

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA  
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**DANIELA CARDOSO MORAES**

**NAS VEREDAS DO HUMOR E DA ALEGRIA**

**BRASÍLIA**

**2012**

**DANIELA CARDOSO MORAES**

**NAS VEREDAS DO HUMOR E DA ALEGRIA**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Hazin

BRASÍLIA

2012

*Dedico esse trabalho ao meu melhor exemplo de homem de humor:  
meu pai, Vicente Haroldo de Figueiredo Moraes,  
encantado e contador de causos...  
Espécie de João Guimarães Rosa familiar.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Elizabeth Hazin por compartilhar da alegria de estudar "Grande Sertão: Veredas", pela paciência e por sua orientação sempre pontual.

Agradeço aos professores: João Vianney, Sara Almarza, Wilton Barroso e Hilda Lontra pelos conhecimentos compartilhados nas disciplinas oferecidas e que tive o prazer de cursar.

Agradeço a professora Nícia Zucolo, por incentivar e inspirar minha vida acadêmica.

Agradeço aos meus irmãos, Luís Paulo, Larissa e Débora, e a minha cunhada, Fabíola, pelo apoio à essa empreitada.

Agradeço a minha mãe, Alexandra Maria, pelo valor que ela sabe dar à alegria.

Agradeço ao meu amigo Gustavo Nogueira, pelas conversas e pelo apreço intelectual que tanto nos enriquece.

Agradeço ao Hildo José e ao Edilson Seta, pelos livros presenteados e que foram tão importantes para essa dissertação.

Agradeço à Fapeam - Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas, pela bolsa auxílio.

## RESUMO

"Nas veredas do humor e da alegria" analisa a presença e a função do humor na fabulação de "Grande Sertão: Veredas" bem como a sua importância no processo de recepção e significação da obra. Considerando o humor como uma categoria que se distingue do cômico e não corresponde a um gênero literário propriamente dito, destaca-se a qualidade peculiar do humorismo presente na obra. Assim, a análise do humor leva a um tema significativo em "Grande Sertão: Veredas": a alegria, vista como um afeto e uma paixão. Dessa forma, utiliza-se da filosofia de Baruch Spinoza encontrada na "Ética", a qual oferece um estudo exemplar dos afetos e uma explicação para estado de alegria misturada à tristeza que colore o humor do narrador. Nesse sentido, o motivo da "travessia" encontrado na obra é tomado como uma travessia perpetrada pelos afetos, dos quais destacamos a função da alegria.

**Palavras-chave:** Grande Sertão: Veredas; Humor; Recepção; Afeto; Alegria; Spinoza.

## ABSTRACT

“Nas veredas do humor e da alegria” analyses both the presence and function of humor in the fabling of “Grande Sertão: Veredas”, as well as its importance in the process of reception and signification of this work. Considering the humor as a category which has its own distinction from the comic and is not related to a specific literary genre, in this work such peculiar humoristic quality is noteworthy. Thus, the analysis of such humor lead to a significant theme in “Grande Sertão: Veredas”: the joy, seen as an affection and a passion. Thereby, the philosophy of Baruch Spinoza’s “Ethics”, which can offer an exemplary study of the affections, was used as an explanation to the state of joy mixed with sadness that colors the narrator’s sense of humor. In this way, the sense of “path” found in the work is taken as a path perpetrated by the affections, from which ones we emphasize the function of joy.

Keywords: Grande Sertão: Veredas; Humor; Reception; Affection; Joy; Spinoza.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. NO HUMOR NEM TUDO É COMÉDIA.....	19
1.1 Tensão e humor.....	26
1.1.1 Três ironias humoradas.....	31
1.1.2 Manipulação.....	36
1.1.3 Alívio das tensões.....	39
1.1.4 O humor no processo de criação e ficção.....	46
1.1.5 Fantasiação grotesca.....	48
1.2 Os sentidos do riso.....	54
1.2.1 Embates.....	57
1.2.2 Rir do diabo.....	61
1.2.3 O riso do diabo.....	63
1.2.4 Rir diabolicamente.....	65
1.2.5 Certas risadas.....	67
2. RISO DE CRIAÇÃO E RECRIAÇÃO: HUMOR DO AUTOR E DO LEITOR.....	68
2.1 O entre-lugar do enunciado humorístico.....	70
2.3 Humor como elemento de acabamento estético.....	72
2.4 Inscrição e subversão do mito.....	78
2.5 Tutaméia de Riobaldo.....	86
2.6 <i>Koan</i> , humor e iluminação.....	91
2.7 Humor, prazer e jogo de linguagem.....	96
3. ALEGRIA E POTÊNCIA.....	102
3.1 Potente alegria do jogo na linguagem.....	105
3.2 Origem da alegria e alegria da origem.....	114
3.3 Alegrias luminosas.....	123
3.4 As asas da alegria.....	127
4. ALEGRIA PASSIVA.....	131
4.1 Flutuação e Natureza.....	135
4.2 Alegria na Travessia.....	141
CONCLUSÃO.....	144

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	148
---------------------------------	-----

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasce da prazerosa experiência de leitura de "Grande Sertão: Veredas"<sup>1</sup> (1956), de João Guimarães Rosa. Encarada por tantos leitores como uma obra de difícil compreensão, exigindo por parte desses leitores um esforço que os lançaria para longe de qualquer prazer, a afirmação da experiência de leitura permeada pelo prazer é basilar para que se compreenda o ponto de vista que adotamos em nossa investigação bem como o problema a que nos lançamos e buscamos esclarecer: o de como é possível que GS:V, um livro com conteúdos tão profundos (espirituais, existenciais, filosóficos, místicos, religiosos, psicológicos, culturais) evoque em nós o humor, o riso e a alegria autêntica que se instaura à medida em que descobrimos com Riobaldo a afirmação do sentido de homem humano em plena travessia.

Lembramos aqui de uma lição importante, vinda de Antonio Candido, sobre o exercício da crítica literária que se pretende viva. O autor ressalta, nas preliminares da "Formação da literatura brasileira", a importância de uma crítica viva, compreendida pela conjugação de impressões pessoais e análise judiciosa a fim especificar a imagem que o crítico possui do escritor.

Em face do texto surgem no nosso espírito certos estados de prazer, tristeza, constatação, serenidade, reprovação, simples interesse. Estas impressões são preliminares importantes; o crítico tem de experimentá-las e deve manifestá-las, pois elas representam a dose necessária de arbítrio, que define a sua visão pessoal. O leitor será tanto mais crítico, sob este aspecto, quanto mais for capaz de ver, num escritor, o *seu* escritor, que vê como ninguém mais e opõe, com mais ou menos discrepância, ao que os outros vêem. (...). (CANDIDO, 2012:33).

Sob essa ótica, nosso trabalho buscou esclarecer analiticamente a impressão humorística que GS:V nos causava, sem, contudo, impor ao nosso objeto de estudo uma fórmula acabada do conceito de humor. Ressaltamos, dessa forma, muitos níveis humorísticos que a obra suscita e com isso criamos, ao longo das páginas que se seguem, uma imagem pessoal do autor João Guimarães Rosa. E essa imagem ri. Ri e chora, certamente. E aqui caberia uma confissão: impossível não se compadecer e sentir o peso trágico do desencanto e morte de Diadorim ao lado de Riobaldo.

No entanto, como explicar, que uma obra de tamanho valor poético e, em certa

---

<sup>1</sup> No texto utilizaremos a sigla GS:V para nos referirmos à obra, exceto em citações onde seu nome aparece por extenso.

medida, trágico, comporte o potencial de provocar efeitos de humor e de riso resultantes de uma recepção distinta daquela instigada por uma obra trágica - pois que terminamos nossa leitura com a sensação de que a vida e a alegria é que se afirmam acima das contingências da trajetória do herói? Decidimos, portanto, enveredar pelos caminhos do humor e da alegria que GS:V abarca.

Esses dois eixos centrais de nosso trabalho partem da importância que um pequeno trecho de GS:V tem para a compreensão da obra como um todo e que, com humor, afirma a alegria e a coragem como valores vitais.

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim, de repente, na horinha em que se quer, de propósito - por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia. (ROSA, 2001:334)

Essa decisão segue o que Antonio Candido (2012:39) preconiza como a busca pessoal de coerência, entendida como "integração orgânica dos diferentes elementos e fatores (meio, vida, ideias, temas, imagens etc)" que explicam a obra.

A coerência é em parte descoberta pelos processos analíticos, mas em parte inventada pelo crítico, ao lograr, com base na intuição e na investigação, um traçado explicativo. *Um*, não *o* traçado, pois pode haver vários, se a obra é rica. Todos sabem que cada geração descobre e inventa o seu Gongora, o seu Stendhal, o seu Dostoevski.

Por isso, há forçosamente na busca da coerência um elemento de escolha e risco, quando o crítico decide adotar os traços que isolou, embora sabendo que pode haver outros. (...). (CANDIDO, 2012:39).

Trilhando as veredas do humor e da alegria como um traçado que desenhará o sentido e a coerência que aqui buscamos, seguimos pistas importantes sobre a peculiaridade do humor rosiano. Essa peculiaridade é atestada por Lélia Parreira Duarte (2006), ao afirmar que o riso do humor rosiano "se equilibra entre a tragédia e a comédia". A pesquisadora afirma que o que faz rir nas histórias de Guimarães Rosa diz respeito aos limites de consciência de seus personagens, ou seja, seu objeto é a ignorância, demonstrando que o sentido do risível se encontra na superação dos preconceitos e na convivência com a incerteza e com a loucura, bem como na vitória contra o sofrimento e a morte (DUARTE, 2006:64). Longe de pontuar com definição o humor, constatamos que essa perspectiva teórica apresentada pela pesquisadora a respeito da categoria humor é extremamente refinada, no sentido de congrega complexidades que o senso comum ignora sobre o fenômeno humorístico. Logo percebemos

que o humor é abrangente e afirma-se como uma forma de resolução. Assim, a respeito dessa abrangência, a autora afirma que:

Essa oscilação entre a tragédia e a comicidade pode ser resolvida com humor, que ensinará a não rir indevidamente e a desmascarar as falsas tragédias, (...). Guimarães Rosa aparece aí como humorista, aquele que convida a perceber a alteridade, a ver um outro aspecto da mesma coisa, por estar ao mesmo tempo tão próximo e tão distante de suas personagens. Suas histórias permitem ver as coisas de vários lados, apresentando entretanto a consciência que de que é impossível a visão simultânea, direta e total de todos os aspectos, já que a linguagem é incapaz de transmitir a totalidade: há sempre algo elidido, subentendido ou apenas insinuado. (DUARTE, 2006:306).

Surgiu, então, a necessidade de buscar compreender a história do humor em suas origens. Descobrimos que, inicialmente, o humor surge dentro de um contexto psicofisiológico da medicina da Grécia Antiga atribuída a Hipócrates (460 a.C.) (ALBERTI, 2002:74), o qual distinguia quatro tipos de humor que compunham o homem: o sangue, a cólera, a fleuma e a melancolia, ligados ao coração, ao fígado (bile amarela), aos rins e ao baço (bile negra), respectivamente. Conforme o humor ressaltado pela maior atividade de um desses órgãos os homens tendiam a ser: sanguíneos, coléricos, fleumáticos ou melancólicos. Dessa forma, destaca-se que o termo "humor" consiste em uma inclinação espiritual que caracteriza o homem pelo seu comportamento. Segundo Manfio (2006:25), "Pelo comportamento do indivíduo supunha-se qual dos líquidos poderia estar excedendo-se no organismo: a bile negra promovia o escárnio, a bile amarela as lágrimas, a fleuma o desinteresse geral e o sangue a patologia cerebral."

Portanto, o humor se distinguia do campo de sentido do que hoje chamamos humor. Tal discussão era delimitada pelas considerações sobre o cômico e o riso. Por sua vez, a história do pensamento sobre o cômico e o riso demonstra o motivo pelo qual temos uma ideia parcial sobre o fenômeno humorístico, pois tanto o riso como o cômico recebem a condenação por parte do pensamento hegemônico da Antiguidade grega. Podemos ver nessa história que enquanto Platão condena o cômico, uma vez que o Sócrates platônico considera que o riso é uma forma de obter prazer por meio do rebaixamento do objeto de riso, Aristóteles o tolera e o aborda como um gênero literário que retrata o homem inferior (ALBERTI, 2002). Assim, em nossa perspectiva, tais pensadores ressaltam apenas o que há de negativo no humor. Por outro lado, é de Aristóteles a sentença sobre o riso ser próprio do homem, sendo o homem o único animal que ri - o que não exalta nem condena o riso, porém o

relega ao "reino" do humano, sujeito, portanto, a tantos enganos. E, dessa forma, da Antiguidade grega ao pensamento teológico oficial da Idade Média, o riso humano sofrerá uma condenação por parte daqueles que o encaram como marca distintiva entre os homens e Deus, que por sua vez não ri.

Essa condenação será tanto maior na medida em que na sociedade ocidental se instaurou o monoteísmo cristão. Com o advento do cristianismo a proximidade entre o riso e o demônio estabeleceu-se como uma conexão que buscava demonstrar a parte decaída e inferior do homem em relação à unidade e perfeição de Deus. O riso é diabólico porque divide a unidade totalizadora do Deus do monoteísmo advindo do pitagorismo.

Em uma época em que a religião se espiritualiza e se torna absoluta na linhagem platônica e aristotélica, em que a divindade se congela em um espírito único, imutável e eterno, o riso é expulso dos céus. Num ser absoluto em que a onipotência, a essência e a existência são uma coisa só, não há mais espaço para o cômico. O riso insinua-se pelos interstícios do ser, pelas fissuras e pelos pedaços mal colados da criação; em Deus não pode haver a menor fissura. O riso não tem mais nada a ver com o divino, e, subitamente, adquire um verniz diabólico: o diabo tenta utilizá-lo para desintegrar a fé, ou Deus. É o instrumento de sua desforra. Assim, o pensamento grego pagão prepara a rejeição cristã ao riso. (MINOIS, 2003:75).

Segundo o historiador George Minois, as religiões monoteístas excluem o riso do mundo divino e se pergunta: "Do que poderia rir um Ser todo-poderoso, perfeito, que se basta a si mesmo, sabe tudo, vê tudo e pode tudo?" (MINOIS, 2003:111).

De uma forma geral, segundo Alberti (2002), as teorias sobre o riso na Antiguidade ou condenam ou toleram o riso, visto que ele se distancia da verdade suprema das Ideias ou de Deus: "O riso e o cômico prejudicam nosso acesso à essência fundamental do ser: os prazeres impuros e a felicidade terrena da *laetitia temporalis* nos dão a ilusão do bem, enquanto o verdadeiro prazer deve ser procurado apenas na sabedoria e no conhecimento da verdade." (ALBERTI, 2002:73).

Porém, como se sabe, principalmente por meio dos estudos sobre a carnavalização de Bakhtin (2010; 2008; 1990), na Idade Média o riso sempre conviveu com a cultura oficial, dominada pela ideologia da Igreja Católica, e se expressava por meio das festas populares advindas dos festejos do mundo grego antigo.

Segundo atesta Minois (2003:423), o termo "humor" só começou a ter o sentido usual de hoje em dia a partir do século XVIII, surgindo em um texto de Shaftesbury intitulado "*Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour*" (*Sensus communis: um ensaio*

sobre a liberdade do gracejo e do humor). Tem-se, a partir de então, atribuído ao humor uma noção vaga que remete a gracejo, engenho e espirotuosidade.

Com a Modernidade o humor passa a ser um traço do caráter de um indivíduo, sendo uma forma de exercer sua liberdade, seguindo a tendência ditada pela Revolução Francesa e pelas transformações culturais e ideológicas pelas quais a humanidade passou nesse período. Essa noção do humor como traço de caráter, engenho e espirotuosidade é resultado de um problema tipicamente moderno que diz respeito ao nascimento do sujeito, onde não mais existe um mundo totalitário, mas uma multiplicidade de perspectivas que reverberam o riso romanesco. Ou seja, ter senso de humor significa exercer sua individualidade com liberdade. A partir do século XVIII, portanto, o humor passa a ser um ato voluntário. "O humor não tem, definitivamente, o sentido que lhe dava Jonson, ou seja, aquele de um humor físico involuntário. Agora é uma atitude voluntária e consciente, uma espécie de filosofia de vida baseada no distanciamento." (MINOIS, 2003:423).

Da concepção corporal dos fluidos hipocráticos, passa-se, na Modernidade, à concepção espiritual, à agilidade ligada ao intelecto. Simultaneamente, o humor enquanto produtor de riso passa a instigar não mais a ridicularização e inferiorização de um outro, pois o humor do homem moderno é um distanciamento que implica o próprio indivíduo que dele se utiliza. O humorista ri tanto de si quanto do mundo; já não escolhe apenas um objeto distinto de si para rir e seu modo de produzir humor é uma marca de subjetividade e de estilo próprios. O humor do homem moderno passa a ser um traço que o caracteriza e revela seu gênio, sua maneira de se posicionar no mundo.

Para entender o posicionamento do humor quanto ao objeto do riso provocado por ele basta compará-lo ao posicionamento da ironia (DUARTE, 2006; MINOIS, 2003). Esta última, utilizada como figura de linguagem da retórica ou como ascensão à verdade do Mundo das Ideias platônico, é um fingimento, uma forma de afirmar o contrário do que se diz a fim de desmascarar as falsas assertivas do que se pretende ironizar. Por outro lado, o humor visa o próprio humorista (DUARTE, 2006; MINOIS, 2003; PIRANDELLO, 1996) e não pretende estabelecer novas verdades que substituam o lugar das assertivas por ele desmascaradas. O terreno fértil para o humor, no entanto, é todo aquele que demonstra a ambiguidade e a criatividade do homem que já não se contenta com o pensamento lógico e analítico, desmantelando todo o dogmatismo e a fé cega dessas premissas. Assim, a ironia, como figura

de linguagem, pode servir ao posicionamento do humor criando uma forma de ironia que Duarte (2006) aponta como ironia *humoresque*.

Certamente esse humor reflete-se na produção literária predominante da Era Moderna: o romance. Como exemplo dessa perspectiva, recorreremos ao romancista Milan Kundera (2009:146) como um representante das vozes que são recorrentes em afirmar que "o romance veio ao mundo como o eco do riso de Deus." Ele, como Bakhtin (2008), destacam François Rabelais como ícone da luta contra os *agelastas*, ou seja, aquele que não ri, que não tem senso de humor (KUNDERA, 2009:147).

Não existe paz possível entre o romancista e o *agélaste*. Não tendo nunca ouvido o riso de Deus, os *agélestes* são convencidos de que a verdade é inequívoca, de que todos os homens devem pensar a mesma coisa e que eles mesmos são exatamente aquilo que pensam ser. Mas é precisamente ao perder a certeza da verdade e o consentimento unânime dos outros que o homem torna-se indivíduo. O romance é o paraíso imaginário dos indivíduos. (...)  
 (...) O romance nasceu não do espírito teórico mas do espírito do humor. (KUNDERA, 2009:147).

Em busca de uma definição incontestada do humor, deparamo-nos com o caráter volátil desse fenômeno. Todavia, a despeito da impossibilidade de defini-lo, ele se afirma em Guimarães Rosa como um valor positivo, pois guarda em si "a coerência do mistério geral que nos envolve e cria." (ROSA, 1985:8). Em nosso trabalho, acreditamos que esse mistério não deve ser confundido com um mistério totalitário, mas deve ligar-se à ideia de que o universo não é criado pela razão, mas por uma gargalhada divina. Utilizando-se do "não-senso", o humorista, segundo Guimarães Rosa, vai do grotesco ao sublime ao revelar uma realidade mais ampla, que ultrapassa a contradição e os paradoxos que se apresentam como condição para que o humor se apresente. Assim, Duarte (2006:295-6) afirma que o humor dos textos rosianos está em que eles apontam para uma terceira margem que mostra

a impossibilidade de formulação de conceitos definitivos, expressando a convicção de que é permanente e irresolúvel a tensão entre pólos opostos - seja entre o mundo dos dominadores e o dos dominados, seja entre o mundo do sertão e o da cidade, seja entre a simplicidade do sertanejo e a esperteza daquele mais culturalmente desenvolvido (ou vice-versa), seja entre real e imaginário, bem e mal, Deus e o diabo, *mythos* e *logos*, loucura e razão.

Essa perspectiva do humor reflete o mundo romanesco a que se refere Kundera por desvelar a multiplicidade no mundo, ao mesmo tempo em que, novamente no dizer de Duarte (2006:301) "prefere a infração que ordena o caos pelo absurdo, regendo-se pela poesia".

O humor como apreensão das contradições produz, por sua vez, a união dos dois afetos primários que se contrapõem um ao outro: a alegria e a tristeza. Porque não é possível rir sem sofrer quando o objeto dessa contradição é a própria vida do humorista - seu mundo e sua maneira de ser nesse mundo. A contradição desvelada pelo humor nos deixa em um estado de insegurança, sem que possamos ter qualquer certeza, sem que possamos fazer qualquer previsão, pois logo nos vemos desacreditá-la. Nesse sentido, no humor surge a própria possibilidade do devir.

A contradição e a multiplicidade desmascaradas pelo humor, como dissemos, nos encaminha a um sentido maior que o oferecido pela compreensão séria. Longe de reduzir-se a uma compreensão dialética, na qual é necessário que uma parte dos polos opostos seja descartada a fim de chegarmos em uma resolução sintética, o humor constantemente demonstrará que o sentido totalizador deve se confrontar com as peculiaridades dos elementos em contradição. Portanto, o humor como o compreendemos nesse trabalho é a afirmação da pluralidade da vida, visto que a simples constatação dos paradoxos e das contradições produz tão somente a perplexidade, mas que o humor serve como uma ponte, um caminho, para um sentido sempre por vir, mas nunca definitivo.

O humor ensina, portanto, ao humorista o caminho da liberdade, o caminho por onde sobrelevar-se aos impasses da seriedade. Esta, segundo Bakhtin (2010:370) é sempre unilateral, ameaçadora, dogmática; enquanto o riso, a ironia, o humor lançam o homem para além dessas barreiras. Uma pessoa com medo, como o nosso narrador Riobaldo, é produto da seriedade e da ameaça que pesa sobre aqueles que seguem o dogmatismo de um pensamento religioso cuja tônica é a seriedade. Porém, João Guimarães Rosa, antes de ser dogmático, construía em seus livros a imagem de um mundo plural, onde a religiosidade do homem se volta ao estado de organicidade, à relação com a natureza. Assim, nos perguntamos: é plausível encarar GS:V, o medo e as angústias contra os quais Riobaldo luta como uma mensagem séria? Não estaria GS:V, ao contrário, afirmando a pluralidade do mundo para além do maniqueísmo e dicotomia herdados do pensamento sério urdidos pela cultura oficial da Idade Média? Se acreditamos em Bakhtin (Idem) ao afirmar que na "cultura de múltiplos tons até os tons sérios soam de outro modo: sobre eles recaem os reflexos dos tons cômicos"; que esses tons sérios "não perdem sua exclusividade e singularidade" pois "são completados pelo aspecto do riso.", é preciso encarar GS:V por esse viés e buscar apreender a mensagem

que a obra como um todo, como um enunciado, é capaz de gerar. Acreditamos que a mensagem que GS:V nos deixa se distancia da mensagem de um enunciado sério, ameaçador, amedrontador e dogmático.

Guimarães Rosa, ao contrário, constrói uma mensagem que atesta para a positividade do riso. Não um riso corrosivo, mas um riso que contribui para o desenvolvimento do ser, como pode-se constatar na filosofia de Spinoza (MINOIS, 2003:420). Para o filósofo, existe a possibilidade de um excesso de riso e de alegria que, quando fixados em objetos perecíveis ou voláteis, levam necessariamente à tristeza. Mas o bom riso, ou a *hilaritas*, é sempre uma forma de se aproximar de Deus e de sua perfeição imanente.

Assim, os primeiros dois capítulos do presente trabalho são dedicados à abordagem da presença do humor em GS:V. Por compreendermos que o humor é um fenômeno relacionado à linguagem, ele é, também, uma forma de marcar um determinado posicionamento. Assim, vimos a necessidade de estabelecer uma distinção entre o humor dentro da perspectiva do narrador e o humor dentro da perspectiva do autor. Dessa forma nasceram os dois primeiros capítulos. No primeiro ressaltamos o sentido e a função do riso dentro do relato de Riobaldo bem como elaboramos uma análise da presença do humor na fabulação do relato. No segundo capítulo analisamos o humor na relação entre autor e leitor, destacando a importância que Guimarães Rosa dava a essa forma expressiva, bem como sua implicação na recepção da obra. Observa-se a importância que o Nada possui na elaboração humorística do autor e que acarreta novas perspectivas para a recepção do tema do pacto, o qual, como veremos, é subvertido por meio da contribuição do humor rosiano que ressalta a existência de terceiras margens.

Os dois últimos capítulos são dedicados a abordar a alegria. Ao contrário do humor, a alegria aparece em GS:V sobretudo como um valor, como um conteúdo. Assim, o tema nos permitirá uma abordagem simbólica e profunda, na qual sua imagem surge na maneira de conceber o mundo múltiplo de GS:V.

Tanto a alegria como o humor são formas de resolver as contradições de maneira positiva. Ela é em si um valor paradoxal, mas extremamente lúcido, que consiste em afirmar a vida a despeito do trágico dos acontecimentos e do pesar melancólico que se ergue diante da faticidade inscrita no real. Como afirma Savater (2000), a alegria não possui uma finalidade a não ser ela mesma no momento presente em que se manifesta, ou seja, em ato, enquanto

afirmação da vida, ao contrário do prazer e da felicidade. Enquanto o prazer busca perdurar inutilmente no presente e a felicidade sempre se encontra no passado ou no futuro, a alegria é a aceitação, no presente, tanto do passado quanto do futuro, pois é uma vontade de dizer "sim" gratuita e libertadora.

De resto, a alegria é coisa do presente, dado que ninguém é impedido de se sentir alegre por saber que dentro de um instante pode deixar de estar; mas também se nutre da aceitação agridoce do passado e do desafio euforizante do risco vindouro. Neste sentido a alegria ainda se adequa melhor do que o prazer à visão trágica (SAVATER, 2000:47-8).

No momento em que Riobaldo tece o seu relato ao interlocutor, é a alegria que ele afirma enquanto valor, conjugando a positividade da sua ideia de Deus. Como veremos, a alegria é, portanto, tanto a conclusão a que chega o narrador quanto a origem de todas as coisas, se compreendermos que a alegria é a afirmação da multiplicidade, do plural, do "mundo misturado" a que se refere Riobaldo. Assim é a alegria trágica de Nietzsche segundo Deleuze:

O trágico está somente na multiplicidade, na diversidade da afirmação *enquanto tal*. O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria plural. Esta alegria não é resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico Nietzsche pode denunciar um desconhecimento essencial, o da tragédia como fenômeno estético. Trágico designa a forma estética da alegria, não uma fórmula médica, nem uma solução moral da dor, do medo e da piedade. O que é trágico é a alegria (DELEUZE, 1976:11).

Embora reconheçamos a validade da perspectiva nietzscheana que conforma o trágico e a alegria na análise de GS:V, buscamos um caminho diverso que suplanta a questão suscitada pelo trágico e que suscita a discussão sobre o gênero tragédia. Uma vez que a obra não corresponde a esse gênero, mas comporta o pensamento trágico, nossa análise da alegria, seguirá um viés paralelo à perspectiva nietzscheana ao nos valermos da ideia de Baruch Spinoza, filósofo racionalista do século XVII, nascido em Amsterdã (DELEUZE, 2002:11). Pois, segundo Deleuze (1976), grande parte do pensamento de Nietzsche sobre a alegria enquanto afirmação da pluralidade da vida advém de sua leitura de Spinoza.

Assim, escolhemos como base teórica a definição de Spinoza de alegria, pois entendemos que para ele a alegria consiste em um afeto primário para o qual tendem todos os seres vivos em seu esforço por permanecerem vivos. Dessa forma, a alegria pode ainda ser equiparada ao que Freud chamará de *eros*, impulso vital ou libido e que se contrapõe ao

*thanatos* (POTKAY, 2011:288) ou impulso de destruição que se populariza como um princípio que está "além do princípio de prazer" no pensamento psicanalítico. Ambos, na linguagem de Spinoza, constituem os afetos primários que se ligam ao homem pelo desejo que constitui a sua essência, visto que, para o filósofo, toda a dinâmica ética do homem está pautada em três afetos: alegria, tristeza e desejo.

Enquanto a alegria é a passagem de uma perfeição menor para uma perfeição maior do ser, a tristeza é a passagem de uma perfeição maior para uma perfeição menor (SPINOZA, 2011:140). Por sua vez, o desejo é a própria essência do homem pois ele define a sua potência de vir a ser ou de permanecer existindo.

Não entraremos em uma análise estritamente spinoziana dos afetos em GS:V, mas demonstraremos como a alegria aparece em GS:V enquanto força vital e passagem de uma perfeição menor a uma maior, ressaltando, ainda, a originalidade desse afeto (POTKAY, 2011; SAVATER, 2000) que se remete à tendência seguida por todo ser. A alegria aparece assim, não como uma finalidade, mas como o fundamento da própria existência reconectada com a vida. A alegria de GS:V é a própria virtude, na medida em que fundamenta e origina a atitude moral de Riobaldo que, por sua vez, a encara como uma expressão divina juntamente com a coragem.

A importância de nossa escolha por seguir a ideia spinoziana da alegria está no que diz Savater (2000:48) a respeito da filosofia de Spinoza: "(...) sentir que aumenta racionalmente a nossa alegria é o melhor sintoma moral e, ao mesmo tempo, o conteúdo mais preciso que podemos dar à palavra 'virtude', tantas vezes referida supersticiosamente a lágrimas e autoflagelações."

Dessa forma, esse trabalho busca iluminar uma leitura positiva, alegre e bem humorada de GS:V, demonstrando que a alegria nem sempre é frívola e que o humor nem sempre é só comédia.

## 1. NO HUMOR NEM TUDO É COMÉDIA.

Interessa, a princípio, demonstrar a forma como o humor e o riso estão presentes e colaboram na composição da obra, produzindo efeitos de sentido que convergem para um tema recorrente da literatura de Guimarães Rosa: a Alegria. Mas, como bem afirma o autor em "Aletria e Hermenêutica", primeiro prefácio de "Tutaméia", "*No terreno do humor, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos*" (ROSA, 1985:7).

Por conta dessa constatação, nossa análise não privilegiará um ponto de vista teórico específico acerca do humor, mas antes deixaremos que GS:V suscite as diversas maneiras pelas quais esse fenômeno se apresenta.

Notamos, entretanto, que as teorias mais produtivas para a nossa análise são as teorias que demonstram que o humor é resultado de uma incongruência – seja ela cognitiva ou afetiva. Porém, colaboram, de forma secundária, as teorias que demonstram que o humor nasce de uma tensão liberada, sendo a via de escape dessa tensão, as teorias lúdicas que consideram que o estado de jogo é o fundamento para a produção do humor e as teorias que encaram o humor e o riso pelo viés da superioridade (principalmente no que se refere ao riso retratado dentro da obra e à forma como ele é utilizado pelos personagens). O núcleo de cada uma dessas teorias secundárias, no entanto, possui, em graus diferentes, a noção de contraste, o que atesta a preeminência dessa perspectiva sobre as demais.

Entendemos que, sendo o humor um fenômeno tão escorregadio, cujas atribuições, ao longo da história das tentativas de conceituá-lo, por vezes são divergentes e, por outro lado, reconhecendo que sua abordagem no âmbito da recepção de GS:V é modestamente abordada, qualquer forma de privilegiar um posicionamento teórico acarretaria numa parcialização excludente tornando inviável sua investigação. Além disso, visto que nosso objetivo não é teorizar a respeito do humor, acreditamos que a utilização de diversos caminhos teóricos sobre tal enfoque colabore tanto com os limites dessas teorias como com a fortuna crítica dedicada a GS:V.

Isso, porém, não significa que nossas considerações não apontem para uma característica do humor em GS:V: um humor gerado pelas contradições suscitadas pelo protagonista cuja função reside no distanciamento e na reflexão. Consideramos também, em

consonância com Pirandello (1996:22), que o humor não tem como finalidade última fazer rir, mas de, por meio do riso cognitivo<sup>2</sup>, levar o leitor à reflexão sobre os paradoxos da vida. Riso esse que surge como afirmação do pluralismo da vida, dos seus contrários: riso que afirma num mesmo lance tanto a tristeza como a alegria, tal como encontramos na expressão de Giordano Bruno: *In tristia hilaris, in hilaritate tristis*.

Na famosa expressão de Giordano Bruno, o afeto suscitado corresponde à apreensão de um paradoxo afetivo. Tal paradoxo se encontra inscrito na maneira de Riobaldo se reportar às questões que lhe inspiram seu gosto de "especular ideia" e que convergem para um ponto central, constantemente aberto: "O diabo existe e não existe? Abrenúncio. Essas melancolias." (ROSA, 2001:26). Tais "melancolias", no entanto – alimentadas pelos paradoxos de um sistema dual no qual o protagonista se inscreve –, apontam para uma resolução positiva, para uma "alegria maior" que sobrepuja a própria questão e que nasce da constatação do múltiplo e do contraditório.

Observa-se, igualmente, que conteúdo e forma se conjugam na produção do efeito de humor, sendo uma propriedade do estilo do autor. Por sinal, condição necessária para que se possa manifestar o espírito humorístico, visto que sua expressão dá-se pela língua viva, cuja forma se submete às originais recriações do autor. Por isso Pirandello observa que o humorista necessita ter uma intimidade de estilo, possuir a sua própria língua, pois o "humorismo tem necessidade do mais vivaz, livre, espontâneo e imediato movimento da língua, movimento que se pode ter somente quando pouco a pouco se cria a forma." (PIRANDELLO, 1996:54-5).

Para tanto, a posição do leitor como agenciador de sentidos da obra a partir do "não-lugar" aberto pelo humor será de grande importância, pois em GS:V, as veredas tortuosas das reflexões e lembranças de Riobaldo nos levam a esse entre-lugar marcado pelo valor de travessia a que o leitor-interlocutor silenciado é convidado a percorrer, seguindo as marcas composicionais da obra. Posição que requer que se aceite uma metodologia implicativa onde a

---

<sup>2</sup> Por "riso cognitivo" entendo a parte que cabe à compreensão em todo efeito humorístico provocado pela contradição. O riso nasce aí como uma resposta à solução dos contrastes humorísticos. Nesse sentido, essa concepção se insere na linha do pensamento de Freud (2006:116) ao reconhecer que o prazer do riso cognitivo se encontra na economia do esforço intelectual, o qual não se submete às regras do pensamento sério e racional, mas vê-se livre para captar novos sentidos. Jean Fourastié (1985:40) em sua "Reflexão sobre o Riso" traz uma colaboração bastante pertinente a esse respeito: "Para rir é preciso, em primeiro lugar, sentir o conflito, o contraste, pelo menos a coexistência de duas ações ou de duas ideias - , e resolvê-la, vencê-la, dominá-la."

experiência de prazer/fruição do leitor/pesquisador é encarada como mais um dado a ser considerado.

A proposta de averiguar a dimensão humorística de GS:V parte de colocar em questão não o gênero da obra (se ela é humorística ou não), mas a sua capacidade de gerar leituras que desempenhem essa dimensão. Esse ponto de vista só é pertinente na medida em que partimos da constatação que o humor não é fiel a um gênero literário segundo os moldes da estilística e da retórica, pois, como argumenta Pirandello (1996:176-77), o "humorismo não é um 'gênero literário', como o *poema*, a *comédia*, o *romance*, a *novela*, e assim por diante: tanto é verdade que cada um destes componentes literários pode ser ou não humorístico". Para o dramaturgo, o humorismo é uma qualidade da expressão.

Portanto, a primeira pergunta a que nos propomos é: em que medida GS:V comporta o humor? E assim propor leituras que iluminem esse caráter a fim de "completar junto com o autor" (ROSA, 1973:332) o mundo misturado de GS:V, forjado pelas palavras espanadas e recriadas, manipuladas por Guimarães Rosa, o qual tanto valorizava o irracional e o paradoxo – elementos importantes para o humor gerado pelo contraste.

Pode-se afirmar que o terreno mais fértil para a contradição e o paradoxo é a própria linguagem. Se, para Pirandello (1996:177; 131-32), o humor é uma "qualidade da expressão" que privilegia a reflexão e demonstra-a claramente, de onde emana o principal efeito do humorismo que é o "*sentimento do contrário*", a metalinguagem é um artifício importante para o humor literário, pois, como afirma Duarte (1994:10): "Na perspectiva do humor, o fingimento será reduplicado: além de usar máscaras e representação, o texto exibirá os artifícios que usa. Nesse caso abrem-se os bastidores da criação (...), revelando-se as artimanhas da construção textual (...)".

O humor literário parte, com isso, dos "hábeis pontos" do trabalho com a palavra, explorando os seus vários níveis expressivos de forma a potencialmente proliferar, por meio da ambiguidade, uma multiplicidade de sentidos que nos levem à reflexão.

Como se sabe, o trabalho com a palavra, matéria-prima do escritor, é uma prioridade comum das análises encontradas na fortuna crítica de Guimarães Rosa, que vai de Cavalcanti Proença (1958) e seu "Alguns aspectos formais de Grande Sertão: Veredas" à organização, por Nilce Sant'Anna Martins (2001), de um léxico dedicado à obra do escritor. Interesse simples

de justificar, visto que ao leitor, familiarizado ou não com o mundo rosiano, um afeto constante e primeiro é a forma esteticamente burilada, instigante e apelativa. No entanto, em que momento pode-se afirmar que a linguagem se torna humorística? O que Guimarães Rosa pretendia ao destacar a importância de se preservar o "humor" no processo de tradução, como expressa em carta de 3 de janeiro de 1964 ao tradutor italiano de *Corpo de Baile*, Edoardo Bizzarri: "O importante é enriquecer a coisa com 'humor', menos importando a estrita equivalência." (ROSA, 2003:124).

Uma vez que os fatos em si não possuem a capacidade de fazer-nos rir antes que a eles atribuamos significado (POSSENTI, 2007:337), é possível concluir que a qualidade humorística está na manipulação da linguagem que descreve os acontecimentos e o mundo. Mesmo quando nos deparamos com um evento que nos parece humorístico, ou seja, sem que haja uma troca verbal que represente esse evento de forma humorística, atribuímos a uma "intenção superior", normalmente chamada de "ironia do destino", a configuração e manifestação do evento, a fim de dar-lhe um significado humorístico. Com frequência um evento humorístico apresenta-se como um acontecimento imprevisível e absurdo ligado ao acaso. Assim, Beth Brait (2008:25), referindo-se à concepção que atribui aos acontecimentos uma "ironia do destino", se questiona:

do destino ou do narrador que flagra essa essencial contradição e deixa para o leitor o prazer de ver mais longe através da marota estratégia linguagueira?

Para responder a essa pergunta, é necessário voltar sempre a uma ideia essencial aos estudos da linguagem: há somente a linguagem para estabelecer as relações entre homem e o mundo, e entre os homens.

Em GS:V, Riobaldo concede ao seu interlocutor e ao leitor essa capacidade de ver mais longe, além da contradição dentro da qual se encontra a sua consciência enquanto narrador da sua vida:

Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja. Mas para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor o que é que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei e que pode ser que o senhor saiba (ROSA, 2001:245).

No trecho acima, percebemos que o sentimento do contrário, para além do afeto que Pirandello observa como um riso que chora e um choro que ri, desempenha uma função que não se limita a um barroquismo vazio, mas precisa dos tontos movimentos da linguagem para afirmar a facticidade da vida com humor. A vida é o que é, mesmo tortuosa, pois o que vale é

uma leitura da vida que está além das linhas tortas, no seu "supra-senso". Vê-se, nesse exemplo introdutório, que a manipulação da linguagem obedece a um obscurecimento da "estratégia languageira" humorística.

O humor que dispõe tanto da forma como do conteúdo, no exemplo acima, concentra uma mensagem que se estende para o resto da obra e que consiste no ponto cego da ignorância do narrador: a expressão "o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe" aparentemente soa como uma tautologia, mas pode ser encarada como uma brincadeira do autor – enunciador em segundo plano de GS:V – que comporta o sentido do meio, da travessia, onde o "perto" se posiciona, sintagmaticamente, no meio da expressão enquanto o que "parece longe" se posiciona nas bordas.

Esta manipulação não obedece às normas do pensamento lógico, visto que o humor não participa da ordem racional da linguagem estabelecida, constituída pelo discurso sério. Como vimos no exemplo, a manipulação, embora não careça de lógica, obedece mais a demandas estéticas e expressivas da linguagem que ao poder homogeneizante da linguagem cristalizada. Dessa forma, segundo Alberti (1999:16), pensadores como Michel Foucault imaginam que o riso e o humor se encontram no espaço do "não-lugar da linguagem", onde o impensável torna-se o centro da construção linguística. Propõe, assim, a questão de que o pensamento precisa encontrar suporte na linguagem a fim de se expressar. Necessidade que, por sua vez, o delimita no espaço do vocábulo ou do texto-discurso. Nesse sentido, o humor é a abertura de um sistema ao mesmo tempo em que existe tão somente a partir desse sistema.

Retornando ao exemplo dado acima, o impensável produzido pelo humor languageiro, aparentemente tautológico, reside na construção estética do sentido de meio, realidade, ponto cego onde se encontra o narrador no processo de travessia. Pela produção de contrastes uma imagem e um sentido se formaram, os quais não se encontram como sentido superficial e corriqueiro da linguagem, mas que é produzido pela liberdade e opacificação da mesma.

Ou seja, o humor, engendrado através da manipulação da linguagem enquanto sistema rígido, petrificado pela racionalidade e pela pretensão do inequívoco, liberta o pensamento do jugo da linguagem estabelecida. Segundo a leitura do pensamento de Freud feita por Alberti (1999:19), é a libertação do laço entre o pensamento e a linguagem estabelecida pelo pensamento estritamente racional que causa a sensação de prazer dos chistes e a de superioridade do humor, pois, enquanto um recupera o prazer infantil da liberdade com as

palavras no processo de aquisição da linguagem (FREUD, 2006:122), o outro apresenta-se como demonstração de rebeldia contra o princípio de realidade, ligado ao racional e à utilização da linguagem séria, por meio do qual se tecem as frustrações e os "traumas". Esses, para o humorista que pauta sua rebeldia numa ilusão de superioridade, "não passam de ocasiões para obter prazer", constituindo o elemento essencial do humor segundo Freud (1974:191).

Portanto, o "não-lugar" do humor só pode ser gerado dentro do próprio sistema da linguagem, em romper com ela e com seus binarismos reificados ou em revoltar-se contra a realidade criando essa "ilusão" de atopia, "não-lugar" do Eu que, "distanciado", consegue rir – ou forjar o riso – do pior e de si mesmo.

O fenômeno do humor e suas diversas modalidades se manifestam como formas de avaliar o mundo. Isso não quer dizer que toda avaliação humorística é dada sobre a base de uma recriminação moralista, tal como acontece na ironia, na sátira e no sarcasmo. Consideramos, porém, que os conteúdos da avaliação humorística do mundo tracejam os limites de um determinado estado de consciência, bem como demarcam a individualidade daquele que reconhece ou produz humor; não se limitam à utilização de premissas puramente lógicas e racionais, dispondo igualmente de elementos afetivos, tais como a alegria, a melancolia, o prazer, o amor, a inveja etc. Por isso, o humor pode ser extremamente subjetivo, e como é um fenômeno que aflora na linguagem, é um fator que colore e movimentam o estilo literário – no caso, o estilo Guimarães Rosa, para quem o estilo é expressão do caráter do homem (ROSA, 1973:334).

Uma vez que o humor é forjado pela linguagem, como um fenômeno significativo e sintomático da individualidade de quem o gera e de quem é capaz de reconhecê-lo, consideramos quatro consciências implicadas no jogo de leitura de GS:V: a de Guimarães Rosa, a de Riobaldo, a do interlocutor e a do leitor (autor, personagem, interlocutor do personagem e leitor, respectivamente). Consideramos, também, que GS:V, embora consista em uma narrativa em primeira pessoa, projeta dois enunciadores: o personagem como enunciador em primeiro plano que obedece ao universo da história e o autor como enunciador em segundo plano.

Cada enunciador se posiciona dentro de uma cena de enunciação específica: o primeiro em relação com o seu interlocutor citadino e o segundo em relação com o leitor.

Porém, o leitor tanto pode desempenhar o papel de interlocutor de Riobaldo, quanto de interlocutor do autor, ao promover o distanciamento da cena de enunciação 1 e considerar a cena de enunciação 2 tomando a obra como um todo.

Tal separação nem sempre é tão nítida assim, podendo haver momentos em que o autor manifesta suas ideias por meio das palavras do personagem, como observa Bakhtin (2010:8), dificultando discernir suas diferenças. Assim, Guimarães Rosa, visto como um autor com inclinações místicas e religiosas, tal como seu personagem Riobaldo, diz que leva o sertão dentro de si (ROSA, 1973:342) da mesma forma que vemos o ex-jagunço afirmar que o sertão "é dentro da gente" (ROSA, 2001:325).

Por outro lado, Bakhtin afirma que ater-se a essa perspectiva significa afastar-se do "princípio esteticamente produtivo do tratamento do personagem" uma vez que o personagem sempre deverá ter a sua parcela de acabamento como resultado de um processo criativo, possibilitado através do excedente de visão da consciência do autor enquanto "consciência de uma consciência" (BAKHTIN, 2010:9-11). O humor, a paródia, a sátira e a ironia são formas eficazes do autor se diferenciar do seu personagem, criando um fundo que excede a consciência do personagem e destaca a sua ignorância e seus limites de forma risível:

(...): um homem pequeno sobre o grande plano de fundo do mundo, um conhecimento pequeno e a confiança do homem nesse conhecimento sobre o fundo de uma ignorância infinita e desmedida, a certeza de que um homem tem de sua condição central e exclusiva ao lado da mesma certeza dos outros: em todos esses casos, o fundo esteticamente utilizado se transforma em momento de desmascaramento (BAKHTIN, 2010:19).

No entanto, esse artifício não deve ser encarado como um elemento essencial na composição de um personagem cômico ou ridículo. Muitas outras características são necessárias na definição de um personagem cômico e que faltam a Riobaldo. Bergson (1983:72), por exemplo, destaca que para se construir um personagem cômico é preciso trabalhar com caricaturas que demonstrem a parte automática e inconsciente do ser humano que seja reprovável para a sociedade bem como orquestrar na obra um distanciamento total que impossibilite ao leitor ter qualquer empatia pelo personagem. "É cômico quem siga automaticamente o seu caminho sem se preocupar em fazer contato com os outros. O riso ocorre no caso para corrigir o desvio e tirar a pessoa do seu sonho", afirma o filósofo (BERGSON, 1983:72). Ademais, trataremos aqui não do cômico, mas do humor em GS:V – uma instância mais abrangente que o cômico.

## 1.1 Tensão e humor

Portanto, primeiramente enfocaremos a cena de enunciação que a obra encena, destacando a maneira como o humor surge no discurso de Riobaldo e como ele vivencia o riso no seu relato. Sendo o humor um fenômeno ligado à consciência e a um posicionamento específico, por parte dessa consciência, ele é uma marca de subjetividade.

Mas o humor não se limita às intenções do enunciador, visto que o sentido humorístico de um enunciado dentro do discurso apresenta-se como um efeito de sentido que, pelo caráter especular<sup>3</sup> de GS:V, pode afetar tanto o interlocutor de Riobaldo quanto o leitor de Guimarães Rosa.

Podemos destacar dois Riobaldos, visto que, de forma simplificada, ele se apresenta em dois tempos distintos: o tempo da narração e o tempo da matéria narrada em que se dão os acontecimentos, abrindo espaço para duas consciências e dois estados que são agrupados pelo narrador como tempo do não-saber e o tempo do saber (HAZIN 1994:75), ou do pensar direito: "Ao que naquele tempo eu **não sabia** pensar com poder. Aprendendo eu estava?"; "O que **não entendo hoje**, naquele tempo eu **não sabia**." (ROSA, 2001:201; 362; 505, *grifo nosso*) e: "**Hoje sei**: medo meditado – foi isto"; "Do que **hoje sei**, tiro valias?" (ROSA: 2001:202; 537, *grifo nosso*).

Essa diferenciação entre os dois tempos se dá por uma avaliação subjetiva do próprio personagem-narrador e serve como indício de demarcação entre dois planos da obra apontados por Cavalcanti Proença segundo Irlemar Chiampi (1998:98-9) e retomada pela autora a fim de analisar um terceiro plano que corresponde à avaliação do ato de narrar feita pelo próprio narrador.

De fato, o passado de Riobaldo, pelo olhar de velho barranqueiro, apresenta-se cheio de momentos de cegueira e ignorância, mas, por outro lado, o saber a que ele atingiu na

<sup>3</sup> Chamamos "caráter especular" de GS:V a sua capacidade de representar os elementos de uma cena de enunciação que se expande ao momento da leitura. Leitor e interlocutor ocupam lugares semelhantes, bem como o narrador e o autor. No entanto, como veremos, essa sugestão não é inequívoca, cabendo-nos sempre lembrar a distância entre os elementos artísticos da obra e os elementos que a performatizam em sua leitura. Hazin (1994) também usa o termo "especular" para demonstrar que a estória de Riobaldo está cifrada na primeira metade do livro: "Na própria narração de Riobaldo, podem-se identificar dois momentos distintos. (...) é como se Riobaldo re-contasse - de outra maneira - a mesma coisa, sendo que, desta feita, decifrando (=tornando claro) o que apareceu cifrado (=escuro), na primeira metade, como se o livro tivesse um *caráter especular*." (HAZIN, 1994:35).

velhice consiste em algo ainda não plenamente compreensível. Algo que Riobaldo não sabia (sobre a identidade de Diadorim, sobre como ser corajoso e temente a Deus, sobre os vários tipos de medo, sobre as várias formas negativas do diabo e a positividade ilusória de sua maneira vazia de ser, sobre sua capacidade de liderança, sobre si mesmo etc.) e que, no desenvolvimento da sua vida, lhe foi sendo revelado, não é suficiente para que ele sane suas dúvidas e angústias delas provenientes. Pelo contrário, o impulsionam a se manter aberto ao retorno das mesmas questões.

Portanto, a diferença entre o Riobaldo do passado e o do presente está em que ele tem o poder de manipular sua narrativa e nitidamente oscilar entre o descrédito em sua experiência nas Veredas Mortas, onde ele buscou firmar o pacto, e a crença fatalista em que esse pacto foi firmado e cujos efeitos foram sentidos nas ações consecutivas do in-certo pactário<sup>4</sup>. Portanto, no presente da narração pode-se constatar igualmente dois Riobaldos: um que busca superar o sentimento de culpa por meio de racionalizações esclarecidas sobre a não existência do diabo e outro que submete-se ao medo de ter firmado o pacto.

Um é potente de vida, alegre e iluminado pelo auxílio da "suma doutoração" do forasteiro que lhe confirma que o diabo não existe; outro é impotente, angustiado e obscurecido pelo medo. As dúvidas sobre o seu passado são sintomas da sua consciência cindida. Sobre esses dois Riobaldos do presente da narração, Duarte (1976) afirma:

Através da narração, Riobaldo deixa entrever a tensão em que vive, seu estado intermediário entre dois polos que se opõem, nos quais ele não consegue encontrar pontos em comum. Riobaldo narrador revela a tensão existente entre dois Riobaldos: Riobaldo (1), sertanejo, jagunço, crente, inserido num contexto mítico em que Deus e o diabo, o Bem e o Mal são forças definidas e atuantes, e Riobaldo (2), ser autônomo que se situa fora desse saber popular e mítico e é capaz de questioná-lo (DUARTE, 1976:6).

Um indivíduo cujo interior se encontra em tamanho estado de tensão seria capaz de produzir humor? Nossa hipótese é de que o humor é, para um personagem como Riobaldo, uma forma de aliviar-se da tensão interior a fim de possibilitar a produção do relato. Sob essa perspectiva, seu discurso é estruturado de forma a produzir tensões que são dissolvidas pela sua constante reelaboração, manipulada de forma a levar seu interlocutor a caminhar por vários caminhos que não concluem ou não esclarecem os acontecimentos, num ir e vir,

<sup>4</sup> Expressão inspirada no título do texto de Walnice Nogueira Galvão que analisa o a reversibilidade e a certeza no tema do pacto: "O certo no incerto: o Pactário". Nesse texto a autora afirma que o pacto "é algo que atenta contra a natureza do existir, na sua fluidez, na sua permanente transformação. É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver." (GALVÃO, 1983:411).

brincadeira de esconder e mostrar, condensada e refletida na canção dos jagunços: "Olererê, baiana.../eu ia e não vou mais: eu faço/ que vou/ lá dentro, oh baiana!/ E volto do meio pra trás..."(ROSA, 2001:83), a qual Utéza (1994:153) reconhece como brincadeira ligada ao humor, mas de conteúdos eróticos. Ou seja, a forma como Riobaldo constrói o seu relato já, em si, reflete humor.<sup>5</sup>

Se Riobaldo mostra-se inepto narrador ao seu interlocutor, sempre pronto a se desculpar pelas digressões e desordens do mal contar, por vezes atribuindo os seus defeitos de narração aos limites da sua memória, lugar onde as coisas fazem balancê e se remexem (ROSA, 2001:200), por outro lado ele se mostra apto a criar tensões necessárias para a fabulação de uma narração habilidosa, como destaca Chiampi (1998), no seu estudo "Narração e Metalinguagem em *Grande Sertão: Veredas*", com o seguinte trecho de GS:V: "Sobre assim, aí corria no meio dos nossos um conchavo de animação, fato que ao senhor **retardei**: devido que mesmo um **contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez.**" (ROSA, 2001:433, *grifô nosso*).

Mas as tensões no relato de Riobaldo não se limitam à forma de expressão. A forma tensionada do relato de Riobaldo reflete o seu interior dividido ao conjugar em si as contradições de um mundo misturado, exigindo constante esforço por desenvolver uma reflexão sobre os momentos que vai representando ao seu interlocutor. Assim, à medida em que afirma, mais adiante nega; no momento em que cria, destrói. Nessa oscilação que impulsiona a fala de Riobaldo pode-se flagrar momentos em que o humor participa do impulso em direção a novos espaços onde armar velhas questões nascidas da natureza fluida do homem do sertão. É da constatação da contrariedade que existe no sentimento de paz que Riobaldo avança, após a estadia tranquila na Fazenda Barbaranha, para a errância que antecede a decisão de atravessar o Liso do Sussuarão, conforme podemos constatar no diálogo

<sup>5</sup> Seria interessante avaliar em que medida a "primeira parte" de GS:V, que vai do início do livro até a volta de Zé Bebelo, quando os jagunços se reúnem sob o seu comando em busca de vingar a morte de Joca Ramiro, a narrativa não se organiza segundo uma estrutura grotesca. Kayser (2009:61-8) observa em "Vigílias" de Bonaventura que a sua narrativa vai tecendo associações de forma caótica, como podemos observar em GS:V. Assim afirma: "O sentido se acha, ao contrário, encoberto por exuberante linguagem metafórica, que vai se desdobrando de acordo com suas próprias associações. (...), dissolve-se toda a ordem na condução do pensamento e se lhe justapõe e mescla o que há de mais heterogêneo. Surge uma forma de falar que tem em si mesma algo de grotesco." (KAYSER, 2009:64). Segundo Rosenfield (2008:39), na chamada "primeira parte" de GS:V: "O leitor [de GS:V] defronta-se, ao contrário, com uma voz que, embora fale com um interlocutor, o Senhor, segue o curso das associações de uma mente atormentada refletindo sobre algo que tende a lhe escapar, mas que aflora nas imagens do demônio, do sertão, do bem, do mal, na menção de bichos, de pedras e de plantas, na evocação de acontecimentos corriqueiros ou excepcionais."

entre Riobaldo e Alaripe:

"– Ah, o velho deu os cavalos, hem, Alaripe? Coração dele aguou..." – blasonei. – "...Deu por paz. Alaripe, ei, essa paz não te enjôa?" "– Ah, é de veras... A uns é o que sucede..." "– Mas a paz não é boa? Então, como é que ela enjôa, assim mesmo?" "– Natureza da gente, mal completada..." "– Tudo tu vê, Alaripe: eu acho que o enjôo da paz será também algum outro medo da guerra..." "– Pode que seja." "– E mais, só o medo da guerra é que vira valentia..." "– Mal bem não entendo, meu chefe, mas deve de ser..." "– Pois não é? Só quando se tem rio fundo, ou cava de buraco, é que a gente por riba põe ponte..." (ROSA, 2001:479).

A passagem, que lembra muito o estilo dos diálogos platônicos nos quais Sócrates guiava a reflexão filosófica com ironia, demonstra claramente a maneira como o humor surge da constatação das contradições as quais Riobaldo está sempre apto a perceber.

A glosa motejadora "Só quando se tem rio fundo, ou cava de buraco, é que a gente por riba põe ponte" consiste no alívio da reflexão paradoxal tensionada pelos questionamentos de Riobaldo. Por outro lado, a falta de sentido que se desenvolve pelas questões levantadas no diálogo se resolve por meio de um dito que aparentemente foge mais ainda do campo de sentido, criando um estranhamento. Vê-se, no exemplo, uma cascata de cenas de enunciação: Riobaldo em interlocução com Alaripe; Riobaldo representando a interlocução com Alaripe na interlocução com o Senhor doutor e estas como enunciado dado na interlocução entre autor e leitor. Na primeira instância a tensão provocada pelas perguntas de Riobaldo não demonstram qualquer reação hilariante em Alaripe, porém o humor surge como efeito de sentido urdididos na primeira cena de enunciação.

O estranho mote que fecha o diálogo com Alaripe ganha sentido apenas em uma leitura humorística, visto que o humor se utiliza do *nonsense* para produzir sentidos que ultrapassam o pensamento lógico. Encarar o *nonsense* como um artifício da contra-lógica humorística consiste em levar às últimas consequências a ruptura do pensamento tensionado pela reflexão dos contrários. Ao mesmo tempo, uma vez que encontramos nas questões de Riobaldo um tema que diz respeito a forma particular como vivencia o medo e a coragem, seu posicionamento irônico serve para expor a si mesmo por meio de uma reflexão humorada.

Aqui relembremos novamente Pirandello, para quem o posicionamento humorístico expõe o processo de reflexão de maneira a produzir o sentimento do contrário: "(...) na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, não permanece quase uma forma de sentimento (...); mas se lhe põe diante como se fosse um juiz;

analisa-o, desligando-se dele, descompõe a sua imagem" e com isso produz o sentimento do contrário (PIRANDELLO, 1996:132-3). E essa reflexão pode partir tanto do personagem, ou personagem-narrador, como da estrutura da obra, como acontece em "Dom Quixote", obra na qual, para Pirandello, o autor se utilizou da representação de um personagem cômico para suscitar no leitor o sentimento do contrário (PIRANDELLO, 1996:134). Assim, o humor, para Pirandello, expõe as reflexões dos personagens que devem lidar com paradoxos e contradições internas, alimentando-se deles. Portanto, além dos afetos contrários (alegria/tristeza) mesclados nessa atitude, a qual corresponde a um desejo de superação e distanciamento, a outra característica ligada ao humor de Riobaldo é a reflexão que expõe os contrários.

Esse humor, típico do homem cindido, é atribuído ao homem moderno, cujo caráter romanesco é essencialmente diabólico. Porém, Pirandello (1996:28) logrou demonstrar que o sentimento do contrário já existia na antiguidade, ao recorrer a exemplos de figuras como Sócrates (para quem a origem de uma ideia não se concebe sem seu contrário) e, curiosamente, Diógenes (filósofo cínico, ao qual a anedota descreve saindo à noite, dentro de um barril, à procura do homem ideal do platonismo).

Podemos sempre admitir que hoje, graças ao – se se quiser – crescimento da insensibilidade e ao progresso (...) da civilização, são comuns as disposições de espírito, e as condições de vida mais favoráveis ao fenômeno do humorismo, ou melhor, a um *certo* humorismo; mas é absolutamente arbitrário negar que tais disposições não existiram ou não poderiam existir antigamente (PIRANDELLO, 1996:34).

Por sua vez, Riobaldo representa essa transição entre o homem moderno e o homem tradicional ligado à concepção mítica do mundo. Seu lugar de transição reflete o tempo de mudanças no qual se insere: o fim da jagunçagem, a modernização do projeto político e social do país, a mudança da paisagem nacional, a posição de homem letrado mas próximo da cultura oral. Preso entre passado e presente, Riobaldo é capaz de ver o mundo como através de uma lente mista e ambivalente que lhe proporciona a capacidade de apontar para as incongruências do próprio ser humano. Nesse apanhado de transições que se sobrepõem, Riobaldo se apresenta exatamente como a consciência do contrário na busca de uma verdade que justifique a sua vida para além dos momentos fugidios de transição. Dessa forma, o personagem é um terreno propício a produzir humor e efeitos de humor, dada a condição de sua consciência flutuante.

### 1.1.1 Três ironias humoradas

É essa consciência que permite a Riobaldo utilizar-se do humor como uma "autoironia séria" que o distancia relativamente do sofrimento sem suplantá-lo totalmente e que, segundo Rosenfield (2008), consiste na vertente da ironia romântica da qual Goethe participa. Para a autora, os personagens de Guimarães Rosa são influenciados por essa tendência que, ao nosso ver, encontramos igualmente em GS:V, onde as angústias de Riobaldo continuam em aberto.

Paralelamente à ironia infinita que Schlegel praticava nos anos de 1780, Goethe nunca abandona uma outra vertente irônica – a da autoironia séria que lhe permite encontrar-se e distanciar-se de uma experiência dolorosa ou demasiadamente intensa. A propósito dessa vivência, ele escreve, em 1823: 'Ninguém ignora neste romance [*As afinidades eletivas*] a profunda ferida passional que, ao sarar, hesita em se fechar; o coração teme ser curado'. Rosa, grande admirador de Goethe, absorveu uma série de elementos dessa novela que reverberam na relação amorosa e no espelhamento fusional entre Riobaldo e Diadorim.

A narrativa rosiana, cheia de humor e comicidade nas estórias, converge sempre para os tons líricos e trágicos do romance-poema *Grande sertão: veredas* (ROSENFELD, 2008:227)

Por sua vez, os tons líricos e trágicos de GS:V não dispensam sua dose de humor e comicidade ligadas a um personagem com um coração que teme ser curado e que reúne, em seu relato, muitas estórias que produzem o efeito de humor. Se recordarmos que o humor também pode ser visto como a reunião de tristeza e alegria, ou, como quer Pirandello (1996:126), como a percepção e sensação dos contrários, que mistura riso e lágrimas, sério e cômico, entenderemos que a postura humorística só pode ser adquirida por quem, como Riobaldo, está além das tempestades.

Para Pirandello, essa relação entre riso e lágrimas não se limita apenas ao contraste entre o ideal e a realidade, mas nasce da propriedade do humorista que, "pela especial atividade que assume nele a tarefa da reflexão," gera o sentimento do contrário, "o não saber mais até que parte inclinar-se, a perplexidade, o estado hesitante da consciência" (PIRANDELLO, 1996:155). Também Duarte (2006:32), ao referir-se à concepção de humor de Celestino Vega, aponta para um humor que é "(...) uma forma de sabedoria situada entre o riso e o pranto, equilíbrio entre a tragédia e a comédia, dado o saber paradoxal do humorista, que vê simultaneamente o verso e reverso das situações".

Embora pareça evidente, é preciso relembrar que a autoironia, além de ser uma atitude

humorística, também procede de uma postura irônica. Como atitude, observamos que na antiguidade grega o *éiron* contrapunha-se ao *alazón*: o primeiro era caracterizado por uma postura intencionalmente modesta enquanto o segundo, por uma postura vaidosa.

Porém, como aponta Pagliaro (1967:6), a modéstia fingida do *éiron* é apenas superficial, visto que o irônico volta-se sempre como um questionador. Riobaldo, na medida em que questiona sempre as tentativas de resolução e definição das suas angústias, age conforme um *éiron*: "Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe sou cão mestre – o senhor solte na minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!" (ROSA, 2001:31). Tal postura esconde, por meio de uma humildade forjada, a disposição constante de flagrar as contradições e os paradoxos do mundo que o circunda. Tal postura não tem, por princípio, o objetivo de instaurar uma nova ordem definitiva sobre o pensamento anterior. Ao contrário, como afirma Riobaldo, essa postura se dispõe a possibilidades de novas buscas.

Esse conceito de ironia dos antigos, vista como uma atitude de espírito, foi, no entanto, ocultada pelo conceito corrente que corresponde ao de ironia retórica e que consiste numa figura de linguagem onde dizer algo é significar o seu contrário. A ironia retórica é, portanto, uma arma argumentativa que instaura uma proximidade entre os interlocutores por meio do sentido oculto compartilhado pelo dito irônico. Ao contrário da postura retratada por Riobaldo no trecho acima, a da ironia retórica possui um objetivo argumentativo.

De forma simplista, podemos destacar três grandes momentos da história do conceito de ironia: o primeiro momento vimos que se trata de uma postura evasiva, o segundo é quando a ironia se transfere para o campo da linguagem como uma ferramenta argumentativa estudada pela retórica e o terceiro momento é o da ironia romântica que, do campo da linguagem, transfere-se, por sua vez, ao campo da representação e da arte em geral.

Riobaldo tangencia os três momentos: ao assumir a postura de um *éiron* que constantemente desmascara-se no seu relato, busca, assim, angariar a cumplicidade de seu interlocutor como se dispusesse dessa atitude como de um artifício retórico. Com isso, utiliza-se de uma forma muito particular da ironia, coerente aos demais personagens de Guimarães Rosa, cuja acidez e ceticismo da ironia retórica são abrandados pelos outros aspectos submetidos à regra do humor rosiano.

Para compreendermos de que forma Riobaldo se utiliza de aspectos da ironia retórica

como ferramenta argumentativa a fim de capturar a empatia de seu interlocutor é preciso encarar que a linguagem possui uma potência própria de interrogatividade onde os argumentos podem se desenvolver a contrapelo do que a questão pressupõe. Essa perspectiva é defendida por Beth Brait (2008:96-126) ao buscar entender a tensão existente entre o sentido literal e o sentido figurado que colaboram na construção da ironia. Pautando-se na introdução de Michel Meyer à "Retórica" de Aristóteles onde ele fala sobre a "interrogatividade da linguagem", a autora demonstra que a linguagem argumentativa é permeada pela ironia muito mais do que imaginavam as reflexões retóricas. Assim, sobre a "interrogatividade da linguagem" de Meyer ela afirma que

O ponto de vista do autor é extremamente produtivo na medida em que a delimitação da interrogatividade como uma presença constante na linguagem, quer da perspectiva formal, quer da perspectiva do uso não apenas esclarece o sentido de uma linguagem inocente como também explicita a relação intrínseca que enunciadores e enunciatários estabelecem entre linguagem e questionamento. Essa conclusão a que chega Meyer apoia-se, além da perspectiva retórica, em diversos outros exemplos: a) o caso do ditador em guerra que repete que a vitória está próxima prova por essa enunciação que a questão de uma derrota se coloca e é disso que ele quer falar através do que ele diz literalmente; b) quando os americanos lembraram os iraquianos que a Convenção de Genebra aplicava-se aos prisioneiros capturados em combate, eles assinalavam que a questão dos maus-tratos exigia atenção; c) se alguém diz que há bons policiais em Nova Iorque, está sugerindo que há também maus, etc (BRAIT, 2008:111-2).

A citação é longa mas serve para suscitar a presença dessa dimensão interrogativa da linguagem que Riobaldo-narrador parece saber muito bem como manipular, pois ao ser objeto de sua própria ironia enquanto Riobaldo-personagem, Riobaldo-narrador busca, como nos exemplos a), b) e c) da citação, falar de uma questão que ele espera que seu interlocutor capte, tudo o que ele diz é destituído do fundo de veracidade para buscar o sentido da sobre-coisa. Esse sentido que a fala de Riobaldo produz como efeito de sentido advém da "dupla enunciação constitutiva do discurso irônico" (BRAIT, 2008:100), a qual ultrapassa o conceito de ironia retórica revelando que o discurso como um todo pode valer-se da ironia. Assim, deve-se encarar com ressalvas o nível do enunciado do relato de Riobaldo pois o sentido que ele busca produzir se distingue do que ele enuncia, indicando, sempre obliquamente, o nível da enunciação como o espaço onde se configura a "real" mensagem.

"E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será?" (ROSA, 2001:26). Ao afirmar e em seguida pôr em questão o que afirmou, Riobaldo indica que, além daquilo que enuncia, o sentido que busca produzir ou

é contrário a este ou o ultrapassa mediante a interrogativa que polemiza o que foi afirmado, demarcando, nesse sentido, duas séries de enunciados (o afirmativo e o negativo aberto pela interrogação) que constroem a enunciação irônica. Ou melhor, autoirônica, visto que a ironia do Riobaldo-narrador volta-se ao próprio discurso.

Portanto, aqui é preciso fazer uma distinção: a postura de Riobaldo é autoirônica para com o seu passado, para com o Riobaldo do passado com o qual ainda perdura um laço de identificação que ele tenta desfazer. Assim, a autoironia de Riobaldo leva-o a momentos de plena indefinição, onde sentimentos e erros do passado se misturam com refutações do presente e levam-no a um estado de suspensão: "E eu estava sabendo que eu já ia dizer aquilo era traição. Era? Hoje eu sei que não, que eu tinha de zelar por vida e pela dos companheiros. Mas era traição, isto também sim: era, porque eu pensava que era. Agora, depois mais do tudo que houve, não foi?" (ROSA, 2001:215). Ficamos, como Riobaldo, em um estado de suspensão, sem poder decidir se o aviso de Riobaldo ao grupo dos jagunços, sobre a forma de guerrear de Zé Bebelo, era uma traição ou não. Essa indecidibilidade é a marca da autoironia que não busca qualquer afirmação definitiva.

Ao demonstrar os "motivos de não ser" produzidos pela não concordância entre aquilo que Riobaldo tencionava interiormente e o que acaba por fazer, contrariando os seus intentos, também revela os traços da ironia romântica que infinitamente desmascara a tensão entre o ser e o parecer. Sendo sua vontade declarar a fidelidade para com o projeto de vingança pela morte de Joca Ramiro ao descobrir que ele era pai de Diadorim, Riobaldo insiste em defender a vida da vidente Ana Duzuza, mãe de Nhorinhá, a quem ele realmente queria poupar a vida: "Mas foi o que eu não disse. Será por quê? Criatura gente é não e questão, corda de três tentos, três tranços. – 'Pois, para mim, pra quem ouvir, no fato essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!' – foi o que eu disse." (ROSA, 2001:54). Em muitos momentos Riobaldo demonstrará essa falta de concordância entre aquilo que intentava e o que acaba por fazer, desmascarando-se e produzindo, com isso, um efeito irônico.

Riobaldo, que toda mentira aceita e que sempre foi um fugidor, fugindo "até mesmo da precisão de fuga" (ROSA, 2001:200), desmascara-se ao demonstrar que todas as desculpas que criava como motivos para "não ser" residiam no medo de errar que o levava a viver segundo o "costume conjunto dos jagunços". E, concluindo, concentra numa frase a sua autoironia: "Um ainda não é um: quando ainda faz parte com todos" (ROSA, 2001:201).

Todavia, a ironia romântica que busca desmascarar as aparências e contradições, que revela com isso as infinitas ficções do ser e tem como emblema de sua eficácia revelar os bastidores do palco em que os seres humanos atuam, é utilizada por Riobaldo, não para demonstrar seu ceticismo, mas, pelo contrário, para recriar a possibilidade de uma metafísica do ser. Assim, o tema do teatro surge com um propósito distinto do propósito da ironia romântica sem, no entanto, abster-se da ironia.

Para Riobaldo, apto a ironizar as aparências ao desvendar as contradições entre ser e aparecer, o tema do teatro subverte o tema do teatro romântico pois é desempenhando o papel correto, o verdadeiro papel reservado pela vida, que o indivíduo logra consistência. "Vida devia ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava" (ROSA, 2001: ); ou, desenvolvido o tema, diz:

Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe a receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Senão a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doidera que é. E que: para cada dia, cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto, mas fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e visível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel... (ROSA, 2001:500).

É como se Riobaldo dissesse que existe uma performance que, embora fictícia, como o quer o ironista romântico, é mais verdadeira do que os papéis e enganos entre o ser e o parecer delimitados ao âmbito social. No fundo, essa ironia não nega que tudo seja um papel teatral, ficção, mas aponta furtivamente para uma verdade maior. Nesse sentido, a autoironia de Riobaldo presta-se à Metafísica. É, como afirma Deleuze (2000:138), a ironia como técnica da ascensão.

Porém, ao lado da ironia metafísica, permanece o humor. Pirandello (1996:156), que distingue nitidamente o humorismo do cômico, do satírico e do irônico e não concebe a possibilidade de encarar o humor como autoironia, no entanto, afirma que, ao se tratar das máscaras e ficções que o ser humano cria sobre si mesmo, ao invés do ridículo dessa descoberta, o humor demonstrará o lado sério e doloroso, desconstruirá esse lado e suscitará,

com isso, compaixão.

Pirandello distingue o humor da ironia pois limita-se ao conceito de ironia ligado à figura de linguagem retórica. Porém, conforme o exemplo de Sócrates, a ironia é também em um posicionamento negativo (e não negativista) instaurado pelo questionamento. Pois, afinal, como diz Riobaldo: "A natureza da gente não cabe em nenhuma certeza." (ROSA, 2001:433).

Na medida em que a ironia do Riobaldo-narrador, construída a partir da impossibilidade de firmar-se em qualquer certeza por conta da sua tendência ao questionamento aberto, volta-se ao Riobaldo do passado que ainda resta no Riobaldo do presente, toma então os contornos do humor. Pois é do passado que continuam emanando dúvidas e afetos dolorosos que dão ao narrador a possibilidade de abarcar as contradições que sua ironia busca resolver pela metafísica.

### 1.1.2 Manipulação

Por outro lado, Riobaldo se utiliza do conhecimento dos fatos para manipular a forma como apresenta seu relato, por vezes com tons humorados. Essa tendência, muito presente numa certa tradição de obras humorísticas, é eclipsada pelo recurso à oralidade que a obra encena. No entanto, como leitores, não deixamos passar uma certa semelhança com os caprichos de narradores autoconscientes herdeiros, segundo Rouanet (2007), da forma shandiana, cuja característica mais próxima do nosso narrador Riobaldo é o que ele designou como "hipertrofia da subjetividade". Segundo Rouanet (2007:35): "A hipertrofia da subjetividade se manifesta na soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E se manifesta na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente." Mas, ao contrário de Tristram Shandy, Riobaldo não se apresenta arrogante para o seu interlocutor-leitor; pelo contrário. Declara constantemente a necessidade que tem de dialogar com seu interlocutor, impedindo-lhe mesmo que se vá no primeiro dia. Mas, assim como os narradores destacados por Rouanet, Riobaldo é dado a muitas digressões, apresentando a "primeira parte"<sup>6</sup> de seu relato de forma fragmentada, por

<sup>6</sup> Muitas pesquisas têm demonstrado (ROSENFELD, 2008; HAZIN, 1994; GARBUGLIO, 1983) que GS:V possui divisões ao observar a linearidade da narrativa. Aqui cumpre enfatizar apenas duas partes: a primeira que, como esclarecemos na nota 4, compreende o início da narrativa até o momento em que Zé Bebelo volta do exílio imposto em seu julgamento, onde prevalece o caos narrativo, cuja ausência de linearidade está à mercê das associações subjetivas do narrador, seguido de três páginas onde se concentram os temas que

meio de "digressões narrativas" a exemplo dos casos exemplares que ele apresenta no início (ROSENFELD, 2008:41). Essa proximidade, porém, tem um limite: suas digressões narrativas servem para ilustrar as dúvidas morais e referem-se ao centro de indeterminação moral que alimenta a tensão do narrador. São, portanto, exemplo da manipulação discursiva do narrador.

No entanto, essa manipulação dispõe do interlocutor de forma humorada. Ao referir-se à carta que começou a escrever para Otacília, Riobaldo diz que escreveu apenas a metade e assume:

Isto é: como é que eu podia saber que era metade se eu não tinha ainda ela toda pronta, para medir? Ah, viu? Pois isso eu digo por riso, por graça, mas também para lhe indicar importante fato: que a carta, aquela, eu somente terminei de escrever, e remeti, quase em data de um ano muito depois... Digo o porquê? Próprio porque não pude. Guarde o senhor: não pude completo. Mas guarde, por outra: o dia vindo depois da noite – esse é o motivo dos passarinhos...(ROSA, 2001:506).

A passagem mostra que Riobaldo cria humor por meio da tensão introduzida no seu discurso ao concentrar e ocultar o que somente depois o interlocutor vai inferir. Após brincar com a referência da carta pela metade, Riobaldo cria uma nova tensão que carrega as palavras "completo" e "metade" de outros significados. Porque é pela metade que ele gostava de Otacília naquele momento, somente pela metade que ele poderia se doar à escrita da carta e por isso somente após a morte de Diadorim é que ele pode escrever a carta completa. A noite que antecede o dia é, portanto, uma referência aos momentos infelizes que passou até ele decidir se casar com Otacília.

"Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher! Ou conto mal? Reconto" (ROSA, 2001:77). O tom com que o trecho é introduzido demonstra uma disposição humorada de como quem diz: "Olha como a vida é curiosa.", para logo depois apresentar a eufemização de uma intenção frustrada. Nesse trecho Riobaldo expressa que suas intenções foram frustradas pelo "destino", o qual carrega uma conotação levemente trágica, ao mesmo tempo em que afirma, ambigualmente, que o destino da pedra de

---

percorrem toda a obra; e a segunda, onde os fatos apresentam-se de forma mais linear e que vai contar as peripécias pelas quais os jagunços fiéis a Joca Ramiro buscam vingar a sua morte. Garbuglio (1983:429) assim se refere a segunda parte: "A segunda parte é a história linear de Riobaldo, confirmando seu 'destino' de homem fadado a ser chefe, portador de condições de combater os inimigos traidores do preito 'devido ao suzerano' e começa com a morte de Joca Ramiro. Mais especificamente se entremostra no ato mesmo do julgamento quando o curso dos fatos se orienta de acordo com as interferências e ponderações de sua fala."

topázio "ficou sendo para Otacília, por mimo", ressignificando sua frustração com a intenção de agrado que a palavra "mimo" carrega. Ainda que o interlocutor-leitor venha a saber que a pedra foi dada a Diadorim e que ela pediu para que ele entregasse o "mimo" apenas após a efetivação da vingança contra o Hermógenes, a preposição que antecede a palavra "mimo" cria uma locução adverbial de modo, o modo como ficou sendo de Otacília a pedra que se destinava a Diadorim. Além disso, Riobaldo no tempo em que enviou a pedra para Otacília pelo fazendeiro Habão demonstra pouco caso, como se tivesse enviado a pedra a Otacília por acaso: "Trasmente que, em Otacília, mesmo, verdadeiro, eu quase nem cuidava de sentir, de ter saudade. Otacília estava sendo uma incerteza – assunto longe começado. Visse, o que desse, viesse." (ROSA, 2001: 458). Portanto, o que o interlocutor e o leitor ficam sabendo ao final do relato desacredita a forma como Riobaldo afirma ter dado a pedra. E ao reconhecer que estava contando mal, introduzindo outras lembranças fora do contexto do que estava sendo narrado, ele não explica o que estava contando errado.

No dicionário Aurélio, a primeira definição da palavra "mimo" encerra o sentido que exerce no discurso de Riobaldo: "1. coisa delicada, fina, que se oferece ou se dá; prenda, oferenda, presente." e no léxico de Guimarães Rosa organizado por Nilce Sant'Anna Martins (2001:333) a palavra pode conotar a qualidade "de delicadeza, afeto". O que se observa, portanto, é que Riobaldo detém as duas realidades que a pedra de topázio encarna: a de uma intenção frustrada e a de uma intenção ressignificada, marcando com isso a sua possibilidade de refabulação. Num mesmo lance Riobaldo demonstra sua frustração e busca de superação recorrendo a uma refabulação, a um ponto que demarca o controle discursivo no gesto de recontar o que foi mal explicitado. Cabe ainda apontar nesse trecho que Riobaldo sustenta a tensão da história ao não revelar que Otacília é sua mulher e foi com ela que a pedra definitivamente ficou, criando a ilusão de que "minha mulher" e Otacília são pessoas distintas.

O conhecimento dos fatos é importante tanto na manipulação do relato quanto na construção de um posicionamento humorado para com o passado. Isso fica evidenciado quando ele atribui ao saber uma finalidade: "Ah, para o prazer de ser feliz é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência; para penar não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porque." (ROSA, 2001:328).

O humor seria essa possibilidade de formar a alma na consciência, visto que reúne tanto os aspectos cognitivos quanto afetivos: o lado cognitivo possibilita o distanciamento do

afeto doloroso ao mesmo tempo em que o afeto doloroso impossibilita que a reflexão pura se distancie ao ponto de os ridicularizar por meio de artifícios cômicos.<sup>7</sup> Assim, a felicidade, para Riobaldo, nasce justamente da complementariedade de afetos contraditórios postos lado a lado por meio da reflexão que considera o verso e o reverso de cada situação.

Para tanto, lembramos a cosmogonia encontrada no papiro de Leyde e que Minois (2003:21) resgata a fim de iniciar seu livro sobre a "História do Riso e do Escárnio". Segundo ele, no papiro alquímico escrito por um autor anônimo no século III, o universo fora criado por risos e gargalhadas de um Deus que, no sétimo dia, riu tanto que chorou e de suas lágrimas criou a alma, mostrando que a alma possui uma origem de tenso equilíbrio entre riso e lágrimas. Por isso, "formar alma na consciência" é ser capaz de, pelo humor, apreender as contradições internas, externas e da relação entre o interno e o externo e assim ser capaz de desfrutar do prazer e da felicidade.

### 1.1.3 Alívio das tensões.

O humor surge no discurso de Riobaldo como uma necessidade, nos momentos em que sua angústia vem à tona de uma forma camuflada.

Somente aos poucos Riobaldo vai revelando ao seu interlocutor a sua angústia. Todavia, quanto mais camufla a importância que dá às especulações sobre a existência do diabo, mais se utiliza do humor. É o que notamos na seguinte passagem:

Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou no Andrequicé. Um moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para aqui vir – normal, a cavalo, dum dia-e-meio – ele era capaz que só com vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras! Ou também, quem sabe – sem ofensas – não terá sido, por um exemplo, o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazido divertimento engraçado? Há-de, não me dê crime, sei que não foi. E mal não quis. Só uma pergunta, em hora, às vezes clarêia razão de paz. Mas, o senhor entenda, o tal moço, se há, quis mangar. (ROSA, 2001:25).

A citação se encontra logo no início da "conversa" com seu interlocutor e demonstra que uma pergunta sugestiva sobre o autor do dito – atribuído pela crença sertaneja ao diabo – aponta para uma resposta que deve ser encarada como uma brincadeira, motivo de pilhéria, uma mentira inocente, pois, se houve tal autor, sua intenção era "mangar". Por outro lado, ao

<sup>7</sup> Lembramos que para Bergson (1983:13) uma das premissas do cômico é que ele só pode ser fruído por um indivíduo totalmente distanciado, pois o cômico "dirige-se à inteligência pura".

atribuir a autoria do dito ao interlocutor, percebe-se que Riobaldo recorre ao humor sem ser compreendido. Seu efeito, portanto, foi apenas uma liberação da tensão interior de Riobaldo. Esse expediente: pergunta endereçada ao seu interlocutor, humor e descrédito amenizador de suas angústias será utilizada diversas vezes por Riobaldo. Assim, o narrador comporta-se diante do seu interlocutor como quem, falando uma verdade, finge brincar. E numa brincadeira pode-se até dizer uma verdade, como demonstra o pensamento de Freud a respeito do humor e dos chistes.

Refletindo sobre a consciência<sup>8</sup> de Riobaldo – que, insistimos em destacar, é o emissor em primeiro plano do relato que constitui a obra – relembramos o que a teoria psicanalítica de Freud nos diz a respeito da dinâmica do humor. O que nos interessa na teoria de Freud é a sua contribuição para com a teoria do humor que se pauta no alívio da tensão e que demonstra o prazer gerado pelo humor frente aos aspectos psicologicamente dolorosos e conflituosos da vida.

Freud (1976; 2006) afirma que o humor advém do acúmulo de energia psíquica por parte do supereu que acaba por alterar as reações do eu – além de ser uma das três formas de obter prazer da atividade intelectual<sup>9</sup>. Ou seja, o posicionamento específico da consciência do humorista para consigo e com o mundo é influenciado por contribuições das instâncias inconscientes e pré-conscientes do aparelho psíquico, a saber: o isso e o supereu, as quais, respectivamente, são as fontes do prazer dos chistes e do humor. Dessa forma, quando a energia psíquica se concentra no supereu de maneira a evitar a dor, o emissor produz uma mensagem de humor; quando a energia psíquica se encontra no inconsciente (isso), o emissor produz uma mensagem chistosa.

Por exemplo, quando Riobaldo diz "Os bebelos se desabelhavam zuretas, debaixo de fatos machos e zúo de balas" (ROSA, 2001:263) produz uma mensagem chistosa pois brinca com o fonema fricativo palatal sonoro /z/ e o fonema bilabial sonoro /b/ existente no nome de Zé Bebelo para daí extrair uma expressão que ao mesmo tempo em que faz referência ao

---

<sup>8</sup> A despeito da ficcionalidade da existência de Riobaldo, é possível apreender, pelas marcas discursivas da sua "fala", a consciência da personagem em questão, fazendo referência à teoria bakhtiniana da estruturação estética da obra literária dada por meio da relação entre autor e personagem/herói (BAKHTIN, 2010:3-186), já mencionada aqui.

<sup>9</sup> Freud em *Os chistes e sua relação com o Inconsciente*, obra de 1905, afirma que existem três formas de obter prazer intelectualmente: através dos chistes, do cômico e do humor e inverte a hierarquia ao tentar delimitar o fenômeno do humor, afirmando que esse está incluído dentro de um conceito mais amplo do "cômico por expectativa" (2006:218).

nome volta-se contra ele. As similaridades fonéticas são ferramentas úteis na produção de chistes. Nesse exemplo específico, encontramos um chiste fônico, que Freud chamou de trocadilho: "(...) para um trocadilho basta que dois significados se evoquem um ao outro através de uma vaga similaridade, seja uma similaridade estrutural geral, ou uma assonância rítmica, ou o compartilhamento de algumas letras iniciais etc" (FREUD, 2006:51).

Um exemplo de humor, por outro lado, seria a resposta que Diadorim deu a Riobaldo quando ele declarou que tencionava abandonar os jagunços que guerreavam pela vingança da morte de Joca Ramiro, "de motejo, zombariazinha: – 'Então, que quer mesmo ir, vai. Riobaldo, eu sei que você vai para onde: lembra do de rever a moça clara de cara larga, filha do dono daquela grande fazenda, nos gerais da Serra, na Santa Catarina...Com ela, tu casa. Cês dois assentam bem, como se combinam...'"(ROSA, 2001:392). Nesse caso, o humor perpassa pelo tom com que Diadorim falou e que só Riobaldo pode captar e nos relatar que se tratava de uma fala zombeteira e irônica.

Tanto no primeiro exemplo, como no segundo há uma liberação de energia concentrada. A tensão, gerada pelas situações às quais o chiste de Riobaldo e a expressão humorada de Diadorim se referem, é liberada de forma a, no primeiro caso, produzir prazer e, no segundo, evitar um desprazer por meio de um prazer fingido. Riobaldo, no caso dos chistes, estava em guerra com o grupo liderado por Zé Bebelo enquanto Diadorim temia e sofria com raiva a possibilidade de ser abandonada, em plena guerra, por Riobaldo. Age, portanto, com o humor irônico da raposa que despreza as uvas. Freud (2006:215), já na obra dedicada aos chistes, afirma:

Efetivamente as pequenas contribuições de humor que produzimos nós próprios são, em regra, efetuadas à custa da raiva – em vez de nos zangarmos. As espécies de humor são extraordinariamente variadas de acordo com a natureza da emoção economizada em favor do humor: compaixão, raiva, dor, ternura etc. Este número parece restar incompleto porque o reino do humor é constantemente alargado quando o artista ou escritor consegue submeter emoções até então inconquistadas ao controle do humor, tornando-as (...) fontes do prazer humorístico.

Das várias formas de produzir humor segundo o afeto economizado, existem por outro lado duas formas do indivíduo direcioná-lo: em relação a si mesmo ou em relação a outras pessoas. Em ambos os casos a instância psíquica agente, que comanda a dinâmica libidinal, ou seja, a energia psíquica, é o supereu. Essa instância possui a função de idealização, mas não apenas no sentido de identificação com o pai (visto como ideal a ser seguido uma vez

desejado, objeto dos impulsos libidinais da criança), como também no sentido de diferenciação, uma vez que o supereu tem a missão de reprimir o complexo de Édipo. Em suma, é o supereu que dita o dever de ser alguma coisa, de onde emana o "imperativo categórico" da consciência madura ou do sentimento de culpa, bem como os sentimentos religiosos e morais. (FREUD, 1976:42-54). O exemplo do "motejo" de Diadorim representa o processo em que uma força maior comandada pelo seu supereu impede-a de vivenciar diretamente o desprazer acionando, pelo humor, um mecanismo de defesa que substitui a dor pela pilhéria que denota pouco caso.

Assim, o que acontece com o fenômeno do humor no âmbito psíquico é que o supereu, ao invés de agir com a severidade moral criada pelo ideal do eu, desempenha um papel amenizador do desprazer pelo desvio compensatório do prazer. Nesse sentido, o aspecto mais racional da personalidade de Riobaldo é acessado pelo humor para consigo mesmo, pois o supereu, nesse caso, reprime seus impulsos destrutivos (como o medo do mundo e do diabo, e a angústia daí nascida) como um pai reprime o medo dos filhos.

Se é o supereu que comanda a dinâmica psíquica que produz o humor, concentrando a energia em si e desviando os afetos dolorosos do eu, logo nos perguntamos sobre como é constituído o supereu de Riobaldo uma vez que ele não teve, na sua infância, um representante paterno. Onde Riobaldo encontra o seu ideal paterno que preencherá seu supereu?

Na narrativa de Riobaldo vemos que o primeiro contato com esse ideal foi feito por meio de Diadorim travestida de Menino, o qual pela primeira vez falou para Riobaldo sobre a figura paterna como fonte de sua coragem e necessidade de ser diferente. O trabalho de Morais (2003) que versou sobre a função psicanalítica paterna em GS:V também demonstra que o primeiro contato com o elemento masculino e paterno na trajetória de Riobaldo foi o encontro com o Menino no porto do Rio do Chico:

Em **Grande sertão: veredas**, descreve-se a relação de Riobaldo com sua mãe na primeira parte do romance, no sítio do Caramujo. Vivendo sob a proteção materna, sem a presença de um pai, ele encontra na adolescência o menino Reinaldo, momento em que é feita, pela primeira vez, uma referência à figura paterna (MORAIS, 2003:42).

A autora demonstra que a travessia de Riobaldo também implica na travessia e superação das imagens paternas com que ao longo da história vemos o narrador se identificar. Mas as marcas dos ideais de Diadorim acompanharão Riobaldo durante a sua vida: ele

buscará compreender como conseguir a coragem afirmando a sua diferença, sua busca por ser um indivíduo pleno. Por outro lado, a figura de Selorico Mendes não corresponde aos aspectos com os quais ele já havia se identificado, compartilhados pelo Menino Diadorim e depois transferidos aos jagunços, homens guerreiros e corajosos que apareceram uma noite na fazenda São Gregório onde morava com seu padrinho. Finalmente, seu supereu identifica-se com a intrepidez e inteligência e bondade de Zé Bebelo, quem muito "alumiou" Riobaldo. De todas as figuras masculinas que poderiam colaborar com o seu ideal, apenas em Zé Bebelo ele afirma que pensou como se fosse um pai.

Para Moraes (2003:67), porém, Zé Bebelo se configuraria mais como irmão do que como pai, pois carece ao personagem "uma dimensão mítica" tomada, por exemplo, por Joca Ramiro. Ela afirma que, sendo a identificação "a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa" (FREUD *apud* MORAIS, 2003:64), o pai seria "o que gostaríamos de ser", esforçando-nos para moldar o nosso próprio eu segundo esse padrão ideal (MORAIS, 2003:64).

Assim, compreendemos a viabilidade de aceitar as proposições de Freud sobre a função do supereu na produção de humor, ao vermos a possibilidade de liberar a tensão causada pela dúvida e medo de Riobaldo, fazendo com que ele não aja com a severidade moralizadora e reforçando seu sentimento de culpa. A culpa e o medo de Riobaldo não se encaixam no seu ideal jagunço de valentia e força.

Os momentos em que a tensão gerada na fala de Riobaldo é liberada com humor são os que coincidem com uma parada no ritmo do relato seguida de reflexão distanciada ou quando se volta para o interlocutor a fim de receber a confirmação de que o diabo não existe. Cada racionalização que desacredita o pacto com o diabo libera uma tensão humorada, como demonstram expressões como "bobéia", "toleima": "Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobéia.", ou "invencionice falsa" de "afoitez de menino" que não pode vender algo que não lhe pertence (ROSA, 2001:64), pois sua alma, conclui, só pode ser de Deus. Esse movimento de construção de uma tensão que se dissolve numa nova tentativa de refabulação colabora em prorrogar ao máximo chegar diretamente ao centro do "redemunho" de onde emanam as suas dores: a morte de Diadorim. Por outro lado, essa racionalização permeada pelo humor é um dos momentos em que Riobaldo pode afirmar que não tem remorso ou culpa.

Na teoria freudiana, o remanejamento da energia psíquica, "hipercatexizada" em direção ao supereu com a finalidade de evitar um desprazer, possibilita ao eu posicionar-se com superioridade diante dos desprazeres da vida e da realidade, engendrando uma "ilusão" reconfortante.

Mas temos de recordar a outra situação de humor, provavelmente mais primária e mais importante, na qual uma pessoa adota uma atitude humorística para consigo mesma, a fim de manter afastados possíveis sofrimentos. Há sentido em dizer que alguém está-se tratando a si próprio como criança e, ao mesmo tempo, desempenhando o papel de um adulto superior para com essa criança?

Essa ideia não muito plausível receberá apoio bastante forte, penso eu, se levarmos em consideração aquilo que aprendemos das observações patológicas sobre a estrutura do ego. Esse ego não é uma entidade simples. Abriga dentro dele, como seu núcleo, um agente especial: o superego. Às vezes, acha-se fundido com o superego de maneira que não podemos fazer distinção entre eles, ao passo que, em outras circunstâncias, se acha nitidamente diferenciado dele. Geneticamente o superego é o herdeiro do agente paterno. Frequentemente ele mantém o ego em estrita dependência e, ainda, realmente o trata como os genitores, ou o pai, outrora trataram o filho, em seus primeiros anos. (FREUD, 1974:192).

O humorista, ao invés de vivenciar a descrição de um acontecimento que acarreta sofrimento, distancia-se reflexivamente do afeto que gera desprazer a fim de, indiretamente, colocar-se acima das vicissitudes da vida, consolando a si mesmo como a uma criança. A energia psíquica não se encontra mais no eu, mas no supereu que, inflado e distanciado, desvia o eu do desprazer. Note-se que o conteúdo dos afetos que causam sofrimento não são substituídos ou suplantados, mas reelaborados pela energia psíquica proveniente do supereu de qualidade paternal. Sobretudo, Freud se detém na perspectiva de que a mensagem pressupõe uma atitude, um posicionamento distanciado.

O pequeno caso de Sizino Ló, que teve a perna amputada ao ser atacado por uma onça, exemplifica a utilidade do humor em evitar o desprazer de reconhecer diretamente um sentimento doloroso. Riobaldo recorre a esse exemplo para demonstrar que doer-se por uma ausência durante muito tempo pode ser risível, mas termina perguntando se esse tipo de dor é de fato o que se chama remorso. "Ái, quem tem dois tem um, quem tem um não tem nenhum...", queixava-se Sizino Ló pela falta que lhe fazia uma das pernas, a qual foi comida por uma onça. "Todo mundo ri. E isso é remorso?"(ROSA, 2001:233), Riobaldo termina se questionando.

O caso surge quando Riobaldo afirma dubiamente que tem e não tem remorso e por isso dispõe da história para demonstrar o que sente. Estabelece, dessa forma, a possibilidade

de comparar-se a Sizino Ló. Logo compreendemos que a dor que persiste em Riobaldo não é feita de culpa, mas refere-se, ocultamente, à falta de Diadorim, à sua ausência. Uma tal comparação e condensação dos sentimentos não dispensa o humor, reconhecido mesmo dentro da história, em que todos se riem. E se riem por se tratar de um caráter rígido ao não superar sua perda. Nesse sentido, temos um personagem cômico segundo a teoria de Bergson. Mas o exemplo de Riobaldo soa como humor, ao vermos que o narrador põe-se no lugar do personagem cômico, identifica-se com ele de forma consciente.

Riobaldo, por vezes ao tecer seu relato, assume um posicionamento paternal para com a sua juventude, o qual não corresponde à severidade atribuída ao supereu, conforme podemos constatar na seguinte passagem: "E 'Urutú-Branco'? Ah, não me fale. Ah, esse... **tristonho levado**, que foi – que era um **pobre menino** do destino..." (ROSA, 2001:33, *grifo nosso*).

Urutú-Branco era a alcunha que marcava a ascensão de Riobaldo à função de chefe dos jagunços. A suposta alusão a essa alcunha por parte do interlocutor, ao invés de despertar em Riobaldo o enaltecimento, nesse momento o fez considerar com distanciamento o seu passado, posicionando-se com condescendência para consigo – embora ao relatar o momento de ascensão e chefia no grupo dos jagunços, o narrador retrate tanto seus momentos de glória quanto seus momentos de engano, errância e vacilos.

Ao mesmo tempo, os adjetivos "tristonho" e "levado" supõem um julgamento de superioridade paternal para com as inconseqüências da juventude. Além do mais, pressupõe um "destino" que, no início do relato onde se encontra a passagem citada, só podemos supor ser marcado pelo malogro. Por outro lado, ser um pobre menino do destino é estar a mercê dos acontecimentos por estar preso dentro dos limites do seu "não-saber". Por fim, arremata suas considerações com verbos ligados ao passado, delimitando o tempo da matéria narrada onde se deram as ações dentro de um passado semanticamente ligado à infância, como se pode constatar também no seguinte trecho: "E a gente, isso sei, às vezes é só feito menino. Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos – tudo corre e chega tão ligeiro –; será que se há lume de responsabilidades?" (ROSA, 2001:41).

Freud encara o humor como uma "ilusão", pois assume que sua perspectiva se encontra dentro da psicopatologia, lugar do qual, aparentemente, julga de forma negativa o caráter positivo do humor e do chiste. A "vitória" do princípio de prazer indica que o humor é um sintoma de um afeto doloroso recalcado. Ou seja, o posicionamento humorístico no fundo

camufla a dor, mas não a realidade que provoca essa dor. Assim, essa "ilusão" de superioridade a que se refere Freud se distingue das patologias como a histeria, a mania, a psicose etc, que negam totalmente a realidade.

#### 1.1.4 O humor no processo de criação e ficção

Riobaldo ao rememorar seu passado não deixa de sentir angústia. "Para trás não há paz" (ROSA, 2001:58), como ele diz. Mas ao mesmo tempo cria uma ilusão de ficção onde a dor é sublimada pela criação do seu relato. Segundo Kupermann (2010:200):

Há, de fato, importantes pontos de convergência entre sublimação e humor: ambos implicam processos que se situam na fronteira entre a defesa frente à angústia promovida pelos excessos pulsionais e o movimento criador; encontram suas fontes originárias no brincar infantil; indicam uma afirmação do sujeito e de suas experiências de prazer e de alegria apesar do reconhecimento dos limites impostos a qualquer triunfo onipotente; e, finalmente, produzem uma modalidade de laço social baseado não na repressão pulsional, mas no compartilhamento afetivo.

E o que deseja Riobaldo ao fazer com que o "senhor" interlocutor permaneça durante os três dias em que constrói seu relato é compartilhar a criação do seu relato, da transformação do que viveu em ficção. É interessante notar a importância que Riobaldo dá à ficção. Da utilização dos causos que marcam a primeira sequência da narrativa de Riobaldo e afirmam o não-saber do narrador, destaca-se o caso do pacto entre os jagunços Davidão e Faustino.

Davidão, jagunço de muitas posses, com medo de morrer, propôs a Faustino que morresse em seu lugar: "(...) o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje – invisível no sobrenatural – chegasse primeiro o destino de Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele." (ROSA, 2001:100). Riobaldo, no entanto, ignora o que aconteceu aos dois, sabendo apenas que sobreviveram a muitos combates e abandonaram a jagunçagem antes de morrer. Riobaldo ao narrar o caso a "um rapaz da cidade grande", ignorando o desfecho, recebeu do rapaz a fabulação de um fim que sustentaria a ficção do próprio pacto. Faustino, por passar igualmente a ter medo de morrer, acabava, "no confuso" da luta com Davidão, cravando ele mesmo uma faca no coração, morrendo no lugar de Davidão (ROSA, 2001:101). Riobaldo apreciou "demais essa continuação inventada" pois dava forma à vida que não tem para ele forma nenhuma, pois: "No real da vida, as coisas

acabam com menos formato, nem acabam" (ROSA, 2002:101).

E essa transformação da vida em ficção, Riobaldo encara como uma possibilidade de enriquecer o passado com humor. Assim, ele diz: "Nas estórias, nos livros, não é desse jeito? A ver, em surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado. Mas, qual, quando a gente é que está vivendo, no costumeiro real, esses floreados não servem(...)" (ROSA, 2001:177).

Assim, a rememoração de Riobaldo se mistura com a fantasia de criar um nó fictício, um "como se" que retorna sempre renovado e que no fim afirma a vida sem forma, em devir, em transição de travessia inacabada. A conclusão a que Riobaldo chega é que a travessia é o nó da sua própria ficção, seu eterno retorno diferenciado.

Ah, tem uma repetição que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver não é muito perigoso? (ROSA, 2001:51).

Esse nó, o ponto cego da sua travessia, é identificado por Riobaldo como sendo a própria realidade. "Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia. Mesmo fui muito tolo!" (ROSA, 2001:80). Para esse "real" é preciso criar uma ficção e enchê-la com os floreados que transformam a história em "muito e mais engraçada".

Também Chiampi exemplifica a importância da ficção para Riobaldo por meio do caso de Davidão e Faustino, argumentando que, na construção narrativa, Riobaldo igualmente reconhece a utilização de fantasias. Assim como o rapaz deu formato e movimento à estória de Davidão e Faustino pela fantasia, Riobaldo busca dar formato ao real vivido no passado, às suas travessias cegas, por meio da criação imaginativa que, por vezes, se alimenta do humor. A autora destaca uma série de passagens que exemplificam o seu argumento, afirmando que no relato de Riobaldo "a imaginação deve aliar-se à memória" (CHIAMPI, 1998:111). Por fim, conclui que a fantasia tem mais peso no relato do que o real vivido por Riobaldo:

(...): contar reproduz ou desvirtua o real (vivido)? O pêndulo oscila mais para o último lado. E ainda que isso possa parecer óbvio para o leitor (crítico), é fruto de demorado e custoso processo de questionamento do narrador-crítico. Assim, não é importante (...) a constatação que Riobaldo não apresenta, mas representa os fatos. O

importante é a constatação de que Riobaldo *diz que representa*. (CHIAMPÌ, 1998:113).

Ao atentarmos para esse aspecto da consciência narrativa de Riobaldo outros aspectos fabulares se revelam como ficção humorada pelo artifício do exagero com que certas formas são representadas. Esse exagero de Riobaldo é sentido nas descrições fantásticas do Liso do Sussuarão, dos catrumanos e do Hermógenes, onde o aspecto grotesco é evidente.

### **1.1.5 Fantasiação grotesca.**

Assim, Riobaldo se pergunta de que forma poderia representar a primeira tentativa de atravessar o Liso do Sussuarão (ROSA, 2001:66-70) a fim de transmitir ao interlocutor as dificuldades subjetivas expostas como martírios. O Liso então aparece como um lugar extremamente quente como uma "calamidade", onde os cavalos olhavam para o casco medindo esforço, gemendo descrença, e as pessoas se transformavam, com olhos vermelhos e caras arroxeadas, ou sangravam pelos olhos empretecidos, com as orelhas cinzentas. Então, ao desistirem dessa tentativa de atravessar o Liso, Riobaldo diz: "de supêto já eu estava remoçado, são, disposto!" (ROSA, 2001:70). Ora, a distância que essa descrição toma de qualquer descrição realística e a maneira súbita como o narrador afirma ter readquirido sua disposição e energia refletem a forma como o humor participa da construção fantasiosa de Riobaldo.

A descrição dos catrumanos segue a mesma tendência, pois possui um aspecto de fantasiação que extrapola a realidade e toma os contornos da subjetividade do narrador, que os pinta através das lentes do medo que os catrumanos suscitam. A maneira como Riobaldo constrói a narrativa desse episódio nos demonstra um aspecto que colabora com a representação fantasiosa intensificada pelo efeito humorístico: o medo que Riobaldo sentia e o preconceito aprendido "dos antigos" transformam a passagem em motivo humorístico tanto pelas imagens que evoca quanto pelo narrador que as constrói influenciado pelo medo, o que, por sua vez, o torna igualmente hilário.

O trecho tem início quando uma parte do grupo dos jagunços, comandado por Zé Bebelo, avista um homem que logo se torna um grupo de homens e que, ao longe, aparentemente estão armados com espingardas. Esses fazem sinal para que retornem, e com

isso suscitam a indignação do narrador levando-o a imaginar que esses homens por certo não sabiam quem eram os valentes jagunços. Paulatinamente, à medida em que o grupo se aproxima dos catrumanos, Riobaldo começa a descrever em pormenor a precariedade com que se apresentavam. O contraste entre a precariedade dos catrumanos e a ousadia de impedir-lhes a passagem causa estranhamento aos jagunços: "Para o nosso juízo, eles eram dôidos" (ROSA, 2001:400).

Como é que podiam parecer homens de exata valentia? Eles mesmos faziam preparo da pólvora de que tinham uso, ralando salitre das lapas, manipulando em panelas. Que era uma pólvora preta, fedorenta, que estrondava com espalhafato, enchendo os lugares de fumaceira. E às vezes essa pólvora bruta fazia as armas rebentarem, queimando e matando o atirado. Como era que podiam brigar? Conforme podiam viver? De homem que não possui nenhum poder nenhum, dinheiro nenhum, o senhor tenha todo medo! (ROSA, 2001:401)

Nesse episódio também nota-se a construção de uma tensão que logo é dissipada pelo contraste entre o que se esperava ser um encontro ameaçador e a situação subalterna que os catrumanos acabam por assumir. Ao chegarem os jagunços restantes ao local onde estavam os catrumanos, esses se mostram menos ousados, o que provoca em Riobaldo a vontade de rir: "Quase que eu queria me rir do susto então dos catrumanos. Mas foi não, porque eles não se aluíram do ponto onde estavam, só que olhavam para o chão, calados, acho que porque essa é a forma de declararem seus espantos" (ROSA, 2001:401).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que demonstra a precariedade dos catrumanos, Riobaldo cria uma aura sombria por meio imagens grotescas. As vozes dos catrumanos, por exemplo, soava a Riobaldo como guincho de "demônio gemedeiro", ou ladainha de velório. Para Riobaldo os catrumanos são feiticeiros, portadores de mau augúrio, que viviam escondidos de Deus como animais, em socavas: "(...) quando pegavam receio, iam ficando era mais escuros, e respiravam com roncado rumor, quietos ali. Que aqueles homens, eu pensei: que nem mansas feras, isto é, que no comum tinham medo pessoal de tudo nesse mundo." (ROSA, 2001:402-3). Dessa forma, Riobaldo afirma que, embora os catrumanos suscitassem o riso, seu medo o impossibilitava de rir honesto pois pressentia que esse encontro e o pouco caso que Zé Bebelo e os jagunços fizeram do alerta que os catrumanos deram sobre a doença no Sucruíú dariam início a muita aflição.

Só o mau fato de topar com eles, dava soloturno sombrio. Apunha algum quebranto. Mas mais que, por conosco não avirem medida, haviam de ter rogado praga. De pensar nisso, eu até estremezia; o que estremezia em mim: terreno do corpo, onde está a raiz da alma. Aquelles homens eram orelhudos, que a regra da lua tomava

conta deles, e dormiam farejando. E para obras e malefícios tinham muito governo. Aprendi dos antigos. Capatazia de soprar quente qualquer ódio nas folhas, e secar a árvore; ou de rosnar palavras em buraco pequeno que abriam no chão, tapando depois: para o caminho esperar passagem de alguém, e a ele fazer mal; ou guardavam um punhado de terra fechado na mão, no prazo de três noites e três dias, sem abrir, sem largar: e quando jogavam aquela terra, em algum lugar, com data de três meses ficava sendo uma sepultura...(ROSA, 2001:404-5).

Seu preconceito está atrelado à forma polarizada com que Riobaldo busca entender o mundo. O mundo misturado que Riobaldo anuncia no início do relato esbarra no seu preconceito e demonstra claramente os limites do personagem-narrador: "O que assenta justo é cada um fugir do que bem não lhe pertence. Parar o bom longe do ruim, o são longe do doente, o vivo longe do morto, o frio longe do quente, o rico longe do pobre" (ROSA, 2001:405). Assim, o humor surge não da intenção do narrador, mas como efeito de sentido que o discurso ambíguo de Riobaldo agencia. Limite onde a ironia metafísica do narrador esbarra nos preconceitos e crendices que, a essa altura do desenvolvimento da narrativa, já haviam sido diminuídas pelo narrador.

A descrição do Hermógenes partilha do mesmo aspecto: a forma fabular com que Riobaldo constrói a imagem do Hermógenes é em grande parte alimentada pelo medo. Assim, se a intenção do narrador, ao se utilizar da fabulação fantasiosa, é aumentar a potência de expressividade subjetiva, ao utilizar-se do recurso ao grotesco, introduz um tom humorístico, ainda que minimizado. "Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? bem em bró de fantasia: ele grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia...Ou um cachorro grande. (ROSA, 2001:223).

Como na descrição dos catrumanos, Riobaldo também observa a forma do Hermógenes se vestir: com calças enrugadas, enfolipadas (ROSA, 2001:132) ou descalço, em calça curta e esmolambado na camisa (ROSA, 2001:250). Sua voz igualmente recebe destaque grotesco: "O Hermógenes tinha uma voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava. Assim – fantasia de dizer – o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento." (ROSA, 2001:134). E, com frequência, como notamos, Riobaldo deixa claro que se trata de uma fantasia.

Tal representação grotesca, embora nascida do medo de Riobaldo, não perde seu caráter humorístico, mas, ao contrário do grotesco universal carnavalesco que Bakhtin destaca em Rabelais, esse grotesco é subjetivo. Bakhtin classifica essa representação grotesca

subjetivada e individualizada de "grotesco romântico":

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento idealista e subjetivo e deixa de ser uma sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente* vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento.

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras sérias; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo (BAKHTIN, 2008:33).

Bakhtin (2008:32-46) que, na introdução de "A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento", faz um levantamento da história do grotesco a fim de destacar o caráter singular do realismo grotesco do Renascimento, esclarece que o riso do grotesco romântico tem o propósito de ridicularizar os inimigos e a desgraça que o mundo apresenta, pois esse mundo é hostil e alheio ao homem: "Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem" (BAKHTIN, 2008:34). O grotesco romântico, para Bakhtin, apresenta uma reconciliação minimizada que acontece, quando muito, no plano místico, subjetivo e lírico. O mundo segundo o "grotesco romântico" é imperfeito e ambíguo, mas essa ambiguidade é vertiginosa. Além disso, existe nessa tendência a intenção de compartilhar o temor: "As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores ('aterrorizá-los')" (Idem).

A maneira de Riobaldo fabular essas imagens grotescas compartilha muitos dos aspectos que Bakhtin destaca do "grotesco romântico". A solidão, por exemplo, com que ele cria essas imagens fica evidente no episódio dos catrumanos: "Bobéia minha? Porque os companheiros, indo cuidando de seu ramerrão comum, nenhum não punha tento em dessas idéias. Então era só eu? Era. Eu, que estava mal-invocado por aqueles catrumanos do sertão." (ROSA, 2001:406). Da mesma forma, o medo de Riobaldo é que serve como inspiração para a produção dessas imagens distorcidas e fantasiosas. Além disso, a loucura, como observa Bakhtin (2008:35), sendo um tema particularmente grotesco, toma ares sombrios no "grotesco romântico", como vemos representado no episódio dos catrumanos e em relação ao diabo: "E o demônio seria: o inteiro louco, o doido completo – assim irremediável" (ROSA, 2001:251).

Em certas passagens, Riobaldo aproxima a visão do mundo hostil e estranho ao diabo igualmente utilizando-se da tendência ao "grotesco romântico", como no seguinte trecho:

Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas de manaíbas – vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesmo toma peçonhas. E, ora veja: a outra, a mandioca brava, também que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? Eh, o senhor já viu, por ver, a feiura de ódio carantonho, das faces de uma cobra cascavel? Observou o porco gordo, cada dia mais feliz e bruto, capaz de, pudesse, roncar e engolir por sua suja comodidade o mundo todo? E gavião, corvo, alguns, as feições deles já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico, parece uma quicé muito afiada por ruim desejo. Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo. Se sabe? E o demo – que é só assim o significado de um azougue maligno – tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear? Arre, ele está misturado em tudo. (ROSA, 2001:27).

Em relação ao diabo, Bakhtin afirma que no "grotesco romântico" ele "encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno" (BAKHTIN, 2008:36). Esse riso diabólico, que veremos ao analisar a presença do riso no relato, é o mesmo que surge no interior de Riobaldo para incutir-lhe medo em ocasião da batalha final contra o Hermógenes no Paredão.

As imagens do diabo no "grotesco romântico" sugerem obscuridade e não luz. No entanto, as imagens grotescas sempre possuem uma parcela de cômico e de humorístico, ainda que reduzidos, o que colabora com o humor de Riobaldo em desacreditar a existência do diabo. Kayser (2009), por sua vez, afirma que, quando o poder humorístico do grotesco subsiste e o artista consegue essa plasmação entre a representação do mundo terrível do grotesco a um princípio cômico, é possível atingir a seguinte interpretação:

Apesar de todo o desconcerto e de todo horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: *a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo* (KAYSER, 2009:161).

A forma como ele usa o humor para desacreditar a existência positiva do diabo ao se aproximar da descrição que faz do pacto lembra o que afirma, na primeira parte do seu relato, sobre as credences dos sertanejos, das quais ele divergia: "(...) esse povo diverte por demais com baboseira, dum traque de jumento formam tufão de ventania. Por gosto de rebuliço. Querem porque querem inventar maravilhas glorionhas, depois eles mesmo acabam temendo

e crendo." (ROSA, 2001:90). E quando, ao se referir ao fato de o Hermógenes ser pactário, torna a dizer: "Às parlendas, bobéia. O medo, que todos acabavam tendo do Hermógenes, era que gerava essas estórias, o quanto famanava." (ROSA, 2001:427). Por fim, reúne as imagens que possivelmente o "povo" faz do diabo para ridicularizar essa representação em que ele afirma não crer, mesmo temendo.

O que algum tivesse feito, por que era que eu não ia poder? **E o mais – é péta! – nonada.** Do Tristonho vir negociar nas trevas de encruzilhadas, na morte das horas, soforma dalgum **bicho de pêlo escuro**, por entre chorinhos e estados austeros, e daí erguido sujeito diante do homem, e se representando, **canhim, beçudo, manquinho, por cima dos pés de bode, balançando chapéu vermelho emplumado, medonho** como exigia documento com sangue vivo assinado, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre. Eu não acreditava, mesmo quando estremecia. (ROSA, 2001:427, *grifo nosso*).

Notamos que essas representações populares do diabo que perpassam a fala de Riobaldo são expostas como ridículas e com isso aplacam parcialmente o medo, que persiste em Riobaldo como medo de ter firmado o pacto e ser culpado pela morte de Diadorim. Aqui, o diabo recebe adjetivos que não inspiram medo: "canhim" é em si uma forma diminuta de se reportar ao diabo. Para o historiador do riso, George Minois (2003), essa tendência de ridicularizar o diabo por meio de representações burlescas e caricatas surgem principalmente no final da Idade Média, quando a sociedade mais temia a chegada do apocalipse. Ele diz: "Não se ri mais para brincar, mas para não chorar, e os ecos desse riso estão à altura dos medos experimentados." (MINOIS, 2003:242). Superado o medo do diabo que o fazia tremer no momento do pacto, Riobaldo demonstra a necessidade de referir-se ao diabo em seu relato por meio de expressões ridículas. Essa necessidade de ridicularizá-lo advém de um outro tipo de medo, o qual refere-se ao sentimento de culpa decorrente de sua impossibilidade em afirmar que o pacto não foi estabelecido. Ou seja, é preciso ridicularizar o diabo a fim de deslegitimar qualquer possibilidade de ter sido pactário e, conseqüentemente, culpado pela morte de Diadorim.

Mas as imagens grotescas não são associadas apenas àqueles que suscitavam medo em Riobaldo. Os jagunços também aparecem no relato como seres que compartilham características com a natureza. "Assim um uso correntio, apontar os dentes de diante, a poder de gume e ferramenta, por amor de remedar o aguçoso de dentes de peixe feroz do rio São Francisco – piranha roladeira, a cabeça-de-burro."(ROSA, 2001:180). Porém, o trecho que descreve o costume dos jagunços de amolar os dentes, tem muito mais a intenção de

demonstrar a diferença entre Riobaldo e o grupo do que, indiretamente, ridicularizar e diminuir o outro. Além do mais, a ausência do medo de Riobaldo não promove o efeito de rebaixamento favorecido pelo grotesco.

Por outro lado, a reconciliação com o mundo hostil e perigoso que as representações grotescas românticas proporcionam não deve ser desprezada. Podemos considerar que em GS:V existe uma possibilidade de reconciliação com o diabo pelo seu aspecto luminoso, quando, no lugar das representações sombrias, ele é invocado como "Lúcifer" no momento do pacto, estipulando assim uma aproximação com seu caráter positivo – o anjo de luz. Essa configuração de sentido opera justamente a reconciliação mística e lírica que Bakhtin (2008:34) aponta no "grotesco romântico" e que nos leva a reconhecer os efeitos de sentido do humor na fala de Riobaldo.

## 1.2 Os sentidos do riso

O riso é representado em vários momentos do relato e possui funções diversas. Inserido no contexto social, o riso traz a marca da agressividade ou da união coletiva; atenuado, representa a amabilidade necessária para sustentar uma ligação. A coesão do grupo dos jagunços, por exemplo, é diversas vezes marcada pelo riso. Essa coesão é destacada pelo chefe Riobaldo, que sentia prazer em vê-los todos juntos, compartilhando esses momentos por meio do riso.

Todos eles passarem, tropeando, nós todos, o rumor constante dos cascos. Cavalo, cavalaria! Cortejo que fazia suas voltas, pelos ermos, pelos ocos, pelos altos, a forma de uma mistura de gente amontada, uma continuação grande, solevando para adiante o aprumo de meus homens (...). Mas, do que um falava, outro mal ouvia e ria; do que esses riam, outros ainda falavam. Prosapeavam. Me prazia. (ROSA, 2001:465).

Essa imagem específica que Riobaldo constrói dos jagunços igualmente faz apelo ao grotesco, mas, diferente do "grotesco romântico", é alimentada pela alegria contagiante do grupo que saía, sob a liderança de Urutú-Branco, como um cortejo carnavalesco sem rumo definido. O neologismo verbal que atesta a carnavalização do grupo errante deriva da palavra "prosápia" que, conforme o Dicionário Aurélio, possui o sentido de "fanfarrice". Mas, alguém do estado carnalizado dos jagunços, eles constantemente se utilizam do riso como uma senha que demarca a coesão do grupo, como demonstra a seguinte passagem da batalha da

Fazenda dos Tucanos:

A casa acho que falava um falar – resposta ao assoviado – a quando um tiro estrala em dois, dois. De embiricica, entrantes as balas vinham, puxavam um fio de ar. Eh, lascassem! Mas os companheiros por conta à-toa riam, não acrescentavam cangalha aos pesares. Mesmo, quando se sobrecarregava um rir, os que estavam mais longe mandavam saber o porquê, ou gritavam, em empenho de combate. (ROSA, 2001:369)

A passagem também atesta a capacidade de alívio de tensão do riso à toa, ao mesmo tempo que gera a curiosidade dos demais, desejosos de compartilhar os mesmos motivos. Com isso, os jagunços estipulam coesão ou enchem-se de ânimo para o combate. Em outro momento, no intervalo entre os embates com o grupo chefiado por Zé Bebelo, Riobaldo nota a alegria dos jagunços. "E a situação nossa era de guerra. Mesmo com isso, a peito pronto, ninguém se perturbou com perigos de tanta gravidade. Se vivia numa jóvia, medindo mãos, em vavavá e conversa de festa, tomando tempo." (ROSA, 2001:179).

Os homens formando grupos, acorados assim, eles conversavam. O quase que o legal, agora, era de se caçoarem uns dos outros, desafiando o que fosse ser medroso ou duvidado na coragem. Razão disso meava uma confiança, a mais, eu escutando satisfeito aquelas bobices com que eles porfiavam: – "*Caranguejinho, sem cachaça tu vai?*" – "*Eh, não: tu! Vai saudar o gado!*" **Pelos risos e debiques que se divertissem, de todos eu percebia a forte certeza.** Cada cada-um, dali a pouco, ia ser perigoso, de nele se encostar, feito um sapo que espirra. – "*Que te falo: amarra o burro, que a carga é sua...*" – "*Minha, a carga está salva...Mal a bem, oxente, quero é ver o que vou ver*". Assim se zê-zombavam. Aos ditos, ditados, feito estivessem jogando um truque, sem baralhos nenhuns. Por que é que aquilo me comprazia? (ROSA, 2001:591, *grifo nosso*).

Dessa forma, o riso surge como influência benéfica ao grupo, em situação, ou não, de guerra. "Se ria, fora de aperreio de combate muito se vadiava. Assim-assei naquela influência" (ROSA, 2001:249). A diferença entre o riso da situação pacífica e o riso da situação de guerra, ou que a ela antecede, é que a zombaria produtora de riso incita os jagunços à guerra enquanto o riso dos momentos de paz está associado à vadiação. Em ambas as situações, Riobaldo demonstra que o riso comove o indivíduo levando-o a participar de um grupo, visto que possui o poder de influenciar as maneiras de ser e as atitudes dos indivíduos, "naquela influência".

A qualidade positiva de aproximação do riso também surge relacionada ao amor. O riso atenuado em sorriso marca os encontros com os três amores de Riobaldo. Assim, o riso foi o primeiro contato que Riobaldo travou com o Menino-Diadorim, necessário para que ambos dispensassem apresentações e possibilitasse a Diadorim iniciar o diálogo com

naturalidade (ROSA, 2001:118). Ao reencontrá-lo (a), reconhecem-se pelos olhos e novamente pontuam a aproximação pelo sorriso de Reinaldo-Diadorim: "O Menino me deu a mão: e o que a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim ele está sorrindo" (ROSA, 2001:154). Também marca a primeira imagem que Riobaldo teve de Otacília: "Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. E o que mais foi, foi um sorriso. Isso chegasse? Às vezes chega, às vezes" (ROSA, 2001:174). Da mesma forma, Riobaldo descreve o riso de Nhorinhá como primeiro contato: "Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria – 'Ô moço da barba feita' – ela falou. Na frente da boca, quando ela ria tinha os todos dentes, mostrava em fio." (ROSA, 2001:49). Essa qualidade positiva mostra-se, em contrapartida, ausente em personagens como Maria Mutema e Jazevedão, os quais não riam (ROSA, 2001:34).

Nota-se a importância dada ao riso em GS:V ao atentarmos para a gradação dos risos dos três amores de Riobaldo. O riso de Diadorim é um riso subentendido, imaginado e persistente na memória de Riobaldo. Esse riso surge como um sorriso apenas na maneira de Riobaldo apreendê-lo, pois a passagem (ROSA, 2001:154) demonstra uma indefinição dada por sua reverberação na memória do narrador. Riobaldo não afirma esse sorriso, somente compara-o a um sorriso: "Ele **como** sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim ele está sorrindo" (Idem, *grifo nosso*). Portanto, o riso de Diadorim corresponde ao caráter dubio dessa personagem. Por outro lado, Otacília sorri. Seu riso é um sorriso beatífico e pacificador. A forma como o narrador o apreende sugere plenitude e beatitude. Por isso o sorriso de Otacília chega a bastar, correspondendo, igualmente, ao caráter dessa personagem. Finalmente, o riso de Nhorinhá, é um riso explícito que aponta para a carnalidade e erotismo característico da personagem. A boca se abre nesse riso diferente das duas outras formas de rir de Diadorim e Otacília, como uma fenda erótica por onde deixa avistar seus dentes em fio. Em todos os casos, o riso aproxima amorosamente essas mulheres de Riobaldo.

O riso é então uma forma de comunicação que antecede o contato verbal, dispondo os indivíduos a uma relação de proximidade. Relacionado ao amor, o riso é uma expressão promissora. Ele aproxima pela empatia e pela segurança que proporciona. Mas, por outro lado, o riso é antes de tudo uma máscara social. Assim, o mesmo Menino-Diadorim que sorria bonito, "sem malícia e sem bondade" (ROSA, 2001:121), por meio do riso simula

tranquilidade ao ser interpelado sexualmente pelo homem que surge sorrateiramente: "Aduzido, fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente. Olhei para o menino. Esse não parecia ter tomado nenhum espanto, surdo, sentado ficou, **social com seu prático sorriso**" (ROSA, 2001:124, *grifo nosso*).

Constatamos que o sentido prevalecente do riso no relato é o da máscara social cuja simbologia está sujeita à plasticidade e intenção discursiva. Possui um sentido prático de modelar a mensagem; acrescenta um tom sobressalente àquilo que se pretende comunicar e, portanto, não se limita a demonstrar empatia e franqueza.

Consciente da multiplicidade de intenções que o riso congrega, Riobaldo serve-se dessa máscara para camuflar o teste de fidelidade que aplica no Hermógenes: "Experimentando o homem, só aproveitei foi para uma deixa: 'Joca Ramiro...' – eu disse, com uma **risadazinha minha velhaca, que entre dois podia pegar qualquer incerto significado.**" (ROSA, 2001:247, *grifo nosso*). Como máscara, serve ainda para ocultar o desagrado de Zé Bebelo ao notar que Riobaldo fora apresentado com o cavalo de Seo Habão: "Mas Zé Bebelo, acabado de saber o acontecido, mirou em mim, somente, poupado risonho:" (ROSA, 2001:448). Ou, se não serve para velar as intenções por seu caráter dúbio, o riso é uma afirmação do eu sobre um motivo que obviamente desagrada e que o ameaça, como o riso que Riobaldo dá após ouvir de Diadorim que ele precisava de rezas e ajudas: "– Hás-de! Rezas essas, o contra? Atira, tu, em anta, com chumbo fino... – e **ri mamente.**" (ROSA, 2001:499, *grifo nosso*). Esse riso reflete a tentativa de Riobaldo de subverter a situação em que se viu ameaçado pelo que Diadorim pressupunha a seu respeito para que reconhecesse que precisava de rezas. Sua necessidade de se afirmar incólume o leva a encarar qualquer referência às suas ações extravagantes como um inimigo que merece o riso debochado da autoafirmação.

Tal qualidade devém do aspecto malevolente do riso, pois, como afirma Minois (2003:43), o riso "é malevolente, ele afirma o triunfo sobre o inimigo (...). O riso humilha e provoca. É uma arma duvidosa que se encontra em todas as situações de conflito."

### 1.2.1 Embates.

Ao presenciar a ridicularização das características femininas de Diadorim que os

jagunços Fancho-Bode e Fulorêncio protagonizaram, Riobaldo e Diadorim reagem, prontos para vingar a honra de Diadorim com o assassinato dos jagunços. Um riso de troça e provocação maliciosa, "fazendo xetas, mengando e castanhetando", insere no grupo uma cisão que é rebatida com violência. Porém, assim como o riso serve de arma, pode reverter-se em fingida submissão, como podemos constatar pela atitude dos jagunços:

"Mas o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só de uma brincadeira: – 'Oxente! Homem tu é, mano-velho, patrício!'. Estava escabreado. (...) E mesmo, por gracejo cordial, o Fulorêncio me perguntou: – 'Mano Velho, me compra o que eu sonhei hoje?' Divertindo, também, para o ar dei resposta: – 'Só se for com dinheiro da mãe do jacaré...' Todos riram. De mim não riram. O Fulorêncio riu também, mas riso de velho. Cá pensei, silencioso, solenciosinho: 'Um dia um de nós dois agora tem de comer o outro...Ou, se não, fica o assunto para os nossos netos ou para os netos dos nossos filhos...'" (ROSA, 2001:176-177) .

A situação é exemplar do poder discursivo que o riso possui em um embate. Nela podemos ver que é pelo riso que os jagunços iniciam a afronta à honra de Diadorim; por meio dele eles se evadem pelo argumento da "brincadeira" e por, enfim, é provocando o riso que Riobaldo finaliza o embate.

A resposta de Riobaldo provoca o riso dos jagunços por trazer à tona os muitos significados que a palavra jacaré articula para os sertanejos. Segundo o dicionário Aurélio "jacaré" é o nome de um tipo de faca muito utilizada pelos sertanejos baianos. Com esse significado, faz uma possível referência velada a Diadorim enquanto portadora da faca utilizada para intimidar Fancho-Bode, ao mesmo tempo em que reatualiza, de forma bem humorada, a ridicularização insultante que, nesse momento, retorna como eco desvalorizado. A palavra significa também o nome popular de uma árvore que foi muito utilizada para produzir carvão, cujo nome científico é *Piptadenia gonoacantha*, relacionando as folhas da árvore que se queimam com o pagamento – o que responde ao verbo "comprar", tomado em sentido literal – e dá a entender que o sonho de Fulorêncio não vale nada ou, por fim, pode mesmo fazer referência a periculosidade do jacaré fêmea quando cuida dos seus filhotes, introduzindo uma nova intimidação ameaçadora. No léxico organizado por Martins (2001), o verbete "jacaré" liga-se também a uma árvore chamada "barriguda" ou "paineira" o que, se levarmos em conta essa relação, não modifica o sentido das folhas representarem dinheiro ou pagamento sem valor, com o acréscimo de que o tronco de tal árvore lembra o formato da barriga de uma mulher grávida.

Outro importante embate pontuado pelo riso é travado por Riobaldo e Zé Bebelo no

episódio da batalha contra os hermógenes na Fazenda dos Tucanos. A situação em que se encontram, cercados pelos jagunços do grupo do Hermógenes na casa da fazenda, leva Zé Bebelo a criar um plano arriscado que implicava a participação de Riobaldo: Zé Bebelo, como chefe do grupo, decide enviar uma mensagem, que será escrita por Riobaldo, aos soldados denunciando o local onde os jagunços se encontravam, a fim de que esses, ao chegarem, atacassem primeiro os homens do Hermógenes. Porém o plano de Zé Bebelo gera desconfiança em Riobaldo. Ele, então, ao apontar a dificuldade da execução do intento a Zé Bebelo, recebe dele uma explicação pontuada pelo riso, após o que ele se sente acuado.

Não nas artes que produzia, mas no armar de falar assim – ele era razoável. **Se riu, qual. Riu? Eu sendo água, me bebeu; eu sendo capim, me pisou; e me ressoprou, eu sendo cinza. Ah, não! Então eu estava ali, em chão, em a-cú acôo de acuado?!** Um rôr de meu sangue me esquentou as caras, o redor dos ouvidos, cachoeira, que cantava pancada. (ROSA, 2001:350, *grifo nosso*).

Sentindo-se acuado e humilhado pela argúcia de Zé Bebelo, Riobaldo decide que, se fosse necessário, se notasse a feição da traição em Zé Bebelo à chegada dos soldados, ele o mataria e tomaria a chefia dos jagunços para si. Após essa decisão, Riobaldo passa a sentir a alegria de ser ele mesmo, de tomar as rédeas da sua vida, com a segurança necessária para enfrentar um chefe mediante o artifício do riso de escárnio:

O que regeu em mim foi uma grande coragem precisada, um desprezo de dizer; o que disse:  
– "O senhor, chefe, o senhor é amigo dos soldados do Governo..."  
E eu ri, ah, riso de escárneo, direitinho; ri, para me constar, assim, que de homem ou de chefe nenhum eu não tinha medo. E ele se sustou, fez espantos (ROSA, 2001:350-1).

A partir desse momento, Riobaldo passa a ver as fraquezas de Zé Bebelo, a duvidar da sua competência para guiar os jagunços pelo sertão. Chega inclusive a pressentir o medo de Zé Bebelo de permanecer em território castigado pela varíola:

Zé Bebelo pegou a principiar medo! Por quê? Chega um dia, se tem. Medo dele era da bexiga, do risco de doença de morte: achando que o povo do Sicruíú podiam ter trazido o mau-ar, e que mesmo o Sucruíú ainda demeava vizinho justo demais. Tanto ri. Mas ri por dentro, e procedí sério feito um pau do campo (ROSA, 2001:416).

Riobaldo, ao contrário de Zé Bebelo, não havia se intimidado de permanecer no Valado – lugar onde o bando estacionou após o encontro com os catrumanos que sucedeu ao episódio em que ele escarnece de Zé Bebelo. Em seguida, Riobaldo narra a sua decisão de firmar o pacto com o diabo, na busca por afirmar-se cada vez mais, conforme havia

vivenciado na Fazenda dos Tucanos. Ao narrar sua experiência dúbia nas Veredas Mortas, onde o riso também desempenha um papel importante, Riobaldo sente-se transformado e capaz de parodiar Zé Bebelo.

Eu estava, com efeito, relatando mediante certos floreios umas passagens de meu tempos, e depois descrevendo, por diversão, os benefícios que os grados do Governo podiam desempenhar, remediando o sertão do desdêixo. E, nesse falar, eu repetia os ditos vezeiros de Zé Bebelo em tantos discursos. **Mas o que eu pelejava era para afetar, por imitação de troça, os sestros de Zé Bebelo.** E eles, os companheiros, não me entendiam. Tanto, que, foi só entenderem, e logo **pegaram a rir. Aí riam de miséria melhorada** (ROSA, 2001:441, *grifo nosso*).

Assim, notamos como o riso, para Riobaldo, pode ser uma arma discursiva e uma forma de demarcar o pertencimento a um grupo. A técnica da paródia como subversão da ordem aparece como um momento de refinamento da utilização do riso como arma discursiva. Riobaldo, nesse momento, faz uma caricatura de Zé Bebelo, uma "imitação de troça", imprimindo à sua forma um desvio negativo da maneira de ser do chefe. É uma forma indireta de enfrentar a ordem estabelecida e de minar o poder de Zé Bebelo, visto que para Riobaldo, o chefe "tinha gastado as vantagens", "não existia mais em viço para desatinos" e nem o "que falava era mais o de se reproduzir" (ROSA, 2001:420). Por outro lado, ao mesmo tempo, angaria a empatia do grupo.

Se o riso possui uma função social, conforme o ressaltado por Bergson (1983:93), de "intimidar humilhando", também tem a função de marcar, por aqueles que compartilham do riso, a adesão à norma e ao sentido empreendido por aquele que o utiliza como uma arma. Como afirma Dominique Arnould, referindo-se à marcação do riso na elaboração do texto homérico: "O riso é, em primeiro lugar, uma maneira de afirmar o triunfo sobre o inimigo do qual se escarnece" (*apud* MINOIS, 2003:43).

Embora não fique claro o desvio que Riobaldo operou para subverter a maneira de ser de Zé Bebelo, ele deve ter sido mínimo, mas suficiente para produzir um *efeito* paródico e provocar o riso dos jagunços. Esse riso é um indício de que o poder de Zé Bebelo era suscetível de ser subvertido pela troça – situação que não vemos acontecer com nenhum dos outros líderes do bando, a exemplo de Joca Ramiro, Medeiro Vaz e, até mesmo, Marcelino Pampa. Ao mesmo tempo, é um sinal de que Riobaldo, como o autor da zombaria, tem a aceitação do grupo, que indiretamente o legitima no papel de contestador da ordem. Tal aceitação se concretizará com a ascensão de Riobaldo à posição de chefe.

### 1.2.2 Rir do diabo.

No embate com o diabo, Riobaldo utiliza-se do riso como uma forma de vencê-lo e superar o medo. Não é demais ressaltar que o embate travado com o diabo é todo ele passado no interior de Riobaldo. Essa interiorização do riso performatiza a função social de marcar um triunfo sobre o inimigo, mas, por reproduzir esse embate no campo da consciência e subjetividade de Riobaldo, ao riso soma-se uma qualidade de potência mística que viabilizará a transformação do personagem. Na cena do pacto, Riobaldo é claro ao dizer que o embate é uma medição de força com seu medo e sua vontade de permanecer. Esse embate se dá, como podemos ver no seguinte trecho, pontuado pelo riso:

Mas, Ele – o Dado, o Danado – sim: para entestar comigo – eu mais forte do que Ele; do que o pavor d'Ele – e lamber o chão e aceitar minhas ordens. (...). A já eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ficava ali. Feito *Ele*. Nós dois no tornopio do pé-de-vento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobrar, funil de final, desses redemoinhos: ... *o Diabo na rua, no meio de redemunho... Ah, ri; ele não. Ah eu, eu, eu!* (ROSA, 2001:437, *grifo nosso*).

A descrição da cena do pacto é um dos pontos mais tensos e simbólicos para entendermos o sentido e a função do riso e da alegria em GS:V. O riso reflete a superação do medo que impossibilita Riobaldo de desenvolver o seu potencial. Esse processo que se inicia no plano social é um aprendizado para Riobaldo que, aos poucos passa a encarar os desassossegos da guerra com leveza e graça, urdindo sua coragem pelo riso: "Fui aprendendo a achar graça no desossego. Aprendi a medir a noite em meus dedos. **Achei que em qualquer hora eu podia ter coragem. Isso que vem, de mansinho, com um risada boa, cachaça aos goles, dormida com a gente encostado em coronha de sua arma**" (ROSA, 2001:263-4, *grifo nosso*).

Esse riso mostra-se como índice da soberania da individualidade, da afirmação do eu diante do outro. Essa afirmação diante da ausência do riso do Outro na cena do pacto, no entanto, abre margens para que Riobaldo imagine que o diabo igualmente pode rir dele. Porém, somente no interior de Riobaldo é que o diabo ri e é objeto de riso.

A relação do riso com o medo é abordada por Bakhtin (2008:81) que observa a "cultura do riso" como uma forma de superar o medo do poder oficial e religioso que, na cultura cristã, se utiliza do diabo para exercê-lo. Rir do diabo para afirmar sua força para além

do "pavor d'Ele" é, além de manifestar essa força, preencher esse riso, dotá-lo de um poder interior. Bakhtin (Idem), para quem o riso também é uma forma exterior de defesa, observa que, para transformar a visão de mundo de quem precisa lutar com seus medos, o riso é igualmente uma liberdade do "(...) censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos. (...)": "O riso não é forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso" (Idem). Assim, também para Riobaldo, após o episódio em que busca firmar o pacto com o diabo, o "riso revelou de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre e mais *lúcido*."(Idem).

Também para Riobaldo se dá essa transformação da visão de mundo. Primeiro ele percebe que a partir daquele momento ele não sonharia mais, não anteciparia sua vida em sonhos que eram uma previsão imaginária do seu futuro, dando a noção de lucidez a que Bakhtin se refere: "Sabendo que de lá, em diante, jamais nunca eu não sonhei mais, nem pudeste; aquele jogo fácil de costume, que de primeiro antecipava meus dias e noites, perdi pago." (...). Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias (...)" (ROSA, 2001:440). Riobaldo ainda observa que foi entrando numa "alegria estrita" (Idem), conforme a superação do medo que incapacitava e obscurecia a sua compreensão e as suas ações.

Mas, ao mesmo tempo, por desconhecer a fonte dessa transformação, se questiona se essa ausência de sonhos não seria um sinal de que "os prazos" do pacto haviam começado. E assim sustenta a possibilidade de que a força e a intrepidez que passam a lhe caracterizar proviriam de um dom demoníaco. Recai, dessa forma, no perigo, apontado por Bakhtin, de "desnaturalizar o conteúdo da verdade" revelada pelo riso.

Nesse momento, Riobaldo contradiz arbitrariamente a noção anteriormente introduzida por ele de que as ações humanas, para se realizarem bem, são impulsionadas pela alegria, pois o narrador se evade da responsabilidade dessa alegria ridente que marca a sua personalidade após o pacto, atribuindo-a a um poder transcendental diabólico.

Nota-se que o narrador formula seu relato de forma a sugerir o diabo e o pacto firmado por ele como a causa supra-humana da sua alegria e do seu riso. Tal tendência evidencia o aspecto do grotesco romântico presente no relato. Segundo Kayser (2009:61) um dos motivos centrais das representações grotescas é o "sorriso infernal" que toma o indivíduo como um

poder que não é reconhecido pelo indivíduo, mas atribuído às forças ocultas e obscuras: "Este riso se torna cada vez mais claramente grotesco, à medida em que não é percebido e, por conseguinte, interpretado como sintoma pessoal (por exemplo, do desespero), mas como a plasmar-se pela sensação de estar sendo acometido por um poder estranho, desumano."

Porém, sua decisão de firmar o pacto já é, por si mesma, preenchida pelo sentido do poder da alegria e pela vitória sobre o medo, conforme ele diz antes de iniciar a descrição do que houve na Veredas Mortas: "Ao que eu estivesse destemido, soberbo? Da mão peluda eu firme estava. Fazia muito tempo que eu não descabia de tão em arrojo. Dou: que nunca, feito naquela hora, e em aquele dia. Somente com alegria é que a gente realiza bem – mesmo até as tristes ações"(ROSA, 2001:434).

### **1.2.3 O riso do diabo.**

Por outro lado, o riso diabólico aparece em dois momentos: quando Riobaldo sente que suas ações como chefe estão sendo controladas pelo diabo e quando, na batalha final, um riso interno lança dúvidas sobre a pretensa vitória de Riobaldo sobre o seu medo, abalando a sua coragem. Após os momentos em que Riobaldo é imbuído pela alegria estrita adquirida como consequência da tentativa de travar o pacto, o narrador entra em outros embates com o diabo através do riso.

Ao tornar-se chefe, Riobaldo passa a agir de forma exacerbada, o que logo foi observado por Diadorim, para quem a mudança de seu amigo tinha se dado no interior da alma (ROSA, 2001:484). Riobaldo então associa essa observação de Diadorim ao efeito do possível pacto com o diabo que seus desmandos assassinos não realizados sugerem.

Ainda em busca de confirmar seu poder de mando na chefia do bando, Riobaldo se depara com o abastado senhor Constâncio Alves, seu conterrâneo, que afirma o ter conhecido na infância. De repente, o menino Guirigó que, a essa altura, já fazia parte do bando, chama a atenção de Riobaldo e esse subentende que Constâncio Alves merecia morrer por ser ruim e ter dinheiro: "Aquele homem merecia punições de morte, eu vislumbrei, adivinhado. Com o poder de quê: luz de Lúcifer? E era, somente sei. A porque, sem prazo, se esquentou em mim o dôido afã de matar aquele homem, tresmatado."(ROSA, 2001:486). Logo Riobaldo observa que seu ímpeto assassino não era justificado pelos motivos subentendidos por ele e assim, ao

final, acaba por poupar-lhe a vida, exigindo apenas o seu dinheiro: "Ah, mas – ah, não! –; eu tinha decidido. Tinha ou não tinha. Eu? Assim, noutra repingo: arejei que toda criatura merecia tarefa de viver – por causa de uma grande beleza no mundo, à repentina." (ROSA, 2001:488).

No entanto, após a ida de Constâncio Alves, Riobaldo afirma para todos: " – 'Perdoei este; mas o primeiro que se seguir, destas estradas, paga!'" (ROSA, 2001:489); e, com isso, sente-se preso à obrigação da palavra prometida ao deparar-se, logo em seguida, com um homem, montado numa égua e acompanhado de uma cadela.

Assim, por se ver enredado em suas próprias palavras, Riobaldo imagina que o diabo estaria rindo dele: "Adforma que eu tinha que resolver. Antes ligeiro, para os meus homens não me acharem aparvo. Ou o demo. O demo? Ainda que muito eu sei. Agora esse se prespiritava por lá, sabível mas invisível; e **ele estava se rindo de mim**, meu próximo." (ROSA, 2001:491, *grifo nosso*).

Dessa forma, inspirado pela sagacidade de Zé Bebelo, faz de tudo para ressignificar sua promessa. Primeiro afirmando que a primeira coisa que viu foi a cadela, com isso liberando o homem da pena de morte: "Só um assarapanto de silêncio. Daí me vivavam. Todos entenderam, me admiravam. A tanto que sei. Agora, eu, digo ao senhor: dele, do Demo – naquele instante – **agora era eu quem ria!**"(ROSA, 2001:492, *grifo nosso*). Depois, utilizando-se do mesmo recurso, afirma que foi a égua quem ele viu primeiro, passando a ela o desígnio de morte.

No entanto, ao defrontar-se com a insensatez de suas ações, que só causaram medo no viajante, o qual se foi chorando, a sensação que fica em Riobaldo é de tristeza e desaprovação: "Com isso, desgostei de mim. Ah, **no final da vez, o que ria o riso principal era ele, o demo.** (ROSA, 2001: 494). Somente quando a situação parece ter se resolvido da melhor forma, Riobaldo percebe que o diabo não estava agindo e nem competindo com ele "por não ter nenhuma existência" (ROSA, 2001: 497).

Após essas duas claras alusões ao riso do diabo imaginado por Riobaldo, a terceira surge de forma mais ambígua. Imbuído de coragem, consciente de que seu destino era vencer a guerra contra o Hermógenes e não ter medo, Riobaldo vê, subitamente, essa certeza se esvaír diante de um riso interno, mas alheio, que ele primeiramente atribui ao diabo, mas que acaba, por verbalização, atribuindo ao sertão.

E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive! Não tivesse, e tudo se desmanchava delicado para distante de mim, pelo meu vencer: ilha em águas claras...Conheci. Enchi minha história. **Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como meu mesmo, atabafado.** Donde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ... *Satanão! Sujo!* ...e dele disse somentes – *S...– Sertão... Sertão...* (ROSA, 2001: 607, *grifo nosso*).

O medo reinstaurado pelo riso ameaçador, dessa forma, permanece em Riobaldo, mas não "nos atos" (ROSA, 2001:608), visto que ele continuava a guerrear, mas no "que adjaz" (Idem), manifestando-se após o momento em que aparentemente a munição de todos havia acabado. A partir de então, Riobaldo, ao ver que Diadorim participaria do desafio de continuar a guerra utilizando apenas armas brancas, sente-se fisicamente fraco, impossibilitado de atirar e salvar Diadorim: "Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco."(ROSA, 2001:610).

Por fim, ao término da guerra que culminou com a morte de Diadorim e do Hermógenes ao mesmo tempo, Riobaldo descreve um último relance do riso diabólico plasmado na face do Hermógenes: "(...): já ficou amarelo completo, oca de terra, semblante puxado escarnecente, como quem da gente se quer rir – cara sepultada...Um Hermógenes." (ROSA, 2001:612).

#### 1.2.4 Rir diabolicamente

A relação entre a superação do medo do demônio e o riso está em que o riso destaca uma certa fraternidade compartilhada com o objeto do riso. Ou seja, ao rir do demônio, em certa medida o riso se transforma em demoníaco, pois o riso é a demonstração da apropriação das qualidades do objeto do riso (portanto, das qualidades diabólicas) que atestam o domínio e superioridade sobre ele. Por isso, o riso toma dimensões que ultrapassam a função de correção social destacada por Bergson, pois, em relação ao diabo, o riso se torna medição de força, onde o medo surge como objeto de riso e escárnio.

A paródia, em termos linguísticos, utiliza-se do mesmo princípio, ao se apropriar do discurso alheio pervertendo-o por dentro. Vimos como a intenção de Riobaldo em se apropriar de certas características da maneira de Zé Bebelo se portar tende à paródia. Porém, a apropriação das características do outro pelo riso que mede forças é demonstrar poder. Nessa

perspectiva, para rir do diabo é preciso contaminar-se com as suas características. A essência desse riso é a ambiguidade de rir do outro em que nos tornamos. Esse riso aparece no relato de Riobaldo em um momento específico, a exemplo da confusão que o narrador sentiu e que ele busca, por meio do relato, elucidar. Subitamente após tecer uma digressão sobre o amor cultivado e o amor do destino, Riobaldo apresenta a seguinte imagem a seu interlocutor:

Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremecei num relance claro de medo – medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior que eu mesmo; e de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: - "Você é o rei-dos-homens?..."Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo (ROSA, 2001:155)

A ambiguidade é marcada pelo grotesco do riso, como um rinchado de "um cavalo bravo". É um riso que preenche a potência de ser, refletida na imagem do "rei-dos-homens". Demonstra, também, como já apontamos, nos referindo à perspectiva do "riso infernal" de Kayser (2009:61), que um poder supra-humano se apoderou de Riobaldo.

O motivo do estranhamento, típico da visão grotesca do Romantismo, também está presente nessa passagem, ao mesmo tempo em que aponta para esse poder que comanda o indivíduo como uma força sobrenatural. Por isso, o "riso infernal torna-se sombrio e maligno", como aponta Bakhtin (2008:36): transforma os homens em marionetes de uma força diabólica e sombria. Bakhtin (2008:37) afirma que, segundo Schelegel, um dos mais importantes teóricos do Romantismo, a parcela de positividade do riso grotesco se encontra no plano espiritual, tal como podemos constatar nas representações grotescas inseridas no relato de Riobaldo.

Mas essas representações grotescas, ao mesmo tempo em que buscam representar um mundo estranho e aterrorizador, assumem uma outra função em GS:V: ridicularizar o medo suscitado por elas. Nesse sentido, o riso grotesco e extremamente ambíguo do exemplo acima fica claro que possui a capacidade de superação do medo interno. Também Minois (2003:243) destaca, no século XV, essa qualidade do riso como vitória sobre o medo: "Diante do grande medo, o grande riso. E esse riso é desbragado é porque quanto mais alto e ruidoso, mais ele pode afugentar os maus espíritos, sufocar os rumores atemorizantes, fazer esquecer – durante uma gargalhada – os perigos que ameaçam."

Por esse motivo entende-se que o riso diabólico, carregado de força, alimenta-se da fraqueza dos outros. Tal sentido se apoia em outros momentos, como o do canoeiro que riu do medo de Riobaldo de atravessar o rio (ROSA, 2001:121; 123). A coragem do canoeiro nasce

desse medo e seu riso é a comprovação de sua bravura. Ao perceber que dispunha do poder de tirar a vida de Constâncio Alves, Riobaldo teve "um pronto de rir"(ROSA, 2001:486). E, por fim, Riobaldo ri ao lembrar-se de Selorico Mendes no meio da primeira batalha de que participou com os jagunços, pois, apesar de seu padrinho vangloriar-se das valentias dos jagunços como se fosse dele (ROSA, 2001:137), era ele quem participava, naquele momento, das aventuras do grupo.

Aquele povo inimigo nosso esperdiçava muita munição, atiravam com nervosia. Não queriam morrer por nossa mão, não queriam. Ri me ri, e o Hermógenes me chamou com assombro. Em isso ele me crendo endoidado. Mas eu estava era de repente pensando em meu padrinho Selorico Mendes.

"Agora tu vai lá, vai! Tu não quer?!" – foi o que arranjei vontade de gritar com o Hermógenes. Cão, que ele. Ri mais. Homem sozinho, com sua carabina em mãos, o Hermógenes era um como eu, igual, igual, até pior atirava. (ROSA, 2001:227).

Em todos esses momentos o riso surge do rebaixamento do outro e da súbita constatação de que o Eu é maior do que o Outro.

### 1.2.5 Certas risadas...

Chiampi (1998:115) observa que o riso do interlocutor marca a sua presença no diálogo pelo o poder de influenciar a forma de apresentação da estória contada por Riobaldo. Afirmar que as "certas risadas" que surgem no início, após Riobaldo se referir pela primeira vez ao diabo, sugerem uma resistência ao assunto e que esse riso se transforma à medida que o narrador cativa seu interlocutor:

Se, no início, ao ouvir do demo, 'ri certas risadas', torna-se mais sério depois quando Riobaldo fala do pacto: 'Vejo que o senhor não riu, mesmo em tendo vontade' (p.310). Riobaldo precisa de uma atitude compreensiva de seu interlocutor – e é significativo que espere por ela para dar o começo ordenado do seu relato (...) (CHIAMPI, 1998:115).

Porém, se, por um lado, Riobaldo busca que o seu interlocutor encare o assunto referente ao diabo e ao pacto com seriedade, também é notável que ele em seguida legitime a vontade de rir de seu interlocutor da seguinte forma: "**Ah, hoje, ah – tomara eu ter!** Rir antes da hora, engasga. E eu me enviava pelo sério." (ROSA, 2001:426-7, *grifo nosso*). E com isso, confessa a vontade que tem de rir do assunto que ainda o perturba: o diabo.

Existe nesse trecho uma diferença de disposição entre o passado e o presente em que se dá a narração. No passado, no momento em que Riobaldo enseja firmar o pacto com o

diabo, o fazia seriamente, mas no momento em que ele constrói o seu relato, demonstra seu desejo de compartilhar das "certas risadas" de seu interlocutor. É, de fato, esse desejo de rir que se apresenta como pano de fundo do humor autoirônico e liberador de tensões, porque esse riso é uma prova da superação, ainda não atingida por Riobaldo. Por outro lado, é possível inferir que ele esteja à espreita do momento em que se dará essa superação a fim de poder rir o riso final, sem engasgar.

Portanto, o riso do interlocutor não é visto apenas como resistência que deve ser vencida pelo narrador. Riobaldo, ao contrário, chega a legitimá-lo. Em outro momento, ao falar sobre a vontade ainda injustificada de matar Hermógenes, Riobaldo demonstra que o riso do seu interlocutor é importante como forma de repensar o que diz: "O senhor pode rir: seu riso tem siso. Eu sei. Eu quero é que o senhor repense as minhas tolas palavras." (ROSA, 2001:187).

Ao diferenciar o riso do interlocutor daquele inscrito no ditado popular que afirma "muito riso, pouco siso", Riobaldo reconhece a qualidade do distanciamento e reflexão que o riso engendrado pelo juízo. Com isso, deseja que esse riso seja cooptado a repensar as suas palavras, mesmo que em seguida continue veladamente a sustentar a validade de sua vontade de matar o Hermógenes.

Ficamos sem saber os motivos do riso do interlocutor e Riobaldo não chega a expressar qualquer conjectura a esse respeito, mas a ausência do riso de seu ouvinte no momento em que Riobaldo anuncia sua intenção de firmar o pacto, a ideia de que, mesmo ausente, a vontade de rir existe e as maneiras com que aparece representado na narrativa nos oferecem uma noção da forma como Riobaldo atribui valor ao riso para que o desejo presente na reflexão da matéria que apresenta. E essa valorização se refere à capacidade de superação e domínio produzidos mediante a diferenciação entre aquele que ri e o objeto do seu riso – ainda que para isso certas características do objeto de riso sejam adquiridas e manejadas por aquele que ri.

## **2 RISO DE CRIAÇÃO E RECRIAÇÃO: HUMOR DO AUTOR E DO LEITOR**

Devemos nos voltar, a partir de agora, para as relações entre prazer, riso e humor no processo de leitura, que envolve as noções de autoria e de recepção, autor e leitor. Nessa

perspectiva o prazer deve ser reconhecido nos dois polos aqui visados como motivo do riso e do humor estabelecidos dentro de uma relação esteticamente mediada. Assim sendo, o riso é encarado como uma postura cognitiva que envolve uma estética e não como resposta corporal a um estímulo. Como uma postura cognitiva e estética, o riso surge como uma disposição afetiva e valorativa. Ou seja, o que nos interessa é o conteúdo significativo do riso levado ao momento de leitura, onde as relações se desenvolvem no palco interno da performatização do leitor.

Movemo-nos, então, da valorização do riso do interlocutor feita por Riobaldo para a assunção enquanto postura de recepção e construção de sentido do leitor; da cena de enunciação projetada pela obra para a cena de enunciação específica em que se constitui a leitura da obra. Retomamos, portanto, recursos já aplicados na análise da enunciação de Riobaldo, tais como a noção de efeito de sentido, a noção de que a incongruência é a fonte do humor e a de que o humor se refere ao entre-lugar no pensamento.

Consideramos que a própria obra nos indica, de forma explícita, o papel que o leitor deve desempenhar de auxiliar a refletir o que Riobaldo ainda não sabe, destacando a importância do riso para o desenvolvimento dessa função, riso que, como vimos, viabiliza continuamente a superação de impasses contraditórios. Tais impasses, ao sofrerem uma redução, aproximam-se do raciocínio do "contra-senso" encontrado no que o autor classificou como "anedotas de abstração" (ROSA, 1985:7-8) e ganham uma resolução positiva, mas não menos metafísica, quando encarados pela perspectiva do humor e do riso.

O leitor<sup>10</sup> de GS:V vê-se, assim como o interlocutor, modulando seu riso, na travessia de valores que esse riso configura. Uma vez que o texto define esse interlocutor como uma pessoa instruída, um doutor da cidade, é possível que, na ordem dos valores da realidade dessacralizada desse interlocutor, as credences do sertão sejam objeto de riso em um primeiro momento. Porém, o discurso de Riobaldo exige desse interlocutor uma outra espécie de riso dentro da ordem estabelecida pela realidade do narrador, a qual transcende o regional pitoresco para dar conta de problemas partilhados pelos dois mundos a que pertencem o narrador e seu interlocutor. O mesmo ocorre ao leitor implícito que, segundo Rosenfield

---

<sup>10</sup> Nos referimos à noção de *leitor implícito* do teórico da Estética da Recepção, W. Iser que afirma: "Este conceito (o de leitor implícito) é, portanto, uma estrutura textual que prevê a presença de um receptor sem necessariamente defini-lo: este conceito pré-estrutura o papel a ser assumido por cada receptor, (...) Assim, o conceito de leitor implícito aponta para uma rede de estruturas que *demandam respostas*, impelindo o leitor a compreender o texto" (ISER, *apud* BORBA, 2003:28).

(2008), deve reconstruir o sentido fragmentado que as contradições do apelo a diversos sistemas discursivos (científico, teológico, filosófico e poético) do discurso de Riobaldo produz:

Esse trabalho de reconstrução constitui a travessia da *leitura/audição*. O leitor/ouvinte está literalmente presente dentro do romance. Na figura do "Senhor" faz-se presente um dos polos da interlocução e do diálogo, isto é, a capacidade não apenas de compreender a anedota mas também, além do enredo factual, o enredamento signifiante que a disposição dos elementos (sons, letras, palavras, imagens, etc) permite construir no contexto da experiência alheia (ROSENFELD, 2008:25).

Essa travessia do leitor de GS:V que está atento ao sentido do riso e a importância do humor requer que façamos o exercício de tentar tracejar a localização do humor nesse processo a fim de compreendermos a sua viabilidade como artifício interpretativo.

## 2.1 O entre-lugar do enunciado humorístico

Para tanto, iniciaremos essa abordagem ao instigarmos as seguintes questões: O sentido humorístico estaria subordinado à intenção do autor? Qual o papel do leitor para efetuação de um possível sentido humorístico? Ou antes, o humor se encontra como uma virtualidade da própria escritura que se entrega à performance do leitor em detrimento de qualquer relação com o autor?

As questões são válidas ao levantarmos, por exemplo, a hipótese bastante plausível de um leitor que ri ao ler a Constituição Federal Brasileira. Obviamente que a elaboração da Constituição Federal Brasileira não teve o objetivo de se tornar um livro de piadas e nem o gênero legislativo denota qualquer ambiguidade característica do gênero humorístico, no entanto o leitor é ainda capaz de rir e seu riso é carregado de valorização. Nesse caso o riso do leitor nasceu da relação de contraste que ele fez entre a realidade e a lei que prevê o ideal de uma nação. Por outro lado, esse contraste apreendido só surge na medida em que o leitor é capaz de se distanciar do conteúdo do que lê e compará-lo com a realidade. Por mais que a intenção da instituição autoral não fosse a de produzir humor, o contexto em que a leitura se deu criou a possibilidade de uma avaliação humorística por parte do leitor sem, contudo, atribuímos a tal leitura um defeito de interpretação.

Tais questões se levantam diante da constatação de que o humor faz parte dos

processos comunicativos da linguagem onde a análise da circunstância em que se dá a piada serve como exemplo esclarecedor dos elementos presentes nesse fenômeno. Aqui lembramos a estrutura do espetáculo do tipo *stand up comedy*, em que um humorista elabora uma mensagem que pode arrancar gargalhadas do público ou simplesmente passar despercebida. Não produzindo o efeito esperado, podemos dizer que não houve piada e que, portanto, não houve o reconhecimento do humor contido nela. Certamente reconhecemos as particularidades do exemplo com relação aos elementos que corroboram para a realização da piada num processo enunciativo, tais como as expressões corporais, tom de voz, pausas e encadeamento das proposições, conhecimentos compartilhados pelos interlocutores etc.

Partimos, como havíamos feito no primeiro capítulo, da concepção de que o sentido humorístico se dá intersubjetivamente e não se localiza no espaço do enunciado, mas no espaço da enunciação, conforme demonstrou Brait (2008) pautando-se na Análise do Discurso francesa e na teoria de Mikhail Bakhtin – visto que uma das características do humor é configurar um sentido que transborda o expressamente dito, como que oculto ou mascarado pela expressão do contrário ou do sentimento do contrário tal como proposto por Freud (1906) e Pirandello (1908). Nesse sentido, revela-se que o humor é instaurado dentro de um entre-lugar construído pelos polos da cadeia comunicativa, no espaço volátil do efeito de sentido.

Não estando o humor expressamente no dito, o destinatário da mensagem humorística deve estar atento para o sentido latente formulado pelo caráter ambíguo da mensagem humorística, previamente trabalhada para apontar, com uma piscadela intencional, possíveis formas de configurar um sentido subjacente. Subjacente ou sobrejacente, pois Guimarães Rosa (1985:8) localiza o humor dentro da leitura que aponta para o "supra-senso" da vida.

Portanto, a obra é encarada como um enunciado que, ao ser lido, remonta uma cena de enunciação onde estão presentes, senão os interlocutores, ao menos os espaços reservados para eles enquanto papéis de autor e de leitor. Em outras palavras, essa perspectiva se encontra um nível acima da cena de enunciação representada pela obra, pois a engloba e ultrapassa seus limites.

Mais especificamente, nossa análise se dá em uma mensagem escrita que perde, pelo seu próprio caráter de escritura – inerte até que se apresente um performatizador, que tanto dá vida à literatura quanto é por ela vivificado, dialeticamente –, os elementos expressivos da enunciação encarnada e oralizada. Ao mesmo tempo, é no encaixe da *intenção discursiva* que

o leitor-ouvinte configura o sentido do enunciado, uma vez que, como afirma Bakhtin,

Em cada enunciado – da réplica monovocal do cotidiano às grandes e complexas obras da ciência ou da literatura – abrangemos, interpretamos, sentimos a *intenção discursiva* de discurso ou a vontade discursiva do falante, que determina o todo do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras. Imaginamos o que o falante *quer* dizer, e com essa ideia verbalizada, essa vontade verbalizada (como a entendemos) é que medimos a conclusibilidade do enunciado. Essa ideia determina tanto a própria escolha do objeto (...) quanto os seus limites e sua exauribilidade semântico objetal. (BAKHTIN, 2010: 281).

### 2.3 Humor como elemento de acabamento estético.

Vamos primeiramente avaliar como, em busca da *intenção discursiva*, encontramos o sentido humorístico na cisão necessária entre autor e personagem para que se crie a totalidade estética da obra, começando por demonstrar de que forma a voz do autor surge em meio à fala de Riobaldo.

Em se tratando de GS:V, a intenção de impor à escritura uma entoação é destacada pelo recurso à oralidade do sertanejo em situação de diálogo, relevando assim o lugar marcado pelo autor em seu propósito de criar uma ficção de oralidade. A fala impossível de Riobaldo, seu caráter ficcional, é um dos primeiros indícios que fazem despontar do discurso do narrador a imagem do autor, na medida em que demonstra uma consciência "exotópica" que intencionalmente se serve dessa fala forjada para construir a identidade de seu enunciado. Tal situação posiciona o fluxo da fala ambígua e contraditória do narrador em contextos, organiza um plano de fundo perspectivado pelo próprio texto, dá textura e profundidade ao personagem, de forma a construir a ilusão de uma narração caótica. Esse artifício, por sua vez, produz o efeito de uma fala verossímil, como se o leitor estivesse realmente lendo a transcrição de uma fala natural – impressão ressaltada pelas passagens em que Riobaldo faz referência às anotações do seu interlocutor.

No entanto, o que se percebe é que essa ilusão é desfeita ao atentarmos para o controle discursivo de Riobaldo, que se revela como manipulação narrativa autoconsciente de sua fabulação (CHIAMPI, 1998:113). Essa autoconsciência, por sua vez, é bivocal, com a proeminência da voz do autor que, comparada aos limites da voz contraditória de Riobaldo, a excede – na medida em que a consciência da manipulação dos fatos narrados por parte do narrador torna-se significativa para o sentido da obra. Ao demonstrar que seu personagem possui a consciência da representação fabular de seu relato, Guimarães Rosa logra um efeito

que desacredita seu narrador ao mesmo tempo em que substitui a importância da veracidade dos fatos narrados pela importância em dar forma à vida por meio da ficção.

Assim, enquanto a manipulação narrativa de Riobaldo é posta em dúvida pela ilusão criada de uma fala natural, que flui caótica ao comando de uma memória afetiva, por outro lado fica evidente que o autor é quem organiza essa fala ao lado do personagem. Portanto, nos momentos em que Riobaldo questiona a qualidade de sua narração, é o autor quem o faz, fazendo vibrar um tom retoricamente humorado: "Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso." (ROSA, 2001:200).

A voz do autor ironiza essa dificuldade ao demonstrar que, ao contrário do que seu personagem afirma, cada tema evocado e cada palavra que desmascara a verossimilhança da fala de Riobaldo são estritamente pensados pelo autor que, ao final da primeira metade do livro, demonstra ter oferecido ao leitor-interlocutor um enigma.

Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-tôa: só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. (ROSA, 2001:325).

Por meio da fala de Riobaldo, o autor assume a criação de uma fala misturada que "macaqueia" conteúdos das mais diversas ordens discursivas utilizando-se de um extremo rigor. A expressão "Macaco meu veste roupa" sugere justamente esse sentido: de uma imitação burlesca adestrada e submissa a um determinado fim, onde nada é descartável.

Por outro lado, GS:V se apresenta como enunciado, segundo João Adolfo Hansen (2000:31) ao "(...) dar voz a um outro cultural, sem voz e sem imagem, fazendo recurso constante ao paradoxo e a seus efeitos de humor e ironia, a uma dissolução da forma e a supervalorização da imagem (...)". Esse outro cultural, por sua vez, é um outro inventado pelo autor, o qual se vale da forma do discurso sertanejo para inseri-lo na forma do discurso universal. Com isso, constrói um campo discursivo paradoxal do qual emanam os efeitos de ironia e humor aos quais se refere Hansen.

Dessa forma, em busca da *intenção discursiva* do autor, é pertinente avaliar a tensão que constitui o acabamento/inacabamento de Riobaldo, esse "outro cultural" enquanto personagem, pois sua fala "agônica" desempenha a teatralização de sistemas de valores insuficientes em dar corpo ao "ponto de um fato" que busca firmar.

Na consciência de Riobaldo esses sistemas discursivos entram em conflito e criam a

impressão de que se autoironizam: enquanto o discurso racional nega o religioso supersticioso ao sustentar que o diabo não existe concretamente, por outro lado o discurso religioso poeticamente libera a ideia do diabo de uma forma específica para restituir, pelo seu vazio, a sua função. Ao legitimar os dois sistemas que se contradizem mutuamente, o efeito irônico daí produzido cria novos sentidos subjacentes.

Encarar a obra literária como enunciado nos leva a considerar os elementos constituintes das vozes que habitam a fala de Riobaldo como diretrizes de valor organizadas numa dissidência harmônica. Essa harmonia, que não significa repetição e igualdade de vozes, é gerada pela tensão entre pontos compartilhados e pontos distanciados, os quais produzem um centro semântico ao redor do qual orbitam em equilíbrio. Em GS:V esse equilíbrio dado pelos pontos tensionados possui uma fonte aparentemente única – Riobaldo – que, pelo silenciamento do interlocutor, projeta-se como discurso autoconstituído.

O que se nota é que Riobaldo constantemente se refere ao sistema de valores do outro para, a partir daí, demonstrar a singularidade do que vislumbra. É na trilha dessa singularidade vislumbrada pelo narrador que se apreende a voz do autor, justamente onde esbarra o saber do seu personagem. O conteúdo da mensagem, com isso, surge sob o efeito de um tom irônico-humorado.

Logo na página inicial de GS:V nos deparamos com um narrador que começa a costurar sua fala fazendo referência aos valores e crenças do povo sertanejo, diferenciando-se deles, para inserir, numa fala anterior e tradicional, o tema do diabo:

Daí, **vieram** me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, olhos de nem ser – se viu - ; e com máscara de cachorro. Me **disseram**; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: **determinaram** – era o demo. **Povo prascóvio (...)** **Não tenho abusões**. (ROSA, 2001:23, *grifo nosso*).

Do demo? Não glosa. **O senhor pergunte aos moradores**. Em falso receio, **defalam** o nome dele – **dizem** só: o *Que-Diga*. Vote! Não... Quem muito se evita, se convive. (ROSA, 2001:24, *grifo nosso*).

E assim se delineiam as primeiras páginas de GS:V, por meio de referências ao diabo inscritas na fala do povo sem rosto, até Riobaldo revelar ao leitor-interlocutor que investe seu tempo de velhice especulando essa ideia. Riobaldo aparece assim como um personagem hesitante cujo objetivo é inserir o mito do diabo, conforme apontado por João Adolfo Hansen (2000:159-181).

Se voltarmos aos trechos citados acima, notaremos um caso típico de bivocalização em que pela voz de Riobaldo podemos encontrar uma voz distinta e harmônica ao mesmo tempo: se, no início da sua fala, Riobaldo parece negar qualquer crença na existência do diabo, a sentença "Quem muito se evita, se convive", demonstra que por trás dessa fala encontramos a voz do autor problematizando essa afirmação – uma vez que o personagem vai construir seu relato questionando a existência do diabo, convivendo com ele, portanto.

Assim, um dito que, na ordem da fala de Riobaldo parece corroborar com a negação das credices vistas como tolas num primeiro momento, revela-se como a fala ironicamente humorada do autor. Criando tensões pelos opostos que se contradizem, onde tudo "é e não é" (ROSA, 2001:27), uma segunda voz nasce, a voz do autor<sup>11</sup>, com o riso de um humorismo à maneira de Pirandello, para quem o humor pode ser encarado como um "cômico amargo":

Em sua anormalidade, não pode ser senão **amargamente cômica** a condição de um homem que se resigna a sempre estar destoando, a ser a um tempo violino e contrabaixo; de um homem no qual um pensamento não pode nascer sem que rapidamente não lhe nasça um outro oposto, contrário; ao qual por qualquer razão que tenha de dizer *sim*, rapidamente uma outra, e uma segunda e uma terceira não lhe surjam para constrangê-lo a dizer *não*, e entre o sim e o não o mantenham suspenso e perplexo por toda a vida; de um homem que não pode abandonar-se a um sentimento sem recordar-se subitamente de alguma coisa que o faça estremecer, turbe, desconcerte. (PIRANDELLO, 1996:145-6, *grifo nosso*).

É dessa maneira que a fala cambaleante de Riobaldo representa uma série de contradições que são articuladas para demonstrar que a busca por definir uma verdade última que dê cabo de toda a existência é sempre desbaratada pelo seu contrário, pois os enunciados de Riobaldo mantêm-se numa ambiguidade irreduzível a um fechamento inequívoco, onde

<sup>11</sup> A definição de autor de Bakhtin (2010:10-1) que consideramos mais esclarecedora para nortear a nossa compreensão de autoria ou função autoral é a seguinte: "Autor é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo do personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. (...), esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo como um dom - de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor." Assim, sua noção está intrinsecamente ligada à ideia de criação que transparece como uma unidade tensa do texto, aquele que dá coesão e acabamento. Ainda nesse texto que trata da relação do autor com a personagem, Bakhtin (2010:191) nos fala sobre a relação que o leitor mantém com o autor: Nessa relação o autor "é dotado de autoridade e necessário para o leitor, que não o vê como pessoa, não como outro homem, não como personagem nem como determinidade do existir, mas como princípio que deve ser seguido (...). Nesse sentido, a concepção de "função autor" dada por Foucault (2006:273) se aproxima da concepção adotada aqui: como uma figura que é anterior ao texto e que conjuga sob o mesmo nome uma série de enunciados, distinta da realidade física e sendo uma entidade biográfica apenas na medida em que contribui com enunciados que elucidem outros enunciados: "um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si."

toda a certeza é falha por conta de sua parcialidade.

Hansen refere-se a essa produção de contradições como a um processo de trituração e formação de síntese, sempre apagada pelo nada. "A operação é observável na maneira indecisa pela qual Riobaldo se constitui sujeito no discurso, desdizendo o que diz e vice-versa, recusando-se mesmo a fixar o que diz em proposições que pudessem ser consideradas definitivas e definidas."(HANSEN, 2000:109).

Por esse motivo, a busca pelos ideais platônicos que muitos críticos destacam em GS:V, do que é o Bem, o Mal, a Justiça, a Lealdade enquanto valores puros, só consegue ascender aos paradoxos e daí não ultrapassar por serem confrontados com o mundo misturado. Assim: "Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-dos-seus-amigos!" (ROSA, 2001:27). E, mesmo o mote tantas vezes repetido, é submetido à contradição: "Viver é muito perigoso; e não é não." (ROSA, 2001:328).

Bakhtin (1990) enfocou com maestria os momentos de aproximação e distanciamento do discurso do autor e do personagem plasmados na obra, buscando abordar a questão da autoria, ponto central dos seus questionamentos. Dedicando-se a analisar o gênero romanesco, Bakhtin esclarece que o discurso no romance é plural e tensamente constituído, que o prosador-romancista constitui o seu enunciado dentro da relação com outros enunciados, "porém dispõe todos estes discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo da sua obra, do centro de suas intenções pessoais" (BAKHTIN, 1990:104-105). Porém, uma vez que Guimarães Rosa demonstrou compartilhar da vivência de Riobaldo, criando a ilusão de que seu enunciado coincide com o do personagem, é necessário encontrar um ponto de fuga que colabore com seu acabamento estético, visto que a função do autor na arquitetura estética da obra literária é a de "encontrar um ponto de apoio fora dela [da personagem] para que se torne um fenômeno esteticamente acabado: uma personagem" (BAKHTIN, 2010:15).

Dessa forma, a relação entre autor-personagem em GS:V pode ser vista dentro do primeiro caso elencado por Bakhtin (2010:15) que explica a perda do ponto de distância entre o autor e seu herói, no qual o personagem assume o domínio sobre o autor e onde os pontos de fuga normalmente são fugidios e instáveis pois "costumam mudar ao longo da obra, sendo ocupados apenas em relação a um dado momento particular do desenvolvimento da

personagem" (BAKHTIN, 2010:16). É notório, por exemplo, que Guimarães Rosa se identificava com Riobaldo. Ao ser questionado sobre o significado pessoal e importância de GS:V, Guimarães Rosa (1973:352) afirma que a obra é uma espécie de "auto-biografia irracional", "auto-reflexão irracional".

Os limites que ressaltamos aqui e que colaboram para a melhor compreensão da separação entre autor e personagem de fato são pontuais e instáveis, visto que o personagem sustenta até o fim de sua fala a incerteza e a ambiguidade. Esses limites, por outro lado, dizem respeito aos enganos de Riobaldo, aos limites de sua consciência, a seus pré-conceitos, a seus medos e a suas frustrações, o que nos permite avaliá-lo como um personagem que possui a função de inserir um enunciado distinto do enunciado diretamente pronunciado por ele.

No relato de Riobaldo, o medo de ser do passado, o medo de errar, mistura-se com o medo de ter sido pactário e persiste até o momento em que se dá a narrativa: "Hoje sei: medo meditado – foi isto. Medo de errar. Sempre tive. Medo de errar é que é a minha paciência. Mal. O senhor fia? Pudesse tirar de si esse medo de errar a gente estava salva." (ROSA, 2001:201);

Mas minhas alma tem de ser de Deus: se não, como é que ela podia ser minha? O senhor reza comigo. A qualquer oração. Olhe: tudo o que não é oração, é maluqueira... Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi? Meu medo é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador" (ROSA, 2001:501).

O leitor diante da constatação desse medo de Riobaldo pode assumir duas posturas: ou passa a compartilhar do medo do personagem e a participar da dúvida do narrador, ou percebe que existe um mecanismo que sustenta essa ilusão, gerada pela fala fictícia do narrador, assumindo-a como produto do medo do personagem. Nesse sentido, a obra faz um apelo ao leitor-interlocutor para colaborar com o acabamento da personagem, avaliando-o. O leitor exerce, então, o papel de coautoria da obra: passa a ser o "autor-contemplador" a quem Bakhtin se refere como um dos componentes da obra estética. Como lembra Cristovão Tezza:

(...) há algumas exigências para que o autor-contemplador adquira o estatuto de componente da obra estética. Por exemplo, a contemplação, ou a leitura, não pode confundir-se com o devaneio, em que eu mesmo me torno herói – neste caso o ato estético transforma-se, por exemplo, em ato ético (quando numa peça infantil a criança grita avisando o mocinho que o vilão se aproxima... (TEZZA, 2005:213-4).

Segundo Bakhtin, algumas das maneiras de marcar a distância entre a intenção do autor e os vários discursos constituintes do gênero romanesco são o humor, a ironia, a paródia

etc (1990:105). Fazer esse recorte entre as vozes do autor e do personagem nos permite visualizar a maneira peculiar com a qual o autor se utiliza das contradições suscitadas por Riobaldo para produzir os efeitos de humor e ironia, visto que consideramos o humor como uma forma da instância autoral produzir pontos transgredientes que possibilitem o acabamento estético tanto do personagem como do sentido da obra enquanto enunciado.

Assim, esse mecanismo, quando conscientizado pelo leitor, gera um efeito humorístico. O leitor passa a perceber que a intenção discursiva do autor é problematizar o medo que engendra os fantasmas em seu narrador, levar o leitor a fazer a travessia de um riso superficial para um riso mais substancial, que é o riso que ilumina os próprios medos, e, por fim, voltar esse riso para si mesmo, por reconhecer-se na mesma contingência: como ser humano limitado, como Riobaldo, produtor de medos e ficções que se resolvem em nada.

#### **2.4 Inscrição e subversão do mito.**

A fala de Riobaldo é uma fala que luta por afirmar-se e teatraliza essa luta. Para tanto, faz recurso a inscrições em uma ordem anterior que, segundo Maingueneau<sup>12</sup> (2009:63) requer que seja a um discurso "por natureza exemplar", visto que a fala de Riobaldo recorre a um momento inaugurado no nada como um lugar absoluto: "(...): o narrador é, de imediato, um dizedor/falador como um aedo grego, que inscreve o que diz nos movimentos do que diz inventando-se num espaço absoluto para a cena de sua fala; falando a partir de nada, o narrador é alguém em luta com a linguagem, na travessia dos signos." (HANSEN, 2000:45).

Para que o conteúdo do enunciado, apreendido na leitura como resultado da busca pela *intenção discursiva* do autor, seja o de uma mensagem exemplar, Guimarães Rosa faz com que seu personagem busque inscrever seu discurso numa ordem anterior, a qual pretende problematizar: a da tradição religiosa e filosófica que prevê seu poder através de artifícios de controle instaurados pelo medo do diabo. Por meio da problematização dessa tradição, o autor produz sua unicidade, visto que tais reatualizações de uma ordem tradicional entram em

<sup>12</sup> Maingueneau, ao buscar descrever o discurso literário como discurso constituinte, assim define a expressão "discurso constituinte": é o que "designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma." (MAINGUENEAU, 2009:60). Esses discursos servem-se de inscrições no "rastro de um Outro invisível" mas exemplar (Idem, 2009:63). No entanto, o discurso literário distingue-se do discurso filosófico (outro discurso constituinte, ou autoconstituinte) por valer-se da reflexão especulativa em detrimento ou diminuição da dimensão figurativa, típica do discurso literário (Idem, 2009:67).

conflito na consciência de Riobaldo à medida que ele vai instaurando paulatinamente um outro enunciado, para o qual a linguagem ordinária não é capaz de representar.

Dessa forma, o conflito de Riobaldo, manipulado pelo autor, surge igualmente pela necessidade de encontrar uma nova linguagem que dê conta de um novo sentido pretendido pelo autor. Essa "travessia dos signos" é viabilizada pela produção de paradoxos (linguísticos, morais e emocionais) sob os quais se esconde o humorismo da função autoral. Para Guimarães Rosa (1973:324), os "paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras".

Nessa mesma perspectiva, o pacto também pode ser visto como uma inscrição num discurso anterior, cuja origem remonta à lenda alemã de Dr. Faust, do século XVI. Assim, o personagem, em dúvida sobre a existência do diabo e sobre a (in)validade do pacto, configura o resgate de uma representação carregada de um determinado conteúdo moral e religioso criado dentro do dualismo cristão. Na perspectiva da enunciação, a dúvida de Riobaldo possui a qualidade de "intenção discursiva" do autor. Ou seja, a peculiaridade do enunciado atribuído ao autor se encontra na diferença que GS:V possui em relação aos outros exemplos literários que retratam o pacto com o diabo, cuja existência é inquestionável.

Roberto Schwarz (1983:382), no entanto, aponta a semelhança entre GS:V e a obra de Thomas Mann, "Dr. Faustus", as quais surgem como obras contemporâneas que se utilizam do mito medieval de forma particular, sem reproduzi-lo ingenuamente.

Guimarães Rosa e Thomas Mann são homens eruditos, que se propõem utilizar um mito de origem medieval para a estrutura de suas narrações. Ora, a incorporação da lenda ao século XX tem exigências, e é claro que nossos dois autores não se limitaram a uma reprodução ingênua. Se dão vigência ao mito com relatá-lo, não deixam de suspendê-lo em aspas, ao fornecer elementos para uma explicação racionalista do que se passa. É essa *existência com ressalvas* que dá o tom de ambiguidade aos dois livros (...) (SCHWARZ, 1983:383).

A forma de sustentar essa ambiguidade é dada pela análise da maneira como as obras são construídas: ambas são relatos que se voltam para o passado e reinstauram a dúvida sobre a existência do diabo, e a conseqüente possibilidade da efetivação do pacto, por meio da interpretação do narrador. A maneira como as obras "usam" o mito é o que atesta sua contemporaneidade, reservando-lhe o sugestivo espaço da interpretação. Essa interpretação, segundo Schwarz (1983:384), é produto da relação do homem com o mundo cultural: "Nosso demônio, vimos, não tem existência material, é produto do contato dos homens com o mundo,

e, não obstante, permanece insolúvel em psicologia ou fisiologias individuais; o modo de existir que resta é um só: cultural." (SCHWARZ, 1983:384).

Porém, Schwarz (Idem) nos diz ainda que o recurso à sugestão de paralelos misteriosos que sustentam a interpretação do narrador Riobaldo leva o leitor a estabelecer suas próprias ligações, o que o faz procurar pelo "tinhoso em toda a parte". Por outro lado, a procura do leitor por indícios da presença demoníaca esbarra constantemente no seu caráter fictício provocado pelo medo e alimentado pelas representações culturais populares. Isso fica latente na passagem em que Riobaldo se depara com um redemoinho no meio do caminho e onde o riso novamente se faz presente como uma forma de superar a tensão provocada pela situação e manifestada pela voz do homem sertanejo:

Mas, aí, meu cavalo flosou: refugou baixo e refugou alto, se puxando para a beira da mão esquerda da estrada, por pouco não deu comigo no chão. E o que era que estava assombrando o animal, era uma folha seca esvoaçada, que sobre se viu quase nos olhos e nas orêlhas dele. Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo. Aquilo passou, embora, a ró-ró. A gente dava graças a Deus. Mas Diadorim e o Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. - "Redemunho!" – o Caçanje falou, esconjurando. – "Vento que enviesa, que vinga da banda do mar..." – Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: *redemunho* era d'Ele – do diabo. O Demônio que se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor, na hora não ri? Pensei. O que pensei: *o diabo, na rua, no meio do redemunho*...Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor nunca deve de renovar. Mas, me escute. A gente vamos chegar lá. E até o Caçanje e Diadorim se riram também. Aí tocamos. (ROSA, 2001:261-2).

Fica claro nessa passagem que Riobaldo se apropria desse evento para construir a imagem de sua própria ficção. O fato de o texto deixar isso claro atesta a qualidade fabular dessa representação. Porém, o crítico (SCHWARTZ, 1983:385) afirma que, ao fim, o diabo se assemelha ao princípio cósmico de Goethe que, como espírito de negação, não precisa ser invocado: "É esse diabo último, sem o qual os outros, demônios superpostos, nada podem, que permanece sem explicação. Não se reduz a interpretação do leitor, do narrador, do herói, não se esgota na matriz cultural" (Idem).

Mas, se por um lado esse diabo residual não se esgota na matriz cultural, ironizada na fala de Riobaldo, surge como puro vazio. Com a subjetivização dada pela interpretação do narrador, o diabo, dentro do enunciado que é a obra, representa o vazio da ficção, conforme demonstrou Hansen (2000).

O riso representado na passagem acima sustenta uma série de perspectivas sobre a sua função no relato de Riobaldo: é a liberação de uma tensão provocada pela representação demoníaca atribuída ao redemoinho, é uma forma de demonstrar domínio sobre um evento ou objeto ameaçador, é a resolução de um contraste entre a falta de sentido do fenômeno e os sentidos atribuídos a ele (que são dois: uma explicação racional dada por Diadorim e uma explicação irracional dada por Caçanje) e, por fim, é uma forma de superar o demônio. Mas, de uma forma geral, o evento exemplifica muito bem a teoria kantiana sobre o riso, a qual se encontra no § 54 da "Crítica da faculdade do juízo" e que afirma que o riso é "uma afecção proveniente da transformação súbita de uma expectativa tensionada em nada" (KANT *apud* ALBERTI, 1999:162). Portanto, para Kant, o riso é provocado nos limites do entendimento sob a condição de que a expectativa se transforme em nada "e não no oposto positivo do objeto esperado (que ainda seria algo, podendo frequentemente desolar, ao invés de agradar)" (ALBERTI, 1999:164). E essa transformação em nada, segundo Alberti (Idem), possui de essencial a capacidade momentaneamente ilusória das ideias que produzem a expectativa:

É notável, diz Kant, que o risível tenha que ter sempre algo que possa iludir (*täuschen*) por um instante, porque quando a aparência (*Schein*) desaparece em nada, o espírito ainda olha para trás para tentar mais uma vez, tendo sido colocado em oscilação pela alternância rápida de tensões e distensões (ALBERTI, 1999:164)

Assim, em GS:V o diabo é o vazio de uma figura (HANSEN, 2000), ele nunca aparece em sua positividade e por isso tem sua existência questionada, perdendo-se dentro da positividade da ideia de Deus, que tudo engloba, inclusive a própria figura diabólica. O diabo é antes uma ferramenta de Deus, que age por intermédio dele entre os homens, pois é "Deus que roda tudo." (ROSA, 2001:56). Nessa perspectiva, o diabo possui uma função discursiva para o autor que, pela conversa de Riobaldo, o insere como contraponto de onde parte o conteúdo do seu enunciado: "Quem entende a espécie do demo? Ele não fura: rascrava. (...) **A ele vazio assim**, como é que eu ia dizer: 'Te arreda desta minha conversa!'" (ROSA, 2001:506, *grifo nosso*). Assim, o diabo é também uma ferramenta do autor, que inicia sua ficção "no nada".

Como podemos constatar, o trecho deixa claro a necessidade do vazio na construção do relato de Riobaldo, o qual remete a uma série de pressupostos metafísicos transcendentais (como os da filosofia platônica e neoplatônica, inspiradoras do cristianismo medieval). Porém, por outro lado, esse discurso deixa sugerir que a transformação pela qual o narrador

passa após o episódio do pacto se encontra no nível da imanência, pois, sendo o diabo uma das formas de Deus "agir", habitando o interior dos homens e representando o vazio e o nada, todas as ações e afecções se referem ao absolutamente infinito e múltiplo: Deus. Essa imanência rege-se por uma causalidade distinta da "vasta casuística mágico-diabólica" e por isso, nas palavras de Schwarz (1983:385), "não comporta milagres" dentro da obra. Pelo contrário, o milagre perde sua característica de instantaneidade para ser atribuído a uma ação de Deus regida ao longo de uma temporalidade sem limite, extensa o suficiente para não ser percebido como milagre: "Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre" (ROSA, 2001:39). O autor, ao contrário, ao não dotar seu personagem com a certeza de ter sido pactário, utiliza do mito para subvertê-lo e comprovar que o diabo ou é produto da interpretação, ou de que tudo é pacto, anulando dessa forma seu sentido puramente transcendente e transformando-o numa causa imanente ao próprio ser humano.

Segundo o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (1999:539), o termo "imanência" possui três significados: "1º presença da finalidade da ação na própria ação ou no resultado de uma operação qualquer na operação; 2º limitação do uso de certos princípios à experiência possível e recusa em admitir conhecimentos autênticos que superem os limites de semelhante experiência; 3º resolução da realidade na consciência".

Ao nos voltarmos para o pacto e para as transformações pelas quais Riobaldo passa após esse momento, agora sob a luz de uma transformação imanente, perceberemos que a busca por firmar o pacto comporta uma intenção de transcendência imanente ao próprio personagem. Transcendente na medida em que busca tornar-se algo para além da consciência daquilo que se é, e imanente na medida em que essa transformação se dá dentro dos limites do ser de Riobaldo, daquilo que ele é em potência. Assim, Riobaldo percebe que seu desejo era um só: permanecer, torna-se ele mesmo, ficar sendo.

Tudo era para sobosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha os descansos do ar. A minha idéia não fraquejasse. Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que eu não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo! (ROSA, 2001:436).

O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia.. (ROSA, 2001:437).

Já o dicionário organizado por José Ferrater Mora (1965:960), indica que a origem do termo "imanência" advém da filosofia aristotélica no que tange à diferença entre "atividade" e "movimento", em que o primeiro termo é uma ação imanente, cujo fim já se encontra no próprio ato (como a atividade de pensar), e o segundo termo é uma ação transitiva, cujo fim se encontra fora do praticante (como o ato de cortar, separar, que imprime uma modificação no objeto). Por sua vez, a ação de ir em busca de firmar o pacto e, com isso, permanecer e desenvolver seu potencial ("aquilo que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável") demonstra que a finalidade do ato de Riobaldo se encontra no próprio ato.

Essa busca que representa o enfrentamento do medo de Riobaldo apaga qualquer finalidade exterior ao ser do personagem e desloca o mito para o campo da subjetividade. Porém, o mesmo não acontece com a noção de Deus, inquestionável tanto por parte do personagem quanto pela obra, que o identifica como origem e finalidade de tudo, pois "Deus nunca desmente. O diabo é sem parar." (ROSA, 2001:325).

E se Deus nunca desmente, é porque ele é a afirmação de todas as coisas, mesmo as aparentemente paradoxais. Assim, Deus surge como o fundo sobre o qual todas as coisas acontecem, um fundo de imanência. Para Mora (1965:961, *tradução nossa*), o termo "imanência" desempenha em Spinoza um papel capital, uma vez que Deus é definido em seu sistema do seguinte modo: "Deus é causa imanente, mas não transitiva de todas as coisas" e que se equivale a: "Deus que roda tudo" (ROSA, 2001:56).

Riobaldo, no entanto, busca dar uma unidade a essa qualidade plural de Deus, encarando o mundo por meio de uma perspectiva supersticiosa alimentada pelo seu medo: "Filha do medo, por ele e nele parida, a superstição é a tentativa desesperada e delirante para encontrar uma unidade imaginária, capaz de recobrir e reconciliar uma realidade apreendida como fragmentada no espaço e no tempo, feita de forças múltiplas e contrárias", afirma Marilena Chauí (2011:162). Para a professora, que dedicou grande parte de seus estudos à obra de Spinoza, o medo que gera a superstição é explicado pela teoria dos afetos, encontrada na terceira parte da "Ética" do filósofo, como um produto da nossa contingência e da nossa finitude (CHAUÍ, 2011:153). Essa finitude demarca os limites da nossa consciência e da nossa ignorância, de que se alimenta o afeto de medo. O medo, por sua vez, nos impossibilita de encarar o mundo como um espaço de multiplicidade e, assim, urge construir uma ficção

que habite o espaço vazio para onde olhe a nossa ignorância.

Deus está em tudo – conforme a crença? Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo. Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez. Como é que se pode pensar toda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais? Tudo o que já foi é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. Eu penso é assim, na paridade. (ROSA, 2001:328).

Guimarães Rosa retrata o pacto como uma vivência pessoal e subjetiva do seu personagem principal, cuja fala é, desde o início, posta em questão. Apontando para a subjetividade da existência do diabo – pois o diabo vigora dentro do homem (ROSA, 2001:26) –, a transformação pela qual passa Riobaldo não demonstra advir de um ente sobrenatural demoníaco, mas das próprias potências do homem. Conforme vimos, mesmo o mote que emoldura a obra, "O diabo na rua no meio do redemunho", representa o nada, o absurdo da morte de Diadorim e o vazio daí originado.

Walnice Galvão (1983), discutindo os rastros da peculiar noção do pacto em GS:V, observa que a imagem que se tem é a da interiorização da figura diabólica, geradora de certezas fictícias que logo são contraditas pela ordem natural de um fluir constante identificado com Deus:

As imagens da coisa dentro da outra funcionam como um padrão que se repete analogicamente em todos os níveis da natureza, que nossa experiência e tradição cultural estão habituadas a separar: nos homens, nos animais, nos elementos naturais, nos seres inanimados. Logicamente, o padrão reiterado em todos os níveis da natureza revela a analogia imanente a todos eles e se traduz em panteísmo. Literalmente, o padrão é o operador que veicula, mostrando e sugerindo "sensivelmente", essa analogia e esse panteísmo.

Se por um lado tudo é Deus, por outro lado nenhum domínio é defeso do Diabo. Assim como a alma dos homens, todo o reino da criação pode ser penetrado pelo demônio e ser sujeitado a ele, tornando-se seu instrumento. (GALVÃO, 1983:418).

Tudo se passa como se o cosmos fosse Deus, princípio positivo, mas admitindo a existência de um princípio negativo que leva o nome do Diabo. Da permanente disputa entre ambos nasce a frase: "Viver é muito perigoso" – mote de que o livro inteiro é glosa. Deus é tudo o que existe, menos o Diabo: e este disputa a primazia daquele. O diabo ganha pequenas paradas, rápidas e logo concluídas dentro do grande fluir de tudo o que existe e que é Deus; mas nessas pequenas paradas pode se danar um homem. O Diabo implica na certeza dessas pequenas paradas que se ganha ou se tenta ganhar, dentro da incerteza geral que é o fluir, onde tudo se transforma, onde uma coisa sai da outra, e desta outra vai sair outra, e assim sucessivamente. Tentar parar esse fluir através de uma certeza é a tarefa do Diabo. (GALVÃO, 1983:419).

Portanto, além de ser uma ficção, uma interpretação, um resíduo negativo e um vazio de formas, o diabo é a certeza enganadora e imediatista, sempre contradita, nascida da incapacidade do homem de lidar com a multiplicidade da Natureza, ou seja, Deus. Como

afirma Coutinho (1983:206) a respeito da negatividade atribuída ao diabo em GS:V: "O diabo é 'o-que-não-existe', e cada um dos seus nomes corresponde a um aspecto diferente do 'nada' no espírito do homem".

Fantini (2003), atenta ao caráter da reversibilidade de GS:V apontada por Candido e notável na análise de Galvão, também é sensível à subversão humorística e burlesca que o tema do pacto sofre na obra. Após o momento do pacto em que Riobaldo se encontra em plena "aragem do sagrado", a autora, que estuda as fronteiras e margens culturais na obra do Guimarães Rosa diplomata, afirma que o tema do pacto sofre uma atenuação humorística por meio de um gesto parodístico de Riobaldo, que busca, pela imitação dos exemplos de chefes que ele teve, superá-los.

Quando, entretanto, Riobaldo já se acha investido da chefia, o gozo do poder que lhe havia provocado a "aragem do sagrado" sofre, sob a intervenção de um gesto parodístico, a ação da reversibilidade. O caráter sublime de que se revestiu o pacto resvala, então, para o humor e a farsa, transformando o sublime em grotesco, como evidencia este comentário pouco nobre do novo chefe Urutu-Branco: "Ser chefe - por fora um pouquinho amarga; mas por dentro, é rosinhas flores" (GSV, 78). Essa fala burlesca ressalta o efeito restaurador do riso que permite atenuar o excesso de dramaticidade implicado na cena do pacto que, enquanto tal, se realiza na dimensão do simbólico (FANTINI, 2003:224).

Portanto, como dizíamos, é pela demonstração da construção desse nada na fala de Riobaldo (sobre o qual deslizam tantos nomes e tantas designações sem referência) que o autor cria a ironia da ficção conforme os argumentos de Hansen (2000), retornando ao nada como "oco do oco". É um nada que acaba criando a ilusão de existência pela objetivação dos vários nomes que sobre ele deslizam. Nesse deslizamento encontramos uma parte do maquinismo do humor da linguagem de Guimarães Rosa, a qual não fixa com seriedade a relação entre as palavras e os acontecimentos. Na linguagem de GS:V, que consiste na fala fictícia de Riobaldo, nos deparamos com constantes flutuações, como afirma Hansen, pois essa fala:

(...) sempre produz vazios e indeterminação – por exemplo, quando usa o homônimo, um nome só, "diabo" para nomear várias coisas, misturado com o sinônimo "Deus", uma só Coisa, significada em vários nomes. Sua fala tende a denegar sua culpa e unificar a multiplicidade das coisas e violências sertanejas com o princípio de unidade religiosa, "Deus", com que a experiência coletiva do sertão confere ordem e sentido ao mato: "Deus existe mesmo quando não há." Mas a unidade dessa ordem e sentido é abalada e relativizada por meio do outro, sempre duplo, "diabo". **Os efeitos de paródia, ironia, duplicidade, humor e indeterminação são intensificados quando o "Que-Não-Há" aparece, pois cada nomeação dele, por exemplo, as que o traduzem como ser – "Arre, ele está misturado em tudo" – são negadas por outras, que o traduzem como não ser:**

"Não é, mas finge ser." (HANSEN, 2006:19, *grifo nosso*).

Com isso, a subversão do mito do pacto acaba por desarmar a lógica maniqueísta da ideologia cristã medieval que administra, em meio a sua seriedade, o medo através da imagem do diabo e do inferno. Desarma-a, pois tal lógica não se sustenta diante da totalidade que abarca os opostos (Bem e Mal; Deus e Diabo) e abdica da contingência para afirmar a necessidade de um constante vir a ser. Com isso identifica Deus à Natureza fluida e situa o homem como uma parte finita mas que expressa em seu ser o movimento constante da travessia<sup>13</sup>.

## 2.5 Tutaméia de Riobaldo

Ao criar um personagem em conflito, que vivencia e representa a travessia ao infinito da felicidade, Guimarães Rosa demonstra um humor sutil e refinado, pois reconhece-se na própria criação enquanto homem que descobre, através da solidão, que o diabo não existe: "Provavelmente eu seja como meu irmão Riobaldo. Pois o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito." (ROSA, 1973:329). Mas também, ao mesmo tempo, cria um personagem que é uma ferramenta para a elaboração de um enunciado distinto, vislumbrado por meio do movimento de travessia, que pode ser encarado como o enunciado de uma "anedota de abstração" que faz referência ao nada para se expressar.

Nessa redução ao infinito que é Deus – em contraponto ao nada como figuração do diabo – existe a possibilidade de totalização através do riso, que conjuga a parte excluída no todo da existência. Verena Alberti demonstra que é nessa linha que se configura o pensamento contemporâneo a respeito do riso. A pesquisadora cita pensadores, como o filósofo alemão

<sup>13</sup> No percurso dos amores de Riobaldo, que assume tanto o lado físico-sensual quanto o lado espiritual-ascético, encontra-se uma referência direta à transubstanciação alquímica do personagem, na qual Benedito Nunes igualmente vê plasmada a imagem de uma "dialética imanente": "Em Guimarães Rosa, o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma. Por isso seu misticismo, platônico quanto à essência, segue uma linha erótica, que ladeia a teologia cristã, tem o encanto secreto e a sedução da heresia contida na ideia do amor como princípio em atividade no mundo, como força ascendente e descendente, sexo e espírito, que se desenvolve segundo uma dialética imanente." (NUNES, 1976:157). Nesse sentido, a travessia que finaliza a obra não é uma tentativa de travessia para o divino apartado do homem, como compreende Nunes (176:167), mas se encontra no próprio homem humano: "Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia." Assim, segundo a nossa perspectiva, não reconhecemos na passagem uma ideia de ausência que a travessia designaria, mas uma equivalência entre "homem humano" e sua condição, inerente, de "travessia" para o que há de divino em si mesmo, em suas potencialidades.

Joaquim Ritter que afirma: "O que é posto em jogo e apreendido com o riso é o pertencimento secreto do *nada* ao *Dasein*" (RITTER *apud* ALBERTI, 1999:11-12). O riso para esse pensador, segundo Alberti (1999:12), é "um movimento positivo e infinito que põe em xeque as exclusões efetuadas pela razão e que mantém o *nada* na existência".

Tal relação do nada com o riso é sustentada igualmente por Guimarães Rosa em "Aletria e Hermenêutica", primeiro prefácio do livro de contos "Tutaméia", publicado um pouco antes da morte do autor em 1967, e que nos apresenta a sua própria definição de humor a que denominou "anedotas de abstração".

*Por aqui, porém, vai-se chegar perto do nada residual, por seqüência de operações subtrativas, nesta outra, que é uma definição "por extração" – "O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo..."(Só que, o que assim se põe, é o argumento de Bergson contra a idéia do "nada absoluto": "... porque a idéia do objeto "não existindo" é necessariamente a idéia do objeto "existindo", acrescida da representação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco." Trocando em miúdo: esse "nada" seria apenas um ex-nada. produzido por uma ex-faca.) (ROSA, 1985:10)*

Embora "Tutaméia" (1967) seja a última obra publicada em vida pelo autor, nota-se que os motivos e formas do humor rosiano já estavam presentes no relato de Riobaldo, com destaque para a relação com o nada. Na verdade, "Tutaméia" foi concebido antes mesmo da publicação de GS:V e chegou a ser anunciado no posfácio de Sezão, que posteriormente se chamaria "Sagarana" (1946), primeira obra do autor (RAMOS, 2008:151). Porém, em GS:V, a tuta-e-meia aparece como nonada, ambas significando o mesmo: ninharias, nada, coisa sem importância. Assim, no verbete dedicado à palavra "nonada" do léxico do autor, Martins cita Araújo (ARAÚJO *apud* MARTINS, 2008:355): "A palavra 'nonada' que inicia o livro, poderia assim, ser indicação de que o mundo de *Grande Sertão: Veredas* estaria, numa imitação da Criação, sendo criado *ex-nihilo*."

Esse caminho que vai do nada ao ser, que delineia a forma e o conteúdo do relato de Riobaldo num traçado que imita o gesto da criação divina segundo o cristianismo – caminho que vai do *caos* ao *cosmos*, visto que: "Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo" (ROSA, 1985:17), conforme lemos no prefácio referido de "Tutaméia" – é, na verdade, um fundo imanente enconberito que reúne em si todos os seres e as possibilidades de seres: portanto, Deus. Pois o diabo, assim como um "ex-nada" produzido por uma "ex-faca" só pode existir enquanto parte de um todo que é constante positividade. Dessa forma, o nada é o fundo contra o qual se ilumina a criação e se ressalta a existência.

E o humor, com sua capacidade de trazer ao pensamento a participação do nada na existência, serve ao autor como um catalizador ao "alegórico espiritual e ao não-prosaico" (ROSA, 1985:7). Encontramos na caixa 03 do arquivo do escritor, organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a anotação de cinco anedotas de abstração construídas pelo autor e que reproduzimos aqui para melhor compreendermos o humor ali existente:

1. A moça bonita na jaula do leão:  
Um espectador: - É sopa!  
A moça: - Pois venha cá.  
Ele: Tira o leão!
2. As salas vermelhas e o sujeito de verde:  
- Desculpe, sou de outra piada.
3. Português, definindo a televisão:  
- Fechando os olhos, é igualzinho um rádio.
4. O cego no quarto escuro procurando um gato preto, que não está lá...
5. - Ai...ai...A onça me comeu, né!

Analisando essas anedotas, podemos tematizar os pontos que são matéria de humor para Guimarães Rosa com destaque para sequência estipulada pelo autor. As duas primeiras anedotas orbitam em torno da questão do engano. A primeira, em torno do engano gerado por pontos de vista diferentes resultante de pressupostos e objetos diferentes (o espectador considerava a facilidade de conquistar a moça enquanto a moça considerava o desafio de vencer o leão); a segunda, de forma mais abstrata, demonstra, por imagens, o ridículo do engano, como se, graficamente, demonstrasse que o tema do engano é em si engraçado. As duas piadas seguintes, número 3. e 4., orbitam em torno da subtração. A primeira elabora-se por comparação, cuja fórmula pode ser demonstrada como  $x = y - 1$ ; e a segunda, que aparece como exemplo no prefácio "Aletria e Hermenêutica", é a imagem da metafísica, e corresponde a uma abstração humorística mais concentrada pois representa a cegueira da condição humana que encontra, tateando, "resultado mais importante" que o gato preto. Por fim, como por sugestão, o próprio tema da subtração nadificante.

Notamos que na lista pode-se seguir a progressão que vai do engano ao nada como forma de abstração crescente sobre a qual se constroem os temas levantados e que podem ser resumidos em dois pontos: o engano e a subtração. Com relação à construção, somente a primeira corresponde melhor à narrativa de uma piada. Nas demais anedotas, vemos diminuir

progressivamente o discurso ao mesmo tempo em que o contraste e a falta de sentido lógico aumentam. A falta de sentido lógico condensado das últimas anedotas é tamanha, ao ponto de praticamente não reconhecermos a presença do humor, aparentando serem apenas afirmações sem sentido e incompletas. Destaca-se, com isso, que a presença do leitor é imprescindível para liberar o sentido humorístico das anedotas. O procedimento "esvaziamento e abstração do discurso" estabelece a necessidade de uma interpretação, de uma hermenêutica acionada pela percepção do aspecto humorístico que desencadeará uma compreensão que prescinde da ordem lógica.

Ao iniciar a sua fala, Riobaldo constrói uma imagem para representar a especulação sobre a existência do diabo que contém dinâmica subtrativa das anedotas de abstração: "O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso..." (ROSA, 2001:26).

Se reconhecemos, por um lado, o tema da subtração nas imagens de vazio que Riobaldo faz do diabo (que é nomeado sempre por uma negativa ou por uma subtração em relação a um elemento afirmativo), por outro lado o tema do engano também é uma constante na obra. Em "Aletria e Hermenêutica" o engano é representado pela anedota do português que atende irrefletidamente a um chamado que não lhe diz respeito, até que, no meio do caminho, dá-se conta disso. O sentido do engano que Rosa pretende destacar fica patente ao compreendermos a comparação que ele faz com o segundo exemplo:

*De análogo pathos, balizando posição-limite de irrealidade existencial ou de estática angústia – e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua quoditiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru – será aquela do cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como estivesse justo sentado debaixo da goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que, inerte, humano, inerte, ele respondeu: – "Trocar... com quem?" (ROSA, 1983:8).*

Dessa forma fica claro que o tema problematizado no engano humorístico, segundo o autor, são as convenções que automatizam o pensamento e as ações ao enrijecer a percepção. Nesse sentido, a tragédia de Riobaldo, ao se deixar enganar pelas convenções e enrijecer sua percepção para os indícios que revelavam a verdadeira identidade de Diadorim, se encontra no limite do tema humorístico, pois, como acontece a muitos personagens de Rosa, o engano trágico é amenizado pela possibilidade que o autor oferece aos seus personagens de ressignificar a vida segundo novas perspectivas. Assim, após o clímax trágico dado pela morte

e revelação da identidade de Diadorim, a "estória" acabada continua, onde vemos Riobaldo apaixonar-se novamente por Otacília e tornar-se um grande proprietário de terras, herdadas de seu padrinho Selorico Mendes. Mas, também, vemos que seus enganos o fazem refletir sobre os motivos que o levaram a errar em seus julgamentos. Esses motivos, por sua vez, apontam para o "falso imaginado" diabo, o qual, por sua falsa existência, produz miragens no imaginário cristão que implicam culpa e proibição.

Todavia, as novas perspectivas ofertadas aos personagens de Rosa, como acontece a Riobaldo, não se apresentam como candidatas ao lugar das certezas que a linguagem e o pensamento racional demonstraram serem falhas. O autor, ao contrário, desloca seus personagens a uma suspensão que a tensão irresolúvel entre os pontos de vista conflitantes deixa entrever. Esse lugar de suspensão, segundo Duarte (2006:296) é uma característica do humor de Guimarães Rosa. Para a autora,

Tanto no *Grande sertão: veredas* quanto em inúmeros contos de Rosa, diferentes formas de oscilação sugerem a existência dessa terceira margem, com aceitação da impossibilidade de uma visão clara, racionalista e propiciadora de certezas, aliada à consciência da incapacidade da linguagem de dar conta do mundo e dos acontecimentos.

Uma dessas formas configura-se através da divergência de vozes em narrativas feitas em primeira pessoa a partir de um ponto de vista comprometido ideologicamente e sujeito a enganos. (...). Às vezes, suas narrativas em primeira pessoa apresentam narradores e personagens que acabam se relevando enganados, real ou potencialmente, por não perceberem aspectos dos próprios fatos relatados ou deles decorrentes. Parece ser possível ver nesses casos o aceno benevolente do autor implícito que, fazendo contraponto de sua distanciada terceira margem, parece dizer, como a "Menina de lá": "Deixa, deixa..." (DUARTE, 2006:296).

Assim, o título do primeiro prefácio de "Tutaméia" é indicativo da utilidade do humor na leitura das obras de Guimarães Rosa como um todo, pois sugere que, nos estreitos emaranhados das estórias que criamos (aletria), é possível apreender, por meio de uma hermenêutica humorística, um sentido que se encontra suspenso na entremargem do "não-senso". A palavra "aletria", que segundo o Aurélio, é uma "massa de farinha de trigo em fios delgados, usada em sopas ou preparadas com ovos, leite e açúcar.", também pode ter outro sentido para Martins (2008:20): de "(...) uma metáfora em que "aletria" representa sutilezas, finuras de ling., exigidoras de uma "hermenêutica" [interpretação do sentido das palavras]". Esse sentido, que adotamos aqui, compreende as "finuras e sutilezas" encontradas nos paradoxos representados na fala de Riobaldo e que nascem da observação das ninharias que na imensidão do sertão são representadas pelas "veredas, veredazinhas": "Vou lhe falar. Lhe

falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas." (ROSA, 2001:116).

## 2.6 *Koan*, humor e iluminação.

No prefácio, em que o autor afirma que a lógica do humor é a do "não-senso" (ROSA, 1985:8), fica evidente que o paradoxo é a estratégia eleita por Guimarães Rosa para produzir humor. Por sua vez, os paradoxos encontrados em GS:V se aproximam da estrutura dos *koans*<sup>14</sup> do zen budismo, para os quais o humor é uma forma de resolvê-los, uma vez que prescinde da lógica formal tal como os *koans* exigem. Tanto no dito humorístico, sustentado pela contradição ou pelo paradoxo, como nos *koans* do zen budismo, a compreensão se dá por um salto de iluminação que descarta o caminho percorrido pelos encadeamentos lógicos. Assim, Utéza ressalta a importância que a compreensão do funcionamento dessa prática zen budista tem para a leitura das obras de Guimarães Rosa:

Jogadas em nota de rodapé, e portanto marginalizadas num texto por definição fora do texto, as observações sobre o zen mostram-se essenciais para a compreensão deste primeiro prefácio: **todas as histórias de loucos, palavras infantis e outras incursões no absurdo, fora da lógica convencional, são, na verdade, koans suscetíveis de facultar o acesso à realidade superior.** (UTÉZA, 1994:31, *grifo nosso*)

No entanto, Utéza parece evadir-se da relação que a iluminação, objetivada pelos exercícios dos *koans*, mantém com o humor. Para ele, o humor em GS:V se concentra na história contada por seo Ornelas a Riobaldo, sobretudo por levar em consideração o nome do personagem da anedota: Dr Hilário (UTÉZA, 1994:151). Porém, como o crítico mesmo ressaltou, é possível ler os contras-sensos agenciados por GS:V como se fossem *koans*. Assim, ao destacar a presença de um *koan* na anedota contada por seo Ornelas, refletiremos sobre a maneira pela qual o paradoxo se relaciona com o humor e a iluminação – vista aqui como uma compreensão que prescinde da lógica.

O enredo da anedota em questão consiste no seguinte: Seo Ornelas e dr. Hilário, delegado da cidade de Januária, se encontravam na entrada da cidade ao chegar um forasteiro

<sup>14</sup> O *koan* é o método que escola zen budista japonesa *Rinzai* desenvolveu para que seus seguidores possam atingir a iluminação prescindindo do acúmulo do conhecimento lógico racional e que consiste em perguntas que articulam-se por meio de paradoxos e cujas respostas indicam o nível de elevação espiritual em que se encontra o discípulo. Consiste em um problema a ser resolvido pela intuição e não pela lógica.

carregando apenas um saco<sup>15</sup> amarrado em um pau. Esse logo buscou saber quem era o delegado. Ao que dr. Hilário, prontamente, designou Aduarte Antoniano – visto por todos que o conheciam como um sujeito mau, ganancioso e traiçoeiro.

Assim que recebeu a falsa informação de dr. Hilário, o forasteiro pôs-se a bater em Aduarte com o pau que carregava consigo, após o que foi detido pela polícia enquanto Aduarte foi socorrido, restando-lhe um ferimento na cabeça. Ao final, dr. Hilário pontua o acontecimento da seguinte forma: "– Pouco se vive, e muito se vê...". Mas, como seo Ornelas não houvesse entendido, pediu para que Hilário repetisse o mote, o que explicou desta forma: "– Um outro pode ser a gente, mas a gente não pode ser um outro, nem convém..." (ROSA, 2001: 476). Seo Ornelas termina a anedota afirmando que foi "uma das passagens mais instrutivas e divertidas" (Idem) que vivenciou, apontando, com isso, a presença de uma mensagem de teor humorístico.

Utéza, por direcionar sua leitura em um eixo vertical, munido das perspectivas das doutrinas místicas e herméticas, às quais o autor era afeito, afirma que o sentido da anedota está na transformação alquímica do herói – o qual, por sua vez, se prepara para a glória da chefia dos jagunços. No entanto, Utéza não deixa de levantar a interpretação pertinente ao nível horizontal onde se dão os paradoxos resolvidos pelo humor, ao apontar para a relação entre o ser e o parecer que o trecho suscita. Tal interpretação se refere ao ponto central ao redor do qual gira a ironia romântica, segundo a visão de Duarte (1994; 2006), pois denuncia a ilusão que as representações carregam.

Por outro lado, se o tema mais frequente abordado pela ironia romântica demonstra que o seu mecanismo de criação consiste em problematizar o ser e o parecer, conforme nos afirma Duarte (2006:291), também demonstra utilizar da constante ambiguidade do humor, visto que:

Essa atitude constitui um tipo de sabedoria em relação a um passado ingênuo em que o sujeito se pensava imune às quedas e aos enganos. A partir do Romantismo, a ênfase da literatura recai sobre o poeta-filósofo capaz de rir de si mesmo, isto é, de desdobrar-se em dois (...). (DUARTE, 1994: 11).

Assim, uma leitura humorística da anedota protagonizada por dr. Hilário é pertinente, uma vez que reconhecemos tanto a presença do tema levantado pela ironia romântica, como

<sup>15</sup> Um saco que a anedota descreve, no primeiro momento, como "quase vazio" e, no segundo momento, como "mal-cheio" e que nos faz lembrar o copo com água pela metade de "Aletria e Hermenêutica": "*O copo com água pela metade: está meio cheio ou meio vazio?*" (ROSA, 1985:17). Ambos os exemplos versam sobre os vários pontos de vista que uma situação contraditória ou indecível pode suscitar.

notamos que o "mote" do desfecho assemelha-se à estrutura dos *koans*, basicamente produzidos por pensamentos paradoxais: "Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...".

Chamou-nos a atenção, juntamente com Utéza (1994:161), que, na "cascata narrativa" pela qual a história passou (de seo Ornelas para Riobaldo, de Riobaldo para Quemelém e depois para o interlocutor) ninguém reproduz seu sentido de forma clara, o que pode demonstrar a importância que uma leitura humorística possui para o autor, uma vez que fica pressuposto que o enunciador do mote, dr. Hilário, detém seu sentido e que resta ao interlocutor-leitor revelar e supor (ROSA, 2001:477). A explicitação do sentido que a passagem possui para a vida de Riobaldo, por sua vez, eliminaria a possibilidade do interlocutor e do leitor subentenderem pelo humor o sentido pretendido pelo autor.

Endossamos a ideia da anedota tratar do sentido que corresponde ao problema levantado pela ironia romântica ao atentarmos para a primeira parte do fecho de Hilário: "Pouco se vive, e muito se vê...". Pois o dito ganha sentido de crítica aos sentidos que dão valor às representações e às máscaras sociais visíveis que se multiplicam diante dos nossos olhos e nos levam a enganos, uma vez que, diante de tantas máscaras, nossa vivência é limitada pelo alcance da nossa consciência.

"Pouco se vive", pois somos limitados pela nossa consciência e pelas circunstâncias que nos cercam; "muito se vê", e de forma excessiva, sem nos atentarmos para as ilusões que essa fantasmagoria de imagens e aparências nos oferecem. O que, explicando, equivale ao paradoxo de Hilário para a situação vivida por ele e seo Ornelas, em que um outro pode ser o que nossas máscaras são – o que aparentamos ser aos outros, nossos papéis sociais, representações: Aduarte pode ser a representação do papel de delegado da cidade de Januária –, mas não podemos ser essas representações e papéis sociais que são "um outro" qualquer, pois não convém buscar ser uma representação cristalizada que não corresponde à constante travessia, à constante mudança que são as pessoas. Pois, assim como Riobaldo reconhece, "o mais bonito no mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam."(ROSA, 2001:39).

A anedota é recontada ao interlocutor pois Quelemém afirma a Riobaldo que o caso tem significado para a vida do narrador. Utéza (1994:154), por sua vez, afirma que Quelemém pode estar fazendo alusão a Diadorim, a qual se fazia passar por homem, sendo uma mulher,

mas que essa relação não se sustenta por não se relacionar com a vida de Riobaldo, mas com a de Diadorim. Porém, a situação pode ser vista de outro ângulo, na medida em que Quelemém afirma que a passagem inteira diz respeito à vida de Riobaldo – "(...) compadre meu Quelemém deduziu que os fatos daquela éra faziam significado de muita importância em minha vida verdadeira e entradamente **o caso relatado pelo seo Ornelas**, que com a lição solerte do dr. Hilário se tinha formado (ROSA, 2001:477, *grifo nosso*) – e não apenas ao dito de Hilário, embora a lição solerte seja o eixo sobre o qual o caso é relatado.

A passagem retrata um forasteiro que foi enganado pelas representações e pelas máscaras ("delegado da cidade") que podem flutuar sobre qualquer pessoa e pousar sobre Aduarte ("pessoa má e gananciosa"). Além do que, Riobaldo chega até o momento em que se dá a narração sem compreender exatamente qual a relação que Quelemém traçou com a sua vida e com isso o leitor e o interlocutor são cooptados a refletir sobre esse sentido, o qual aponta para o tema do engano.

Dessa forma, é pertinente retornar à primeira anedota de "Aletria e Hermenêutica", em que o engano é consequência da nossa relação com a linguagem e com as representações cristalizadas que a linguagem vincula:

*Siga-se, para se ver, o conhecidíssimo figurante, que anda rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: - "Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!..." Larga o herói a carrocinha, corre, voa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase...e exclama: - "Que diabo! Eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa..." (ROSA, 1985:8).*

Esse engano está ligado à maneira abstrata com que podemos nos relacionar com a linguagem. Vista assim, a linguagem pode nos prender no "círculo-de-gis-de-prender-peru" das representações abstratas e mortas do cotidiano, conforme se depreende pela progressão expositiva dos exemplos humorísticos suscitados pelo autor. Portanto, o valor humorístico do mote de Hilário para a vida "verdadeira" de Riobaldo está em que este demonstra, pela atitude de um ironista romântico, que somos sujeitos passíveis de enganos bem como possuímos um ser social maleável e transitivo, feito de máscaras.

Por outro lado, a relação entre os *koans* e humor está clara para Deleuze (2000:137-143) que, na "Décima Nona Série: Do Humor" do "Lógica do Sentido" pontua-os na superfície do plano da imanência da linguagem onde o acontecimento é seu próprio sentido. Os paradoxos gerados pelas constantes contradições que Riobaldo vai tecendo possuem o seu

sentido humorístico não na finalidade última e transcendental onde inscreve sua fala, nem decaem no indefinido caótico do não sentido, mas significam a partir da superfície enquanto acontecimentos únicos que revitalizam a linguagem. Para Deleuze (2000:139), a aventura do humor é dupla, pois deve destituir as alturas do ideal platônico bem como evitar a profundidade de um "sem fundo" indefinido em favor da superfície onde se dão os acontecimentos. Para tanto, igualmente concebe o vazio como "elemento paradoxal, o não senso de superfície, o ponto aleatório sempre deslocado de onde jorra o acontecimento como sentido" (2000:139-140).

Já a concepção de paradoxo para o filósofo consiste na afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo, tornando impossível uma identificação, "colocando a ênfase ora num, ora no outro desses efeitos" (DELEUZE, 2000:78). Assim, o paradoxo se contrapõe ao bom senso que a toda multiplicidade impõe uma única direção. Segundo o filósofo:

É que o paradoxo se opõe à *doxa*, aos dois aspectos da *doxa*, bom senso e senso comum. Ora, o bom senso se diz de uma direção: ele é o senso único, exprime a existência de uma ordem de acordo com a qual é preciso escolher uma direção e se fixar a ela. Esta direção é facilmente determinada como a que vai do mais diferenciado ao menos diferenciado, da parte das coisas à parte do fogo.(DELEUZE, 2000:78).

É por reconhecer no mundo misturado os paradoxos que dele provêm que Riobaldo afirma: "O que mais eu penso, testo e explico: todo o mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para desendoidecer, desdoidar. Reza é que salva da loucura." (ROSA, 2001:32). E salva da loucura na medida em que unifica o diverso, conforme ressaltou Hansen (2006:19), por meio da unidade religiosa. Porém a perdição, sob o domínio do diabólico, insere a diversidade na unidade, reinstaurando o paradoxo das inquietações metafísicas do narrador.

No entanto, embora Deleuze (2000:138) trace uma distinção entre ironia e humor ao delimitar a ironia como o caminho de ascensão do filósofo idealista e platônico em busca de uma origem e o humor como a arte da descida e do deslizamento de superfície que se afirma sempre pelo paradoxo, ele não sustenta a impossibilidade de utilização da ironia para se chegar ao humor enquanto afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo.

O humor que o autor engendra é o da leitura da vida, pois "*a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão que nos dá o "Mito da Caverna"*" (ROSA, 1085:8). A relação com o platonismo aqui é pontual: refere-se à relação que o

filósofo estabelece entre as aparências do mundo sensível e às essências do mundo ideal, detendo o sentido humorístico nas falsas leituras que os nossos sentidos e as representações nos levam a efetuar. Utiliza-se da referência a Platão como exemplo, mas não como única matriz do seu humor, pois como se sabe, a ironia socrática é o caminho pelo qual o filósofo trilha em busca da ascensão ao mundo dos conceitos e das ideias e que, com frequência, desemboca em uma aporia.

Por sua vez, a aporia nada mais é do que um lugar sem saída, um paradoxo que o *logos* não é capaz de resolver. Assim, observamos o caminho trilhado pelo sentido que o riso e o humor tomam em GS:V: da luta agônica de instauração e manipulação na esfera do poder social à ironia, da ironia socrática que desmonta as falsas aparências (advindas da *doxa*) à demonstração dos paradoxos (insolúveis pelo *logos*) e desses ao plano do humor. Pois para Deleuze, que relacionava o humor ao paradoxo, (2000:9-10) o "humor é esta arte da superfície contra a velha ironia, a arte das profundidades ou das alturas", vemos que o humor se contrapõe a uma ironia específica, e não aquela que sustenta a ambiguidade, conforme reconhecemos em GS:V.

## **2.7 Humor, prazer e jogo de linguagem.**

Mesmo assim, evitando a via única de ascensão da ironia, tal humor serve à metafísica que Guimarães Rosa tanto apregoava e que se reflete no seu trabalho intenso com a linguagem, como ilusionista da palavra. Ilusão, lembramos, tem sua raiz etimológica no próprio jogo, *in ludere* – expressão latina que significa estar em jogo, se divertir.

Nesse momento, nos voltamos para um aspecto do humor rosiano que se conjuga ao momento imediato da recepção e leitura da linguagem criada por Guimarães Rosa, pela forma como o autor impõe à língua um estado de jogo. Na leitura dessa linguagem nota-se que, uma vez lapidada a palavra, suas refrações são tão incandescentes e espectrais que obrigam o leitor a voltar sobre seus próprios passos, instigando-lhe um olhar mais atento e apelando-lhe auxílio para dar liberdade às palavras. É nesse momento que o leitor vê-se convidado a jogar. Nesse sentido, o "mágico do idioma", como apostrofou Günter Lorenz, age sobre o palco da consciência do leitor, diante do qual faz reverberar os significantes por meio da ambiguidade e da ilusão. Tal convite para jogar o jogo da leitura é feito somente para aquele leitor atento ao

prazer do texto, aos momentos em que, na solidão da leitura, dão-se aquelas "certas risadas" (ROSA, 2001:23) – aqui tomadas não mais no nível em que se encontra a entidade fictícia do interlocutor de Riobaldo. Por isso, lembramos de Barthes quando afirma que:

Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse escritor é mister que eu o procure (que eu o "drague") sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço. A possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo" (BARTHES, 2010:9)

O prazer do leitor de Guimarães Rosa está em reconhecer o jogo mas também em ver a linguagem redistribuída entre uma "margem sensata" – constituída pelos exemplos, pelas formas cristalizadas da cultura, pelos esquemas lexicais, sintáticos e semânticos eleitos pelos padrões letrados dos que usam a língua como ferramenta de exclusão e domínio – e uma "*outra margem*" – sem forma, na total anarquia da linguagem, onde se prevê a sua morte supondo o inefável, produzido como efeito da ruptura de uma linguagem esteticamente trabalhada, cujo valor dentro do sistema cultural hegemônico, é sua condição de "inutilidade" e, por isso mesmo, de prazer. Essas duas margens, segundo Barthes (2010:12), abrem uma fenda para o erotismo textual, despertando o desejo do leitor de se apoderar dessa nova linguagem em festa. Assim, o aspecto material de GS:V pode ser encarado como um corpo (textual) de prazer. Corpo compartilhado no espaço de desejo que se abre entre autor e leitor e dentro do qual o humor age como uma ferramenta de agenciamento desse desejo. Desejo de compartilhar do mesmo sentido instaurado pelo "curto-circuito" da linguagem trabalhada pelo humor.

Ao abrir a entremargem erótica pela inserção da oralidade no plano da escritura, o texto rosiano desperta o desejo do leitor, que se deixa seduzir pela instância-autor, de possuir o suposto saber produzido pelo texto. Nesse sentido, a erotização da intenção discursiva se abre pelo jogo humorístico da construção de uma linguagem capaz de exprimir paradoxos. Composição que anda sobre o limite, sobre a fenda erótica e que pressupõe um controle milimétrico dos espaços abertos dos "significantes fragmentados".

Em carta ao crítico e jornalista pernambucano, João Condé, escrita em 1946 a respeito de Sagarana, o autor manifesta a relação amorosa que mantém com a língua, vista como a "bela amante companheira". Na mesma carta, o autor demonstra controle de sua "relação

amorosa" ao afirmar que seu ideal se encontra na "precisão milimétrica" que enriqueceria a língua ao fugir com "horror ao lugar comum" (ROSA, 2001:25). Tal posicionamento é reafirmado em 1965, na referida entrevista concedida a Günter Lorenz. Ali o autor diz que seu relacionamento com a língua é "familiar, amoroso" e que, como tal, procria como um casal de amantes, apaixonadamente (ROSA, 1973: 340). Com isso, o autor reclama para si uma relação erotizada com a linguagem, em que o prazer da criação perpassa pelos efeitos de humor, visto que o humor possui sua carga de erotismo ao constituir-se pelas brechas da palavra, pelos sentidos parcialmente expostos, prontos a eclodir mediante a investida ousada da interpretação.

A palavra literária de Guimarães Rosa segue esse preceito ao apresentar uma linguagem viva que não se curva à razão de uma língua cristalizada e morta. Posicionando-se a esse respeito, Rosa afirma que, como leitor, espera uma literatura tão ilógica como a dele, "que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável" (ROSA, 1973:351).

Por outro lado, uma literatura lógica seria aquela que repete os padrões da "linguagem corrente", que reproduz os conteúdos e os sentidos hegemônicos, que faz uma paráfrase em favor do que se encontra estabelecido, reificando a realidade desencantada e destituída de fruição e de prazer. É o lugar da repetição da cultura de massa cujos conteúdos e esquemas ideológicos afirmam-se através do apagamento das contradições da realidade. Nesse sentido, não se constituem em repetições de prazer (BARTHES, 2010: 51), mas simples clichês:

O que chamamos hoje de linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar ideias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não ideias; por isso está morta e o que está morto não pode engendrar ideias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária, como pretendem os jovens do mundo inteiro, sem pensar muito. (ROSA, 1973:345).

Pela voz de Riobaldo, Guimarães Rosa nos diz o prazer de especular ideia e do afeto que a poesia de uma canção pode suscitar: "quem mói no asp'ro não fantaseia, mas agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorseços, estou de range rede. E me inventei nesse gosto de especular ideia" (ROSA, 2001:26); "O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha ideia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade" (ROSA, 2001:137). Reproduz, dessa forma, a relação de prazer que envolve a criação literária, que tanto implica a especulação de ideia quanto a relação de fruição estética

como impulsionadores da ação criativa. Fantasiar, inventar, especular são ações que, no passado e no presente do narrador, suscitam a noção do prazer e da fertilidade: potência divina do criador.

Mas nossa atenção recai sobre a extensão dessa relação que se dá no entrecruzamento da realidade e da ficção como fabulação do humor: "Nas estórias, nos livros, não é desse jeito? A ver, em surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado. Mas qual, quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreios não servem: (...)" (ROSA, 2001:177). Entende-se que Riobaldo reconheça que o sentido humorístico não se apresenta como um aspecto inerente aos fatos vividos, mas apenas mediante a construção e a manipulação da linguagem. A passagem demonstra que dentro do "costumeiro real" não existe espaço para o distanciamento reflexivo, criador de novos mundos gerados pela palavra que, servindo à narração, ao contar da estória, cria igualmente a possibilidade do humor, tornando as peripécias em "muito e mais" engraçadas.

No entanto, alguns críticos, como Nelly Novaes Coelho (1975), executam uma separação entre o caráter lúdico e o caráter reflexivo de Guimarães Rosa. Para Coelho (1975:68), Guimarães Rosa percorre o trajeto do *homo ludens* ao *homo faber* e desse ao *homo sapiens*, sendo que em Riobaldo nos defrontamos com uma ambiguidade desconcertante dos três tipos. Para cada tipo está associado um tipo de discurso dado por um tipo de palavra. Ao *homo ludens*, a palavra-narrativa; ao *homo faber*, a palavra-ação e ao *homo sapiens*, a palavra-reflexão. A palavra-narração que corresponde ao *homo ludens* está associada à efabulação e à ficcionalização da realidade e esta realidade apresenta-se apartada do *logos* buscado pelo *homo sapiens*. No entanto, em Guimarães Rosa o que se vê é que a reflexão se coaduna com a ficção e com a reelaboração do mundo. É essa transformação que possibilita fazer a abstração que nos leva à graça e ao humor, impossível de atingir pelo "costumeiro real". Tal transformação da realidade cruza todos os níveis da linguagem e o aspecto lúdico nunca se ausenta da reflexão e do projeto de uma linguagem metafísica.

O humor rosiano transparece no prazer da criação de uma nova linguagem liberada dos padrões linguísticos, onde a "volta do recalcado", representada pelo processo de transculturação<sup>16</sup> literária, constitui uma "linguagem em festa". Nesse ponto, o prazer da

<sup>16</sup> Termo do antropólogo cubano Fernando Ortiz e apropriado pelo crítico uruguaio Ángel Rama para designar o processo de trânsito cultural instaurado pela colonização da América Latina e que vai se refletir na reelaboração da literatura regionalista por meio de inovações nos níveis da língua, da estruturação literária e

*poiesis*, ou seja, "o prazer ante a obra que nós mesmo realizamos" (JAUSS, 2002:100) e da *aisthesis*, ou seja, "o prazer estético da percepção reconhecadora e do reconhecimento perceptivo" (JAUSS, 2002:101), se entrecruzam na materialidade retrabalhada da linguagem, nos "significantes fragmentados". Prazer do autor enquanto criador e prazer do leitor enquanto reconhecedor.

Dessa perspectiva, podemos retornar ao ponto em que Freud analisa o humor dos chistes. Para Freud (2006), o prazer e o humor encontrados no chiste estão em que a linguagem passa pelo trabalho de técnicas de condensação e economia da despesa psíquica. Tais técnicas, extensamente demonstradas na parte analítica (FREUD, 2006: 17-114) de "Os chistes e sua relação com o inconsciente", encontram seu motivo de prazer na liberação da exigência do pensar dentro dos limites da lógica, em aproximar círculos de ideias distintas e distantes e de promover o reconhecimento pela repetição de sons e sentidos familiares (FREUD 2006:118-119). No entanto, a liberdade à qual Guimarães Rosa aspira para criação de sua linguagem viva não preconiza o automatismo e a ausência do pensamento, visto que: "Os livros nascem, quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras." (ROSA, 1973:336).

Coutinho (1983:206) demonstra como duas estruturas cristalizadas da língua ganham nova expressão pelo trabalho de revitalização da língua. Destaca a expressão "nu da cintura para cima" e "não sabiam de coisíssima nenhuma" para demonstrar que o reconhecimento das estruturas modificadas abrem novos sentidos quando expressos como "nu da cintura para os queixos" (ROSA, 2001:411) e "não sabiam de nada coisíssima" (ROSA, 2001:558). No primeiro caso, o autor acrescenta à descrição do estado do menino Guirigó a sua expressão de susto diante dos jagunços ao inserir em lugar de "cima" a palavra "queixo" que remete à outra expressão conhecida: "de queixo caído". Enriquece igualmente o sentido da nudez em que se encontrava o menino e amplia assim círculos de ideias distintas numa única expressão. Já no outro exemplo levantado por Coutinho, a leitura humorística dessa expressão pode demonstrar que para os "campeiros" aos quais o grupo de Riobaldo perguntara sobre o paradeiro do grupo

---

da cosmovisão. Sobre esse último nível, Rama escreve: "Na frase de Riobaldo, refletindo sobre o universo sertanejo, está captada a oscilação que servirá de base ao romance: 'Sertão é isto: o senhor vê: tudo incerto, tudo certo.'. A extraordinária fluência e o constante deslocamento de vidas e acontecimentos, as transmutações da existência e a insegurança dos valores, tecerão então o substrato sobre o qual se desdobrará o discurso interpretativo. (...) O narrador (...) transforma-se no mediador que trabalha sobre a dispersão e constrói um significado que será igualmente problemático." (RAMA, 2001:278).

do Hermógenes, essa informação possuía o valor de nada diante da importância de "coisíssima" que ela toma para os jagunços, ao mesmo tempo que retorna para o sentido comum que é puramente expressivo.

Assim, a afirmação de duas ou mais séries de sentido ao mesmo tempo sobre uma mesma expressão carrega a potência humorística no trabalho com a linguagem, que demonstra o deslizamento do significado e a fluidez vivificada da língua. Tal aspecto conjuga-se com a metaforização e a busca de uma linguagem poética que igualmente se utiliza da condensação para vibrar.

Nesse sentido, o projeto estético de Guimarães Rosa de revitalização da linguagem utiliza-se igualmente do humor encontrado no chiste. Ao se apropriar de ditos populares já cristalizados na linguagem cotidiana e transformá-los, o autor potencializa o caráter expressivo desses ditos e oferece ao leitor o prazer do reconhecimento. No momento em que Rosa fabula um neologismo, o faz através do prazer da criação, como o que sucede com o leitor ao ler e (re-)conhecer novas formas de tanger o mundo em que vive, acrescentando novos conteúdos à consciência de si em relação a esse mundo fabular. O humor surge como possibilidade de manipulação da linguagem que ascende do nível material ao nível discursivo, permeado pela apreciação estética do leitor na configuração do sentido humorístico. Assim, o humor cruza todos os níveis da linguagem e o aspecto lúdico nunca se ausenta da reflexão e do projeto de uma linguagem metafísica.

O autor faz uma separação entre o aspecto filológico e o aspecto metafísico na entrevista que concedeu a Günther Lorenz (1973:336-340), mas um e outro buscam a vivificação da linguagem coberta de cinzas. Ao impor à linguagem o processo que chamou de "álgebra mágica", que consiste na busca pelo renascimento da palavra (que pode ou não significar a busca pelo sentido etimológico) com a adição de dialetismos e estrangeirismos, bem como pela apropriação subjetiva que represente a vida fluida da linguagem e do ser, Guimarães Rosa aponta para o que considera o aspecto metafísico: a vida e a criação. Mas para o leitor dessa palavra retrabalhada pela "álgebra mágica", a redescoberta de um sentido original ou vivo é recebido como contrassenso seguido pela iluminação do humor.

Além disso, ao reconhecer que a sua linguagem, dada pela relação que mantém de vida com o autor, não vem do nada, mas se encontra como virtualidade da própria língua, descobrimos que essa vivificação vem do fundo indefinido e babélico cortado pelo

agenciamento de uma subjetividade que constrói todo um novo cenário para a reelaboração da vida. Assim, o leitor passa a ter a impressão de ter encontrado um novo mundo de liberdade, cujo afeto produzido pelo reconhecimento e pela ruptura é a alegria e a positividade do ser que se reafirma a cada momento. "Enfim, o pensamento racionalista e pragmático que caracterizou a literatura tradicional é agora substituído pelo pensamento lúdico – aquele que preside aos gestos iniciais de *ruptura*.", afirma Coelho (1975:8). Dessa maneira, forma e conteúdo se constituem uma construção esteticamente condizente com a mensagem de liberdade e alegria que GS:V possui e a qual buscamos aprofundar.

### 3.ALEGRIA E POTÊNCIA.

A epígrafe de Antonio Candido (2006:111) ao seu "O homem dos avessos" volta aqui como objeto de questão: "Eu queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder." (ROSA, 2001:116). Isso porque acreditamos encontrar na alegria do personagem a força que engendra a coragem e a ação que dão corpo ao suceder.

No entanto, o reconhecimento da alegria como força motriz é soterrado pelas conjecturas do narrador, o qual, ambigualmente, atribui ao diabo a força e a coragem que se apoderam dele após a cena do pacto. Assim, buscaremos demonstrar que a alegria é a potência necessária que impulsiona Riobaldo até mesmo na busca por realizar o pacto: "Somente com alegria é que a gente realiza bem – mesmo até as tristes ações" (ROSA, 2001:434).

A alegria é um afeto que pode ser ativo ou passivo e que concentra uma afirmação intensa de vida. Percebemos esse caráter ao refletir sobre a imagem de um ser alegre. Por sua vez, reconhecemos um ser alegre pela forma como a alegria *anima* esse ser, pois alguém animado é frequentemente encarado como alguém alegre. Logo vemos a relação que a alegria intimamente sustenta com a alma, *anima*, arquétipo do feminino, o princípio fecundo da vida que põe em movimento a natureza. Assim, também falamos de uma alegria da natureza, dos pássaros, das folhas das árvores subitamente animadas por uma rajada de vento, das águas correntes etc.

Mas o movimento é apenas um sintoma que não apreende a origem da alegria. Ao nos reportarmos a um ser animadamente movimentado como a um ser alegre na verdade nos

reportamos apenas à superfície, pois o que nos faz afirmar a presença da alegria é a pressuposição de "intensidade" como causa do movimento; um dínamo, um centro de energia concentrado que é a causa potente do movimento que anima o ser e o predispõe à ação em sua positividade.

A alegria também é um afeto que possui várias formas de se manifestar, tanto quanto são os objetos que suscitam a alegria. Por isso, a alegria não está isenta do aspecto cognitivo que a capacita julgar e avaliar seu objeto a fim de se manifestar. Alegria do vencedor, alegria do reencontro, alegria religiosa, alegria de amor, alegria comunitária etc. Podemos falar de várias alegrias, mas todas elas se congregam sob uma mesma característica: a possibilidade real e virtual da experiência daquilo para o qual tende.

Dentro da filosofia de Spinoza, a quem seguiremos de perto a partir de agora, quando a alegria é passiva ela é encarada como uma paixão que acomete alguém ou alguma coisa, quando ela é ativa, ela é a própria potência de ação. A alegria passiva é uma paixão que advém da potência de causas exteriores, sendo por elas influenciada, enquanto a alegria ativa surge quando "estamos internamente determinados pela potência de nossa essência" (CHAUÍ, 2011:148). É passiva pois apenas compreendemos a forma como o objeto da alegria nos afeta, sem conhecermos adequadamente a totalidade desse objeto; é ativa quando compreendemos a sua causa de forma adequada. Por isso, o objeto da alegria ativa normalmente volta-se para o próprio ser que executa a ação.

Mas, a despeito de sua maneira de se manifestar (paixão ou ação) a alegria é sempre um aperfeiçoamento do ser. E o é na medida em que o ser torna-se aquilo de que ele é capaz. Assim, a alma ao conceber-se capaz ou potente (o que acontece ao conhecer-se como causa adequada), alegra-se: "Quando a mente considera a si própria sua potência de agir, ela se alegra; alegrando-se tanto mais quanto mais distintamente imagina a si própria e a sua potência de agir.", como encontramos na terceira parte da "Ética", proposição 53 (SPINOZA, 2011:133). Segundo Savater (2000:40), devemos a Spinoza "observar que (...) o impulso eufórico é capaz de vencer com sua leveza a gravidade triste que tantas vezes lhe é oposta."

Ao reconhecermos a capacidade do movimento da vida na natureza podemos falar de uma natureza alegre, pois reconhecemos nesse movimento e nessa ação a concretização de uma potência. Ao contrário, uma natureza morta é uma natureza na qual já não se reconhece nenhuma potência de permanecer em movimento. É triste, porque nela só nos deparamos com

a sua impotência. Seu único movimento possui um fim certo que é a aniquilação do ser. Por isso, na *Ética* de Spinoza, a alegria está diretamente ligada ao esforço por permanecer, chamado de *conatus*. Esforçando-nos por permanecer garantimos a nossa potência de vir a ser o que somos capazes de ser e, assim, nos animamos com a vida. Spinoza parece nos fazer ver que a alegria é a vida em movimento.

Para que possamos compreender as implicações que o pensamento de Spinoza suscita sobre a alegria, devemos perceber que, dentro desse sistema, a potência não está relegada ao status "das coisas que poderiam ser e não são, ainda", mas, ao contrário, a potência é positividade, aquilo que realmente sou capaz de ser e que acabo sendo; e que, na medida em que sou, sou tomado pela alegria. Charles Ramond (2010), no seu "Vocabulário de Espinoza", inicia o verbete dedicado à "Potência" da seguinte forma:

Costuma-se opor, desde Aristóteles bem como na conversa diária, o que é "em potência" ao que é "realizado" ou "em ato", como se opõe o "virtual" ao "real". Portanto a noção de potência costuma envolver, explícita ou implicitamente, uma certa negatividade, o que é em potência sendo concebido como incompleto, inacabado ou por realizar. Em Espinoza, ao contrário, a potência é positividade, ser, afirmação. É uma posição original e difícil (RAMOND, 2010:63)

Todavia, a despeito da positividade da potência espinoziana animada, a alegria igualmente mantém uma estreita ligação com a busca pelo restabelecimento da origem, onde tudo se encontra em um estado de equilíbrio e plenitude potentes.

Toda potência, mesmo atualizada, se configura como estado larval em que os fatos se precipitam e passam a ser. Assim, o tempo da alegria é captura do momento em que os fatos se precipitam e devêm. Talvez por isso ela seja sempre tão fugidia e só tome contornos definidos no horizonte, do passado ou do futuro, pois o presente da alegria é um momento total. "A alegria sempre é, em certo grau, uma reminiscência da totalidade pré-linguística, anterior ao espaço e ao tempo (...)", afirma Potkay (2010:41) também dizendo que a alegria não é, por isso, quantificável – com o que concordamos, uma vez que a encaramos como a paixão que nos aproxima do infinito potente que é o Deus de Spinoza.

Deleuze (2002:34) assim se refere à "*Ética*" de Spinoza: "A *Ética* é necessariamente uma ética da alegria: somente a alegria é válida, só a alegria permanece e nos aproxima da ação e da beatitude da ação. A paixão triste será sempre impotência". E por isso encara a obra de Spinoza como uma filosofia prática cujos problemas giram em torno de saber como atingir uma vida alegre de uma forma ativa e não passiva. Mas, concorda, que na "alegria (...) a nossa

potência está em expansão (...)" (DELEUZE, 2002:106).

Da forma como efetuamos a leitura de GS:V, esse também parece ser um problema colocado por Guimarães Rosa. Vemos em GS:V um desdobramento das potencialidades do homem, que perpassa a sua linguagem e a sua maneira de ser no mundo. Pois, se encontramos alegria na escrita rosiana, isso se deve à sua capacidade de perseverar a língua viva, aumentando-lhe o grau de potência expressiva. Essa linguagem acompanha o homem em busca de liberdade, na travessia dos seus sucessivos devires.

### **3.1 Potente alegria do jogo na linguagem.**

Guimarães Rosa, ao destacar a Günter Lorenz a importância da reflexão que antecede a sua produção literária, demonstra-a como uma busca do infinito na linguagem (ROSA, 1973:338). Essa busca se concretiza por meio da "técnica da escrita e pela alegria do jogo com as palavras" (ROSA, 1973:336). Com isso o autor representa a escrita como um lugar de conquista gestada, "chocada" longamente no embate interior da reflexão do autor, o qual passava dias meditando a respeito de uma única palavra, caso achasse necessário.

Tal conquista, que se dá pela escrita revitalizadora da língua, preenche uma potência que se encontra latente na própria linguagem, cujos elementos estão, como afirma o autor, acessíveis a todos (ROSA, 1973:338). Guimarães Rosa acreditava que esse trabalho desvela o ser do homem, mistura-se com a sua essência, visto que o homem é um ser dado pela linguagem. É, pois, meditando sobre a palavra que o homem se descobre, à medida em que repete o processo de criação (ROSA, 1973:340).

O trecho da entrevista a que nos referimos e que inicia o tema sobre a "língua de Guimarães Rosa" é importante porque indica que o autor reconhecia a presença da alegria no seu processo criativo, especificamente relacionada ao lúdico e às novas possibilidades expressivas. Nesse sentido, a alegria surge como a possibilidade de preencher uma potência expressiva ao encararmos a linguagem como uma arena lúdica e performática, espaço de festa. Não uma festa qualquer, mas uma festa e um jogo que nos relacione com o que há de mais profundo no homem e, assim, com aquela parte de nós que se destina ao sagrado, ao essencial, ao metafísico.

A imagem mística que nasce da relação entre Guimarães Rosa, Linguagem e

Metafísica é a de um mágico, um alquimista, que brinca e interpreta, em estado de jogo sagrado, o papel de Deus no momento da criação. Desta forma o escritor se arroga a possibilidade de preencher uma potência infinita, na medida em que assume para si a potência infinitamente criadora de Deus. Assim, a palavra de Guimarães Rosa surge como um produto do jogo entre o infinito e seus modos finitos de se manifestar, revelando em si os caminhos de um vir a ser constante que libertam o homem-leitor, na solidão da leitura, para o infinito da felicidade onde as aventuras se encontram igualmente no tempo indefinido do infinito.

"Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito", diz Guimarães Rosa, com ares demiúrgicos (1973:328). Reconhecemos imediatamente, na noção de Deus infinitamente potente, a filosofia de Spinoza, cujos princípios, como já introduzimos, são permeados pela ideia de potência, o que fica claro logo na primeira parte da "Ética", escólio da proposição 11, dedicada a discorrer sobre a essência e existência de Deus: "(...),um ente absolutamente infinito, ou seja, Deus, tem, por si mesmo, uma potência absolutamente infinita de existir (...) (SPINOZA, 2011:40)". Além disso, a noção de que a essência de Deus é sua infinita potência não é desconhecida por Guimarães Rosa, como demonstra um dos quatorze provérbios anotados pelo autor que se encontra no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo na pasta referente à Espiritualidade, nono documento: "Tão rica é a divindade em essência e potência que a si mesma ela ainda não se conhece inteira". Em outro provérbio encontrado na caixa de número 3 dedicada a Estudo de Obra, documento 155, essa potência liga-se ao ato, ou seja, à positividade de existência, conforme o sentido de potência que Ramond (2010:63) destacou pois "Deus é um ato infinito".

A alegria espinoziana é o afeto que modifica a alma de uma perfeição menor a uma maior, segundo consta na segunda definição das paixões que se encontra na terceira parte da "Ética" (SPINOZA, 2011:141). Dessa forma, a alegria é o caminho que nos aproxima da perfeição encontrada no infinito que abarca o todo existente e potencialmente existente. Infinito que encontramos ao final de GS:V, o infinito da travessia. A alegria não é a perfeição de Deus, visto que ele é infinito, mas é uma variação, uma transformação e um caminho que nos leva a maior perfeição ao nos encher de ânimo e ação, ao nos impulsionar para a existência.

Todavia, a evocação do sagrado no processo criativo de Guimarães Rosa não implica necessariamente seriedade pois, ao acessar o sagrado por meio do jogo, o autor atribui àquele

uma dimensão de não-seriedade. Em nossa língua, a noção de jogo pertence ao âmbito da brincadeira. Somos alertados por Huizinga que, mesmo que a noção de *ludus* do latim não esteja originalmente relacionada com a produção de humor ou de alegria, nas línguas românicas o termo foi substituído completamente por *jocus*, cujo sentido de graça e humor foi ampliado, por acréscimo, à noção de jogo em geral, sem, contudo, perder seu sentido original (HUIZINGA, 2008:41-42). Por outro lado, nossa concepção de seriedade historicamente exclui uma relação com o divertimento, o jogo, o humor e a alegria. Isso porque tendemos a encarar a seriedade como unilateralidade e dogmatismo.

Analisando a cultura popular, Bakhtin (2008) marca a Idade Média como o período em que o dogmatismo e o poder da igreja mais se exerceram unilateralmente por meio da cultura do sério e do medo; poder com o qual, como já apontamos na primeira parte dessa dissertação, a Igreja condenou o riso – em grande parte influenciada pela condenação platônica da comédia através da filosofia neoplatônica que predominava na Idade Média. Bakhtin, com isso, evidenciou a existência de um sério *aberto*, o sério dos antigos, que participava do mundo inacabado sem temer a ironia, a paródia ou o riso (2008:104).

No interior de certas obras da literatura mundial, os dois aspectos do mundo – sério e cômico – coexistem e se refletem mutuamente (são os chamados aspectos *integrals* e não imagens sérias e cômicas isoladas, como no drama ordinário da época moderna (...)). O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução da cultura e da literatura (BAKHTIN, 2008:104-105).

Em GS:V, o jogo que o autor joga com a linguagem e a alegria que daí provém podem ser encarados como uma reintegração do homem ao mundo ambivalente, que não exclui o sério nem a tristeza, mas os apresentam como aspectos integradores da totalidade. Pelo contrário, esse mundo ambivalente que nos é oferecido pela literatura de Guimarães Rosa ressalta a primazia da alegria sobre a tristeza, sem precisar negá-la. Ressalta o princípio positivo da palavra e da vida, mesmo diante da morte e da falta de sentido. Assim como ressalta, no jogo de "Dês", dado pela palavra trabalhada, a infinidade positiva de Deus diante da finitude negativa do Diabo, que sempre se "gasteja".

Devemos a Augusto de Campos (1974) a análise da "linguagem em jogo" na abordagem temática do conflito entre Deus e o Diabo presente em GS:V. Partindo dessa perspectiva, compreendemos que Riobaldo participa desse jogo linguístico, que aciona o cerne de sua busca, sugerido pelo fonema /d/. Embora Campos, em determinado trecho de sua

análise, desqualifique o lúdico como um mero artifício desenraizado do conteúdo, importa considerar que ele percebe a relação entre o que *está em jogo* na língua e o que se pretende expressar, atribuindo à linguagem de GS:V um perfeito isomorfismo. O jogo, porém, não se dá apenas na dicotomia reduzida de dois polos opostos (Deus x Diabo), mas na ambivalência dessa dicotomia que exprime a mistura, que demonstra a interseção e a pertença de um ao outro: o Diabo contido em Deus, o dois contido no um, o dia-bólico contido no sim-bólico. Assim, Riobaldo constrói uma imagem que demonstra que Deus é um plano fixo que age através da imediaticidade do Diabo, dotado de movimento e precipitação:

O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim como ruim, terminam por as espinheiras se quebrar – Deus espera essa ganância. Moço!: Deus é paciência. O contrário, é o diabo. Se gasteja. O senhor rela faca em faca – e afia – que se raspam. Até as pedras do fundo, uma dá na outra, vão-se arredondando lisas, que o riachinho rola. Por enquanto, que eu penso, tudo o que há, neste mundo, é porque se merece e carece. Antesmente preciso. Deus não se comparece com refe, não arrocha regulamento. Pra que? Deixa: bobo com bobo – um dia, algum estala e aprende: esperta. Só que, às vezes, por mais auxiliar, Deus espalha, no meio, um pingado de pimenta... (ROSA, 2001: 33).

O trecho revela, com uma metáfora menos condensada, o pertencimento do diabo a um plano fixo representado pela paciência. Riobaldo busca exprimir um processo de "purificação" dado pelo gastejar do diabo, pela fricção de corpos sobre um plano: facas e pedras em fricção se afiam e se arredondam, aperfeiçoando o que cada coisa é. Deus é então tanto "paciência" quanto o "riachinho que rola". Há aí não uma definição do mal ou do bem, mas a premissa de que Deus é a causa primeira, visto a necessidade da existência de cada coisa, "antesmente preciso". Assim, sendo Deus a causa primeira de todas as coisas, compreendemos que a essência desse Deus é a sua própria potência, conforme vemos na primeira parte da "Ética", proposição 34 (SPINOZA, 2011:40) enquanto o diabo se encontra no acontecimento imediato que o "razoável sofrer" e a "alegria do amor" (ROSA, 2001:27) gastam.

Podemos nos perguntar onde reconhecer o jogo nesse trecho, uma vez que suas regras e objetivos parecem suplantados pelo teor de profundidade que os elementos em questão suscitam. Mas, se considerarmos que uma das principais características do jogo é produzir movimento (GADAMER, 1997:177 ISER, 2002:108)<sup>17</sup> dentro de um determinado limite

<sup>17</sup> Iser, ao falar sobre o jogo da leitura, afirma que o movimento do jogo é dado pelo vazio do texto (ISER, 2002:108). Gadamer, mesmo aproximando o jogo da seriedade, observa, com muita pertinência, essa característica do jogo, que não fora objetivamente tratada por Huizinga. Ele diz o seguinte: "O movimento,

(HUIZINGA, 2008:13), perceberemos que Riobaldo se encontra dentro do limite ou espaço entre o nada e o infinito, representando um jogo cósmico movimentado e sustentado pelo caos de um mundo misturado. O movimento aparentemente perpendicular equacionado pela simples polaridade é na verdade um movimento circular de verter e reverter, mas que não ultrapassa a grade da totalidade positiva de Deus. Pelo contrário, Riobaldo sempre se depara com a positividade da existência de Deus para convencer-se de que nos limites, nas margens desse jogo entre Deus e o diabo, somente Deus pode ser afirmado.

O jogo, *jocus, per jocum* (por graça), nos carrega, pelo gracejo, à busca da resolução entre forças antagônicas que, na cultura ocidental, constantemente foram encaradas seriamente. É um jogo de polaridades aparentes que compartilham pontos em comum, representados por um único fonema. O movimento dá-se por conta desses pontos de interseção. E se Deus age por meio do diabo, não seria "O Tristonho" marcado definitivamente pela positividade de Deus? O jogo aparece como uma forma de enriquecer as possibilidades de relações entre as polaridades em cada partida interpretativa que o jogador se presta a jogar. É o que se nota que acontece com Riobaldo. Afinal, não é à toa que Campos evoca o poema de Mallarmé, "Um lance de dados". Dessa forma, afirma:

Sem querer esgotar a riqueza de planos semânticos do romance, pode-se vislumbrar uma de suas significações-chave na dúvida, a dúvida existencial, a dúvida hamletiana – ser ou não ser – que Guimarães Rosa equaciona com uma fórmula própria: DEUS OU O DEMO. E como o fonema D é a geratriz a partir da qual se estrutura a projeção, na linguagem, desse dilema – que não foge de ser um lance de dados – seja-nos lícito, por nosso turno, equacionar criticamente o romance com uma fórmula à Joyce (outro mallarmaico) de trocadilho significante – UM LANCE DE "DÊS" DO GRANDE SERTÃO (...) (CAMPOS, 1974:5).

O jogo surge como virtualidade potente na linguagem que desliza o /d/ entre tudo e nada. A diversão (ou o diverso) surge à medida em que há uma separação do todo e se cria o espaço vazio do *O*. Assim, uma vez que Deus existe o homem, o Diabo diverte-o com a sua falta de existência. "É preciso Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com sua dele nenhuma existência." (ROSA, 2001:328). Tanto o verbo existir como o verbo divertir carregam, em latim, sentidos pertinentes. Existir (*existo, existo, is, stiti, ere*) possui o sentido de elevar-se, sair de, aparecer, nascer e provir; enquanto divertir (*diverto, divorto, is, ti, sum, tere*) possui o sentido de ir-se embora, separar-se, ser diverso. Saímos de Deus, potência

---

que é jogo não possui nenhum alvo em que termine, mas renova-se em permanente repetição. O movimento do vaivém é obviamente tão central para a determinação da natureza do jogo, que chega a ser indiferente, quem ou o que executa esse movimento" (GADAMER, 1997:177).

infinita, à medida em que divergimos e nos separamos dentro do espaço criado pela nenhuma existência. Paralelamente, é a nenhuma existência que proporciona o acontecimento em sua imediatividade trágica, mas que pela afirmação de sua existência só pode participar da causa única cujo ser é a potência. E a potência desse jogo é tanto maior quanto demonstra que Riobaldo ainda se encontra no meio dele, apenas vislumbrando a resolução que afirma todas as possibilidades ao mesmo tempo como positividade.

Segundo Charles Ramond (2010:64), a potência na "Ética" de Spinoza pode ser caracterizada pela relação que mantém com a existência, com existir e com perseverar no ser. Dessa forma, o jogo de "Dês" demonstra o pacto do jogo de existência em que a positividade da existir se afirma sobre a negatividade que subjaz ao movimento diverso. E se tudo é pacto (ROSA, 2001:328), como afirma Riobaldo, este pode ser encarado como um jogo. Um jogo que se carrega em potência e alegria, conforme afirma o narrador no momento em que se dá a narração: "Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem – que Ele é bondade adiante, quero dizer."(ROSA, 2001: 329). De fato, todo jogo requer um pacto para que possamos desenvolver o papel de jogador.

Para Huizinga (2008) o jogo deve ser compreendido como uma atitude atávica do homem que se estende por toda a cultura, da qual destaca-se a relação persistente que sustenta com a poesia. É próprio do fazer poético o dispor-se a um jogo com a linguagem.

(...) a função do poeta continua situada na esfera lúdica do espírito em que nasceu. E na realidade a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito (...). Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. (HUIZINGA, 2008:133)

Pouco faltou para Huizinga acrescentar a alegria à sua lista, visto que ela também está ligada ao encantamento, ao êxtase e ao riso, bem como à imagem da criança e, de uma forma geral, ao plano originário ao qual tendemos a regressar, a fim de nos libertarmos do enrijecimento racional e da seriedade que vamos acumulando ao longo do desenvolvimento da nossa vida em sociedade.

A alegria como preenchimento de uma potência é imanente à própria linguagem na medida em que ela volta a abordar o inefável e a desempenhar uma função poética que dê conta de nomear o que não se sabe e com isso construir um saber próprio. Pois, como diz

Huizinga (2008:149): "O que a linguagem poética faz é jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma".

Nesse sentido, a alegria de uma linguagem nova é o instrumento de conhecimento do novo homem que se arroga o papel de criador, a despeito de suas contingências e sobretudo por causa delas.

Alegria e conhecimento são as premissas para o que vislumbrou Nietzsche no que chamou de Gaia Ciência. Na visão de Savater (2000:46) para "Nietzsche, é imaginável que haja alegria sem ciência profunda, mas a ciência mais profunda tem de ser alegre". Dessa forma, a alegria do conhecimento não é uma finalidade, mas a sua origem; não representa uma recompensa e promessa para o futuro, mas participa da própria criação do conhecimento. Assim, Guimarães Rosa se utiliza do preenchimento potente da linguagem para atingir o conhecimento alegre sobre o homem.

Em GS:V, Guimarães Rosa escolheu seguir a oralidade como caminho mais propício para que a língua possa atualizar as virtualidades que projeta. A crítica que se sensibiliza com esse caráter potente da linguagem rosiana em GS:V deve se reportar ao início do famoso ensaio "O Homem dos Avessos" de Antonio Candido (2006:111). Ao refletir sobre o trabalho de Cavalcanti Proença sobre a exploração das virtualidades da língua na obra, Candido considera que:

Para o artista, o mundo e o homem são abismos de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir dos modelos reais, consciente ou inconscientemente propostos. Se o puder fazer, estará criando o *seu* mundo, o *seu* homem, mais elucidativos que os da observação comum, porque feitos com as sementes que permitem chegar a uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa (CANDIDO, 2006:111).

Guimarães Rosa desenvolve dessa forma as potencialidades da linguagem ao construir o corpo da sua obra com a fala de um sertanejo letrado em busca de um fundamento metafísico que lhe ajude a compreender o seu passado. Entretanto, essa fala não corresponde à fala real de um indivíduo que nasceu e se desenvolveu no interior de Minas Gerais. É uma fala criada como ficção, dotando ainda mais de potência a língua falada por Riobaldo.

Suas virtualidades possibilitam o agenciamento de sentido em nível fonético, uma vez que Guimarães Rosa considerava a sonoridade e a musicalidade da palavra como um fator

preponderante na sua construção poética (ROSA, 1973:345), como demonstrou Augusto de Campos. Compreende-se, portanto, porque Nietzsche considerava a Gaia Ciência como a ciência que se inicia com a alegria, pois sendo alegria uma potência, consegue se desvencilhar das amarras da lógica para galgar uma realidade mais ampla, como a construída pela linguagem potente de Guimarães Rosa em GS:V.

Se pensarmos segundo as dicotomias estruturais da linguística clássica, a fala desempenha o verdadeiro papel de preenchimento das virtualidades do sistema da língua. Embora saibamos que o sistema linguístico é uma abstração que não corresponde à realidade, podemos falar de uma força centrípeta que busca manter as estruturas da linguagem estáveis e com isso normatizar e delimitar seus usos. Ao mesmo tempo, essa força estabilizadora projeta virtualidades, demonstra que dentro de si existem outras possibilidades que geram a liberdade de nomear algo novo.

Por isso, Javier Domingo (1960:61) afirma que a alegria em GS:V está em que Riobaldo não relata segundo o modelo tradicional de narrador, mas nomeia pela via do paradoxo e, com isso, retorna à primordialidade do homem que se vê diante do mundo como um deus, atingindo assim uma máxima universalidade. O caráter universal, buscado na origem do ato criador, sustenta a forma como Guimarães Rosa encara a sua maneira peculiar de especular (ruminar e espelhar) a metafísica, como o que há de essencial no homem, e diz, ao ser questionado sobre sua proximidade com a ação divina de criar: "Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação." (ROSA, 1973:340). Assim, Javier Domingo encara o movimento criativo da alegria como uma

maneira total, nova e fresca de ver o mundo. Em certo sentido e de uma maneira individualizada a alma consente com o mistério essencial e primeiro da Criação: estamos em um plano aqui de realização completa das faculdades humanas – *estamos longe da fé* – penetramos no mundo do Amor. (DOMINGO, 1960:59, tradução nossa)

A universalidade da linguagem de Guimarães Rosa insere GS:V no que Ítalo Calvino chama de "obra clássica", pois nos faz descobrir algo que já sabíamos, por se tratar de algo que constitui o homem – visto que os clássicos "servem para entender quem somos e aonde chegamos" (CALVINO, 2007:16). Em "Por que ler os clássicos?", Calvino (2007) enumera quatorze definições do que é um clássico. Na décima definição ele afirma: "*Chama-se de*

*clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs.*" (CALVINO, 2007:13).

Em GS:V são inúmeras as entradas (ou saídas) que demonstram a inserção da obra na cadeia que configura o que há de mais universal das produções literárias (incluindo aqui obras de cunho filosófico tanto da cultura ocidental quanto da cultura oriental). A universalidade da obra de Guimarães Rosa serve à alegria enquanto afeto estético de reconhecimento. Desenvolvendo as potencialidades da linguagem enquanto universal, Guimarães Rosa promove tanto o conhecimento de si e do homem como o reconhecimento do leitor de si mesmo. Nesse sentido, quanto mais a obra tende ao universal, mais gera o re-conhecimento alegre por parte do leitor.

Sob essa perspectiva, Marli Fantini (2003) qualifica as obras literárias de Guimarães Rosa como clássicas devido à manipulação da linguagem que demonstra a "(...) capacidade de tornar manifestas potencialidades ainda não realizadas; de agenciar novas redes de sentido; de conciliar experiência e discurso – sem perder de vista a coexistência contraditória entre essas duas instâncias (...)" (FANTINI, 2003:37).

Finalmente, é Deleuze (s/d)<sup>18</sup>, bastante influenciado pela filosofia de Nietzsche e Spinoza, quem afirma que a alegria "é tudo o que consiste em preencher uma potência". Na entrevista que concede à Parnet em 1988, o filósofo exemplifica seu pensamento com a conquista de uma cor, como quando o artista consegue entrar na cor, possuindo-a e sendo possuído por ela, por essa potência em processo de preenchimento. O processo de criação literária de Guimarães Rosa reflete o mesmo trajeto, pois o autor busca possuir "metafisicamente" a essência do homem, preenchendo as possibilidades de ser do homem por meio de sua relação com a linguagem.

Todavia, para que o escritor possa possuir o ser e a vida da linguagem em sua essência, é preciso antes destruir os edifícios cristalizados e mortos da linguagem cotidiana, voltando ao centro indiferenciado onde encontrará a liberdade da criação. Essa volta ao indiferenciado, ao plano onde as línguas se misturam, ao estado babélico ou pré-babélico da linguagem é que possibilita a descoberta de novas potências da língua e do homem, o qual pode ser infinitamente transformado pela linguagem que maneja. Ao mesmo tempo, a necessidade de desconstruir os sistemas bem arraigados da sintaxe e morfologia da língua compartilha sua

<sup>18</sup> O abecedário de Gilles Deleuze. Disponível em <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc1.html>. Acesso em 11 de setembro de 2011.

potência com a violência caótica da alegria dionisíaca. Assim, o método de revitalização da língua desenvolvido por Guimarães Rosa passa primeiro pelo nascimento da palavra, pela volta ao estado larval ou à origem de onde surge seu sentido.

Potkay (2010) também defende a ideia de que a alegria é uma forma de preenchimento, argumentando que esse movimento se deve à busca da união plena com a origem, união que foi quebrada e que necessitamos restabelecer:

Sendo nossa fonte, a alegria também é nosso objetivo ou fim: é o que nós queremos ou clamamos por recobrar. A "alegria" também é aquilo de que nós falamos como inefável, é uma palavra que marca os limites da linguagem, apontando para a unidade não diferenciada antes da existência mesma das palavras ou depois que elas não mais servirem como elas nos servem habitualmente (POTKAY, 2010:20).

Potkay não afirma que a busca pela origem é atingida, mas que a alegria nasce quando preenchemos temporariamente a demanda por uma plenitude culturalmente imaginada como a "era de ouro" adâmica. Entendemos que todo preenchimento, sendo ele perene ou temporário, requer antes uma potência que, por sua vez, pode sofrer variações. Assim, a alegria do leitor de GS:V varia a cada vez que volta ao texto e se depara com o preenchimento de novas potências de sentido.

O trabalho literário, nesse viés, é um caminho que nos leva de volta à "unidade não diferenciada", mas ao mesmo tempo é um trabalho de criação e diferenciação que carrega as particularidades daquele que executa essa busca. Por isso o autor afirma: "(...) quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem" (ROSA, 1973:341). A alegria conjuga aí duas forças aparentemente contraditórias pois tanto é uma volta às origens como é o horizonte ao qual nos projetamos em nossa busca constante por vir a ser.

Assim, a capacidade que GS:V possui de gerar constantes potências a serem preenchidas em inúmeras leituras está diretamente ligada à forma de agenciar paradoxos e à constante ambiguidade de sua linguagem; características que, como argumentamos, incitam o humor e o riso como via de interpretação que não exclua um dos polos em contraste. Pois a alegria reside na capacidade de aceitar a multiplicidade ao dizer "sim" a uma realidade que ultrapassa os limites da língua onde "Tudo é e não é" (ROSA, 2001:27).

### **3.2. Origem da alegria e alegria da origem.**

Guimarães Rosa parece compartilhar de várias perspectivas que contribuem com a complexificação do conceito de alegria, mas, em se tratando da perspectiva que concebe a alegria como volta à origem, encontramos em GS:V a relação com a terra natal.

Com efeito, Riobaldo se refere ao lugar onde nasceu e passou a sua tenra infância como um lugar e um tempo de plenitude e de proteção divina:

Essa não faltou também à minha mãe, quando eu era menino, no sertãozinho da minha terra – baixo da ponta da Serra das Maravilhas, no entre essa e a Serra dos Alegres, tapera dum sítio dito do Caramujo, atrás das fontes do Verde, o Verde que verte no Paracatú. Perto de lá tem vila grande – que se chamou *Alegres* – o senhor vá ver. Hoje mudou de nome, mudaram (...) Como é que podem remover uns nomes assim? O senhor concorda? Nome de lugar onde alguém nasceu, devia de estar sagrado. (ROSA, 2001:58)

Curiosa relação entre terra materna e alegria que aparece igualmente na vida do autor conforme podemos constatar no início do discurso de posse da Academia Brasileira de Letras, quando Guimarães Rosa se refere a Cordisburgo, sua cidade natal, como uma "pequenina terra sertaneja" situada entre montanhas, no "meio de Minas Gerais: "(...): lá se desencerra a Gruta do Maquiné, milmaravilha, a das Fadas; e o próprio campo, com vasqueiros cochos de sal ao gado bravo, entre gentis morros ou sob o demais de estrêlas, falava-se antes: '*os pastos da Vista Alegre*'" (ROSA, 2008:557).

A descrição, a despeito da relação que pode manter entre a vida do autor e a sua obra, interessa-nos pelo sentido de origem atribuído ao afeto da alegria. Assim, todo retorno a um equilíbrio primevo, bem como o reconhecimento de motivos positivos, são motivos de alegria. Por isso Riobaldo, após o julgamento de Zé Bebelo, descreve a duração de uma alegria pelo movimento que estavam efetuando de retorno aos Gerais: "(...) para os meus Gerais, eu vinha alegre contente." (ROSA, 2001:320-321).

Simbolicamente a descrição do lugar de origem de Riobaldo ainda se desdobra em outros sentidos que fortalecem a ideia da alegria original. O sítio Caramujo evoca a imagem do espiral que representa a regeneração periódica bem como a ideia de fecundidade (CHEVALIER, 2009:189). Já a cor verde representa o regresso ao útero materno, conforme afirma Chevalier em seu Dicionário de Símbolos:

Ao final de um galope furioso, o homem – essencialmente filho e amante – volta para a Mãe como para um oásis, é o porto da paz, refrescante e revigorante. A partir desse fato existe toda uma terapêutica do verde baseada, mesmo quando ela própria o ignora, no regressus aduterum (CHEVALIER, 2009:939).

Portanto, a origem de Riobaldo aparece como um lugar de plenitude de caráter essencialmente feminino cuja característica notável é ser um lugar próximo à alegria, representada inequivocamente pela Serra dos Alegres e pela vila Alegres. Tal representação simbólica do valor dado à noção de alegria em relação próxima com a origem apresenta-se em consonância com a primazia da alegria em meio às paixões, conforme demonstra Potkay (2010).

Segundo esse autor, que efetuou uma análise das representações literárias da alegria, a "primazia da alegria em meio às paixões é, por fim, entender a alegria como a paixão pela primazia, pelo retorno." (POTKAY, 2010:40). Ainda segundo Potkay (Idem), esse retorno ao indiferenciado é tanto uma dissolução do eu perdido no estado fetal como também é o retorno a um estado em que o eu é tudo, em que tudo faz parte de si, consistindo no que ele chamou de *paradoxo da alegria*. Tal paradoxo ratifica a perspectiva segundo a qual a alegria é uma potência, visto que a dissolução do eu devolve-nos à possibilidade de desdobramentos do ser.

O tema do retorno nos leva a refletir sobre a canção de Siruiz, tão cara a Riobaldo, pois a canção também fala da volta às origens, porém como uma impossibilidade aparente:

*Urubu é vila alta,  
mais idosa do sertão:  
padroeira, minha vida –  
vim de lá, volto mais não...  
Vim de lá, volto mais não?...*

*Corro os dias nesses verdes,  
meu boi mocho beatão:  
buriti – água azulada,  
carnaúba – sal do chão...*

*Remanso de rio largo,  
viola da solidão:  
quando vou pra dar batalha,  
convido meu coração... (ROSA, 2001:135)*

Nos versos da canção, o eu lírico, que é uma espécie de cavaleiro medieval do sertão, em busca de batalhas e aventura, nos apresenta Urubu como o lugar de onde partiu e para o qual não voltará. Mas essa afirmativa é logo posta em dúvida para mostrar que diariamente a sua origem aparece representada nos verdes da natureza e nas veredas onde se encontram os buritis – oásis do sertão. Dos remansos do largo rio da existência emana a música que anima a solidão do herói com toda a carga emotiva ligada a sua origem, fazendo brotar a alegria que o recarrega de potência e coragem para a batalha.

Guimarães Rosa (ROSA, 2003:41) em carta enviada a Edoardo Bizzari, seu tradutor italiano, datada de 11 de outubro de 1963, explica que, na geografia do sertão, os buritis compõem a vegetação das veredas, vales onde a água se concentra e que separam as chapadas. Podem ser muito variadas, conforme a forma de concentrar a água: com lagoa, brejo ou nascentes de rios. Em GS:V existe uma ligação entre água e alegria, como determina Riobaldo: "Perto de muita água, tudo é feliz." (ROSA, 2001:45). A paisagem retratada na canção de Siruiz consiste, portanto, em uma vereda que, por sua vez, é o vau do sertão. E Riobaldo afirma: "O vau do mundo é a alegria!", para mais a frente dizer à Diadorim: "O vau do mundo é a coragem..." (ROSA, 2001:321).

Positivamente, a canção não trata da alegria, mas, tanto as imagens que suscita quanto o contexto em que volta a aparecer dentro do relato de Riobaldo, reverbera a alegria da origem: "Urubu? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, **antiquíssimo** – para **morarem famílias de gente.**" (ROSA, 2001:325, *grifo nosso*). O adjetivo superlativo serve para conotar o caráter essencialmente primordial de Urubu, lugar para morarem famílias, origem do indivíduo na sociedade. Ou, como acontece na passagem em que Riobaldo afirma que, dentre os jagunços, apenas ele reconhecia beleza na canção de Siruiz (ROSA, 2001:260).

O último trecho em questão inicia quando Riobaldo fala sobre a ansiedade da espera pela batalha – que não acometia o violeiro do grupo chamado Luzié. A ele Riobaldo pedia que tocasse a canção de Siruiz. Logo vem à tona a recordação da sua mãe que, na imaginação de Riobaldo, poderia ter cantado aquela canção que lhe fazia esquecer as "bestas coisas". De fato, a lembrança de Bigrí suscita em Riobaldo uma "grandeza cantável, feito entre madrugar e manhecer", ao notar a bondade e o bem querer às alegrias do narrador (ROSA, 2001:157). Portanto, aqui mais uma vez Riobaldo aproxima a canção à segurança e aconchego maternos, uma das fontes do equilíbrio e da beatitude do personagem.

Ao final dessa divagação, que compreendemos ter sido compartilhada com Diadorim, ela pergunta ao seu companheiro se ele sente saudade do tempo de menino pela forma como ele dava sentido à canção. Todavia, Riobaldo parece distinguir o tempo da infância, marcada pela ineptidão e tolices da juventude, conforme argumentamos na primeira parte dessa dissertação, da plenitude e alegria encontradas naquele espaço de memória.

Nem não. Tinha saudade nenhuma. O que eu queria era ser menino, mas agora, naquela hora se eu pudesse possível. Por certo que eu já estava crespo da confusão de todos. Em desde aquele tempo eu já achava que a vida da gente vai em êrros,

como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. (ROSA, 2001:260).

Ou seja, a infância não surge como um objetivo que em si é motivo de alegria, mas de lá emanam o centro das alegrias que pontuam o desenvolvimento da vida, dando-lhe sentido. Imaginar alguma coisa que nos cause alegria, seja através da memória, seja através de conjecturas, nos reconecta à intensidade substanciosa da vida e suplanta a confusão e os erros da vida corrente.

Não podemos passar adiante sem retomar uma discussão sobre imagem da alegria como vau do mundo que nos auxiliou a perceber o tom de alegria que a canção de Siruiz evoca, pois, em seu próprio contexto, essa imagem também liga-se ao aspecto da origem. No trecho referido, Riobaldo está voltando para os Gerais, naquela alegria contente. No trajeto, Riobaldo entregou-se aos prazeres: comprou roupas, esteve com mulheres, "senvergonhou". Nessa facilidade obtida pela alegria, o grupo que estava com Riobaldo toma um barco e sobe o rio Urucúia: "Mas levou a gente, travessia fácil, frenteando a boca do Urucúia. Ah, o meu Urucúia, as águas dele são claras certas. (...). Rios bonitos são os que correm para o Norte, e os que vêm do poente – em caminho para se encontrar com o sol."(ROSA, 2001:322). Enfim, Riobaldo e o grupo chegam na Fazenda Santa Catarina, onde conheceu Otacília, situada num local chamado Buritis-Altos, que fica na cabeceira de uma vereda (ROSA, 2001:322-23). Vemos aí que o Urucúia é o rio que devolve Riobaldo aos seus Gerais, bem como encaminha-o para a Fazenda de Otacília.

Utéza (2008:114-143), analisando o sentido dos cinco urucaianos que acompanhavam Zé Bebelo após o seu exílio, igualmente destaca o sentido de origem positiva atribuído por Riobaldo ao Urucúia:

Quando começa a relatar o episódio do afastamento dos cinco, o narrador faz questão de lembrar as suas origens, aquele Alto- Urucúia, sempre frisado pelo barranqueiro como carregado de positividade: é por ali acima que se encontra a Santa Catarina, e não só. Já temos demonstrado em trabalhos anteriores que a subida para as nascentes do Urucúia significava no discurso de Riobaldo um *regressus ad uterum*, (...). Naqueles confins de Minas, Goiás e Bahia, a linha divisória das águas projeta na terra a representação da Fonte por excelência, identificando o Centro onde as forças superiores e inferiores convivem na Unidade primordial (UTÉZA, 2008:117).

O Urucúia é o rio com que Riobaldo se identifica – "meu, em belo, é o Urucúia – paz das águas... É vida!... (ROSA, 2001:43) –; é um rio claro, entre escuros (ROSA, 2001:326), e

que possui largos remansos (ROSA, 2001:327), como na canção de Siruiz. Após a cena do pacto, quando Riobaldo estava numa alegria estrita, o Urucúia é movimentação e permanência que oferece ao personagem água e abrigo (ROSA, 2001:450-51). Enfim, o Urucúia de Riobaldo é o símbolo da vida, tanto em seu estado menos movimentado, quando adquire o aspecto de uma alegria beatífica, em seus remansos de paz e plenitude, quanto em seu estado mais movimentado, quando adquire a alegria da força potente que o leva à ação. Por isso, sobretudo, representa para Riobaldo um retorno ao primordial.

A relação entre a alegria e a criação como preenchimento de uma potência é pertinente aqui ao notarmos que a canção de Siruiz desperta em Riobaldo o ímpeto por criar os seus próprios versos. Riobaldo apresenta em GS:V dois poemas inspirados pela canção de Siruiz. Em ambos o narrador não estipula qualquer ligação com a origem ou com a alegria dali provinda, mas o próprio ato criativo do poeta Riobaldo está ligado ao contato e às reverberações da canção de Siruiz enquanto canção de origem. Porém, é preciso ressaltar que o primeiro poema remete-se diretamente ao rio Urucúia na segunda estrofe, quando fica claro que Riobaldo identifica-se com o rio:

*Urucúia - rio bravo  
cantando à minha feição:  
é o dizer das claras águas  
que turvam na perdição.* (ROSA, 2001:333)

Se o retorno é um movimento que se efetua com alegria, as lembranças que retornam pela fala de Riobaldo deveriam igualmente refletir essa alegria. Todavia, nem todos os lembrances de Riobaldo lhe concedem o restabelecimento da intensidade e vigor, porque logo se derramam motivos desconexos aos quais o narrador ainda não atribuiu o sentido de uma causa adequada, "sufusa uma aragem dos acasos" (ROSA, 2001: 58).

Somente as lembranças que possuem a capacidade de dar organicidade e coerência à vida de Riobaldo refletem a alegria. Por sua vez, essa organicidade e coerência, como dissemos, se referem à origem e ao sentimento de pertencimento a essa fonte substanciosa e vigorosa que dá corpo à vida. São dessas que Riobaldo, já como Urutú-Branco, afirma o valor ao dizer que, se tivesse guiado sua vida sempre por elas, "outra espécie de bondade" seria bateada, ou seja, peneirada como ouro (ROSA, 2001:533).

Somente que me valessem, indas que só em breves e poucos, na idéia do sentir, uns lembrances e sustâncias. Os que, por exemplo, os seguintes eram: a cantiga de Siruiz, a Bigrí minha mãe me ralhando; os buritís dos buritís – assim, aos cachos; o existir

de Diadorim, a bizarrice daquele pássaro galante: o manuelzinho-da-crôa; a imagem de minha Nossa Senhora da Abadia, muito salvadora; os meninos pequenos, nuzinhos como os anjos não são, atrás das mulheres mães deles, que iam apanhar água da praia do Rio de São Francisco, com bilhas na rodilha, na cabeça, **sem tempo para grandes tristezas**; e a minha Otacília. (ROSA, 2001:533, *grifo nosso*)

A alegria que a memória restabelece, vista como movimento em direção à origem, demonstra a capacidade de afetação da imaginação sobre a ação. Para Spinoza, a "Alma, enquanto pode, esforça-se por imaginar o que acresce ou secunda a potência de agir do corpo", conforme constatamos na terceira parte da "Ética", proposição 13 (2011:108). Somente o afeto da alegria possui a capacidade de aumentar a potência de agir.<sup>19</sup> No momento em que se dá a narração, a ação de um barranqueiro sertanejo é a própria fabulação da narrativa, composta pela conjunção de fatores ativos como: trabalho de memória, dinâmica das imagens emergentes e fluidez com que passa de uma lembrança a outra.

Os jagunços parecem intuir esse pensamento que liga a ação à alegria ao serem guiados pela alegria da canção carnavalizada e jocosa que cantam ao irem para a batalha. Riobaldo, porém, se refere a essa canção como uma "alegria fingida no coração" por dois motivos que, indiretamente, nos fazem pensar na importância da canção de Siruiz como a canção da alegria verdadeira, a alegria das origens carregadas no coração de quem vai para a batalha.

Primeiro: para Riobaldo, a canção que governava o movimento dos jagunços aparece como substituta incapaz de desempenhar a mesma função da canção de Siruiz, essa sim, apta a "governar" o movimento e os impulsos que reconectam Riobaldo à vida, o que contrastava com a canção dos jagunços: "Então me instruíram na outra, que era cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar, nosso bando toda a vida" (ROSA, 2001:192). Segundo: a canção dos jagunços é uma "alegria fingida" na medida em que aplaina o grupo, dá homogeneidade aos jagunços e impossibilita o pensamento na solidão. Realidade construída por um propósito em comum (ROSA, 2001:82) mas que Riobaldo sabia ser superficial, pois divergia de todos: "Eu

---

<sup>19</sup> Ademais, é preciso esclarecer que Spinoza expõe no prefácio à terceira parte da "Ética", que nossa essência, ou potência de existir, é constituída de dois atributos que não possuem hierarquia entre si, que são os atributos do pensamento ou da alma, e os atributos da extensão ou do corpo. Um e outro compõem organicamente o ser do homem, tal como compõem o ser de Deus – com a diferença de que somos seres finitos que participam como modos de expressão da substância infinita que é Deus. Assim, a lembrança ou a imaginação de conteúdos que nos suscitam alegria afetam o atributo da extensão, o corpo, e nos levam à ação. Todavia, esse pensamento não deve atribuir à alma a livre capacidade de pôr em movimento o corpo, pois para Spinoza (2011:61) a ideia que constitui a alma é o corpo, conforme a proposição 13 da segunda parte da "Ética" dedicado à natureza e origem da alma.

sou é eu mesmo. Divêrjo de todo mundo..." (ROSA, 2001:31). Riobaldo, reconhece que essa alegria é alienante, na medida em que serve para a guerra, incitando os homens à ação ao apartá-los do pensamento e do sentimento, no "influimento comum". Essa alegria fingida, portanto, nada tem a ver com a alegria da musicalidade original.

As canções em GS:V, sempre trazem a alegria e a leveza que impulsiona seus ouvintes e cantores para a vida. "O que eu queria era um divertimento de alívio. Ali, com a gente, nenhum cantava, ninguém não tinha viola, nem nenhum instrumento. No peso ruim do meu corpo, eu ia aos poucos perdendo o bom tremor daqueles versos de Siruiz?" (ROSA, 2001: 332), diz Riobaldo. Mas é Siruiz quem encerra a melodia útil para a alegria de Riobaldo.

Por outro lado, o desdobramento da perspectiva que encara a memória como a alegria do retorno do passado no presente, leva-nos a considerar o conceito de alegria implicado no "eterno retorno" nietzscheano. Nesse sentido, a alegria é uma aceitação, no presente, da vida que se viveu e que voltaríamos infinitamente a viver. Aceitar o passado com alegria é afirmar a vida a despeito das tristezas que ela possa proporcionar. Segundo Potkay (2010:310),

Nietzsche transforma a história elementar da alegria, que diz respeito a unidades lembradas ou projetadas e sua recuperação ou antecipação momentânea, em uma história em que a plenitude da alegria acontece agora ou nunca, em um presente em constante desenvolvimento que voltará eternamente para deleitar ou desapontar. Nietzsche nos pede para imaginar a alegria como um descanso da vontade não em um tempo que era ou que virá, mas em um presente implacável.

Estaria Riobaldo apto para desfrutar dessa alegria? Riobaldo apenas vislumbra essa alegria nos momentos de maior claridade, em que, na madrugada do amanhecer, consegue imaginar formas de se livrar da ideia de ser pactário ou quando seu medo se esvai à medida que seu interlocutor confirma que o diabo não existe. Mas essa alegria não se sustenta, sobressaindo uma alegria misturada com melancolia, em que vemos o narrador se debater por afirmar que não sente remorso ou culpa.

Em vários momentos vemos Riobaldo se questionar sobre os acasos e sobre os caminhos diferentes que poderia tomar, imaginando que poderia evitar a trágica morte de Diadorim, caso tivesse desistido de fazer parte do bando dos jagunços e tivesse tomado um caminho diferente. Após ultrapassar o Liso do Sussuarão e capturar a mulher do Hermógenes, Riobaldo imagina a possibilidade de desertar da vingança e casar com Nhorinhá com a mesma probabilidade dos acontecimentos do passado (ROSA, 2001:537-38), por exemplo.

Também chega a negar o jagunço que foi três vezes, após relatar a primeira batalha de

que participou, sob a liderança do Hermógenes, mesmo afirmando não se queixar de nada, sem jeito de baixar em remorso, o que logo é contradito: "Sim, que só duma coisa. E dessa mesma o que tenho é medo. Enquanto se tem medo eu acho que o bom remorso não se pode criar, não é possível." (ROSA, 2001:80).

Porém, se o passado não aparece a Riobaldo com a face de uma alegre nostalgia, surge no entanto como uma parte de si, como sua posse, mas uma posse que se torna um atributo metafísico sustentado pela afirmação dos acontecimentos. Tudo o que lembra faz parte de si, como se o passado, ao ser atualizado, fosse aceito como parte integrante do seu ser. "O que lembro, tenho. Venho vindo de velhas alegrias" (ROSA, 2001:204), afirma Riobaldo.

Em carta de 17 de junho de 1963 ao seu tradutor para a língua alemã, Meyer-Clason, Guimarães Rosa critica o enfraquecimento do sentido do trecho citado ao ser traduzido para o inglês. Explica ao tradutor que "Riobaldo quer dizer que a memória é para ele uma posse do que ele viveu, confere-lhe propriedade sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas. Toda uma estrada metafísica pode ter ponto de partida nessa concepção" (ROSA, 2003:114). Mais adiante ainda destaca que "Venho vindo de velhas alegrias" é um complemento da ideia de que o passado é posse da memória. De que forma? Apesar do autor não esclarecer, infere-se que o sentido esteja ligado à aceitação da vida, a despeito das angústias vividas, e do passado que sobrevém ao presente como uma "velha alegria".

Sobre essas alegrias luminosas do passado que se constroem como reverberações do modelo infantil, Potkay refere-se à perspectiva de Martha Nussbaum, que destaca a imprevisibilidade dos acontecimentos independentemente da vontade e do controle pessoal. Segundo Potkay (2010:39), para a autora a alegria é a primeiro afeto do indivíduo, que apenas posteriormente experimentará a tristeza e a dor.

Notamos que esse sentido está presente na forma como Guimarães Rosa constrói a alegria de seus personagens. Assim, Diadorim se ilumina de alegria com a proximidade de Joca Ramiro que, na descrição de Riobaldo se apresenta como "um sol de alegria tanta" ao ponto de parecer "uma criança pequena, naquela bela resumida satisfação" (ROSA, 2001:264).

Assim, a alegria de origem aparece nas principais canções de GS:V evocando imagens simbólicas da origem. A relação com a água, com o verde e com os rios, bem como a sua

função de dar corpo ao passado atribuindo-lhe sentido. Cumpre-nos observar agora as imagens da alegria que não estão necessariamente ligadas à origem, mesmo que não dispensem essa ideia. Para tanto, utilizamos, como temos feito, de forma a enriquecer nossa visão sobre a alegria em GS:V, outros escritos do autor, acreditando apurar o sentido da alegria presente na obra.

### 3.3 Alegrias luminosas.

Portanto, como suscita o "sol de alegria tanta" nos olhos de Diadorim, a alegria é também um afeto que possui uma imagem luminosa afirmativa. Lembremos o final do conto que inicia "Primeiras Estórias", "As margens da alegria": "Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vaga-lume. Sim, o vaga-lume, sim, era tão lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era outra vez em quando, a Alegria. (ROSA, 1985:12). Como momento de criação e de origem, simbolicamente a alegria está ligada à luz e ao despertar da consciência. Assim, o passado de Riobaldo é marcado por um movimento de iluminação que corresponde à maneira como o relato é construído. "(...) a linguagem de Riobaldo se distingue por seu estranho ritmo – uma espécie de sístole-diástole, uma síncope contínua, um constante dar saltos a luz." (DOMINGO, 1960:61, *tradução nossa*). Nesses saltos de luminosidade, velhas alegrias sustentam o seu passado. Dentre elas, o encontro com Otacília na fazenda Santa Catarina, a que mais diretamente se refere a passagem das "velhas alegrias".

A alegria luminosa como aceitação da vida a despeito das tristezas aparece igualmente em outro conto de Guimarães Rosa que igualmente se encontra em "Primeiras Estórias": em "Substância" a luz e o branco despontam na vida de Maria Exita a despeito da origem penosa e deplorável que afastava as pessoas. Mesmo assim, ao ser questionada sobre sua vontade de confirmar o rumo de sua vida, a personagem responde que sim, rindo "clara e quentemente" (ROSA, 1985:142). Ao fim do conto, ela e Sionésio avançam dentro da luz "como se fosse no dia de Todos os Pássaros" (ROSA, Idem). O conto é emblemático da associação metafórica que Guimarães Rosa faz da aceitação da vida, do riso sem malícia, da luminosidade e do alvor, que são aspectos que pertencem à alegria.

Porém em GS:V nota-se a presença de uma luz menos fulgurante, misturada com o

sombrio e que se caracteriza pelo lusco-fusco da transição. Riobaldo não emerge completamente para a luminosidade e plenitude da alegria. Sua alegria é misturada como o lusco-fusco, mas sua presença é confirmada pelo progredir da luz.

Foi no amanhecer que Riobaldo ouviu pela primeira vez a canção de Siruiz e que reinou para ele no meio da madrugada (ROSA, 2001:137); ao ser tocado pelo Menino do Rio do Chico ele amanheceu a sua aurora, após o menino ter-lhe confirmado que ele também era "animoso" (ROSA, 2001:123); Zé Bebelo com sua alegria estúrdia e veloz inteligência alumiu Riobaldo (ROSA, 2001:326); lembrar de Bigrí é madrugar e manhecer e, mais ainda, após a sua morte (ROSA, 2001:127), quando a vida de Riobaldo passa a uma segunda parte. Da mesma forma, a alegria luminosa de Riobaldo desponta sempre contra o fundo de uma escuridão ligada, dentre outros sentidos, a um conhecimento incompleto, de uma ignorância relativa cultivada: "Sou um homem bem ignorante. Gosto de ser. Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas a lume de lua..." (ROSA, 2001: 325).

No desenvolvimento do relato, é curiosa a proximidade com a evocação súbita de Urubu. Após afirmar que sua forma de encarar a luz é vê-la contra o fundo da escuridão, Riobaldo volta-se para o lugar original retratado pela canção de Siruiz para confirmar que esse baiano lugar, Urubu, tem uma serventia aos seus pensamentos: reconhecer que querer se arrepender de sua vida, ter remorso, é não ter (ROSA, 2001:325). Em nossa leitura, essa evocação repentina não é arbitrária: sendo suscitada por uma possível pergunta do interlocutor, Urubu sustenta um sentido em tensão com os motivos em penumbra que iluminam a consciência de Riobaldo.

Como uma imagem poética da origem, possui um caráter luminoso; porém esse caráter é ofuscado pelo "triste preto em mancha" que a imagem do animal suscita em Riobaldo. Aqui o signo abre-se em possibilidades simultâneas de sentido. Ou seja, a alegria de viver, que nos reconecta às nossas origens e que suplanta qualquer possibilidade de remorso pela potência positiva da vida, mistura-se com a melancolia representada pela cor do pássaro. A associação entre a origem, fonte de alegria e potência de vida, com a aceitação do passado surge como única via de libertação de Riobaldo, do remorso em direção para a alegria luminosa do eterno retorno nietzscheano. No entanto, o herói parece estar no meio do caminho para essa iluminação.

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. **Ao clarear do dia.** (ROSA, 2001:334, *grifo nosso*).

A luminosidade associada à alegria relatada na passagem acima, que, como dissemos na introdução desse trabalho, é de grande importância para a escolha do nosso recorte analítico, pode ser esclarecida na passagem em que Riobaldo relaciona o momento do amanhecer, o "madrugal", com o momento em que ele tinha mais clareza de espírito e em que ele pensava se livrar da ideia de que o diabo estava tentando dominá-lo. Assim como a alegria, esse momento de clareza explicativa, dada na antemanhã, é muito fugaz, não dando pé para que ele permanecesse sob o efeito dessa lucidez – "inteligenciazinha benfazeja" que lhe falava ao meio do seu coração: "Num arranco desfazia aquilo – faísca de folga, presença de beija-flôr, que vai, começa e já se apaga e daí já estava inteirado no comum, nas meias-alegrias: a meia-bondade misturada com maldade a meio"(ROSA, 2001:507). Aqui sobressai a característica de brevidade que a alegria toma em "As margens da alegria". Como o menino do conto, Riobaldo não adentra inteiro na luz da plenitude alegre, mas a vê piscar contra um fundo negro, estando igualmente no umbral da alegria, nas margens abismáticas entre a dor profunda e a alegria potente.

Como bem apontou Hazin (2008) encontramos uma elucidação para as sucessivas auroras da vida do personagem no "Dicionário de Símbolos" de Chevalier : "se a luz solar morre toda noite, também é verdade que ela renasce toda manhã, e o homem, assemelhando seu destino ao da luz, obtém dela esperança e confiança na perenidade da vida e de sua força." (CHEVALIER *apud* HAZIN, 2008:140). E diz Riobaldo: "O dia vindo depois da noite – esse é o motivo dos passarinhos..." (ROSA, 2001:506). A autora, observando que a característica da luminosidade em GS:V está ligada às trevas e relaciona a luz demoníaca de Lúcifer à estrela Vênus, encontrando no verbete "Estrela" que a estrela da manhã (Vênus) é um "prenuncio do perpétuo renascimento do dia (...) símbolo do próprio princípio da vida" (CHEVALIER *apud* HAZIN, 2008:141), e fazendo, com isso, a associação ao "eterno retorno" nietszcheano, princípio afirmativo da alegria de viver que se sobrepõe às dores peculiares da vida.

Ao consultarmos o verbete dedicado a "Vênus", no mesmo dicionário, notamos

também que a estrela Vênus<sup>20</sup> simboliza para a astrologia um mundo de alegria e prazer. Ao representar Afrodite, ganha um princípio feminino luminoso: "Sob o seu símbolo, reina no ser humano a alegria de viver", que vai dos prazeres carnais ao mais abstrato prazer estético (CHEVALIER, 2009:938).

Em outra passagem, Riobaldo, apreensivo com a possibilidade dos jagunços assassinar um prisioneiro do bando de Zé Bebelo que, a essa altura, ainda lutava para exterminar o sistema da jagunçagem no sertão, alegra-se "de estrelas" (ROSA, 2001: 257) ao descobrir que Sô Candelário havia poupado a vida do moço baiano, imputando-lhe a pena de exilar-se na Bahia, de onde acreditavam que ele não voltaria. A garantia que os jagunços tinham de que o prisioneiro não voltaria a lutar contra o grupo, como vimos, é permeada pelo humor, que demonstra a ambiguidade e a arbitrariedade das superstições sertanejas. Porém o que nos interessa nesse momento é destacar as imagens da alegria.

Notamos que essas imagens luminosas da alegria em GS:V podem estar relacionadas a um arcabouço simbólico e sincrético de que o autor dispunha. Muitas análises que privilegiam o caráter profundo e esotérico da obra destacam a presença das cartas de tarô, principalmente as 22 cartas que compõem os arcanos maiores e que servem para pontuar a trajetória do herói em direção à plenitude. Embora nossa leitura não se dedique a esse viés teórico, cumpre salientar que a décima sétima carta do Tarô de Marselha aparece como possível inspiração para caracterizar essa alegria de Riobaldo, pois, além de congregar o sentido de vida latente em desenvolvimento (CHEVALIER, 2009:409), a imagem dessa carta traz elementos que se encontram presentes na cena em questão, como a água do córrego que Riobaldo, ansioso, sente necessidade de beber e que a carta representa sendo derramada de dois jarros vermelhos, sustentados por uma jovem mulher, em um lago.

A realidade de Riobaldo, porém, é de meias-alegrias. Somente em momentos pontuais a alegria luminosa, em toda a sua potência, se manifesta para o narrador. Suas alegrias brilham contra a escuridão mas, a maior parte do tempo, Riobaldo permanece na penumbra das alegrias, esperando por um novo alvorecer.

Nos momentos de maior alegria, em que reina a maior luminosidade na sua

---

<sup>20</sup> O autor supostamente aproxima a estrela Vênus ao aspecto luminoso de Lúcifer, como se Lúcifer representasse a capacidade do diabo de trazer a consciência conteúdos sombrios ou ainda inconscientes. Dessa forma, a estrela Vênus como prenúncio da manhã liga-se ao caráter luminoso do diabo manifestado como Lúcifer. Assim, a alegria corresponde a uma expansão da consciência, propiciada pela iluminação dos conteúdos inconscientes, ou seja, obscuros.

consciência, a alegria aparece como positiva, a despeito da origem – Lúcifer ou Deus. Existe uma redução do fenômeno da luz na construção dessa alegria maior que ultrapassa a dicotomia Deus/diabo. Esse último, em seu estado positivo, é igualmente luz, sendo invariavelmente associado a Deus. Lúcifer, como dissemos, é o aspecto positivo do diabo, aquele em que se relembra sua origem como anjo divino. O-que-não-existe, porém, é a própria ausência de luz e alegria. Seu riso é sempre um riso sombrio, imaginado pelo medo de Riobaldo de ser dominado pelo demo, como na cena da batalha final do Paredão.

### 3.4 As asas da alegria

Percebemos que as alegrias originais e luminosas lançam mão de imagens da natureza para representar a maneira como Riobaldo experimenta o afeto de alegria. Quanto às alegrias luminosas, essa luz aparece em relação ao céu: estrela, aurora e sol são seus principais representantes. Quanto às alegrias originais – às quais se vinculam a luminosidade atribuída ao princípio e à criação – as principais imagens da natureza se concentram na canção de Siruiz: a água, os rios (principalmente o Urucúia) e as veredas, os buritis e a cor verde.

Mas outras imagens secundárias devem ser destacadas. Assim, não apenas em GS:V, uma outra imagem utilizada para significar a alegria são os pássaros.

Novamente recorremos ao "Primeiras Estórias" para demonstrar essa alegria alada. No último conto da obra, "Os cimos", que aparece como uma continuação do primeiro conto, "As margens da alegria", o menino reencontra a sua alegria com a presença de um tucano, que a cada aurora voltava a aparecer nos cimos das árvores. A maneira como a cena é construída e o sentido do amanhecer representado como o momento propício para a manifestação da alegria são bastante semelhantes com a que encontramos em GS:V: "E vindo o outro dia, no não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado, o Menino recebia uma claridade de juízo – feito um assopro – doce, solta." (ROSA, 1985:154). Esse momento da antemanhã é, como para Riobaldo, um momento passageiro por onde se acessa essa espécie de "claridade de juízo" que o velho barranqueiro chama de "inteligenciazinha benfazeja". Por meio dessa alegria, o Menino do conto passa a pensar que a sua mãe, adoecida, está sã, alegre e salva do perigo de morte (ROSA, 1985:156).

Em "Os cimos", o Menino sabe que entre cada aurora existe um hiato e que tentar

aprisionar esse momento fulgurante em uma gaiola é impossível. Prefere, assim, estar à espera de cada manhã, à espera de cada alegria que o tucano representava. "O hiato – o que ele já era capaz de entender com o coração. Ao outro dia seguinte. Aí, quando o pássaro, seu raiar, cada vez, era um brinquedo de graça." (ROSA, 1985:158); "A tornada do pássaro era emoção enviada, impressão sensível, um transbordamento do coração. O Menino o guardava, no fugidir, de memória, em feliz vôo, no ar sonoro, até a tarde." (ROSA, 1985:158).

Alegria esperada que se renova constantemente: por prevê-la, o Menino do conto aceita esses "hiatos" como partes constituintes do prazer de vivenciar a alegria, a qual prevalece sobre eles ao mesmo tempo que, paradoxalmente, afirma-se passageira. Isso porque um dos sentidos que podem ser atribuídos a esse retorno do pássaro é que a alegria é um afeto passageiro mas constante, pois é certo que uma nova manhã raiará, trazendo seus pássaros e suas alegrias. Pois, afinal, como afirma Riobaldo: "(...): o dia vindo depois da noite – esse é o motivo dos passarinhos..." (ROSA, 2001:506).

Mas, além disso, a simbologia do pássaro suscita o caráter de leveza atribuído à alma ou ao intelecto, conforme o Dicionário de símbolos de Chevalier.

A leveza do pássaro comporta, entretanto, como acontece frequentemente, um aspecto negativo. São João da Cruz vê nela o símbolo das operações da imaginação, leves, mas sobretudo instáveis, esvoaçando de lá para cá, sem método e sem sequência; o que o budismo chamaria de distração ou, pior ainda, de divertimento. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009:687)

Assim, ao aproximar a alegria dos sentidos que a imagem dos pássaros evoca, Guimarães Rosa logra representar o lado mais volátil do afeto da alegria, demonstrando a impossibilidade de fixar esse estado.

No conto, o autor colhe da natureza o voo para nos fazer ver que a alegria é um afeto de passagem que deixa um rastro na memória do Menino, tal como ocorre a Riobaldo quando afirma que ele vem de "velhas alegrias", que subsistem ao tempo e aos acontecimentos trágicos. Dessa forma, a leveza dos pássaros imprime ao afeto da alegria um caráter volátil e flutuante que a determina enquanto paixão da alma (*pathos*). Por paixão, devemos entender aqui o afeto que nos impulsiona sem que possamos determiná-lo; sobretudo quanto ao momento em que ele se manifesta. Nesse sentido, a paixão é antes de tudo uma afecção.

As paixões, ou afecções da alma, são passivas e se contrapõem às ações no entender de Spinoza (2011:98). Para o filósofo, somente agimos quando compreendemos

adequadamente as causas das nossas paixões, visto que "Um afeto que é uma paixão deixa de ser uma paixão assim que formamos dele uma ideia clara e distinta.", conforme lemos na terceira proposição da parte 5 da "Ética" (SPINOZA, 2011:216).

Segundo Mora (1965:375), a distinção entre ação e paixão é inaugurada por Aristóteles, o qual afirma que a paixão é um estado em que algo se encontra após ser afetado por uma ação. Dessa afecção, ou paixão, produzimos uma ideia inadequada que produzirá em nós uma variação, uma passagem, a que Spinoza chama de *afectus*, afeto, segundo a definição geral dos afetos 3 da terceira parte da "Ética" (SPINOZA, 2011:98), como já foi dito anteriormente. Somos passivos quando não temos a compreensão da totalidade do processo que gerou o afeto, o qual pode ser de alegria ou de tristeza e ao sermos passivos, as paixões mostram-se passageiras, inconstantes.

Assim, a tristeza, para Spinoza, é sempre uma paixão, portanto, é um afeto passivo que limita ou diminui o poder de ação.<sup>21</sup> É um ato apenas na medida em que consiste numa passagem de uma perfeição maior para uma perfeição menor. Por sua vez, a alegria, mesmo contingente e flutuante, também é uma paixão, ou seja, um afeto passivo. Porém, por relacionar-se com a vida, é sempre a passagem de um estado de menor perfeição a um estado de maior perfeição, uma vez que aumenta a nossa possibilidade de ação.

Por ser contingente, essa alegria passiva não possui a compreensão da totalidade do processo que a gerou. A compreensão sobre a sua natureza por parte dos personagens enfocados nesse momento é uma compreensão parcial. Spinoza (2011:98) chama a compreensão parcial de uma sequência de causas e efeitos de "ideias inadequadas"<sup>22</sup>. Assim,

<sup>21</sup> A explicação sobre o porquê da tristeza em Spinoza seja sempre uma paixão passiva que diminui nosso poder de ação é dada de forma clara por Deleuze (2009:40) ao aproximar o poder de afetação da tristeza a um veneno, conforme o exemplo dado pelo filósofo: "Vejam vocês que o poder de ser afetado pode ser realizado de duas maneiras. Quando sou envenenado, meu poder de ser afetado é realizado completamente, mas é realizado de tal maneira que a minha potência de agir tende a zero; isto é, ela é inibida. (...) No caso de um mau encontro, toda a minha força de existir (*vis existendi*) está concentrada, tendendo até a seguinte meta: cercar a marca que me afeta para rechaçar o efeito desse corpo; se bem que minha potência de agir está diminuída na mesma proporção."

<sup>22</sup> Deleuze (2009:30), chamará o afeto passivo de afecção, o qual é representado como uma marca que um corpo agente imprime sobre um outro passivo. Por ser uma forma de compreensão parcial, a afecção é sempre uma forma de pensar inadequada ao todo do processo, ignorando suas verdadeiras causas. É o que constitui o tipo mais baixo de conhecimento: "(...). Simplesmente porque é uma ideia confusa. Esta ideia-afecção, esta mistura, é forçosamente confusa e inadequada., visto que eu não sei absolutamente nada, neste nível, em virtude de que e de como, (...)" (DELEUZE, 2009:33) um acontecimento ou ser me afeta de tal forma. Por isso, tal paixão se constitui um "(...) conhecimento dos efeitos independentemente do conhecimento das causas. É, então, o acaso dos encontros." (Idem).

qualquer compreensão parcial gera ideias inadequadas, as quais são produtos de paixões.

Porém, assim como na filosofia de Spinoza, a alegria não é uma paixão condenável em Guimarães Rosa.<sup>23</sup> Ainda que contingente, ela sobreleva-se como um valor em si mesmo, visto que é das alegrias passivas que os personagens vislumbram uma alegria maior, uma alegria em harmonia com o todo da Natureza que governa o maquinismo do mundo e restabelece, de alegria em alegria, a continuidade da vida.

Por isso Riobaldo diz, como frisamos ao falar sobre o caráter luminoso da alegria, que a vida é uma constante oscilação, uma passagem que exige de nós uma alegria maior (ROSA, 2001:334). Nesse sentido, Riobaldo representa de forma exemplar a maneira como Spinoza, segundo a terceira definição da parte 3 da "Ética" (SPINOZA, 2011:98), compreendia o papel dos afetos, como uma passagem constante de um estado de perfeição maior a um menor e vice-versa.

Mesmo assim, não há no Menino do conto e nem em Riobaldo a compreensão total do processo de variação entre o sentimento de tristeza e melancolia ao sentimento de alegria e contentamento. O que há é uma aceitação da sua condição de afeto passageiro. Assim, uma alegria passageira só pode ser produzida por um afeto em relação ao qual a alma se dispõe passiva.

À mercê das paixões, os personagens de Guimarães Rosa – Menino e Riobaldo – se encontram no espaço intermediário entre paixões contrárias. No caso de Riobaldo, suas angústias, inseguranças, esperanças e medos concorrem com os pontuais momentos de alegria; no caso do Menino de "Primeiras Estórias", a consciência da possibilidade de perda dos seres que lhe suscitam alegria constitui-se um árduo aprendizado. Ambos aceitam essa contingência por se darem conta de que, ao final, a alegria é a certeza de que a vida flui, de que há sempre uma nova manhã trazendo consigo os seus pássaros.

Da mesma forma, a consciência do caráter passageiro e, portanto, contingente da alegria demonstra seus limites e a afirma enquanto flutuante, oscilante. É preciso investigar então porque a alegria aparece como um afeto inconstante em GS:V.

---

<sup>23</sup> Na segunda página do caderno 12 encontrado na caixa 84 do Arquivo de João Guimarães Rosa organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB-USP, encontramos o seguinte fragmento manuscrito e entre aspas, mas sem as devidas referências: "*A alegria, essa grande força que Michelet considera a quarta virtude divina*". A frase vem antecedida por citações e estudos sobre a Idade Média, destacando-se o mobiliário da época. Seria preciso pesquisar a fonte de tal manuscrito que acreditamos ser uma citação, uma vez que se encontra entre aspas, bem como averiguar o papel da alegria para Michelet, o que, em nossa pesquisa não foi possível.

Considerando que a alegria de Riobaldo surge de forma inconstante, devemos reconhecer que essa alegria é uma paixão cuja causa é exterior ao narrador, contingente e independente de sua vontade. Assim, acreditamos que Spinoza nos ofereça uma explicação para essa inconstância: Na parte 4 da "Ética", dedicada a explicar "A servidão humana ou a força dos afetos", o filósofo afirma, pela segunda proposição: "Padecemos à medida que somos uma parte da natureza, parte que não pode ser concebida por si mesma, sem as demais" (SPINOZA, 2011: 160). Ou seja, por sermos seres finitos, somos sujeitos a paixões. Em segundo lugar, um único objeto ou ser pode ser a causa de afeto de tristeza ou de alegria, provocando um estado de constante flutuação do ânimo.

Por serem muitas as causas que afetam Riobaldo, escolheremos a que sobressai a todas as outras, por ter marcado sua trajetória e lançado o herói à sorte do destino conforme os seguintes versos de um dos seus poemas: "*Hei-de amor em seus destinos/ conforme o sim pelo não.*" (ROSA, 2001:479). Assim, observaremos no próximo capítulo o papel do amor por Diadorim como um afeto que suscita uma alegria cuja causa é exterior e como essa alegria pode levar Riobaldo a compreensão de uma alegria maior, bem como os afetos tingidos de tristeza que diminuem a potência da alegria. Pois, se somos apenas uma parte finita que participa do infinito todo que é Deus, é preciso buscar uma alegria cuja causa não seja inconstante e finita como somos, mas cujo valor permaneça constante indefinidamente. É essa a busca de Spinoza na "Ética" e que vai culminar na ideia da beatitude, ou seja, do contentamento pleno e de liberdade da servidão aos afetos. Como diz Riobaldo:

Mas liberdade - aposto - ainda é só alegria de um pobre caminhezinho, no dentro do ferro de grande prisões. Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer. Sou um homem ignorante. Mas me diga o senhor: a vida não é cousa terrível? (ROSA, 2001: 323).

#### **4. ALEGRIA PASSIVA.**

A alegria, como vimos, é o preenchimento em ato de uma potência, mas, ao ser passiva, lança Riobaldo em um estado de inconstância afetiva. Essa inconstância pode ser compreendida ao reconhecermos que Riobaldo se apresenta como uma parte finita do todo abrangente, o qual se apresenta, em GS:V, como Deus. Por isso, Riobaldo sempre estará sujeito às paixões. Assim, Marilena Chauí (2011:149) afirma:

A paixão, por ser sempre produzida pela potência de causas externas, engendra seus

próprios fantasmas - deuses, diabos, bens, males, tiranos externos e internos - e urde uma trama secreta entre Deus e o Diabo pela mediação de uma vontade que se descobre livre por ser capaz de desejar o mal.

A ideia de que a vontade e o livre-arbítrio são faculdades livres de uma alma que pode escolher entre o Bem e o Mal, segundo Spinoza, é fruto de uma mentalidade subjugada pela servidão às paixões tristes que nos impedem de desenvolvermos todo o nosso potencial. Por sua vez, a servidão é a própria impotência humana para regular os afetos (SPINOZA, 2011:155). Assim, conforme o prefácio da parte 4 da "Ética", dedicada ao estudo da servidão humana à força dos afetos, Spinoza (Idem) diz: "Pois o homem, submetido aos afetos não está sob o seu próprio comando, mas sob o do acaso, a cujo poder está a tal ponto sujeitado que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto, o pior."

Longe de sermos um império dentro de um império, segundo o pensamento de Descartes<sup>24</sup>, somos partes finitas da Natureza infinita e por isso afetamos e somos afetados por outras partes finitas. Por isso é preciso compreender a dinâmica dos afetos, pois eles não são submetidos à vontade do intelecto. São forças (CHAUÍ, 2011: 149-50) que só serão controlada à medida em que a compreensão esteja atrelada a elas, vivenciada igualmente como um afeto. Se estamos fadados aos encontros e às afecções que constituem o tipo mais elementar de conhecimento, é por meio desses encontros e paixões que devemos encontrar aquele "caminhozinho para a liberdade se fazer."

Spinoza concebe, ainda, que, além da alegria e da tristeza (que são os afetos originais, dos quais todos os outros são derivados), o desejo por permanecer e existir, o qual ele chama de *conatus*, como o terceiro afeto humano que define a sua essência particular. Esse desejo por permanecer não é necessariamente um desejo consciente do homem. Segundo Ramond (2010:32), o desejo de Spinoza abarca "(...) sob esse termo 'todos os esforços (*conatus*) da natureza humana que designamos pelo nome de appetite (*appetitus*), de vontade (*voluntas*), de desejo ou ímpeto (*impetus*)' (...), e reserva o termo *libido* para designar 'o appetite sensual' ou a

<sup>24</sup> Assim afirma Spinoza (2011:97) no prefácio a parte 3 da "Ética" dedicada ao estudo da "Origem e natureza dos afetos": "Mas ninguém, que eu saiba, determinou a natureza e a força dos afetos nem, por outro lado, que poder tem a mente para regulá-los. Sei, é verdade, que o muito celebrado Descartes, embora também acreditasse que a mente tem um poder absoluto sobre as suas próprias ações, tentou aplicadamente, entretanto, explicar os afetos humanos por suas causas primeiras e mostrar, ao mesmo tempo, a via pela qual a mente pode ter um domínio absoluto sobre os afetos. Mas ele nada mais mostrou, em minha opinião, do que a perspicácia de sua grande inteligência." Spinoza se posiciona dessa forma por compreender que nada do que existe na Natureza é um defeito, pois tudo o que existe exprime Deus. Assim, compete-nos compreender a dinâmica dos afetos a fim de poder nos servirmos deles para atingir a verdadeira liberdade e felicidade.

'lubricidade"'. Ele tanto é uma força universal que todas as coisas possuem para perseverarem em seu ser, como específico, segundo seu objeto de desejo. Por fim, o *conatus* ou desejo é a força que nos determina a agir de uma maneira específica. Ele varia conforme a qualidade do nosso relacionamento com as causas externas. "O movimento do desejo aumenta ou diminui conforme a natureza do desejado, e conforme este seja ou não conseguido, havendo ou não satisfação." (CHAUÍ, 2011:87).

Portanto, "o esforço pelo qual cada coisa se esforça por perseverar em seu ser nada mais é do que a sua essência atual.", conforme a sétima proposição da parte 3 da "Ética". (SPINOZA, 2011:105). Quando nossa essência ou desejo é definida por causas externas, ou seja, imaginárias, nossa essência está submissa às paixões; quando nossa essência ou desejo é definido por causas reais ou internas (ou seja, definida pelo próprio desejante), nossa essência atinge a liberdade para agir e o aumento de sua perfeição (CHAUÍ, 2011:150).

As paixões que fortalecem o nosso desejo por existir e permanecer remetem-nos ao afeto de alegria e são por isso mais fortes do que as paixões que enfraquecem o nosso *conatus*. Dessa forma, Riobaldo percebe: "Minha tristeza é uma volta em medida, mas minha alegria é forte demais." (ROSA, 2001:169) Sua alegria é forte, ou seja, não pode ser escondida; como aquele medo de ser pego pelos homens de Zé Bebelo a quem ele acabara de abandonar. Medo que o entristecia e o esvaziava, que começa com um grande cansaço. Medo como uma paixão triste, que paralisa o ser de Riobaldo. "Paixão triste, o medo é e sempre será paixão, jamais se transformando em ação do corpo e da mente. Por sua origem e por seus efeitos, não é paixão isolada, mas articulada a outras, determinando a maneira de existir, viver e pensar dos que a ele estão submetidos" (CHAUÍ, 2011:152).

Como exemplo de um afeto que fortalece o *conatus* de Riobaldo, na mesma cena em que o narrador vê sua força de existir diminuindo por conta do medo "do que pode haver sempre e ainda não há" (ROSA, 2001:169), sua decisão por não se deixar levar pela fraqueza dos prazeres passivos e de lutar contra todo impulso que seu ser se inclinava a executar, produziu nele uma alegria, a despeito da interpretação que o próprio narrador dá ao seu ato.

Mas foi aquele grão de idéia que me acuculou, me argumentou todo. Ideiazinha. Só um começo. Aos pouquinhos é que a gente abre os olhos; achei, de per mim. E foi: que, no dia em que amanhecia, eu não ia pitar, por forte que fosse o vício de minha vontade. E não ia dormir, nem descansar sentado nem deitado. E não ia caçar a companhia do Reinaldo, nem conversa, o que de tudo mais me prezava. Resolvi aquilo, e me alegrei. O medo se largava dos meus peitos, de minhas pernas. O medo já amolecia as unhas. (ROSA, 2001:170)

A força da alegria é ainda suscitada em comparação com o medo de Riobaldo após ouvir de Diadorim que só tinha Deus, Joca Ramiro e ele como companhias no mundo: "Hê, de medo, coração bate solto no peito; mas de alegria ele bate inteiro e duro, que até dói, rompe para diante na parede."(ROSA, 2001:198).

Em relação ao primeiro exemplo, pela ótica da filosofia de Spinoza, Riobaldo confrontou seu medo com o seu desejo por ser maior do que o medo, com seu desejo de ser corajoso e por impor aquilo que ele era, independentemente dos afetos passivos, transformando-o em sede da causa de sua ação. Sua busca por romper a passividade do medo reflete-se na busca por ser causa adequada de uma ação; a saber: romper com qualquer "vício" dos afetos passivos. Exprime, dessa forma, a décima oitava proposição da parte 4 da "Ética", pois o "desejo que surge da alegria é, em igualdade de circunstância, mais forte do que o desejo que surge da tristeza."(SPINOZA, 2011:168). Essa busca por ser a causa adequada e, portanto, ativa de si mesmo se inicia nesse momento, como uma "ideiazinha" que somente aos poucos vai conduzindo Riobaldo a iluminação de seu potencial.

Os outros momentos em que podemos detectar Riobaldo agindo conforme a força de seu *conatus* são: na batalha contra os hermógenes na Fazenda dos Tucanos: "E eu mesmo senti, a verdade duma coisa, forte, com a alegria que me supriu: — eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo!"(ROSA, 2001:350) e na cena do pacto, em que ele afirma, conforme já abordamos no primeiro capítulo, que ele "queria era ficar sendo":

Ah — eu, eu, eu! 'Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo!' A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego, de fôlego — da mais-força, de maior coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente. (...) (ROSA, 2001:437-8).

Vemos nesses trechos exemplos da forma de Riobaldo fortalecer a permanência do seu ser em alegria e utilizar esse esforço por permanência contra os afetos tristes que diminuían a sua potência. Por isso, é compreensível que, após o pacto, em que Riobaldo mais afirmou seu desejo por permanecer e ser plenamente diante das forças obscuras que habitam o seu medo, o narrador afirme ter entrado numa "alegria estrita": "(...) E fui vendo que aos poucos eu entrava numa alegria estrita, contente com o viver, mas apressadamente. A dizer, eu não me afoitei logo de crer nessa alegria direito, como que o trivial da tristeza pudesse retornar: Ah, voltou não; por oras, não voltava." (ROSA, 2001:440-1).

Mas, ao mesmo tempo, vemos que o medo é um dos afetos contra o qual o desejo de Riobaldo mais luta. Sua busca é mesmo compreender o que significa a coragem e a alegria. Por meio dessa busca, Riobaldo vai se deparar com afetos contrários, que lutam para coexistir em um mesmo instante por conta de um mesmo objeto. Assim ele se refere ao encontro (e aqui a palavra "encontro" é iluminada pelo pensamento de Spinoza que compreende-a como afecção) com o Menino-Reinaldo-Diadorim: "Sonhação — acho que eu tinha de aprender a estar alegre e triste juntamente, depois, nas vezes em que no Menino pensava, eu acho que." (ROSA, 2001: 126).

#### 4.1 Flutuação e Natureza.

Flutuação de ânimo: é dessa maneira que Spinoza entende a confluência de afetos contrários produzidos por uma mesma causa exterior. Assim afirma o filósofo no escólio da proposição 17 da terceira parte da "Ética": "O estado da mente que provém de dois afetos contrários é chamado de flutuação de ânimo e está para o afeto assim como a dúvida está para a imaginação (...); a flutuação de ânimo e a dúvida não diferem entre si a não ser por uma questão de grau." (SPINOZA, 2011:111).

Na proposição 56 da terceira parte da "Ética", o filósofo também afirma que a qualidade das paixões que nos acometem corresponde ao caráter dos objetos ou seres que nos afetam:

Há tantas espécies de alegria, de tristeza e de desejo e, conseqüentemente tantas espécies de cada um dos afetos que desses são compostos (tal como a flutuação de ânimo) ou derivados (tais como o amor, o ódio, a esperança, o medo, etc.) quantas são as espécies de objetos pelos quais somos afetados. (Spinoza, 2011:136).

Desta forma, cumpre ressaltar o papel da dúvida que Diadorim imprime aos sentimentos de Riobaldo e que colaboram com os afetos contrários que envolvem a sua *poiesis*. Conjurando em Riobaldo tantos sentimentos contraditórios (de culpa, repressão, medo, de um lado; aceitação, afirmação e coragem de outro), Diadorim encarna a própria função da dúvida em seu relato, a qual produz uma tensão entre a alegria e a tristeza.

Isso porque Diadorim surge para Riobaldo de forma indefinível. Tal indefinição de Diadorim para Riobaldo fica evidente ao ser revelada a sua identidade, pois o narrador vê-se sem um nome que a determinasse, restando-lhe chamá-la pelo afeto predominante que ela

suscitava sobre ele: "Meu amor!..." (ROSA, 2001:615).

Para Eduardo Loureiro (1983:450), Diadorim "deflagra a situação romanesca" ao instaurar a ruptura com a atitude admirativa e inocente de Riobaldo para com o mundo, ao mesmo tempo que é por intermédio dela que o narrador aprende contemplar a natureza.

Frente à inocência que aceitou maravilhada o ser das coisas, Diadorim surge como o enigma, a não resposta. (...) ela age como angustiada interrogação em Riobaldo que, a partir de então, caminha por uma fronteira quase indefinível, situada apenas entre o medo de ser o que quer ser e o apelo para ser o que se deve ser. Diadorim, em sua indefinição homem-mulher, pureza-pecado, simboliza imediatamente, a oscilação de Riobaldo entre Deus e o Diabo. (LOUREIRO, 1983:450-1).

Loureiro (1983:451), no entanto, apesar de ter observado o "enigma" indefinível que Diadorim representava, bem como sua implicação na busca de Riobaldo por firmar o pacto, não observa que é por intermédio dela que o narrador vive a experiência de estar em harmonia com a natureza.

Em GS:V, Riobaldo aprende com Diadorim a alegria de contemplar a natureza. Carregadas de uma alegria contemplativa, uma alegria que não espera um bem futuro ou, como no dizer de Potkay (2011:215), uma alegria "cujo desejo não desemboca em alcançar ou realizar algo no mundo, mas sim em perceber o mundo heterocosmicamente (...), de modo a não querer nada dele além do encantamento de seu ser.", as imagens da natureza evocadas por Riobaldo refletem uma alegria estética. Essa alegria, no momento em que contempla, comunga e dissipa o eu. Comunga com a natureza, buscando uma união harmônica e, com isso, na busca pela volta à totalidade com a natureza, o eu individualizado se esvai. Lembramos, a essa altura, de Hipérion, herói frustrado do poeta, que assim diz:

Ó feliz Natureza! Não sei o que se passa comigo quando ergo os olhos perante a tua beleza, mas todo o deleite do Céu está nas lágrimas que ante a ti derramo como o amado perante a amada.

Todo o meu ser se cala e escuta, quando o meigo sopro do ar me roça o peito. Perdido na azul distância, ergo muitas vezes o olhar para o éter e mergulho-o no mar sagrado, e é como se um espírito familiar me abrisse os braços, como se a dor da solidão se diluísse na vida divina.

Unir-se ao todo é a vida divina, é o céu do homem.

**Unir-se a tudo o que vive, regressar ao todo da Natureza, em feliz esquecimento próprio, é o mais elevado pensamento e a maior das alegrias,** é o sagrado cume do monte, o lugar do eterno descanso, onde o meio-dia perde seu ar abafado e o trovão a sua voz e o mar embravecido se assemelha à ondulação dos campos de trigo.

Unir-se a tudo o que vive! Com estas palavras a virtude depõe o arnês da fúria e o espírito do homem o ceptro, e todos os pensamentos se esvaem, perante a imagem do mundo eternamente uno, tal como as regras do artista esforçado perante a sua Urânia e o destino férreo abdica do seu domínio, e da união dos seres desaparece a morte, e a indissolubilidade e a perene juventude dão felicidade e embelezam o

mundo.

Neste cume estou muitas vezes, ó meu Belarmino! **Mas um momento de reflexão derruba-me. Medito e encontro-me só, como dantes, com todas as dores da mortalidade, e o asilo do meu coração, o mundo eternamente uno, desaparece; a Natureza recusa-me os seus braços, e fico diante dela como um estranho e não a entendo.** (HÖLDERLIN, 1997:23, *grifo nosso*).

Como Hipérion, Riobaldo também se põe a refletir e, com isso, claramente se distancia desse estado de união com a natureza. Ambos compartilham de trajetórias marcadas por ascensões que culminaram na perda dos seus amores. Diotima e Diadorim ao mesmo tempo em que suscitam a alegria do amor na memória desses personagens, são amores inviabilizados pela morte e que deixam um vazio sustentado pela culpa. Porém, para ambos, o valor da alegria prevalece como um valor ligado à vida e a ideia de totalidade divina. "Ai! muitas palavras ocas disseram os exaltados. Mas tudo acontece na alegria, e tudo termina, assim, em paz.", afirma Hipérion ao final de suas cartas. (HÖLDERLIN, 1997:203).

Como apontou Nelly Novaes Coelho (1975:1;3), o herói de Guimarães Rosa vivencia o júbilo de uma "alegria vital" que o reintegra organicamente ao universo por meio de um senso de religiosidade que de fato significa uma "re-ligação do homem ao universo cósmico, ao que transcende o seu entendimento, mas que abarca o humano como parte do todo." Assim, Novaes (1975:2) afirma: "Uma extraordinária adesão vital aos bichos, às coisas e à natureza é uma das atitudes contraditórias na raiz dessa alegria quase orgânica que define o herói rosiano. Alegria que denota a aceitação de sua condição humana, vista como elemento essencial do todo."

Mas alegria dos momentos de contemplação e harmonia com a natureza que Riobaldo dividiu com Diadorim nasce como um afeto misturado ao amor. A princípio surge como uma alegria estranha à maneira de Riobaldo se relacionar com a natureza. Por isso, com exceção do episódio da travessia do rio São Francisco com o Menino, quando pela primeira vez, adulto, Riobaldo teve a oportunidade de contemplar a natureza com Diadorim ao amanhecer, ele a objetifica, como podemos constatar no seguinte trecho:

O rio, **objeto** assim a gente observou, com uma crôa de areia amarela, e uma praia larga: **manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros.** O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburú; o pato-preto, topetudo; marrequinhos dansantes; martimpescador; mergulhão; e até uns urubús, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaxo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-crôa. **Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por**

**prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar.** Mas o Reginaldo gostava: – "É o formoso próprio..." – **ele me ensinou** (ROSA, 2001:159, *grifo nosso*).

Porém, Riobaldo guardou para si a lição e ao começar a evocar as belezas que o sertão ainda possui para o seu interlocutor, o tom é de uma exaltação alegre que, ao final, evoca a tristeza da saudade: "Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi Diadorim... (...) Por esses longes todos passei, com pessoa minha do meu lado, a gente se querendo bem. O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade?" (ROSA, 2001:43).

E estávamos conversando, perto do rego – bicame de velha fazenda, onde o agrião dá flor. Desse lufús, ia escurecendo. Diadorim acendeu um fogueiro, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. **Por mim, só, de tantas minúcias, não era capaz de me alembra, não sou à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza.** (ROSA, 2001:45, *grifo nosso*).

Uma vez que foi Diadorim quem deixou um rastro que intermedeia a relação de Riobaldo com a natureza, o narrador dará grande atenção aos pássaros. Mesmo ao manter pela primeira vez contato com Otacília, Riobaldo falará dos pássaros como assunto de Deus – "Aí falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim é quem tinha me ensinado" (ROSA, 2001:205).

Assim como Guimarães Rosa destaca a presença dos pássaros em seus livros, Riobaldo guardará para si a imagem de um pássaro em especial, o qual Diadorim ressaltou com mais zelo: o manuelzinho-da-crôa surge como representante do amor na natureza. Assim, Riobaldo guarda com carinho a imagem desse "passarinho lindo de mais amor" (ROSA, 2001: 604) que será o representante da imagem do amor em harmonia com a natureza.

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação. Aquilo era para pegar espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – "É formoso próprio..." – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargens e lagoas. P'ra e p'ra, os bandos de patos se cruzavam. – "Vigia como são esses..." Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – "É aquele lá: lindo!" Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles. – "É preciso olhar para esses com todo carinho..." – o Reinaldo disse. Era. (ROSA, 2001:159).

No entanto, os pássaros em GS:V podem, também, evocar presságios ao narrador supersticioso, como o urubu, "passarão dos distúrbios" (ROSA, 2001:367) na batalha da Fazenda dos Tucanos e indício de maus momentos futuros ao ser confrontado por Diadorim: "Urubús perpassaram, extremamente, e para o poente vinham."(ROSA, 2001:481). Ou, também, como o macuco solitário que sai do mato e, após provocar o riso em Riobaldo, suscita-lhe medo e aversão: "Ele vinha vindo quase endireito em mim, por pouco entrou no rancho. Me olhou, rolou os olhos. Aquele pássaro procurava o que? Vinha me pôr quebrantos. Eu podia dar nele um tiro certo. Mas retardei." (ROSA, 2001:306).

Porém, quando os pássaros representam a natureza e deslizam seu sentido metonimicamente ao amor que Diadorim lhe inspira, Riobaldo afirma: "O amor? Pássaro que põe ovos de ferro." (ROSA, 2001:77). Certamente, por eleger os pássaros, dentre os quais se destaca o manuelzinho-da-crôa, como representantes do amor, ao pensar em Diadorim, Riobaldo afirma que esse amor não produzirá vida, mas deixará para sempre a lembrança da potência que Diadorim lhe inspira, aqui simbolizada por "ovos de ferro".

Ora, para Spinoza o amor é um afeto definido da seguinte forma (definição 6 da terceira parte): "(...) é uma alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior."(SPINOZA, 2011:142). Por ser uma alegria cuja causa é exterior, ao reconhecer a inviabilidade de amar Diadorim como a uma amante, esse amor já nasce com "algum arrependimento". Assim, a Riobaldo resta abraçar Diadorim "com as asas de todos os pássaros." (ROSA, 2001:57), vivenciando furtivamente da alegria que é amá-la. Pela impossibilidade de fixar e vivenciar plenamente esse amor, a representação dos pássaros como uma alegria passageira retorna. Essa alegria alada do amor por Diadorim vem mesclada com a tristeza de saber-se inviável, misturando-se ao sentimento de arrependimento.

Diadorim, alegria de Riobaldo (ROSA, 2001:330): é a seu lado que o narrador afirma ter vivido seus momentos mais alegres, como quando Diadorim decide revelar apenas a ele que não se chamava Reinaldo. No momento em que se viu escolhido por Diadorim a compartilhar de um segredo, revelou-se a Riobaldo uma alegria esbarrada.

Entendi aquele valor. Amizade nossa ele não queria acontecida simples, no comum, sem encaço. A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor. Eu vinha pensando, feito toda alegria em brados pede: pensando por prolongar. Como toda alegria, no mesmo do momento, abre saudade. Até aquela – alegria sem licença, nascida esbarrada. Passarinho cai de voar, mas bate suas asinhas no chão. (ROSA, 2001:172-3).

Assim, de uma alegria passiva que é o amor por Diadorim, mesclada à tristeza e a tantos sentimentos contraditórios que a personagem suscita no narrador, Riobaldo vislumbra, do ensinamento concedido por ela, uma alegria maior, a qual corresponde a um estado de harmonia com o todo da Natureza e do qual o sujeito reflexivo se encontra expulso, como acontece com Hipérion de Hölderlin. A alegria do amor por Diadorim, passiva e frustrada, aponta para uma alegria maior.

Essa atitude aprendida por meio da alegria do amor por Diadorim é a atitude do homem que, segundo Javier Domingo (1960:60, *tradução nossa*), "busca no mais profundo de si mesmo (...) seu contato unitário com a Natureza.". Tal alegria, segundo o crítico, de fato é resultado de uma destruição e de um aniquilamento em busca de uma liberdade, conforme afirma no seguinte trecho:

Parece que o autor [Guimarães Rosa] chegou a pensar que a raiz do mal – ou pelo menos a raiz da iniquidade e da tristeza das contradições humanas – reside na faculdade humana de pensar e refletir. Para o protagonista de *Grande Sertão: Veredas* a reflexão é o *homem velho* que deve morrer para que nasça a semente de um novo homem, frescamente disposto para a verdadeira morte. (DOMINGO, 1960:61, *tradução nossa*).

Embora o sentido de aniquilamento do sujeito reflexivo em prol de uma comunhão com o todo da Natureza seja contrário aos pressupostos racionalistas da filosofia de Spinoza, a qual nos tem guiado até aqui, é preciso averiguar que tipo de sujeito reflexivo é esse e em que base suas reflexões se desenvolvem a fim de encontrar-se destituído dessa "alegria orgânica" de que fala Novaes. Certamente se falarmos de um sujeito cartesiano ou de um sujeito que não se liberte das amarras dicotômicas e maniqueístas poderemos continuar a nos valer da proximidade com a filosofia de Spinoza, pois, assim como encontramos em GS:V, para o pensador, Deus é a própria Natureza, seu princípio criativo (Naturante) e sua própria criação (Naturada).

Como propomos no subcapítulo em que analisamos a subversão do mito fáustico por Guimarães Rosa em GS:V, a lógica maniqueísta é desarmada em prol da totalidade que abarca os opostos e da necessidade fluida de um constante vir a ser em lugar da contingência. Deus é, assim, a Natureza fluida dentro da qual o homem se encontra em um estado de constante travessia. Tal travessia é aqui vista como a constante passagem de uma perfeição maior a uma menor e de uma menor a uma maior, conforme a dinâmica dos afetos.

Essa alegria que se afirma acima de tudo como resolução dos contrastes afetivos oscilantes a que Spinoza denomina "flutuação de ânimo", é a mesma que vemos na novela "Campo Geral" que faz parte de "Corpo de Baile", ensinada por Dito a Miguilim momentos antes de morrer, como lemos na seguinte passagem:

E o dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo: —"Miguilim, Miquilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre por dentro!..." (ROSA, 1977:77).

#### 4.2 Alegria na travessia.

Como demonstrou Antonio Candido (2006) no seu já citado ensaio "Os homens dos avessos", a relação do homem com a natureza em GS:V é especular: tanto o homem é uma imagem e produto da natureza onde se encontra, como a mesma é a projeção do interior do homem. Uma natureza subjetivada, portanto, recebe sua proporção de felicidade e alegria. Como exemplo dessa perspectiva, Candido (2006:116) cita a relação dos homens com o Liso do Sussuarão, o qual é "simultaneamente transponível e intransponível.": "A variação da paisagem, inóspita e repelente num caso, sofrível no outro, foi devida ao princípio de adesão do mundo físico ao estado moral do homem, que é uma das partes da visão elaborada neste livro." (Idem).

Na primeira tentativa de atravessar o Liso, sob o comando de Medeiro Vaz, a geografia é morta, sem vida, triste; "era o *raso* pior havente, era um escampo dos infernos" (ROSA, 2001:50). Nessa primeira tentativa os elementos que representam a alegria na natureza estão ausentes, como as plantas, a água e os animais; especialmente os pássaros.

(...): esse, Liso do Sussuarão, é o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. **Água, não tem.** Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo só. Ver o luar alumiando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. **Não tem pássaros.** (ROSA, 2001:50, *grifo nosso*).

Mas na segunda tentativa de atravessar o Liso, já sob o comando de Riobaldo-Urutú-Branco, o líder se encontrava num estado de alegria que o impulsionava à ação: "Reprazer crú dessa espiritação – eu ardia em mim, **e em satisfa contente, feito fosse véspera duma patusqueira.** (ROSA, 2001:521, *grifo nosso*). Imbuído de uma alegria que prevê um bem

futuro, sua alegria surge por meio de uma "ideia adequada" visto que, como afirma Spinoza na proposição 53 da terceira parte da "Ética": "Quando a mente considera a si própria e a sua potência de agir, ela se alegra, alegrando-se tanto mais quanto mais distintamente imagina a si própria e a sua potência de agir." (SPINOZA, 2011:133).

Riobaldo, considerando sua potência de ação de chefe Urutú-Branco, acreditava-se capaz de fazer o que nenhum outro chefe havia feito antes. Assim, ao imaginar que Diadorim questionasse a impossibilidade de atravessar o Liso referindo-se à tentativa de Medeiro Vaz, Riobaldo responde: – "Mano meu mano, te desconheço?! Me chamo não é Urutú-Branco? Isto, que hei-de já, máximo!". (ROSA, 2001:520).

(...). Mas Diadorim, também, não adivinhou o meu espírito. Pois, por aquela conta, mesma, era que eu queria. Sobre o que eu era um homem, em sim, fantasia forra, tendo em nada aqueles perigos, capaz do caso. Para vencer vitória, aonde nenhum outro antes de mim tivesse! Respinguei dessas faíscas constantes. Eu, não: o cujo do orgulho, de mim, do impossível. (ROSA, 2001:520-1).

No corolário da proposição 53 acima citada, Spinoza explica sobre a qualidade desse tipo de alegria. Sua descrição nos sugere o retrato interno dos afetos de Riobaldo nesse ponto do enredo. Assim ele afirma:

Essa alegria é tanto mais reforçada quanto mais o homem imagina ser louvado pelos outros. Com efeito, quanto mais ele imagina ser louvado pelos outros, tanto maior é a alegria com que, segundo ele imagina, os outros são afetados por ele, o que vem acompanhado da ideia de si próprio como causa (...). Portanto (...), ele próprio é afetado de uma alegria maior, que vem acompanhada da ideia de si próprio. (SPINOZA, 2011:133-4)

Embora Riobaldo sugira que o mérito da travessia se deva a alguma força de ordem metafísica, é possível traçar a relação direta entre a força e a disposição de alegria e ação de Riobaldo com a mudança repentina da paisagem do Liso: primeiro o céu se torna nublado, após o que carrapatos são detectados, bem como bois e veados gordos que serviram de caça e alimento aos jagunços. "Ali, então, tinha de tudo? Afiguro que tinha. Sempre ouvi zum de abêlha. O dar de aranhas, formigas, abêlhas do mato que indicavam flores."(ROSA, 2001:524). Tal mudança da paisagem surge como a representação materializada da disposição interna de Riobaldo, que, ao encontrar água, reconhece definitivamente a alegria que esse elemento representa para um deserto como o Liso do Sussuarão:

Digo – se achava água. O que não em- apenas água de touceira de gravatá, conservada. Mas, em lugar onde foi córrego morto, cacimba d'água, viável, para os cavalos. **Então, alegria.** E tinha até uns embrejados, onde só faltava o buriti: palmeira alalã – pelas veredas. Devido que, nas beiras – o senhor crê? – se via a

coragem de árvores, árvores de mata, indas de pouco altaneiras: simaruba, o aniz, canela-do-brejo, pau-amarante, o pombo; e a gameleira. A gameleira-branca! Como outro-tempo se cantava:

*Sombra, só de gameleira,  
na beira do riachão...* (ROSA,2001:525, *grifo nosso*)

Riobaldo sabe que não importa a imensidão desértica e triste que o sertão pode suscitar no homem, com alegria ele se dobra aos desejos de "ser-tão", de ser plenamente, desenvolvendo todo o seu potencial. E assim, afirma: "O senhor tenha na ordem seu quinhão de boa alegria, que até o sertão ermo satisfaz." (ROSA, 2001:540), pois o "Sertão foi feito para ser sempre assim: alegrias!" (ROSA, 2001:518).

## CONCLUSÃO

Ao demonstrar a presença do humor em GS:V, o presente trabalho aponta para a importância de uma leitura humorística que conduza o leitor ao distanciamento da apreciação estética. Tal distanciamento perpetrado pelo humor multiplica as possibilidades interpretativas, demonstrando, por sua vez, a impossibilidade de fixar um sentido inequívoco. Portanto, Guimarães Rosa utiliza-se do humor para oferecer aos seus leitores a leveza de uma linguagem livre dos sentidos estabelecidos e das certezas absolutas.

Por outro lado, a importância dada ao riso em GS:V revela o seu poder no processo de afirmação do eu. Ele é uma arma poderosa nos embates destacados nesse trabalho, servindo ainda para dar coesão a um grupo que busca se afirmar diante de seu inimigo. Interiorizado, o riso de Riobaldo é uma arma contra o seu medo de ser e toma importância capital na cena do pacto. Esse, se encarado pela perspectiva da subversão do mito, aponta novamente para a impossibilidade de fixar qualquer certeza. Humor e riso, portanto, são formas de afirmar múltiplas verdades e de fragmentar a unidade de um poder hegemônico que dificulte a emergência do eu. É rindo que Riobaldo confronta o poder do líder de Zé Bebelo, abrindo, com isso, a possibilidade de emergir enquanto sujeito e futuro líder dos jagunços; é rindo que Riobaldo confronta o seu medo do diabo na cena do pacto e é rindo que ele demonstra participar do caráter diabólico de cisão do eu, na multiplicidade imaginada dos risos diabólicos.

Todavia, a leitura humorística, que demonstra a impossibilidade de atingir certezas absolutas, desmascara as certezas Riobaldo como ficções e fixações de um homem submetido às suas paixões. Por meio do distanciamento agenciado pelo humor, revela-se ao leitor de GS:V a imagem da condição do homem humano, sozinho em sua travessia por descobrir que o diabo não existe: finito, limitado por suas paixões, credices, medos e esperanças de onde surgem seus fantasmas.

Ao desmascarar as ficções que Riobaldo cria para si, a leitura humorística de GS:V, no entanto, não condena essa condição ridicularizando-a, mas assume-a enquanto condição existencial humana. Assim, ao invés de ridicularizar, reconhece que as contradições em que se encontra uma consciência cindida como a de Riobaldo servem-lhe como transporte a uma jornada solitária, tal como afirma o autor: "*Au fond, je suis un solitaire*, eu também digo; mas

como não sou Mallarmé, isto significa para mim a felicidade. Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa para mim o infinito da felicidade. Esta é minha mística." (ROSA, 1973:329).

A análise do humor específico de Guimarães Rosa em GS:V nos leva a perceber que a figura do diabo não passa de um nada, de uma fantasmagoria que a alma humana cria e precisa confrontar a fim de fazer uma passagem, uma travessia humana. Revela, também, que a concepção do mundo por meio das lentes do humor explicita as contradições em que se encontra o homem e se revela como uma via de conhecimento e iluminação, servindo à ideia da linguagem metafísica, que sempre aponta obliquamente para outros significados, dispondo a língua a uma abertura constante, viva.

Nos perguntamos se é possível afirmar, portanto, que o humor é um elemento fundamental do estilo de Guimarães Rosa. A imagem desse autor não poderia ser mais bem definida do que por um grande poeta da nossa literatura, como o foi Carlos Drummond de Andrade: "Embaixador do reino/ que há por trás dos reinos/ dos poderes, das/ supostas fórmulas/ do abracadabra, sésamo? (...)// Por que João sorria/ se lhe perguntavam/ que mistério é esse?". Esse sorriso flagrado pelo poeta surge como a fotografia de um autor cujo humor se apresenta como discreta sabedoria. E esta sabedoria sobre o que é o homem, sobre seus limites e constantes enganos, sobre suas travessias infinitas que caracterizam a condição humana se expressa por meio de um distanciamento humorístico.

Guimarães Rosa consegue rir da condição humana, limitada e sujeita às paixões, na medida em que nos mostra que pelo humor e pela alegria podemos nos projetar acima dessa condição. Ao considerarmos que o humor é a apreensão dos paradoxos e das incongruências percebemos que a leitura humorística obedece a um movimento de congregação e não de exclusão, de multiplicidade e não de unidade absoluta. Por isso, o humor, nesse sentido, é um movimento aditivo, onde os conflitos e as incongruências formam um sentido mais amplo. Assim, a leitura humorística de GS:V reflete a ideia de alegria apresentada no presente trabalho: uma passagem pelo aumento de potência em que as contradições afetivas (a mistura de alegria e tristeza) são resolvidas pelo movimento afirmativo desse afeto.

Guimarães Rosa, portanto, nos convida a vivenciar o medo e as dores de Riobaldo apenas para afirmar que, numa perspectiva abrangente, Deus é coragem e alegria, movimento contínuo de vida. Por isso, uma leitura humorística de GS:V constrói os sentidos positivos da

obra, sem, contudo, desprezar os sentidos profundos e místicos suscitados pela mesma.

Humor e alegria como formas de gastar definitivamente o diabo de dentro do homem, como diz Riobaldo (ROSA, 2001:27). É assim que essas duas diretrizes ganham importância para a compreensão do mundo de GS:V.

Antes de finalizar essas reflexões conclusivas, acrescentamos mais uma consideração ao sentido da alegria em GS:V por concentrar os vários aspectos analisados. Por esse motivo, decidimos fazê-la no espaço da conclusão. Em uma passagem em que Riobaldo cogita a possibilidade de abandonar o grupo dos jagunços e a empreitada de vingança contra o Hermógenes, o narrador percebe que ainda não estava pronto para a solidão, que imiscuir-se ao grupo dava-lhe segurança e afastava para longe o medo de errar. Faz então uma descrição da ocupação de cada jagunço ao redor, reconhecendo que, na individualidade de cada um, reinava um todo orgânico que dava sentido às suas vidas. No meio desse grupo, então, Riobaldo reconhece a alegria e diz: "Alegria, é o justo" (ROSA, 2001:201).

A afirmativa, aparentemente gratuita, esconde um significado profundo que colabora com a ideia de organicidade e volta às origens que destaca a primazia do afeto de alegria. O significado simbólico da palavra "justo" nos ajuda a compreender esse sentido. Assim, no Dicionário de Símbolos de Chevalier & Geerbrant (2009:527), encontram-se os seguintes sentidos de "justo":

O justo dá a cada coisa o lugar que lhe compete. Ordena na medida certa. Da mesma forma, responde à sua função criadora ou organizadora.  
 O justo cumpre em si mesmo a função da balança, quando os dois pratos se equilibram perfeitamente, face a face. O justo se encontra, portanto, além das oposições e dos contrários, realiza em si a unidade, e por isso, pertence já, de certo modo, à eternidade que é **una e total**, ignorando a fragmentação do tempo. Por isso tem o justo lugar de eleição na Bíblia. Ele pensa e age com peso, ordem e medida.  
 Se o justo simboliza o homem perfeito, naquilo em que ele semelha um demiurgo organizador, - que põe ordem primeiro em si, depois em torno de si -, seu papel é o da verdadeira potência cósmica. Também é ele comparado, seguidamente, a uma coluna (*Provérbios*, 10,26) que liga a parte baixa à parte alta da casa (SCHO, 165).  
 Donde esta palavra do Talmude: *houvesse um único justo na face da Terra e ele sustentaria o mundo.*

Assim, relacionada a Deus, à coragem, à ação, à afirmação da vida, à potência em ato, ao retorno às origens, a alegria, nessa concepção de Riobaldo, que ao retornar ao grupo, tem a visão da alegria que envolve aos jagunços, é o justo em todos esses sentidos. É um afeto que se afirma sobre todos os outros. Seu sentido alcança, nessa definição, um alto grau de significação e demonstra o quanto o autor valorizava a alegria como um afeto que se encontra

na origem da criação e que sustenta o movimento da vida. Se a alegria é o justo dentro da totalidade da Natureza que é Deus, a alegria comanda o impulso da travessia humana para o infinito da felicidade. Confunde-se, de fato, com a ideia de uma força vital que comanda o mundo, sendo seu princípio e seu fim.

Deixamos a análise dessa definição dada por Riobaldo para a conclusão porque realmente a encaramos como a condensação de nossas conclusões a respeito do sentido dado à alegria em GS:V.

Por outro lado, Riobaldo, representante da nossa condição humana sujeita a paixões e a enganos, suscita um humor tingido pela dor, assim como uma alegria tingida pela tristeza. Ou seja, tanto o humor quanto o sentido dado à alegria em GS:V possuem a qualidade de entremargem, de meio, de passagem ainda não concluída.

Portanto, se a alegria é uma paixão-fim, Riobaldo ainda não atingiu plenamente. A alegria plena, como vimos, não é mais uma paixão, mas a beatitude, a extrema felicidade de conhecer a Deus e de depositar nele, e não nos encontros contingentes do acaso, seu prazer de especular ideia. Riobaldo apenas a vislumbrou e reconheceu nas imagens da totalidade e da Natureza que se afirmam enquanto positividade. Assim, o personagem se encontra ainda em estado de travessia, de alegria em alegria, sujeito a paixões e ao imaginário fantasmagórico que as figuras vazias do demo suscitam. Da mesma forma o humor em GS:V é um meio que desvela as contradições humanas. Respondem, portanto, ao mundo misturado contra o qual a consciência binária de Riobaldo se confronta.

Finalizamos essas considerações reconhecendo a necessidade de se fazer um estudo mais detalhado dos afetos segundo a filosofia de Baruch Spinoza. Acreditamos que uma análise do corpo e das afecções na produção do imaginário fantasmagórico de Riobaldo pela perspectiva da filosofia spinoziana nos esclarecerá o efeito de esvaecimento dos conceitos de Bem e de Mal, os quais são problematizados em GS:V.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**1-Bibliografia do autor**

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 19a. Ed., 2001.

ROSA, J. G. *Tutaméia*. São Paulo: Nova Fronteira, 6a. Ed., 1985

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. São Paulo: Nova Fronteira, 14a. Ed., 1985.

ROSA, J. G. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

**2-Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP)**

ROSA, J. G. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP. Fundo João Guimarães Rosa, Cadernos e Cadernetas, JGR-caderno-12, caixa 84.

ROSA, J. G. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros - USP. Fundo João Guimarães Rosa, Estudos para Obra, JGR-EO-03,01 (1), caixa 3.

**3-Bibliografia sobre o autor**

ARRIGUCI JR., D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap* (São Paulo), n.40, nov. 1994.

CAMPOS, A. de. Um Lance de "Dês" do Grande Sertão. In: COUTINHO, F. C. (org.). *Guimarães Rosa: coleção fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1983, p. 321-349.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: \_\_\_\_\_ *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

COELHO, N. N.; VERSIANI, I. *Guimarães Rosa: dois estudos*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1975.

COUTINHO, E. F. Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa. In: FANTINI, M. (org.) *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte-MG: Ed. UFMG, 2008, p.365-378.

CHAVES, F.L. Perfil de Riobaldo. In: COUTINHO, F. C. (org.). *Guimarães Rosa: coleção fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1983.

CHIAMPI, I. Narração e metalinguagem em *Grande Sertão: Veredas*. In: \_\_\_\_\_. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

FANTINI, M. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia-SP: Ateliê Editorial/SP: Editora SENAC São Paulo, 2003.

GALVÃO, W. N. O certo no incerto: o pactário. In: COUTINHO, E. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983, p. 409-21.

GARBUGLIO, J. C. A estrutura bipolar da narrativa. In: COUTINHO, F. C. (org.). *Guimarães Rosa: coleção fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1983.

HANSEN, J. A. *O O: ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HANSEN, J. A. O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem. In: *Suplemento: Especial*

Guimarães Rosa, Maio 2006, p. 18-23.

HAZIN, E. A. L. *A Terceira travessia*. Pre Publications Forsking Og Undervising, v 144, p. 22-49, 1994.

LORENZ, G. W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo: E.P.U., 1973.

MORAIS, R. *A lei do pai: leitura de Grande sertão: veredas a partir da função paterna em psicanálise*. Vitória, 2003. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo.

NUNES, B. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 143-171.

RAMOS, J. *Tutaméia: comicidade e representação*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências. 2008, São Paulo.

ROSENFELD, K. H. *Grande sertão: veredas: roteiro de leitura*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

ROSENFELD, K. H. Do “volúvel” Machado ao Rosa “romântico”: reflexões sobre o uso da(s) ironia(s) no Brasil. In: FANTINI, M. (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte-MG: Ed. UFMG, 2008, p. 214-230.

SCHWARZ, R. Grande Sertão e Dr. Faustus. In: COUTINHO, E. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983, p. 382-9.

UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

#### **4-Textos de referência**

ABBAGNANO, *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2009.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3.Ed. Curitiba: Positivo, 2004.

MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EdUSP, 2008.

MORA, J. F. *Dicionário de filosofia*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965.

RAMOND, C. *Vocabulário de Espinosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SAVATER, F. *O meu dicionário filosófico*. Lisboa: D. Quixote, 2000.

#### **5-Bibliografia geral**

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: HUCITEC-EdUnB, 2008.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1983.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BORBA, M. A. J. O. *Teoria do efeito estético*. Niterói-RJ: EdUFF, 2003.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

CHAUÍ, M. *Desejo, paixão e ação na Ética de Espinosa*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2011.

DELEUZE, G. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, G. *Cursos sobre Spinoza*. Trad. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso et alii. Fortaleza-CE: EdUECE, 2009.

DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

DELEUZE, G. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc1.html>. Acesso: 11 de setembro de 2011.

DUARTE, Lélia P. Ironia, humor e fingimento Literário. Humor e ironia na Literatura – Anais do XXVI enapulli, Campinas, p. 9-16, jan. 1994.

FREUD, S. O humor [1927]. In: \_\_\_\_\_. Edição standard brasileira das obras psicológicas

completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974 v. XXI.

FREUD, S. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente [1905]*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 2006 v VIII.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 264-298.

FOURASTIÉ, J. Reflexão sobre o riso. In: *Diógenes*. Brasília, nº 9, jul-dez 1985, p. 35-47.

GADAMER, G. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Maurer. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

GIL, C. M. C.. O Riso: abordagens teóricas. In: MILTON, Heloisa Costa & SPERA, Jeane Mari Sant'Ana (orgs.) *Estudos de Literatura e Linguística*. Assis: FCLUNESP-Assis Publicações, 2001. p. 201-239.

JAUSS, H. R. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: Lima, L. C.(org.): *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 85-103.

KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KUNDERA, M. *A arte do romance*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

KUPERMANN, D. Humor, desidealização e sublimação na psicanálise. In: *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v.22, n.1, 2010, p. 193-207.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

MANFIO, E. R. *Dos discursos sobre o humor e seus deslocamentos: o sentido do senso*

*comum e os sentidos cristalizados*. Maringá, 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) Universidade Estadual de Maringá.

MINOIS, G. *A história do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

PADUANO, G.; A'ANGELI, C. *O cômico*. Trad. Caetano W. Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POSSENTI, S. Humor de circunstância. *Filologia e lingüística portuguesa*, São Paulo, n. 9, p. 333-344, 2007.

POTKAY, A. *A história da alegria: da Bíblia ao Romantismo tardio*. São Paulo: Globo, 2010.

RAMA, Á. *Literatura e cultura na América Latina*. Org. Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos. Trad. Raquel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

TEZZA, C. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, B.(org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2005, p. 209-17.

SPINOZA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte-MG: Autêntica, 2011.

## **6-Outros**

HÖLDERLIN, F. *Hiperion ou o eremita da Grécia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.