Zé Bebelo reparou em mim: – “Professor, ara viva! Sempre a gente tem de se avistar...” De nomes e caras de pessoas ele em tempo nenhum se esquecia. Vi que me prezava cordial, não me dando por traidor nem falso. Riu redobrado. De repente, desriu. Refez pé para trás. – “Vim de vez!” – ele disse; disse desafiando, quase (ROSA, 2001, p. 105).

O riso mais uma vez ganha a tonalidade de distensão, de reconhecimento, de felicidade no reencontro de uma pessoa querida. À quebra da tensão sucede-se o jocoso e, a seguir, retoma-se o tom sério, já que Zé Bebelo “desriu”.

A presença do riso vinculado a momentos de descontração reafirma nossa defesa do alívio de tensões ao longo da narrativa: “Eu não queria virar e espiar, achassem que eu era abelhudo. Mas, agora, eles conversavam, alguns riam, diziam graças. Presumi que estavam muito contentes de ganhar o repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda” (ROSA, 2001, p. 135). O narrador-personagem Riobaldo assinala nesse momento que o descanso dos jagunços foi o motivo dos gracejos. Assim, mais uma vez ao alívio, agora do cansaço, deve-se o riso.

A constante ruptura de tensão é percebida no contexto da guerra travada pelos jagunços e é assinalada com aspecto engraçado:

Veze, deram até tiros: mas nada não era, só um boi loango, com muita fome e pouco sono, que veio sozinho pastando e deu a cara comprida, ali foras d’hora, no capinzal bom. – “Tudo que é estúrdio comparece em tempo de guerra... Vote, vais!” – algum disse. E teve gente que se riu disso, até à beira da madrugada. Daquilo tudo eu gostei, gostava cada dia mais. Fui aprendendo a achar graça no dessorsego (ROSA, 2001, p. 263).

O cômico advém de uma quebra de expectativa, um susto, já que se esperava a aparição de alguém, quando na verdade surgiu um boi. Além disso, Riobaldo ia internalizando aquela vida tragicômica de jagunço – “achar graça no dessorsego”, isto é, uma tensão seguida de alívio. Visto sob outro prisma, o riso parece estar dentro do sério que, por sua vez, mistura a vida jagunça com a do sertanejo.

As quebras de expectativas no contexto de guerra tendem a ser risíveis por romperem com a tensão do momento: “Sobre o que, se riu, me apresentando: o que era, no fofo da terra, debaixo duma roseira, um gatinho preto-e-branco, dormindo seu completo sossego, fosse surdo, refestelado: ele estava até de mãos postas...” (ROSA, 2001, p. 600). O gato que dorme em plena batalha destoa da situação, donde provém o riso pela surpresa e pelo desvio comportamental.

Ainda na perspectiva das batalhas, os acontecimentos que contradizem a atmosfera tensa descarregam-se num riso:

E então conto o do que ri, que se riu: uma borboleta vistosa veio voando, antes entrada janelas a dentro, quando junto com as balas, que o couro de boi levantavam; assim repicava o espairar, o vôo de reverências, não achasse o que achasse – e era uma borboleta dessas de cor azulesverdeada, afora as pintas, e de asas de andor. – “Ara, viva, maria boa-sorte!” – o Jiribibe gritou. Alto ela entendesse. Ela era quase a paz (ROSA, 2001, p. 353).

Em meio ao tiroteio, a presença de uma borboleta fez destoar as circunstâncias tensas, suscitando o riso de alívio ou do próprio absurdo da situação. É como se a vida tentasse sobreviver em meio à guerra. A despeito de ser uma narrativa de tom sério, por se tratar de batalhas de jagunços, o riso era valorizado como forma de divertimento e de obtenção de prazer e de certo alívio de tensão desse tom narrativo mais austero.

Dessa forma, os chistes vão muito além do simples alívio de tensões, já aludido por outros pesquisadores, eles alargam a possibilidade de se pensar uma realidade seja ela empírica, o sertão, seja ela metafísica, a existência do diabo e suas consequências. E, além do mais, estão profundamente diluídos na narrativa, que é longa. Disso é que se infere, entre outros, a pouca aparição dos elementos cômicos na obra em comento, o que não inviabiliza seu estudo com maior acuidade e sua importância para o enredo.

Referências

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. (Coleção Documentos Brasileiros).

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates).

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: veredas*. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2000.

JOLLES, André. O Chiste. In: *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. (Org.) Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Ficção completa em dois volumes*. (Org.) Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira).

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994.

Recebido em 28 de março de 2018.
Aceito em 10 de junho de 2018.