

O HUMOR DE INSPIRAÇÃO IBÉRICA NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

ALESSANDRA CARVALHO
Pesquisadora independente

RESUMO: A poesia de João Cabral de Melo Neto — apesar de extensa fortuna crítica escrita a partir dela — ainda não foi abordada de forma mais detida quanto ao humor, traço que o poeta considerava como dos mais relevantes em sua obra. Nesse artigo, procura-se trazer à discussão e analisar um pequeno recorte do humor centrado no *infundio* sevilhano, linguagem e modo de ser em que Cabral se inspirou para escrever um conjunto de poemas que elucidam algo sobre a relação prolífica que manteve com Sevilha, fazendo da cidade, sua gente e sua cultura, paisagem e temas importantes na obra.

PALAVRAS CHAVE: João Cabral de Melo Neto, poesia brasileira, humor, *infundio*.

IBERIAN HUMOUR AS INSPIRATION FOR JOÃO CABRAL DE MELO NETO'S POETRY

ABSTRACT: In spite of the great amount of critical works based on João Cabral de Melo Neto's poetry, its underlying humor —an aspect the poet considered of the most relevant to his work— has yet to be analyzed in great depth. The present article presents and discusses a small sample of the use of the so called *infundio sevillano*, a satirical way of using language and a set of particular features that served as a model for João Cabral to create poems that shed a light on the prolific literary relationship established between himself, Sevilla, its inhabitants and its culture.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto, Brazilian poetry, humor, *infundio*.

Lo cómico, para producir todo su efecto, exige una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura.

HENRI BERGSON (2003: 14)

Na poesia brasileira anterior ao modernismo não se explorou o humor, seja através da sátira, burla, anedota cômica ou chiste, mais do que em casos esparsos e individuais. Gregório de Matos, o Boca do Inferno, foi a voz de exceção mais emblemática nesse panorama ao reverter o tom comumente praticado na poesia barroca — signatária de bons modos e costumes na predileção

por temas religiosos, amorosos ou cívicos. Considerado por alguns críticos como plagiador de Luís de Góngora e Francisco de Quevedo, contemporaneamente esse equívoco foi revisto em termos de intertextualidade, já que com suas sátiras *costumbristas* dirigidas a todas as instâncias do poder estabelecido e da sociedade da Bahia do século XVII, Boca do Inferno instaura outra possibilidade poética mais afim ao espírito controverso da época, desafiando a hegemonia do tom vigente, lírico e melífluo. De Quevedo, Gregório de Matos compartilha a mesma atitude virulenta e sarcástica na escrita, através da qual não poupa nenhuma classe social, muito menos grupos em evidência e situação privilegiada como o dos políticos, clero ou patentes militares.

Dando um salto desde o barroco, com exceção de algumas experiências isoladas e menos expressivas do período romântico brasileiro, o riso de tradição ibérica ganha dicção contemporânea na poesia de João Cabral de Melo Neto na qual teve espaço privilegiado, apesar de ser essa uma faceta pouco reconhecida, já que temas relacionados à Espanha presentes na obra foram enfocados por grande parte da crítica sob outras abordagens. Mais de uma vez, Cabral referiu-se a essa lacuna na fortuna crítica a partir da constatação de que o humor em sua poética não era devidamente tratado, tornando-a leitura acadêmica e privilégio de estudiosos e, conseqüentemente, afastando um público mais abrangente. A indiferença ao humor por parte da crítica não é isolada, tampouco exclusiva, e talvez esteja fundada em critérios seletivos mais amplos, como já o fizera notar Bakhtin (1999: 3): «o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. [...] Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto».

Ainda que a poesia de João Cabral não possa ser incluída entre manifestações de caráter exclusivamente popular, em vários de seus elementos, como no humor, há uma estreita conexão com formas populares, como a crítica satírica presente na literatura de cordel nordestina — que tem origem nas histórias orais e *pliegos sueltos* das penínsulas Ibérica e Árábica — ou, de maneira mais marcante, nas formas populares da literatura medieval espanhola.

A relação fluida com elementos concretos na poesia primitiva e espanhola em que Cabral se referenciou está intimamente conectada à imaginação afei-tada à linguagem oral, que percebe o mundo como forma de recriação imediata; uma linguagem que reflete, sem ponderação e em tom humorístico, o desajuste social, o tênue limite entre privado e público, as hierarquias sociais e relações de poder. Em muitos sentidos, esses aspectos poderiam ser transpostos à

particular realidade pernambucana que o poeta observa e tematiza: a dos teratenentes, usineiros de cana, cassacos de engenho e retirantes. Nesse contexto, a palavra e o humor têm especial poder crítico e através deles é possível abordar situações humanamente deploráveis sem paternalismo ou afiliações evidentes, fixando uma visão divergente na qual a provocação risível em vários matizes — ultraje, paródia, sarcasmo, chiste — domina com grande força expressiva e estética.

O humor destacado por João Cabral em sua própria obra é o humor negro; entre os livros cuja leitura mencionou consta a *Anthologie de l'humour noir*, organizada e prefaciada por André Breton e na qual foram publicados textos de Jonathan Swift, «*inventor de la broma feroz y fúnebre*» (Breton 2012: 16). A Swift, Cabral dedicou duas peças parelhas: «*The country of Houyhnhnms*» e «*The country of Houyhnhnms* (outra composição)» (*A educação pela pedra*, 1966). É assim como, ao modo de transposição do universal a um imaginário local, as pedras/palavras dos yahoos de Swift passam a ser pajeús, nome que se refere a uma região de Pernambuco e que, etimologicamente, significa faca pontiaguda ou punhal, acepção que usa para referir-se à palavra como arma e meio para a crítica ou paródia mordaz.

Apesar da ênfase nessa faceta negra de seu humor, há várias formas do riso expressas na poesia, principalmente o satírico-popular de inspiração ibérica, presente na burla entendida como jogo estético, como é o caso nos poemas em que se demonstra certa expressividade humorística do andaluz.

INFUNDIOS E INFUNDIOSOS

El lenguaje popular andaluz es precisamente el más verdadero o verdaderamente el más preciso.

JOSÉ BERGAMÍN (2006: 37)

O humor na obra de João Cabral está vinculado à expressão trabalhada de modo a possibilitar relações entre o plano micro da estrutura lexical-sintática e o plano macro da temática e tratamento da mesma. No caso do argumento acerca do humor andaluz — mais especificamente sevilhano — associa-se também à inventividade que está ligada a sua instrumentalização no plano lógico, valendo-se da linguagem como forma de luzir o lado estético, a vitalidade de imaginação, além de marcar uma postura de rebeldia e resistência.

Nesse aspecto, é notável a presença de um conjunto de poemas que se centram no *infundio*, ou imaginação fantasiosa, traço característico que o poeta destaca da personalidade do sevilhano. Apesar de ser tratado como tema tópico, ou como parte do prolífico folclore sobre os andaluzes, nesse caso o interesse não é o maneirismo que poderia estar por detrás do jeito *infundioso* de expressar-se. A ênfase é sobre a capacidade do *infundio* como meio para desmistificar o discurso casmurro, provocando um riso que torna inócua qualquer formalidade expressiva ou vinculação emocional. Em lugar da rigidez protocolar, cria-se empatia pela própria piada que pede a intervenção de certo sentido crítico nada severo, provocando um riso liberador e, por isso mesmo, sublime.

Além da presença do elemento do riso nesses poemas, evidencia-se o fato de que um tema específico relacionado à sociologia de um grupo é utilizado como objeto de reflexão através da mesma forma de que se vale, sendo a metalinguagem o método de aproximação escolhido. Dessa maneira, trata essa suposta tipicidade do sevilhano como um jogo poético que deve ser jogado segundo suas regras inerentes, sendo o chiste e a resposta rápida e *nonsense* alguns de seus meios de expressão.

Conforme se privilegia o tom cômico, várias dessas peças têm fundo anedótico e registro em linguajar informal, como a maioria em *Crime na calle Relator* (1987). Falar do *infundio* poeticamente pressupõe, de modo metonímico, assumir suas «técnicas», entre elas um tom despretensioso e gaiato, típico da pilhéria, e mesmo a contradição e o engano presentes nesse discurso. A começar pelo poema que intitula o livro, no qual o tom de piada vem do crime que só existe em imaginação, pois refere-se ao gesto inocente da neta que dá à avó moribunda o derradeiro gole de aguardente. A partir desse poema, pode-se notar uma curiosa galeria de personagens *infundiosos* na obra cabralina, quase todos originários de uma Sevilha popular, de atmosfera festiva de rua e celebrações sociais e religiosas.

Pode-se dizer que o *infundio*, nas poesias de João Cabral, funciona como chiste inócua — como contraponto ao chiste tendencioso, segundo definição de Freud (2006) — já que a afiliação do poeta a esse tipo de construção linguística e de estilos e dá pelo prazer de desfrutar técnicas utilizadas para criá-lo: jogos de palavras, oposições, condensação de ideias, hipérboles, sendo essas algumas figuras de imagem que utiliza nos poemas. Isso não quer dizer que o conteúdo não interesse, mas que a técnica é a essência. Congruências de método e preferências estéticas de Cabral, que aborda outras expressões artísticas e as toma para si por contiguidade e modelo. Nesse sentido, «Os *infun-*

«dios do sevilhano» (*Andando Sevilha* 1990) é exemplar pois coloca o assunto diretamente em questão a partir da intenção de defini-lo de modo apologético:

Os *infundios* não são mentira,
nem tampouco a verdade estrita.

O sevilhano que o comete
não tem má fé nem interesse.

É o uso da imaginação
que borda sobre um fato chão

o que lhe parece mais real,
pois a verdade há-de ter sal

e ele traduz no que gostaria
que fosse, porque ali há mais chispa.

Assim não é categórico o *infundio*
e o diz gozando-se do mundo (Melo Neto 2003: 678).

A forma de divisão em dísticos e a escolha métrica conferem uma abordagem direta e precisa e o tom é prosaico na descrição que sugere. Desse modo, concentra-se em poucos versos uma definição do *infundio* baseada no uso da imaginação livre e contrária ao discurso sem graça, «insulso» e morno. Cada um dos dísticos se resolve em si mesmo captando o humor na forma em que uma ideia é colocada assertivamente, como verdade concentrada, porém provocando o riso na tergiversação ou oposição que propõe, ao modo de uma piada curta e espirituosa. Sendo assim, o sevilhano «comete» o *infundio* como se fosse um delito, pois sua imaginação é «perigosa» (porque profícua); a verdade — na inversão em que pode ser considerada como algo não estrito — há de provocar «chispa», e quem diz o chiste o faz por rir-se de si e daquilo que o contradiz, luzindo sua capacidade imaginativa ao fazê-lo.

Em «Ocorrências de uma sevilhana» (*Agrestes* 1985), o modo de apresentação do tema estabelece uma relação metonímica ainda mais direta: de forma anedótica e como diálogo onde figuram perguntas e respostas, apresenta-se exemplarmente a voz do *infundio* na fala da sevilhana do título, que muito graciosamente responde a provocações específicas com piadas objetivas e curtas,

como a seguinte: «Nada disso. Sou muito feia | se pusessem nas mil-pesetas | meu retrato ninguém queria: | nem de troco as receberia» (Melo Neto 2003: 541).

Além do gracejo inocente, utiliza-se o espaço do poema para uma crítica mais universal e nada isenta: nele descreve-se Francisco Franco, que fazia gala de apreciador e conhecedor da cultura flamenca e taurina das quais se aproveitava como reclame populista. Uma atitude de parcialidade é estabelecida ao fazer reverberar no poema a voz popular, maledicente e injuriosa por resistência contra a postura falaciosa antes descrita. Desarma-se as estratégias parcas de Franco, incitando sobre elas um olhar zombeteiro e invertendo uma imagem de respeitabilidade protocolar ao expor, na fala da sevilhana, traços ridículos e deletérios do personagem:

«O que é que tu pensas de Franco?»
 «De que Franco? De *Don* Francisco?
 Imagina a serra do Alcor,
 baixinha mas toda em granito.

Nunca ele soube distinguir
 quem Pepe Luís quem Manolete,
 nem saber se estavam cantando
 por *fandanguillo* ou *martinete*» (Melo Neto 2003: 541-542).

A modo de conclusão, define-se o *infundio* com alguns conceitos já utilizados em outros poemas, como o da imaginação em relação estreita com a farsa. O que tem natureza supostamente amoral e menor é tratado segundo critério estético, num movimento típico do humor que traslada o foco para o lado avesso do que toca. A mentira ganha, então, caráter sublime ao ser reconhecida nela o engenho e a arte de bem narrar:

Infundio nele não é mentira
 cousa de frouxo fundamento
 é o falso com imaginação,
 mentira talvez, mas com engenho.

Nesse dicionário as palavras
 Não deixam de ser entendidas,
 mas têm esse desvio mínimo
 que faz da língua murcha, viva (Melo Neto 2003: 542).

«Uma bailadora sevilhana», «A entrevistada disse, na entrevista:», «Conversa de sevilhana» (Agrestes 1985) e «Carmen Amaya, de Triana» (*Andando Sevilha* 1990) estão em situação dialógica com o poema anterior pois se valem dessa singularidade de estabelecer uma «conversa», quase nos moldes de entrevista (mesmo que em alguns apareça só a voz do «entrevistado»), o que reforça o senso de objetividade na discussão e exposição do que é o *infundio* segundo João Cabral.

Em «As *infundiosas*» (*Crime na calle Relator* 1987), três mulheres dotadas de grande imaginação debatem, encenando um verdadeiro duelo de patranhas. A anedota sobre essas viúvas da cidade de Utrera, que se sentam a discutir e medir as façanhas dos respectivos maridos e filhas, vai revelando a tergiversação por detrás das hipérboles e malícia cordial, o que provoca um riso condescendente. Acentuando a distorção caricatural de personagens e diálogos, o *nonsense* no poema é um meio para dar a medida da arte da comunicação e jogo verbal que estão no âmago do *infundio*.

Outro tópico abordado é a relação conflituosa do sevilhano com o trabalho e, diametralmente, a imagem que aparenta de ser grande cultor do ócio. Em «O sevilhano e o trabalho» (*Andando Sevilha* 1990), essa atitude é tomada em termos de sociabilidade e como traço identificador de cultura. A representação de si mesmo, a construção identitária própria e a figuração dessa identidade é o que o poema deixa transparecer ao encenar o orgulho que o sevilhano sustenta dizendo que não labuta, quando na verdade o faz duramente. Ao negar o trabalho, burla-se a ideia impositiva por trás dele e, por contiguidade, nega-se o estigma que o ato de trabalhar (ou não) impõe ao indivíduo. Como nos demais poemas sobre o *infundio*, a voz poética estabelece cordialidade com a atitude que descreve ao tratá-la como invenção de uma mentalidade engenhosa, abstendo-se de qualquer avaliação moralizante:

O sevilhano que é distinto
nisto, de todo ser humano,
não declara que do trabalho
está nesse instante voltando.
Seja operário ou camponês,
tem a mão dura e proletária;
quando cruzá-las ele sabe
e na Guerra Civil soube armá-las.

Mas tem o pudor de conversar
trabalho e como este o trabalha.
Seu protesto diário é contra o amor,
contra uns olhos, que diz, o matam.

Mas de olhos, nenhum já morreu;
do que morre nunca confessa:
voltando da pá ou da enxada,
diz: «Vengo de echarme una siesta» (Melo Neto 2003: 668-669).

A astúcia descompromissada do *infundioso* tem um fundo que a relaciona ao pícaro, personagem quase sempre oriundo de classes baixas e que ostenta inocência, apesar da extrema habilidade em convencer pela palavra, retirando lucro máximo de situações desfavoráveis. Na cultura brasileira, o *infundioso* guarda similaridades com o malandro, figura literariamente associada ao ambiente festivo do samba e do carnaval e que também tem a fama de ser esquivo ao trabalho, do qual tenta escapar pela sua capacidade fabuladora e simpatia.

O malandro aparece com frequência na música popular brasileira: Chico Buarque foi um dos muitos compositores que combateu a visão depreciativa e estreita que o fanatismo de costumes prega. Revertendo essa concepção, propõe sobre o malandro, em tom chistoso e de ironia contra seus detratores: «Dizem as más línguas que ele até trabalha, mora lá longe, chacoalha no trem da Central» (Buarque de Holanda 1978). Essa visão e tratamento do personagem coincide com os que João Cabral dá ao seu *infundioso* e o modo como se relaciona com o trabalho e preconceitos sociais, adotando a brincadeira e o jogo verbal sem culpa como formas identitárias e de preservação de direitos.

Nesse sentido, o pícaro Macunaíma, de Mário de Andrade, também pode ser retomado como exemplo literário que tem reverberação no *infundioso* de Cabral. Ao contrário do que certa crítica pretendeu, Andrade faz uma aproximação ao ócio criativo do brasileiro, mas a leitura equivocada e tendenciosa sobre o personagem enfatizou a sua preguiça como fraqueza moral, traço atribuído, maliciosamente, como típico do povo brasileiro (que não deixa de ser uma mistificação risível e uma inversão quando se trata de um traço atribuído a uma maioria que trabalha duro para manter privilégios de classes que não são a sua).

Em todos esses exemplos, as adversidades vividas por pessoas em situação de submissão ou desvantagem social são superadas pela potência da linguagem transgressora, que relativiza e libera, subvertendo hierarquias. Sendo as-

sim, funciona como a máscara ou disfarce que Cabral identificava e definia da seguinte maneira com relação ao andaluz: «O humor é a máscara sob a qual o andaluz esconde sua timidez» (Melo Neto *apud* Castello 2006: 102). Contra o alardeado *embrujo* ou mistério indecifrável do sevilhano, o poeta defende postura oposta na encenação desse humor e na escolha da linguagem direta e «solar», em um modo expressivo que conta com a imediatez e clareza do chiste, pondo acento risível no que vive e reconta.

A linguagem *imagée* do sevilhano — assim definida também por Cabral — permite uma dimensão cotidiana e coletiva quando transposta à poesia. Através do chiste, da matéria que se quer intencionalmente sem transcendência, demonstra-se riqueza lexical e pensamento conceitual fortemente marcado pela plasticidade. Por extensão, essa plasticidade era também o que Cabral valorizava na música *flamenca*, na qual percebia o som em intrínseca relação com a dança, com o movimento e a visualidade que ambos criavam em interação. O humor, através dessa linguagem, serve também à desconstrução sentimental ao evidenciar na narração elementos visuais, antes que estratégias emocionais.

Na particular antologia que João Cabral escreveu sobre Sevilha e os andaluzes, não deixa de figurar o cigano, ao qual dedica poucos poemas, dois deles memoráveis pelo trabalho de sobreposição de forma e sentido: «Nas covas de Baza» e «Nas covas de Guadix» (*A educação pela pedra*, 1966), e também «Na cava, em Triana» (*Andando Sevilha*, 1990). Neles, o cigano encarna a oposição por si só, a própria negação que o poeta destaca desde o modo *gitano* de falar, o sotaque que não se deixa facilmente apreender até o modo como se expõe ou mora, «sob tendas, até se debaixo de telhas». O *infundio* é neles visto como capacidade de resistência e reinvenção identitária, maneira de abrigar-se num universo de inversão e subversão que também está na gênese e motivação do riso mais puro.

A galeria de pessoas que instigam o olhar e inspiram a análise torna-se curiosamente arquetípica com «Padres sem paróquia» e velhos sacerdotes, personagens que têm eco nas figuras do baixo clero da literatura do Século de Ouro espanhol. Nos poemas, são caricatura de uma Espanha na qual o franquismo aliado à Igreja Católica promovia mais padres que missas a rezar. Desse modo, os sacerdotes são dessacralizados até o ridículo no contraste entre a pretendida grandeza espiritual e a miséria material. A esses «gazeteiros de ruas ainda sexuadas», «exames de batinas negras», restava atulhar as mesas do Arquivo das Índias fingindo pesquisas para dissimular a verdadeira espera: pela comida ou asilo grátis que lhes era destinado.

Com respeito à devoção religiosa, o tratamento humorístico tem campo prolífico na relação do sevilhano com os ritos católicos e na veneração às figuras de Virgens e santos. Nesse caso, o aparato que as confrarias católicas ostentam durante a celebração da semana santa são relacionados ao que é claramente profano em seu culto ao mundanismo.

O poema «Semana Santa» (*Andando Sevilha* 1990) expõe e contrasta o devoto e o sacrílego a partir do dado de convivência tácita entre sagrado e profano nessa sociedade que parece cultivar com igual entusiasmo a festa católica e a *fiesta* dos touros. Sendo assim, o poema é construído a partir da ideia de inversão carnavalesca, conexão óbvia e universal, nem por isso menos alegórica, quando se tem como palco a rua ocupada, seja por desfiles de escolas de samba, procissões religiosas ou paradas cívicas.

No poema, a procissão católica é observada em seu lado festivo, como espetáculo e, portanto, como ocasião idônea para celebração do disfarce e da máscara. O tom irônico é marcante, e até mesmo se atinge o sarcasmo em algumas escolhas lexicais, ainda que seja estabelecida a mesma empatia — comum nos demais poemas — com um modo de ser irreverente, que prefere a brincadeira (ainda que de «mau gosto») à literalização. É assim, na humanização ou personificação radical, tanto do simbólico quanto do metafísico, que as confrarias sevilhanas são associadas a clubes esportivos, o Cristo crucificado é associado a um «cinquentão» cansado e a Virgem Maria remete à amante ideal de 20 anos que todo sevilhano cultiva. A dessacralização dos mitos como meio inegável para valorização do humano.

Retextualizar o *infundio* segundo esse olhar, fazendo dele apologia, significa valorizar uma filosofia da amargura cínica, um desencantamento, porém desenfadado e sem gravidade que é traço típico do personagem patusco da literatura do Século de Ouro espanhol e central na trajetória picaresca do malandro. Através do modo de ser *infundioso*, consagra-se o riso espontâneo e livre de maniqueísmo, como o riso provocado pela poesia satírico-burlesca medieval e barroca, valorizando o substrato das manifestações populares e garantindo espaço ao que é negado pela rigidez enfadonha da norma, da qual se escapa com figuração e farsa.

Contra a inutilidade de civilizar a terra, antes a paródia, o escárnio, a ironia; antes «Sevilhizar o mundo» (Melo Neto 2003: 663): a reverência do poeta ao modo particular que tem o sevilhano de viver e expressar-se faz compreender melhor o sentido do neologismo. Ao inserir em contexto poético a sensibilidade regional, a fabulação original de uma cultura — seja do Nordeste ou da

Andaluzia — acede-se ao espírito universal e humanista através desses traços identitários de um povo, incluindo aí toda sua contradição e vontade transgressora.

Os «pequenos estudos» de João Cabral sobre o *infundio*, por si próprios irreverentes, operam no sentido de «*divertir el ánimo*» tendo como referência as raízes arcaicas e poéticas da linguagem popular. Ainda assim, neles prevalece a interação entre forma e função humorístico-estética no elogio do jogo literário, no engenho pela palavra e na fuga do contexto preestabelecido como maneiras conscientes de burlar a uniformização dos costumes e da língua. Ou, dito de modo diverso: como formas de não literalizar-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de (1997). *Macunaíma*. Belo Horizonte: Vila Rica.
- BAKHTIN, Mikail (1999). *A cultura popular na Idade média e no Renascimento*. Brasília-São Paulo: Editora Hucitec / Editora Universidade de Brasília.
- BERGAMÍN, José (2000). *La importancia del demonio. La decadencia del analfabetismo*. Madrid: Siruela.
- BERGSON, Henri (2003). *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- BRETON, André (org.) (2012). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- CASTELLO, José (2006). *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- FREUD, Sigmund (2006). *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago.
- HOLANDA, Francisco Buarque de (1978). «Homenagem ao malandro». *Chico Buarque*. Polygram-Philips.
- MELO NETO, João Cabral de (2003). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.