

HUMOR EM POEMAS DE JOÃO CABRAL\*

RESUMO

Neste artigo são analisados poemas de João Cabral de Melo Neto que apresentam a categoria do humor.

RÉSUMÉ

Cet article présente l'analyse de quelques poèmes de João Cabral de Melo Neto qui révèlent la catégorie de l'humour.

\* Este trabalho é parte da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira (Faculdade de Letras da UFMG - 1980) sob o título IRONIA, SÁTIRA, PARÓDIA E HUMOR NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.

É possível apontar alguns poemas de João Cabral como humorísticos, considerando-se que o humor constitua área limitada pelo trágico e pelo cômico, que oscila entre essas duas fronteiras, que se deixa de algum modo contaminar por um e por outro elemento, sem, contudo, comprometer-se com nenhum deles. Ora se mostra benevolente, ora atinge a extrema amargura, mas revela-se sempre paradoxal: focaliza situações ou figuras que seriam cômicas, se não se apresentassem com uma grandiosidade que as resgata do ridículo; apresenta figuras sofredoras e situações dolorosas sob um aspecto quase cômico, o que as impede de serem alvo de uma compaixão lacrimosa. Ele revela uma espécie de aceitação dos fatos que não se confunde com a resignação. Vega considera o humor como um recurso de que o homem se utiliza para não perder a cabeça, diante de situações sem saída.<sup>1</sup> Isso está confirmado por Freud, que o tem como rebelde e o inclui entre os métodos desenvolvidos pelo aparelho psíquico para rechaçar o sofrimento sem fugir ao terreno da saúde psíquica.<sup>2</sup>

O humor, considerado no sentido restrito que sugerem as caracterizações acima referidas, só se registra numa etapa mais avançada da obra de João Cabral e em número relativamente reduzido de poemas. Talvez se possa vê-lo prenunciado em alguns poemas referentes à mulher, em *Quaderna* ("Jogos frutais" e "A Mulher vestida de gaiola", por exemplo) em que imagens insólitas reduzem a força lírica a que o poeta é avesso. Ele se manifesta de forma evidente em *Serial* e *A educação pela pedra*.

Convém lembrar que Benedito Nunes em "A máquina do poema"<sup>3</sup> se refere ao humor neste último livro; não chega, entretanto, a distingui-lo da ironia e da sátira, conforme se está pretendendo aqui.

Os quatro poemas de *Serial*<sup>4</sup> reunidos sob o título "Claros varones", (p.67), focalizam figuras populares: o administrador José Ferreira, o funileiro Antônio de Siã Teresa, o estranho Severino Borges e o passarinho João Prudêncio. O título da série foi tirado da literatura clássica espanhola. Fernán Pérez de Gusmán, cronista e poeta do século XV, é autor de um poema encomiástico "Loores de los claros varones de España" onde apresenta exemplos de heroísmo nacional; Fernando del Pulgar, cronista dos reis católicos, escreveu uma série de biografias breves de nobres e religiosos de projeção (bispos e arcebispos) do reino de Leão e Castela, sob o título de *Claros varones de Castilla*. Segundo a crítica, Fernando del Pulgar tem como modelo *Generaciones y semblanzas*, outra obra de Perez de Gusmán, superando-o por sua criatividade.<sup>5</sup> O fato de seguir-se a "Claros va-

rones", na obra de João Cabral, a série "Generaciones y semblanzas" não deixa dúvidas em relação à origem de tais títulos. Apesar de essas obras espanholas se referirem a homens notáveis, o título adotado pelo poeta brasileiro não causaria, certamente, em contexto espanhol, o mesmo efeito que em nosso meio. Sabe-se que a expressão "claros varones" reflete também o orgulho da própria honra e dignidade daquela gente, aplicando-se, perfeitamente, ao homem simples das camadas sociais consideradas inferiores. Em contexto brasileiro, entretanto, o título causa estranheza por criar uma expectativa que não se concretiza: a de que o poema tratará de homens ilustres. Esse efeito poderia ser considerado apenas irônico, se o desenvolvimento de cada um dos poemas não desfizesse essa idéia. As figuras são apresentadas de tal maneira, que se depreende, ao mesmo tempo, seu caráter ridículo ou quase ridículo e certa grandiosidade que as torna respeitadas e admiráveis. Todas elas têm um comportamento de exceção relativamente ao grupo social a que pertencem e/ou ao meio em que são focalizadas - o engenho. O Poeta, ao pôr em evidência a peculiaridade desses homens, embora possa partilhar da visão que deles tem a sociedade circundante, que seria capaz de rir de sua crença diferente, de sua maneira de ser ou agir, demonstra sua admiração por eles e os resgata da pecha de ridículos aos olhos do leitor.

Os dois primeiros poemas referem-se a homens trabalhadores. A evocação do administrador José Ferreira se faz de forma quase terna, levando-se em conta a habitual *secura* do poeta:

"Ainda hoje de roupa branca  
chega na porta da lembrança:  
e o branco do brim forte  
outros traços dissolve". (p.67)

Ele se distinguia "naquele meio/de bagaceira e eito" por vestir "a mais branca limpeza". Esse branco das vestes de José Ferreira surge à mente do leitor como metonímia de sua pureza de alma, idéia que, paradoxalmente, se confirma na terceira estrofe

"Tanto encandeia a roupa branca  
que nem deixa ver a alma mansa,  
que passa a simples peça  
de roupa branca, interna". (p.67)

Essa mansidão interior, na verdade, longe de ocultar-se, como aparentemente pretendem as palavras do Autor, reflete-se na roupa. Nota-se, porém, nessa estrofe, uma imagem um pouco jocosa:

"*alma mansa*" identificada com "*roupa branca, interna*". Isso vai acentuar-se na última, onde se percebe um misto de menosprezo e benevolência pelos adeptos de uma religião desconhecida da maioria. A identificação já apontada entre alma e roupa, intensificada agora pela imagem da lavadeira são responsáveis pela quebra da seriedade do poema, que corria o risco de ser sentimental:

"E se pensava: os nova-seitas,  
em coro feito as lavadeiras,  
lã estão na água do canto,  
alma e roupa lavando". (p.67)

O uso do verbo na terceira pessoa "*se pensava*" deixa bem claro que o Poeta se inclui entre os que ridicularizavam os "*nova-seitas*" e, particularmente, o administrador a quem admirava. É exatamente aí que se encontra o sentido humorístico do poema.

A figura do funileiro, deslocada e ambígua, em visita ao engenho de onde saíra, ocupa o segundo poema. Ele é identificado, familiarmente, como Antônio de Siã Teresa, mas seus hábitos e atitudes situam-no em dois mundos diversos e intransponíveis, naquele meio: o dos senhores de engenho e o dos cassacos. Essa condição do funileiro expressa-se através de uma metonímia introduzida na primeira estrofe e repetida depois, com pequenas variações: "*a pé, mas de gravata*". O fato de andar a pé liga-o aos cassacos e torna disparatada sua gravata, seus sapatos suas "*roupas de cidade*"; isso causaria a risível impressão de que ele estava fantasiado de gente importante. Sua presença ali, entretanto, reservaria àquela comunidade maiores impactos: ir entrando pela casa a dentro, comer na mesa, abolir o tratamento cerimonioso, são atitudes tão estranháveis em um homem que anda a pé, quanto, naquele meio, ser oposicionista. Observe-se que em todas as estrofes - implícita (na segunda) ou explicitamente (nas demais) ressalta essa idéia de estranheza. Na segunda estrofe, as repetições e as oposições estabelecidas revelam, implicitamente, o espanto causado por Antônio de Siã Teresa; enquanto nas outras, se registra de forma explícita: "*se viu coisa rara*", "*E outra maior surpresa*", "*costume estranho*", "*Difícil situá-lo direito*", "*Era difícil compreendê-lo*". Nessa insistência do Poeta em afirmar a estranheza causada por alguém que, retornando a seu meio de origem, rompe convenções, pode-se notar um misto de admiração e desdém. O funileiro é retratado, a um só tempo, como quem, seguro de si, desconhece as barreiras impostas pela sociedade e como um atrevido que não reconhece o seu lugar, nitidamente assinalado pelo fato de andar a pé. É interessante obser-

var-se que, se no último verso da primeira estrofe, a expressão "de gravata" se encontra em realce, quer por sua posição final, quer pela adversativa, na última, o realce será para a expressão comprometedora, que o coloca no devido lugar - "mas a pé, qual cassaco". Este último verso faria lembrar que há algo ridículo nesse homem que pretendeu nivelar-se aos que estão acima dele. Contudo, convém reler a estrofe:

"Era difícil compreendê-lo:  
homem entre homem e os do eito:  
de gravata, sapato,  
mas a pé, qual cassaco". (p.68)

Está evidente, aí, que a figura permanece numa faixa intermediária indefinida, imprecisa; identifica-se com o "ocupante sem lugar" de Deleuze,<sup>6</sup> pois não pertence a nenhum dos dois grupos, nem ao do "homem", nem ao dos cassacos, mas participa de ambos, sendo uma figura admirável e ridícula, ao mesmo tempo.

O terceiro poema da série trata de um estranho Severino Borges, homem certamente sisudo, que "vivía estreito qual num pote", mas transfigurava-se à chegada do pastoril:

"Só quando vinha um pastoril  
rompia o pote que o vestiu,  
e romperia um dique,  
dado que era a atrizes". (p.69)

A descrição do empenho com que Borges se entrega a essas mulheres, contrastando com seu modo de viver em épocas normais, atinge as fronteiras da comicidade, sem, contudo, penetrar em seu campo. Na última estrofe, ao referir-se à tristeza de Severino vendo-se preso, o Poeta deixa transparecer uma espécie de simpatia complacente pela personagem. Esse aspecto, absolutamente incompatível com o cômico, introduz o poema na área do humor.

Finalmente, o último poema da série, em que o caráter humorístico parece ser mais acentuado. O parasita andarilho, sugestivamente chamado João Prudêncio, participa das séries do não-senso, e do bom senso, situando-se, pois, na instância paradoxal, na linguagem de Deleuze. Ao mesmo tempo, vagabundo e espartalhão "sô pousando/no engenho que o precisasse menos", a erguer-se do leito antes do surgir do dia, sempre temendo que lhe cobrassem, em trabalho, o pouso noturno, é o protótipo do homem livre. Assim, nunca teve sua fuga impedida, ninguém pôde aprisioná-lo "num eito funcionário". A imagem utilizada para fixar esse seu espírito de liberdade é a do pássaro. Sua identificação

com o passarinho se faz gradativamente. As duas primeiras estrofes falam, de forma quase cômica, de dois hábitos "passarinheiros": acordar antes do amanhecer e revoar incessantemente. Ainda aí registra-se a presença do verbo *pausar*, cuja ambigüidade favorece o desenvolvimento da imagem em pauta. Ela se insinua, na terceira estrofe, através do substantivo "*arapuca*" e do verbo "*engaiolar*", cujo objeto - "*sua fuga*" - funciona como metonímia de liberdade e do próprio homem livre. A partir da estrofe seguinte, a identificação homem-passarinho se faz de forma direta: são as características físicas - "*leve de pele e osso*" - e o gesto assustadiço, e "*o costume lírico/de se falar sozinho*", são as circunstâncias da morte - "*caído em pleno vôo/de Muribara ao Poço*". João Prudêncio é o admirável vagabundo, aquele de quem se pode rir, mas a quem não se deixa de invejar.

As quatro figuras focalizadas nesses poemas destoam em seu meio, rompem esquemas sociais geralmente respeitados, através de atitudes insólitas que poderiam despertar o riso, não fosse este neutralizado pela maneira simpática com que são apresentadas. Convém ainda observar que, em contrapartida, é o lado risível dessas personagens que neutraliza o sentimentalismo do poeta, da mesma forma que as imagens insólitas nos poemas relativos à mulher, publicados em *Quadrana*, aos quais já se fez referência.

De natureza um pouco diferente é o humor que se observa nos poemas "Duas das festas da morte" e "O urubu mobilizado", ambos de *A educação pela pedra*.

"Duas das festas da morte" (p.8) revela uma nova perspectiva da morte, uma nova visão do morto, distanciando-se da amargura com que o Poeta se referiu tantas vezes à morte dos *severinos*. A dualidade expressa no título liga-se à descrição dos funerais de adulto e de criança, festas cuja patrocinadora ou agente seria a própria morte.

Na primeira estrofe, em que se focaliza o velório de adulto, parece ser inegável a idéia de representação. Insinua-se nela a encenação das cerimônias fúnebres, quando cabe ao morto o papel de protagonista. Saber-se que o gosto pela representação, durante a vida, se projeta além dela, sendo válidos, ainda para este século, certos registros e observações feitos por Orozco Díaz sobre a teatralidade que envolvia a morte na época barroca.<sup>7</sup> No poema em tela, cabe ao morto, durante o "*ato inaugural*", um papel ambíguo: de orador e de estátua. Orador mudo, sua presença constitui o mais eloqüente discurso sobre a morte que inaugura através de sua mais autêntica estátua. Os pontos de intersecção entre cadáver e estátua (silêncio, imobilidade, rigidez) gerado-

res da imagem metafórica são facilmente perceptíveis. Tal imagem, além de suscitar outra - a do caixão como pedestal, sugere nova idéia de representação: tendo o homem, o vivo, deixado de existir, o cadáver, exposto aos visitantes, representa-o durante a cerimônia fúnebre. As roupas correspondem, então, como laço que o prende ainda às necessidades sociais de vivo, a uma espécie de fantasia ou caracterização teatral.

O Poeta insiste na idéia de ambigüidade, de dualidade, sugerindo uma associação entre as imagens "ato inaugural", "dia de posse" e uma espécie de iniciação. O neófito ainda se acha preso a dois mundos, o que parece estar expresso com clareza nestes versos:

"o morto mais se inaugura do que morre;  
e duplamente: ora sua própria estátua  
ora seu próprio vivo, em dia de posse".

Essa primeira estrofe do poema, com justa razão poderia ser considerada como satírica, lembra "Velório de um comendador", poema de *Serial*. A mesma aproximação não poderá ser aventada em relação à segunda estrofe.

O prazer propiciado pela morte de uma criança às companheiras advém da inocência destas. Elas desconhecem o sentido patético de que se reveste a morte em seu próprio meio social. A ausência de adultos em enterros de crianças exclui a possibilidade de introdução de qualquer nota de dor ou desespero, real ou representada, garantindo a autenticidade dos gestos e atitudes infantis.

A identificação do cadáver como boneca faz perdurar, nesta estrofe, a idéia de representação. Note-se que, embora se registrem nessa imagem os mesmos pontos de intersecção metafórica apontados entre estátua e cadáver, há nítida diferença entre as duas representações, a partir da função dos objetos tomados como imagem. A estátua visa a perpetuar a memória de um indivíduo, considerado, geralmente, digno de enaltecimento; destina-se à exposição e pretende despertar a veneração pública. Atende, pois, às solicitações da vaidade humana, ainda que postumamente. A boneca nada tem de individualizante; confeccionada artesanalmente ou fabricada em série, será sempre um brinquedo. Destina-se à prática lúdica infantil da imitação do adulto em seu relacionamento com a criança. Assim sendo, talvez se possa considerar que o adulto, pelo pré-conhecimento do ritual fúnebre, aceite o papel que desempenha nos funerais (muitas vezes programados em vida...),

enquanto a criança, desconhecendo o sentido da morte (como desconhecia o sentido da vida), desprovida ainda da vaidade que afeta o adulto, se deixa levar, passa a ser nas mãos das companheiras um brinquedo impessoal.

Essa visão da morte como patrocinadora de festas, quer como fonte de prazer pela póstuma satisfação da vaidade, quer como propiciadora de inocente divertimento das crianças vivas, pode ser associada à idéia do humor negro.<sup>8</sup> Neste poema verifica-se a neutralização da tragicidade da própria morte.

"O urubu mobilizado" (p.12) é outro poema em que se manifesta esse mesmo tipo de humor. A presença macabra do urubu, no sertão devastado pela seca, reveste-se de uma roupagem quase cômica. Esse aspecto provém do fato de a ave receber uma caracterização humana - aliás, convém lembrar, de passagem, a observação de Bergson de que o animal só se torna risível ao se surpreenderem nele atitudes ou gestos humanos.<sup>9</sup>

O primeiro indício de antropomorfia encontra-se no próprio título - "O urubu mobilizado" - que também sugere não se referirem os versos a um indivíduo apenas. O termo "mobilizado" traduz ainda o estado de emergência, a suspensão da paz, que é, na realidade, o que ocorre no Nordeste durante o período de seca.

As atitudes e certas "características morais" do urubu sertanejo identificam-no com um ser humano muito especial, bem raro, por certo: nada faz para evitar a própria mobilização, pelo contrário; com isso, sacrifica a própria liberdade - "de urubu livre, passa a funcionário" - e prova não ser ambicioso, pois "cala os serviços prestados e diplomas/que o enquadrariam num melhor salário"; demonstra um interesse incomum pelo trabalho - "veterano, mas ainda com zelos de novato"; entrega-se a uma empresa temporária, e de caráter compulsivo, com a seriedade do "perfeito profissional". Esses dotes, invulgares no ser humano, caracterizam a atuação da ave de rapina no sertão. Esse interesse, esse zelo extraordinário com que se entrega à tarefa que lhe cabe, redundam em malefício maior para as vítimas da seca - quer irracionais, quer humanas - por não lhes respeitar a vida que resta, "aviando com eutanásia o morto incerto". Nada mais doloroso que imaginar-se homens e animais ainda vivos serem devorados como se já fossem carniça. Tal idéia expressa por um eufemismo de base metafórica - "aviando com eutanásia" - sugere ironicamente, a benevolência do urubu, agindo em situação excepcional, já que não pratica atos dessa natureza quando não mobilizado, em épocas normais - "ele, que no civil quer o morto claro".

Além das qualidades acima referidas, as quais seriam admi-

ráveis num ser humano, há, na caracterização antropomórfica do urubu, outras bem pouco lisonjeiras. Trata-se do oportunismo, da subserviência e dos gestos formalizados. O fato de não emigrar, já considerado anteriormente, revela-se ambíguo, pois indica também esse oportunismo. Ele fica e tira partido da situação calamitosa, "vai acolitar os empreiteiros da seca". Está clara sua convivência com os que exploram a catástrofe. Nessa mesma expressão citada, pode-se perceber também a idéia de servilismo conotada pelo verbo "acolitar". Na segunda estrofe é o adjetivo "curvo" que a conota.<sup>10</sup> Quanto aos gestos formalizados de quem pretende impressionar pelas atitudes exteriores, expressam-se bem nestes versos:

"No ar compenetrado, curvo e conselheiro,  
no todo de guarda-chuva, na unção clerical,  
com que age, embora em posto subalterno;  
ele, um convicto profissional liberal". (p.13)

O urubu do sertão apresenta, pois, algumas qualidades positivas raras no homem, e algumas censuráveis, que se prestam ao ridículo. Um e outras revelam-se, às vezes, a partir do mesmo aspecto focalizado ou de uma mesma expressão, de forma ambígua e até paradoxal. Constituindo, entre os animais da região, uma exceção por não emigrar, sua permanência ali é, no poema, atribuída à sua capacidade de previsão, o que faz lembrar o fato de, entre os gregos, esta ave ser considerada profética (como o cisne e a águia).<sup>11</sup> Esse atributo coloca-o, de certo modo, acima do homem, mesmo que não se considerem os miseráveis que lhe servem de pasto, mas também "os empreiteiros da seca"...

Observa-se que, neste poema, o leitor vai sendo simultaneamente solicitado por dois pólos opostos: o do trágico e o do cômico, sem que lhe seja possível ultrapassar as fronteiras de um ou de outro. A evocação da verdadeira carnificina provocada pela seca não é amenizada, mas deixa de atingir dimensões trágicas. Parece ser indubitável que aí se realiza o humor negro, embora não se possa deixar de admitir que uma leitura, através de outra perspectiva, revelará aspectos nitidamente satíricos do poema. Basta ver-se por trás do "símbolo negro" (expressão usada pelo Autor em *O Rio*) a figura de certos homens. Seria, entretanto, outra leitura.

Se este trabalho tivesse intenção de esgotar o assunto que vem abordando, seria por certo indispensável arrolarem-se aqui alguns outros poemas de *A Educação pela Pedra*, onde se registra o humor de forma mais ou menos acentuada. Preferiu-se, entretan-

to, apenas comprovar a presença de tal elemento na obra de João Cabral de Melo Neto, pela seleção e leitura de poemas em que ela se manifesta sob seus dois aspectos de maneira mais evidente.

Verificou-se que, pelo humor benevolente (para usar-se a nomenclatura de Fernandez de la Vega), pôde o Poeta resgatar figuras admiráveis do ridículo a que seriam condenadas quer por quem convivesse com elas, quer pelo leitor e, ao mesmo tempo, conseguiu evitar o sentimentalismo. Através do humor negro, vendo, na morte, duas festas por ela própria patrocinadas e, no quadro doloroso da seca nordestina, a figura quase cômica do urubu, neutraliza-se o sentido trágico da morte, quer num plano individual, como elemento da problemática existencial, quer no plano regional, como conseqüência da calamidade cíclica.

A feitura de poemas de nítido caráter humorístico dá-se em fase mais avançada de sua obra. Precedeu-a a prática da ironia,<sup>12</sup> da sátira e da paródia.<sup>13</sup> Talvez se possa afirmar que tais experiências tenham constituído o caminho natural para o humor; neste, com a redução da amargura, da ironia e da agressividade da sátira, a quebra da "seriedade" atinge o equilíbrio - não o equilíbrio da lógica, evidentemente, pois o humor se realiza no plano paradoxal.

#### NOTAS

1. VEGA, Celestino Fernandez de la. *El secreto del humor*. Buenos Aires, Nova, 1967.
2. Cf. FREUD, Sigmund. "El humorismo". In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Trad. Luiz Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid, Nueva, 1973. v. III, p. 2998.
3. Cf. NUNES, Benedito. "A máquina do poema". In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. 2. ed. S. Paulo, Perspectiva, 1976. p. 272-274.
4. MELO NETO, João Cabral de. In: *Poesias Completas*. Rio, José Olympio, 1975.  
Todas as citações serão feitas a partir dessa edição de *Poesias Completas*.
5. DOMINGUEZ BARDONA, J. Introdução a *Claros varones de Castilla*. In: PULGAR, Fernando del. *Claros varones de Castilla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
6. Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Op. cit., p. 44.
7. Cf. OROZCO DÍAZ. "La actuación en la vida como personaje teatral". In: \_\_\_\_\_. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona, Planeta, 1969. p. 110-115.

8. Sobre humor negro, cf. MENDES, Nancy Maria. A quebra da "seriedade" em literatura. In: SOUZA, Eneida Maria de e ANDRADE, Vera Lúcia (org.). *Ensaaios de Semiótica*. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 10: 155.
9. Cf. BERGSON, Henri. *Le rire*. Op. cit., p. 3.
10. Essa idéia era mais acentuada na primeira edição de *A educação pela pedra*. (Rio, Autor, 1966..p. 25), onde se lê "secretário" em lugar de "conselheiro", nesse mesmo verso.
11. Cf. CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire de symboles*. Paris, Seghers, 1973.
12. Cf. MENDES, Nancy Maria. Sete cemitérios sob perspectiva irônica. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna de e LOPES, Ruth Silviano Brandão (org.). *O eixo e a roda*. Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2: 159-165.
13. Cf. Idem. Morte e vida severina, um texto parodístico. In: PAULINO, Maria das Graças e CASA NOVA, Vera Lúcia (org.). *Ensaaios de Semiótica*. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 6: 39-50.