

“Amor humor”: uma poética do outramento

Victor Palomo*

RESUMO:

O poema “Amor humor”, publicado por Oswald de Andrade em 1927, coteja dois temas que já estavam presentes em intensidades desiguais na literatura luso-brasileira. Este artigo tem como objetivo considerar que mensagem chistosa acrescentada ao discurso amoroso potencializa uma ruptura com as séries literárias precedentes e aponta seu impacto em outras séries literárias brasileiras.

Palavras-chave: Amor. Humor. Alteridade. Modernismo.

Desconcertante parece ser o adjetivo que melhor acompanha a substantiva aparição do escritor Oswald de Andrade (1890-1954) na cena literária brasileira. Embora sua primeira obra publicada tenha acontecido em parceria com o escritor Guilherme de Almeida (o drama *Leur Âme*, em 1916) e a crítica considere como estreia a publicação do romance *Os Condenados* (1922), foi a reelaboração estética suscitada pelo inusitado *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) que selou sua contundente dicção modernista. Romance montado por capítulos-relâmpagos que expõem a necessidade de fundar uma estética brasileira autêntica, tal obra incomoda os preceitos de uma elite conservadora já abalados pelas injunções que uma industrialização incipiente forjava à tradição do poder latifundiário. Aderida aos influxos vanguardistas europeus das duas primeiras décadas do século XX, a prosa miramarina é composta por blocos cuja montagem cubista das imagens fica explícita e nos quais o coloquialismo e as transgressões sintáticas conferem o efeito humorístico que se plasmará, de forma mais exuberante, no volume assumidamente poético *Pau Brasil*, de 1925 (DANTAS, 1991, p. 191-192).

Atento às inquietações do homem brasileiro, expressas por uma nova sintaxe que absorvia as deformações da linguagem engendradas pelos imigrantes recém-chegados, Oswald de Andrade ambicionava uma poética de ruptura que abandonasse os excessos românticos à portuguesa. Do ponto de vista estilístico, atacava a ourivesaria parnasiana de tribunais que conferia certa nobreza aos ilustrados que a ela acedia e, ao mesmo tempo, alargava o abismo que a separava de uma suposta linguagem não-literária: a fala do povo que trazia uma “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”¹ (ANDRADE, 1986, p. 327). Tal “poética da radicalidade”, conforme o batismo de Haroldo de Campos (2006, p. 7-72), incentivada pelo acirrado debate em torno da Semana de Arte Moderna de 22, buscava um delineamento da identidade nacional apoiada na pesquisa dos temas da miscigenada cultura brasileira, com ênfase na coloquialidade da sua fala, como ilustra o poema “J.M.P.S.”, da série “História do Brasil”, do volume *Pau Brasil*:

J. M. P. S.
(da cidade do porto)
vício na fala
para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para peor pió
Para telha dizem têia
Para telhado dizem teado
E vão fazendo telhados (ANDRADE, 2006, p. 119).

J.M.P.S. é o autor português do ensaio “Definição da amizade, seu aumento no tempo da felicidade e diminuição total no da desgraça” (1816), no qual valoriza a normatividade purista do idioma luso ao desqualificar e deslegitimar as apropriações que o falante brasileiro dele faz (MANFIO, 1992, p. 329). Ao parodiar esse texto em prosa, Oswald de Andrade enfatiza a intolerância do colonizador português que reifica o colonizado brasileiro, ao desconsiderar que as singularidades de sua fala são parte de um processo civilizatório forjado a partir da afirmação de valores culturais igualmente singulares. O poeta utiliza o recurso anafórico contrastivo para criar um ritmo de ladainha que contrapõe o termo normativo ao gramaticalmente transgressor (milho/mio, melhor/mió, etc), com o intuito de valorizar uma ruptura na cadência do poema que valoriza o verso final, o qual contém o gerúndio que registra o “work in progress”: “E vão fazendo telhados”². A despeito da suposta ignorância (teado), a contribuição neológica dos “erros” de português mostra-se milionária, uma vez que “as teia” (e a imagem dos “telhados”) protegem os produtos e habitantes de uma nação emergente que assistia ao crescimento e industrialização das cidades no início do século XX.

Essa ocupação temática não é uma marca distintiva da obra oswaldiana, embora a tenha como referência enfática. Por exemplo, o escritor Mário de Andrade que iniciara os profícuos diálogos com Oswald em 1917, e para quem o autor de *Pau Brasil* dedicou o célebre artigo “O meu poeta futurista”, apresentação da poesia marioandradina publicada no jornal *Correio Paulistano*, em 1921 (ANDRADE, 2006, p. 219), escreve o artigo “Modernismo e Ação”, publicado no *Jornal do Comércio* (1924). O artista inicia sua argumentação considerando que “[...] todos os movimentos artísticos brasileiros têm sido até agora de imitação. O modernismo também”. A busca do novo pelo modernismo brasileiro teria esbarrado em uma “macaqueação” dos “ismos” europeus. E conclama a arte a se aproximar e “determinar pela primeira vez enfim a psicologia integral do brasileiro”: “[...] abaixo os versos de amor que não sirvam para que a amada ceda enfim! Abaixo os poemas patrióticos que não reconheçam os defeitos da pátria!”. E convida os poetas ao registro do humor, pois “a alegria nunca fez mal a ninguém, desde que não se faça dela um preconceito” (SCHWARTZ, 2008, p. 475-478). O humor e a ironia já conferiam ao “Prefácio Interessantíssimo” (1922) esse tom, no qual o autor de *Macunaíma* propõe à arte poética um estado de liberdade: “Leitor: Está fundado o Desvairismo”. Ou, ainda: “[...] Lirismo: estado efetivo sublime – vizinho da sublime loucura” (ANDRADE, 2005, p. 59-77).

Tal semântica (uma “contribuição milionária de todos os erros”) se mostrará presente, por exemplo, no poema “Evocação do Recife”, publicado por Manuel Bandeira no volume *Libertinagem*, em 1930:

[...] A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros:
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada [...] (BANDEIRA, 1993, p. 135).

O poema “Amor” abre o *Primeiro Caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, publicado em 1927, no qual o poeta “senta-se no banco da escola primária, sob as ordens da professora Poesia, para restituir-se e restituir-lhe a pureza da descoberta infantil” (CAMPOS, 2006, p. 54):

Amor

Humor (CAMPOS, 2006, p. 54).

O aluno experimental, o menino, permite-se as benesses advindas do uso despudorado do recurso paronomástico que aproxima dois grandes *topoi* da literatura ocidental, colocados em explícita relação de espelhamento. O marco do texto poético mínimo na língua portuguesa (CAMPOS, 2006, p. 55) coteja dois mundos que já estavam presentes em intensidades e recorrências desiguais na literatura luso-brasileira, na qual se destaca uma “tradição de tagarelas”, segundo a expressão de Rodrigues Lapa (*idem*). Ainda que “Amor” e “Humor” sejam temas que constituam situações recorrentes da vida humana, os quais no desenvolvimento das sociedades passaram a exigir reações regulares; e se literatura no início dos tempos significa poesia, tais motivos tornaram-se assunto literário básico (ACHCAR, 1994, p. 28). Porém, não impactaram a literatura ocidental de forma igualitária.

A desigualdade se dá pelo fato de que os *topoi* do amor-paixão (e do amor-Amor, do amor-cortês, do amor-romântico) ocupam espaços de maior prevalência nas séries literárias ocidentais que o humor (ou escárnio, ou maldizer, ou sátiras). A partir daí, arrisca-se uma primeira hipótese: tais motivos não construíram séries de textos poéticos pautadas numa relação de espelhamento ou em que estivessem amalgamadas. A segunda hipótese é que se a informação estética suscitada pelos poemas-piada forjados por Oswald de Andrade exemplifica uma das formas de ruptura em relação à sintaxe e campos semânticos herdados à portuguesa, “Amor humor” constitui uma significativa transformação do discurso amoroso na literatura brasileira, em um período pós-colonial. A terceira hipótese (e desde agora uma constatação) é que se o discurso amoroso é uma das formas de constituição do sujeito pelo reconhecimento do outro, a mensagem chistosa a ele acrescentada, numa posição de interlocução ou paralelismo, conduz esse discurso a uma deriva de sentidos que potencializa sua abertura ao outramento, uma vez que se ancora em procedimentos de linguagem como inversões de significantes e significados, condensações e deslocamentos (FREUD, 1969a): o humor somente funciona se for surpreendente, desconcerto necessário à experiência de alteridade³.

Sobre a primeira hipótese: Aristófanes (autor referência das comédias gregas, como *As Rãs*) estava presente no célebre regabofe em que defende a tese de que o amor resulta da procura (saudosa?) por uma parte do andrógino original alijado da sua complementar, uma vez que tal entidade fora previamente dividida por Zeus. Ao final do banquete, o filósofo Sócrates foi quem reproduziu o discurso definitivo sobre o amor, proferido por uma mulher de Manteneia, Diotima, que defendia ser o amor um gênio (*daimon*) que se anuncia comunicador entre as divindades e os mortais (PLATÃO, 2005). Se há breves inflexões de humor na fala dos comensais, a mensagem chistosa não se afirma nem como tema nem nas estratégias argumentativas.

Assim também se dá, por exemplo, na narrativa do *Romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier (2001), prosa advinda da adaptação do texto em versos recuperado por Béroul e alçada à condição de mito do amor ocidental, uma vez que o confronto da ordem feudal instituída pelo rei Marc, seu protetor, em favor do amor por Isolda, constitui um dos mitologemas da emersão do sujeito moderno (ROUGEMONT, 1988, 15-47). O amor cortês teria nascido a partir de uma oposição à anarquia brutal dos costumes feudais, no qual a fidelidade independente do casamento legal pautado no amor era o antípoda do poder abusivo conquistador: a vassalagem sofre um deslocamento do senhor feudal para a mulher amada (ROUGEMONT, 1988, p. 27-29). Os “ditos espirituosos” (FREUD, 1969a) são aqui inexistentes.

A lírica trovadoresca em língua portuguesa separa as cantigas em que o tema do amor é prevalente (“Cantigas de amor” e “Cantigas de amigo”) da série em que o humor se faz presente em sua apresentação derrisória: as “Cantigas de escárnio e maldizer” (SPINA, 1996). Naquelas, o tema prevalente é o da melancolia e o da partida. O *cancioneiro geral*, de Garcia de Resende (1991, p. 216), compilado em 1516, apresenta, por exemplo, a “Cantiga sua partindo-se”, de João Roiz de Castelo-Branco, na qual o sentimento doloroso (desprovido de qualquer nota bem-humorada) é expresso pelo recurso metonímico dos olhos que partem para o exílio:

Senhora partem tã tristes
meus olhos por vos, meu be
que nunca tam tristes vistes
outros nenhus por ninguém [...].

Porém, é na obra do poeta baiano Gregório de Matos que a lírica amorosa aproxima sua semântica, em parte, da vertente satírica. A obra do poeta na edição organizada por José Miguel Wisnik (2010) divide-se em “poesia de circunstância” (satírica e encomiástica), “poesia amorosa” (lírica e erótico-irônica) e “poesia religiosa”. O humor como jogo irônico foi exercitado de forma exuberante por Matos, para quem a *poiesis*, em consonância com o que propõe Johan Huizinga⁴, desempenha uma função lúdica. Na poética *ludens* gregoriana, o *serio ludere* estilístico eleva sua lírica para além de um tom solene tradicional, atingindo um plano mais primitivo e originário: uma “[...] região do sonho, do encantamento, do êxtase e do riso [...]” (HUIZINGA, 2005, p. 133). Se o que a linguagem poética faz é jogar com as palavras, Gregório de Matos potencializa sua poesia erótica com ditos chistosos que abusadamente rompem os interditos do pudor:

A uma freira, que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou “Pica-flor”
Se Pica-flor me chamais
Pica-flor aceito ser,
mas resta agora saber,
se no nome, que me dais,
meteis a flor, que guardais
no passarinho melhor.
Se me dais este favor,
sendo só de mim o Pica,
e o mais vosso, claro fica,
que fico então Pica-flor (MATOS, 2010, p. 275).

Ou ainda, o discurso erótico desconcertante endereçado à sexualidade reprimida da ordem religiosa, o qual utiliza o deus grego Príapo como imagem de escárnio:

A umas freiras que mandaram perguntar por ociosidade ao poeta a definição do Príapo e ele lhes mandou definido, e explicado nestas
Ei-lo vai desenfreado,
Que quebrou na briga o freio,
Todo vai de sangue cheio,
Todo vai ensangüentado:
Meteu-se na briga armado,
Como quem nada receia,
Foi dar um golpe na veia,
Deu outro também em si,

Bem merece estar assi
Quem se mete em casa alheia (MATOS, 2010, p. 291).

Antes melancólico que priápico, o amor romântico assiste às contradições da burguesia ascendente pós Revolução Industrial. Nesse contexto, a poesia romântica desvela sujeitos poéticos imersos nas demandas narcísicas, evasão que sustenta os temas prevalentes do tédio, da solidão, do suicídio, do sonho e do refúgio em uma natureza idílica, a qual significa e revela a nostalgia de um paraíso perdido (BOSI, 1994, p. 91-95). Nessa corrente estética, o grotesco que outrora era uma paródia do discurso oficial, aproxima-se da semântica da loucura que “adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo” (BAKHTIN, 2008, p.35). O discurso amoroso mais se aproxima do sofrimento e do desencanto que dos “ditos espirituosos”, como no excerto de “Idéias Íntimas”, do poeta Álvares de Azevedo:

Oh! Ter vinte anos sem gozar de le
A ventura de uma alma de donzela!
E sem na vida ter sentido nunca
Na suave atração de um róseo corpo
Meus olhos turvos se fechar de gozo!
[...]
Imploro uma ilusão... tudo é silêncio!
Só o leito deserto, a sala muda!
Amorosa visão, mulher dos sonhos,
Eu sou tão infeliz, eu soffro tanto! [...] (AZEVEDO, 1996, p. 146)

Sabe-se que na formação da literatura brasileira, o estabelecimento de um caminho retilíneo esbarra em uma formulação pouco aceita. Prefere-se, em oposição, que a atenção seja direcionada aos movimentos dialéticos de afirmação das singularidades nacionais que resultaram do contato com outros povos, especialmente de um “diálogo com Portugal”, que constituiu uma das vias pelas quais o localismo e o cosmopolitismo se misturaram nas artes e organizações socioculturais brasileiras. O ensaísta Antonio Candido (1985) defende, nessa visada, uma oscilação de sentidos e interesses que pendulou entre o declarado conformismo e adoção de modelos imitativos dos padrões europeus e a afirmação premeditada e violenta do “nacionalismo literário”. Para Candido, a perspectiva dialética parece adequada porque a tensão entre o que é próprio e o que é herdado da tradição europeia (especialmente a portuguesa) motiva uma “superação constante de obstáculos”, resultando em específicos movimentos de ruptura:

Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo (1922-1945) [...]. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente [...] (CANDIDO, 1985, p. 112).

O modernismo brasileiro inaugurou um campo de experimentações formais e temáticas que propunha alterações na fisionomia da obra literária, repudiando os velhos padrões estéticos. Ao purismo gramatical, que pretendia cristalizar a língua no modelo português, a incorporação de uma “depuração antioratória da linguagem, com a busca de

uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo” (CANDIDO, 1987, p. 186). Oswald de Andrade se mostrava incomodado com esses “Roteiros. Roteiros. Roteiros. [...]” (ANDRADE, 1986, p. 355), trazendo o humor como uma forma de desconcerto para o discurso amoroso herdado.

Freud (1969 a, p.17-21), aderido aos estudos de Richter, Kant e Lipps, aventa a hipótese de que os chistes revelam alguma coisa ocultada ou escondida. O riso funcionaria como um facilitador para que a matéria psíquica mantida em estado de repressão pudesse aceder à consciência, compensando o dispêndio contínuo de energia exigido para manter as proibições que a sociedade impõe e os sujeitos internalizam. Em processos análogos aos das formações dos sonhos e dos atos falhos, os ditos espirituosos operariam no campo da linguagem, por meio de condensações e deslocamentos, uma ruptura com a censura que geraria estranhamento, desconcerto e posterior esclarecimento da mensagem chistosa (tal qual aos sonhos se segue uma elaboração secundária). Freud ainda destaca que a concisão é uma das características necessárias ao funcionamento labiríntico do chiste, “a brevidade é o corpo e a alma do chiste, sua própria essência” (FREUD, 1969 a, p. 21), lição aprendida por Oswald (leitor de Freud) nos seus poemas curtos.

Mas a proposição mais arguta do poema oswaldiano é a associação de um tema que majoritariamente ocupou um “lugar comum” (ACHCAR, 1994) elevado na lírica, o discurso amoroso⁵ com o tema do humor, de tradição mais popular. Segundo Mikhail Bakhtin (2008), a cultura antiga conheceu uma forma de riso ambivalente que se associava ao sério trágico. Sabe-se que o herói, tomado por um excesso de consciência, vive uma aporia entre o humano e o divino, o que o conduz ao destino trágico (a dissolução da consciência pelo castigo divino). A encenação de tal seriedade não excluía o aspecto cômico do mundo. Pelo contrário, coexistiam.

O ensaísta Georges Minois faz uma detalhada descrição dessas festividades dionisíacas na Grécia antiga, como por exemplo, as Leneias, as Dionísias Urbanas e as Anestérias, em que nos concursos dramáticos assistia-se à exposição de poetas trágicos seguidos dos satíricos (MINOIS, 2006, p. 125-126). O sério antigo não temia o riso e as paródias, acrescenta Bakhtin, não havendo oposição entre as categorias oficiais e populares como na Idade Média. Ou seja, quer nas festividades gregas ou nas eclesiásticas medievais, o riso era ritualizado, funcionando a serviço da ordem vigente, uma vez que seu potencial transgressor era assim administrado (BAKHTIN, 2008, p.179-180).

Umberto Eco ilustra essa perspectiva em *O nome da rosa* (1980), no qual um monge morre após fascinação e envenenamento pela leitura de um livro grego antigo. Nos episódios finais, sabe-se que se tratava de uma cópia restante do segundo livro de *A poética*, de Aristóteles, inteiramente dedicado à comédia e aos sentidos do riso. A matéria risível teria o poder de abertura à polissemia (como uma rosa que se abre), configurando uma ameaça ao poder da ordem clerical.

Para o pensador russo, na Idade Média, o riso festivo só podia alcançar sua plenitude e pureza no Carnaval: a festa convertia-se numa “segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico na universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (2008, p. 8). Anteriormente ao cotejamento com o tema do amor, Oswald de Andrade já reivindicava essa perspectiva ao estabelecer, de vez, o “matriarcado de Pindorama”, no qual a “alegria é a prova dos nove” e o “Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça” (ANDRADE, 1986, p. 326-360). Bakhtin defende que o verdadeiro riso não recusa o sério (como supostamente seria o tema do discurso amoroso), mas purifica-o e completa-o:

Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico [...] de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente.

Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura (BAKHTIN, 2008, p. 105).

Ora, essa integridade ambivalente inerente ao discurso amoroso, muitas vezes fixado em avaliações unilaterais da realidade e pautado em dogmas pronunciados por discursos de tonalidade reificante é o grande desconcerto que o poema oswaldiano propõe ao convidá-lo a imiscuir-se ao discurso humorístico. Se o texto bakhtiniano se sustenta como uma arma contrária ao poder tirânico stalinista (CLARK e HOLQUIST, 1994, p. 334), o humor dos poemas-piada oswaldianos fundou uma “pedra de escândalo” nas letras modernistas nacionais. O humor é constitutivo nesses poemas e alça os temas nacionais a um estado de exceção, restaurando esquemas ideológicos ao se reapropriar do passado por meio do procedimento de desmontagem e remontagem: “sob o sorriso da máscara da paródia e da inversão, emerge a máscara que desmascara as armadilhas de poder do discurso colonial, encontrando nas intermitências da dobra sua forma e sua matéria” (VECCHI, 2006, p. 83).

Portanto, “Amor” é em princípio título do poema, elemento paratextual indicativo ao entendimento do texto que virá em seguida: “humor”, em registro tipográfico menor e sem o destaque do negrito. Mas o título se torna parte integrante da peça concisa, que prescinde de uma alta temperatura informacional, posto que pautada numa castração voluntária dos excessos textuais, que desliga a linguagem de sua normatividade habitual (CAMPOS, 2006, p. 191) e abre ao leitor a possibilidade da livre imaginação. A página em branco estimula as múltiplas associações textuais disponíveis e mantidas em estado inconsciente no leitor, obtidas pela “conversa” entre as muitas impressões subjetivas: o poema-pílula abandona a possibilidade de representar o real e entrega-se à produção livre, tanto das referências internas sobre o discurso amoroso quanto do senso de humor do leitor, agora peremptoriamente convidado à livre associação. Este parece ser um expediente da modernidade, como disserta Auerbach em “A meia marrom” (2002, p. 471-502) ou Luís Costa Lima em *Mimesis e modernidade*:

Em suma, toda obra que não tem uma relação direta sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado – mimesis de representação – seja por produzir uma dimensão do Ser-mimesis de produção (LIMA, 1980, p. 171).

Oswald de Andrade imprime uma dimensão mimética que é a produção livremente associativa do leitor no estranho espaço branco deixado na página pelo texto lacônico. Em suposta solidão, o leitor vê-se acompanhado por suas fantasias, lembranças, desventuras, dores e delícias amorosas, ressignificadas pelas propriedades de mascaramento e inversão próprias ao humor.

O discurso amoroso é proferido numa extrema solidão, sustenta a nota introdutória ao texto *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes (1991). A afirmação dessa instância discursiva faz-se necessária, posto que “levado por sua própria força à deriva do inatual [tal discurso foi] banido de todo espírito gregário” (BARTHES, 1991). Curiosamente, o chiste ou o humor como componentes dos ditos amorosos não constam como verbetes do volume barthesiano. Cabe aqui uma observação que acentua a pertinência do poema oswaldiano: se os discursos amorosos podem ser catárticos e, não necessariamente recebem uma réplica (já o disse, com certa dose de melancolia e ironia, Álvaro de Campos, quando foi matador ao bradar que “Todas as cartas de amor são ridículas”), os autores dos chistes veem-se obrigados a proferir seus ditos espirituosos diante de interlocutores, porque seria impossível rir deles sozinhos. Ao ser apanhado de surpresa, o ouvinte faz do riso um fenômeno contagioso, pois a gargalhada do outro é necessária para completar o processo

psíquico (FREUD, 1969a). Ao ultrapassar o sentido do trágico, o humor proporciona prazer, por meio da restauração narcísica (FREUD, 1969b), mesmo que esse “outro” seja o próprio sujeito ao rir de si mesmo.

É provável que alguns textos da literatura brasileira modernista tenham percebido a magnitude desse fenômeno. O crítico Eduardo Lourenço (2001) fica impressionado quando constata haver na literatura brasileira uma estratégia inconsciente para “rasurar o trágico”. Para o ensaísta português, se Machado de Assis ou Graciliano Ramos (especialmente em *São Bernardo*) são autores que se aproximam dos dilemas trágicos da natureza humana, o modernismo brasileiro é o momento antitrágico paradigmático de sua literatura, “nisso quase oposto ao nosso modernismo, ainda muito preso à névoa e ilusão simbolistas”. Tal estética constituirá uma “segunda natureza do Brasil”, o mito que necessitava para rejeitar “a criança colonial e escrava que fora durante séculos” (LOURENÇO, 2001, p. 201): uma reparação narcísica anticolonialista que teria o humor como emblema totêmico.

Ainda que o texto lourenciano possa soar um tanto hiperbólico, ele acerta ao lembrar que “um destino realmente trágico supõe e implica um máximo de consciência (ou de conscientização) dos obstáculos e das forças que reduzem o indivíduo ou a coletividade ao impasse fatal” (LOURENÇO, 2001, p. 202). Quando o discurso amoroso se embriaga do riso e da comicidade (e aqui “embriagar” parece o verbo mais adequado, posto que o discurso chistoso é contribuição eminentemente dionisíaca), experimenta a dissolução de seus aspectos ressentidos, da arquitetura da vingança, do amargor melancólico. Ao rir do outro, o sujeito ri de si mesmo e experimenta-se estados alterados de consciência, transformando as mágoas e dores majoritariamente aderidas àquele discurso (e a metamorfose e o mascaramento estão também relacionados ao mito de Dioniso).

Se somos *homo ludens*, também somos *homo ridens* e podemos rir da delícia, do estranhamento e do ridículo exaustivamente presentes nas contendas amorosas. Amar e rir são próprios da natureza humana. Umberto Eco cita o silogismo socrático de que o cão vê os outros cães morrerem, mas não sabe que ele é também mortal. O homem o sabe e o cômico e o humorístico seriam uma forma de arquitetar a única vingança “[...] que lhe é possível contra o destino e os deuses que o querem mortal [...]” (ECO, 2006, p. 108).

Oswald exercita esse jogo lúdico (uma denegação das fantasias de morte?) e convida a literatura brasileira ao uso da blague e às ambivalências da piada e da provocação, que ganharam efeito estético nas construções literárias sintéticas de alguns poetas modernistas, especialmente quando do abandono do verso lírico banhado de extremo sentimentalismo. Conforme explicita Haroldo de Campos (2006), a poesia “Pau Brasil” mostrou-se substantivamente fértil, cuja concisão e redução ao essencial dos signos geraram impacto nas obras de “Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual Poesia Concreta e na obra de Ferreira Gullar” (CAMPOS, 2006, p.15).

O poeta Carlos Drummond de Andrade o fará com maestria em seu livro de estreia, *Alguma poesia* (1930). Poeta cuja poesia já nasce sob o signo “do mal-estar, do sentimento de inadequação e da discórdia frente ao mundo dos tempos modernos” (ARRIGUCCI, 2002, p. 32), e que batizará seu sujeito lírico como “um eu todo retorcido”, na *Antologia Poética* por ele organizada em 1962, tem os conflitos do amor vistos sob as lentes da melancolia, da ironia e, de forma desconcertante, temperados pelas inversões próprias às imagens e sintaxe chistosas concisas, como nos poemas “Quadrilha”, “Toada do amor”, “Quero me casar” e “Sentimental”, somente considerado *Alguma poesia* (1930). Este livro é bastante influenciado pelos expedientes da fase dita heróica do primeiro modernismo, nos quais o registro coloquial se faz maciçamente presente, assim como os epigramas e os poemas-piadas (ACHCAR, 2000, p. 24). “Sentimental” é um poema em que o discurso amoroso mostra-se conciso, breve, “antilírico”, como queria Oswald de Andrade:

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.
Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!
– Estás sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências, um cartaz amarelo:
“Nesse país é proibido sonhar” (ANDRADE, 2013, p. 35).

Nesse poema narrativo, o discurso amoroso emerge da cena comezinha da vida burguesa, em que todos observam o estado reflexivo e o embevecimento do sujeito poético, cuja sopa de letrinhas é o correlato objetivo daquilo que constitui a materialização do ente amado: seu nome. Chico Buarque dirá mais tarde, em tom humorado e amoroso na letra de “A Bela e a fera” que “letras de macarrão/ fazem poemas concretos” (BUARQUE, 1984). Tais discursos amorosos afastam-se de forma contundente de sua herança colonialista e imprimem à poesia brasileira do século XX um discurso de amor no qual a lição chistosa oswaldiana parece ter sido aprendida.

À guisa de finalização, cabe citar o poema drummondiano em que os postulados dispostos neste artigo se revelam em sua mais perfeita tradução: o poema “Declaração de amor”, da série *A paixão medida*, de 1980:

Minha flor minha flor minha flor. Minha primula meu pelargônio meu grádíolo
meu botão-de-ouro. Minha peônia. Minha cinerária minha calêndula minha boca-
de-leão. Minha gérbera. Minha clívia. Meu cimbídio. Flor flor flor. Floramarílis.
Floranêmona, Florazálea. Clematite minha. Cattleia delfínio estrelitzia. Minha
hortensegerânea. Ah, meu nenúfar. Rododendro e crisântemo e junquillo meus.
Meu ciclâmen. Macieira-minha-do-japão. Calceolária minha. Dalibegônia minha.
Forsitiáiris tuliparrosa minhas. Violeta... Amor-mais-que-perfeito. Minha urze.
Meu cravo-pessoal-de-defunto. Minha corola sem cor e nome no chão de minha
morte (ANDRADE, 2014, p. 68).

Nesse poema em prosa em que o tema do discurso amoroso se apresenta como deboche lírico, Drummond alcança a façanha sugerida por Oswald ao combinar dois *daimons*, posto que, como sugeriu Diotima, comunicam deuses e mortais ou disposições inconscientes com a mortalidade da consciência, instância por definição marcada pelo requisito finito da temporalidade. Assim como o humor mostrava-se transformador para a consciência do homem medieval, uma vez que emergia como um discurso de origem popular que subvertia a máscara feudal oficial (BAKHTIN, 2008), Oswald de Andrade provoca um “lugar-comum” (ACHCAR, 1994) da lírica (o discurso amoroso) ao associá-lo a um motivo supostamente menos elevado: a fala chistosa. Se o discurso amoroso temperado pelo humor atua incontestavelmente como potência subversiva, tal projeto tem êxito porque seu efeito mimético é obtido menos por procedimentos de representação, ou seja, uma reapresentação de uma presença primitiva e real (a mágoa, a corte, a idolatria, a falta amorosas herdadas dos esquemas colonizadores) e mais pela produção do eu/outro fundidos num estado de graça, que se abre ao desconhecido. Mais ainda: se aos portugueses a poesia se mostrou exuberante

na “ilha dos amores”, Oswald e Drummond convidam a musa à “ilha dos humores”, na qual carícia rima com malícia e com delícia, alento da linguagem para um mundo desconcertado.

“Amor humor”: a poetics of otherness

ABSTRACT:

The poem "Amor Humor", published by Oswald de Andrade in 1927, collates two themes that were already present in unequal intensities in the Luso-Brazilian literature. This article aims to consider that humor message added to the loving speech enhances a break with previous literary series and shows its impact in other Brazilian literary series.

Keywords: Love. Humor. Otherness. Modernism.

Notas Explicativas:

* Victor Palomo, psiquiatra formado pela UNIFESP, membro da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica (SBPA) e International Association for Analytical Psychology (IAAP). Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo- Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas- Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Doutorando na mesma instituição desde fevereiro/2015.

¹O aforismo faz parte do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, lançado por Oswald de Andrade no jornal *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924 (TELES, 1986).

²O teor desse verso não consta no texto de J.M.P.S., mas foi acrescentado por Oswald como metáfora da ocupação da terra que é parte de um processo civilizatório.

³Convém enfatizar que o significante “humor”, nesse trabalho, aproxima-se do campo semântico vinculado ao seu entendimento como mensagem expressa por atos, palavras, imagens ou frases musicais cuja intenção é a de provocar riso ou um sorriso (BREMNER e ROODENBURG, 2000, p. 11). Os “estados de humor” postulados por Hipócrates (entre os quais o excesso da *melaina chole* geraria a melancolia) e seus desdobramentos ao longo da história da psicanálise e da psiquiatria (alcançando na atualidade o conceito de “Depressão”) afastam-se, em princípio, de nossa discussão. Porém, cabe ainda lembrar, a lírica amorosa esteve irrefutavelmente atrelada aos estados melancólicos e podemos aventar que os “ditos espirituosos” sejam seu antídoto: afastadas as situações claramente documentadas atualmente pelas pesquisas neurocientíficas que conferem organicidade irrefutável a muitos tipos de sofrimento “depressivo”.

⁴Ao investigar a tripla relação entre poesia, mito e jogo, Huizinga postula que o mito é sempre poesia, e “a *poiesis* é uma função lúdica”. Estariam para além da “seriedade” da vida cotidiana, em um plano em que se alinham “a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase do riso”. Ao lidar com imagens e com o trabalho da imaginação, a poesia, o mito e o jogo revestem-se de uma aura sagrada e de profundo significado, pois narram eventos de tempos pretéritos. Nesse diapasão, Huizinga aponta as diferenças entre linguagem artística e linguagem vulgar pelo jogo que o primeiro grupo faz entre termos, imagens, figuras espaciais (HUIZINGA, 2006, p. 133-150). A poesia de Gregório de Matos atualiza essa dimensão do *homo ludens*.

⁵Mesmo os poemas de amor com nítida acentuação erótica não prescindem do tom altissonante, como se pode constatar, por exemplo, na antologia da poesia erótica ocidental traduzida por José Paulo Paes (2006).

Referências

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- ANDRADE, C. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *A paixão medida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ANDRADE, M. *Mário de Andrade: Poesias completas*. Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005. Edição crítica
- ANDRADE, O. “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. In: TELES, G. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 327.
- _____. *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1991.

- _____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.
- ARRIGUCCI, D. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- AZEVEDO, A. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHITIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. Brasília: UNB, 2008.
- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- BÉDIER, J. *O romance de Tristão e Isolda*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BREMMER, J; ROODENBURG, H. *Uma história cultural do humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BUARQUE, C. *O grande circo místico*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1984.
- CAMPOS, H. *Uma poética da radicalidade*. In: ANDRADE, O. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2006, p. 7-72.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- DANTAS, V. *Oswald de Andrade e a poesia*. Novos Estudos, CEBRAP, 1991.
- ECO, U. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Entre a mentira e a ironia*. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2006.
- FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969a.
- _____. *O futuro de uma ilusão e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969 b.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LIMA, L. C. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LOURENÇO, E. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MANFIO, D. *Poesias reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de São Paulo, 1992.
- MATOS, G. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Org. José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Helena Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.
- PAES, J. P. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- PLATÃO. *O banquete*. Trad. Edson Bini. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- RESENDE, G. *Cancioneiro geral*. Lisboa: Comunicação, 1991.
- ROUGEMONT, D. *O amor e o ocidente*. Trad. Paulo Brandi; Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp, 2008.
- TELES, G. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- VECCHI, R. *Travessias do pós-trágico: os dilemas de uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2006.

Enviado em: 29 de setembro de 2015
Aprovado em: 28 de janeiro de 2016