

# O boné do bufão: comicidade e conhecimento

Jacqueline Ramos

Departamento de Letras de Itabaiana/UFS

*A comédia também conhece o que é justo*  
Aristófanis

*A matemática não pôde progredir até que os hindus inventassem o zero*  
Rosa

Pródigo em rupturas, o século XX rompe também com a milenar tradição que contrapõe o cômico ao sério e que havia abafado aquelas vozes que defendiam o valor da comicidade. O largo uso dos procedimentos cômicos fez parte do experimentalismo linguístico a que se aventuraram a vanguarda europeia e nosso primeiro modernismo, que valorizaram e exploraram a comicidade por suas possibilidades de representação. Essa reviravolta na concepção do cômico já vinha sendo gestada no pensamento filosófico, começando por Schopenhauer, que definiu o cômico como um “excedente de pensamento” capaz de revelar o malogro da razão; passando por Kierkegaard, que o considera modo de experimentar valores; por Freud, que vê o inconsciente franqueado pelo chiste; e ainda com Georges Bataille, Foucault etc. Entre outros, merece destaque Nietzsche, que nos ensina que o universo não tem um sentido pré-estabelecido, e “Deus está morto”, o que torna toda história humana um engano! Descobrir o engano é perceber a piada. Rir nesse caso indica a revelação, é o que interessa a Zarathustra, o ridente: “E que seja tida por nós como falsa toda verdade que não acolheu nenhuma gargalhada” (Nietzsche apud Alberti, 2002, p. 15).

A essa vertente do pensamento sobre o cômico, Verena Alberti alinha o filósofo Joachim Ritter, para quem o riso “tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge”, além de “manter o *nada* na existência” (2002, p. 12). O cômico assumiria assim o estatuto de redentor do pensamento, daí a repetida e enfática afirmação de Ritter: o filósofo deve “colocar o boné do bufão para se instalar no único refúgio de onde ele ainda pode apreender a essência do mundo” (Alberti, 2002, p. 12).

Posição análoga assume Guimarães Rosa em seu último livro, *Tutaméia*, vestindo o boné do bufão ao apresentar-se como Radamante (o herói mítico grego que teria inventado a brincadeira) e lançando-se em defesa do cômico por dar acesso a realidades inconcebíveis à razão, incluindo-se aí o *nada*. A ideia do *nada*, aliás, já aparece semanticamente marcada no estranho título: “*tutaméia*”, esclarece o autor, significa “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela,

nica, quase-nada” (1967, p. 166). Não só a presença do *nada* é inusitada, estranhamento e comicidade aparecem conjugados nessa obra rosiana, provocando a quebra de estereótipos e o prolongamento da percepção. A exemplo de uma corrida de obstáculos, na feliz comparação de Rónai (1976), *Tutaméia* a cada passo da leitura causa um desconcerto, dado o acúmulo de estranhamentos.<sup>1</sup>

Um dos inúmeros aspectos inusitados de *Tutaméia* é a presença de quatro prefácios em um autor que não havia prefaciado nenhuma de suas obras e que sempre se esquivou de entrevistas e declarações. Nos interessa aqui o primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”, todo ele dedicado ao estudo e defesa do valor da comicidade. É intrigante essa relevância que Rosa atribui ao cômico, haja vista que nem o autor se destaca no gênero e nem tampouco as estórias de *Tutaméia* poderiam ser classificadas como cômicas, apesar de incorporarem procedimentos cômicos.

Esse prefácio é composto de dois momentos bem marcados: inicialmente apresenta, por meio de uma revisão teórica *sui generis*, o recorte peculiar do cômico que interessa ao autor, para depois descrever procedimentos cômicos por meio de uma tipologia das *anedotas de abstração*. Vejamos, então, os dois parágrafos iniciais.

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

Uma anedota é como um fósforo riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, *nos tratos da poesia e da transcendência*. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como *catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico*, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos *realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento* (1967, p. 3 – grifos nossos).

O prefácio se abre com um acúmulo de argumentos a favor do cômico que, se à primeira vista pode parecer um tanto panfletário, a uma observação mais atenta vai revelar o humor com que Rosa dialoga com a tradição filosófica e literária, promovendo um amplo debate acerca da natureza, funções e procedimentos do cômico e especificando sua pertinência. Ao afirmar serventia ao fósforo riscado, já propõe com sua metáfora a quebra de um estereótipo teórico: de que as piadas só funcionam uma vez. O *ineditismo*, raiz etimológica da palavra *anedota*, considerado característica distintiva do cômico, é desconsiderado no cômico específico que Rosa intenta. A aproximação entre estória e anedota não se daria, então, em função do riso causado pela surpresa do inédito. A função reclamada para o cômico é outra, aparecendo enfaticamente como *método* ou *meio* (“mão de indução”, “instrumento de análise”, “hábeis pontos e caminhos”) para se atingir não o riso, mas “realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”.

Separar o cômico do riso é outro desmonte teórico. Guimarães Rosa parece propor uma revisão nesse vínculo fulcral, inúmeras vezes retomado, em que o cômico aparece definido como *o que causa o riso*. Ora, ao destituir o cômico de sua função de causar o riso, Rosa parece alertar para o fato de o riso ser um *efeito* do cômico, que não o define e, portanto, não deve ser tomado enquanto sua essência ou sua natureza. Do

---

1 Estranhamento naquele sentido atribuído por Chklovski, o de desfamiliarização, de quebra de clichês. O primeiro contato com a obra já se dá através do estranhamento do título e do subtítulo. Além disso, há dois índices, um na abertura da obra, outro ao final (repropondo a leitura em nova *montagem*), ambos encabeçados por epígrafes de Schopenhauer que discorrem acerca da leitura; há quatro prefácios; a obra comporta, ainda, listas de frases, glossários, um inesperado jogo de epígrafes, notas etc. A disposição dos prefácios na obra também é transgressora: aparecem intercalados em meio às estórias, funcionando como as parábases da comédia clássica.

mesmo modo, não são as lágrimas (efeito fisiológico da dor) que definem o trágico. Não interessa a Rosa esse efeito do riso, mas os procedimentos utilizados na arquitetura do cômico.

Ainda, ao desvincular o cômico do riso, o autor mineiro estaria anulando juntamente o efeito da comichidade à qual Bergson (1987) atribui função social repressora. Para o filósofo, o *riso* é uma espécie de “gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades”. Ora, ninguém quer ser objeto de derrição, porque aquilo de que se ri é o que a sociedade condena. O riso, enfatiza Bergson, “é verdadeiramente um trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele”, obrigando-nos “a cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser” (1987, p. 18 e 72).

É no riso, portanto, que Bergson identifica o caráter repressor associado ao cômico. Ao depurar o cômico do riso, Rosa neutraliza esse efeito repressor, abrindo possibilidades para outro uso, outra função da comichidade. Assim, a estrutura da anedota, desvinculada de sua função de causar o riso e de exercer censura, é proposta como ingrediente para o descondicionamento do modo de ver e pensar a realidade, cujo efeito seria o da revelação. Reside aí o valor que Guimarães Rosa atribui ao cômico: o acesso ao inusitado, “ao leite que a vaca não prometeu” (1967, p. 3-4), em sua jocosa versão da lição de Schopenhauer.

Nesse seu diálogo com a tradição, Rosa se alinha à vertente do pensamento que rompe com aquela visão negativa do cômico que o associava ao prosaico, ao imoral, ao obsceno, ao pecaminoso, à brincadeira, ao não sério, ao vulgar. Aliás, será essa tradição judaico-cristã que passará a contrapor o cômico ao sério (e não mais ao trágico).<sup>2</sup> Concepção enfaticamente rejeitada por Guimarães Rosa, para quem o chiste não é “rasa coisa ordinária”. Em *Tutaméia*, então, o cômico é dirigido para um outro sentido: não reprime, mas cria “dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”. Nessa sua empreitada, Rosa parece conjugar a tradição clássica (percebida também na função de parábase exercida pelos prefácios, p. ex.) e o pensamento sobre o cômico no século XX.

Nesses dois momentos históricos prevalece uma visão positiva do cômico, já que aparece associado ao divino ou ao conhecimento. Na Antiguidade Clássica, o cômico fazia parte da vida dos deuses. Decorre daí que o riso, marca distintiva do homem em relação aos outros animais, era considerado algo da ordem do divino que se manifesta no homem. A própria origem da comédia se liga aos ritos em louvor a Dionísio. Ainda, caberia lembrar, na *Poética* de Aristóteles, tragédia e comédia possuem o mesmo estatuto de arte mimética: representação de ações segundo a necessidade e verossimilhança que geram um saber universal. A arte, e a comédia como uma de suas manifestações, se liga ao saber.

Na era cristã, como já colocado, o cômico será desqualificado. Visão negativa que perdura ainda em Kant, para quem o riso seria resposta corporal à impossibilidade do pensamento e que surgiria da “repentina transformação de uma expectativa em nada”. Esse processo que leva ao *nada*, e que marca a desconsideração do filósofo em relação ao cômico, é uma das funções mais valorizadas e perseguidas por Rosa no uso da comichidade. Dentre as várias anedotas estudadas no prefácio de abertura, destacam-se três procedimentos cômicos com vistas ao nada: “fórmula à Kafka”, “niilificação” e “definição por extração”. Vejamos, então, como são descritos esses procedimentos. A “fórmula à Kafka” é exemplificada com a seguinte piada:

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

Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito (1967, p. 3).

2 Sobre o processo de marginalização que sofre o gênero cômico a partir da era cristã remetemos aos estudos historiográficos de Minois (2003) e Alberti (2002).

Após a anedota, o comentário sugere o aproveitamento da estrutura destituída do efeito risível. Teríamos, então, o herói sendo enredado inocentemente como vítima do estar-no-mundo.

Rosa denomina de “niilificação” outro procedimento cômico com vistas à representação do nada, exemplificando com uma frase de Rilke<sup>3</sup> para depois apresentar sua versão. Note-se que ambas as frases sustentam-se no paradoxo:

“Oh, este é o animal que não existe...” (citando Rilke, 1967, p. 9);

Isto é o-que-é que mais e demais há, do que nem não há... (1967, p. 9).

Finalmente, a “definição por extração”, aquela que parte do que há para chegar ao que não há ou ao “nada residual”, na expressão de Rosa. Trata-se de um processo de sucessivas subtrações. Vejamos os exemplos do autor:

o nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo (1967, p. 5);

“Comprei uns óculos novos,  
Óculos dos mais excelentes;  
Não têm aros, não têm asas,  
Não têm grau e não têm lentes...” (1967, p. 7).

Note-se que nos três procedimentos elencados percebe-se aquele movimento descrito por Kant de quebra de expectativa que resulta em nada. O fato de o cômico levar a nada é motivo de desdém para o filósofo, mas para Guimarães Rosa de festejo: o nada, tema recorrente em *Tutaméia*, surge como fonte inesgotável para o novo, para o desvelamento de possibilidades ainda não percebidas. Nesse sentido, os procedimentos cômicos descortinariam novas formas de ver e interpretar os fenômenos, abrindo a possibilidade de se chegar aos “silêncios bulhentos” do universo.

Kant, a despeito do rebaixamento que promove, esclarece acerca do funcionamento de certos enunciados cômicos. Será com Schopenhauer e Jean Paul Richter, como já assinalamos, que o pensamento sobre o cômico conhecerá uma reviravolta, já que, opostamente a Kant, passam a considerar o risível um excedente de conhecimento, pois pode revelar o engano do entendimento, de nosso sentimento de verdade. Veja-se em Rosa:

– Em escavações, no meu país, encontraram-se fios de cobre: prova de que os primitivos habitantes conheciam já o telégrafo...

– Pois, no meu, em escavações, não se encontrou fio nenhum. Prova de que lá, pré-historicamente, já se usava o telégrafo-sem-fio.

A piada dá a ver a relatividade de nossos processos de construção de saber ou, no dizer de Schopenhauer, revela a incongruência entre o pensamento e a realidade. O cômico, assim, daria a ver o *engano* da razão. Ultrapassando o pensamento sério, a comicidade permite a “dissolução” necessária à produção de novas ideias. É essa também a posição de Jolles (1976), que em seu estudo sobre as “formas simples” apresenta o chiste como a forma que *desata* coisas, *desfaz* nós – seja da linguagem, da lógica, da ética ou das próprias formas –, apontando sempre para os limites do conhecimento ou, na visada de Rosa, para a possibilidade de se representar o *nada* sobre o qual erigimos sentidos.

3 Assinale-se aliás que esse prefácio é um mosaico de citações, explicitando a natureza intertextual de todo texto.

Essa visão positiva do cômico, que permitiria apreender a realidade que a razão séria não atinge, não enfoca mais determinados aspectos da vida, incide sobre o próprio conhecimento, sobre a própria vida e seu sentido ou ausência de sentido.

### As estórias de abstração

É essa *meia risada a mais* a que interessa e experimenta Guimarães Rosa em *Tutaméia*, obra regida pela perspectiva cômica. Destituída de sua função de causar o riso, a comicidade pode ser percebida na composição das estórias, cumprindo funções diversas. Uma delas seria a de revelar o engano de raciocínios e valores viciados, já que amplia as possibilidades de representação ao incorporar “outras lógicas”. Em “Mechéu”, o narrador acompanha o ponto de vista do louco; em “Tresaventura”, o da criança; em “Quadri-nho de história”, o do criminoso. Enfim, atentando-se para os heróis de *Tutaméia*, percebe-se que são todos seres de exceção: assassinos, ciganos, bêbados, palhaços, loucos, crianças, velhos. São personagens tipicamente cômicas, normalmente marginalizadas, que promovem, no entanto, uma inusitada compreensão da realidade. Vejamos algumas das 40 estórias que compõem *Tutaméia*, em que se percebe o uso daqueles procedimentos cômicos para se atingir o *nada*.

Cabe, inicialmente, assinalar que o *engano*, cujo correlato trágico é o *erro*, um dos principais caracteres da comicidade, é amplamente explorado em *Tutaméia*. O enredo de “Barra da Vaca”, por exemplo, se desenvolve a partir de um duplo engano: Jeremoavo, o forasteiro que chega doente ao povoado de Barra da Vaca, é confundido com um perigoso jagunço. Percebe-se que o engano na estória é processado evocando a “fórmula à Kafka”: a comunidade constrói uma realidade fictícia acerca de Jeremoavo que a desconhece e se vê vítima da situação. O anedótico se mantém na coexistência desse duplo engano: Jeremoavo sente que a comunidade é alegre e cordial, quando na verdade ela é movida pelo medo e pelo equívoco de considerá-lo perigoso jagunço. Temos, no caso, o característico engano cômico, tomar “uma pessoa melhor por pior” e vice-versa.<sup>4</sup>

O engano é parte integrante também de outras narrativas, sendo explorado em suas inúmeras possibilidades. Em “João Porém, o criador de perus”, os moradores do local, para zombar do tímido e inocente João, inventam uma linda moça de uma vila vizinha apaixonada por ele. Ele passa a acreditar nessa estória, ou melhor, ele quer acreditar (como deixa entrever o narrador: “miúdo meditou” para entender que “precisava daquilo”), modo de instituir sua idealização amorosa: “precisava daquilo, para sua saudade sem saber de quê”. Ao perceberem a seriedade e importância que assumiu a moça inventada na vida de João Porém, os moradores tentam desfazer a brincadeira, mas todas as tentativas são em vão.

O desenrolar da narrativa inverte o sentido do engano, João Porém na verdade usou a brincadeira chistosa, a mentira, a moça inventada, para instituir seu ideal de amor. É ele afinal quem engana os outros (“Ele fora ali a mente mestra”, 1967, p. 76). O que inicialmente era uma brincadeira maldosa, João Porém reverte a seu favor, utilizando-a como forma de instituir socialmente e experimentar sua idealização amorosa. João Porém vive esse amor idealizado pela fictícia Lindalice, e a vila testemunha, confirma essa realidade vivenciada por ele. João Porém, desse modo, dá estatuto de existência ao inexistente. A arquitetura do enredo, assim, corresponde àquele processo de “niilificação” discutido no prefácio da obra.

A “definição por extração”, operações subtrativas até se chegar ao “nada residual”, aquele terceiro procedimento cômico com vistas ao nada, parece ser o princípio estruturador de “Azo de almirante”. Heté-rio destaca-se como herói socorrendo o povoado durante uma enchente, mas sua condição de herói vai

---

4 Típico engano cômico constantemente citado pelos teóricos. Já aparecia no *Tractatus* (2003), participa das considerações de Freud (1977) e também de Bergson (1987), entre outros.

sendo gradativamente subtraída: perde inicialmente mulher e filhas, passa a trabalhar com transporte de carga e gente juntamente com os filhos e outros; construída uma ponte (subtraída a necessidade de seu trabalho), passa a mascatear e nesse ofício “um dos filhos o *deixa*, para namorar e casar” (grifo meu); ao ajudar o amigo Normão a raptar a noiva, perde seu último filho baleado, é também ferido e morre só e feliz (perdendo, gradualmente, sua condição de herói e acabando no anonimato). O percurso do herói se processa segundo a “definição por extração”, concepção que sugere o nada-residual como capaz de definir, de dar uma significação precisa, de especificar. Extraíndo-se os caracteres paulatinamente, o que sobra é o que é. No caso de Hetério, chega-se ao nada residual. O que sobra, “o risonho morto”, é resíduo, cujo único sinal significativo se revela no sorriso. Retirando-se os caracteres sociais que constituem a personagem e removendo-se a vida, o que sobra é uma sugestão de felicidade.

Há outras “presenças” do nada na obra. Em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, título que já é em si uma síntese do enredo, os vaqueiros, num momento de descanso, por brincadeira, inventam um boi: “a informação do Boi tinha sobrevivendo, de nada, na mais rasa conversa, de felicidade” (1967, p. 113). Processo criativo que já se inicia a três mãos, a estória do boi passa a circular de boca em boca, ganha existência e autonomia em relação a seus criadores. O que nasce de uma brincadeira gratuita – do que *nada* se espera – ganha autonomia e circula como bem cultural. A idéia do nada, nesta estória, não é fim ou morte, aparece associada à felicidade. Tal felicidade, concentrada num momento específico de distensão e comunhão dos vaqueiros, se expressa pela brincadeira gratuita: momento fecundo da criação.

Em “Azo de almirante” o percurso de Hetério é do heroísmo ao anonimato, do que existe para o que não há (o nada residual do processo de extração); em “três homens e o boi”, inversamente, o percurso será do inexistente para a realidade (a niilificação). Em “Barra da Vaca”, tanto a comunidade quanto Jeremoavo vivem o engano da vida (a fórmula à Kafka). A via cômica descortina, nas inúmeras narrativas, a ridícula condição humana que acredita em interpretações verossímeis do real. Daí o valor da comicidade e do estranhamento, capazes de proporcionar uma visão não referencial, pois estão implicados na quebra de clichês, no transcender o referente, entendido como construção social. E não é apenas nessas três estórias que a comicidade nos coloca à beira do abismo do nada.

### Referências bibliográficas

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia* e As estórias de *Tutaméia*. Apêndice da 4ª edição de *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976. [Esses artigos haviam sido publicados anteriormente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* de 16/03/68 e 23/03/68, respectivamente.]
- ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- TRACTATUS COISILIANUS. In HOMERO. *Batraquiomaquia: a batalha dos ratos e das rãs*. Estudo e traduções de Fabrício Possebon. São Paulo: Humanitas, 2003.