

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

GEDEON PEREIRA CAMPOS

RISIBILIDADE NA CONTÍSTICA DE BERNARDO ÉLIS

Goiânia

2008

GEDEON PEREIRA CAMPOS

RISIBILIDADE NA CONTÍSTICA DE BERNARDO ÉLIS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marilúcia Mendes Ramos

Goiânia

2008

GEDEON PEREIRA CAMPOS

RISIBILIDADE NA CONTÍSTICA DE BERNARDO ÉLIS

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Letras e Lingüística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada no dia 14 de fevereiro de 2008, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Marilúcia Mendes Ramos (FL/UFG)
Presidente da Banca e Orientadora

Profa. Dra. Dulce O. Amarante dos Santos (FCHF/UFG)

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérnago (FL/UFG)

DEDICATÓRIA

À minha família e, em especial: à minha querida mãe, Izabel, grande ser humano e fiel incentivadora de minha jornada; à minha esposa, Nailene Angélica, pelo companheirismo coragem e atitude; ao meu primogênito, George Augusto, por sua curiosidade e dedicação aos estudos; à minha filha Giovanna, por seu carinho e graça irrestritos; ao caçula Gustavo Augusto, por enroscar-se em minhas pernas no exato momento da escrita com sua carinha risonha.

Aos mais caros amigos: João Batista, José Bueno, Álisson Luiz.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo sopro da vida.

À professora Dra. Marilúcia Mendes Ramos e sua família, a quem devo pelo apoio, confiança, compreensão, tolerância e amizade demonstrados ao longo da consolidação deste estudo.

Aos funcionários, professores e coordenadora do Mestrado e Doutorado em Letras e Linguística da UFG.

Aos professores Dra. Maria Luiza Ferreira Laboissière de Carvalho e Dr. Edvaldo Aparecido Bérghamo por suas valiosas contribuições na Qualificação e ao Dr. Agostinho Potenciano pelas conversas amigas e elucidadoras que contribuíram em nossas investigações.

Aos amigos professores e demais companheiros de trabalho pela compreensão e solidariedade nos momentos mais difíceis.

O RISO

“Ri, coração, tristíssimo palhaço.”

Cruz e Sousa

O Riso – o voltairesco *clown* – quem mede-o?!
– Ele, que ao frio alvor da Mágoa Humana,
Na Via-Láctea fria do Nirvana,
Alenta a Vida que tombou no Tédio!

Que à Dor se prende, e a todo o seu assédio,
E ergue à sombra da dor a que se irmana
Lauréis de sangue de volúpia insana,
Clarões de sonho em nimbos de epicédio!

Bendito sejas, Riso, *clown* da Sorte
– Fogo sagrado nos festins da Morte
– Eterno fogo, saturnal do Inferno!

Eu te bendigo! No mundano cúmulo
És a Ironia que tombou no túmulo
Nas sombras mortas de um desgosto eterno!

Augusto dos Anjos

• RESUMO

Bernardo Élis é reconhecido pela crítica como um escritor das duras realidades do homem que habita o interior do Brasil, mais especificamente de Goiás, na região Centro-Oeste. Suas histórias são repletas de agressividade e no seu conteúdo a violência brutal e a morte gratuita, entre outras coisas, quer expressar a difícil relação do ser humano. Esse fator tem contribuído bastante para o reconhecimento de Bernardo Élis pela crítica especializada como um autor que demonstra um engajamento político e social. É preciso compreender que a obra desse escritor, que sem dúvida é marcada pela idéia do protesto, ao mesmo tempo em que discute um conteúdo fortemente trágico, sério, grave, sublime, por outro lado, introduz os elementos do riso, como um mecanismo para equilibrar os sentimentos do leitor. Este estudo deseja demonstrar que o riso representa a síntese de uma dialética, configurada pela realidade que, no ponto de vista do autor, deve ser retratada; pela recriação, nos limites de realidade literária, composta de elementos caricaturais, de incongruências, do jogo com a linguagem como forma de prazer. O riso como um arrebatamento súbito da expectativa, é colocado no texto com o propósito de ser recuperado pelo leitor, de maneira que assim ele possa exercer o sereno julgamento diante dos fatos narrados nas histórias. A análise dos contos de Bernardo Élis será realizada com base nas concepções filosóficas e nos principais arquétipos do riso que são: cômico das formas, cômico das situações e cômico da linguagem.

Palavras-chave: Literatura, Riso, Violência, Monotonia, Contos, Bernardo Élis,

RÉSUMÉ

Bernardo Élis est reconnu par la critique comme un auteur des dures réalités de l'homme qui habite à l'intérieur du Brésil, plus spécifiquement de Goiás, dans la région Centre-Ouest. Ces histoires sont pleines d'agressivité et dans leurs contenus, la violence brutale et la mort gratuite, entre autres choses, veut exprimer la difficile relation de l'être humain. Ce facteur a contribué tellement à la reconnaissance de Bernardo Élis par la critique spécialisée comme un auteur qui démontre un engagement politique et social. Il faut comprendre que l'œuvre de cet écrivain, qui sans doute est marquée par l'idée de protestation, au même temps qu'il discute un contenu trop tragique, sérieux, grave, sublime; par l'autre côté, il introduit les éléments du rire, comme un mécanisme pour équilibrer les sentiments du lecteur. Cette étude veut démontrer que le rire représente la synthèse d'une dialectique, configurée par la réalité que, dans le point de vue de l'auteur, doit être retraité; par la re-création, dans le cadre de la réalité littéraire, composée d'éléments caricaturaux, d'incongruités, du jeu avec langage comme une façon de plaisir. Le rire comme un anéantissement subit de l'expectative est mis dans le texte avec le propos d'être récupéré par le lecteur, d'une manière que, à travers de lui, il puisse exercer le serein jugement en face des faits racontés dans les histoires. L'analyse des contes de Bernardo Élis serait réalisée dans les conceptions philosophiques et dans les principaux archétypes du rire qui sont: comique des formes, comique des situations et comique de langage.

Mots-clé: littérature, conte, rire, violence, monotonie, Bernardo Élis.

LISTA DE ABREVIATURAS

Siglas de títulos de obras:

EG	Ermos e Gerais
CD	Caminhos e Descaminhos
VJ	Veranico de Janeiro
AV	Apenas um violão

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. PARA UMA ABORDAGEM DO RISO NOS CONTOS DE BERNARDO ÉLIS.....	16
2.1. Localizando o riso.....	16
2.2. O riso à luz da filosofia.....	28
2.3. Natureza do objeto risível.....	36
2.4. O riso na literatura.....	42
3. A CONSTRUÇÃO DO RISO NA CONTÍSTICA BERNARDIANA.....	51
3.1. Parâmetros de análise.....	51
3.2. Monotonia e violência: o riso como produto dos extremos.....	54
3.3. O riso como mecanismo de distanciamento.....	60
4. PERSONAGENS RISÍVEIS.....	64
4.1. Riso caricatural.....	64
4.2. Roupas e acessórios.....	73
4.3. Gestos grosseiros e risíveis.....	75
5. RISO DAS SITUAÇÕES.....	79
5.1. O desconhecimento de si.....	79
5.2. O riso fundamentado nos contrários.....	81
5.3. Experiência que se traduz em nada.....	82
5.4. A ridicularização da morte.....	85
5.5. Da loucura ao riso.....	89
6. RISO DA LINGUAGEM.....	95
6.1. Oralidade: coloquialismo e riso.....	100
6.2. O narrador e suas articulações.....	105
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
7.1. A risibilidade do texto e a seriedade do leitor.....	111
8. REFERÊNCIAS.....	121
8.1. Bibliografia de Bernardo Élis.....	121
8.2. Bibliografia sobre Bernardo Élis.....	122
8.3. Bibliografia geral.....	123

1. INTRODUÇÃO

O riso pressente a verdade desnudada pelo dilaceramento do cimo.

Georges Bataille

Bernardo Élis é naturalmente o escritor goiano de maior prestígio no cenário literário de nossas letras. Sua obra, no entanto, é considerada por muitos como uma escrita de protesto em razão do tom de denúncia e de reivindicação que emanariam das tramas, onde se encontram fixados os quadros de miséria e de conformismo decorrentes do *modus vivendi* dos sertanejos, não raro, retratados como seres esquecidos nos locais mais ermos e nos gerais mais distantes. Nessa paisagem bravia, infernal e letéica¹, submetidos a um regime de sobrevivência e opressão, os tipos se acham praticamente desumanizados, e até mesmo desfigurados, como acontece a Nhola, Oláia, Piano, Januário, Totinha, Put-Kôe. Ali, como ocorre a cabo Sulivero, Nequinho e Moisés, os homens assistem ao ritmo monocórdio da sucessão dos dias, quebrado tão somente pela violência dos crimes brutais, que são quase sempre seguidos pelo espetáculo da morte.

As imagens duras e verossímeis que figuram em sua prosa contribuíram de modo substancial para realçar a importância de Bernardo Élis como um escritor preocupado com as questões sociais. Esse compromisso político-ideológico não é de maneira alguma negado pelo autor que em seu depoimento afirma: “tentei [...] fazer da literatura uma arma de denúncia” (Élis, 2000, p.95), referindo-se evidentemente à difícil vida levada pelo povo goiano, que na primeira metade do século passado via-se mergulhado no atraso social, econômico, político e cultural.

O engajamento de Bernardo Élis, no entanto, não é de maneira alguma panfletário. Entre as tantas coisas que chamam a atenção em sua obra, está o fato de o escritor procurar estabelecê-la no mais perfeito equilíbrio, ou seja, nos limites da utilidade e da fruição. Bernardo, conforme já teria dito Herman Lima (1966, p.24), na enunciação de sua prosa, “não se mascara [...] em momento algum, de sociólogo impertinente nem de demagogo proselitista”. O escritor, afinal, parece reconhecer que a sobrevivência do artista está em não

¹ Alusão a *Lethes*, o rio do esquecimento que aparece com certa frequência nos escritos de Platão e que é lembrado também pelo renascentista Erasmo de Rotterdam. Conforme a crença dos gregos do período mitológico, esse rio era capaz de produzir a perda da memória naqueles homens que ingerissem ou que banhassem em suas águas. No caso dos contos de Bernardo Élis, a paisagem letéica faz-se representada pela caracterização das regiões ermas, pelos gerais mais distantes, fim de mundo, como sinônimo de um lugar há muito esquecido.

se deixar dominar apenas pelos elementos da realidade, nem em elaborar uma obra com o singular propósito de deleitar o leitor. Por essa razão, suas histórias combinam o deleite com a utilidade, o que o coloca na esteira de Horácio, poeta latino que viveu no século I a.C., e que, ao legislar sobre a matéria literária, prescreve a idéia do *dulce e utile* como uma combinação necessária, posto que a literatura deve, ao mesmo tempo, deleitar e instruir o leitor (Horácio, 1995, p.65).

Bernardo Élis, com a idéia de fixar o antagonismo, procura representar a tragédia e a comédia de uma única vez, pois, parafraseando Nietzsche, nada pode mesmo ser tão triste que não possibilite pelo menos um único riso. Por essa razão, quanto mais o escritor tende ao trágico, mais ele se aproxima do cômico – ou de modo inverso – configurando assim um tipo de hibridez que, no passado e a respeito de outros autores, já havia sido percebido por Emil Staiger (1997, p.159). No caso específico de Bernardo Élis, o interesse em representar a fusão entre tragédia e comédia evidencia-se no conto “Um assassinato por tabela” (EG). Nessa história de triângulo amoroso, o amante Ramiro irá representar o duplo agente da natureza humana, pois ele é trágico e cômico a um só tempo. Condenado à morte, a pena imputada surge como uma forma de possibilitar a superação dos sentimentos do casal Benício/Fulô. Isso porque, aos olhos do marido, a morte do amante não vai além de um acontecimento cômico, enquanto aos da esposa, encarna o espírito da tragédia, num evento que exigirá dela um papel determinante.

O riso é um dos elementos que mais se faz presente na prosa de Bernardo Élis. Sua recorrência no texto não pretende impedir que a tragédia se realize, mas se inscreve como um meio de não deixar que o leitor se perca arrebatado pelos sentimentos de uma paixão violenta. Por isso as histórias encontram-se marcadas pelos acontecimentos inesperados, pelas incongruências e dissonâncias das ações, pelas imagens caricaturais e por uma linguagem que é capaz de produzir no leitor uma reação prazerosa que, não raras vezes, irá se materializar no riso do leitor.

É importante lembrar, no entanto, que nosso interesse pela risibilidade não nasceu necessariamente associado aos estudos da prosa de Bernardo Élis. É, na verdade, fruto de uma pesquisa anterior acerca do caricatural nos textos visuais, em estudos financiados pelo Programa de Licenciatura da Universidade Federal de Goiás (PIBIC-PROLICEN) e realizados sob a orientação da professora Maria Luiza Ferreira Laboissière de Carvalho. Naquela ocasião, ajudado pelas teorias do riso, pelos conceitos da tragédia e da comédia, foi possível compreender que, se por um lado os gêneros não se encontram necessariamente vinculados entre si, por outro, não devem ser vistos como coisas obrigatoriamente separadas.

Na esteira desse raciocínio, é possível entender então que, do mesmo modo que o sério não está incondicionalmente vinculado ao trágico, é importante compreender que algo pode ser potencialmente trágico e, ainda assim, ser irresistivelmente risível. Além do mais, é preciso lembrar que no cômico, nem sempre o riso pode ser encarado como absolutamente desprovido de seriedade.

Essas reflexões foram partilhadas também com outros professores da Faculdade de Letras e, principalmente, com a professora Marilúcia Mendes Ramos – orientadora desta atual pesquisa – quando na ocasião discutíamos sobre a possibilidade do riso na literatura de Euclides da Cunha. Não era o caso de entender apenas os elementos caricaturais, ou seja, aquilo que, de imediato, parecia mais visível e risível no desenvolvimento ficcional de **Os Sertões**. Mas de compreender que todo o conjunto da obra encontrar-se-ia articulado sobre dois planos, no sentido de arrebatrar o leitor ora para o sentimento de tragicidade, ora para a jocosidade proveniente das situações inesperadas, vividas pelas personagens do universo euclidiano.

Daí chegamos a Bernardo Élis sem muita dificuldade já que o escritor é o que, entre os goianos, melhor apresentou até aqui o interesse de realçar no leitor a ambigüidade e antagonismo dos sentimentos, ou seja, é o que melhor teria se interessado em desentranhar da tragédia aquilo que esta poderia conter de risível. E procurou fazer isso também em sentido contrário, não permitindo que o leitor possa rir de maneira desbragada e indecorosa de uma cena aparentemente cômica. Bernardo pretende sim um leitor frio, lúcido, equilibrado nas suas reações, e é por isso que seu narrador está, em grande parte do tempo, aproximando e distanciando, tanto a si mesmo quanto o leitor, em relação às personagens e aos fatos narrados.

Eis a razão por que neste estudo procuramos investigar os elementos do riso na prosa de Bernardo Élis, analisando uma razoável quantidade de contos que figuram na sua trilogia *Ermos e Gerais* (1944), *Caminhos e Descaminhos* (1965) e *Veranico de Janeiro* (1966)². É importante lembrar, porém, que o riso não se encontra restrito a essas obras em específico, pois pode ser visto também no romance *O tronco* (1956), marcado pelo tom

²No estudo é utilizado o volume 1 da Obra Reunida de Bernardo Élis, Coleção Alma de Goiás, publicado no ano de 1987 pela José Olympio Editora, no qual estão reunidos os livros *Ermos e Gerais* (1944), *Caminhos e Descaminhos* (1964) e *Veranico de Janeiro* (1966). Nas citações dos contos e obras do escritor, foi adotado o seguinte critério: em citação no corpo do texto, nos casos que for citado o nome do conto, como todas as obras utilizadas fazem parte de uma mesma coletânea, publicadas em um mesmo ano, mas possuem numeração de páginas independentes, optamos por citar apenas as iniciais dos livros e a numeração da página (exemplo: EG, p.27). Já nas citações fora do texto incluir-se-ão nesta seqüência: nome do autor, iniciais do livro, nome completo do conto entre aspas, seguido de numeração de página (exemplo: Élis, VJ, “Veranico de janeiro”, p.34).

familiar da linguagem, pelas grosserias, pelos xingamentos, expressões injuriosas e apelidos jocosos. Está presente também em sua lírica, *Primeira Chuva* (1971), sobretudo, no ritmo prosaico, nas pausas e na introdução de elementos dissonantes, capazes de causar uma reação subitânea no leitor.

Neste estudo, procuramos inicialmente delinear a história do riso, de modo a reconhecer sua importância para o homem arcaico, compreendendo também quais teriam sido as principais concepções filosóficas elaboradas ao longo da história do desenvolvimento humano. Partindo da idéia de que não exista tragédia que seja puramente trágica, nem comédia que seja essencialmente cômica, buscamos destacar a natureza do objeto risível, apoiados nas concepções desenvolvidas por um conjunto de pensadores, no meio dos quais figuram Sócrates, Platão, Aristóteles, Victor Hugo, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Sigmund Freud, Georges Bataille, Vladimir Propp e Mikhail Bakhtin.

Na literatura de Bernardo Élis ressaltamos os aspectos da violência na sua relação com a monotonia e o riso como um elemento de compreensão e de distanciamento dos fatos. É, portanto, uma estratégia discursiva para que o leitor, diante de acontecimentos profundamente trágicos, possa exercer o sereno julgamento. No caso, procuramos destacar, nas personagens: o caricatural da forma, o ridículo das roupas e acessórios, os gestos e comportamentos grosseiros; nas situações: a ignorância, a reação subitânea diante das incongruências, a ridicularização da morte e o tratamento em relação à loucura; na linguagem: as deformações pela recorrência à prosódia popular, as grosserias e os xingamentos dos falatórios, destacando inclusive o papel do narrador na consolidação de uma narrativa em estilo pitoresco.

Este estudo, de modo algum, pretende desconsiderar os aspectos sociológicos já apontados na obra de Bernardo Élis, ou seja, a importância política que lhe fora atribuída pela crítica e que, de certa maneira, é a grande responsável pelo sucesso do escritor ainda nos dias de hoje. Aliás, o que se deseja é provar que o projeto social da obra consolida-se no riso do leitor, quando este, diante das mazelas apresentadas nas narrativas pode reagir sem necessariamente tomar partido, quer seja do lado da figura do opressor, quer seja do lado do oprimido, já que ambos são igualmente nocivos e mostram as feridas causadas pelo estado de atraso social desse mundo que Bernardo procura reconstruir com tamanha fidelidade em sua prosa.

Por derradeiro, na parte das considerações finais de nossa pesquisa, procuramos relativizar nossa compreensão considerando que o riso deixado como marca na arquitetura

textual não é de modo algum perfeitamente infalível, já que é bem possível que lá onde um ri outro não ria – ou não ria com a semelhante intensidade – conforme aparece nas explicações do formalista russo Vladímir Propp (1992). Charles Baudelaire (19--?, p.23), por sua vez, afirma que o sentimento cômico reside necessariamente no sujeito. Segue daí que, se, mesmo diante de um projeto de riso como o que Bernardo Élis estabelece em sua prosa, ainda assim, o leitor não ri, isso está condicionado basicamente a três fatores: em primeiro lugar, à obtusidade de espírito, pois algumas pessoas são mesmo incapazes de rir; em segundo caso, à predisposição do leitor para captar mais os elementos trágicos e menos os elementos cômicos, pois as coisas trágicas são as que melhor se apresentam diante de nós; e, por último, ao partidarismo do decoro e da conduta austera que nos impõe ver numa obra – a exemplo das que apresentamos neste estudo – apenas o que ela contém de gravidade, de imediato e de importância social, encarando o riso como um comportamento indecoroso, ligado tão somente à comédia querendo, com isso, reduzir sua importância, de certo modo equacionando seriedade e saber.

2. PARA UMA ABORDAGEM DO RISO NOS CONTOS BERNARDO ÉLIS

De onde tirarei a solução trágica? – Devo começar a imaginar uma solução cômica?

Friedrich Nietzsche

2.1. Localizando o riso

Para compreender a risibilidade na prosa de Bernardo Élis é importante pesquisar antes o riso no sentido histórico, o que pressupõe um mergulho diacrônico e incerto, pois ele está vinculado a um passado profundamente remoto. Seus vestígios podem ser encontrados entre os gregos das sociedades arcaicas, que acreditavam que o princípio do universo estivesse relacionado a um acesso de riso louco desprendido de uma divindade soberana. Essa versão da “gargalhada cósmica” opõe-se diretamente à idéia da criação pela palavra, em razão do verbo ser indício de um mundo já civilizado, o que de certo modo, na explicação de Georges Minois (2003, p.21), contradiz o estado de vida primitivo e selvagem do princípio dos tempos.

O riso é então profundamente relevante para a cultura do homem arcaico e sua importância na narrativa mítica teria se revelado e se reforçado até mesmo nas ocasiões em que ele eventualmente tenha deixado de existir no ciclo sagrado. O principal relato envolve Deméter, a deusa da fertilidade e da agricultura, que, com o sumiço de sua filha Perséfone, raptada por Hades com o consentimento do pai, Zeus, teria se tornado *agelastos*³ e, com isso, ameaçado pôr fim à raça humana (Macedo, 2000, p.46). No caso, o riso mantém profunda relação com a vida, tanto é que para a deusa voltar a sorrir fora necessário que ela bebesse o *Kykeon*, espécie de líquido regenerador capaz de devolver-lhe a energia vital, oferecido por uma velha chamada *Iambo* (Jamba)⁴. Mas para convencer Deméter a beber a poção, antes é necessário que Iambo execute um gesto obsceno e grosseiro, despindo-se diante da deusa, de

³ Na mitologia, consta que depois de Hades ter raptado e levado Perséfone para o reino subterrâneo com a anuência do próprio pai, Zeus, Deméter, a mãe, profundamente magoada, torna-se *agelastos*, ou seja, “incapaz de rir”, privando a terra de sua fertilidade de maneira que com uma grande fome ameaça destruir toda a humanidade.

⁴ Essa não é, entretanto, a única versão que envolve o riso de Deméter. Noutra matriz mitológica, é o próprio Zeus quem intercede pela raça humana determinando que Perséfone passe dois terços do ano com sua mãe e um com seu marido. Sucede daí a origem das estações porque, enquanto Perséfone permanece na superfície da terra, Deméter, a mãe, sorri e com o seu riso aparecem as flores e os frutos, caracterizando respectivamente a primavera e o outono. Mas quando Perséfone deixa o seio materno e parte para a convivência com o marido, Hades, Deméter perde o riso e a terra então volta a esfriar, dando origem ao período de inverno (Schwab, 1996, p.326).

modo a arrancar-lhe o riso. É em homenagem a esse gesto de Iambo que os poetas cômicos da antiguidade chamaram de iâmbicos os versos tradicionais da comédia que, como os praticados por Arquíloco e seus sucessores, reivindicam para si o poder de fazer rir os deuses (Minois, 2003, p.25).

Esse episódio mítico está na origem do riso ritualístico que celebrava os mistérios da cidade de Elêusis, ocasião em que as sacerdotisas atualizavam o riso de Deméter e o gesto obsceno de Iambo, os quais eram remetidos para o ciclo natural das estações. Ainda na Grécia antiga, na cidade de Beócia, até o século II, praticava-se o riso ritualístico em homenagem à gargalhada de Hera que, depois de se esconder por algum tempo numa caverna, enciumada com a notícia de que Zeus se casaria novamente, desce da montanha e se surpreende diante de uma noiva de madeira. José Rivair Macedo (2000, p.48) comenta sobre a semelhança que havia entre as festas coletivas gregas e certos ritos, sobretudo orientais, em celebrações que envolviam alegria, riso, embriaguez, cantos e sacrifícios. No Egito, o riso esteve integrado ao culto de Rá como sinal de alegria pelo seu esplendor, capaz de robustecer gerações ao proporcionar-lhes a cheia do Nilo e como rejubilo pela vitória sobre seus inimigos (Budge, 1995, p.166-167). Em algumas culturas em específico é possível constatar semelhanças com a matriz mitológica grega envolvendo riso e desnudamento. É o caso do mito de Hórus e Seth⁵, entre os egípcios. No Japão arcaico, o riso como obscenidade está ligado à deusa Ama-terasu⁶. No tocante à mitologia nórdica, o gesto obsceno é atribuído a Loki⁷, deus do deboche e do escárnio.

Em nenhuma dessas culturas, no entanto, teria havido uma divindade que, de fato, pudesse personificar o riso. Nem mesmo entre os gregos, que costumavam possuir um deus ou uma deusa para cada espaço, para cada ação, ou para cada sentimento, teriam encontrado uma figura a quem, de modo direto, pudesse ser atribuída a risibilidade. De certa maneira, isso abre caminho para o imaginário literário, visto que no século II Apuleio menciona a existência de um deus de nome *Risus*. No Renascimento, período marcado pelo retorno às fontes

⁵ Hórus e Seth eram divindades oponentes. Hórus é colocado em julgamento por Ra-harakhti, o Mestre do Universo. Insultado, este abandona o tribunal, mas a deusa Hator, filha do juiz supremo, divindade que está ligada à abundância e à fertilidade, despe-se na frente do pai. Ra-harakhti ri da atitude da filha e acalma-se, podendo dar continuidade ao julgamento (Macedo, 2000, p. 47).

⁶ Atacada pelo próprio irmão, o deus do mar Susa-nō-wo, a deusa Ama-terasu ficou entristecida e buscou refúgio na Grande Caverna Celeste. As trevas cobriram imediatamente o universo. E, como todas as tentativas dos deuses para retirar Ama-terasu de seu refúgio não encontravam sucesso, foi necessário que uma mulher, Amē-nō-uzumé, se aproximasse do esconderijo e levantasse a roupa, com isso, desnudando os seios e os órgãos genitais. Na presença daquela cena, os deuses soltaram estrondosa gargalhada. A deusa solar não conteve então a curiosidade e saiu do esconderijo destruindo a escuridão (*ibidem*, p.47).

⁷ O deus Loki faz rir a perigosa deusa Skadi ao mostrar-lhe as genitálias amarradas por uma corda e atadas a um bode. Há algum tempo, Skadi clamava por vingança contra os deuses de Asgaard por causa do assassinato de seu pai, o gigante Tiazi. Profundamente amarga, Skadi prometia casar-se com um dos deuses que fosse capaz de fazê-la rir (*ibidem*, p.47).

primitivas da arte e pelo resgate do mito ao modelo clássico, Erasmo de Rotterdam (2001, p. 20), cita um deus chamado *Komo* que, por sua vez, estaria ligado ao riso e aos prazeres da mesa.

Mas o fato de não ter reconhecido a existência de uma divindade específica do riso, sobretudo considerando o que aparece registrado no próprio mito de Deméter, não significou para os gregos a exclusão do gesto da esfera sagrada. Tudo indica que a risibilidade tenha sido uma das marcas da vida divina, pois os deuses, sem qualquer exceção, eram frequentemente tomados por um riso inextinguível que não se prendia a nenhuma consideração seja de moral ou de decoro. Nem mesmo a solicitude de Hefesto, o manco deus do fogo, fora capaz de impedir que se voltasse contra ele a alegria trocista de seus pares do Olimpo. Estes, pois, numa ocasião em que banquetevam, ao contemplarem sua imagem deformada, claudicando de um lado a outro para servir-lhes o néctar retirado de uma cratera, não se detêm e, consoante as palavras de Homero (1998, p.20), eis que “uma irresistível gargalhada irrompeu entre os deuses bem-aventurados, ao verem Hefesto azafamado pelo salão”.

Essa espécie de riso inesgotável aparece novamente noutra episódio em que o mesmo deus do fogo prende numa armadilha sua esposa infiel, Afrodite, juntamente com o amante e irmão, o deus Ares, deixando-os imobilizados numa situação embaraçosa e expostos aos olhares dos outros deuses. Estes, por sua vez, “soltaram uma gargalhada inextinguível”, inicialmente, pelo espetáculo e, secundariamente, pela resposta que Hermes dá a Apolo, pois, disposto a trocar de lugar com Ares tão somente para poder usufruir do amor de Afrodite, retruca-lhe: “quem me dera tal felicidade, potente Apolo, cujos dardos ferem ao longe! Oxalá que laços três vezes mais numerosos, redes sem fim, me prendam, e que todos vós, deuses e deusas, me vejam prisioneiro, mas dormindo junto de Afrodite de jóias de ouro!” (Homero, 2003, p.108).

De acordo com o que é possível perceber, na esfera sagrada não há entraves para a ocorrência do riso que, aliás, parece não cessar nunca. O próprio Zeus revela-se um profundo zombeteiro, sendo, pois, capaz de se rejubilar enquanto, sentado, de seu trono no Olimpo, vê as demais divindades enfrentarem-se, enfurecidas, por causa da guerra de Tróia onde perecem igualmente, tanto aqueus, quanto troianos (Homero, 1998, p.356). Porém, se para os deuses o riso é sinônimo de alegria, entre os homens, cuja realidade é a morte sempre ao encalço, pode representar um sopro grande demais para o espírito, razão por que será sempre o testemunho de uma vitalidade precária, inferior e capaz de até mesmo conduzi-los à loucura (Minois, 2003, p.26).

Riso e loucura, aliás, de acordo com o que escreve Erasmo de Rotterdam (2001), nunca aparecem plenamente dissociados. Reconhecendo que a raça humana seja a mais infeliz de todos os animais, por sua insatisfação em ficar estabelecida nos limites prefixados pela natureza, nada portanto haveria de alegre, de prazeroso ou de escarnecedor que não fosse por obra da Loucura. É, pois, a ela a quem se deveriam todos os bens que servem para edulcorar a tristeza e que tanto contribuem para a felicidade da vida, conforme permite deduzir a leitura deste trecho:

Todas as coisas são de tal natureza que, quanto mais abundante é a dose de loucura que encerram, tanto maior é o bem que proporcionam aos mortais. Sem alegria, a vida humana nem sequer merece o nome de vida. Mergulharíamos na tristeza todos os nossos dias, se com essa espécie de prazeres não dissipássemos o tédio que parece ter nascido conosco (Erasmo, 2001, p.30).

Essa associação com o riso contribui para que a loucura, tal qual é concebida por Erasmo, revista-se de um caráter positivo. O renascentista valoriza os insensatos como uma espécie de crítica a um mundo decadente, mergulhado no caos, mundo que perdeu suas referências e do qual é preciso rir como forma de exorcismo para a criação de um mundo novo, o mundo da Renascença. Daí a necessidade de se valorizar a imagem do louco, pois, ironicamente, os verdadeiros felizardos seriam aqueles que mais pudessem aproximar-se da índole da estupidez dos brutos. Nessa perspectiva, o riso competiria então aos tolos, aos bobos, aos insensatos, aos imbecis. Afinal de contas, como nas palavras de Erasmo (2001), estes estariam

isentos dos terríveis remorsos da consciência; não temendo nem fantasmas nem trevas, não são atormentados pela perpétua perspectiva dos males; não são enganados pela vã esperança de futuros bens. Em suma, os seus dias não são envenenados pela infinita série de cuidados a que sujeita a vida. A desonra, o temor, a ambição, a inveja, o amor, a amizade são coisas inteiramente estranhas para eles, pois gozam de incomparável vantagem de só na forma diferirem dos animais (Erasmo, 2001, p.50).

Um outro aspecto de relevada importância na história da risibilidade diz respeito ao fato de entre os povos das culturas arcaicas, até certo ponto, não ter havido uma nítida separação entre as formas do riso e as formas do sério, pois nem mesmo o riso encontrava-se desprovido de alguma seriedade. Essa dicotomia iria aparecer somente mais tarde, nas etapas mais adiantadas da vida social, a partir do momento em que se estabelece o regime de classes, quando finalmente se dá a constituição do Estado. Pelo que parece possível constatar, até a concretização desse advento, na cultura do homem primitivo, o riso e a seriedade eram formas

igualmente autorizadas, de maneira que ambas faziam parte das cerimônias pertencentes ao sagrado, estando igualmente inseridas nas demais atividades coletivas instituídas pela vida na comunidade. Essa explicação abre o célebre estudo de Mikhail Bakhtin (1999) sobre o riso na cultura popular na Idade Média e no Renascimento que, a esse respeito, elabora a seguinte afirmação:

nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente [...] oficiais. Essa característica persiste às vezes em alguns ritos de épocas posteriores. Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto (Bakhtin, 1999, p.5).

Na cultura hebraica, o riso é citado pela primeira vez no livro de Gênesis, Antigo Testamento da *Bíblia Sagrada*, e aparece com o riso de Abraão e Sara em resposta ao anúncio de Deus de que o casal, mesmo já estando bastante adiantado na idade, conceberia um filho que, por determinação divina, se chamaria Isaac. *Yeçechaq*, como é a forma em hebraico, quer dizer justamente “aquele que ri”. O termo, conforme explica José Rivair Macedo (2000, p.45), deriva do vocábulo *Yiçechaqèl* que, por sua vez, significa “Deus ri”. Aliás, se Freud estiver mesmo correto, o mais provável é que Isaac, pelo fato de ter sido liberado da emulação apenas no exato momento do sacrifício – talvez como uma forma divina de realizar a confirmação do nome recomendado por Deus – tenha experimentado do riso inevitável por decorrência de sua proximidade com a morte. Nas palavras de Freud (1996, p.141): “o riso se dá quando uma cota de energia psíquica, usada anteriormente para a catexia de trajetos psíquicos particulares, torna-se inutilizável, de modo que essa (energia) pode encontrar descarga livre” (Freud, 1996, p.141). No exemplo, como Isaac é preparado numa tensão gradativa para o choro, a natural distensão, ou seja, o relaxamento dessa tensão emocional poderá ter produzido nele um riso sem precedente. Isso porque, para fazer uso e contextualizar as palavras de Aristóteles (19--?, p.71), parece ser mesmo agradável aos homens quando, não mais ameaçados, estes se acham livres do mal.

No caso de Abraão, o riso é a expressão da alegria com o porvir, sem dissimular, contudo, certa incredulidade. No anúncio da concepção do filho, Abraão prostra-se com o rosto em terra e se põe a rir, enquanto diz consigo mesmo: “Será que um centenário vai ter um filho e que, aos 90 anos, Sara vai dar à luz?” (Gênesis, 17:17). Na segunda visita de Deus a Abraão, é Sara quem ri ao tomar conhecimento da promessa divina, comportamento que, no

entanto, irrita o criador por tratar-se de um riso que demonstra sentimentos de autoderrisão. É o que de certo modo pode-se deduzir das palavras que acompanham o riso de Sara: “acabada como estou, terei ainda tal prazer, sendo meu marido já velho?” (*ibidem*, 18:12). Nessas palavras, há indícios também de que o riso seja uma preocupação social, o que comprova que nenhum sujeito é afeito a ser objeto de zombaria. É por essa razão que Sara, por ocasião do nascimento do filho, comenta: “Deus me fez rir e todos os que souberem vão rir-se de mim” (*ibidem*, 21:6).

Nos episódios envolvendo o nascimento de Isaac o riso aparece materializado de modo evidente. Na maior parte das situações bíblicas, porém, é necessário abstraí-lo, como no caso do riso que se insinua pelas palavras do criador ao comentar a queda de Adão: “Eis que o homem se tornou como um de nós, capaz de conhecer o bem e o mal” (Gênesis, 3:22). A risibilidade encontra-se subentendida na confusão das línguas por ocasião da construção de Babel e pode ser percebida também nas inúmeras passagens em que os Hebreus convertem seus inimigos em figuras tipicamente jocosas. As proezas de Sansão, por exemplo, realizam-se por contrastes antitéticos, entrelaçam o sublime no trivial e revelam aspectos hilariantes, como na cena em que o israelita captura trezentas raposas, amarra-as em pares pelas caudas, coloca no meio de cada par, no local do nó, uma tocha acesa, incendiando assim a lavoura dos filisteus (Juízes, 15:4-5).

Esse herói bíblico, aliás, nos relatos das escrituras, destaca-se por seu caráter zombeteiro. Sansão propõe enigmas particulares e se rejubila diante da aflição daqueles que são desafiados a desvendar. Em certa ocasião, depois de matar mil filisteus com apenas dois golpes, improvisando como arma para os crimes tão somente uma queixada de burro, repete em tom jocosos: “Com uma queixada de burro e um ou dois golpes, com uma queixada de burro matei mil homens” (Juízes, 15:16). Enfim, para sumariar, as histórias de Sansão não se caracterizam apenas pela grandiloquência e sacralidade, porque tanto pelo estilo de linguagem, quanto pelo desenrolar dos acontecimentos, que são marcados por um dinamismo resultante do encurtamento da distância entre o “problema” e a “solução”, estas resguardam certa aproximação com o estilo picaresco.

Na *Bíblia*, pode-se considerar como um caso de chiste autêntico o que aparece em um dos episódios que trata da perseguição de Saul a Davi. No encalço de Davi, rei Saul entra numa caverna para satisfazer suas necessidades. Agacha-se com as costas voltadas para o fundo da gruta e nem imagina que aquele a quem perseguia achava-se ali dentro juntamente com seus companheiros que, diante daquela cena e relembrando uma anterior promessa feita por Deus, dizem: “Este certamente é o dia, do qual o Senhor te falou: ‘Eis que vou entregar os

inimigos nas tuas mãos!” (1Samuel, 24:5). O caráter chistoso proveniente dessa expressão, estabelecendo, no caso, uma comparação com os conceitos de Freud (1996, p.43), procederia da idéia de que os parceiros de Davi teriam interpretado, estritamente em sentido literal, uma promessa que teria sido feita em sentido figurado, caracterizando desse modo o uso de duplo sentido.

Já o livro do Novo Testamento é marcado pela exaltação ao choro e à penitência e por difundir a imagem de um Cristo agelasto, o que faz alguns homens da Igreja apostarem na idéia de que Jesus nunca teria rido. E mais: pelo fato de ter sido ridicularizado, isso provaria o quanto o comportamento ridendo encontrar-se-ia vinculado às esferas diabólicas. O riso causa distorções desproporcionais no rosto daquele que ri, elimina os traços de beleza, tem sua origem no prazer carnal e faz o cristão superar o medo que deveria ter do juízo final. Eis, pois, os principais argumentos dos pais da Igreja que, por tais razões, passam a combatê-lo no comportamento dos monges, nos sermões das missas e na vida social dos cristãos (Minois, 2003, p.126-131). Nesse combate está presente Santo Agostinho que define a alegria do riso como um comportamento vergonhoso e degradante, como consta em suas reminiscências de uma juventude desregrada:

Que sentimento era aquele da minha alma? Sem dúvida era um sentimento muitíssimo vergonhoso; e ai de mim que o mantinha! Mas, enfim, que era ele? “Quem conhece todos os delitos?” Era um riso, como que a fazer-nos cócegas no coração, provocado pelo gosto de enganar os que tinham como impossível o nosso feito e vivamente o detestavam (Santo Agostinho, 2003, p.55).

Apesar de certos representantes do clero, a exemplo de Santo Agostinho, São Basílio e São João Crisóstomo, como partidários do decoro e da conduta austera, terem sido refratários e temerários aos efeitos do riso, a *Bíblia Sagrada*, de fato, resguarda aspectos de risibilidade. E caso não se tenha dado relevância nem achado graça alguma em certas passagens das Escrituras é porque, de acordo com o que explica Georges Minois (2003, p.124), com base nos argumentos de Dominique Cerbelaud, no decorrer de sua história, “o cristianismo esteve mais vezes em posição dominante que em posição dominada; aliado íntimo dos poderes, sempre disputou com eles a posição suprema. E isso não favorece nem o humor nem a ironia, qualidades julgadas subversivas”. Dito isso, o mais correto é pensar que as comunidades interpretativas que se formaram em torno da *Bíblia* compuseram-se de tipos demasiadamente sisudos, austeros e evidentemente incapazes de admitir que o riso fosse possível na leitura de um livro historicamente entendido e concebido como profundamente sério.

É o que também demonstra a opinião de Erich Auerbach (2001), ao apontar a fusão antitética como um dos elementos mais determinantes do caráter estilístico de alguns textos bíblicos. Sua compreensão é de que, se na teoria antiga o estilo de linguagem elevado e sublime, chamado *sermo gravis* ou *sublimis*, encontrava-se sisudamente separado do estilo baixo e trivial, por sua vez, denominado como *sermo remissus* ou *humilis*, “no cristianismo, ao contrário, as duas coisas estão fundidas desde o princípio, especialmente na Encarnação e na Paixão de Cristo, que realizam e combinam tanto a *sublimitas* quanto a *humilitas* no mais alto grau” (Auerbach, 2001, p.132).

Em certa medida é possível considerar que o riso possui um caráter propriamente autônomo, pois, apesar dos percalços e interditos sofridos, ele teria sobrevivido inicialmente de modo discreto no interior de situações compreendidas como eminentemente elevadas e sublimes. Reprimido pelo protocolo oficial e praticamente banido da esfera social urbana, ao contrário de silenciar-se, o riso migra para os campos, onde se revitaliza, mantendo plena relação com as festividades agrárias e com as camadas do populacho, o que contribui para que se consolide uma segunda visão do mundo, a visão cômica. Nem mesmo o discurso enrijecido da Igreja teria sido capaz de neutralizar a risibilidade no mundo cristão. Esse discurso, aliás, é formulado não apenas com base na imagem de um Cristo agelasto, mas também na “ideologia da seriedade” que, desde Platão, impunha um repertório de temas determinados como nobres no trato da ciência e da verdade, numa tentativa de equacionar seriedade a saber (Baêta Neves, 1974, p.48).

E se o riso sobrevive é porque, consoante ao que pondera Georges Minois (2003, p.133), em meio aos intelectuais da Igreja que tanto vilipendiavam, reprimiam e condenavam o comportamento ridente, paradoxalmente, encontravam-se também alguns satiristas, por sua vez, acostumados a chacotear os mitos, os deuses e os cultos pagãos. Esses clérigos voltam a risibilidade contra o próprio diabo e o convertem numa espécie de bufão. Na explicação de Mikhail Bakhtin (1999, p.63-64), embora inicialmente a risibilidade tenha sido empurrada para fora de praticamente todas as esferas oficiais, bem como das celebrações religiosas, no decorrer do longo período da Idade Média, assim que a própria Igreja vê-se prejudicada, procura estrategicamente assimilar e cristianizar as festividades pagãs organizadas em torno do riso. Estas, afinal, consideradas como uma espécie de válvula de escape, vinham ganhando surpreendente autonomia e evoluíam, pois, de uma maneira extraordinária. Com isso, a fim de simular uma certa pausa no caráter rígido da vida e das celebrações sociais e religiosas, passasse a tolerar festas como a do asno e dos loucos, a liberdade e os insultos do carnaval, o barulho e a agressividade das charivaris, as celebrações paródicas aos cultos sagrados como o

riso pascal, além da recreação e divertimento encontrados em brincadeiras licenciosas como os jogos monacais.

No Renascimento, com o retorno às fontes antigas da arte e o conseqüente resgate dos valores mitológicos da cultura grega e romana, o riso definitivamente encontra espaço privilegiado principalmente no caso da literatura, podendo ser encontrado em obras de escritores como Rabelais, Cervantes, Shakespeare e na já referida criação de Erasmo de Rotterdam. Há nesse resgate uma sensação de virada histórica, já que a nova sociedade dava adeus ao período da Idade Média e ao modelo de sociedade feudal, e isso irá proporcionar uma alegria franca que culmina na gargalhada ensurdecidora, conforme se deduz deste trecho:

A cultura cômica da Idade Média preparou as formas nas quais se expressaria essa sensação histórica. De fato, essas formas tinham uma relação capital com o tempo, a mudança, o devir. Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça. A nova consciência histórica se preparava nelas também. Por esse motivo, essa consciência encontrou sua expressão mais radical no riso (Bakhtin, 1999, p.86).

Entre os autores românticos, Victor Hugo (2002) destaca-se como a primordial figura a reconhecer a presença do riso na arte. O escritor aponta como principal causa a nova configuração religiosa, ou seja, o cristianismo, e reconhece o grotesco como parte essencial da condição humana, cuja natureza trágica não seria capaz de banir ou sequer disfarçar completa e definitivamente o caráter cômico. É o que escreve o escritor no seu prefácio de *Cromwell*, com o propósito de reforçar a idéia de que no seio da tragédia e do drama há lugar reservado para a risibilidade, resultante da combinação do belo com o feio, da convivência do disforme com o gracioso, enfim, da mistura do sublime com o trivial, porque essas características coabitariam juntas, lado a lado, numa relação de natural coesão, como procura demonstrar esta passagem:

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários (Hugo, 2002, p.46).

No século XIX, um dos principais argumentos sobre a natureza da risibilidade é oferecido por Charles Baudelaire, que evidentemente dialoga com teóricos clássicos como Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Thomas Hobbes, René Descartes. Bastante radical em seu posicionamento, Baudelaire de modo algum considera que o riso possa fazer parte do

sagrado. Para o escritor o riso exprime o mal, a agressão, e como sinal de eloquente debilidade está intimamente ligado ao homem decadente e à sua conseqüente degradação física e moral. O riso, no caso, é profundamente ambíguo e não passa de um sintoma de fraqueza e de vaidade. Enfim, como expressão de um sentimento duplo, seria, pois, sinal de superioridade em relação aos animais e de inferioridade em relação aos sábios. Mas, estes, por conhecerem o verdadeiro sentido do riso, apanágio dos loucos, receiam-no e a ele somente se entregam com certo estremecimento. Espécie de enfermidade física, sintoma de orgulho inconsciente, completa o escritor:

O riso é satânico, é portanto profundamente humano. Representa no homem a conseqüência da idéia da sua própria superioridade; e, de facto, como o riso é profundamente humano, é essencialmente contraditório, ou seja é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser absoluto de quem possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo destes dois infinitos que se solta o riso (Baudelaire, 19--?, p.19).

Nas primeiras décadas do século XX, o riso encontra sua força na ilegibilidade e incompreensão que produz o sentimento de *nonsense*. Como fonte de prazer, o *nonsense* já era explorado anteriormente por Mallarmé e Rimbaud e decorria de uma escrita delirante, estranha, incompreensível, que se comporta como se fosse uma espécie de transgressão e zombaria em face da razão convencional. Mas é com os vanguardistas que o sentimento de *nonsense* encontrará sua culminância, expressando a subversão absoluta com base na derrisão, na surpresa, na destruição do bom senso e na exploração do senso de absurdo. *Ce n'est pas une pipe*, quadro dadaísta de René Magritte, é a expressão de uma espécie de dissonância entre “palavra” e “coisa representada”, idéia chistosa que se baseia na arbitrariedade do signo. Movido pelo princípio da transgressão e da incongruência, Marcel Duchamp coloca bigodes na Gioconda e o resultado disso não deixa de ser potencialmente estranho e conseqüentemente engraçado. Salvador Dalí retrata o grotesco criando imagens que se deformam dando origem a outras, de modo que dessacraliza a matéria, as instituições abstratas e resvala para o território do riso.

Entre nós, é impossível negar que a risibilidade tenha estado presente na base de nossa cultura com culminância na Arte Moderna e Contemporânea. Aliás, desde as primeiras manifestações, o riso tem sido uma referência importante, aparecendo na poesia de Gregório de Matos que, por meio de combinações poéticas, fixa os vícios, os ridículos, os desmandos de sua época e, com isso, chega a produzir forte impressão de comicidade (Pareja, 1994, p. 22). Na lírica de Tomás Antônio Gonzaga é possível notar que o escritor realiza uma leitura

irônica da capitania mineira, conforme explica Alfredo Bosi (1996, p.74-75). Manuel Antônio de Almeida, além de explorar a linguagem comum encontrada no estilo coloquial, procura realçar uma sociedade caricatural. Mas é na escrita realista de Machado de Assis que o riso será melhor tematizado, aparecendo como “espécie de válvula de escape diante da constatação da miséria do homem” (Pareja, 1994, p.23). Esse ponto de vista, que pode ser comprovado na leitura de contos como “A Igreja do Diabo”, ganha densidade principalmente com a criação de Brás Cubas, pois, consoante ao que escreve Roberto Schwarz (1997, p.55), o “volúvel Brás Cubas [...] desde a primeira linha do romance vai sentar-se no banco dos réus [...] para rir do leitor”. Cubas, aliás, quando assume a condição de defunto-autor, realiza certo desdobramento e é isso que lhe confere o poder de zombar. Afinal de contas, se para rir é necessário um mínimo de distanciamento – afastando do centro comum dos acontecimentos para assistir à vida como espectador neutro, como aconselharia Henri Bergson (1992, p.13) – na morte, que é uma forma definitiva de distanciamento, a personagem reveste-se de assaz indiferença, de modo que só assim pode assistir como espectador desinteressado aos fenômenos de sua própria existência.

O riso é algo também recorrente na literatura de autores pré-modernistas como Lima Barreto e Euclides da Cunha. Lima Barreto busca na atualidade jornalística e nas realidades sociais matéria para compor tramas que criticam “o desvio da vida no sentido próprio da mecânica” (Figueiredo, 2003, p.28). Euclides da Cunha desenvolve um riso de base caricatural, com ênfase nos traços antitéticos e nos combates prenhes de peripécias. Ele descreve os caracteres de figuras típicas e registra, com certa jocosidade, o comportamento do sertanejo nas festas, nos folguedos, nas danças e desafios que somente se encerram quando um dos cantores se engasga e é saudado pela derrota com “uma avalanche de risos” (Cunha, 2000, p.126-128).

No Modernismo, o riso toma parte principalmente na prosa e na poesia, o que irá influenciar boa parte dos escritores do século, no meio dos quais se encontrará Bernardo Élis. Mário de Andrade, por exemplo, elabora *Macunaíma*, um misto de epopéia e novela picaresca que suscita a irrisão pelo emprego da linguagem, pelo estilo paródico e pela maneira de estabelecer as situações textuais, que inclui até mesmo “transformações cômicas, nascidas da agressividade do instinto contra a técnica” (Bosi, 1996, p. 352). Oswald de Andrade dedica-se ao poema curto que tem a força de um chiste e, para isso, recorre à economia de linguagem, às trocas verbais e ao jogo das idéias. Na lírica de Manuel Bandeira, há um riso que não quer cessar e que nunca representa alegria verdadeira, insinuando-se bem mais como uma forma de camuflar a perda de sentido da vida. É como se o poeta se convertesse numa espécie de

Demócrito, o filósofo ridente que a tudo olhava com hilaridade, julgando como vã e ridícula a condição humana, provando que apesar de uma existência sofrida é possível rir, mesmo que seja um riso forçado para afugentar as dores e que quase sempre descamba em sentimento de autoderrisão.

É porém no regionalismo literário que o riso teria encontrado sua melhor guarida. Desde as origens arcaicas a risibilidade esteve vinculada ao modelo de vida agrária. Em oposição ao regime protocolar do *urbanitas*, encontra na liberdade campesina motivação para reinar absoluto e indiferente, pois, em geral, participa tanto das formas sérias quanto das formas não-sérias da cultura. Enfim, pelo que consta, o mundo interiorano e agrário, o modelo de vida primitiva e atrasada, tem historicamente se consolidado como o refúgio natural de todas as formas de irrisão, as quais para ali migram quando se vêem expurgadas pela sisudez da esfera social urbana.

Está claro, portanto, levando em conta essa rápida incursão pela história do riso, que o comportamento ridente esteve presente em diferentes momentos e espaços da cultura humana. No decurso do tempo, a risibilidade tem provado sua autonomia, pois, malgrado os percalços, nem mesmo os livros considerados como dotados de maior seriedade, cuja leitura é, via de regra, induzida por uma gravidade absoluta, a exemplo do que acontece no caso dos livros sagrados, teriam conseguido impedir as infiltrações cômicas. De certa maneira, é possível afirmar que este capítulo antecipa alguns conceitos sobre a natureza do objeto risível. Logo de início, apresenta o riso como uma obscenidade que não se prende, no entanto, a nenhuma consideração moral. Em seguida, oferece a deformidade desprovida de ofensa, característica analisada por Aristóteles, provavelmente inspirado na figura do manco Hefesto, pois este, ao contrário de ofender-se com a zombaria de seus irmãos divinos, assim escreve Erasmo de Rotterdam (2001, p.27) “põe-se a correr para chamar atenção sobre seu andar claudicante”.

Um outro exemplo é o riso que acomete o espectador desinteressado, quando este se detém diante de qualquer embaraço percebido em seu semelhante. Esse embaraço está na raiz dos motivos que levam Ares e Afrodite a tornarem-se figuras risíveis aos olhares das demais divindades olímpicas. Entre os mortais, o desconcerto que descamba em risibilidade pode ir da simples imagem de alguém que tropeça e cai – ou de um jato de lama que atinge o rosto da mocinha desatenta, tal qual em “Cenas de esquina depois da chuva” (Élis, 1987, p.109) – a uma idéia mais complexa, como a das peripécias vividas por cabo Sulivero, do conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”. Este, afinal de contas, na esperança de poder fugir da monotonia na companhia da indiazinha Put-Kôe, não logra entretanto

qualquer sucesso e, para piorar, vê-se às voltas com a tenacidade da nativa que, como um grande riso, segue-lhe no encalço para todo parte, de modo que o “cristão bão” torna-se presa de seu próprio ardil: “- Cristão casou, não pode largar mulher não” (*idem*, 1987, p.22). Com isso, pode-se dizer que o riso é, sob todos os indícios, razão da verdadeira literatura, inclusive no caso daquelas obras que são dotadas de maior catástrofe, já que, conforme as palavras de Sócrates, “um mesmo homem deve ser, a um tempo, poeta cômico e poeta trágico, e o que sabe com arte tratar a tragédia, com igual arte deve saber tratar a comédia” (Platão, 1948, p.124).

2.2. O riso à luz das concepções filosóficas

Na concepção de Aristóteles (1956), a primordial característica capaz de estabelecer definitivamente a diferença entre o ser racional e as outras espécies de animais consiste no fato de o homem ser o único animal capaz de rir. Essa definição condiciona o riso àquilo que é propriamente humano. Nisto está de acordo Vladímir Propp (1992, p.40), pois conforme pensa, “somente o homem ou aquilo que o lembra podem ser ridículos”. Logo, só é possível rir de coisas que façam com que o homem pense no próprio homem ou em suas ações.

Henri Bergson (1983, p.12), por sua vez, parte dessa mesma premissa aristotélica para chegar à conclusão de que não se trata apenas de reconhecer o homem como o único animal que ri, mas de entender que ele é certamente o único animal que ri e que é capaz de fazer um outro animal rir. Deste modo, voltando a Propp (*loc. cit.*), nada então poderia se configurar em risível sem a interferência humana, porque o animal comum pode até se alegrar e se regozijar, mas ele jamais será capaz de perceber o ridículo e de atribuir à jocosidade qualquer conotação moral.

Mas o que de fato pode ser o riso e o que, afinal, produziria o efeito de risibilidade no sujeito ridente? Quanto a essa primeira questão, é possível sumariamente dizer que o riso tem sido compreendido como uma espécie de fenômeno liminar, que é capaz tanto de afirmar quanto de subverter a ordem e que, segundo a explicação de Georges Minois (2003, p.16), reside, pois, “na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico”. De origem praticamente incerta, no decorrer do tempo, o riso teria recebido uma razoável quantidade de definições, em alguns casos, contraditórias mas complementares, em outros.

Platão (19--?, p.55; 226), por exemplo, considerava a natureza do riso como uma afecção da alma, uma mistura de prazer e dor, e acreditava ter razões de sobra para condená-lo. Essa postura seria adotada mais tarde pela Igreja – por influência, talvez, de Santo Agostinho, o clérigo mais afinado ao platonismo – no sentido de formular seu discurso de repressão ao riso, visto por ela como um comportamento diretamente ligado às possessões diabólicas. Na concepção de Aristóteles (1995, p.24), o riso é caracterizado pela feiúra e pela deformidade esvaziadas de sofrimento e, por ser uma espécie de prazer, encontrar-se-ia entre as coisas agradáveis. É o que afirma o estagirita na composição de sua *Arte Retórica*: “como são agradáveis o jogo, o riso e toda a espécie de folga, necessariamente o deve ser tudo o que provoca o riso” (*idem*, 19--?, p.74). Esse ponto de vista aristotélico provavelmente iria influenciar a literatura médica entre os séculos XVI e XVII cujos autores⁸ parecem concordar com a idéia de que o riso encontra-se ligado aos sentimentos de alegria e felicidade (Skinner, 2004, p.24-29).

Thomas Hobbes (1979), que vive nesse mesmo período, parte naturalmente de Platão e Aristóteles para formular sua censura ao comportamento ridente. O filósofo analisa o riso sob o prisma psicológico, sociológico e moral, concorda quanto a seu vínculo com a alegria e o concebe como um sinal de pusilanimidade. Em outras palavras, o riso é uma súbita manifestação de orgulho, vaidade e desprezo pelos outros. É o que, afinal de contas, deixa escrito em seu *Leviatã*:

O entusiasmo súbito é a paixão que provoca aqueles trejeitos a que se chama riso. Este é provocado ou por um ato repentino de nós mesmos que nos diverte, ou pela visão de alguma coisa deformada em outra pessoa, devido à comparação com a qual subitamente nos aplaudimos a nós mesmos (Hobbes, 1979, p.36).

O conceito moral defendido por Hobbes a respeito do comportamento ridente é algo particularmente interessante que, para surpresa do leitor, encontra eco em um dos contos de Bernardo Élis. Em “Noite de São João”, (CD), seu Jeremias só consegue calar uma velha paixão que o dilacerava por trinta anos, quando pode sufocá-la no pântano do riso. Mas para fazer isso é necessário estar diante do objeto amado, contemplando sob a claridade da fogueira, a imagem deformada, grotesca e decrépita de Anica que, por ser concebida a partir de traços caricaturais, possibilita que ele, seu Jeremias, na condição de amante rejeitado, reaja de maneira cruel e vingativa:

⁸ Os autores teriam sido Laurens Joubert (França), Celso Mancine e Elpidio Barretário (Itália) e Timothy Bright (Inglaterra).

Agora, porém, ele pode perceber: era o xale dela que queimava, calmamente, sem pressa, com meticulosidade malvada. Seu Jeremias afastou-se nas pontas dos pés, resabiado, achando que algum malicioso o estivesse observando na sombra. E foi encostar-se à porta da chácara, aguardando o momento em que Da. Anica acordasse sobressaltada com o incêndio. “Naturalmente a dentadura cairia dentro do fogo ou no chão e se partiria. Ia ser gozado” (Élis, EG, “Noite de São João”, p.147).

É claro que seu Jeremias, por todo esse tempo, ou seja, ao longo dos trinta anos, teria praticado a “arte de amar”, conservando unicamente as características positivas de uma Anica ainda jovem: “os olhos claros e brincalhões”, o “modo provocante” (Élis, 1987, p.145-146). O remédio para esse sentimento aparece quando, finalmente sob a luminosidade da fogueira de São João, a personagem, praticando a “arte de esquecer”, consegue reparar nos defeitos da amada, como se de certa maneira se orientasse pelos conselhos de Ovídio (2001, p.130): “o quanto puder, examine sob um ponto de vista desfavorável as qualidades de sua amante”. O resultado desse esforço, na história, conforme afirma o próprio narrador, será um “sorriso amargo, cruel, seco, por onde vasava toda a sua desilusão e toda a sua revolta” (Élis, 1987, p.148).

Hobbes provavelmente censuraria o riso de seu Jeremias e o classificaria como um sinal de pusilanimidade, porque como diz: “o que é próprio dos grandes espíritos é ajudar os outros a evitar o escárnio” (Hobbes, 1979, p.36). Jeremias, ao contrário disso, revela pelo riso debilidade e orgulho inconsciente, uma certa fraqueza que o faz aplaudir a si mesmo e a esquecer-se de que o tempo também o havia desfigurado, de modo que de um simples esforço que ele empreende para lembrar-se da imagem de Anica resulta uma “feiúra sisudamente inspirada” (Élis, 1987, p.144).

Uma outra importante concepção sobre a natureza do riso é a de René Descartes (1994) que em seu estudo introduz também pontos de vista de natureza fisiológica. Para Descartes, o riso nasceria de uma mistura de alegria, surpresa, admiração e raiva que iria culminar subitamente numa voz inarticulada e barulhenta. Na afirmação do filósofo, “em tôdas as circunstâncias que podem produzir êste riso estrepitoso que vem do pulmão, há sempre algum pequeno motivo de ódio, ou ao menos de admiração” (*ibidem*, p.359). Olhando por este prisma, o riso nasceria como uma espécie de alegria, provocada em alguém que contempla os defeitos em uma outra pessoa e imagina que esta, afinal, seja digna de tais deformidades.

Immanuel Kant (1979, p.159) que diz: “il y ait quelque chose d’absurde em tout ce qui doit provoquer un rire vivant et éclatant⁹”, conduzindo sua percepção por um prisma

⁹ Existe qualquer coisa de absurdo em tudo que deve provocar um riso vivo e abalador (Tradução Nossa).

intermediário, norteado tanto pelas concepções platônicas quanto aristotélicas, acredita que o riso embora seja uma afecção da alma, pelo fato de ser uma das formas de prazer, efetivamente se encontraria entre as coisas agradáveis. Kant, em certa medida, retoma o ponto de vista de Descartes para afirmar que a alegria do riso resulta, pois, de uma sensação de saúde que não produziria nem juízo nem compreensão. Na afirmação de Descartes (1994, p.346): “quando gozamos de plena saúde e o tempo é mais sereno do que de costume, sentimos em nós um contentamento que não provém de nenhuma função do entendimento”. Com certa semelhança e enfatizando que o riso pode produzir o equilíbrio das forças vitais, comenta Kant (1995, p.176-177): “a música e a matéria para o riso são duas espécies de jogo com idéias estéticas ou também com representações do entendimento, pelas quais enfim nada é pensado”.

Não é possível neste estudo concordar com a idéia de que a risibilidade não comporte entendimento, porque pensando com Georges Bataille (1992, p.165), “o que está escondido no riso [muitas vezes] deve permanecer assim”, como uma espécie de movimento extremado do pensamento, uma resposta derradeira do homem diante das angústias e sensações que produzem o êxtase e o sentimento de incompreensão momentânea. Por outro lado, deve-se considerar que em meio às definições de Kant há uma que causa particular interesse na composição deste trabalho. É a idéia de que “o riso é um afeto resultante da súbita transformação de uma tensa expectativa em nada” (Kant, 1995, p.177, grifo do autor). Essa repentina transformação em “nada” estaria na raiz do riso causado por situações vividas por personagens como Quelemente, de “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” (EG). O relato dessa história suscita grande expectativa que culmina com a morte da mãe, momento em que tudo se descortina e mostra aos olhos do leitor, e do próprio Quelemente, a nulidade completa de seu gesto.

Parece haver um pouco dessa “expectativa traduzida em nada” de Immanuel Kant na “razão malograda” de Arthur Schopenhauer. Na concepção de Schopenhauer (2004, p.68), “o riso não é nunca outra coisa senão a falta de concordância – subitamente constatada – entre um conceito e os objetos reais que ele sugeriu, seja de que modo for”, pois o riso, conforme arremata, consistiria precisamente na expressão desse contraste. Isso significa dizer que, tal qual aparece na contestação de Vladímir Propp (1992, p.19), para Schopenhauer, o riso nasceria quando de repente se descobre que o mundo real não corresponderia às representações que dele são feitas.

É importante lembrar, e aqui há uma concordância com o pensamento de Propp, que da mesma maneira que essa operação aparentemente singular nem sempre provocará o

riso, assim também, não necessariamente o riso nascerá de uma discordância entre um conceito e uma sugestão. É possível compreender isso tomando como exemplo o caricatural em Bernardo Élis, pois é no caricatural que este escritor procura unir num mesmo plano os caracteres internos com os externos e provoca o riso exatamente quando estabelece nexos de identidade, correspondência direta, entre as condições espirituais e as formas corporais de suas personagens.

A caricatura, como explica Freud (1996, p.21) citando Fischer, tal qual é natural aos chistes, deve apresentar alguma coisa ocultada ou escondida. Essa é também uma idéia defendida por Bergson (1983, p.22) ao afirmar que a arte do caricaturista consiste em representar aquelas qualidades que foram reprimidas por uma força maior. E é evidentemente na tentativa de trazer à luz essa natureza ocultada, ou seja, essa parte essencial das personagens, geralmente vencida pela força de uma melhor compleição, que Bernardo Élis procura eliminar as incongruências que poderiam existir na relação entre “forma” e “conteúdo”. Com essa intenção, o escritor enfatiza certa correspondência, faz saltarem para a superfície corporal aquelas imperfeições da interioridade que teimariam em manter-se ocultadas.

Eis, para clarear a compreensão, um exemplo cabal encontrado no conto “O padre e um sujeitinho metido a rabequista” (VJ). Nessa história, critica-se a clerezia que retira o sustento do povo e, em troca, incute-lhe um monte de crenças. Para isso, o narrador realiza uma descrição física do vigário com visíveis propósitos jocosos e, em seguida, associa às qualidades externas, a sugestão, os caracteres internos, o conceito, como bem demonstram na combinação destes dois trechos retirados da história:

De lá, o vigário sacudia as banhas rindo-se. Ele era gordíssimo, dessas gorduras amontoadas no ventre e no pescoço, deixando parece que mais finos os membros e o peito mirrado. Seu pescoço então era um despropósito de grosso, resultado de uma papeira que os vunvuns dos casebres da região lhe transmitiram nas várias desobrigas.

[...]

Para o pessoal da terra, isso poderia ser vício, nos outros; nele, cheiro de santidade. Monsenhor não tinha pressa, não tinha hora, não tinha deveres e obrigações como se já vivesse no remanso do Senhor, onde, por certo, a alma está livre das contingências terrenas (Élis, VJ, “O padre e um sujeitinho metido a rabequista”, p.86).

Dado o exemplo e retomando o fio da discussão sobre as concepções filosóficas do riso, é importante lembrar que Friedrich Nietzsche, principalmente em *A gaia ciência* (2001) e *Assim falou Zaratustra* (2000), resgata o riso niilista e cético de Demócrito. Na concepção de Nietzsche, o riso é compreendido como um meio do homem manter-se em

equilíbrio, como um elemento de defesa e de preservação da espécie. É por essa razão que ele, o homem superior, deveria aprender a rir e a praticar a autoderrisão, conforme recomenda seu Zaratustra nesta afirmação: “aprendei a rir-vos de vós mesmos; é necessário rir” (Nietzsche, 2000, p.221).

Essa imagem de homem nietzscheano coincide com aquilo que poderia ter sido a aspiração de Bernardo Élis na configuração do leitor modelo e do autor ideal. Na condição de leitor modelo, mais uma vez como uma espécie de Demócrito, este deve, pois, ser fortalecido pelo riso como uma forma de superação de suas próprias fraquezas, de modo que fortalecido pode então contemplar as dores, a violência, e o caos tratados nos enredos e rir, porque tudo verdadeiramente não passaria de uma experiência jocosa. Mediado pelo riso, o leitor enfrenta com maior naturalidade os sofrimentos de Piano, de “A enxada”, (VJ) a agonia de Joana, de “Virgem Santíssima do quarto de Joana” (EG), o completo esgotamento de Totinha, do conto “Moagem” (CD), sem, no entanto, correr os riscos de adiar a leitura ou de definitivamente abandonar o livro. Por outro lado, para o escritor, o riso representa elemento essencial de comprovação da realidade decadente que ele recria em sua prosa. Trata-se de uma espécie de confirmação irrevogável da verdade literária já que se deve considerar falsa qualquer verdade que não esteja acompanhada de pelo menos um riso, conforme aparece nas recomendações feitas por Nietzsche (2000, p.164).

Georges Bataille (1992) concebe o riso por um raciocínio parecido com o de Nietzsche, ao vê-lo como uma forma de sustentação diante do medo e como um meio de se poder pressentir a verdade. Eis a razão por que não parece possível conceber o riso como algo completamente desprovido de sentido, como pensava Kant, porque, tal como uma espécie de êxtase, o riso pode se converter em comunicação interior – experiência interna – mesmo que dele nada, ou quase nada, se possa dizer. É o caso do riso produzido pelo “grotesco cômico absoluto” que, para Baudelaire (19--?, p.25), diferente do “cômico significativo” que é dotado de uma idéia moral, pertence à natureza humana e decadente e só pode ser captado pela intuição. É bem provável que figuras como André Louco, Nhola dos Anjos e Oláia serviriam a Baudelaire de exemplos de cômico absoluto. Nesse mesmo mundo de imagens risíveis criadas por Bernardo Élis aparece o cômico significativo, como no caso da anônima mocinha que figura no conto “Cenas de esquina depois da chuva” (EG), ou da situação de esbordoamento a que é submetido o cadáver de Anízio, personagem que aparece em “O caso inexplicável da orelha de Lolô” (EG). Essa cena aparece no enredo revestida de uma verdade que é jocosa e de fundo moralístico, pois, conforme ocorre ao próprio escritor admitir, “a

surra era a pena pelos pecados do defunto, cujo verdadeiro sentido era escamoteado” (Élis, 2000, p.117).

Bataille parece compreender o riso também como uma experiência do “não-saber”. No caso, percebe-se que a expressão socrática “sei então que não sei nada” (Bataille, 1992, p.59) figura-se como o caminho para a autoderrisão. Entre as concepções de Bataille, encontram-se duas que causam particular interesse na consolidação deste estudo: primeiro, o fato de o riso ser visto como uma maneira de se exorcizar a angústia imposta pela vida, como se a risibilidade fosse uma espécie de solução derradeira para o homem salvar-se do desespero da própria existência. Segundo, porque consiste em ser também comunicação e flanqueia a verdade, já que é por conta desse “não-saber” que o ser toca o extremo e atinge o êxtase, o ponto do contra-senso, onde estará entregue ao arrebatamento e à alegria que explode em risos. Portanto, o riso não representa apenas uma escapatória, mas também uma forma pela qual o ser é capaz de encarar a realidade. Esse pensamento é semelhante ao de Robert Frave (*apud* Minois, 2003, p.612), para quem o riso “é uma maneira de enfrentar as coisas, de se situar, de se afirmar diante das ameaças, da incongruência ou da insipidez de todos os horrores da vida cotidiana”.

Na opinião de Freud (1996, p.158), ligado ao prazer e à linguagem dos sonhos, o riso é visto como um “repentino relaxamento da tensão intelectual”. Em seu livro, entretanto, chama atenção o fato de o psicanalista ter feito dezenas de referências ao *nonsense* como fonte inesgotável de prazer. Para Freud, o que normalmente se converte no riso é o “sentido” que há por trás da “falta de sentido” desnudando um absurdo maior ainda. É o que se pode compreender a partir deste trecho: “o uso do *nonsense* serve para demonstrar um outro *nonsense* da vida” (*ibidem*, p.62).

A idéia pode ser explicada recorrendo ao conto “O menino que morreu afogado” (EG). Nessa história, que não dispõe de maiores desdobramentos, pois ficam fora de cena o conflito e o desenlace, o sentimento de *nonsense* será a mola propulsora do riso. O comentário alheio do delegado diante do cadáver da criança e para surpresa dos curiosos presentes “– Quem morreu, descansou. Vamos cuidar dos vivos” (*ibidem*, p.99), produz certa incompreensão porque, na condição de *nonsense*, expressa uma verdade absoluta para a qual não há interlocutor e que, por essa razão, depara-se de súbito com o vazio. Revela-se com isso um outro absurdo, maior ainda, o absurdo de uma existência decadente, de uma vida contingencial que teima em existir em face da miséria infinita da condição humana. E se “o povo riu” é “porque a presença incômoda da morte rondava friamente a criança arroxeadá” (*loc. cit.*). Esse riso, como provavelmente diria os filósofos Descartes e Kant, advém de certo

sentimento de saúde, posto ser o cadáver do outro a certeza de se estar tateando a própria existência, ou seja, a prova necessária ao humano de que ele ainda está vivo.

No caso de Henri Bergson (1983), cuja explicação volta-se para os mecanismos de produção do humor, o risível é tudo aquilo que se apresenta como um desvio, ou seja, é tudo aquilo que figura como a sobreposição da “mecânica” ao propriamente “humano”. Bergson busca os exemplos nas imagens da infância, em brinquedos como o boneco de mola e o fantoche. Mas a tônica do pensamento bergsoniano está mesmo no fato de ele reconhecer que o riso possui uma significação, constituindo-se como um meio de se corrigir a falta de elasticidade e a incapacidade do ser para se desdobrar e manter a atenção constantemente desperta. É, portanto, uma correção dos vícios e aparecerá sempre que for necessário corrigir alguma rigidez mecânica, alguma inflexibilidade, normatizando a vida em sociedade, porque, afinal, por conta de corresponder a certas exigências da vida em comum, “o riso deve ter uma significação social” (Bergson, 1983, p.14). Um bom exemplo de riso como correção da falta de maleabilidade de caráter, do mecânico sobreposto ao propriamente humano, pode ser visto no já mencionado conto “Cenas de esquina depois da chuva” (EG), que será retomado em capítulo específico.

Compreendido numa perspectiva mais antropológica, para Bakhtin (1999) o riso não se encontraria dissociado da cultura popular. Os exemplos viriam das manifestações de alegria encontradas no interior de festas como o carnaval e das liturgias parodísticas da Idade Média. Dentro dos processos de risibilidade, conforme destaca Bakhtin, além do grotesco das formas, historicamente teria se destacado o vocabulário grosseiro e familiar, evidentemente composto de xingamentos, juramentos, expressões injuriosas, enfim, composto de línguas que se encontrariam inseridas no interior de uma mesma língua, capazes de produzir uma espécie de sentimento contraditório de estranheza e familiaridade. Entre as definições do formalista russo, é importante destacar o quanto o riso é compreendido na sua equivalência ao sério e ao saber, como forma de expressar a verdade sobre a vida e o mundo. É o que parece constar nesta passagem:

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (Bakhtin, 1999, p. 57).

Estas foram, portanto, algumas das principais concepções desenvolvidas ao longo da história sobre a natureza filosófica do riso. Nessa síntese, pode-se perceber que a risibilidade, por conta de sua característica interdisciplinar, teria sido um tema recorrente na antropologia, na história, na psicanálise, na psicologia, na medicina, na filosofia, na retórica e na literatura. Resta compreender, no entanto, qual a natureza do objeto risível – onde estará o gozo do espetáculo, diria Baudelaire (19--?, p.17) – e quais forças, atuando sobre o sujeito potencialmente ridente, o estimulariam a rir.

2.3. Natureza do objeto risível

O riso é uma ejaculação repentina de alegria. E ele acontece quando o inesperado aparece à nossa frente e nos passa uma rasteira. [...] É o inesperado gracioso que faz o corpo explodir no riso.

Rubem Alves

Há uma aparente inesgotabilidade no que diz respeito às fontes de risibilidade descritas por diferentes autores ao longo da história. Mas a mais antiga definição da natureza do riso que teria chegado até aqui, é a que fora formulada por Sócrates em *Filebo, Diálogos IV* de Platão. Nesse diálogo, Sócrates associa o ridículo com a ignorância e a estupidez e refere-se à natureza do objeto risível como uma espécie de vício que contraria a inscrição do oráculo de Delfos: o princípio “conheça-te a ti próprio”. Pelo fato de esquivarem-se da recomendação oracular, ignorando a si mesmos, os seres humanos podem converter-se em ridículos, na medida em que julgarem-se mais ricos, mais belos e mais virtuosos do que realmente são (Platão, 19--?, p.216-217).

Por este prisma, deve-se considerar portanto que pelo menos uma das formas de risibilidade teria suas raízes fincadas na ignorância, em outras palavras, na ilusão que o ser humano alimenta de si próprio. Trata-se de ilusão de sabedoria, de beleza, de riqueza, de inteligência, de sagacidade, tal qual a que Bernardo Élis procura explorar em contos como “Cenas de esquina depois da chuva” (EG), “Em que entra um judeu, dois baianos, alguns goianos e umas criações” (CD), “Veranico de Janeiro” (VJ), entre outros. Na primeira história, irá se configurar em risível aquela inocente mocinha que se julga mais virtuosa e bela do que verdadeiramente demonstra ser, conforme sentencia o próprio narrador ao dizer que

“[ela] não sabia que o trabalho deixa um sinete sinistro no aspecto humano” (Élis, 1987, EG, p.108).

Na segunda história citada, encontra-se o delegado Josafá cuja crescente desgraça encaminha-se por uma percepção ridícula, pelo fato de ele se acreditar mais esperto do que realmente aparenta ser no desdobrar dos acontecimentos, conforme o leitor poderá verificar em diversas passagens. É a força de achar-se mais sagaz do que efetivamente demonstram suas atitudes que faz o delegado enfatizar em tom de regozijo: “Eu conheço assassino só polo cheiro que fica entranhado na carne do excomungado” (Élis, 1987, CD, p.110). Ocorre, porém, que mesmo com todos os indícios encontrados em Lucindo de que este seria o responsável pela morte do comprador de diamantes, Samuel Capangueiro, e sobretudo limitado por sua própria ambição, Josafá é incapaz de identificar em seu interlocutor a figura do criminoso.

No terceiro conto citado, aparece Liduvino, célebre rezador entendido em artigo de morte que, como um médico às avessas, sente sua credibilidade ameaçada diante da resistência do enfermo Isidoro. De pés juntos Liduvino teria afirmado que o doente não duraria nem mais uma semana. Mas, para desespero geral, o moribundo relutava em não morrer, de modo que colocava Liduvino em descrédito perante os habitantes da cidade. Eis a principal razão por que a morte de Isidoro desperta nele, Liduvino, esta expressão de alívio: “Falou, papudo” (Élis, 1987, VJ, p.35).

Uma das principais causas de risibilidade encontra seu estímulo no campo visual. É o caso específico do riso provocado pela descrição das formas retratadas, pelo fato de algumas descambarem para o grotesco a ponto de assumirem, deste modo, aparências monstruosas e caricaturais. Bakhtin (1999, p.32-50), citando autores como Jean Paul Richter e Victor Hugo, lembra-nos de que o aspecto essencial do grotesco consiste na deformidade de referenciais. Nesse sentido, considera-se como deformidade as contorções, as protuberâncias, as caretas e tudo aquilo que se oporia ao sublime corporal, considerado como a forma perfeita e acabada.

As caricaturas, determinadas pelas deformidades, são constituídas de hipérboles, metonímias e metáforas, em um processo de conversão do referente que pode ser tanto estimulado, quanto arbitrário, de modo que a imagem descrita irá lembrar não apenas o homem exagerado em suas partes, mas também coisas ou animais associados a ele, por conta de suas respectivas características. “Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior, fazem lembrar certas qualidades negativas dos homens” (Propp, 1992, p.66). E o mesmo deve acontecer em se tratando de pessoas cujas aparências podem ser comparadas a objetos, pois, o

riso é provocado “sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa” (Bergson, 1983, p.36).

Na prosa de Bernardo Élis, uma fisionomia pode ser caricatural de duas maneiras: retratando a personagem na condição de “conseqüência”, ou seja, como uma espécie de “acarretamento” de alguma ação sofrida, cuja descrição poderá ser estimulada pela forma física da figura retratada. É o caso de Boiota que, no conto “Dona Sá Donana”, “resmungava coisas que ninguém entendia, pois uma chifrada rasgara-lhe as bochechas e o céu da boca, fazendo saltar os dentes” (Élis, 1987, VJ, p.122); ou demonstrando a feiúra da personagem na condição de “causa”. No caso, entretanto, o estímulo decorrerá do comportamento, do aspecto moral pressuposto pelo autor acerca do referente. Vindas do interior da figura retratada, as qualidades deverão encontrar-se na superfície da forma, como acontece com a figura do vigário do conto “O padre e um sujeitinho metido a rabequista” (VJ), de quem é oportuno transcrever mais um exemplo:

[...] naquele momento o padre ali estava na sua frente, com a cara gorda escanhoada, o rosto iluminado pelo eterno sorriso meio palerma, o papo feito um grande grão de café, as pernas finas de cada lado da barrigona, a batina fazendo e desfazendo o colo, ao ritmo do balanço das pernas (Élis, VJ, “O padre e um sujeitinho metido a rabequista”, p.89).

Por este prisma então, seriam duas as espécies básicas de caricaturas: a “caricatura física” e a “caricatura espiritual”. Esta última, aliás, resguarda bastante semelhança com a comicidade de caráter, que é um dos mecanismos produtores de risibilidade que aparecem nas definições dos estudos de Bergson (1983, p.19). E mais: enquanto a primeira encontra-se basicamente condicionada à forma, a segunda é mais centrada no comportamento e na moral, no conteúdo interior. Vale lembrar que é da espécie de caricatura que dependerá a qualidade do riso.

Aristóteles (19--?, p.74) afirma que o riso pode ser encontrado nas pessoas, ditos e atos. Estes, com efeito, em determinadas circunstâncias provocam o riso quando, por exemplo, evidenciarem a falta de correspondência dos movimentos de uma personagem, pelo fato de se tratarem de ações concebidas no sentido próprio da mecânica, em ocasiões em que a situação exigiria justamente uma atenção constantemente desperta, de modo que pudesse vislumbrar os contornos de uma situação presente. Neste caso, o riso decorrerá da ausência de elasticidade e de flexibilidade, ou seja, da inadaptação da matéria corporal ou mesmo espiritual, do sujeito ou personagem, a uma nova situação, inusitada, insólita, não repetida. Este parece ser o pensamento de Bergson (1983, p.18-24), para quem a queda ao ridículo

poderá acontecer sempre que os movimentos do corpo lembrarem de que se está diante de um simples mecanismo.

Freud (1996, p.179-182), por sua vez, observa que o movimento desencadeador de risibilidade não consiste apenas na repetição ou na imitação de gestos mecânicos e automáticos. Ele ressalta ainda de que também a desproporção das ações deve inspirar o comportamento ridente, sempre que for evidenciado no movimento de uma pessoa “uma despesa enervatória que se torna um excesso inutilizável quando é feita a comparação com o próprio movimento”. Esse tipo de produção de riso é mais comum no comportamento de palhaços.

As concepções de Kant (1995, p.178), Spencer (*apud* Bergson, 1983, p.49) e Schopenhauer (2004, p.69) contribuem com a compreensão do riso proveniente das situações. Para esses autores, a risibilidade é produzida por uma espécie de “ação dissonante”. É a constatação de certa incongruência, a descoberta repentina de um absurdo e de uma realidade completamente diferente daquilo que é esperado. Nasce da desproporção, do contraste entre a ação praticada e o resultado que dela se espera obter, da discordância entre “causa” e “efeito”. É essa falta de correspondência entre um conceito e uma sugestão que irá produzir o descarrego da excitação mental. É importante lembrar que o riso como produto de uma experiência que subitamente se traduz em nada é uma recorrência nos contos de Bernardo Élis. As ações empreendidas por Quelemente e Izé da Catirina, que figuram nos respectivos contos “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá,” e “A mulher que comeu o amante” (EG) são indícios do esforço que subitamente se depara com o vazio, razão por que provocam o riso no leitor.

Em todos os sentidos é possível encontrar a relação do absurdo com a risibilidade. Isso porque, no absurdo, pelo fato de ser contrário à razão e ao bom senso, é comum operar uma espécie de inversão. É o que, em geral, acontece quando a personagem, assumindo uma natureza inflexível, não modela o seu pensamento de acordo com a realidade do mundo à sua volta, mas pelo contrário, modela a realidade, ou seja, o mundo exterior, de acordo com suas próprias idéias. E, com isso, ao invés de ver diante de si aquilo que verdadeiramente é, a personagem vê aquilo que acredita ser, conforme aparece na explicação de Bergson (1983, p.94). É o caso, por exemplo, de Dom Quixote, personagem de Miguel de Cervantes (1547-1616), a quem ocorria na maior parte das vezes tomar uma coisa pela outra. O cavaleiro Dom Quixote, de acordo com o que conclui seu fiel escudeiro Sancho Pança (Cervantes, 2003, p.391), dando-lhe a loucura, era capaz de tomar o branco pelo preto e o preto pelo branco. Era capaz de ver inimigos gigantes no lugar de tão somenos moinhos de vento, de

colocar dromedários no lugar das mulas dos religiosos e exércitos inimigos em substituição a rebanhos de carneiros. Era por tal desrazão que o fidalgo via na figura de Dulcinéia, que era uma singela camponesa, não uma lavradeira, mas a imagem de uma rica e formosa princesa. Muito semelhante é o comportamento de Dona Sá Donana, personagem do conto homônimo (VJ), que via em Dondom, filho caçula, porém, já marmanjo, a imagem de uma pobre criança indefesa.

Mas se o homem é o único animal que ri é porque somente ele dispõe de um sistema de códigos lingüísticos que lhe permite significar e ressignificar o mundo. Portanto, o estudo do riso é também um estudo da expressividade da própria linguagem. Aristóteles (19--?, p.199) fala da importância de se utilizar expressões engraçadas como forma de despertar o interesse do leitor.

Vladimir Propp (1992, p.119-133) observa que “a língua constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e zombaria” e destaca como principais recursos de risibilidade proveniente da linguagem os trocadilhos, as tiradas, as ironias, o duplo sentido, a repetição e o emprego de palavras de semelhança sonora, porém, com sentidos diferentes. No meio desses recursos, figuram também a confusão entre o sentido amplo e sentido restrito de uma palavra, entre o sentido próprio e o sentido figurado. Faz alusão à pobreza e ao exagero vocabular das pessoas, ao “eruditismo”, já que da mesma maneira que um personagem cuja língua manifesta uma espécie de desvio pode converter-se em risível, o mesmo pode acontecer com aquele que ostente um repertório rebuscado, “correto” e que parece disposto ao falatório.

Na teoria de Propp, demonstra ser particularmente interessante sua observação acerca da importância dos nomes como uma fonte inesgotável de risibilidade. Por intermédio de certos nomes, conforme explica em *Comicidade e riso* (1992)¹⁰, os defeitos de uma pessoa podem ser realçados e reforçados, sobretudo, quando se confere que não acontece mesmo a correspondência entre o sentido da palavra e o caráter da pessoa nomeada. Esse aspecto de risibilidade é largamente utilizado na prosa de Bernardo Élis, pois suas personagens quase sempre se revelam ridicularizadas pela relação paradoxal que mantém com o próprio nome¹¹.

Henri Bergson (1983, p.57-69), por sua vez, também atribui à palavra um papel preponderante na construção da comicidade. Observa que a risibilidade proveniente das palavras corresponde à comicidade das ações e das situações e acontece por conta de certos

¹⁰ *Problémi Komisma i smiekha*, 1976.

¹¹ Essa especificidade do nome alterado e mutilado aparece no estudo **A dimensão simbólica em Bernardo Élis**, dissertação de mestrado de Helena Ferreira Melazzo (1990). Essa discussão está presente também no artigo “A ontologia do nome”, de autoria do professor José Fernandes (1998).

desvios percebidos abruptamente na estrutura das frases. É o caso das situações em que se nota a manifestação do absurdo na linguagem, manifestação também do erro grosseiro e da contradição, já que tudo isso pode revelar algum tipo de rigidez existente no nível da expressão. Como exemplo de riso da linguagem, Bergson aponta a confusão entre o sentido próprio e o sentido figurado das palavras: “obtem-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada no sentido figurado. Ou ainda: desde que nossa atenção se concentre na materialização de uma metáfora, a idéia expressa torna-se cômica” (Bergson, 1983, p.62).

No cerne da teoria de Bergson, encontram-se como fontes de risibilidade, além da repetição e da inversão, que o autor inclusive considera como processos menos interessantes, a interferência e a transposição. A interferência acontece quando se percebe dois sistemas de idéias numa mesma frase, semelhante ao que Propp enfatiza como comicidade proveniente da semelhança sonora em confronto com idéias diferentes. Neste campo, encontram-se também os trocadilhos, os jogos com as palavras, que denunciam a existência de um desvio momentâneo da linguagem. A transposição, por sua vez, pode acontecer de diferentes modos, indo da mais simples paródia até a mais refinada expressão da ironia. O emprego de tons solenes transformados em tons triviais e o emprego do vocabulário técnico nas relações da vida cotidiana são transposições, risíveis pelo fato de indicar falta de maleabilidade e incapacidade do sujeito para cambiar sua atenção de acordo com as necessidades das situações, o que ressalta, portanto, certo automatismo.

O emprego da linguagem na construção do riso teria sido também uma das preocupações de Freud. Em seus estudos, merecem destaque como processos de produção de risibilidade a condensação, a similaridade fônica, o duplo sentido e o deslocamento. No caso de condensação, as palavras sofrem contração de modo que também seu significado passa a ser estendido (Freud, 1996, p.27-30). A similaridade fônica e o duplo sentido recaem sobre o jogo de palavras, entendidas ou aplicadas de modo ambíguo, sobretudo considerando uma intencional confusão entre sentido próprio e sentido figurado com vistas a culminar no riso. Nos casos de deslocamento, que muitas vezes opera em conjunto com o duplo sentido, percebe-se que ocorre um jogo de raciocínio em que o sentido de uma palavra, ou mesmo uma idéia completa, são deslocados de sua função original para que assumam um outro sentido de forma surpreendente.

Para Mikhail Bakhtin (1988), os vários sentidos das palavras e das expressões é que irão determinar o grau de comicidade existente nas obras. Estariam, pois, na base do riso as grosserias, os jargões, as palavras injuriosas, em suma, os elementos da linguagem popular.

Há, no caso, relação do riso com o plurilinguismo por conta da introdução de perspectivas ideológico-verbais multiformes de gêneros, de profissões, de grupos sociais (Bakhtin, 1988. p.116). Essas línguas, que estão dentro de uma mesma língua nacional, além de produzirem o sentimento de prazer, ou seja, “o prazer do inventário”, representam perspectivas ideológicas diferentes, como estratos de uma língua oficial que, porém, procuram firmar-se como língua nacional.

2.4. O riso na literatura

Acaba a Alegria
Dizendo-nos: – Ria!
Velha companheira,
Boa conselheira!

Por isso me rio
De mim para mim.
Rio, rio, rio!

Manuel Bandeira

É comum se pensar o riso na sua relação com a comédia. E para compreender a origem dessa confusão é necessário juntar em um mesmo plano Platão e Aristóteles. Aristóteles (1995, p.23-24), em sua *Poética*, concebe a comédia como a imitação de seres inferiores e a tragédia e epopéia como a imitação de seres superiores. Platão, por sua vez, no *Filebo*, como já foi mencionado neste estudo, em um diálogo socrático, fala sobre a natureza do ridículo e o confere como um vício contrário ao oráculo de Delfos. Afirma que risíveis são apenas os fracos que ignoram a si mesmos, porque os fortes que se ignoram só podem ser qualificados como odiáveis e temíveis (Platão, 19--?, p.217). E como acontece de ser a tragédia e a epopéia gregas a imitação de seres superiores, o mais provável é que por isso se tenha acostumado a olhar as personagens virtuosas apenas como temíveis, odiáveis e nunca risíveis.

Portanto, assim como é possível dizer que para Platão a representação do riso possui uma dimensão política, pode-se arriscar dizer também das representações literárias no caso da divisão estabelecida por Aristóteles. Na *Poética*, os argumentos aparecem de modo muito contundente como se desejassem mesmo separar a dor da alegria e a alegria da dor, definindo a tragédia como a imitação de realidades dolorosas e a comédia como a imitação de

realidades risíveis por ser de assunto vulgar e pelo fato de encenar uma feiúra que não deveria inspirar nem dor nem destruição (Aristóteles, 1995, p.24). Essa distinção Aristotélica, que estabelece os limites do riso, parte de princípios excludentes, não admite o pensamento contraditório, pois assim como a alegria não poderia ser triste, nem a tristeza ser alegre, a dor deveria estar separada da alegria, assim como a alegria não deveria dispor de qualquer tipo de dor ou de seriedade (Reñones, 2002, p.166).

Ocorre, porém, que o limite do trágico ao sério e do cômico ao riso não passa de uma definição controvertida. Há certo maniqueísmo na concepção aristotélica, quando esta, orientada por princípios dicotômicos e desconsiderando que a vida caminhe em constante oxímoro, pretende separar a dor da alegria e a alegria da dor, considerando o trágico como aquilo de assunto nobre que faz chorar e o cômico como algo de assunto vulgar capaz de provocar o riso. Isso não significa dizer que não se possa rir igualmente desta ou daquela personagem, independente de sua condição de nobreza ou de vulgaridade. Horácio (1995), por exemplo, o poeta latino que, pautado nos princípios do *utile dulce*, orientava os escritores a misturarem o útil ao agradável, ou seja, o sério ao divertido, fala da preocupação dos compositores de tragédia em entreter o espectador e que, por isso, procuravam aliviar a tensão provocada pelo peso de um espetáculo sério, trágico, criando interlúdios triviais. Eis o que afirma:

Quem concorreu com uma tragédia ao prêmio barato dum bode, pouco depois também pôs em cena, despidos, os agrestes sátiros e rudemente, sem abandono da gravidade, tentou o cômico, porque tinha de ser retido por atrações e novidades agradáveis um espectador que acabava de sacrificar, avinhado e desmoderado (Horácio, 1995, p.61).

Hegel (1993) fala da combinação das concepções trágicas com as cômicas, comum ao drama moderno como forma de neutralizar os efeitos que uma exerce sobre a outra e como forma de demonstrar que, apesar dos desacordos e conflitos de interesses, é naturalmente possível uma harmonização dos contrários. No caso da arte clássica antiga, a separação contundente dever-se-ia ao fato de serem os gregos os que primeiro teriam tomado a mais fina consciência do que seria a verdadeira tragédia e a verdadeira comédia. É o que afirma este trecho:

A fase mais completa, tanto da tragédia como da comédia, é a que uma e outra atingiram entre os gregos. Foram eles, com efeito, os primeiros a tomar consciência do verdadeiro trágico e do verdadeiro cômico, e foi quando estas duas maneiras de conceber as ações humanas se separaram definitivamente uma da outra, que a tragédia primeiramente e a comédia a seguir, segundo suas linhas de desenvolvimento orgânico, atingiram o mais elevado grau de perfeição (Hegel, 1993, p.653).

Bakhtin (1999, p.103-104), quando analisa a cultura na Idade Média, demonstra ser praticamente impossível não se encontrar o riso no interior da chamada literatura trágica, do mesmo modo que parece impossível também ao cômico não dispor de qualquer seriedade. Esse raciocínio está, em certa medida, de acordo com os princípios de Emil Staiger (1997) que defende o hibridismo, a heterogeneidade da obra literária. Staiger afirma que, assim como a lírica encontrar-se-ia no drama e na epopéia, ou vice-versa, o cômico poderia estar na tragédia ou ao contrário, pois,

o homem é, contudo, uma criatura tenaz e a mesma sina da limitação, que o ameaça de desespero trágico, abre-lhe uma saída inesperada para a comodidade do cômico. Se dizemos que o trágico faz explodir os contornos de um mundo, diremos do cômico que êle extravasa as bordas desse mundo e acomoda-se à margem numa evidência despreocupada (Staiger, 1997, p.153).

Esse pensamento reforça a idéia de que a separação em gêneros não diz respeito à definitiva presença ou ausência do riso ou das lágrimas em relação ao conteúdo literário, mas a certa predominância do caráter das obras. Uma ação trágica elabora-se no ritmo da destrutividade e do amadurecimento da personagem, enquanto esta caminha para sua triste consumação, ao passo que o ritmo cômico é o contrário e não deseja assinalar um término absoluto, pretendendo apenas restaurar certo equilíbrio perdido (Langer, 2004, p.371). Isso não separa definitivamente as lágrimas do riso porque mesmo na epopéia e tragédia clássicas o riso estaria presente, embora estilizado, dissimulado e acomodado sob colossais proporções, teria passado praticamente despercebido da grande maioria dos leitores, conforme escreve Victor Hugo (2001, p.30-32).

Platão (19--?, p.226) não apenas identifica como também repudia com veemência a presença do riso na literatura. O filósofo confessa seu ódio particular em relação ao gênero cômico, por considerá-lo simplesmente como uma mola propulsora das espécies de irrisão. O riso para Platão é entendido como algo capaz de turvar a razão e, por isso, o amor às comédias poderia converter os homens em farsantes. Sua crítica volta-se contra a mais simples manifestação de risibilidade na arte, porque de acordo com a sua opinião, não se deveriam representar nem os homens virtuosos, ou não, nem os deuses dominados pela irrisão, pelo risco de provocar nas pessoas a hilaridade imoderada e de conseqüentemente desencadear reações violentas.

Homero, como o principal alvo de Platão em *A República*, é repudiado por encenar Hefesto na sua condição de objeto de troça aos olhares dos outros deuses. Na

recriminação do filósofo inscreve-se, é claro, uma preocupação política, o que de certo modo viria contribuir mais tarde com a censura imposta ao gênero cômico. Muito aplaudida de início, diz Horácio (1995, p.63), a comédia induzia à liberdade que, por sua vez, descambava em excessos de violência. Isso pede então repressão legal e o coro, que na tragédia era financiada pelo Estado, não sendo financiado para atuar no gênero cômico, “cala-se ignobilmente”.

Mesmo que se tenha enfatizado a tragédia e a comédia como coisas distintas e completamente opostas, sem admitir que possam ser coetâneas e existir dentro de um mesmo plano, Eurípides e Ésquilo já em sua época misturavam elementos cômicos à tragédia. E mesmo Sófocles, maior dos tragediógrafos na concepção aristotélica, teria sido inevitavelmente cômico em algumas situações, porque a própria imagem do destino que se encontra presente no seu livro *Édipo Rei* não sabe fazer outra coisa senão pregar peças e, desta forma, contribuir para que ocorra a dissolução trágica. Desse modo, mais uma vez, é necessário retornar a Sócrates e à sua opinião de que ao escritor parece mesmo impossível ser apenas trágico ou unicamente cômico. Aliás,

o trágico em seu ofício só consegue algo verdadeiramente aniquilador, quando, ao invés de despencar-se no precipício do nada, cai no terreno do cômico, e por sobre os destroços de seu mundo faz entoar a risada autêntica daquele que sabe que o espírito não pode ser real sem uma base física (Staiger, 1997, p.159).

Basta lembrar que a peripécia, compreendida como um elemento específico da tragédia e caracterizada por ser uma ação que se traduz no contrário, não parece ser lá tão inspiradora de paixão trágica, visto servir mais para que a personagem possa se reconhecer em seu estado de ignorância. A *hybris* e a *harmatia* também se constituem como um terreno movediço, capaz de fazer a personagem descambar de sua gravidade absoluta para uma expressão acentuadamente cômica. Na conta de que o riso, na maior parte dos casos, seja uma zombaria e um artifício da linguagem, pode-se identificá-lo, por exemplo, nas discussões mais acaloradas, como acontece no caso do diálogo de Édipo e Tirésias¹², quando, mutuamente enfurecidos, um se refere aos defeitos do outro, de modo a querer reduzi-los, um ao outro, a risíveis.

¹² O rei tebano, para zombar da cegueira do vidente Tirésias, serve-se de um epíteto perifrástico: “*Olho de sombra sem fim*: não tens nenhum poder de malefício contra quem pode ver a luz do dia” (SÓFOCLES, 1976, p.27, grifo nosso). Tirésias, por sua vez, para devolver a zombaria na mesma altura, opta por utilizar uma interrogação irônica: “então não és aquele que decifra qualquer enigma?” (*ibidem*, p.30).

Nada impede que os personagens não possam passar de sérios a cômicos, da mesma forma que os mais vulgares podem também atingir momentos de sublimidade. Esta é uma idéia que aparece em Victor Hugo (2002, p.49) e Schopenhauer (2004, p.187) ao afirmarem que “do sublime ao grotesco há apenas um passo”. Essa afirmação aponta para a fragilidade da separação entre o material e o espiritual, para a idéia de que uma representação sublime pode descambar para o trivial, desde que a personagem revele qualquer preocupação com o corpo. É talvez por saber disso que os heróis gregos nunca se sentam, já que, conforme afirma Bergson (1983, p.33), citando Napoleão, “se passa da tragédia à comédia pelo simples fato de se sentar”.

Desse modo então, vai-se do sublime ao ridículo, do grave ao risível, do trágico ao cômico por decorrência da própria composição humana. A alma e o corpo representam o duplo agente de sua natureza, como bem lembra o escritor romântico Victor Hugo (2002, p.48). Enquanto a alma constitui-se como propriamente sublime, celestial, o corpo – essa parte terrena que está envolvida pela idéia da perecibilidade, do envelhecimento da matéria – é suor, expectoração, eructação, excrementos e revela, portanto, seu lado particular e naturalmente risível. Essa é uma das razões de não ser possível conceber uma obra de arte literária como totalmente trágica nem como completamente cômica. E mesmo que com Aristóteles os gêneros apareçam de forma depurada e distinta, isso não significa que o cômico e o trágico tenham caminhado dualisticamente como pares opostos e incompatíveis. Anatol Rosenfeld (2004, p.18), certamente na esteira de Emil Staiger, afirma que não existe pureza de gêneros em sentido absoluto e que, no fundo, “toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros”. Esse ponto de vista, aliás, irá aparecer também nas observações de Suzanne Langer pois, de acordo com o que a escritora procura enfatizar em seus estudos,

a tragédia pode estar solidamente baseada em uma subestrutura cômica e, contudo, ser pura tragédia. Isso é bastante natural, pois a vida – de onde brotam todos os ritmos sentidos – contém a ambos, em todo organismo mortal. A sociedade é contínua, embora os seus membros, mesmo os mais fortes e belos, vivam suas vidas e morram; e mesmo enquanto cada indivíduo preenche o padrão trágico, ele participa também da continuidade cômica (Langer, 2004, p.377).

Vladimir Propp (1992, p.18-19) afirma que, de fato, existem casos de obras que são cômicas pelo estilo e pelo modo como são elaboradas, mas que são trágicas por seu conteúdo. Essa teria sido também a opinião de Victor Hugo (2002, p.27), ao alegar que não há meios de se dissociar a tragédia da comédia porque, assim como acontece na vida, na arte

“tudo é profundamente coeso”. Hugo é impulsionado pela idéia de que o espírito moderno, baseado no cristianismo, seria aberto e receptivo e de que sua principal característica consistiria, portanto, na harmonia dos contrários. No que diz respeito à mesclagem do sério ao cômico, o escritor provavelmente se encontra na esteira de Horácio que, na sua *Epístola ad Pisones* (1995, p.61), admite a mudança em cômico de um espetáculo sério como uma forma de prender a atenção do espectador, muito embora recomende para que os escritores, na busca do equilíbrio entre sentimentos trágicos e cômicos no drama, “não redundem por uma linguagem achavascada”.

Além disso, mesmo que Aristóteles tenha pensado a poesia do ponto de vista do efeito que a obra poderia causar, não se pode garantir em absoluto que com a encenação de um determinado conteúdo sublime, trágico, sério, ocorra a purgação correspondente daquele gênero. Essa pista é oferecida por Hegel (1993) ao afirmar que os homens são acostumados a rir das coisas mais heterogêneas e opostas e que, por isso,

podem ser levados a rir das coisas mais vulgares e absurdas, e muitas vezes até das mais importantes e profundas, quando nelas surpreendem qualquer aspecto que contradiga os seus hábitos e opiniões correntes. [...] o que caracteriza o cômico é o bom humor e a segurança infinitas que permitem ao homem elevar-se acima da própria contradição, em vez de sofrer e de se sentir infeliz e desgraçado (Hegel, 1993, p.650).

A mistura de seriedade e riso é também uma das principais características do romance. Afinal de contas, é no romance que se encontra um novo padrão de personagem, composto de uma mistura de nobreza e trivialidade. O herói do romance é marcado pela circunstancialidade, pela experiência individual e deve ser dotado de caráter intermediário, conforme se depreende das palavras de Bakhtin (1988, p.402): “o personagem do romance não deve ser ‘heróico’, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores, quanto os elevados, tanto os cômicos, quanto os sérios”. Logo, pode passar de sério a risível, de sublime a grotesco.

E se é possível considerar o romance como uma forma representacional capaz de misturar o trágico ao cômico, bastante parecido é o caso do conto. Este, afinal, como uma das “formas simples” referidas por André Jolles (1976, p.193), é marcado pelo incidente impressionante. De base popular, o conto teria se emancipado da tradição oral, conforme explica Walter Benjamin (1993, p.206) e, por isso, “retira sua origem de várias formas de

narrativa doméstica, a fábula, a anedota, o caso, o provérbio, os enredos curtos de tom libertino, piedoso ou moralizante” (Lucas, 1983, p.106).

Do romance, o conto provavelmente teria recebido a influência e a consciência cultural quanto à idéia de representação de um herói que não seria nem perfeitamente virtuoso nem completamente vulgar e isso abre a narrativa para as diversas infiltrações do riso. Assim como no romance, o conto trabalha com a imagem da personagem intermediária e trivial. Dentro de uma estrutura propriamente anedótica, às vezes, o incidente causa a impressão de ser mais importante do que as personagens que o vivem, conforme aparece na afirmação de Jolles (1976, p.192). Essa é uma das razões de muitas vezes o final surpreendente de um conto não passar de uma espécie de distensão da tensão emocional, de algo incongruente que se abre subitamente para o riso. E mesmo nos casos em que a tensão dos sentimentos do leitor não se distende pelo princípio da revelação de algo dissonante, ainda assim este poderá entregar-se ao mais franco regozijo pela impressão de desentendimento, ou seja, pelo sentimento de *nonsense* diante do ridículo insuportável.

Essa espécie de ridículo insuportável, cuja expressão faz lembrar Bataille (1992, p.73), é algo presente em grande parte das histórias de Bernardo Élis. Provém evidentemente do fato de ele encenar um mundo de loucos, composto de seres mergulhados na credice, na prática da violência extremada, ou como simples vítimas resignadas e incapazes de safar-se do sofrimento desmedido. Nos enredos mistura-se o grave ao risível, como no caso da cena de Elpídio “disciplinando” as negras Evona e Boiota, que se inicia pelo relato jocoso, mas que descamba subitamente numa compreensão dolorosa capaz até de silenciar o leitor no átimo do riso:

De repente, era gritaria. Elpídio havia chegado num empurrar de portas e lá estava exemplando as negras entre pescoções, safanões e ponta-pés, quando não era a vez do próprio pirai zunir e estalar nas carnes ainda novas de Boiota e nas muxibas encardidas de Evona, *aquela Evona que amamentara Elpídio, que servia Dona Sá Donana dia e noite, que fora sua companheira de brinquedos na infância, confidente e alcoviteira na juventude, companheira sempre em todos os momentos da vida longa da velha Donana* (Élis, VJ, “Dona Sá Donana”, p.125-126, grifo nosso).

Da mesma maneira, nas histórias criadas por Bernardo Élis, é comum ao riso entranhar-se na seriedade, infiltrar-se no meio da tragédia, e impedir que esta se fixe e se isole por completo. É o que parece acontecer no caso da personagem Sá Chiquinha, cujos sofrimentos figuram-se até superiores aos padecimentos vividos pelo moribundo Isidoro. Em certas ocasiões, por exemplo, é possível notar que malgrado os esforços da tragédia para

tentar se firmar no enredo, ainda assim o sentimento trágico será vencido, mesmo que momentaneamente, pelo poder diabólico do riso, conforme aparece neste trecho grifado abaixo:

Chiquinha caçava um *trem* qualquer para matar a fome e não tinha; o que ouvia era a choradeira das filhas, o resmungo do genro torto e os *berros* do netinho faminto. A velha abandonava a casa, *metia as unhas na cabeleira despenteada, derrubava a piolheira e ia esbarrar no poleiro de Capitão Benedito* (Élis, VI, “Veranico de Janeiro”, p.24, grifo nosso).

Essa condição derrisória encontrada nas personagens, nas situações e na linguagem, é pouco explorada pelos estudos da obra de Bernardo Élis. Não significa que não seja reconhecida, pois alguns autores mesmo que de modo específico demais, já teriam percebido que o riso é uma das recorrências na prosa bernardiana. Ocorre, porém, que na maior parte das vezes a risibilidade é confundida com um mero caso de “humor” ou de “humor negro”, apontando mais para a condição espiritual do próprio escritor, pois no humor ele “exerce seu espírito subjetivo”, e menos para dentro da obra, já que “o que no humor se representa é a pessoa do artista, no que tem de superficial e de profundo” (Hegel, 1993, p.335).

A verdade é que nenhuma das leituras da prosa de Bernardo Élis dá o merecido crédito ao riso. Os estudos desenvolvidos até aqui não levam em conta a idéia de que a intencionalidade da obra melhor se consolida quando o leitor finalmente consegue rir das personagens, quer sejam estas oprimidas ou opressoras, porque em todos os casos, essas figuras que fazem parte do universo bernardiano representam uma escala de valores morais que o escritor pretende repudiar (Élis, 2000, p.97). O riso, no caso, é uma forma de o narrador de Bernardo Élis, em certas cenas assumindo até a posição de alter ego do escritor, promover no leitor o equilíbrio de sentimento e de, assim, impedir que a compreensão deste acerca da história fique estancada nos limites de uma paixão violenta. O riso estará revestido, portanto, de dupla função, mistura de agradável e útil, já que por conta de realizar uma espécie de refração desse sentimento, serve tanto para instruir quanto para deleitar o leitor (Horácio, 1995, p.65).

Esse riso não existe nas histórias apenas para realizar a contenção de sentimentos dolorosos, visto possuir também uma significação social, de modo que por ele se corrige os vícios. Não corresponde ao riso escancarado, tal qual era comum na gargalhada ensurdecadora da renascença, já que está destituído de alegria verdadeira e de aspectos regeneradores. É um *détente*, espécie de válvula de escape para os sentimentos aprisionados

nos limites da seriedade, uma forma de se corrigir a rigidez, os vícios e de comunicar ao leitor os perigos de uma existência, demonstrando que o humano acha-se preso em um espaço de instabilidade que o estimula a enveredar-se numa aventura que pode ser tão trágica quanto cômica. Relacionado ao violento, ao despedaçamento da matéria, esse riso não nega a tragédia na estrutura da obra, pelo contrário, procura acentuá-la ainda mais, pontuando o tecido trágico.

3. A CONSTRUÇÃO DO RISO NA CONTÍSTICA BERNARDIANA

Tudo isso é deprimente, mas a tristeza é uma emoção inútil.

Bertrand Russel

3.1. Parâmetros de análise

Bernardo Élis (2000, p.112) reconhece que em sua obra teria procurado fixar o antagonismo pela mistura do cômico ao trágico, do choro ao riso, do belo ao feio, do inteligente ao obtuso. Frisa, porém, que, à época da enunciação, não tinha bem clara a idéia dos recursos utilizados na composição de seus enredos.

Essas declarações, entretanto, caem por terra quando submetidos à análise os textos deixam evidente o quanto as idéias ali trabalhadas revelam-se claras, de modo que a risibilidade não pode ser compreendida como mera casualidade ou acontecimentos fortuitos. O riso, aliás, demonstra o quanto o escritor fora influenciado por autores como Miguel de Cervantes, Eça de Queirós, Gustav Flaubert, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Euclides da Cunha, neste mesmo rol, incluindo regionalistas como Hugo de Carvalho Ramos e João de Minas¹³. Mesmo que de maneira intuitiva ou involuntária, Élis assimila também as leituras de Freud, Nietzsche, Hobbes, Erasmo, Horácio, Longino, Aristóteles, Platão e Demócrito.

Essa risibilidade que aparece na leitura dos contos de Bernardo Élis pode ser estudada basicamente por dois prismas: do ponto de vista das concepções morais e filosóficas, na tentativa de compreender “o que”, afinal, o riso pretenderia comunicar ao leitor, já que de acordo com Joachim Ritter (*apud* ALBERTI, 2002, p.12) ele está “diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo”; e do ponto de vista da fisiologia, buscando responder às questões “por que” e “de que” é possível rir no decorrer da leitura dos contos bernardianos, uma vez que a obra traz em seu bojo como característica marcante a encenação do crime violento, cruel e brutal, que por natural compreensão nada teria de engraçado.

Neste estudo, referente à compreensão dos mecanismos de produção do riso, foi necessário recorrer às teorias de Bergson, Propp e Freud, para analisar o riso do ponto de vista

¹³ João de Minas é o pseudônimo utilizado pelo escritor e jornalista Ariosto Palombo (1896-1984), que nasceu em Ouro Preto, estado de Minas Gerais. Manifestando em sua prosa influência de autores como Machado de Assis e Euclides da Cunha, esse escritor mineiro teria publicado, entre outras obras, **Jantando um Defunto** (1929), **Mulheres e Monstros** (1933), **Pelas Terras Perdidas** (1934). De acordo com o que revela o próprio Bernardo Élis em entrevista publicada no Jornal Opção em julho do ano de 1996, a influência desse autor em sua obra aparece principalmente na composição das expressões qualificadoras, recurso que confere à sua prosa um estilo pitoresco.

da quebra do automatismo e da configuração do ridículo no âmbito da constituição dos personagens, da contradição das situações e da articulação do discurso. Além desses autores, estarão incluídas na análise as concepções de Spencer, Kant e Schopenhauer, que oferecem a explicação para a manifestação do riso como o produto de uma reação subitânea e como o rompimento das expectativas do leitor.

Georges Bataille (1992) é utilizado na compreensão da risibilidade na literatura de Bernardo Élis, pelo fato de referir-se ao riso como produto da manifestação do contra-senso, encontrado no extremo das possibilidades e que, por sua vez, nasceria da ausência de sentido, como uma espécie de apoteose deste contra-senso e como uma forma de se fixar então um sentido derradeiro. De certo modo, Bataille assegura que, mesmo diante das situações mais extremadas, em ocasiões em que os discursos podem inclusive silenciar pelo rompimento do entendimento razoável, o riso pode aparecer como uma espécie de redenção, último sentido atribuído, enfim, como uma espécie de compreensão derradeira e libertação para os sentimentos aprisionados: “a comunicação ainda é, como a angústia, saber e conhecer. O extremo do possível supõe o riso, êxtase, aproximação aterrada da morte” (Bataille, 1992, p.45).

Esse contra-senso na prosa bernardiana encontra-se no extremo da monotonia e da crueldade experimentado pelos personagens. É o sentimento de imobilidade e o ritmo monocórdio instaurado nos enredos que, não raro, levam a um outro movimento, desta vez, violento e cruel¹⁴. Diante do crime atroz e inexplicável, muitas vezes, o leitor não encontra outra saída, senão quando escapa para o fundo vazio do riso, como uma forma dele pressentir a verdade, para usar aqui uma expressão de Bataille (1992, p.97). No caso, o riso é então uma forma de internalizar as experiências, e assume o lugar da palavra em ocasiões em que o sujeito encontra-se impossibilitado de pensar claramente sobre determinada coisa presenciada ou vivida.

Este estudo parte, portanto, da idéia de que seja mesmo difícil ao leitor escapar a, pelo menos, uma das espécies de riso propostos pela literatura de Bernardo Élis. A risibilidade, afinal, encontra-se nos três planos: na forma das figuras retratadas; nas situações estabelecidas; e na linguagem, proveniente tanto do discurso do narrador quanto da relação dialógica dos personagens. E mesmo que tenha sido concebido como uma maneira de celebrar o prazer no texto, vale dizer que em nenhum dos casos o riso pode ser considerado como coisa inferior, de menor valor que o sério nas narrativas.

¹⁴ Na obra de Bernardo Élis é bastante recorrente a imagem da monotonia que se fixa no espaço, na paisagem, no interior da própria personagem e que, por sua vez, estaria na raiz de crimes brutais, como será demonstrado adiante.

O riso é um dos elementos mais presentes no conjunto da obra de Bernardo Élis e, por isso, não pode ser negligenciado. Para se ter uma idéia, a articulação entre riso e texto é o nó que prende o fio de grande parte da produção bernardiana, percebido até mesmo na sua poesia, na introdução de elementos – situações ou imagens – dissonantes, como aparece em poemas como “Meninas do Beco”, “Viagem”, “Negro Malandro”, “Poço do Bispo”, entre outras que figuram em *Primeira Chuva* (1955), único livro no gênero. No romance *O tronco*, o riso está presente na linguagem, nos nomes (apelidos) e nas situações. No livro *Apenas um violão*, o conto que dá título à obra desenvolve o riso na sua relação com a monotonia vivida pela personagem. Na narrativa entram a zombaria, os comportamentos grosseiros, além de comparações jocosas.

A razão de analisar aqui os três mais importantes livros de Bernardo Élis, *Ermos e Gerais* (1944), *Caminhos e Descaminhos* (1964) e *Veranico de Janeiro* (1966), deve-se ao fato de se poder perceber que apesar dessas obras recriarem situações profundamente dolorosas, desagradáveis, retratando os sofrimentos extremados, a violência cruel, diante delas, mesmo assim o leitor encontra-se motivado a atravessar a leitura e faz isso muitas vezes sem qualquer constrangimento. A idéia é enfatizar que, de certo modo, aquilo que parece desagradável no conteúdo da prosa de Bernardo Élis, ou seja, o sofrimento desmedido ao qual está submetida grande parte de suas personagens, quase sempre será atenuado pela força do riso porque, quando ri, o leitor se fortalece. Isso faz pensar que o riso seja mesmo uma espécie de válvula de escape importante para que o leitor se supere diante dos momentos de dor e de violência encontrados na leitura dos contos, porque, afinal, o cômico, de acordo com o que pode ser depreendido de Bergson (1983, p.74), além de se dirigir à inteligência pura, é incompatível com a emoção.

Isso, porém, não autoriza o leitor a pensar que o riso decorrente da prosa de Bernardo Élis seja uma tentativa de abrandamento do trágico na obra, pois não se trata de um artifício utilizado para quebrar a violência e a desmesura das personagens. Aliás, o mais provável é que, com o riso, a tragédia acentue-se ainda mais no texto, aspecto que demonstra a proximidade do escritor com as concepções nietzscheanas. É, afinal, Nietzsche (2000, p.164), quem teria considerado que mesmo a pior das coisas, como por exemplo o enredo trágico, estaria dotada de dois reversos e que nenhuma verdade pode ser, de fato, considerada como uma absoluta verdade, caso não possa estar acompanhada de pelo menos um único riso (cf. p.33).

Os indícios de que tudo nos enredos de Bernardo Élis é colocado sob uma perspectiva jocosa, ou seja, a idéia de que o riso frequenta todas as cenas, até mesmo os

espaços proibidos como os casos de doença e morte, levam a crer que o escritor esteja em busca de um leitor zombeteiro, capaz de olhar para tudo e responder com o mais frio dos risos. Afinal, não dá mesmo para recriminar a atitude de Camélia, de “A mulher que comeu o amante” (EG), pelo fato de ter tramado a morte do impassível Januário. Não se pode escapar a pelo menos um único riso, diante de um Supriano, o Piano de “A enxada”, inexprimível, cativo e incapaz de se livrar das garras de seu opressor. Nem parece conveniente compadecer demais com os sofrimentos de Joana, de “A virgem Santíssima do quarto de Joana” (EG). No decorrer da leitura, o leitor perceberá que essa Joana não consegue desvencilhar-se de sua glória vã de ser a mãe de um filho de Dedé e sentia-se até indignada e prostituída por ter se deixado engravidar do coveiro.

3.2. Monotonia e violência: o riso como produto dos extremos

Em sua obra, Bernardo Élis serve-se de uma variedade de artifícios com o propósito de produzir a risibilidade no leitor e de também fazer refletir por meio dos enredos as diferentes opiniões acerca do comportamento ridente. A principal particularidade do riso encontrado na literatura bernardiana consiste no fato de ele ser quase sempre empregado na seqüência de sua relação com a “monotonia” e a “violência”, caracterizado por imagens e situações, às vezes, inesperadas, surpreendentes e incongruentes. Trata-se de um riso que, para o leitor, pode nascer também aparentemente associado com o sentimento de desentendimento e incompreensão em relação à gravidade do conteúdo, ao terrível insuportável, que estaria vinculado à nossa impossibilidade de encontrar um “lugar-comum” na linguagem por conta de nossa incapacidade para pensar determinados acontecimentos extremados, sobretudo aqueles absurdos e ridículos, capazes de nos causar a ausência de sintaxe que nos permita relacionar palavras e coisas, numa alusão ao raciocínio de Bataille e Foucault (*apud* Alberti, p.2002, p.14-16).

Essa reação configura-se como algo natural e ocorre quando o leitor defronta-se com uma espécie de “Nada” no interior da narrativa, quando se sente arrastado para o vazio, diante da constatação desse “não-sentido”, pois assim que percebe o pensamento aprisionado nos limites de uma seriedade absoluta, como alternativa derradeira, ele escapa automaticamente para o território do riso. Ameaçado pela ausência de sentido, busca qualquer solução na risibilidade, essa válvula de escape que lhe proporciona a fuga de toda a razão e

que, muitas vezes, ocorre de maneira inconsciente, como uma solução para que esse leitor, se mantenha acima de qualquer moral.

É esse riso que no fim das contas irá sustentar o leitor contra abalos exagerados, sobretudo no caso das coisas que sejam profundamente absurdas e dolorosas, mais ou menos de acordo com o que expressa Nietzsche (2000), por intermédio de seu Zaratustra. Desse modo, pode-se afirmar então que na ausência da razão convencional, em seu lugar, pode aparecer a razão convulsiva, não menos verdadeira, que o conhecimento encontrado no riso, na angústia diante do impensado, como experiência última do homem que, para obtê-la, precisa tocar os limites, e desta maneira ir ao extremo das possibilidades, como faz pensar as palavras de Bataille (1992, p.46).

Conforme o leitor já pode ter percebido, na maior parte dos contos que compõem o conjunto da obra de Bernardo Élis, a violência encenada possui estreita relação com a monotonia. Aliás, muitas vezes, origina-se dela e, mesmo que seja entendida como pura insanidade das personagens, a investida violenta contra seu semelhante representa o espetáculo, a principal via de fuga a que os sujeitos de sua ficção normalmente se agarram com a mais firme das convicções, tão somente para conseguirem vencer a pasmaceira na qual está mergulhada a própria existência.

Essa idéia está presente, por exemplo, na violência encontrada no conto “André Louco” (EG), ambientado numa pequena cidade, onde as loucuras de André são reconhecidas como um espetáculo e mantidas, a fim de que possam desenvolver um papel social, pois elas representam para o povo o único mecanismo capaz de romper com a monotonia e fastio daquele lugar. É o que se encontra expresso na fala de uma das personagens da história que ironicamente lamenta o fato de desejarem retirar André Louco da cidade: “– Precisamos do Louco, Seu João. Precisamos muito dele. Sem o Louco ninguém agüenta a insipidez da cidade” (Élis, EG, “André Louco”, p.57).

O sentimento de monotonia aparece como tema no conto “Um duelo que ninguém viu” (EG) e encontra-se na raiz do confronto mortal envolvendo as personagens Moisés e Angelino. Companheiros de tropa, os dois homens viajam pelo “ermo pasmado da tarde” (EG, p.14). Essa imagem do “ermo pasmado” representa a sensação de monotonia contaminando a paisagem que, por sua vez, irá se estender ao interior das personagens. Na história a impressão de pasmaceira será quebrada pela presença da violência no enredo. Entretanto, como forma de reforçar o caráter do ridículo, o rompimento com o ritmo monotonal ocorrerá apenas como uma saída momentânea, porque na seqüência do acontecimento, assim que se estabelece o desfecho do duelo:

A tropa foi rompendo pela estrada poeirenta, vermelha, chata e se perdeu na curva do capão de mato. No crepúsculo pardo, cheio do tilintar alegre dos guisos da madrinha, penachos espetrais de buritis espiavam tetricamente por trás da vereda, tocaiando a paisagem (Élis, EG, “Um duelo que ninguém viu”, p.14).

O comportamento insano de Camélia, de “A mulher que comeu o amante” (EG), decorre da impressão que ela tem de um mundo parado. Movida pela “saúde de vestir vestido bonito, calçar chinelos, untar o cabelo com brilhantina cheirosa [...] beber café e comer sal” (EG, p.76), Camélia que, enquanto vive naquele “caixa-prego” na companhia do velho Januário, perde gradualmente os elementos civilizatórios, chega ao ponto de consumir seu maior desejo: o de comer piranha salgada, muito embora, para isso, tenha de recorrer ao sal oriundo da própria carne do marido.

No caso do conto “A crueldade benéfica de Tambiú” (EG), é surpreendente a reação de Nequinho. Metido, pois, em sua pasmaceira habitual, a personagem, que “vivia da difícil profissão de não fazer nada”, na velha cidade de Amaro Leite, descrita pelo narrador como um local monótono e esquecido, que se traduzia como “uma povoação cadavérica do então anêmico sertão goiano” (EG, p.80), precisa perder um dos olhos de maneira violenta e cruel, nas mãos do facínora Tambiú, para finalmente poder escapar da monotonia. Naquela paisagem parada, sua vida resumia-se no seguinte: “de vez em quando filava um golinho de pinga e pronto – recaía na pasmaceira” (EG, p.81). Vencer essa indolência é tão importante que, no final da história, o próprio Nequinho atribui à brutalidade sofrida uma sanção positiva, quando lamenta a morte de seu algoz, instaurando com isso uma situação de riso: “ora tão boa pessoa! Vô inté mandá prendê o barqueiro [referindo-se ao assassino de Tambiú] e mandá levantá uma catatumba pro Santo Tambiú. Ora, que pena! [...] é tal e qual gente boa num é de vivê no mato” (EG, p.84).

No conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” (CD), mais uma vez, encontra-se presente o sentimento de monotonia como a mola mestra que, desta vez, irá estabelecer os contornos das ações de cabo Sulivero. É por conta de sua crença inútil de que seria capaz de esquivar-se daquela solidão e monocórdia existêcia, à qual acreditava estar submetido pelo fato de viver naquele “chão parado”, incomodado pela presença das mesmas coisas – que, aliás, diante de seus olhos, não se modificavam em nada –, que cabo Sulivero lança-se numa aventura amorosa com a inocente indiazinha Put-Kôe. Basta, porém, que o sentimento de tristeza invencível, perene, monótona, retome o seu lugar na vida de cabo Sulivero para que fique determinado o final violento da índia, cuja morte aparece destituída de

qualquer marca de expressividade e sentimento de significância, pois o “baque do tiro” serve tão somente para sacudir, diga-se de passagem, apenas momentaneamente, “a pasmaceira da tarde” (CD, p.23).

Desse modo, é possível perceber que o sentimento de monotonia da personagem é determinado pelo seu próprio olhar de insatisfação diante do mundo e das coisas, pelo fato dela se ver esvaziada de prazer e de se sentir mergulhada no eterno dilema de estar no mesmo lugar, presa diante das mesmas coisas, como numa espécie de *déjà vu*, que ela, a personagem, captura diretamente da paisagem: “Rio sempre igual, céu sempre igual, dias sempre iguais, algumas dúzias de casas de palha sempre iguais refletindo-se nas águas esverdeadas do porto” (CD, p.13). Como é comum acontecer às personagens do universo bernardiano, ao sentirem-se tomadas por esse sentimento de decadência, de fracasso e de derrota perenes, ou ela mergulha na mais profunda pasmaceira, atonia que se transforma em gosto pela ociosidade, a exemplo de Nequinho, ou se mostra facinorosa e desprezível, como no caso de cabo Sulivero.

Essa idéia de rompimento com a monotonia por uma ação violenta é também uma das questões fortemente levantadas no conto “Um assassinato por tabela” (EG). Nessa história a indiferença, que teria marcado o início da relação de Benício e Fulô – causadora do ritmo monotonal na vida do casal – cederá lugar à insegurança, à instabilidade de um sentimento não correspondido e à iminente possibilidade de abandono. Ramiro, ao compor o triângulo amoroso com Benício e Fulô, quebra a sensação de pasmaceira vivida pelo casal, eliminando de Benício a anterior impressão de saciedade que o dominava posto que, como no dizer de Aristóteles (19--?, p.73), “não menos agradável é a mudança, porque mudar está na ordem da natureza, visto que a continuidade numa situação estabelecida gera a saciedade”. Desse modo, até certo ponto, pode-se dizer que Ramiro possibilita que a vida de Benício caminhe para a “perfeição”, conforme ironicamente sugere o narrador neste trecho que mostra dois momentos da relação do casal:

O fazendeiro, assim que se casou, achava que não gostava da mulher, mas agora, depois que o povo começou a murmurar que Fulô o estava corneando, sentia por ela um amor dilacerante – essa volúpia que é a incerteza da reciprocidade do afeto. Notou mesmo que quanto mais preguiçosa, mais infiel, mais ancuda ficava Fulô, mais deliciosa ia se fazendo. Tinha o gozo de imaginar que estava pra ficar sem aqueles carinhos, sem aquelas traições que são a única delícia da vida conjugal (Élis, EG, “Um assassinato por tabela”, p. 92).

Ramiro, que de certo modo representa o equilíbrio dos sentimentos, quebra da monotonia, ao tentar furtar a amante comete falta grave e, por isso, é sacrificado em nome da tragédia e da comédia, no particular teatro de Benício e Fulô. É uma forma extremada de o

casal realizar a superação, podendo experimentar tanto de sentimentos trágicos – pelo que representa a idéia da morte – como também de sentimentos cômicos – por tratar-se de história cuja linguagem, forma e desenlaces figuram como surpreendentes. O enredo de “Um assassinato por tabela” é, pois, uma demonstração de que o trágico e o cômico podem estar associados em um mesmo tronco. Tanto é que o narrador busca ressaltar na figura de Ramiro as qualidades de cantor, amante e bode expiatório. Esse bode, porém, diferente do que acontecia na tradição¹⁵, não será sacrificado exatamente por comer as “folhas” da videira, mas a própria “flor” (Fulô). Essas qualidades de Ramiro correspondem, portanto, a *oidé*, *priapo* e *tragos*, numa conjunção profundamente ambígua, visto corresponder tanto à comédia, que se fundamenta nos cantos fálicos, ou seja, em *oidé* e *priapo*, quanto à *tragedia* (tragédia), expressão que significa o “canto do bode”.

No conjunto da obra, o sentimento de monotonia parece fazer parte da paisagem e dos espaços onde se estabelecem as histórias. Esses ambientes ora se compõem de imagens carregadas de profundo lirismo, como no trecho a seguir que é fortemente marcado pela subjetividade do narrador: “A paisagem era mais ou menos desse jeito – a cidade de cá, o rio no meio e do outro lado a encosta que parecia querer esbarrar no céu sem fundo” (EG, p.140); ora se fazem sentir como coisa tétrica, aterradora, conforme demonstra esta seqüência: “aquilo era um vale do outro mundo. À proporção que fomos entrando nele, o sol pegou a escurecer-se e a fumaça a adensar-se. As árvores perderam as cores e a gente só via seus vultos pesados, hirtos, sob a luz avermelhada de um calor sufocante” (EG, p.102). Há ainda os casos em que a imagem monótona simplesmente descamba para o ridículo, produzindo expressões de pura jocosidade, conforme figura neste trecho do conto “A crueldade Benéfica de Tambiú” (EG):

“De noite, na vendola porca de um cearense bexigoso, tocavam sanfona, viola e, à luz cretina de uma candeia de barro, de 3 bicos, umas mulheres muito surras dançavam com camaradas fedorentos a suor, enquanto outros jogavam 31 no balcão sebento, úmido do contínuo roçar das mãos”

[...]

Certa noite, na venda quase deserta (*só havia Nequinho que olhava o cearense extirpar um bicho-de-pé do dedão*), Tambiú entrou (Élis, EG, “A crueldade benéfica de Tambiú”, p.80-81, grifo nosso).

¹⁵ A palavra “tragédia” em grego quer dizer “canto do bode”, em alusão às festas da tradição antiga em honra ao deus Dionísio quando, por ocasião da vindima, era sacrificado um bode acusado de comer as folhas da videira. Essas festas encontrar-se-iam na origem da tragédia e da comédia, desenvolvidas respectivamente dos ditirambos e dos cantos fálicos.

Numa das passagens do conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” (CD), vê-se cabo Sulivero, tão simplesmente para afugentar o seu próprio sentimento de tediosa monotonia que o consumia gradualmente, obrigar a indiazinha Put-Kôe a repetir desajeitadas continências:

– Vamos ver, Put-Kôe, põe a veadinha aí no chão. Agora, pés juntos, peitos salientes! Isso era cabo Sulivero ensinando a índia a fazer a continência militar. *Para matar o tempo, – aquele tempo sem fim do garimpo, aquele tempo visível e palpável como a terra e o mato, – o soldado ensinava à índia a fazer-lhe continências sempre que ele chegava ou saía do rancho, ou dava alguma ordem. A menina desajeitosamente se empertigava e cabo Sulivero ria com gosto:*

– Ara, num é ansim não, trem. Assunta bem, vigia como é que eu faço. Empertigando-se, cabo Sulivero fazia a mais perfeita continência para que a mulher o imitasse. *Era sua diversão naquele garimpo tedioso.* Com poucos dias, o cabo se convenceu de que cristal não se achava como carrapato. Dava trabalho extrai-lo, fazia suar o topete, exigia dinheiro, que as firmas poderosas haviam dominado toda a região produtora. *Desacoroçado, procurava na companheira uma distração, mas coisa nada agradável era a companhia de Put-Kôe* (Elis, CD, “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, p.16, grifos nosso).

Na prosa de Bernardo Élis, será quase sempre na seqüência da monotonia que a violência irá se estabelecer, pois é para quebrar o ritmo monocórdio e a impressão que a personagem tem de um mundo parado, que ela se ergue inconseqüente e cruel. Levando em consideração que esse comportamento seja um contra-senso extremado, nota-se que será também um dos pontos ideais para a instauração do risível. Esse riso, porém, estará dotado de força punitiva, porque passa a ser uma forma de reflexão, reprovação e castigo imposto às personagens. Por isso, o escritor, por distanciamento em relação ao narrado, permite que o leitor possa rir tanto de suas personagens antagonistas, quanto das protagonistas, afinal de contas, não são apenas os opressores que o seu riso pretende alcançar, mas também os oprimidos, a exemplo do que acontecia no primitivo estado romano quando, concernente aos resultados das batalhas, era permitido rir igualmente de vencedores e vencidos (Bakhtin, 1999, p.5).

Na prosa bernardiana é possível ao leitor rir dos vícios das personagens – que são deformidades físicas e de caráter –, rir também dos doentes e, inclusive, dos mortos, já que a morte, conforme demonstra o escritor em passagens que serão retomadas em capítulo adiante, encontrar-se-á destituída de qualquer sacralidade. É neste sentido que se pode notar que o riso desponta-se como uma espécie de correção dos desvios, porque mesmo “a morte, num certo sentido, é uma impostura”¹⁶, conforme irá aparecer também na concepção de Bataille (1992, p.79).

¹⁶ É talvez por saber disso que em certas culturas o riso acompanha os ritos fúnebres permitindo que o defunto seja cruelmente ridicularizado (Minois, 2003, p.561).

O riso, com exceção daquele que representa satisfação, serve para reprimir aquilo que é “socialmente inaceitável” e que deve, portanto, ser demonstrado como algo deslocado, ridículo e insuportável. Essa teria sido a atitude de Bernardo Élis, procurando pela risibilidade corrigir as inadequações, desvelando as torpezas de espírito que o escritor percebia na cicatriz de uma cultura rudimentar de um povo que vivia mergulhado no atraso e no isolamento (Élis, 2000, p.114).

3.3. O riso como mecanismo de distanciamento

Rir é afirmar que não se é deste mundo mesmo estando dentro dele. O riso pode ser considerado uma espécie de amor desesperado pela vida.

Georges Minois

A mais peculiar característica que pode ser encontrada no riso, concernente a literatura de Bernardo Élis, parece corresponder ao fato de o escritor tê-lo utilizado como uma forma de possibilitar o distanciamento entre sujeito ridente e objeto risível. É como se o narrador, pautado inclusive nas orientações de Nietzsche (2000, p.37) de que seja necessário ao homem estar alegre para não se deixar tocar pela aflição, desejasse conduzir o leitor a uma altura segura, ao ponto da neutralidade, ao pináculo, como aparece numa expressão de Bataille (1992, p.74), para que de lá, desse ponto de equilíbrio, o leitor possa contemplar todos os ridículos das cenas da vida. O escritor, afinal de contas, sabe que o fruidor estético não deve igualar-se às personagens pelos afetos, partilhar de suas dores e crenças, pois imaginando a obra como denúncia é necessário pensar também na reflexão como mudança de comportamento.

Isso possibilita pensar que o escritor, nas antecipações do perfil do leitor, teria buscado inspiração em Nietzsche e em sua concepção de super-homem, a fim de consolidar a imagem de um leitor ridente e, portanto, distanciado das figuras retratadas, independente de serem estas opressoras ou oprimidas. Ambas seriam, pois, igualmente nocivas à construção de uma melhor civilização – “onde o novo Deus seria a coletivização, devoradora de qualquer tendência individual ou individualista” (Élis, 2000, p.97). A alienação, a incapacidade de reagir às intempéries da vida, a preguiça invencível, a arrogância, a “ignorância de si mesmo” tanto em relação ao forte quanto em relação ao fraco, são coisas que tornam as personagens

igualmente repudiáveis. Tais figuras contrariam o projeto do escritor de contribuir na construção de um novo modelo social, conforme é possível deduzir partindo da leitura deste trecho:

Com referência ao comportamento pessoal, tinha-se que abandonar a timidez, enfrentar as situações corajosamente e não dissimular as atitudes, os gestos, a maneira de ver e expressar o universo e seus fenômenos. Acima de tudo, cumpria adquirir consciência de que cada homem é senhor de seu destino e os males ou benefícios que enfrentamos são resultados de nossa própria vontade e de nossos próprios atos (Élis, 2000, p.96).

Bakhtin (1988, p.413), em certos momentos, é da opinião de que o riso representa exatamente a diminuição e até mesmo a eliminação das distâncias entre sujeito ridente e objeto do riso. Vê na risibilidade o extraordinário poder para aproximar este objeto de modo a colocá-lo na zona do contato direto, onde poderia ser apalpado sem qualquer cerimônia. Mas, isso, apenas no caso da grande maioria das formas do riso popular, extraída principalmente do folclore. É o caso do riso que se configura como uma forma de se vencer o medo, aliás, comportamento muito parecido com aquilo que descreve Pierre Clastres (1978, p.90-104) sobre os depoimentos de Lévi-Strauss acerca do ritual estabelecido pelos índios Chulupis do Chaco Paraguaio.

Lévi-Strauss, em contato com os nativos da América do Sul, percebeu que, para superarem o terror da morte, os indígenas desenvolviam em torno da figura do jaguar – representante dos perigos da mata – e do xamã – senhor da vida e da morte, por isso, não menos temido – narrativas que tinham uma intenção pedagógica, mas que também celebravam entre os habitantes da tribo uma espécie de alegre divertimento. Esse tipo de riso, que é ligado à zombaria e revestido de propriedades carnavalescas, de fato, parece mais aproximar do que necessariamente distanciar o sujeito ridente do objeto risível. É a esse tipo de riso que Bakhtin, indiretamente, estaria fazendo referência em determinadas passagens de seu estudo sobre o riso na literatura.

Portanto, considerando as leituras da prosa de Bernardo Élis, é possível afirmar que as perspectivas do riso projetadas em sua obra irão distanciar-lo de Bakhtin e aproximá-lo de Nietzsche. Na cultura popular o riso representa a eliminação das fronteiras, a superação pelo esquecimento do medo e familiarização com o objeto; dessacralização e descompostura diante do sagrado. No riso nietzscheano tem-se o equilíbrio, pois somente “o que escala elevados montes ri-se de todas as tragédias da cena e da vida” (Nietzsche, 2000, p.45), de modo que se tornam “valorosos, despreocupados, zombeteiros, violentos”, como deseja a

sabedoria. No caso de Bernardo, é como se o escritor acreditasse que somente uma distância confortável fosse mesmo capaz de permitir ao seu leitor exercer o sereno julgamento, distando-se, inclusive, das crenças e do senso comum. A importância do distanciamento do leitor parece melhor esclarecida quando se está diante dessas declarações oferecidas por Bergson (1983):

Tente o leitor, por um momento, interessar-se por tudo o que se diz e se faz, agindo, imaginariamente, com os que agem, sentindo com os que sentem, expandindo ao máximo a solidariedade: verá, como por um passe de mágica, os objetos mais leves adquirem peso e tudo o mais assumir uma coloração austera. Agora, imagine-se afastado, assistindo à vida como um espectador neutro: muitos dramas se converterão em comédia (Bergson, 1983, p.12-13).

O riso exige, portanto, certa anestesia momentânea do coração, de modo que para rir é necessário distanciar-se quer seja da forma da personagem, de suas ações e até mesmo de sua linguagem. Essa idéia do distanciamento já foi constatada por Wendel Santos (1977) e, de certo modo, está relacionada com o riso, muito embora o crítico não tenha feito referências neste sentido. Eis o que diz:

Bernardo Élis, através de procedimentos específicos, logra alcançar a lenda em seu momento de gestação. Não constrói, porém, uma narrativa mítica: o distanciamento que se impôs, distanciamento entre a crença do narrador e a crença do narrado, desfaz o mítico da narrativa (Santos, 1977, p.153).

Wendel Santos comenta sobre o lendário no conto “Talvez uma vida, talvez uma lenda”, de *Caminhos dos Gerais* (1975). E mesmo que de uma maneira indireta estaria fazendo referência aos princípios schopenhauerianos de que o riso nasce do contraste entre o “conceito” e a “sugestão”. Em outras palavras, o crítico estaria afirmando que o narrador de Bernardo procura explicar o lendário, o mítico, conduzindo o leitor até a origem deste, de modo que ele, leitor, possa conhecer a lenda no momento de seu nascimento que, por sua vez, quase sempre não passará de um acontecimento ridículo. A “sugestão”, no caso, como uma forma de conhecimento enganosa, atrasada, ligada aos sentidos primários, é mostrada ao leitor como pertencente às personagens. Já o “conceito”, como uma composição da verdade racional, logo platônica, só pertenceria mesmo ao narrador e será oferecido como parte da história. E o riso nascerá, portanto, da revelação de um contraste percebido na comparação de duas instâncias, como aparece esquematizado abaixo:

Sugestão:

Na roça apareceu uma menina que ouvia vozes, ordens, e que sob tais comandos adivinhava coisas e chegava até a fazer curas milagrosas.

Conceito:

Um dia apareceu por ali um enviado do bispo, levaram menina, mãe, pai e irmãos para Anápolis, onde internaram numa casa de saúde e desde aí a menina parou com os milagres... (Élis, VJ, “Dona Sá Donana”, p.113).

Dado o exemplo, pode-se concluir então que o riso na prosa bernardiana é uma forma de distanciamento do leitor em relação às personagens e também em relação ao conteúdo ridículo. Distancia-se para não entrar em contato com as dores, para rir e impedir que o sério se fixe e se isole completamente, semelhante ao que pensava Bakhtin (1999, p.105) sobre o riso da renascença, por sua vez, oposto ao riso popular do período da Idade Média¹⁷.

Entretanto, não se quer dizer com isso que o leitor nunca irá descer até a zona de contato com as personagens e acontecimentos. O que Bernardo pretende é o exato equilíbrio de sentimentos, razão por que não se tem em suas histórias a gargalhada solta. E, quanto à questão, bastariam dois argumentos para mostrar a contradição em considerar o leitor isolado por completo. Um primeiro, corresponde ao fato de Bernardo recorrer a um tipo de narrador que é eminentemente oral. Narrador que aproxima tanto do leitor quanto do narrado, que faz gestos e simula usar o “próprio corpo” como um meio de se fazer melhor compreendido. Um segundo, diz respeito ao caráter cênico, ou seja, ao fato de o narrador, pela linguagem, “localizar dentro da ação geral as ações e os movimentos particulares” e realizar um “jogo verdadeiramente cinematográfico de aproximação e afastamento da imagem” (Teles, 1995, p.197).

4. PERSONAGENS RISÍVEIS

Todas as pobrezas de espírito, todos os ridículos, todas as manias da inteligência, todos os vícios do coração se lêem e se mostram claramente nestes rostos

¹⁷ Bernardo Élis, afirma que sua obra procura ridicularizar um modelo de sociedade que, mesmo vivendo o século XX, dado o estado de atraso, rudeza, primitivismo, ignorância, doença, isolamento geográfico e social, parecia mergulhada em plena Idade Média (Élis, 2000, p.114-115).

animalizados; e, ao mesmo tempo, tudo está desenhado e acentuado de modo amplo.

Charles Baudelaire

4.1. Riso caricatural

Os seres criados por Bernardo Élis são risíveis por diferentes motivos. E a principal razão está na natureza plástica da linguagem que se faz evidenciar no aspecto das formas das personagens, por sua vez, normalmente retratadas dentro de uma perspectiva expressionista. Essa configuração visual, de acordo com a orientação de Emílio Vieira (2000, p.45), além de ser a expressão de uma consciência profundamente crítica, pois discute em detalhes os caracteres dos tipos humanos, é também um meio de induzir o leitor para que este possa ver nas criaturas o seu “lado invisível e essencial”.

Essa disposição para retratar o lado ocultado das personagens dá origem aos tipos caricaturais do universo bernardiano, os quais se encontram divididos basicamente em duas categorias predominantes: as “caricaturas de efeito” e as “caricaturas de causa”. A primeira está ligada às deformidades físicas das personagens submetidas ao sofrimento; a segunda, relacionada aos defeitos provenientes do caráter. As caricaturas de efeito são as menos risíveis porque encenam o sofrimento e revelam as personagens deformadas não por suas ações, mas porque sofreram ação proveniente da natureza, do tempo, ou da parte de outra pessoa, de modo que a imperfeição da forma não é outra coisa senão a imagem em situação de consequência, ou seja, em estado de “acarretamento”.

Nhola dos Anjos e Oláia, personagens acarretadas, são exemplos de caricaturas de efeito. Suas deformidades insinuam-se como recursos dos quais se serve o narrador para poder ilustrar, de maneira segura e profundamente crítica, a que estágio de degradação “física”, e também “social”, teria sido reduzida a natureza humana, por conta não das ações praticadas por elas, mas sim das ações sofridas, conforme destacam os trechos transcritos abaixo:

A velha [Nhola] voltou para dentro *arrastando-se pelo chão, feito um cachorro, cadela, aliás*: era entrevada. Havia uns vinte anos apanhara um “ar de estupor” e desde então nunca mais se valera das pernas, que murcharam e se estorceram (Élis, EG, “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, p.4, grifo nosso).

.....
[...]

Um homem forte carregava na cacunda ua velha magra [Oláia] que nem um louva-a-deus. Aí, na porta do coronel, *ele largou a mulher no chão, a qual saiu arrastando, sururucou na loja e garrou a pedir esmolas.*

[...]

Adiante, soltou-a na calçada e ela [Oláia] se arrastou, entrou noutra loja e se pôs novamente a pedir um auxílio pelo amor de Deus, que favorecesse uma pobre aleijada que tinha ainda a desdita de sustentar um filho surdo-mudo como aquele (Élis, “A enxada”, VJ, p.60, grifos nossos).

Nhola dos Anjos e Oláia configuram-se como genuínas caricaturas. Suas fisionomias resultam da mistura de aspectos humanos com traços de animais. Mas, apesar do imbricamento de imagens escoar no caricatural, diante dessas figuras, na maior parte das vezes, o riso mantém-se tímido, disfarçado, incerto ou comiserado, sobretudo porque o caricatural encontra-se praticamente restrito ao plano da forma, apontando diretamente para o sofrimento das figuras retratadas.

Os defeitos encontrados nas formas enfatizam a ausência de saúde, a dor a que estão submetidas as personagens e não indicam deformidade moral, dificultando a presença do riso. Nhola, a matriarca da família “dos Anjos”, encontra-se relegada a uma vida inóspita e a uma existência praticamente alheia, pois “já tinha pra mais de 80 anos que os dos Anjos moravam ali na foz do Capivari no Corumbá”. No caso de Oláia, sucede algo parecido, pois suas deformidades também servem para denunciar uma realidade de pobreza bem maior, inclusive, do que aquela em que vivera antes do marido, Supriano, ser assassinado por ordem de Elpídio Chaveiro.

Na composição de cada uma dessas figuras, o narrador procura acentuar de modo proposital os “defeitos”. Mas o que melhor fica evidenciado por meio das deformidades é a condição marginal a que se encontrariam submetidas as personagens, ou seja, a sua condição de “efeito”. É a relação dos acidentes da forma com o estado de acarretamento que torna as personagens menos risíveis e mais dignas de pena, considerando que o riso proveniente do caricatural precisa, sim, ser atraído pelas deformidades dos aspectos físicos das figuras retratadas, porém, bem mais pela sua relação com o caráter, ou seja, com as qualidades espirituais dos sujeitos. Para estimular o riso é necessário que o efeito possibilite ao ridente o conhecimento da causa. Afinal de contas, como aparece nas palavras de Bergson (1983, p.33), o risível é “todo o incidente que chame [...] atenção para o físico de uma pessoa estando em causa a moral”.

Na literatura é bastante recorrente a similaridade de personagens com animais ou coisas, de maneira a configurar o aspecto caricatural, conforme explica Vladímir Propp (1992,

p.66-67). Ocorre, porém, que nem sempre a similitude é capaz de suscitar o riso, já que para isso, é preciso que a comparação resulte principalmente em ofensa pelo desnudamento de certos defeitos e, neste caso, estão colocadas em questão as características espirituais. As personagens Nhola dos Anjos e Oláia, pelo que estas apresentam no plano da forma, oferecem condições propícias para a derrisão, levando em consideração o fato de se configurarem como imagens particularmente grotescas. Mas o riso que delas decorre, como na maior parte das vezes, será um riso meramente visual, ao contrário de ser uma verdadeira zombaria, já que zombáveis, conforme aparece na explicação de Quentin Skinner (2004, p.17), são as pessoas, mas isso, quando “elas exibem alguma falta ou marca constrangedora que, enquanto não dolorosa, as torna ridículas”.

Por este prisma então, os defeitos não podem ser dolorosos para que sejam risíveis, coisa que já teria sido notada também por Aristóteles (1996, p.23-24), ao afirmar que a comicidade é uma espécie de feiúra, uma deformidade que não comportaria dor nem destruição. Essa argumentação é forte ainda nos dias de hoje, porque é por conta da expressão de dor, que se faz perceber por via das imperfeições das personagens Nhola e Oláia que, muitas vezes, o leitor mantém-se numa posição praticamente *agelasta*, ou seja, como um sujeito incapaz de rir.

Por outro lado, entretanto, é preciso admitir que determinados leitores são perfeitamente capazes de lançarem-se ao riso, enquanto contemplam o sofrimento dessas personagens. Isso ocorre porque, apesar da tradicional exceção aristotélica basear-se em princípios dualistas, na idéia dicotômica de que o sentimento cômico não combina com o sentimento doloroso, alguns receptores conseguem neutralizar suas emoções, silenciar o sentimentalismo para poder captar também a natureza risível que se encontraria presente nas situações entendidas como eminentemente trágicas. Essa espécie de comportamento é explicada por Bergson (1983) do seguinte modo:

O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranqüilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (Bergson, 1983, p.62).

Dessa forma, então, levando em consideração as palavras do teórico francês, se o leitor se surpreende rindo de figuras como Nhola e Oláia é porque – malgrado a idéia de que Platão, Hobbes, bem como grande parte dos pensadores da Igreja possivelmente pudessem considerar o riso como um defeito da alma, ou seja, marca de uma certa pusilanimidade – os

sofrimentos dessas personagens não provocaram suficientemente sua revolta, piedade ou compaixão. É porque as dores sentidas não produziram nele o abalo necessário para poder vencer a sua insensibilidade, calar a sua indiferença, porque para rir é necessário um mínimo de distanciamento, pelo menos um momento de insensibilidade diante dos sofrimentos alheios.

Mas existe ainda uma segunda explicação, desta vez, oferecida por Charles Baudelaire (19--?, p.25), que possibilita entender a atitude ridente no caso de imagens como as que figuram no exemplo acima e de tantas outras personagens sofridas que compõem o mundo criado por Bernardo Élis. Baudelaire procura estabelecer uma distinção entre aquilo que ele chama de “cômico significativo”, e aquilo que considera como “grotesco cômico absoluto”. O primeiro compõe-se de uma linguagem bem mais clara, logo, bem mais fácil de ser compreendida e está ligado à arte, à idéia e à moral. O segundo, pelo contrário, por ser mais próximo da natureza, “apresenta-se como uma espécie una, e que quer ser captada por intuição” (*loc. cit.*). Conforme acredita, só existe uma forma de se averiguar esse grotesco, mas isso implicaria em riso súbito, já que do ponto de vista do absoluto só existe a alegria. E também porque esse grotesco representa a marca de uma antiga queda. Eis o que explica este fragmento:

o orgulho humano, que leva sempre a melhor, e que é a causa natural do riso no caso do cômico (sic), torna-se também causa natural do riso no caso do grotesco, que é uma criação a que se junta uma certa faculdade imitadora de elementos pré-existentes na natureza. [...] o riso causado pelo grotesco traz consigo algo de profundo, axiomático e primitivo que se aproxima mais da vida inocente e da alegria absoluta do que o riso causado pelo cômico de costumes (Baudelaire, 19--?, p.24-25).

Nos contos de Bernardo Élis, desfilam também aqueles tipos caricaturais cuja caracterização é concebida pelo narrador em consonância com o comportamento que a própria personagem desenvolve no interior dos enredos. Essa espécie caricatural, que não se enquadra exatamente no cômico de costumes, representa a tentativa de se fazer o retrato das qualidades subjetivas do indivíduo, ou seja, o desenho das qualidades espirituais que se revelam a partir das ações no decorrer dos acontecimentos. Trata-se de uma maneira de demonstrar o estado interior das figuras retratadas, as suas características morais, por meio da ilustração de alguma sinuosidade corporal ou da materialização de algum movimento que possa finalmente traduzir e denunciar o caráter dos sujeitos que fazem parte das histórias elaboradas pelo escritor.

É o caso, por exemplo, de Quelemente, de “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” (EG) e de Jeromão, de “Moagem” (CD). Enquanto o primeiro, diante do perigo da

morte iminente e no desespero de salvar a própria vida, é capaz de aplicar dois “coices” na cara da mãe (EG, p.4-9); o segundo, tão somente para despertar os empregados da fazenda, expõe toda sua arrogância e sai distribuindo “coices” nas portas e paredes dos ranchos de paus-a-pique (CD, p.64-73).

Nos dois exemplos acima, a palavra “coices” encontra-se no texto numa relação metonímica e contribui para definir o cômico das aparências – como espécies de *charges* que se formam pelo encaixamento subordinado de imagens – induzindo o leitor a pensar, por meio dessa mistura hesitante, no homem e também em suas qualidades negativas, representadas pelas patas do animal, que possibilitam lembrar as qualidades análogas do ser humano (Propp, 1992, p.67).

Dessa mistura, resulta algo de diabólico e, para fazer uso aqui de uma expressão de Bergson (1983, p.22), é como se o narrador, com o propósito de traduzir o comportamento da personagem, adivinhasse “sob as harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria”. No caricatural, no entanto, não se tem apenas um retrato lúdico do caráter das personagens, pois revela também o posicionamento de um narrador que pretende zombar da superioridade e da racionalidade humana. Um narrador que procura, com isso, demonstrar que, de fato, o que estaria separando o homem dos animais não é outra coisa senão uma linha frágil, praticamente imperceptível, e que, dependendo das circunstâncias, poderá inclusive apagar-se por completo. É, mais precisamente, o que fica provado na história “Nhola dos Anjos e a Cheia do Corumbá” (EG) diante da atitude de Quelemente, pois o mesmo filho que antes fora cauteloso com a mãe colocando-a sobre a jangada improvisada para que não viesse a perecer, é o mesmo que logo em seguida irá brutalmente escoiceá-la e atirá-la para fora da embarcação.

Em muitas situações, o caricatural, que na maior parte das vezes é constituído pelas deformidades, pelas desproporções, por hipérboles ou similaridades, visa estabelecer uma relação de identidade entre a “essência” e a “aparência” das criaturas retratadas e, assim, estabelece também a situação de riso nas histórias. De certo modo, conforme já foi comentado, isso se contrapõe à idéia defendida por Schopenhauer (2004, p.68-69) de que o cômico seja necessariamente produzido pelo contraste entre um conceito e uma sugestão (cf. p.31-32).

No caso de Nequinho, por exemplo, personagem do conto “A crueldade Benéfica de Tambiú” (EG), o riso não nasce do contraste, mas sim do fato de o narrador descrevê-lo estabelecendo a correspondência entre “características espirituais” e “qualidades externas”, de modo que o leitor pode identificar de uma única vez, e em um mesmo plano, a “forma” e o

“conteúdo”. Nequinho “era magro, de cara chupada, de um moreno encardido de papel chamuscado” (EG, p.81). Esses caracteres degradantes de que se serve o narrador são usados também para fazer refletir a preguiça invencível e a atonia espiritual da personagem. O riso, neste caso, não é a incongruência, mas a conformidade constatada entre os defeitos do caráter e os acidentes do corpo.

Volta e meia, com o propósito de modalizar a narrativa pelo abrandamento da sisudez trágica e buscando, principalmente, retratar as disposições de espírito das personagens, o narrador procura estabelecer comparações análogas, efetuar desproporções pela deformidade ou pelo exagero e dessas tentativas resultam situações completamente jocosas ou imagens praticamente animais. Um bom exemplo é Januário, de “A mulher que comeu o amante” (EG), cuja indolência empresta-lhe um aspecto caricatural. Enquanto Camélia, a esposa, conversava demoradamente com Izé da Catirina, sem prever qualquer perigo, “Januário cochilava confiadamente, como um cachorro bem alimentado, rabujento e velho” (EG, p.75).

Nessa mesma linha de animalização e decadência, encontra-se a personagem Anica, do conto “Noite de São João” (EG), uma antiga paixão de seu Jeremias que dorme ao pé de uma fogueira, sobrepondo o grotesco do presente ao sublime de 30 anos atrás. A imagem de Anica, que seu Jeremias tanto idealiza e guarda na memória – “os olhos claros e brincalhões enfincados nos dele [...]” e o riso “de modo provocante” – é capaz de acender-lhe os sentimentos mais calorosos, que são vencidos pela atualização da imagem, que agora é realista e desagradável, como bem aparece nesta passagem da história:

Fedia fortemente a pano queimado. Ele levantou-se, sacudiu o paletó, olhou as calças: – “não era sua roupa que ardia”. Então notou que ao pé da fogueira não tinha vivalma. Só mesmo aquele fedor. Olhou à esquerda. *Aí estava sentada uma cinquentona fornida, com o rosto cheio de barbas, corado no calor do fogo. Dormia. A boca estava aberta e a dentadura, que se desprendera, emprestava-lhe ao semblante um ar ameaçador de cachorro rosnando.* Seu Jeremias assustou-se. – “Seria Anica?!” (Élis, EG, “Noite de São João”, p.147, grifo nosso)

Henri Bergson (1983, p.22) enfatiza que a arte do caricaturista consiste em captar aqueles movimentos que, às vezes, são imperceptíveis e em torná-los visíveis mediante a sua ampliação. No caso do narrador bernardiano, que naturalmente se comporta como um caricaturista da palavra em potencial, isso acontece quando ele compara, amplia para mais ou para menos uma expressão do rosto ou do corpo e, com isso, procura demonstrar na superfície da forma física aquelas imperfeições que teimam em ocultar-se, “reprimidas por uma força melhor”.

Essa transformação caricatural aparece no conto “A enxada” (VJ), numa situação em que Piano recusa o convite de Seu Joaquim para o almoço. Imediatamente a personagem mergulha numa briga contra sua natureza animal, de modo que o leitor percebe inclusive seu esforço descomunal para fazer valer a razão em sobreposição ao instinto animalesco. Eis como conta o narrador: “[Piano] estava de jejum desde o dia anterior, porém mentiu que havia almoçado. *Com o cheiro do decomer seu estômago roncava e ele salivava pelos cantos da casa, mas não aceitou a bóia*” (VJ, p.38, grifo nosso).

No conto “André Louco”, é possível notar que o riso aparece realizando, mesmo que de modo tímido, uma espécie de divisão de classes. É uma forma de separar as personagens “mais nobres” das “mais vulgares”. É por essa razão que, muito embora o medo das loucuras de André mobilizasse não apenas os habitantes da casa do narrador-personagem, mas também os moradores da pequena e anônima cidade, apenas preta Joana, a ama da família, portanto destituída de nobreza, é concebida pela força do aspecto caricatural. Por isso, naquelas ocasiões em que imaginava a presença de André, diz o narrador: “a preta Joana rolava uns olhos arregalados, com uma expressão agônica no rosto foveiro, a beijorra estalando” (EG, p.19).

Preta Joana, aliás, talvez por sua condição social, era a única componente da casa que, conforme aparece subentendido na argumentação do narrador, não merecia ter nem mesmo um desfecho trágico de sua existência, porque a tragédia conforme fora tradicionalmente pensada estaria reservada apenas aos nobres. Essa idéia persiste no conto e fica expressa na passagem em que o narrador imagina André Louco entrando em sua casa, matando um por um os membros da família e aplicando em Joana uma punição de “menor dignidade”:

Mas um terror medonho se me apoderou dos músculos. Um medo danado de que o louco entrasse ali e matasse meu pai, me matasse, matasse minha mãe, quebrasse os santos e desse pescoções na preta Joana, que rezava estalando a beijorra, como se comesse rapadura (Élis, EG, “André Louco”, p.18, grifo nosso).

Em qualquer configuração caricatural, o rosto aparece como um importante canal de infiltração do riso. É o que acontecerá no caso dos contos de Bernardo Élis, cujo narrador recorre às caretas, às hipérboles e aos defeitos, como acontece com preta Joana no decorrer da história:

Nisso Joana chegou espantada, resmungando na língua trôpega, e tornou a sair para voltar novamente, atarantada, agitada, as sobranceiras erguidas, os olhos botucados. Em tais momentos era completamente inútil (Élis, EG, “André Louco”, p.27).

[...]

A cara de Joana era horrível. Os beiços batendo, a atenção alheada da reza, fixa lá fora na rua, acompanhando os passos de André Louco, pelo tinir da corrente (*ibidem*, p.49).

[...]

Joana chegou lá em casa esbaforida, tremelicando, levemente, foveira, meio azulada. Nem podia falar, as ventas que nem dois foles (*ibidem*, p.61)

Essas caretas, a feiúra peculiar de um rosto, a rigidez de uma face retesada ou qualquer movimento será risível quanto mais puder expressar o estado momentâneo da alma ou espírito, bem como o aspecto moral da personagem. Merece destaque, neste caso, o riso amarelado de Izé da Catirina, de “A mulher que comeu o amante” (EG), realizado “só com o beijo de cima” (EG, p.78), numa fina descrição que, ao final, expressa o exato momento em que, na personagem, misturam-se a dúvida com a súbita compreensão da nulidade de seu ato desmedido.

No conto “André Louco” (EG), o narrador faz uma descrição jocosa da mãe, por sua vez, amedrontada com a idéia de que o louco, que havia se libertado e entrado na loja do marido, pudesse então atacá-lo. Ao olhar por uma greta da janela, de súbito, a mulher vê o corpo de André passando rente à parede e assusta-se, conforme conta o narrador numa mistura de hipérbole e metáfora: “Mamãe ficou quieta. *Toda ela era uma grande orelha*” (EG, p.49, grifo nosso). Essa expressão naturalmente acha-se no campo do risível porque, como bem lembra Aristóteles (19--?, p.199), “as mais das expressões engraçadas provêm da metáfora e de uma certa mistificação notada em seguida pelo ouvinte”, ou, como é no presente caso, pelo leitor.

Na história “Noite de São João” (EG), são as lembranças de Anica que fazem seu Jeremias caretear: ele, afinal, como se estivesse hipnotizado, “ficou de olhos parados, meio enfezado, numa feiúra sisudamente inspirada” (EG, p.145). É comum ao narrador bernardiano recorrer às caretas como uma forma de ridicularizar a condição intelectual das personagens, como na cena em que ele zomba do pedantismo do dentista quando este, apenas para impressionar o juiz, “tocado de aflições gramaticais” (EG, p.56), aventura-se a fazer a citação completa de um livro:

o dentista quis citar minuciosamente tudo para deslumbrar o magistrado e obrigá-lo, com o choque, a esquecer o diabo do ferre. A memória, porém, não o ajudava, embora o esforço transfigurasse o pobre dentista: – volume... numero... espere aí. Contraíu o rosto, fechando os olhos, apertando a fronte com a mão e rememorando a meia voz: – “volume primeiro, da letra *a* à palavra *arável*; volume segundo, de

arável a b; volume terceiro... Era impossível guardar tudo de cor”. O Juiz o estava torturando poderia dar qualquer número, ia lá fazer força em vão! (Élis, EG, “André Louco”, p.56, grifos do autor).

Recorrendo a Bergson (1983, p.21), é possível compreender que imagens como a de seu Jeremias, de “Noite de São João”, bem como a do dentista pedante, de “André Louco”, tornam-se risíveis porque causam a impressão de que suas almas estariam fascinadas, mergulhadas numa ação simples, na qual ameaçam ficar encarnadas para sempre. Em Bernardo Élis, de um modo freqüente, qualquer emperramento das faculdades intelectuais – seja para demonstrar o difícil domínio da memória, como no caso da interlocutora de preta Joana com “uma careta exagerada de quem concentrasse o espírito, escarafunchando as gavetas do cérebro” (EG, p.59), ou para desvelar a incapacidade de atitude discursiva – salta como deformidades momentâneas para a superfície da forma, ou seja, para a região mais elevada do corpo, responsável pelo destino do homem¹⁸. É o que parece demonstrado neste exemplo:

Manezinho seguia atento o raciocínio do doutor Dudu, no que era acompanhado pela mulher, pelos filhos, pelos três burros soltos ali perto e pelas cabrinhas. Por sinal, uma delas, a de olhos mais morteiros, soltou um berro. O camarada achou que devia responder à pergunta do jurista, mas por mais que escarafunchasse o cérebro, nada tirou de lá (Élis, CD, “Em que entram um judeu, dois baianos, alguns goianos e umas criações”, p.122-123).

A dificuldade de expressão discursiva de Manezinho coloca-o ao nível das criações. Estas, aliás, são até mais expressivas, como ironicamente sugere o narrador, ao citar o berro da cabrinha de olhos morteiros. De certo modo, essa característica da personagem é apontada pelo narrador como sendo a principal responsável pela desgraça que estaria se consolidado em sua vida.

4.2. Roupas e acessórios

¹⁸ Bernardo Élis, em sua obra, procura retratar a idéia de que os destinos humanos são construídos pelos próprios homens e que, por isso, dependendo da maior ou menor capacidade individual, estes poderiam ser felizes ou infelizes (cf. Élis, 2000, p.96).

Nem sempre o riso dependerá de um defeito físico ou do esboço momentâneo de uma careta para refletir o caráter, a disposição espiritual ridícula. Tambiú, por exemplo, do conto “A crueldade benéfica de Tambiú” (EG), provoca o riso de caráter pelo fato de exceder nos acessórios, nos penduricalhos que ele traz colados ao corpo, como se na verdade a personagem estivesse sempre preparada para uma guerra. Sua imagem é concebida por oposição à de Nequinho, enquadrado no caricatural de causa. Tambiú é risível porque sua imagem, acrescida de todos os acessórios de sua indumentária, reflete certa inadequação, certa inadaptação ao meio, como se fosse uma espécie de figura que se encontraria deslocada. É o que descreve o narrador: “com sua farda, seus botões, perneiras, etc., fazia um belo efeito donjuanesco. E com sua garrucha, faca, chanfalho, alfinete, etc., um grande efeito bélico” (EG, p.81).

No conto “Cenas de esquina depois da chuva” (EG), numa história aparentemente inocente, o destaque é uma anônima mocinha que caminha “toda repimpada na feiúra cor-de-rosa de seu vestido lustroso, torto no corpo” (EG, p.108). Nesse caso, o riso nasce motivado pela presença de alguém que caminha, mas que demonstra no percurso automatismo, enrijecimento e idéia fixa, caracteres que, na explicação de Bergson (1983, p.19), o corpo social normalmente condena, rejeita, já que “toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, porque constitui indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita”.

No caso do leitor, o riso parece evidente porque, numa posição bem mais privilegiada do que a daqueles moços da esquina que riem zombando da garota, somente a ele, leitor, é dada a condição de reconhecer, via narrador onisciente, que aqueles gestos mecânicos dar-se-iam na proporção do alheamento da personagem que, por sua vez, não imaginava e nem conseguia discernir a diferença existente entre a “essência” e a “aparência”. E é por isso mesmo que, apesar do riso escarnecedor dos rapazes da esquina, “a moça continuou não ouvindo nada, pois pensava na dificuldade com que obtivera o vestido e o sapato. No calor do ferro de engomar. Achava, num egoísmo gostoso, que todos a estivessem observando e supondo que ela fosse uma menina rica” (EG, p.108).

O riso aparece, portanto, como um “gesto social” para reprimir a inocente excentricidade que contorna o caráter da personagem. A moça é risível porque caminha na exata proporção como se estivesse presa à ponta de uma espécie de elástico imaginário que, depois de esticado ao limite, vê-se subitamente compelido ao local de origem, quando ela então volta “para casa com a tristeza deliciosa das ilusões atropeladas e mortas” (EG, p109).

O rosto e o corpo enlameados e o xingamento de que é vítima definem sua condição derrisória por representar a quebra de certo automatismo. Da mesma forma que um corpo que tropeça e cai provoca a risibilidade em quem observa, o fracasso da garota causa o riso naqueles rapazes da esquina, pela constatação de que o vulgar tenta converter-se em nobre, como se o espírito tentasse impor sua vontade à matéria.

Vale lembrar que Bergson (1983, p.25) não considera que a vulgaridade seja a essência do cômico, muito embora dele faça parte. Isso quer dizer então que a moça feia não é necessariamente risível por decorrência de sua feiúra. O que provoca risibilidade, portanto, encontra-se no fato de se poder perceber que essa mesma moça feia quer ser bonita ou acredita que é bonita. Ri-se porque, pelas concepções de Spencer (*apud* Freud, 1995, p.141) de “incongruência descendente”, as idéias da feiúra e da beleza apresentam-se de modo simultâneo ao espírito do leitor. Enfim, porque uma mulher feia comporta-se como se bonita fosse. Portanto, a reação derrisória será estimulada pelo sentimento de estranheza que a imagem produz no sujeito ridente.

Numa história de rendição, no conto “Ontem, como hoje, com amanhã, como depois” (CD), a dissonância de natureza risível aparece com a imagem da indiazinha Put-Kôe quando, para apresentar-se bonita aos olhos do dominador Sulivero, ela aparece numa composição aparentemente ridícula, como demonstra este trecho marcado pela incongruência descendente:

Vestida com um vestido de chitinha colorida, os pés metidos em chinelas novas, pulseiras nos braços, colar de missangas no pescoço, e rosto lambuzado de tinta vermelha, que um suor grosso ia dissolvendo, deixando na pele um traço escuro. O suor descia da cabeça, cujos cabelos lisos e negros estavam duros de tanto tutano de boi curtido, que o sol escaldante daquele meio-dia derretia impiedosamente (Élis, CD, “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, p.20).

Como é natural que uma imitação possa inspirar risibilidade, independente do grau de consciência do imitador, assim Put-Kôe – que já se apresentara em outras cenas da história como objeto risível por sua semelhança ao fantoche preso a barbantes, articulados pelas mãos de cabo Sulivero, como acontecia nas insistentes continências a que se obrigara a fazer tão somente para a alegria do militar – reforça sua condição jocosa na ocasião em que procura igualar-se a uma “moça cristã” e vira uma espécie de palhaço, espantalho ou boneca de pano. Mais uma vez, está presente no enredo a confusão entre a “essência” e a “aparência”, o que em outras palavras seria a incongruência entre o ideal daquilo que a personagem acredita ser e o real daquilo que ela verdadeiramente representa. No caso do leitor, o riso

muitas vezes nasce da inesperada comparação entre dois pontos de vista, ou seja, entre os ideais de beleza e de feiúra.

A idéia da feiúra na contística de Bernardo Élis é um recurso proeminente na configuração do riso correspondente à forma. Essa fealdade evidentemente desponta numa mesma linha estabelecida pelo grotesco nas suas múltiplas variações, como imagens que normalmente se opõem à idéia de um corpo perfeito e acabado. No caso: ou porque parece que a forma já ultrapassou a sua suposta “perfeição” física e vital, como ocorre a dona Anica do conto “Noite de São João” (EG), que consta ter perdido natural e gradualmente os traços de beleza; ou porque a forma sequer teria atingido a conformação ideal, como acontece com a mocinha, personagem de “Cenas de esquina depois da chuva” (EG), cujo sentimento de beleza, ao longo do enredo, será contestado pelo narrador, como forma de justificar a impressão de ridículo que a personagem causa nos rapazes zombeteiros que a observam da esquina.

4.3. Gestos grosseiros e risíveis

Uma outra espécie de imagem risível é a que explora as relações do humano com o seu próprio corpo, configurando, portanto, a “comicidade grosseira”. De acordo com as observações de Vladímir Propp (1992, p.21), esse gênero ainda não teria sido sequer definido pelos estudos do riso cujos autores preferem, no lugar de definições, ir direto aos exemplos. Mas, para oferecer alguma compreensão, Propp explica que a grosseria estaria mesmo ligada ao corpo humano e as suas tendências naturais, entendendo como tais a gula, a bebedeira, o suor, a expectoração, a eructação, além de tudo aquilo que se refira à expulsão de urinas e fezes.

No caso específico da literatura de Bernardo Élis, merecem destaque as expectorações de Capitão Benedito, que aparece em “Veranico de Janeiro” (VJ). Volta e meia, “Capitão guspia largas gusparadas que batiam na calçada como se fosse uma tapa, estraladamente, e se esparramavam gosmentas, cobrindo as perpétuas que brotavam entre as lajes de quartzito” (VJ, p.13). Essa imagem de Capitão Benedito, aliás, é risível por diferentes motivos. Em primeiro lugar, é preciso destacar a importância da linguagem do narrador, pois para reforçar a jocosidade, este procura exagerá-la, com a associação de vocábulos que ampliam de modo significativo o que se pretende ridicularizar: “largas gusparadas”, “batiam”

“tapas”, “estraladamente”. Um outro sentido do ridículo em Capitão Benedito está no fato de ele ser:

parcialmente picaresco, uma vez que sua mobilidade no espaço compromete suas ações, pois ele se desloca da cadeira da sala à entrada de sua casa, comunicando-se pela janela com as pessoas que passam. Além disso sua “malandragem” está na medida do poder que ele consegue manter na cidade (Santos, 2004, 152).

O conto “Veranico de Janeiro” (VJ), aliás, é rico em comicidade grosseira. Essa grosseria aparece numa zona tão íntima de contato com o trágico que às vezes induz a pensar que sejam realmente indissociáveis da tragédia. É como se apresenta na figura degradante do “roceirinho”, que, aflito e irritado diante do mesmo Capitão Benedito: “mostrava as gengivas purulentas, onde os cacos de dente eram pequenos carvãozinhos, *metia a mão por baixo do caco de chapéu mode coçar a cabeleira cheia de piolhos, que nunca vira um pente*” (VJ, p.12, grifo nosso).

Nesse caso, no primeiro momento da descrição, o riso parece intimidado por conta das deformações demonstrarem sua relação com o sofrimento da personagem, algo que visivelmente caminha mais para o trágico do que para o cômico. Mas, na seqüência, a tensão trágica se distende pela idéia degradante dada pelo exagero invertido, já que as hipérboles, assim como servem para aumentar, também diminuem, de certa forma, amplificando a pequenez, como aparece na explicação de Longino (1995, p.107). É deste modo então que “*cacos, pequenos e carvãozinhos*”, associados à imagem de “cabeleira e piolho” ligam-se ao caráter da personagem tornando viva a idéia da sujeira e da imundície que lhe parecem peculiar.

Nesse mesmo conto, são oferecidas ao leitor algumas descrições do desespero e revolta de Sá Chiquinha em imagens de situações marcadas pela hipérbole dos movimentos e que podem ser reconhecidas pelo fato de serem, em igual medida, tão trágicas quanto cômicas. Encarregada de cuidar de Isidoro, um doente em estado terminal que tinha como certa a morte em uma semana, logo Sá Chiquinha vê-se aflita na medida em que o enfermo, contrariando as previsões de Liduvino, transformara-se num fardo pesado demais, pois naquele morria e não-morria, agravava gradualmente o estado de pobreza da família da mulher:

Chiquinha caçava um trem qualquer para matar a fome e não tinha; o que ouvia era a choradeira das filhas, o resmungo do genro torto e os berros do netinho faminto. *A velha abandonava a casa, metia as unhas na cabeleira despenteada, derrubava a*

piolheira e ia esbarrar no poleiro de Capitão Benedito (Élis, VJ, “Veranico de janeiro”, p.24, grifo nosso).

[...]

Chiquinha afastou o mau pensamento, persignou-se. Ficou *banzando* muito tempo, depois não se conteve. *Deu uma coisa ruim nela, foi aquele grito, meteu as unhas no cabelo, atirou piolho pela casa e saiu correndo feito uma espritada, entrou na casa de Capitão Benedito* (*ibidem*, p.30, grifo nosso).

Nos trechos acima, há uma recorrência à expressividade, como forma de ilustrar o desespero de Sá Chiquinha. A cena inicial ameaça encaminhar-se para o tom sublime, composta pela própria idéia da fome, mas em meio à descrição há traços de jocosidade sugeridos pela animalização (“caçava”, “berros”, “esbarrar”), pela simulação da loucura (“metia as unhas na cabeleira”, “deu uma coisa ruim nela”, “saiu correndo feito uma espritada”) e pela seleção lexical (“caçava”, “meteu”, “esbarrar”, “grito”, “piolhos”, “coisa ruim”, “espritada”). Esse conjunto, associado ao jogo cênico peculiar ao narrador bernardiano, impede que o tom sério e trágico se sustente e domine completamente.

No conto “A enxada” (VJ), a imagem do comportamento grosseiro aparece inicialmente com Supriano, na sua tentativa de encontrar coragem para formular o pedido pela enxada a seu Joaquim Faleiro. Antes que pudesse solicitar a ferramenta, “Piano roncou, guspiu de esguicho, falou uns ‘quer dizer’, ‘num vê qui’, coçou na cabeça e na bunda, consertou o pigarro” (VJ, p.39).

Na seqüência, será a vez de seu Joaquim Faleiro converter-se em ridículo, pois, segundo a voz narrativa, antes de responder a Piano, “o sitiante meteu o indicador entre as gengivas e as bochechas, limpou os detritos de farinha e arroz, lambeu aquilo e por fim guspinhou pra riba de um cachorro que dormia debaixo da mesa” (VJ, p.39). Comportamento semelhante ao de seu Joaquim Faleiro é o de seu Reimundo, que aparece no conto “Rosa” (VJ): “Seu Reimundo passou o rabo de olhos na chegante e não disse nem arroz. Acabou de comer, levantou-se, tomou no pote de varanda seu caneco d’água, pinchou o sobejo na parede, e a seguir entrou para a loja, chupando os dentes” (VJ, p.66-67).

Enfim, essas figuras retratadas permitem imaginar que o narrador bernardiano explora a relação corporal e material das personagens como uma forma de ridicularizá-las, demonstrando a condição de atraso na qual estariam mergulhadas. As grosserias, ou seja, a relação corporal e material das personagens, evidenciadas nos atos de beber, comer, satisfazer as necessidades naturais, atos de desespero, e até mesmo de morte, são sinais de vida inferior, para usar uma expressão de Bakhtin (1999, p.34). Portanto, imagens, como a do fazendeiro do conto “Em que entram um judeu, dois baianos, alguns goianos e umas criações” (CD),

espreguiçando, bocejando e peidando ruidosamente, mostram-se como provas de atraso, são sinônimos de uma vida rústica, inculta, conotam vida inferior e determinam a vitória do animal sobre o humano.

Tudo que faz rir, ou é um rasgo de espírito, ou ato disparatado, conforme proceda da discordância dos objetos para a identidade do conceito, ou vice-versa.

Arthur Schopenhauer

5.1. O desconhecimento de si

Como já foi demonstrado, nos *Diálogos IV* de Platão (cf. p.36) Sócrates afirma que, quando a figura humana ignora a si mesma, fica completamente vulnerável às infiltrações do ridículo. Aqueles que se iludem de uma grandeza, coragem, audácia, inteligência e beleza vãs são risíveis porque configuram “uma espécie de vício que vai buscar o seu nome a um hábito particular, e esta parte do vício em geral é uma disposição contrária à que a inscrição de Delfos recomenda” (Platão, 19--?, p.216). Esse modelo de “ignorância” está entre as causas do riso que aparecem no conto “Em que o mistério da conveniência explica a conveniência do mistério” (CD). O desconhecimento de si fica evidenciado quando o jovem Promotor de Justiça, por um momento, acredita ser forte, capaz de praticar a justiça, função para a qual teria sido designado. Ele pretende obrigar o poderoso coronel Quincas Batista – que havia se apossado ilicitamente de uma grande importância em dinheiro encontrada no interior de uma igreja, eventualidade a que atribuía o conceito de providência divina – a devolver a fortuna aos verdadeiros donos. Estava provado que o milagre era pura conveniência, como sugere o título do conto, pois os verdadeiros donos do dinheiro estavam agora assolados na mais pura miséria, conforme inclusive havia deduzido o magistrado. Daí sua indignação:

Seu ímpeto era de pegar o coronel pelo colarinho [...], contar tudo que ouvira, trazer o pessoal até o ranchinho, mostrar a desgraceira e em seguida fazer o coronel devolver sua riqueza ao pobre do bêbado.

[...]

O promotor jurava pela milésima vez que meteria o safado do coronel na cadeia, além de tomar todos seus bens e entregá-los ao legítimo dono, que era o bêbado (Élis, CD, “Em que o mistério da conveniência explica a conveniência do mistério”, p.44-45).

Todo aquele crescente sentimento de justiça que o envolvia, no entanto, será gradativamente silenciado à medida que o Promotor vai gradualmente tomando consciência

das privações por que poderia passar, caso se empenhasse de maneira irrestrita para que, de fato, a justiça fosse feita:

Lembrou-se de que o coronel Quincas era o homem mais poderoso de toda aquela região, de uma honestidade e de um prestígio que se contava pelos seus 6.000 alqueires de terra de primeira e pelos outros tantos bois. Seu Quincas era o chefe político, era suplente de senador, era homem de muitas e muitas virtudes e de muito respeito, sim senhor.

Num átimo o Promotor sentiu-se como já sendo inimigo jurado do cuera, viu-se perseguido pelo mato, roto, maltrapilho, pedindo uma esmolim pelo amô de Deus, mais desgraçado do que o bêbado e sua família; viu-se despojado de suas galas de futuro Promotor de Justiça Pública, de futuro genro do conceituadíssimo coronel Quincas [...].

[...]

Viu-se, pois, privado das honrarias de dono de terra e gado, podendo até discutir livremente a existência ou não de milagres: – ai, meu Deus do céu! (Élis, CD, “Em que o mistério da conveniência explica a conveniência do mistério”, p.46).

Diante do quadro de uma iminente desgraça pessoal e profissional, o Promotor resolve então se convencer da existência de milagres. O riso na história se estabelece pela contradição entre os dois momentos da história: no primeiro, o Promotor, além de não crer em milagres pensa ser forte em virtude de seu senso de justiça; no segundo, curva-se diante do coronel numa firme e irônica convicção de que agora acreditava na existência de milagres: “– Existe o milagre, coronel, eu me converti. Eu agora acredito no *milagre de seu dinheiro*” (CD, p.47, grifo nosso). Com o ápice da transformação do Promotor em um sujeito “vendido ao sistema”, dado o seu flagrante individualismo, ele irá se configurar em um ser subitamente deslocado e dessa contradição ridícula nascerá o riso. Esse riso poderá ser suscitado também pelo fato de se poder compreender que opera na história uma espécie de milagre às avessas, que não corresponde à crença no sobrenatural, mas sim nas pressões exercidas pelas relações de poder, que oprime o ser humano e o impede de cumprir seus mais nobres e verdadeiros propósitos.

Nessa mesma linha da “ignorância de si mesmo” encontra-se a história de cabo Sulivero, do conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” (CD). O militar reclama da monotonia circundante, que se manifesta nas mais variadas formas, tenta fugir dela, como acontece quando ele vai para o garimpo na companhia da índia Put-Kôe, mas nenhuma de suas ações serve para quebrar esse sentimento de mundo pasmado. Sulivero é “ignorante de si mesmo”, pois não consegue perceber que a monotonia não está na paisagem bucólica e opressora, mas sim no seu interior, para ser mais preciso, na sua maneira de olhar e de encarar o mundo e as coisas.

5.2. O riso fundamentado nos contrários

A representação de coisas ou de situações incongruentes é risível quando foge à razão convencional, quando produz um sentimento de estranheza no espectador, ou leitor, como é no caso específico da literatura. Tal sensação é bastante comum na prosa bernardiana, principalmente levando em consideração contos como “Veranico de Janeiro” (VJ) cuja história fundamenta-se naquilo que poderia ser chamado de “idéia dos contrários”. Liduvino, por exemplo, é a representação invertida da figura do médico e seu ofício ambíguo transita entre o jocoso e o sublime:

era o rezador mais famanaz de toda a região. Benzeção de cobra, quebrante, ar virado, urucubaca de qualquer espécie, isso era com ele e com mais ninguém. Quando tinha gente em artigo de morte, vinham chamá-lo por ser hábil em ajudar cristão a morrer. Ah, o Liduvino era célebre! Um fazendeiro de perto de Araguari veio buscar o compadre Liduvino par ajudar o pai que havia meses vinha não morrendo. Prazo de dois dias Liduvino estava soletrando o diga-jesus-comigo, irmão; e o moribundo nem estremeceu: acabou que nem capim queimado (Élis, VJ, “Veranico de janeiro”, p.5).

Liduvino é jocoso, pensando sua prática como produto de uma rudeza do espírito e do sentimento de incapacidade coletiva de superação diante dos males¹⁹. De outro modo, porém, é sublime se for possível reconhecer nessa atitude que a personagem teria atingido um estágio de compreensão de que a natureza humana é por sua marca original decadente, portanto, potencialmente finita, razão suficiente para transformar qualquer luta pela vida numa atitude vã.

O risível vai acentuar-se na história à medida que aumenta gradativamente o desespero de Sá Chiquinha e Liduvino. Para ela, o doente transformara-se num fardo pesado demais; para ele, numa crescente ameaça de conduzi-lo ao descrédito, já que era o benzedor mais famoso da região. É que “com o peso de sua *sapiência*”, Liduvino teria afirmado “de pés juntos que o doente não duraria nem mais uma *sumana*” (VJ, p.18, grifo nosso). É, por exemplo, a tensão de uma reputação ameaçada que, ao distender-se com a morte de Isidoro, culminará em sensação de alívio da personagem Liduvino. Este, ao entender que finalmente

¹⁹ Em contos como “A crueldade benéfica de Tambiú” (EG), “Veranico de janeiro”, “A enxada” e “Dona Sá Donana” (VJ), entre outros, é possível verificar que o modelo de ser humano é semelhante ao modelo descrito por Johann Emmanuel Pohl (1782-1834), August Saint-Hilaire (1779-1853) e Alencastre (1831-1871). Segundo esses autores, que visitaram a região Centro-Oeste no curso do século XIX, com a escassez do ouro, o homem, que normalmente era de outras paragens, teria ficado ilhado nas regiões das minas, sem condições de regressar ao local de origem. Esse fato teria desenvolvido um sentimento de decadência, assumido pela maior parte da população: “um sentimento de fracasso e de derrota, de inevitabilidade dos males e da incongruência de qualquer esforço para superá-los. Traduzia-se isto num estado permanente de apatia, de resignação muito próxima da desesperança” (Palacin, 1994, p.151).

Isidoro dera seu gemido derradeiro, sente-se liberto da anterior ameaça e é essa sensação de liberdade que possibilitará o desabafo por meio de uma expressão de natureza jocosa: “Falou, papudo” (VJ, p.35).

É bem provável que a deformação léxica da palavra “semana” convertida em “sumana”, não esteja no texto apenas para representar a oralidade. Como “desvio” da norma, bem poderia ser filtrada pelo narrador, caso este se interessasse pela idéia, já que predomina o formal no discurso narrativo. Não fazendo assim, desnuda um contraste entre duas perspectivas ideológicas, a do narrador e a da personagem, de modo que “sumana” passa a evidenciar a condição sócio-cultural daquele que fala. Mas só é possível entender desse modo, pensando a história como uma espécie de crítica ao modelo social que está em jogo no plano ficcional.

Essa deformação da linguagem torna-se mais acentuada porque imprime ao vocábulo um tom de arremedo da expressão da personagem, como se este narrador incluísse nesse arremedo a careta e repuxo dos lábios, imitando aquele que fala, só que com uma finalidade depreciativa. Essa substituição repentina da linguagem do narrador, formal, para a linguagem da personagem, oral, figura-se como um choque e marca o distanciamento que, naquele momento, se estabelece entre ambos, invalidando o que foi dito antes pelo próprio narrador, tão somente para colocar em xeque a “sapiência” dessa mesma personagem. Isso, mais uma vez, conduz as discussões para a idéia levantada por Wendel Santos de que exista, de fato, certo distanciamento entre a crença do narrador e a crença do narrado (cf.p.62-63; p.92; 96-97).

5.3. Experiência que se traduz em nada

O riso pode evidentemente decorrer dos atos das personagens, sobretudo quando a ação, ou mesmo o conjunto das ações, sofre uma reação dissonante, completamente contrária daquilo a que se era esperado. Em outras palavras, quando ocorre uma espécie de repentina transformação da expectativa daquele que espera um determinado resultado de um certo acontecimento, pensando nas concepções de Kant (1995, p.177). Essa idéia não difere da de Spencer para quem o riso é o “indício de um esforço que depara de súbito com o vazio” (*apud* Bergson, 1983, p.49).

Quelemente, de “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” (EG), é o exemplo mais emblemático, pois ele é capaz de matar a própria mãe na tentativa de safar-se de um

afofamento, episódio no qual se perdem também o filho e o cachorro. Matar a mãe, que era inválida das pernas, não é ético, não é moral e também não é nada risível, mas é uma atitude a que se dispõe a personagem para salvar a própria pele. O riso aparece na ocasião em que fica esclarecido de forma súbita que a personagem empreendera tamanho esforço por nada. E o leitor, que naturalmente reúne elementos para compreender a ação desmedida da personagem, ao vê-la precipitar-se num vazio, é obrigado, mesmo que inconscientemente, a descarregar as energias aprisionadas que, como numa expressão de Freud (1996, p.141), encontram livre descarga:

Aquele último coice, entretanto, desequilibrou a jangada, que fugiu das mãos de Quelemente, desamparando-o no meio do rio.

[...]

Ao cair, porém, sem querer, ele sentiu sob seus pés o chão seguro. Ali era um lugar raso. Devia ser a campina adjacente ao barranco. Era raso (Élis, EG, “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”, p.9).

Diante dessa cena, muito dificilmente o leitor conseguirá disfarçar o riso, mesmo que seja um riso desconfiado e torto. Ele parece estimulado diante da constatação de que a personagem, caindo e encontrando o chão firme, surpreende-se com a nulidade de seu ato: “ah! se ele soubesse que ali era raso, não teria dado dois coices na cara da velha, não teria matado uma entrevada que queria subir para a jangada num lugar raso, onde ninguém se afogaria se a jangada afundasse...”. Essa comicidade parece ampliada com a idéia de Quelemente querer acreditar que a mãe pudesse estar ali, numa posição ridícula por sua natureza desesperadora e animalesca, “com as unhas metidas no chão” (EG, p.9).

O caricatural e o comportamento grosseiro constam como recursos preliminares do riso que, neste conto, demonstram essa idéia mista da narrativa de trazer no mesmo plano a representação da “dor” e da “alegria”. Mas a mais clara e definitiva manifestação de risibilidade acontece pela constatação da incongruência das ações, quando o leitor finalmente percebe que toda a energia acumulada no curso da leitura dera de súbito com o “vazio”, pela mesma forma que teria dado no vazio a energia despendida por Quelemente. Essa situação estabelecida no enredo motiva o comportamento ridente porque o leitor, que é preparado em sentido crescente para “chorar”, acumulando ao máximo esse sentimento, dentro de um processo de distensão, vê-se repentinamente compelido para trás diante da constatação de que algo na história está incongruente de maneira a impedir o livre curso das lágrimas.

Desse modo, portanto, o riso será a constatação de uma “depressão”, ou seja, de um vazio estabelecido na seqüência das ações. Esse vazio nascerá do reconhecimento de que a

personagem empenhara-se numa tarefa de completa inutilidade, já que, ao matar a mãe, teria despendido “grande esforço por nada” (Bergson, 1983, p.49). Esse modelo de reação é também a base do sentimento cômico experimentado pelo leitor em relação ao conto “A mulher que comeu o amante” (EG). O riso amarelado de Izé da Catirina representa o exato momento em que a personagem é tomada por súbita consciência e afinal compreende que possivelmente seria ela a próxima vítima a ser atirada ao poço das piranhas. Essa história desenvolve a idéia de uma morte ritual, a morte do velho para dar lugar ao novo, enfim, para representar a continuidade da vida, fato que se confirma na expressão sardônica de Januário cuja caveira numa passividade grotesca “ria cinicamente, mostrando os dentes sujos de sarro, falhado pela velhice” (EG, p.77). Essa espécie de riso era praticada em rituais antigos como os da Sardenha, onde a vida era encarada como um mal, de modo que o riso simbolizava o consentimento das vítimas que eram obrigadas a morrer rindo (Minois, 2003, p.27).

A representação do esforço inútil está presente também no conto “A enxada” (VJ). O sofrimento de Piano, com efeito, é causador de forte comoção. Mas, ainda assim, não se pode deixar de acreditar que, por detrás de toda essa carga de sentimento triste, para confirmar a “ausência de sensacionalismo” (Lima, 1966, p.xxviii), o riso venha encontrar-se de modo dissimulado, ou mesmo em estado de latência. Ao leitor, não parecerá justo que Piano tenha perdido a vida, depois de ter empreendido um esforço sobre-humano para honrar o compromisso de plantar a lavoura, mesmo que para isso, ele tenha sido obrigado a usar como enxada as próprias mãos, “desimportando de rasgar as carnes e partir os ossos do punho” (VJ, p.57).

Por isso, a morte de Piano não deixa de ser risível visto aparecer acompanhada do sentimento de desentendimento (*nonsense*). No caso, o leitor é conduzido ao ponto extremo do pensamento onde a comunicação parece cessar. Essa pausa, que surge como a suspensão do entendimento razoável produzida pelo não-saber, como uma espécie de abismo, um vazio, é representada inclusive na estrutura do conto pelo espaço em branco, como uma forma de retratar o silêncio que antecede o vôo dos periquitos, únicas testemunhas daquele crime. É quando a comunicação, que momentaneamente estava desaparecida e inacessível, tentando apreender o acontecimento, retorna como a constatação do contra-senso daquela vontade de saber. Com isso, o leitor parece atingir o cúmulo da angústia que mistura arrebatamento e alegria, no momento fazendo alusão aos princípios estabelecidos pela teoria de Bataille (1992, p.60).

O riso para Bataille é angústia e é talvez por conta disso que ele define o ridículo como tudo aquilo a que normalmente não se tem coragem de suportar (1992, p.73). O drama

vivido por Piano produz essa espécie de angústia por conta de ser a configuração desse ridículo insuportável. Ridículo, aliás, que será acentuado pelo narrador quando, numa demonstração irônica, logo depois da morte de Piano, descreve o retinir das enxadas, das pessoas em mutirão, limpando os matos das lavouras. Essa imagem é chocante, levando-se em consideração que a personagem morrera sem ter conseguido uma só ferramenta com a qual pudesse plantar a lavoura para capitão Elpídio, o que a obriga a realizar a tarefa com as próprias mãos, numa atitude nula, já que os esforços empreendidos não a livra da condenação brutal.

No conto, está evidenciada a presença da violência desmedida. E será, portanto, esse extremo da maldade que, em certo sentido, tolherá a capacidade discursiva do leitor, impondo-lhe uma espécie de afasia. Piano passa da sua condição de ser à condição de não-ser de maneira tão gratuita, de modo que essa gratuidade causa no leitor certa impossibilidade de pensar o acontecimento já que, diante da cena assistida, é comum dominar a perplexidade. No lugar desse “naufrágio da razão” (Bataille, 1992, p.97) aparece o riso, como demonstração de um contraste ridículo, justo para fazer o leitor suportar o peso da tragédia, para fazê-lo pressentir a verdade, como forma de internalizar a experiência ante a falência do discurso e da razão convencional. Em outras palavras, ante a incapacidade de linguagem para expressar o absurdo.

5.4. A ridicularização da morte

Em diferentes pontos de sua obra, Bernardo Élis procura captar e desentranhar o que haveria de jocoso numa situação eminentemente trágica, como é, no caso, o sentido da morte. Seu narrador consegue demonstrar que o ser humano, nessas ocasiões, pode ser tanto trágico, quanto cômico, já que a morte, como numa expressão de Bataille (1992, p.79), “num certo sentido é uma impostura”.

O olhar de Nhola dos Anjos, de “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” (EG), ao misturar incompreensão e terror, resguarda qualquer coisa de comicidade. Da mesma forma, cômica e trágica, é a caracterização de Ramiro, de “Um assassinato por tabela” (EG). Conforme descreve o narrador: “a cara de Ramiro, amarrado, fazia medo” (EG, p.94). Essa imagem é impiedosamente engraçada, mas não está destituída de tristeza, o que impede ao leitor de exprimir-se de modo completamente trágico, bem como de experimentar uma alegria verdadeira.

No caso de Januário, de “A mulher que comeu o amante” (EG), cuja morte vinha cercada de completa resignação, o narrador descreve da seguinte maneira: “o corpo de Januário deu uns corcovos elegantes, uns arrancos ágeis; depois uns passos engraçados de *cururu*, ou de *recortado* e se confundiu com o sangue, com os tacos de porcaria” (EG, p.77, grifo nosso). Nesse ponto, o leitor poderá perceber de modo mais nítido o quanto o riso para Bernardo Élis encontrar-se-ia fundido na tragédia, ressaltado pela utilização de expressões como “corcovos elegantes”, “passos engraçados” e “tacos de porcaria”. Além disso, a natureza jocosa da morte ganha maior substância diante da descrição dos “arrancos ágeis” do corpo da personagem, marcando sua passagem da condição de ser à condição de não-ser. No conto, o riso será reforçado pela idéia ritualística do assentimento da vítima que, ao morrer, debatendo-se nas águas simula uma espécie de dança caipira de origem ameríndia, imagem trazida à memória do narrador por conta daqueles “passos engraçados de *cururu*²⁰ ou de *recortado*²¹”.

No conto “A crueldade benéfica de Tambiú” (EG), a morte da personagem Tambiú é um outro caso de junção de tragédia e risibilidade. Depois das muitas facadas desferidas pelo barqueiro, o soldado Tambiú deu um “berro tremendo”, configurando com isso o caráter animalesco da personagem: “ele ainda deu uns coices, uns gritos, uns socos para agarrar a vida e foi-se, pouco a pouco, afundando até sumir-se” (EG, p.83). Nessa história, o riso é provocado também pela imagem do barqueiro que, como uma espécie de Caronte²² impaciente, não se contenta com o simples fato de conduzir as almas aos inferos, preferindo de outro modo encarnar o próprio ofício da morte.

Na conformação do riso é importante destacar a força de certas expressões do narrador, como por exemplo, o fato de considerar que Tambiú, na condição de facínora, morrera “em pleno exercício de suas funções, e em ótimo estado de saúde” (EG, p.83). Nesse ponto, percebe-se que o estímulo para o riso decorre da revelação da incongruência, já que

²⁰ **Cururu.** Dança de caráter religioso, provavelmente de origem ameríndia. Introduzida nas festas cristãs pelos missionários jesuítas, que na catequese se valiam da dança para transmitir conhecimentos. É uma das mais antigas danças rurais, conhecida em Goiás, Mato Grosso e São Paulo, de características locais, geralmente com sapateado e palmeado, ao som da viola, pandeiro, reco-reco. O *cururu* tem uma parte introdutória denominada licença ou louvação, cantada em homenagem aos santos e aos donos da casa, quando a apresentação é feita em uma residência. A seqüência é: licença, evoluções, círculos com coreografia variada, desafio, declamação e genuflexão em direção ao altar, onde estão as imagens de Santo Antônio, São João e São Benedito (Casculo, 2000, p.173-174).

²¹ **Recortado.** Parte final da catira ou cateretê, quando os violeiros cantam um trecho da moda de viola e os dançadores, em fila, fazem a coreografia passando de um lado para outro, sempre sapateando e batendo palmas, ao ritmo das violas.[...] E a seguir, cada um por sua vez, prossegue cantando quadrinhas improvisadas, repetindo os dois primeiros versos e o último (*ibidem*, p.575).

²² Na mitologia grega, Caronte é o barqueiro, o condutor das almas ao reino de Hades, aos inferos (Schwab, 1996, p.124).

parece mesmo discrepante morrer saudável. A passagem do trágico ao cômico é inesperada e sutil e, no discurso do narrador, encontra-se predominantemente ligada à “frustração das expectativas”, conceito que se pode compreender a partir da leitura das obras de Kant, Schopenhauer e Freud. Essa “espera frustrada” ocorre quando o narrador insinua uma idéia e, de repente, mostra ao leitor uma outra completamente inesperada e diferente daquilo que teria insinuado. É o que acontece na cena em que o barqueiro, juntando a boiada, clama “muito sentido”. Diante da expressão “muito sentido”, por um rápido momento, o leitor é levado a crer no sentimento de pesar que teria envolvido a personagem. Mas, como na seqüência – “êta disgrama! Eu num podia se moia. Tô numa catarreira escomungada” (EG, p.83) – não estaria aquilo que o leitor normalmente espera, ocorre uma espécie de distensão que encontra escapatória pelo riso.

A ridícula passagem da vida à morte, ou seja, do estado de ser ao estado de não-ser, encontra-se no centro do enredo do conto “Veranico de janeiro” (VJ). A imagem do doente Isidoro é como um empecilho e, no seu morre e não morre, “virava e revirava os olhos, botava para fora meio palmo de língua roxa e desbotava o linguão” (VJ, p.26). Aliás, esse é um gesto repetido mostrando que a comicidade aproxima-se sempre que a tragicidade amplia-se. É o que aparece nesta passagem: “Liduvino se dispunha a largar o tranca pra lá, a fim de tomar parte do ensaio de congos, quando o doente ciscou nos seus trapos e retorceu a cara para a banda da parede, moveu os bagaços de pernas, botou o linguão roxo para fora” (*ibidem*, p.35).

Bertrand Russel (1956, p.101) comenta que o “caráter sagrado dos cadáveres constitui uma crença amplamente difundida” e aponta como culminância dessa cultura o processo de mumificação praticado entre os egípcios. Essa sacralidade aparece na cultura ocidental e, com muita força, na cultura brasileira, onde os cadáveres muito facilmente ganham certa solenidade e santidade milagrosa. Nas histórias bernardianas, porém, os mortos não significam nada além de simples mortos. Essa dessacralização é chocante e torna as histórias vulneráveis à infiltração do riso. É por isso que em “O menino que morreu afogado” (EG) a frase do delegado soa como engraçada: “quem morreu, descansou. Vamos cuidar dos vivos” (EG, p.99). Essa expressão não é risível apenas porque causa um sentimento de incompreensão, mas pelo fato de ser a expressão de uma idéia verdadeira e incontestável, diante da qual não há outra palavra a dizer, não há outra saída, senão a de escapar via risibilidade, a exemplo do que faz o povo que cercava o corpo da criança morta e que, naquela ocasião: “riu, porque a presença incômoda da morte rondava friamente a criança arroxeadá” (EG, p.99), (cf.p.34-35).

Essa dessacralização da imagem do morto está também presente no cadáver de Joana, de “Virgem Santíssima do quarto de Joana” (EG). Mesmo depois de morta, Joana não perde sequer a voluptuosidade aos olhos de dr. Dedé, que “olhou então para a defunta e invés dela viu foi uma moça novinha, com a carne iluminada de luxúria, nuinha nos seus braços” (EG, p.121). A morte de Put-Kôe, de “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” (CD), por sua vez, também não está revestida de qualquer sacralidade. E se no caso de Joana a morte é seguida de um “podia ser 10 e 5 de um dia lindo, intensamente iluminado de sol” (*ibidem*), na morte de Put-Kôe, tem-se um “foi nada” (CD, p.23), como sinal de que sua morte nada altera na paisagem. O riso, como já fora demonstrado noutros exemplos, corresponderia a certo sentimento de desentendimento, ou seja, à impossibilidade de compreender tamanha barbárie.

No caso de Sá Babita, de “Trecho de vida” (EG), sua choradeira não ocorre por causa do filho morto, mas sim por conta dele não ter tido uma sepultura decente. Essa preocupação não está, de fato, relacionada com a reverência aos mortos, diz respeito à vaidade dos vivos e à representação social da imagem do cadáver. Pelo que tudo indica, é isso que deprime a personagem, pois “ela achava um túmulo uma coisa linda, principalmente aquele que tinha um anjo jogando flores petrificadas de mármore no chão, num gesto estúpido”, (EG, p.124).

A dessacralização do caráter sagrado dos cadáveres é comum nos casos de tiradas jocosas, na sua maioria coroadas de certo eufemismo, com vistas a atenuar o peso da morte. Sucede daí expressões como “abotoar o paletó”, “ir para a cidade dos pés juntos”, “bater com as botas”, “descansar” e assim por diante. Esse eufemismo com vistas ao riso aparece nesta passagem de “O caso inexplicável da orelha de Lolô”: “A cara admirativa e incrédula do velho recostado na rede azedou de repente para ficar muito branca, muito doce. *Tinha esticado a canela*” (EG, p.135, grifo nosso).

No conto “O erro de Sá Rita” (EG), a dessacralização aparece por meio dos xingatórios proferidos contra a personagem morta que, ao morrer, praticamente pára a cidade em dia de festa, provocando com isso a revolta geral dos habitantes. E, por último, de volta ao conto “O caso inexplicável da orelha de Lolô” (EG), não se pode esquecer do caráter de dessacralização em relação ao cadáver de Anízio. Nessa história, como o próprio Bernardo Élis admite, encontra-se uma simbólica punição imposta à personagem, já que, para o fim de ter o corpo desinchado, o cadáver é esbordado, numa atitude ridícula, insuportável ao narrador, que ante a “prática bárbara”, encobre o rosto com um cobertor (cf. Élis, 2000, p.117).

5.5. Da loucura ao riso

[...] quanto é grande a felicidade que proporciono aos meus insensatos. Não gozam eles apenas de um contínuo prazer, rindo, jogando e cantando, mas me parece, além disso, que a alegria, o prazer, a chacota, o riso seguem-lhes os passos por toda parte.

Erasmus de Rotterdam

Os loucos de Bernardo Élis não são figuras próprias ou diretamente risíveis. Considerando que o escritor tenha procurado ambientar suas histórias em um Goiás que simbolicamente “vivia mergulhado em plena Idade Média” (Élis, 2000, p.115), percebe-se neste caso a sugestão de um conceito intencionalmente invertido porque, nos contos, os loucos não aparecem edulcorados pela ambigüidade, dotados de atribuições positivas e negativas, diferente do que representavam para a cultura do medievo, como explica Georges Minois (2003):

A demência é um tema muito difundido na Idade Média, mas é ambíguo. Entre a loucura puramente lúdica e a demência humana que conduz ao caos, depois do pecado original, a fronteira é muito fluida. O bobo evoca a completa reviravolta de valores, a liberação das forças naturais e, portanto, a presença do diabo; ele inspira simultaneamente, repulsa e piedade; encarna o pecado pelo desregramento de seus costumes e de seus sentidos e, ao mesmo tempo, é “inocente”, o irresponsável, logo, protegido por Deus. Navegando entre Deus e o diabo, ele é o bode expiatório ideal, é quem carrega os pecados, e quem vai ser caçado sob risos e alívio. É a imagem da desordem, do caos, do retorno à animalidade; nele toleram-se todas as liberdades, o que permite descarregar contra ele o escárnio (Minois, 2003, p.167-168).

De um modo geral, nos contos de Bernardo, os loucos também não dispõem de nenhuma conotação positiva, distando-se, portanto, do que considerava a deusa Loucura, personagem do renascentista Erasmo de Rotterdam (2001, p.46), de acordo com o que é possível depreender deste trecho de seu *Elogio da Loucura*: “Confesso-vos que não sei explicar como podem tratar de infelizes os meus loucos, sendo a loucura, como é, patrimônio universal da humanidade, e quando todos os mortais nascem, educam-se e se conformam com ela”.

Como forma de romper com essa imagem da loucura, o escritor procura ressaltar a diferença entre essas concepções do passado medieval, que vigoravam no contexto ficcional criado por Élis como reflexo de um passado distante, no que diz respeito ao tratamento oferecido aos casos de loucura, produzindo um contraste risível entre as sugestões do conceito sobre a loucura que vigora entre as personagens e o conceito sugerido pelo próprio narrador

ao leitor. E mais uma vez o riso será proveniente do contraste entre um conceito e uma sugestão.

Nos contos, as personagens-loucas recebem tratamentos diferentes nas histórias e isso acontece de acordo com a classe social a que pertence o demente, como já teria notado também Emílio Vieira (2000, p.62). Em linhas gerais, seus loucos não são figuras realmente risíveis por suas loucuras. Eles se oferecem como uma espécie de condimento necessário para temperar as histórias e para converter em risíveis os seres “normais” que se encontrariam à sua volta. É risível, por exemplo, as diferentes situações que se desenvolvem no conto “André Louco” (EG). Com a presença de André quebra-se a monotonia da pacata cidade e no decorrer da história, em torno do louco revelam-se os mais diferentes estereótipos dos habitantes da pequena *urbe*.

Às voltas com o louco, todos os vícios tornam-se desnudados, desde os medos de preta Joana, que se assomam em sua forma física como caretas, distorções e desproporções, passando pelo pedantismo do dentista, na sua “erudição protética” (EG, p.55), e culminando na representação maior da ignorância e do atraso daquela gente, denotada na figura do baiano benzedor, por conta de seus supostos “diagnósticos” e “tratamentos” oferecidos na cura do louco, como bem demonstram as situações a seguir:

O baiano agora descobriu que havia em seu corpo um “isprito munto marvado demais”. Era o “isprito” de Antônio Conselheiro, de Canudos.

[...]

– Isso [referindo-se às bicheiras que infestavam o corpo de André] na Bahia, é coisa simpre. É só benzê. Mais o coipo do infêliz ta intupido de demonho e num aceita reza. O mió mermo é riba criolim (Élis, EG, “André Louco”, p.69 e 70).

O conto “O louco da sombra” (EG) é marcado pela passividade do doente, pela idéia do confinamento e pelo silêncio da família como forma de socialmente esconder o problema. A história de Luiz é sublime, sua imagem é mais aterradora e trágica do que necessariamente jocosa – o louco era “um vulto troncado que passeava pela casa como uma sombra da sombra noturna” (EG, p.103) – Aliás, a única jocosidade que se pode obter da imagem de Luiz está numa visão que reproduz o momento inicial de sua loucura. Mas a cena, que aparece somente no final da história, é oferecida ao narrador-personagem e ao leitor de forma indireta e isso, na certa, contribui para que, na situação dramática, possa se instalar a comicidade pela presença dos elementos da oralidade e pela simplicidade da personagem que dialoga com o narrador, conforme aparece neste trecho do conto:

– “Quando *intrei*”, disse o preto, “*inda vi cum* esses *zóio*, seu moço, aquela fumaça infeliz apaga num apaga na parede. Êta trem feio!”

– “*Vigia só cuma* é que eu *tô!*” – os cabelos dos braços estavam todos de pé:

– “Foi esse *nêgo* que *fechô* as *parpras* daquela *fulô*, porque seu Luiz *garrô* a *unhá* as parede, e *inderde* esse dia é aquela *cunversa cum* as sombra, aquele chamego, até dá aqueles acesso, coitado! Foi um castigo dos inferno” (Élis, EG, “O louco da sombra” p.106, grifos nossos).

Conforme o leitor bem poderá notar, toda a história de Luiz está cercada pelo mistério e pelo sentimento de tragédia. A contenção desse sentimento trágico ocorre pela infiltração dos interlúdios triviais os quais ora se manifestam no diálogo entre as personagens, ocasionando assim o riso proveniente da linguagem, dado o sentimento de estranheza e familiaridade causado no leitor mediante a variação dialetal: “– Nem café *nóis num pissui*” (EG, p.105, grifo nosso); ora se oferecem como espécies de imagens caricaturais capturadas não necessariamente da forma, mas sim do movimento corporal das personagens semelhante ao que acontece na descrição oferecida pelo narrador nesta passagem da história:

O negro estava um anjo – rindo, mostrando a canjica dos dentes alvos, muito satisfeito com a embriaguez. Ao tocar, entretanto, no caso, o rosto dele se fechou numa luta interna, cobrindo-se de uma sombra de concentração, esforço para afastar o vapor do álcool e ajustar a razão. Depois alisou a carranca, seu semblante foi-se tornando humano e ele contou o *causo*, como dizia (Élis, EG, “O louco da sombra” p.105, grifo do autor).

No conto “Dona Sá Donana” (VJ) é onde se revela em maior medida a influência de Miguel de Cervantes e seu modelo Dom Quixote. Sá Donana, como uma figura quixotesca, prefere ficar em “pleno mundo da lua” (ÉLIS, 2000, p.115) do que se conformar com a sua realidade de decadência. Viúva de Senador Elpídio, por sua vez descendente da família de antigos mineradores, Donana vive mergulhada em um passado de glórias, remontando sua linhagem e descobrindo nela figuras de nobreza das quais se regozija. Lembra Cervantes a configuração do absurdo risível que aparece no conto quando se percebe que Sá Donana, muito parecido com o que acontecia a Dom Quixote, trata Dondom, um filho marmanjo e de bigodes como se este fosse uma criança. No caso, opera-se uma inversão do senso comum, ocasionada pela idéia fixa da personagem, que se recusa a adequar, ou seja, não quer atualizar o seu pensamento em relação à realidade circundante, preferindo ao contrário viver com as lembranças do filho, pertencentes ao passado. Uma razoável explicação para casos semelhantes ao de Sá Donana pode ser encontrada neste trecho extraído dos estudos de Henri Bergson (1983):

Trata-se de uma inversão especialíssima do senso comum. Consiste em pretender modelar as coisas por uma idéia que se tem, e não as suas idéias pelas coisas. Consiste em ver diante de si aquilo em que se pensa, em vez de pensar no que se vê. O bom senso quer que deixemos todas as nossas lembranças na fila; a lembrança apropriada responderá então por sua vez ao chamado da situação presente e só servirá para interpretá-la (Bergson, 1983, p.94).

Esse exemplo de Bergson refere-se diretamente à personagem Dom Quixote, mas serve para orientar a compreensão acerca do comportamento de Sá Donana. No caso, o riso será produto da incongruência e nasce, portanto, da contradição schopenhaueriana entre o “conceito” oferecido pelo narrador sobre a figura de Dondom e a “sugestão” percebida pelo tratamento dispensado por Donana. Esta idéia fica patenteada nos trechos seguintes, envolvendo como “sugestão” a percepção da personagem acerca do filho em contraposição ao “conceito” fornecido ao leitor pelo narrador:

– Você precisa virar homem, Dondom. Ficar forte, fazer malinagem. – O *marmanjo* ficava vermelho, tapava a cara com as mãos e, finalmente, saía correndo para esconder-se no quarto.

[...]

Homem feito, bigodudo, Dondom era uma acabada inutilidade. Tinha medo de tudo, tinha vergonha de tudo, sem iniciativa para coisa alguma (Élis, VJ, “Dona Sá Donana”, p.117 e 118, grifos nossos).

Representa também uma contradição entre o conceito e a sugestão o que fica evidenciado numa outra cena em que Sá Donana e Evona fazem vigília, ambas espantadas com medo das assombrações que circundavam a casa e que faziam barulho dentro dos quartos.

Donana e Evona ficavam sem dormir, vigiando os fantasmas ou rezando para afugentá-los. *Mas a verdade é que Dondom perseguia Boiota que se escondia pelos cantos dos quartos, pelo bamburral do quintal, esquivando-se aos contatos amorosos do coió*, numa como vingança pelo comportamento do companheiro de amores (Élis, VJ, “Dona Sá Donana”, p.126, grifo nosso).

Bernardo Élis procura ridicularizar as crendices que circulam em torno da figura do louco e, para isso, quase sempre recorre às representações incongruentes. Deste modo, o escritor reforça o seu posicionamento crítico e permite ao leitor momentos de irrisão, identificando como jocosas aquelas crenças rudimentares, encontradas na base de uma cultura popular atrasada. Esse atraso aparece associado às convicções a respeito de Liduvino, do

conto “Veranico de janeiro” (VJ), do baiano benzedor, da história de “André Louco” (EG) e da menina que ouvia vozes, que aparece no enredo de “Dona Sá Donana” (VJ).

Diferente do caso dos loucos, é o que irá ocorrer aos bobos que compõem o universo da prosa bernardiana, pelo fato de estes se constituírem como figuras mais facilmente risíveis. Dondom, por exemplo, ainda fazendo referência ao conto “Dona Sá Donana” (VJ), ao contrário do que ocorria à Donana, por sua vez tomada gradualmente pela loucura, será reconhecido como um tipo de bobo, condicionado pelo tratamento oferecido pela mãe em seu excesso de zelo. Um “coió”, a exemplo do que frisa o próprio narrador, a personagem constitui-se risível pelos seus medos, pela timidez e pelas atitudes contraditórias e profundamente jocosas, como as que se oferecem a seguir:

Certa vez, depois de relutar muito, Flores deu com Dondom numa sala de baile em casa de mestre Francisquinho. Ele ficou embelezado num canto, escondido do povo, sem coragem de deixar a sala e ir-se embora para casa. Ai o descobriu o Flores que levou Luizinha para dançar com ele. Dondom porém desatou num choro grosso, que não sabia dançar, que o levassem para casa, que estava judiando dele, humilhando ele em público. Doutor Flores ficou muito sem graça e ainda agüentou xingatório de Donana por algum tempo.

Entretanto, de noite, portas e janelas fechadas, Dondom virava o capeta, perseguindo Boiota. E o resultado estava ali bem à mostra: cada ano a moleca largava um netinho de Donana no mundo, neto que a velha dava como se fosse cachorrinho perdigueiro (Élis, VJ, “Dona Sá Donana”, p.118, grifo nosso).

Como o bobo é mais engraçado pelos seus movimentos corporais do que pela sua alienação mental, já que, como sabemos, a doença em quase todos os casos é menos compatível com o riso, o narrador exerce um papel determinante na captação de cada detalhe que possa traduzir na risibilidade do leitor. É por isso que Bernardo Élis recorre ao caráter cênico da narrativa, fazendo seu narrador ora aproximar, ora distanciar do episódio, num movimento de perspectiva que avança e recua, de acordo com a desenvoltura das personagens em cena. É o que acontece no episódio em que o filho bobo de Supriano, chamado pelas pessoas de “Otomove”, por ocasião da festa de santa Luzia, aparece repentinamente na vila carregando na “cacunda” sua mãe que, inválida das pernas, só se locomovia arrastando-se com dificuldade:

No de repente, pra banda de baixo armou-se um tendepá, aquele guaiú, que vinha vindo para cá. Assovios, gritos, empurrões, epa, arreda, gente! E-vem, e-vem, a poeira toma conta, as portas e janelas ficam entupidas de gente; alguns comendo, outros pitando, mulheres carregando crianças, outras dando de mamar. Será que é soldado prendendo gente? Ei, que falaram que é João Brandão que já sujou o caráter e vem, mas vem com vontade de meter bala em todo o mundo! Fasta, negra da, que é boi brabo (Élis, VJ, “A enxada”, p.60).

Essa aparente algazarra que se faz expressar pelo ritmo da narrativa indica os meneios, os passos desgovernados, desengonçados, desconexos dos pés do bobo sulcando o chão. Durante a descrição da situação, o narrador se posiciona no interior da cena e com isso irá animar o narrado. É o que indicam expressões como “vinha vindo para cá”, “arreda, gente!” “E-vem, e-vem”, “Fasta negrada” as quais, para além de contribuírem com o caráter verossímil da história, tornam o conteúdo mais risível pelo fato de o narrador causar no leitor a impressão de estar empurrando as pessoas com o propósito de livrá-las de um perigo iminente.

O riso, nesse caso, nasce do “malogro da razão”, quando o leitor finalmente percebe, associado com a percepção do narrador da história, tratar-se apenas da figura do bobo, filho de Supriano. Dessa expectativa frustrada resulta uma economia de energia que, uma vez distendida, irá produzir a risibilidade pelo contraste entre a idéia daquilo que se acreditava ser em relação àquilo que realmente é. Configura-se, portanto, como um malogro da razão, tanto para os personagens, quanto para o leitor que, por sua vez, reage normalmente com o riso.

6. RISO DA LINGUAGEM

De acordo com o que se tem discutido neste estudo, o riso na prosa de Bernardo Élis sustenta-se no tripé “forma”, “situação” e “linguagem”, confirmando uma definição que já teria sido enfatizada por Aristóteles, quando o filósofo afirma que risíveis são as “pessoas”, os “atos” e os “ditos” (cf. p.38). Nos enredos de Bernardo, esses três elementos trabalham quase sempre em conjunto, de modo que é necessário reconhecer que o escritor lança mão de todos os recursos ao seu alcance com o propósito de surpreender o seu destinatário, a fim de que este possa realizar a purgação pelo riso, confirmando assim o caráter intencional-lúdico da obra.

E assim como as “formas” ou as “situações” constituem-se como subespécies do riso, por sua vez, compartimentadas em categorias, tais como procuramos apresentar neste estudo, também o riso da “linguagem” permite uma divisão que torne o assunto melhor compreensível. É pensando assim que nesta parte do trabalho encontrar-se-ão dois tópicos de abordagem: o riso proveniente do emprego do tom coloquial presente na composição das falas das personagens, ou seja, o emprego da prosódia popular; e o riso que normalmente decorre da estratégia discursiva, implicado diretamente com o comportamento do narrador no tecido ficcional.

É importante lembrar que renomados estudos sobre a obra de Bernardo Élis, de algum modo, já perceberam a importância do artefato lingüístico como um exemplar elemento na consolidação do projeto ideológico do escritor e de sua obra. Gilberto Mendonça Teles (1995), numa homenagem ao autor, a propósito de *Ermos e Gerais* (1944), reconhece no escritor não apenas o “paisagista admirável” que “redescobriu as possibilidades artísticas das [...] cidadezinhas do interior, da [...] gente do campo, dos [...] costumes”, como também aquele que,

principalmente, soube [...] utilizar os tons expressivos da linguagem de Goiás, arcaizantes e peculiares nas suas variações fonéticas e semânticas [...] capazes de transmitir melhor os estágios econômico-sociais do homem rural, bem como os preconceitos tradicionais dos vilarejos e a trama quase anônima da luta pela vida (Teles, 1995, p196).

Nelly Alves de Almeida (1970), que em seu estudo sobre a literatura bernardiana dedica boa parte ao estilo e à linguagem trabalhada pelo escritor na confecção de seus

enredos, destaca a conexão entre o emprego estilístico da língua, com suas variações e o verismo em relação ao que a obra pretende denunciar:

trabalhando a língua em seus componentes essenciais – fonético, morfológico, léxico, sintático – o conteúdo de seus contos encerra [...] muita verdade humana e social. [...] ele explora valores de cunho universal, buscando realidades que retratam um mundo cheio de verdades cruas (Almeida, 1970, p.40).

E, para arrematar, diz ainda: “suas personagens, dialogando, expressam fielmente sua condição humana, usando palavras apropriadas à sua capacidade e ao seu meio” (*ibidem*, p.59).

Essa espécie de reconhecimento entre estilização da linguagem e representação social aparece também nos estudos de Moema de Castro Olival (1976). Sua crítica destaca o papel da transposição da oralidade, marcada pelo registro de uma prosódia peculiar ao sertanejo, acompanhada de inversões, transgressões lexicais, arcaísmos sintagmáticos e sintáticos como forma de fazer refletir “o estado social e mental das personagens, refletindo o nível de cultura” (Olival, 1976, p.68).

A linguagem dos interlocutores no interior da prosa bernardiana – marcada por um estágio de degradação que se traduz na precária articulação da fala, na aparente impossibilidade de completa expressão e na conseqüente redução ao silêncio das personagens – é apontada também pelo prof. José Fernandes (1992) na sua imediata relação com a representação do *modus vivendi* das figuras que o escritor retrata em âmbito ficcional. Sua análise recai, a princípio, sobre dois contos específicos, “A enxada” (VJ) e “João Boi” (AV), porém se estende indiretamente ao universo literário do autor, conforme dá a entender o fragmento abaixo:

ora, as personagens criadas por Bernardo Élis representam uma realidade social em que o ser do homem em vez de revelar o humano, revela o irracional e a profunda miséria a que fora rebaixado. São seres colocados nas mais ínfimas condições sociais, incapazes de conduzir a existência e de articular a linguagem (Fernandes, 1992, p.377).

De certo modo, o vínculo entre linguagem e condição social e cultural irá aparecer também nas concepções de Wendel Santos, no seu estudo intitulado “O nascimento da lenda”. Essa relação, no entanto, é compreendida de modo indireto quando o crítico define o caráter discursivo de Bernardo Élis como uma espécie de “conflito estilístico entre parnasianismo e primitivismo” (Santos, 1977, p.156). Levando em consideração a idéia de que, de fato, exista um distanciamento conceitual “entre a crença do narrador e a crença do narrado” (*ibidem*, p.153) como forma de desfazer o mítico da narrativa, esse primitivismo estilístico é quem irá

estabelecer os contornos das personagens, incidindo principalmente sobre o estrato lingüístico como forma de desenhar-lhes o caráter. Destarte, o mítico, o lendário, será desfeito, só que, para isso, terá de contar com a linguagem nas suas variações fonética, morfológica e sintática para poder consumir o sentido de esclarecimento em relação àquilo que fora mitificado (cf. p.62-63).

É assim, por exemplo, no conto “André Louco” (EG), no processo de mitificação da figura de Maragã e na configuração gradual de André em uma espécie de ogro. Os diálogos deformados, ao mesmo tempo em que dão sustentação para a manutenção do suspense, fazem a refração da intenção do narrador, que consiste em demonstrar a natureza jocosa encontrada na base dos acontecimentos lendários. Deste modo, apreender a lenda em sua gestação significa também atribuir-lhe um sentido de clareza, de ingenuidade, e mais, significa determinar o esvaziamento da crença.

Nesses estudos, portanto, é possível perceber que seus autores reconhecem na linguagem da literatura bernardiana a feitura de um aspecto duplamente utilitário. Ela denota o mundo e as coisas e, ao mesmo tempo, chama a atenção do leitor para a estrutura da própria expressão, de modo que passa a denotar nos estratos da fala também a condição de atraso, a rudeza de caráter e o tipo de crença dominante numa cultura predominantemente primitiva da qual fazem parte narrador e personagem, muito embora somente àquele seja dada a condição de realizar-se como sujeito crítico.

Quando se identifica na linguagem uma forma de denotar as características das figuras retratadas, está-se admitindo também que a estilização do discurso encontra-se atravessada pelo princípio intencional-ideológico. A linguagem, bem como a redução ao silêncio, muitas vezes representa uma forma de reforçar o caráter da denúncia proposto pela obra, no que tange sobretudo as questões de atraso cultural. Representando as deformidades, as grosserias da língua, o narrador torna desacreditadas as personagens, denunciando como atrasadas suas crenças. Ao contrário de estabelecer seu juízo de valor de modo direto, imediato, ele procura demonstrar esse posicionamento por intermédio das cenas languageiras, como acontece no caso da figura de Maragã:

Eu conhecia João Manuel. Tinha uma oficina de ourives mesmo na cadeia. Ia a nossa casa, às sextas-feiras da paixão, vender anéis de prata, muito eficazes contra quebrantos. Era muito bom, delicado. Joana contava que João Manuel morava com a irmã e por isso tinha parte com o demônio. A irmã dele era Maragã, habitava uma biboca perto da fonte do funil.

– Por que será que morar com a irmã torna a pessoa excomungada?

Joana não explicava, contava unicamente:

“Maragã começô a morá mais o irmão e foi a mãe dela pegô a censurá essa falta de preceito. Bradava cum ela todo dia, todo dia. Prendia a moça para ela não drumí cum o irmão. Um dia Maragã tava ferveno um tacho de sabão e a mãe foi bradá cum ela; cuja Maragã impurrô lá dentro e mato. Daí passô a morá mais João Mané” (Élis, EG, “André Louco”, p.23, grifo nosso).

No trecho transcrito acima é possível perceber que ocorre uma espécie de cisão entre o discurso do narrador e o discurso da personagem. Trata-se de um comportamento que irá repetir-se em boa parte dos contos de Bernardo Élis, como um importante meio de se estabelecer a separação ideológica entre a crença do narrador e a crença pertencente ao narrado.

Por outro lado, é preciso admitir que nenhum dos estudiosos citados neste capítulo perde completamente de vista a idéia de que a linguagem da literatura de Bernardo Élis esteja contornada também pelo princípio intencional-lúdico. Gilberto Mendonça Teles, por exemplo, em seu comentário a respeito de *O tronco*, fala que Bernardo recria “uma pronúncia característica e gostosa” (Teles, 1995, p.194). Nelly Alves de Almeida (1985), em seu renomado *Estudos sobre os quatro regionalistas* (1985), a respeito da obra de Bernardo Élis, dedica-se a atribuir explicações para as onomatopéias, para os desvios sintáticos, deformações lexicais, emprego de adjetivos, advérbios e verbos, para o uso de expressões regionalizadas, de modo que fica ressaltado o aspecto prazeroso do contato com uma linguagem de onde decorrem falas que se alicerçam “em expressões ora ingênuas, ora sarcásticas” (*idem*, 1970, p.40).

Moema de Castro Olival (1976, p.109-110), por sua vez, aponta a representação adjetiva como uma válvula de escape de que se serve o escritor para realizar “suas observações sarcásticas, irônicas, caricaturais ou conceptuais”. O prof. José Fernandes, desta vez em um estudo chamado “A ontologia do nome”, percebe que, quando deformados, os nomes operam alterações diretamente na essência das personagens. De certa maneira, o crítico reconhece no “caricatural do nome” a caricaturação das disposições físicas e (ou) espirituais dos sujeitos. Esse é o caso, por exemplo, dos pares Nhola dos Anjos e Quelemente, Piano e Oláia.

Além do caricatural do nome, José Fernandes destaca ainda o refinamento irônico na representação de personagens, acerca das quais é possível notar que os atributos físicos ou espirituais são estabelecidos como uma relação incongruente, logo de fácil penetração para o riso. Trata-se, no caso, de “uma semântica às avessas” presente em nomes como Benício, de “Um assassinato por tabela” (EG), por sua completa contradição ao revelar-se cruelmente sádico, na contramão do nome que é indicativo justamente de bondade. O mesmo refinamento irônico ocorre em relação ao conto “A crueldade benéfica de Tambiú” (EG), pois sendo

Tambiú indicativo de peixe, parece risível que ele morra justa e ironicamente afogado. Essa risibilidade, portanto, encontra-se sustentada na própria linguagem pela relação dissonante entre o nome e o ser nomeado. Veja o que diz José Fernandes a esse respeito:

Se a linguagem, como o quer Georges Gusdorf, é “condição necessária e suficiente para o acesso à pátria humana”, no momento que o ficcionista a utiliza para representar o ser social, está elevando-a a uma condição metafísica. Ao jogar com os nomes que traduzem a essência do humano, fazendo com que eles adensem o riso que perpassa a narrativa, está como que recriando o nome desde as suas origens (Fernandes, 1998, p.97).

Esse estudo de José Fernandes sobre a ontologia do nome, muito embora o crítico não tenha se orientado pelas teorias do riso, aponta para um dos aspectos de risibilidade encontrados na contística de Bernardo Élis. O nome, de acordo com as explicações de Vladímir Propp, não é necessariamente fundamental à risibilidade, no entanto, se constitui como um elemento acessório para a realização do efeito cômico. Transcrito abaixo, este comentário do formalista russo pode ser bastante elucidativo para que se possa compreender a importância do riso proveniente dos nomes atribuídos às personagens dos enredos bernardianos:

Ao tocar a questão da comicidade de palavras isoladas não é possível deixar de falar em nomes próprios que os autores de comédias e de obras cômicas dão a suas personagens.

[...]

São engraçados apenas os nomes dos tipos negativos porque assim seus defeitos são reforçados. [...] A comicidade do contraste surge quando uma personagem negativa tem um nome que, ao contrário, exprime alguma qualidade positiva. [...] Outro tipo de nomes cômicos é aquele que se relaciona com animais e, principalmente, coisas (Propp, 1992, p.129-130).

Essas afirmações de Propp corroboram as idéias aqui defendidas, pois explicam o quanto se oferecem como figuras risíveis personagens como Benício que, ao contrário de ser bom, como o próprio nome deseja indicar, é violento e cruel. O mesmo pode ser dito a respeito de Quelemente, porque apesar de seu nome estar construído por uma deformação parodística, o leitor é capaz de reconhecer nele a derivação da palavra “clemente”. Mas, surpreendentemente, por contradição ao próprio nome, Quelemente não parece dotado de qualquer clemência, visto ser incapaz inclusive de poupar a vida de sua progenitora. É, como já dissemos, particularmente risível a personagem Tambiú, porque, sendo pela constituição do nome uma espécie de lambari, não deveria, portanto, morrer justamente na água, dando socos

para agarrar-se à vida enquanto reforça o caráter incongruente da relação entre o nome e o ser nomeado.

Wendel Santos também reconhece o riso na prosa de Bernardo Élis quando, de modo indireto e intuitivo, afirma que, ao pretender desnudar a lenda pelo distanciamento de crenças que se interpõe entre narrador e narrado, em certo sentido, o escritor está admitindo o tratamento irônico como forma de desvelar o caráter ridículo que se encontraria na constituição dos discursos que dão vida às lendas. É isso que, grosso modo, irá confirmar o caráter niilista de seu narrador, cujo exemplo exponencial aparecerá no conto “Em que o mistério da conveniência explica a conveniência do mistério” (CD), onde a idéia do milagre cristão também é encarada como uma espécie de constituição meramente discursiva e profundamente lendária. E contra ela se volta o narrador, dotado de uma crítica profundamente mordaz, capaz de converter a imagem do Promotor de Justiça numa espécie de bajulador, incapacitado para praticar a justiça, pois se encontra alienado e rendido ao “poder de fogo” do coronel Quincas Batista (cf. 79; 80).

6.1. Oralidade: coloquialismo e riso

Na configuração do riso na contística de Bernardo Élis, convém ressaltar a importância do emprego da linguagem coloquial. Esse coloquialismo envolve a transposição da oralidade, marcada pela fidelidade extremada em relação à prosódia popular e pela reescritura de uma sintaxe peculiar à grande massa das camadas sertanejas. Destacam-se, no caso, as deformidades mostradas nos níveis lexical, sintagmático e sintático, que aparecem na voz das personagens, mas que se imbricam por diversas vezes em meio ao discurso do próprio narrador, determinando, com isso, o caráter de risibilidade dos enredos bernardianos. É uma forma de se evitar não somente a monotonia do discurso, como também a predominância do conteúdo sisudamente trágico.

Desse modo, é possível dizer que as deformidades, quando alçadas à condição de linguagem literária, cumprem uma dupla finalidade. Por um lado, elas são reconhecidas como estratos de uma língua nacional e desfilam na obra como registros de falas peculiares, circunscritas a um determinado ambiente e restritas a uma comunidade específica de falantes. Mas, por outro, a presença dessa linguagem estratificada serve também para conferir ao enredo um aspecto de risibilidade. Representa estilização parodística em relação à norma culta, o que acontece sempre que “o autor deforma parodicamente alguns momentos da

‘linguagem comum’, ou revela de maneira abrupta a sua inadequação ao objeto”, conforme é possível apreender das palavras de Mikhail Bakhtin (1988, p.108; 116): “a estratificação da linguagem literária, seu caráter plurilíngüe, é um postulado indispensável ao estilo humorístico”.

O que pesa na configuração do riso na prosa bernardiana é o fato de essas deformidades serem capazes de produzir no leitor sentimentos simultâneos e contraditórios de “familiaridade” e “estranheza”. Na presença de léxicos como “ligite”, “coipo”, “parpras” (EG, p.13; 70; 106), “pissue”, “xujá”, “drumi”, “seio” “fui” “polo” – nos sentidos respectivos de sei, fui e pelo – (CD, p.67; 96; 110), “librina”, “malincolia”, “cunzinhas”, “prinspe” (VJ, p.20; 31; 58; 71; 106; 107), de arcaísmos sintagmáticos, a exemplo de “in antes” (EG, p.76), “por riba” (CD, p.67), “em riba”, “em ante” (VJ, p.41; 57) e de arcaísmo e transgressões sintáticas do tipo “*eu num podia se moiá*”, “*nem café nós num pissúi*” (EG, p. 83; 105, grifo nosso), o leitor poderá experimentar de “constrangimentos” impensados, não observados e, por conseqüência, sentimentos de estranhamento. Trata-se, nesses casos, de formas que resistem em acomodar-se dentro da norma culta da língua e que, portanto, poderão soar como socialmente estrangeiras. Mas, em compensação, por manterem certa regularidade, não se distando completamente da linguagem padrão, o leitor vê-se envolvido também pelo sentimento de pertença em relação à variante da língua. É essa contradição, reforçada pela idéia de desautomatização da rigidez mecânica da linguagem, que poderá produzir o riso no leitor.

Nessa atmosfera do riso criada por Bernardo Élis, destacam-se também alguns tipos de composições qualificadoras, como acontece nos casos de “erudição protética” e “aflições gramaticais” (EG, p.55; 56). Essas expressões são empregadas com finalidade ridicularizante, pois se referem diretamente à tagarelice e ao pedantismo do dentista e à simplicidade e ignorância do magistrado, personagens que aparecem no conto “André Louco” (EG). Essa espécie de representação adjetival, tão comum nos contos bernardianos, não disfarça sua finalidade jocosa. É encontrada ainda em composições como “calma franciscana”, “cachorro romântico”, “deserto ímpio”, “sãjoões analfabetos” (EG, p.80; 87; 102; 144) e “sagrado ódio” (VJ, p.96).

Na maior parte das vezes, as expressões dessa natureza são apreciadas pelo fato de conseguirem demonstrar “os objetos em ato”, de modo que se constituem como formas de animação daquilo que normalmente é inanimado. Esse tipo de recurso, no período clássico, é observado por Aristóteles na sua *Arte Retórica*, quando o filósofo reconhece no emprego das expressões uma maneira de tornar o estilo pitoresco. Como meio de exemplificar o conceito, o

estagirita oferece ao leitor estes trechos homéricos, respectivamente extraídos da *Odisséia* e da *Ilíada*: “E, de novo, a pedra, *sem-vergonha*, rolava para a planície” e “Os dardos enterravam-se na terra, embora *cheios de desejo* de penetrarem na carne” (Aristóteles, 19--?, p.198, grifo nosso).

O efeito de risibilidade procura apoiar-se também nas marcas de regionalismos lingüísticos, quando estas se oferecem não somente como estereótipos culturais, mas como particularidades da própria linguagem com a finalidade de apontar outras particularidades, só que, desta vez, ligadas ao caráter das personagens que figuram nos enredos. É o que apresenta em passagens como “Ôchen! a mó que nunca viu sordado!” (EG, p.81), “Ara, num é ansim não, trem. Assunta bem, vigia cuma é que eu faço” (CD, p.16) e “O xém, a mó que é carro de defunto” (VJ, p.4).

As frases feitas, as expressões populares, as linguagens típicas de crianças e adolescentes, entretanto, faladas por personagens adultas apresentam-se nos contos de Bernardo Élis revestidas de um aspecto risível. É, por isso mesmo, natural que o leitor encontre alguma graça em diálogos do tipo:

– Sou o Promotor de Justiça, ouviu!

– *Que mané* Promotor de Justiça! (Élis, CD, “Em que o mistério da conveniência explica a conveniência do mistério”, p.42, grifo nosso).

.....

Tinha então uma vaca caraúna, por nome “cigana”, de bezerro já desse porte assinzinho. – você sabe que leite desse tipo de rês é o que há de mais gostoso, – pois dessa é que *o degas aqui* enchia o copinho da moça, canequinho de louça imitando um barril, temperado com açúcar e conhaque (*ibidem*, CD, “Pelo sim, pelo não”, p.59, grifo nosso)

.....

– Menino? – procurou ela.

– *Que ino que nada*. Home feito – informou Liduvino (*idem*, VJ, “Veranico de Janeiro”, p.8, grifo nosso).

As expressões e os ditos populares são repetições que se encontram na base da rotina social, ligadas principalmente ao populacho e dotadas de natural vocação para inspirar reação derrisória. Logo, sua presença na literatura pode suscitar a risibilidade no leitor quando este se depara com frases do tipo: “esse num paga nem fogo na roupa”, “quem pariu Mateu que o balance” (EG, p.36; 45), “in antes de ocê me jantá eu te armoço” (EG, p.76), “quem morreu, descansou. Vamos cuidar dos vivos” (EG, p.99), “ele não é defunto sem choro” (CD,

p.43), “parente é os dente” (VJ, p.9), “num tinha nascido no oco de pau não” (VJ, p.71), “conversa mais de mané minha égua” (VJ, p.81).

Bakhtin (1999, p.162), analisando o vocabulário de François Rabelais, constata que “as grosserias, imprecções, injúrias, juramentos constituem o reverso dos elogios da praça pública”. Por isso, essa linguagem de tom familiar, marcada pela sua “deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais”, naturalmente estará contaminada pelo riso. Dentro dos enredos de Bernardo Élis, no confronto das personagens, o vocabulário grosseiro, determinado pelos xingamentos, gritarias e falatórios recheados de metáforas ofensivas, pelas palavras e pensamentos injuriosos, pelas imprecções, irão estabelecer de modo mais evidente os contornos da risibilidade. É, pelo menos, o que fica demonstrado nestes exemplos transcritos abaixo:

[seu João] Ajuntou os cobres e bateu na casa do cel. Tinha aprontado, desde há muito, o xingatório brabo: – *Taque seus cobres na bunda, seu sovina. Suas filhas tão mesmo precisando dele pra sustentá marido no luxo. Taque seus cobres naquelas bruaca, viu.*

Meu pai achava que o xingatório, para ser xingatório mesmo, devia ser bem errado.

[...]

Antão saiu cautelosamente com Mané e foi olhar de perto o louco. O vulto, de fato, era dele, mas Antão, mesmo assim, duvidou: pegou um tição e abanou com ele a cara de André:

– Viche! Que coisa mais esquesita! Num é mesmo, sô?

– André hoje num arredou daqui, – afirmou o carcereiro.

– Cuma é que falaro que ele tava na igreja? – perguntou Antão.

– Num seio. Num saiu. Ocês correro de medo, viu!

Antão ficou fulo: – de medo, não. Ocê, seu porqueira, anda soltano o gira. Ocê num presta, trem atôa. Ocê mora mais a irmã.

– *Foi de medo, – repetiu o carcereiro. – Valentão de bobage!* (Élis, EG, “André Louco”, p.37; 64, grifos nossos).

.....

De tarde, o velho estava agachado, santamente despreocupado, cochilando na porta do rancho, quando o primo deu um pulo em cima dele e numa mão de aloite desigual, sojigou o bruto, amarrou-lhe as mãos e peou-o. O velho abriu os olhos inocente e perguntou que brinquedo de cavalo que era aquele.

– *Que nenhum brinquedo, que nada, seu cachorro! Ocê qué me matá mais in antes de ocê me jantá eu te armoço, porqueira. Vou te tacá ocê pras piranhas comê, viu!*

Januário pediu explicação: – apoiá se é pra móde a muié ocê num carece de xujá sua arma. Eu seio que ocês tão vivoeno junto e num incomodo ocês, mas deixa a gente morrê quando Deus fô servido – Depois fez uma careta medonha e seus olhos murchos, cansados, encheram-se de lágrimas, que corriam pela barba branca e entravam na boca contraída.

O moço, porém, falava com uma raiva convicta, firme, para convencer a si mesmo da necessidade do ato:

– *Coisa ruim, cachorro, farso* (ibidem, EG, “A mulher que comeu o amante”, p.76-77, grifos nossos).

.....

[...] uma tarde seu Rufo chamou Joana à sala, e sério, mordendo a bigodeira ruça de sarro:

– Eu sei que você se perdeu e chamei você aqui para saber quem foi que te fez mal.

Joana baixou a cabeça, ficou bolindo com a gola do vestido, olhando pros pés, e respondeu que era mentira, quer não tinha nada não.

[...]

– Óia *sá porqueira*, não carece de esconder que eu já sei de tudo. Foi o coveiro que lhe fez mal e eu vou preparar o seu casório com ele.

Joana empalideceu: – Não sinhô, não foi o coveiro não. Deus me livre! Depois Dedé falô que vinha casá cá gente.

Bastou aquele nome para o velho ficar medonho: – *Tá pono culpa no meu filho, cachorra! Essas cadelas são desse jeito. Arranjam pança e vão por culpa em gente de casa. Cê besta! Meu filho vai casando com criadinha? Não se enxerga?* (*ibidem*, EG, “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”, p.114, grifos nossos).

.....

– Ocês tão muito enganadas comigo, *diabada*. Vou responsar. Amenhã quero ver quem foi que roubou. Cês vão ver, *diabada* (*Idem*, VI, “Dona Sá Donana”, p.121, grifos nossos).

Essas cenas languageiras, como o leitor bem poderá perceber, dotam-se de uma excelente capacidade para disseminar o riso porque se opõem diretamente aos protocolos dos diálogos da vida social urbana. E, além de serem o contrário daquilo que é normalmente considerado como elemento mínimo de civilização, esses diálogos denotam o estado de atraso dos actantes da língua. As deformidades, encontradas na base das palavras e na constituição das frases, compõem variantes da língua nacional, representam principalmente o dialeto caipira e simulam caricaturas da própria linguagem, provocando sentimentos contraditórios de pertencimento e repulsa.

Os exemplos elencados neste capítulo, de certo modo, confirmam a idéia de que o riso, além de se fazer presente nas formas e nas situações, encontra-se também no seio da própria linguagem. Ele é motivado pelos desdobramentos que ocorrem na língua nacional em dialetos sociais, em falares regionalizados, em maneirismos de grupos. Está presente na tagarelice das gerações e numa variedade de línguas como uma espécie de estratificação que é para Bakhtin, conforme demonstra Authier-Revuz (2004, p.29), “marcada por um prazer certo de escritura”.

No caso principalmente das deformidades da linguagem em comparação com a norma culta, vale dizer que, como caricaturas da língua, estas tendem a provocar reação ridente no leitor porque este leitor, muitas vezes inconsciente, é induzido a comparar a norma culta com a expressão deformada que ele percebe na articulação da fala das personagens. Essa alternância simultânea, mais uma vez, irá caracterizar a “incongruência descendente”, porque faz o leitor pensar na forma idealizada da língua em comparação com a sua realização

concreta. Esta, afinal, é marcada pela individualização do enunciador, pelo pitoresco do tom campesino e pela liberdade em relação à articulação das palavras. Liberdade que, aliás, é vivida pela grande maioria das pessoas que fazem parte das camadas mais populares, liberdade que pertence à “populaça”, para fazer alusão a uma expressão de Nietzsche.

6.2. O narrador e suas articulações

Comprometido em desentranhar o riso do meio da tragédia, o narrador dos contos de Bernardo Élis aparece estrategicamente dotado de qualidades bastante singulares, que contribuem com o fortalecimento da risibilidade no interior dos enredos. Trata-se de um narrador que mantém características eminentemente orais, qualidades que lhe conferem maior condição para consolidar o cênico nas histórias, atribuindo aos acontecimentos um aspecto de teatralidade, explorando as situações por meio de uma linguagem que ressalta exagero e graciosidade.

Nas ocasiões em que a voz narrativa intencionalmente se aproxima do narrado, torna-se mais evidente a presença do narrador da oralidade. É como se o escritor procurasse resgatar a tradicional imagem do contador de *causos*, devolvendo-lhe a condição de fiel depositário da memória de sua gente. O narrador provoca o sentimento de hilaridade no leitor, chamando-lhe a atenção pelas marcas dêiticas como se estas simulassem gestos de mão, apontar de dedos, meneios de corpo, indicação de olhos ou de lábios. É importante dizer que, nestes casos, as fronteiras entre as duas instâncias narrativas, narrador e narratário, diluem-se significativamente.

Essa aproximação figura como um mecanismo de reforço do caráter denunciatório do relato, como aparece neste exemplo em que fica ressaltado o tratamento desumano oferecido à personagem André Louco: “André Louco, hoje, estava ali na cadeia, no calabouço úmido, com o corpo ferido, magro, algemado e com uma corrente *deste tamanho* no pé” (EG, p.20, grifo nosso). É utilizado para demonstrar o caráter de sovina e explorador de Capitão Benedito: “Capitão Benedito pedia fumo, pedia palha, pedia a faca do roceiro, *fazia um cigarrão destamanho*, depois pedia binga, acendia, tirava grossas fumaças” (VJ, p.13, grifo nosso). Aparece como uma forma de detalhar fielmente os fatos: “Ramiro examinou bem o dorminhoco e de repente, tirando a pernambucana da cinta, ia pular no Benício. Benício era goiano esperto. Negou o corpo *assim de banda* e num átimo já se levantou com a garrucha [...] já escanchada nos peitos do cantor” (EG, p.92, grifo nosso).

Desse modo então, é possível notar que o narrador bernardiano não aparece nas narrativas apenas como uma voz. Ao contrário, ele se oferece em sua máxima potencialidade corporal que, por sua vez, cumpre o papel de dar ao narrado um caráter mais realista. Isso permite ao leitor localizar-se melhor acerca da situação, podendo perceber a cena com todos os detalhes possíveis, como acontece no episódio em que Totinha perde o braço na moenda de Jeromão:

ele perdeu o equilíbrio, afocinou e estendeu os braços para apoiar-se no soalho da máquina. Mas se apoiou foi nas moendas que giravam, rodavam frias e pegajosas, arrastando a mão do homem, mascando-a, triturando unhas, ossos, nervos e músculos, repuxando nervos *cá dos ombros, cá das costas* (Élis, CD, “Moagem”, p.73, grifo nosso).

Na demonstração narrativa, inclui-se ainda a simulação de gestos de mão, como nestes exemplos: “Chico contava que lá para a banda dos Barreiros do Meio já tinham caído bons pés-d’água; nas Galinhas já chovera tanto que as jabuticabeiras estavam madurando as frutas, *e milho estava nesse tope assinzinho*” (VJ, p.76, grifo nosso); “A água estava que era pura lama. Um menino estava dizendo que na Rua de Cima *um peixe destamanho* saltou da bica e o Tônico Tatu pegou ele: ia fazer um ensopado com pirão de farinha de mandioca” (VJ, p.143, grifo nosso).

Das comparações efetuadas pelo narrador de Bernardo Élis, que são quase sempre contornadas por certo exagero, normalmente ressaltam aspectos de jocosidade: “Joana chegou lá em casa esbaforida, tremelicando, levemente, foveira, meio azulada. Nem podia falar, *as ventas que nem dois foles*” (EG, p.61, grifo nosso); “A casa de Capitão Benedito estava que não cabia de genros e noras, *cada roceirão de pé mais grosso que casco de boi*” (VJ, p.58, grifo nosso).

Na construção dos episódios no interior dos enredos bernardianos, o riso será também introduzido pela linguagem do detalhe cênico, pela sua descrição aparentemente exagerada em relação àquilo que testemunha o narrador, ressaltando com isso o comportamento das personagens por semelhança à movimentação de palhaços cuja ação, em geral, evidencia a despesa de uma energia excessiva, conforme temos demonstrado nos trechos transcritos abaixo:

À igreja ela sempre chegava depois de começada a missa. Tinha seu lugarzinho certo. Não se importava de que ficassem nele, *mas logo que ela chegava havia cochichos, afastamentos, apertos, gente caindo na ponta do banco*. E Sá Rita passava pisando nos vestidos, nas pernas, para se encolher no seu cantinho (Élis, EG, “O erro de Sá Rita”, p.161, grifo nosso).

.....

[...] No dia de Natal, na hora da missa, Cazuza Rodrigues da Cunha *estourou* na porta da igreja e, no sufragante, *tomou* a promissória e *correu* o dinheiro no menino, que recebeu 40 pelegas de quinhentos mil réis das mais novinhas em folha, chega estalavam de tão novas (Élis, CD, “Em que o mistério da conveniência explica a conveniência do mistério”, p.43, grifo nosso)

Obtém-se o riso, muitas vezes, pela introdução de um elemento dissonante ao fim de uma gradação, quando essa dissonância servir para quebrar o ritmo gradativo do relato, estabelecendo, com isso, a reação subitânea e o rompimento das expectativas do leitor, como demonstra este trecho:

Hoje é vergonha dizer, mas naquele tempo, não: embora entrado já nos meus dezoito anos bem socados e nutridos, lhe conto, meu irmão, eu não conhecia mulher nenhuma na minha vida. Não é que não existisse mulher dama; bem que doutra banda do ‘Guampo’ havia uns pares delas, *onde o pessoal ia buscar amor e aventuras e muito gálico*, mas nunca fui desses pagodes não (Élis, CD, “Pelo sim, pelo não”, p.60, grifo nosso).

.....

A menina não conversava nada dessa vida, não contava coisa alguma, não reclamava, não cantava. *Em compensação*, também não trabalhava. Não era capaz de lavar a farda do cabo, nem passá-la (*ibidem*, CD, “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, p.17, grifo nosso).

Em certas ocasiões, o cruzamento, contaminação ou junção das perspectivas discursivas do narrador com as de suas personagens, ou como em outras palavras, o discurso indireto livre, que para José Luiz Fiorin (2001, p.83), “constitui um *continuun* em cujos pólos estão o discurso direto e o indireto” e presta-se a várias funções, contribui para acentuar o riso no enredo bernardiano. No conto “Em que entram um judeu, dois baianos, alguns goianos e umas criações” (CD), a ambição e imbecilidade de Josafá ficam reforçadas quando o narrador abre mão de empregar o ritmo formal da linguagem em seu discurso para ceder lugar ao tom coloquial, peculiar ao discurso da própria personagem: “inté nem seio praquê que o miserave do Josafá num deu um cangolê, diante das fulgurações do diamante” (CD, p.115). Esses vocábulos deformados, como acontece também no caso de Liduvino, de Veranico de janeiro (VJ), estão revestidos, no caso, de dupla finalidade: por um lado representam o registro da prosódia do dialeto popular; por outro, servem para ridicularizar a imagem da personagem pelo seu comportamento dentro dos enredos.

Na literatura de Bernardo Élis, o riso ganha relevância pelo tom chistoso de certos episódios. No conto “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”, por exemplo, no diálogo das personagens evidencia-se uma espécie de deslocamento. Na concepção de Freud (1996,

p.161), o deslocamento corresponde a um desvio do curso de pensamento, como ocorre nesta passagem:

Ainda conversaram um pouco. O coveiro aproveitou o momento e pediu vinte mil réis para as primeiras despesas.

– *Pois, não, uai! até mais. Mas por enquanto vão somente cinco mil réis, porque os tempos andam bicudos, seu Bento.*

Bento agradeceu muito, pois já esperando o desconto foi que pediu tão por cima (Élis, EG, “Virgem Santíssima do quarto de Joana”, p.117, grifo nosso).

No diálogo entre o coronel Rufo e o coveiro Bento, o riso apresenta-se como produto do efeito surpresa causado no leitor, induzido inicialmente a acreditar que o coronel daria o dinheiro ao coveiro, visto a ênfase do diálogo recair sobre: “pois, não, uai! até mais”. Essa expectativa, no entanto, é vencida repentinamente diante do esclarecimento: “mas por enquanto vão somente cinco mil réis, porque os tempos andam bicudos, seu Bento”. Essa expectativa construída no leitor e bruscamente rompida – a frustração – é um dos fatores que irá determinar o comportamento ridente.

Entre as diferentes formas de deslocamento encontra-se uma caracterizada pelo processo sinedóquico, muito utilizada na configuração do riso visual. Ocorre quando a ênfase recai sobre uma parte da figura retratada. É o que aparece nesta parte do discurso do narrador do conto André Louco:

André, desde mocinho, tinha um gênio insuportável. Na quadra da folia, na cidade, embriagou-se e fez um tempo quente que ficou memorável. Deu no delegado, nos bate-paus, saiu pelas ruas dando tiros nas paredes. Todo o mundo fechou as portas e uma bala ricocheteada atravessou os peitos de Angelina Baiana – aquela peitaria de meio metro que ela trazia sempre à mostra entre as rendas do cabeção. Foi Antão arrieiro que o abotoou de sopetão no quebrar da esquina. Uma mão de aloite de feras. Antão era negro retaco, acostumado a bolear fardos de 4 arrobas e tanto e deu no André um chascão que o botou muito longe, espapaçado. Daí, nunca mais voltou à cidade, porque o coronel escreveu para o pai dele que havia processo contra o rapaz, *por causa dos peitos da negra Angelina* (Élis, EG, “André Louco”, p.19, grifo nosso).

O chiste é um recurso bastante amplo que se encontra muito facilmente na vida e que se faz presente também na literatura, de acordo com o que explica André Jolles (1976, p.205). Na contística de Bernardo Élis, o caráter chistoso está disseminado pelos enredos e irá aparecer em passagens como nesta cena transcrita do conto “O caso inexplicável da orelha de Lolô”:

Ele [Anízio] ficou duro, com o olhar desvairado, num pavor sagrado, como um médium em transe. O rato fugiu ágil, num ruído pau de ossos.

– Essa ossada foi Branca.

– Ora! – pensei comigo, ela ainda é branca; está é meio encardida, mas praticamente é branca (Élis, EG, “O caso inexplicável da orelha de Lolô”, p.131).

Nesse caso, é possível perceber que o narrador formula mentalmente o chiste. Ele cria, a partir da sentença verbal expressa por seu interlocutor, Anízio, um duplo sentido, fazendo confundir o sentido figurado com o sentido literal. Na explicação de Freud (1996, p.44), o duplo sentido é equivalente ao jogo de palavras e acontece sem que estas sofram qualquer violência, nem tenham de se sujeitar a serem transferidas de uma esfera a outra da sentença verbal. Essa condição chistosa fica patenteada no diálogo transcrito acima, quando o narrador simplesmente tira partido do concreto, numa ocasião em que é exigida exatamente uma abstração. Em outras palavras, o narrador simula encaminhar sua compreensão para o sentido literal, numa situação em que o interlocutor emprega a palavra em seu sentido figurado.

No exemplo, porém, tem-se uma combinação de duplo sentido com deslocamento, porque o duplo sentido, na concepção freudiana, pode ser entendido também uma espécie de pensamento deslocado. É, afinal de contas, pelo fato de o leitor reconhecer que a palavra “Branca” passa repentinamente da posição de sujeito à posição de qualidade que decorrerá a infiltração do sentimento ridente, possível graças à ênfase recair num outro tópico, ou seja, na qualificação, e não no tópico que fora sugerido inicialmente, no sujeito. Portanto, se no exemplo o duplo sentido é constituído pela múltipla interpretação do vocábulo “Branca”, isso é possível por conta da transição de um pensamento a outro, o que no caso se equivale ao deslocamento.

O sentido do desmascaramento é um outro recurso de risibilidade da prosa bernardiana. Desmascara-se para impedir que as personagens logrem qualquer sucesso nas suas dissimulações. Esse sentido de esclarecimento normalmente aparece na seqüência das falas, diretamente no corpo do texto ou separado por parênteses, como destacamos nos trechos transcritos abaixo:

– Ele tá véio, intojado... e deixou no ar uma reticência que saiu cheirando a amor e a ruindade de sua boca desejosa. *Ela queria dizer que estava com saudade de vestir vestido bonito, calçar chinelos, untar cabelo com brilhantina cheirosa. Queria beber café e comer sal* (ELIS, EG, “A mulher que comeu o amante”, p.76, grifo nosso).

.....

– Esses santinhos de pé sujo... Eu sabia que essa menina ia dar trabalho... Faça idéia: tem coragem de falar que foi o Dedé. Faça idéia... Virou as costas. Ele e a mulher tinham certeza de que fora o Dedé mesmo o autor daquilo, mas precisavam

convencer-se do contrário, precisava justificar-se perante si mesmos e sugestionar a menina, para não dar escândalo.

– Não. Não foi Dedé. (*Mas que safado, teve bom gosto esse meu filho! Me puxou, o safado*).

[...]

Joana começou a chorar, o narigão vermelho a cara contraída e uma sensação ruim de insegurança, de desamparo. Dona Fausta também começou a dar uns chupões no nariz e entrou com outro jogo:

– Ô Joana, que ingratião! A voz dela era mais triste do que via-sacra, do que perdão de dia de sexta-feira santa. – Assim que paga o trabalho que já deu à gente, não é? Os tratos, as roupas, a comida... Deus me perdoa, não estou alegando. (Deu uma palmadinha em cada uma das bochechas pelanquentas, para humilhar-se). Depois, minha filha, é pecado levantar falso desse jeito no pobre do Dedé.

Deu outras chupadas no nariz, gemeu, com a cara mais triste e mais arrasada do mundo. O cel. resmungou uma coisa qualquer. *Talvez estivesse dizendo que Fausta se tinha esquecido de alegar os 16 anos que Joana vinha trabalhando para casa sem ganhar um só vintém, vestindo resto de roupa, calçando chinelo velho dos meninos, lavando roupa, buscando água...* (*ibidem*, EG, “Virgem Santíssima do quarto de Joana”, p.114; 115, grifo nosso).

Enfim, é possível pensar que a questão do riso em Bernardo Élis passa necessariamente pela questão da linguagem. Bernardo é aquele que procura jogar com as palavras, recriar pelo princípio da deformação, muitas vezes conferindo à prosódia um caráter jocoso. O escritor não se intimida em contrariar o sentido de uma metáfora, principalmente quando esta precisa relacionar-se com o nome de suas personagens. Em seus enredos, há espaço para as comparações, para as hipérboles, para os jogos de idéias, para os chistes. Tudo para assegurar ao leitor um mínimo de divertimento sem, entretanto, comprometer a seriedade do conteúdo de suas histórias.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

7.1. A risibilidade do texto e a seriedade do leitor²³

Pelo que este estudo procurou provar, o riso é uma das marcas da prosa de Bernardo Élis. E se, por acaso, este ou aquele leitor não o percebe, é coisa que não neutraliza sua força nem invalida sua existência, da mesma forma que não reduz seu grau de importância no conjunto da obra. Independente disso, mesmo contra uma eventual indisposição ou pela incapacidade de alguns para rir, o riso existirá como elemento permanentemente intrínseco ao narrado, configurando-se como algo importante para a consolidação do aspecto lúdico da ficção e será também parte integrante, requerida na interpretação e compreensão da urdidura ficcional.

Mesmo em face da indisposição do leitor, a risibilidade achar-se-á no texto resguardada em estado de latência, de modo que a dificuldade ridente de alguns importará tão somente para comprovar que, não obstante a diversificada quantidade de exemplos elencados nos capítulos anteriores, não se está tratando aqui de um estímulo perfeitamente infalível. É conveniente entender, *a priori*, que certas pessoas não se deixam rir nem mesmo pelo maior dos motivos, opinião que se encontra alicerçada nas reflexões de Vladímir Propp (1992), numa correção feita pelo formalista russo ao pensamento de Henri Bergson (1983). Eis o que explica Propp:

segundo Bergson, o riso ocorre quase com a precisão de uma lei da natureza: ele acontece sempre que há uma causa para isso. O erro de tal afirmação é bem evidente: pode-se dar a causa do riso, porém é possível existirem pessoas que não riem e que é impossível fazer rir. A dificuldade está no fato de que o nexo entre o

²³ O título dado a este capítulo é inspirado no nome de um artigo produzido por Heloisa Beatriz Santos Rocha, “O riso do texto e a seriedade do leitor”. No referido estudo, a autora discute a questão do gosto, porém de modo completamente diferente do que tratamos aqui. Publicações Qfwfq. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1995.

objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri (Propp, 1992, p.31).

O eventual insucesso em se obter o riso do leitor como resposta ao caráter frutivo ou mesmo interpretativo da obra, não deve, entretanto, sob nenhuma hipótese, impedir de afirmar que as articulações que visam ao prazer ridente possam encontrar-se no texto. Não é tarefa fácil refutar a idéia de que a risibilidade seja algo intencionalmente arquitetado e antecipado pelo escritor, pois, diante dela, a seriedade do leitor pode até resistir, mas nunca poderá negá-la. E se por acaso o riso não é resgatado na ocasião da leitura é por conta, em primeiro lugar, de sua “sutileza” enquanto instância risível, porque não se está falando aqui de um contra-senso que produzirá no leitor um riso às escâncaras, riso convulsivo, a exemplo do que se concebe na tradicional gargalhada. Fala-se, ao contrário, de um riso como um elemento meticulosamente elaborado na prosa com o propósito de provocar no momento de recepção certa descarga de prazer, naturalmente, sem que o leitor venha se obstar diante dos acontecimentos violentos, dolorosos e extremados que, evidentemente, fazem parte dos enredos.

É claro que o leitor nem sempre responderá ao apelo do riso e isso pode ser justificado levando-se em conta a natural confusão de sentimentos que normalmente prevalece, principalmente no caso do receptor comum da arte dramática. Recorrendo ao pensamento de René Descartes (1994, p.346), é possível chegar-se à compreensão de que seja quase a mesma razão que leva o expectador do teatro ou, como no presente caso, o leitor da obra literária, a obter o prazer do riso ou o desprazer da dor. É o que, de certo modo, admite o filósofo quando considera que “o prazer dos sentidos é seguido de tão perto pela alegria, e a dor pela tristeza, que a maioria dos homens não os distinguem (sic) de modo algum”. Sucede portanto que, consoante ao que sugere a opinião de Descartes, é bem provável que o fruidor da mensagem estética possa, em determinadas ocasiões da recepção da arte dramática, sofrer dores misturadas com alegria e da mesma maneira receber prazeres que desagradam, pois como diz o filósofo:

É quase a mesma razão que nos leva a obter naturalmente prazer em nos sentirmos comovidos por tôdas as espécies de paixões, mesmo com a tristeza e o ódio, quando essas paixões são causadas apenas pelas estranhas aventuras a cuja representação assistimos num teatro, ou por outros meios semelhantes, que, não podendo nos prejudicar de maneira alguma, parecem aprazer nossa alma, tocando-a (Descartes, 1994, p. 346).

Essa indisposição para reconhecer o riso na sua associação ao trágico encontra-se condicionada principalmente ao fato de que risibilidade e tragédia, quando encenadas juntas, à maioria dos leitores parece bem mais fácil deixar-se penetrar pelo sentimento de dor frente aos sofrimentos terríveis e às forças desagradáveis, dada a natural propensão do sujeito para deixar-se dominar pelas paixões mais pungentes que tocam fundo o espírito. Isso porque, conforme as considerações de Longino (195, p.91), tanto o patético, quanto o sublime, são os sentimentos que mais estão aproximados da alma e os que mais empolgam. Em certo sentido, pode-se dizer que essa seja também a compreensão de Staiger (1997, p.121), quando na sua frase de que o “homem é movido por paixões”, exemplifica sua opinião com a recomendação aristotélica de que o discurso deve recorrer ao patético como forma de comover e sensibilizar o público.

Portanto, se em determinados casos, mesmo empregando fartamente na obra os estímulos do riso, ainda assim o destinatário não ri, essa dificuldade decorre sobretudo da comoção trágica pela facilidade peculiar ao leitor em se deixar dominar prioritariamente pelo patético das cenas, por conta de certa fraqueza característica que se faz expressar por meio do sentimento de comiseração que o envolve, mediante a natureza padecente das personagens que aparecem nos enredos. Essa idéia pode ser depreendida, levando-se em conta determinados trechos que figuram nos estudos sobre a arte trágica de Friedrich Schiller, nos pontos em que o escritor procura explicar por que razão é comum obter-se o prazer na contemplação do trágico e do sublime:

a experiência ensina que é a emoção desagradável a que maior atração exerce sobre nós e que, pois, o prazer no afeto está em relação justamente oposta ao seu conteúdo. É fenômeno comum em nossa natureza que o que infunde tristeza, temor e mesmo horror, nos atraia a si com irresistível magia e que, com igual força, nos sintamos repelidos e atraídos ante cenas de desespero e horror (Schiller, 1964, p.77).

Schiller, de certa forma assegurando que a trágica emoção é a que melhor se apresenta ao espírito do fruidor, admite por outro lado que as visões do sofrimento físico ou até mesmo as do sofrimento moral, por mais que sejam estas profundamente dolorosas, nunca aparecem completamente isentas de certa alegria, porque “mesmo a dolorosa paixão original não é, para quem a sofre, de todo destituída de prazer” (Schiller, 1964, p.79). Muitos podem inclusive não reconhecer como prazerosa a encenação da dor, mas isso implica, consoante a visão de Schiller, não admitir que haja prazer também na inquietação, na hesitação, no temor e nos jogos de azar. A questão do prazer parece ser bastante pontual nas concepções do crítico alemão, no sentido de que somente pelo entretenimento torna-se capaz de, depois de infundida

a emoção dolorosa no leitor, restituir a ele a digna liberdade de sentimentos. É o que de certa maneira demonstra em seu argumento de que nada seria mais bem-vindo “a um coração moral do que, após um estado de mera passividade de longa duração, ser despertado da servidão dos sentidos para a auto-atividade e ser reinvestido em sua liberdade” (*ibidem*, p.89).

O prazer não está colocado por Schiller numa relação necessariamente sinonímica com o riso, embora este tenha sido razoavelmente utilizado desde Homero evidenciado nas imagens triviais, nas situações que ludibriam uma expectativa concebida *a priori* e no emprego momentâneo do “discurso rasteiro”. Da mesma forma, o prazer também não está colocado por Aristóteles como dependente da manifestação ridente, considerando que o filósofo admite como causa verdadeiramente aprazível ao ser humano o fato de somente a ele ser facultado admirar uma excelente imitação: “das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita” (Aristóteles, 1995, p.22). A capacidade para deleitar-se diante de cenas desagradáveis e repugnantes, como é, no caso, o gosto ao contemplar a “imagem de um cadáver dilacerado”, já foi também admitida e condenada por Santo Agostinho e, mais uma vez, percebe-se que sentimento de prazer não necessariamente significa comportamento manifestado por via do riso. Na concepção de Santo Agostinho, o prazer nasce dos olhos, desdobrado em volúpia e curiosidade, características inerentes à natureza humana:

Daqui se vê claramente quanto a volúpia e curiosidade agem em nós pelos sentidos: o prazer corre atrás do belo, do harmonioso, do suave, do saboroso, do brande; a curiosidade, porém, gosta às vezes de experimentar o contrário dessas sensações, não para se sujeitar a enfados dolorosos, mas para satisfazer a paixão de tudo examinar e conhecer (Santo Agostinho, 2001, p.254).

Aristóteles, em sua *Arte Retórica*, oferece uma segunda compreensão sobre a natureza do prazer, desta vez como experiência de uma impressão, ou seja, como uma imagem enfraquecida, quer seja da lembrança, quer seja da esperança, desde que esta possa afetar no ser humano uma sensação. Essa sensação depende da relação do homem com o futuro, pela esperança no porvir, posto que esperar para o filósofo constitui-se como algo agradável, se o esperado representa utilidade ou vantagens. Mas está voltada para o passado envolvendo acontecimentos agradáveis ou não, já que ao ser humano é agradável lembrar até mesmo dos perigos e dos sofrimentos vividos em tempos pretéritos, sentindo que já se está livre do mal e que, como no teatro, sabe que a experiência desagradável do passado já não pode lhe afetar de modo algum:

Ora, tudo o que pode ser lembrado comporta agrado, e isto aplica-se não só ao que era agradável no momento em que o sentíamos, como também a certas coisas que, embora desprovidas de agrado quando as sentíamos, puderam ser seguidas de alguma consequência boa e agradável (Aristóteles, 19--?, p.71).

No que diz respeito aos contos de Bernardo Élis, prazer e riso não aparecem dissociados. E se por acaso o leitor não ri, ou é porque é insensível para o riso, ou mais predisposto para a comoção trágica. Além disso, a negação ao riso pode ser motivada por causas meramente sociais. Isso porque, considerando as palavras de Michel Foucault (2000, p.8-9), da mesma maneira que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada e redistribuída por certo número de procedimento”, por sua vez, também as interpretações sofrem coerções, tendo em vista que, como enfatiza Eni Orlandi (1996, p.29), “toda formação social tem formas de controle da interpretação, que são historicamente determinadas”. Diante dessas observações, pode-se deduzir então que, do mesmo modo que o termo “comunidade discursiva” representa “grupos sociais que produzem ou administram um certo tipo de discurso” (Maingueneau, 1998, p.29), pode-se por analogia, considerar também a expressão “comunidade interpretativa” como grupos sociais que produzem e administram um certo tipo de interpretação, ao qual podem estar submetidas as palavras, as imagens e até mesmo o comportamento do leitor.

Partindo dessas considerações, é possível afirmar então que seriam basicamente três as espécies de impedimento do riso: incapacidade para rir como sinal de obtusidade ou insensibilidade do espírito, pois o obtuso normalmente é alheio às marcas de risibilidade deixadas no texto; sentimento de predominância do patético, pois é bem provável que, diante da representação de dores pungentes, nem todos os espíritos sejam capazes de rir; e a “ideologia da seriedade”, defendida por aqueles que insistem em não reconhecer o riso como algo positivo.

Os motivos por que nem todas as pessoas são capazes de reconhecer o riso na sua articulação textual estão apresentados. Falta, entretanto, responder se por acaso o caráter ridente é uma das características do leitor modelo previsto por Bernardo Élis. Em primeiro lugar, é preciso admitir que, conforme salienta Umberto Eco (2004, p.37), indiferentemente, todo “texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa”. No que diz respeito ao caráter denunciatório da obra, não há divergências quanto ao fato de que Bernardo Élis teria pensado um leitor capaz de conduzir sua leitura por uma perspectiva

social e política. O que o escritor deixou de confessar é que tipo de reação pretendia de seu leitor.

O diferencial na prosa bernardiana está no fato de ela encontrar-se aberta às duas espécies básicas de fruidor da comunicação estética: tanto no caso do leitor comum, quanto no caso do leitor modelo. O leitor comum, como aquele que normalmente acompanha os caminhos ordinários do drama, deixa-se fascinar pelo nó, desenvolvimento e desfecho, sem muitas vezes se surpreender diante das instâncias cômicas, as quais cruzam a evolução dramática, com a firme convicção de desviar o curso natural da tragédia e de impedir que esta se realize isoladamente.

O leitor comum nem sempre reconhece que em certos contos impera um narrador dissimulado e que, à espécie de um deus *ex-machina*, dedica-se à construção e ao desenvolvimento de acasos. Narrador, aliás, que de tudo é capaz no interior do narrado, tão somente para produzir arrepios e gozos no leitor mediante a experiência vivida pelas personagens. É o que, de certo modo, acontece no conto “Quadra de São José” (CD), pois somente sob o disfarce de um narrador taumaturgo torna-se possível conceber a idéia de um quadrúpede na escuridão da noite transpondo as margens do rio Corumbá, apoiando as patas numa única viga de aroeira que sobrava de uma velha ponte arrastada pela enchente, como deseja fazer acreditar o narrador neste trecho:

Eu olhei a viga e vi no cerne da aroeira as marcas da ferradura de Pó: um casco aqui, outro mais adiante... Não é que o animal atravessou o rio, no escurão da noite, por ribinha daquela única madeira, em baixo o mar de águas... De repente, eu esfriei: mesmo no meio da viga, lá estava um raspão do excomungado. Seu moço, o Pó escorregou mesmo no meinho da viga, mas se afirmou de novo. Lá ficou a marca do escorregão, um talho vermelho na aroeira foveira de tão velha... (Élis, CD, “Quadra de São José”, p.8).

O propósito dessa história parece ser o de encenar uma anedota, envolvendo a figura humana que, por sentir-se livre da morte, é arrebatada pelo sentimento contraditório de dor e prazer. Há algo de zombeteiro no choro sacudido, no riso meio amarelo, na feição aterrada do patrão, sufocado pelo desentendimento diante do acaso, ao qual procura atribuir um sentido milagroso. A história parece profundamente ambivalente, como é ambivalente o próprio riso, pois esta se oferece como oportunidade para que o leitor enteneça-se com a idéia da providência divina mediada pelo animal, ou entretenha-se, porque o que sucede ao aparentemente sublime são hipérboles, formando a caricatura do patrão nos seus solavancos, e o ridículo de um burro que, convertido a uma condição santificada, encerrará seus dias

comendo milho com rapadura raspada, numa fina demonstração de que o que o narrador de fato pretende é ironizar sua própria criação.

Diante do conto “A enxada” (VJ), assim como o leitor pode purgar as emoções no mais puro sentido aristotélico – pelo reconhecimento de certo prazer diante da imitação perfeita, embora desagradável, pensando aqui no expressionismo característico do autor ao compor as mãos rasgadas de Piano, convertidas em bagaços – pode também abandonar a leitura quando o sofrimento da personagem não representar para ele a menor possibilidade de gozo. Enfim, quando o sentimento de dor for tal e qual, a ponto de o destinatário não se deixar persuadir, sentindo-se ofendido e impedido de continuar a tomar conhecimento das dores retratadas pela história.

No caso, porém, do leitor modelo, na condição de leitor ideal, este deve relacionar tudo aquilo que desencadeia sentido na obra e conduzir sua atenção em alto grau, elevando sua compreensão até o ponto extremo das probabilidades. Nesse extremo poderá atingir inclusive o sentimento de incompreensão, que é quando a comunicação entre o leitor e o texto ameaça cessar por completo. Esse sentimento de *nonsense*, diante do qual muitas vezes o leitor irá se deter, como uma espécie de suspensão do entendimento razoável aparece retratado pelo próprio narrador como uma marca na estrutura gráfica no conto, conforme demonstra este trecho:

Do seu lugar, Piano meio que se escondeu por trás de um toco de peroba-rosa que não queimou, mas o cano do fuzil campeou, cresceu, tampou toda a sua vista, ocultou o céu inteirinho, o manto longe, a mancha por trás do soldado, que era o sol querendo romper as nuvens.

[.....pausa.....]

Os periquitos que roíam o olho dos buritis da vargem esparramaram seu vôo verdolengo numa algazarra de menino, porque o baque de um tiro sacudiu o frio da manhã. Nalgum ponto, umas araras ralharam severas (Élis, VJ, “A enxada”, p.57).

Essa pausa que aparece entre os dois trechos acima representa a suspensão de sentido, sendo portanto a marca de um vazio absoluto. Representa uma espécie de não-saber que, apesar disso, não está de todo impedido de comunicar posto que, fazendo uso de uma explicação de Bataille (1992, p.60), “quando a própria comunicação, num momento em que ela estava desaparecida, inacessível, [...] aparece como um contra-senso”, como será um contra-senso o sofrimento extremado, o leitor atinge o cúmulo da angústia e a comunicação volta a ele como um arrebatamento de alegria. A experiência do não-sentido ocorre quando o leitor diante da morte de Supriano, não pode compreendê-la por intermédio da razão

convencional. O riso, no caso, é uma escapatória, mas sobretudo a busca de uma compreensão derradeira.

É possível afirmar então que as marcas do riso encontram-se presentes em toda a atmosfera estabelecida no interior dos enredos criados por Bernardo Élis. Diante disso, se o leitor comum normalmente reage com obtusidade de espírito, ou se, por acaso, deixa-se arrebatado pelo sofrimento a que se encontrariam submetidas as personagens, contrariamente deve comportar-se o leitor modelo, pois a este, mais que recuperar o sentido da obra, compete manter-se distanciado em relação ao narrado. Afinal de contas, é pelo distanciamento que ele, leitor, poderá, inclusive, rir ao perceber na evolução do drama as instâncias cômicas, como a impedir a realização isolada da tragédia, conforme já foi comentado anteriormente. O fruidor do material estético, na sua condição essencial de leitor ideal, deve portanto saber reconhecer que

a arte tem de deleitar o espírito e ser agradável à liberdade. Todo aquele que se tornar prêsca de uma dor será um animal atormentado e não um ser humano que padece. Porque do homem exige-se imperiosamente resistência moral ao sofrimento, só através dela se pode fazer notar nêlo o princípio da liberdade, a inteligência (Schiller, 1964, p.108).

No jogo com o sério, misturado a temas de elevada gravidade, o riso será capaz de no mínimo contribuir para resgatar a dignidade da obra e para devolver a esta a condição de elemento marcado por caracteres eminentemente ficcionais. Neste caso, o que se está pensando aqui é a risibilidade no sentido que é conferido por Immanuel Kant (1995, p.177-178), ou seja, como uma sensação meramente aprazível, que não comportaria nem juízo nem entendimento e que serviria tão somente para produzir no leitor certo equilíbrio, ao passo que lhe restitui as forças vitais.

Para Kant, aliás, a causa verdadeira do deleite resume em ser um pensamento que, no fundo, não representaria nada. Analisado por este prisma, o riso como mecanismo lúdico não passaria, pois, de um recurso estilístico. No fim das contas, a risibilidade teria apenas o refinado e singular propósito de celebrar com o leitor o prazer da leitura. No caso, porém, tratar-se-ia, de um gozo francamente desinteressado, desapegado de maiores pretensões de querer engendrar uma compreensão além do que aquilo que venha se apresentar circunscrito no próprio gesto, que é, afinal, o sentimento de saúde suscitado com o movimento do riso distendendo a tensão emocional, de acordo com o que pode ser compreendido a partir deste trecho:

Todo cambiante jogo livre das sensações (que não têm por fundamento nenhuma intenção) deleita, porque promove o sentimento de saúde, quer tenhamos ou não no ajuizamento da razão uma complacência em seu objeto e mesmo nesse deleite; e esse deleite pode elevar-se até o afeto, embora não tomemos pelo objeto nenhum interesse, pelo menos um que fosse proporcional ao grau desse afeto (Kant, 1995, p.176).

Há, porém, em contrapartida, um outro aspecto do riso que precisa ser levado em consideração pelo fato de melhor perfazer o caráter utilitário, esperado por muitos leitores em relação à prosa bernardiana. É o caso do riso como descarga das emoções, descarrego da tensão emocional do leitor, seguido de reflexão acerca do drama. Não se está falando aqui do riso como uma sensação meramente aprazível diante do contra-senso, e sim do riso como uma espécie de náusea, ou seja, de um riso encolerizado que nasce, como na definição de Bataille (1992, p.73), em face do ridículo insuportável e diante da certeza de que a tristeza em si é um sentimento completamente inútil, pois, de acordo com a clássica explicação de Descartes (1994, p.368), “muitas vezes, mesmo uma falsa alegria vale mais que uma tristeza cuja causa é verdadeira”.

Esse riso – ao mesmo tempo em que nasce da frieza, ou seja, da certeza de que o homem deve, conforme sugere as palavras de Anatol Rosenfeld (1964, p.8), “estar livre de paixões, olhar em torno e dentro de si de maneira clara, sempre tranqüila, encontrar em toda a parte mais acaso do que destino e rir-se mais do absurdo do que encolerizar-se ou chorar pela maldade” – confirma sua ambigüidade tendo sua origem, quando não na surpresa da admiração, numa espécie de indignação, como bem procura demonstrar o filósofo René Descartes (1994):

Ora, ainda que pareça ser o riso um dos principais sinais da alegria, essa não pode todavia provocá-lo, exceto quando é apenas moderada e há alguma admiração ou algum ódio misturado com ela: pois verificamos por experiência que, quando estamos extraordinariamente alegres, nunca o motivo dessa alegria nos leva a estourar de riso, e não podemos mesmo ser a êle levados por qualquer outra causa, exceto quando estamos tristes (Descartes, 1994, p.358).

Essa mistura do riso com o ódio é também uma das características encontradas na prosa de Bernardo Élis, considerando contos em que se insinua a denúncia das mazelas sociais pela representação de um mundo profundamente caótico. Se, por um lado, rir significa escapar das dores originais pela distensão dos sentimentos aprisionados que encontram livre descarga (Freud, 1996, p.141), por outro, pode ser entendido como a demonstração de indignação, principalmente em se tratando de um escritor que procura representar um mundo completamente assolado no caos, posto que, recontextualizando a declaração de Robert

Burton (*apud* Skinner, 2004, p.33), “nunca teria havido tanta oportunidade para o riso quanto encontramos em nosso mundo desordenado”. E se na literatura bernardiana a tragédia e a comédia compõem uma boa mistura é porque, de fato, é difícil mesmo separá-las já que, retomando as palavras de Emil Staiger (1997, p159), “o trágico em seu ofício só consegue algo verdadeiramente aniquilador, quando, ao invés de despencar-se no precipício do nada, cai no terreno do cômico”.

À guisa de conclusão, da maneira como ficou exposto, pode-se dizer então que o interpretável na prosa bernardiana não diz respeito apenas às palavras e imagens estendidas ao longo do texto, mas também à reação do leitor, mediado pelas condições de interpretação. O riso é um elemento da recepção, elemento simbólico de significação social, que se acha inserido no universo de compreensão da obra e que, na sua relação com o leitor, pode representar também uma forma de promover nele o equilíbrio de sentimentos. Apesar de o riso existir como parte do projeto de enunciação, de estar inscrito e mantido no interior das narrativas, deve-se compreender que qualquer leitura ridente dos contos de Bernardo Élis não depende apenas daquilo que está deixado como sinal risível na confecção dos enredos, com vistas a ser recuperado na recepção da obra. É o que irá afirmar Umberto Eco (2001, p.43), pois para o crítico, além de as frases e figuras da ficção se abrirem para uma multiformidade de significados, é necessário em qualquer leitura que se leve em conta o estado de ânimo do leitor.

Enfim, Bernardo Élis, nos contos aqui abordados, coloca suas narrativas no limiar do trágico e do cômico. O escritor procura trabalhar a tragicidade numa linha bastante sutil, bastante tênue em relação à comicidade. Com semelhante intencionalidade, entremeados a acontecimentos risíveis, o autor não deixa de inserir elementos que possam impedir o leitor de se esquecer de que, ali no narrado, se encontra também o peso de uma gravidade. No caso, o assunto é risível, sem deixar de ser também uma situação profundamente séria; ou é sério dentro, porém, de uma atmosfera acentuadamente risível. É dessa aproximação entre o trágico e o cômico – principalmente por conta desses acontecimentos que são ridículos e sérios ao mesmo tempo, dado o fato de Bernardo Élis não estabelecer qualquer separação entre as coisas risíveis e as coisas graves, entre as coisas do alto e as coisas do baixo – que talvez resulte o riso contido e desconfiado do leitor.

8. REFERÊNCIAS

8.1. Bibliografia de Bernardo Élis:

Ermos e Gerais. São Paulo: Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos, 1944.

Primeira Chuva. Goiânia: Escola Técnica Industrial, 1955.

O tronco. São Paulo: Martins, 1956.

Caminhos e Descaminhos. Goiânia: Brasil Central, 1965.

Veranico de Janeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

Antologia de contos brasileiros. Tradução para o alemão por Kurt Mayer Classon. Alemanha Ocidental, 1967.

Marechal Xavier Curado, criador do Exército Nacional. Goiânia: Oriente, 1973. Prêmio Sesquicentenário da Independência do Brasil, 1972.

Seleção de Bernardo Élis (antologia). Gilberto Mendonça Teles (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

Caminhos dos Gerais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Goiás. Estudos Sociais (1º grau). Rio de Janeiro: Bloch, 1976. (Coleção Nosso Brasil).

André Louco. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

Vila-Boa de Goiás. Álbum fotográfico, texto de Bernardo Élis. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertechia, 1978.

Short Story International. Tradução para o inglês do conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”, por Silas Curado. International Cultural Exchange, New York, USA, 1979.

Os enigmas de Bartolomeu Antônio Cordovil: bibliografia seguida de antologia do primeiro poeta goiano do Brasil - Colônia. Goiânia: Oriente, 1980.

Cadeira um. Discursos da Academia Brasileira de Letras: Bernardo Élis (posse) e Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (recepção). Rio de Janeiro: Cátedra, 1983.

Duo em si menor. Discursos na Academia Brasiliense de Letras, Fundação da Cadeira n.3: Herberto Sales (posse) e Bernardo Élis (recepção). Brasília: Horizonte, 1983.

Bernardo Élis (antologia). Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Benjamim Abdala Jr. São Paulo: Abril Educação, 1983.

Apenas um violão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Dez contos escolhidos. Brasília: Horizonte, 1985.

Goiás em sol maior. Estudos de história, sociologia e literatura sobre Goiás. Goiânia: Poligráfica, 1985.

A posse da terra: escritores brasileiros hoje (antologia). Perfis biobibliográficos e fragmentos antológicos de autores da atualidade. Co-edição Imprensa Nacional/ Casa da Moeda de Portugal e Secretaria de Cultura de São Paulo, Brasil. Lisboa, Sociedade Industrial: Gráfica Telles da Silva, 1985.

Jeca Jica – Jica Jeca: crônicas. Goiânia: Cultura Goiana, 1986.

O Centro-Oeste. Álbum de pintura com obras inéditas de A. Poteiro, Omar Souto, A.Espíndola e Siron Franco, com apresentação de Bernardo Élis, patrocinado pelo Banco Francês e Brasileiro S.A. Rio de Janeiro: Colorama, 1986.

Chegou o governador. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

A terra e as carabinas. In: *Obra reunida de Bernardo Élis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. (Coleção Alma de Goiás).

8.2. Bibliografia sobre Bernardo Élis:

ALMEIDA, Nelly Alves de. **Presença literária de Bernardo Élis.** Goiânia: UFG, 1970.

_____. **Estudos sobre quatro regionalistas.** 2. ed. Goiânia: UFG, 1985.

ALMEIDA, Cristiane Roque de. **História e sociedade em Bernardo Élis:** uma abordagem sociológica de *O Tronco*. 2003. 152 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

CARVALHO, Leonice de Andrade. **Opressores e oprimidos na contística de Bernardo Élis**. 2006. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, 2006.

CUNHA, Wilma de Jesus Coelho. **A oralidade na obra de Bernardo Élis**. 1991. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1991.

FERNANDES, José. A ontologia do nome. **Revista da Academia Goiana de Letras**, Goiânia, n. 21, p. 91-100, jul. 1998.

GARCIA, José Godoy. **Aprendiz de Feiticeiro: estudos críticos**. Brasília: Thesaurus, 1997.

LIMA, Herman. Bernardo Élis. In: **Veranico de Janeiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

MELAZZO, Helena Ferreira. **A dimensão simbólica em Bernardo Élis**. 1990. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1990.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. **O processo sintagmático na obra literária**. Goiânia: Oriente, 1976.

_____. Bernardo Élis: o “silêncio ruidoso” de um escritor. **Revista da Academia Goiana de Letras**, Goiânia, n. 21, p. 35-41, jul. 1998.

PAULA, Lerinda Cardoso Coelho. **A violência no conto de Bernardo Élis**. 1991. 193 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1991.

SANTOS, Rogério Santana dos. **O triunfo do conto: em Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis**. 2004. 358 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. O testemunho literário de *Ermos e Gerais*. In: **Seleta**. antologia de contos. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

_____. **Estudos goianos II: A crítica e o princípio do prazer**. Goiânia: UFG, 1995.

UNES, Wolney (org.). **Bernardo Élis: vida em obras**. Goiânia: Agepel: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

VIEIRA, Emílio. **O expressionismo em Bernardo Élis e Siron Franco**. Goiânia, UFG, 2000.

8.3. Bibliografia geral:

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALENCASTRE, José Martins Pereira de. **Anais da Província de Goiás**. Brasília: Gráfica Ipiranga, s.d.

ALVES, Rubem. **O retorno e terno**. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Garnier, 2001.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas: poesias reunidas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. 6. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. **Arte Retórica e Arte Poética**. 16. ed. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Klick, 1997. (Biblioteca ZH).

_____. **Contos Consagrados**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4. ed. s/trad. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Trad. Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAETA NEVES, Luiz Felipe. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. In: **O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 3. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: HUCITEC, 1993.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUNB, 1999.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Trad. Celso Libânio Coutinho *et al.* São Paulo: Ática, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **Da essência do riso**. Trad. Felipe Jarro. Almada, Portugal: Íman Edições, s.d.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 5. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BIBLIA Sagrada. 37. ed. Petrópolis: Vozes; Santuário, 1982.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

BUDGE, E. A. Wallis. **O livro egípcio dos mortos**. 3. ed. s/ trad. São Paulo: Pensamento, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CLASTRES, Pierre. De que riem os índios?. In: **A sociedade contra o Estado**. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1978. p. 91-109.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões** (Campanha de Canudos). 21. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

DESCARTES, René. **Obra escolhida**. 3. ed. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **A estrutura ausente**: introdução à pesquisa semiológica. 7. ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos).

_____. **Lector in fábula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. 2. ed. s/trad. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ÉLIS, Bernardo. **O tronco**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio; Civilização Brasileira; Três, 1974.

_____. **Apenas um violão**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. **Obra Reunida de Bernardo Élis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. (Coleção Alma de Goiás).

_____. **A vida são as sobras**: autobiografia de Bernardo Élis. CURADO, José Lino (org). Goiânia: Kelps, 2000.

_____. **Vida em obras**. Wolney Unes (org.). Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. Lima Barreto, riso e jornalismo: a caricatura na fábrica de ilusões. **Alpha**, Patos de Minas, n. 4, p.27-40, nov. 2003.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001)

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A ordem do discurso**. 6. ed. Trad. Laura Fraga Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2000. (Leituras Filosóficas).

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIL, Célia Maria Carcagnolo. O riso: abordagens teóricas. In MILTON, Heloisa Costa; SPERA, Jane Mari Sant'Ana (organizadoras). **Estudos de Literatura e Lingüística**. Assis: FCL – UNESP – Assis Publicações, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. (Coleção Filosofia & Ensaio).

HOBBS, Thomas. **Leviatã**: ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HOMERO. **A Ilíada**. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

_____. **A Odisséia**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

HORÁCIO. **A Poética Clássica**. 6. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JOLLES, André. **Formas Simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KANT, Immanuel. **Critique de la faculté de juger**. Trad. A. Philonenko. 4. ed. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.

_____. **Crítica da faculdade do juízo**. 2. ed. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LONGINO. **A Poética Clássica**. 6. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: FILHO, Domicio Proença (Org.). **O livro do seminário**: ensaios 1ª bienal Nestlé de literatura brasileira. (?), LR Editores, 1983.

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre: UFRGS; São Paulo: Unesp, 2000.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo: UNESP, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. s/trad. São Paulo: Martin Claret, 2000.

_____. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Ecce homo**: de como a gente se torna o que a gente é. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção L&PM Pocket).

PALACIN, Luís. **O século do ouro em Goiás**: 1722-1822, estrutura e conjuntura numa capitania de Minas. 4. ed. Goiânia: UCG, 1994.

_____; GARCIA, Ledonias Franco; AMADO, Janaína. **História de Goiás em documentos**. Goiânia: UFG, 1995. (Coleção Documentos Goianos, 29).

PAREJA, Cleide Jussara Muller. O riso e a sátira. **Ágora universitária**, Caçador, v. 1, n. 1, p.19-28, jan./jun. 1994.

PLATÃO. **O Banquete**. Trad. Albertino Pinheiro. São Paulo: Atena, 1948. (Biblioteca Clássica, Volume XXXVI).

_____. **A República**. in: Diálogos III: Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

_____. **Diálogos IV**: Sofista, Político, Filebo, Timeu, Crítias. Trad. Maria Gabriela de Bragança. Mem Martins, Portugal: Publicações Europa-América, s.d.

_____. **Fédon**. Trad. Miguel Ruas. São Paulo: Martin Claret, 2004.

POHL, Johann Emanuel. **Viagem no interior do Brasil**. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REÑONES, Albor Vives. **O riso doído**: atualizando o mito, o rito e o teatro grego. São Paulo: Ágora, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates).

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

RUSSELL, Bertrand. **Ensaio impopulares**. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

SAINT-HILAIRE, August de. **Viagem à província de Goiás**. Trad. Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. **Viagem às nascentes do rio São Francisco**. Trad. Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 17. Ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

SANTOS, Wendel. **Crítica sistemática: um estudo progressivo da literatura**. Goiânia: Oriente, 1977.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: Herder, 1964.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

SCHWAB, Gustav. **As mais belas histórias da Antigüidade clássica**. Trad. Luís Krausz. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2004.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. s/trad. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

