

**A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DO HUMOR
E SUA ESPECIFICIDADE NA OBRA DE
ZUCA SARDAN: UMA LEITURA DO
POEMA “MORFOLOGIA DO SOBERANO”**

BAZANELLA, Deise Daiana Gugeler¹
CABAÑAS, Teresa²

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS). E-mail: deisegugeler@yahoo.com.br

² Profa. Orientadora.

RESUMO: Este artigo apresenta uma leitura do poema "Morfologia do soberano", de Zuca Sardan, com base na análise de seus recursos humorísticos, cujo emprego pode ser interpretado como estratégia para aumentar a comunicabilidade e chamar a atenção do leitor. Em primeiro lugar, desenvolvo um breve panorama da longa discussão sobre os múltiplos sentidos atribuídos ao termo humor, desde sua antiga acepção fisiológica (atrelada à doutrina dos chamados quatro humores corporais), passando pelos conceitos modernos de engenho (humor deliberadamente cultivado) e *wit*, até chegar à noção de humor estético. Como forma particular de representação literária, enfoco a idéia de que o humor caracteriza-se por elaborações discursivas variadas que empregam determinados procedimentos lingüísticos, no intuito de construir visões de mundo notadamente marcadas pela crítica e pela dessacralização. No caso do poema de Sardan, procuro também ressaltar como esse estrato ideológico associado ao humor vincula-se, num sentido mais amplo, ao questionamento de formas tradicionais do fazer poético brasileiro, tal como foi empreendido pela poesia marginal no contexto da década de 70.

PALAVRAS-CHAVE: Humor; Zuca Sardan; Poesia marginal.

ABSTRACT: This paper presents a reading of the poem "Morfologia do soberano", by Zuca Sardan, based on the analysis of its humorous resources, which may be interpreted as a strategy to enhance communicability and to attract the reader's attention. First of all, I develop a brief panorama about the long discussion concerning the multiple meanings associated with the term humor, starting from its ancient physiological sense (related to the doctrine of the so called four body humors), moving to the modern assumptions of ingenuity (humor deliberately cultivated) and wit, until the notion of aesthetic humor. As a particular form of literary representation, I emphasize that humor is characterized by varied discursive elaborations which make use of specific linguistic procedures, aiming at constructing world views remarkably associated with criticism and desacralization. In the case of Sardan's poem, I also intend to show how this ideological level associated to humor is connected, in a broad sense, to the discussion concerning traditional poetic forms in Brazilian literature, as it was proposed by marginal poetry in the context of the 1970's.

KEYWORDS: Humor; Zuca Sardan; Marginal poetry.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DO TERMO *HUMOR*: DA ANTIGA ORIGEM FISIOLÓGICA À DIVERSIDADE DAS ACEPÇÕES MODERNAS

Na Antigüidade, os médicos Hipócrates e Galeno exerciam seu ofício com base em uma teoria de abrangência psicofisiológica a respeito dos chamados *humores*. De acordo com

essa teoria, são quatro os elementos constituintes da natureza: terra, água, ar e fogo. Cada um deles apresenta um conjunto de traços diferenciais que dotam as pessoas de características específicas, baseadas nas seguintes propriedades físicas: terra – fria e seca; água – fria e úmida; ar – quente e úmido; fogo – quente e seco.

No ser humano que, acreditava-se, contém em essência o universo, esses elementos se combinam de distintas maneiras entre si e em proporções variáveis de um indivíduo a outro, de modo a formar os quatro humores conhecidos (ou fluidos corporais): sangue, bÍlis amarela, fleuma e bÍlis negra, associados respectivamente aos seguintes órgãOs vitais: coração, fÍgado, rins e baço. A mescla apropriada dos humores no corpo é rara e resulta em virtude, ponderação e equilíbrio, tanto emocional quanto de temperamento.

Por intermédio da teoria humoral, os médicos antigos logravam explicar as intersecções entre os domínios da razão e da emoção, investigando a problemática (sempre atual) das relações entre vontade racional e instintos irracionais. Acreditava-se que a preponderância de um dos humores define um caráter típico, em desequilíbrio, cuja aparência física e personalidade recebem os influxos do humor em questão. Por exemplo, a abundância de bÍlis negra origina sujeitos pálidos, cismados, reflexivos e, sobretudo, melancólicos; os tipos fleumáticos tendem a ser indiferentes e apáticos; já os sangüíneos costumam ser rudes, bonachões e negligentes, ao passo que aos coléricos não falta a ira, o desejo intempestivo e a disposição vingativa.

Conforme Aristóteles, todos os homens de exceção padecem de uma sobrecarga de bÍlis negra, muito embora alguns sejam inspirados e outros, abatidos por ela (POLLOCK, 2003). Um personagem literário dominado por esse humor pode ser cômico ou trágico, gozar seu humor ou ser presa dele. Todos serão melancólicos, uma vez que a bÍlis negra é o fluido que contamina o corpo e a mente com essa disposição de espírito peculiar. Com base nessa associação semântica, Aristóteles desenvolve a idéia de que a faculdade poética está intimamente relacionada à bÍlis negra.

O Renascimento atribui nova importância ao humor melancólico, e até o século XVI, a palavra humor veiculava o sentido hipocrático de *chumós* (suco, sumo, fluido) (Idem, Ibid.). Um século mais tarde, a língua inglesa dotou-a de um significado novo, mais próximo do que, no século XVIII, será reconhecido como *wit*. Esse termo foi definido da seguinte maneira em 1607, com base no grego *euphues*:

De naturaleza alegre, aguda, rápido para comprender, dotado de imaginación, que puede inventar con facilidad planes de acción, caprichos y estratagemas tan ingeniosas que quien no posee un espíritu igualmente sutil sólo puede admirarlo y no pretende rivalizar con él³.

Assim sendo, na fala elisabetana, a palavra humor já não possui apenas o sentido de fluido corporal, pois começa a incorporar paulatinamente a noção de “engenho” e de “graça”. Entretanto, conceitualmente essas duas acepções ainda não se diferenciam, ao ponto de estudiosos como Pollock apontarem o período em torno de 1600 como o momento de maior aglutinação entre o sentido consagrado de fluido e o sentido emergente de humor, o de engenho. O sentido moderno, composto pelos conceitos de *cômico*, *wit* e *fluido corporal* e caracterizado fundamentalmente pelo engenho (isto é, deliberadamente cultivado), só aparece registrado em dicionários por volta de 1682.

Ao final do século XVII, o público inglês já tem consciência dos desdobramentos que a palavra sofreu, adquirindo as novas acepções mencionadas acima. A elas, alia-se uma outra esfera de sentido, a de humor como dom individual, já sinalizada pelo grego *euphues*, base do *wit* moderno (Idem, Ibid.:78): “Para John Dryden⁴, el humor designa ‘algún hábito, pasión o afectación cuya extravagancia es propia y especial de un individuo y lo distingue del resto de la humanidad por su rareza’”.

Contudo, opondo-se à idéia de dom e à consequente passividade que ela encerra, emerge a noção de humor como um fazer ativo veiculado por meio de determinadas formas discursivas. Ampliando essa discussão na *Estética*, Hegel adver-

³ WALKINGTON, Thomas. **The Optick Glasse of Humors**, 1607 (*Apud*: POLLOCK, 2003:28).

⁴ DRYDEN, John. **Essai sur la poésie dramatique**, 1668 (*Apud*: POLLOCK, 2003:78).

te que o humor não é tão somente um conjunto de procedimentos técnicos identificáveis, argumento com que muitos de seus detratores tentaram minimizar seu alcance: trata-se, na verdade, de uma visão particular da existência, pautada pela inadequação e pela dissonância. Essa concepção é compartilhada por Pollock (2003:88), para quem "(...) el humor es la 'conciencia de la disonancia íntima: al no poder conciliar ya los términos contradictorios, [o humorista] juega con ellos, como en un acceso de jovialidad desesperada, para poder soportar el conflicto".

É na esteira desse percurso de variação semântica que, no século XVIII, o termo perde de vista sua origem humoral, concentrando-se em torno de sentidos como talento pessoal, visão de mundo e repertório de procedimentos técnicos. Em torno dessas acepções, nos movimentamos ainda hoje, sempre tentando elucidar o fascínio causado por essa conformação notavelmente esquiva.

Em 1803, Jean Paul Richter, escritor alemão, propôs uma definição que ajuda a compreender o caráter dialético do humor, a partir do que ele chamou de "três meios para se chegar a ser mais feliz":

(...) El primero "consiste en elevarse tan alto por encima de las nubes de la vida que uno pueda ver el conjunto del mundo exterior [...] reducido a las dimensiones de un jardín de infantes" (*el idealismo*). El segundo consiste en caer precisamente en ese jardín para anidar íntimamente en el pliegue de un surco (*el humor práctico*). "El tercero finalmente – que considero el más sabio y el más difícil – es el siguiente: servirse alternativamente de los otros dos" (*el humor estético*) (Idem, *Ibid*:83).

O humor estético é também o mais difícil de ser atingido devido ao seu objetivo: desautomatizar as formas pasteurizadas de percepção por meio de um fazer que necessita enveredar com desprendimento tanto pelas dimensões consideradas "elevadas" quanto pelos recantos mais sórdidos ou desmerecidos da experiência humana. Como seu princípio basilar é o reconhecimento da potencialidade existente nos contrários, o humor promoverá o rebaixamento e a elevação alternadamente, por meio da desconstrução do falso sério, da defasagem entre os termos da comparação e da atribuição de uma aura de dignidade ao que logo adiante será dessacralizado.

ASPECTOS REFERENTES À REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DO HUMOR

Em se tratando de literatura, parto do entendimento do humor como processo de elaboração ativa que contém uma dimensão estética, isto é, que não serve apenas para provocar distensão no leitor, permitindo-lhe rir um riso descompromissado e de caráter efêmero. O humor estético que me interessa investigar é o que provoca um efeito de percepção impressionista sobre seu receptor (POLLOCK, 2003), ou seja, aquele capaz de iluminar facetas do objeto que podem ser contraditórias, resultado de uma formalização discursiva complexa e potencialmente subversiva. Para entendê-lo melhor, considero importante partir de uma dada leitura da noção de mimesis, no intuito de discernir alguns aspectos que nos remetam à especificidade da representação cômica.

No capítulo III de *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2001), Antoine Compagnon descreve e discute as transformações sofridas pelo conceito de mimesis a partir do surgimento da teoria literária, no século XX. A compreensão aristotélica dessa noção em Auerbach, que abrange de Homero a Virginia Woolf, foi desmantelada pela teoria, que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade e se opôs particularmente às explicações historicistas ou impressionistas correntes no século XIX, restringindo a interpretação literária à materialidade do texto.

Contemporaneamente, a noção de mimesis foi reabilitada com base em uma nova interpretação da *Poética* de Aristóteles, a partir da qual se compreende mimesis como procedimento ativo que possibilita a construção de um conhecimento pelo leitor (COMPAGNON, 2001). É nesse sentido que Compagnon recorre a Northrop Frye, para quem a finalidade da mimesis é “(...) desvendar uma estrutura de inteligibilidade dos acontecimentos e daí atribuir um sentido às ações humanas” (Ibid.:128). Além disso, a noção de reconhecimento (visão prospectiva que o leitor ou espectador adquire da trama), presente em Aristóteles (*anagnôrisis*), permite a Frye proclamar o efeito da mimesis “fora da ficção, isto é, no mundo” (Ibid.:128).

A percepção de que o texto literário causa determinados efeitos no seu receptor já está presente de forma clara em Platão, no livro X de *A República*. Embora Sócrates caracterize a mimesis como deletéria para a formação do cidadão ideal, uma vez que ela é a produção de uma ilusão três graus distante da realidade, ele reconhece seu poder de encantamento: "(...) temos perfeita consciência do fascínio que ela [a poesia imitativa e serva do prazer] exerce sobre todos nós (...). E não é um fato, amigo, que tu também te deleitas com a poesia, principalmente quando ela se te apresenta em Homero?" (PLATÃO, 1973:452). Em função disso, Sócrates previne seu discípulo quanto à influência nefasta e inexorável que a mimesis exerce nos homens, sobretudo porque, na sua opinião, pouquíssimas pessoas teriam condições de se furta-rem a seu alcance: "(...) Muito poucos, quero crer, estão em condições de refletir que as paixões alheias de que participamos atuam necessariamente sobre nós" (Ibid.:450).

A insistência constante de Sócrates em favor da contenção emocional dos indivíduos pelo racional é um dos fundamentos para a condenação da representação dramática, gênero em que a expressão catártica é estimulada pelo poeta trágico. A esse respeito, importa destacar também o que Sócrates declara acerca da representação cômica:

E não serão também válidas essas considerações [sobre a poesia trágica] com respeito ao risível? Muita chocarrice que te envergonharias de fazer causa-te singular satisfação quando representada na comédia ou contada numa roda de conhecidos, sem que a rejeites por indecorosa. Há perfeita analogia com o caso das lamentações. Aquele desejo de fazer rir, que reprimias por meio da razão de medo de passares por palhaço, agora vai de rédeas soltas; mas, depois de fortalecido, muitas vezes, sem que o percebas, obriga-te, até mesmo em casa, a fazeres o papel de truão (Ibid.: 450).

Portanto, a poesia de caráter cômico, longe de ser considerada ingênua ou descartável, é vista como tão perniciososa quanto a trágica, uma vez que ambas causam perturbações indesejáveis (efeitos para além da representação textual) nos sujeitos. Nesse sentido, é pertinente investigar que efeitos peculiares o humor, entendido como construção discursiva, exerce sobre a sensibilidade, constituindo visões de mundo –

ou seja, representações – notadamente marcadas pela sublevação e pela crítica a todas as formas de poder.

FIGURAÇÕES DO HUMOR EM *ÁS DE COLETE*, DE ZUCA SARDAN: ANÁLISE DO POEMA “MORFOLOGIA DO SOBERANO”

(...) *el Humor es el hijo del Ingenio y la Alegría y el nieto de la Verdad* (...)⁵.

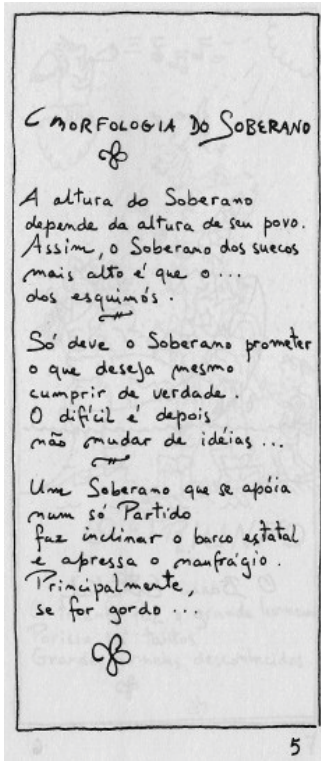
O poeta Glauco Mattoso, no seu livro intitulado *O que é poesia marginal*, faz a seguinte pergunta: “Poesia tem que ter estrela?” (1981:11). Essa indagação, aparentemente ingênua, propõe na verdade reflexão das mais relevantes, se compreendermos “estrela” metaforicamente: certa distinção que permite valorar a poesia como “elevada” (ou seja, avessa ao “rebaixamento” de temas e formas), hermética ou transcendente, traços caracterizadores da poesia lírica moderna.

As possíveis respostas a ela irão variar amplamente, abrangendo desde um sonoro e historicamente validado *sim* até a negação mais peremptória e radical. Entretanto, todas elas terão em comum o fato de veicularem posicionamentos específicos a respeito do fazer poético, como a noção de poesia enquanto arte universal ou como manifestação relacionada a um determinado momento histórico que, por sua vez, incita nos sujeitos a emergência de sensibilidades cuja genealogia pode ser mais ou menos demarcada.

No Brasil, a emergência da chamada poesia marginal, nos anos 70, apontou novos direcionamentos para o fazer poético. Tendo como antecedentes, num sentido amplo, as tendências vanguardistas européias, e no contexto brasileiro, o Modernismo de 22 (sobretudo a obra de Oswald de Andrade), essa nova poesia almejava estabelecer uma comunicabilidade que permitiria, dentre outras coisas, ampliar o público leitor, doravante concebido como “(...) um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia” (HOLLANDA, 1998:9).

⁵ Richard Addison. *Spectator*. 10 de abril de 1711 (*Apud*: POLLOCK, 2003:78).

No caso de Zuca Sardan, poeta comumente vinculado à poesia marginal, proponho-me a investigar os traços que identificam sua produção “sem estrela” em relação a um aspecto em especial: o humor. Para isso, apresento a seguir a análise do poema “Morfologia do soberano”, pertencente à obra *Às de colete*, de 1994.



“Morfologia do soberano” é um poema composto por três estrofes que se organizam conforme um padrão comum: os primeiros versos veiculam uma assertiva que se assemelha a uma máxima⁶, cujo sentido é problematizado em seguida

⁶ “Máxima (ss), s. f. Axioma; sentença moral; conceito; antiga figura musical, com o valor de oito semibreves”. In: CIVITA, Victor (Ed.). **Pequeno dicionário brasileiro ilustrado da língua portuguesa**. Volume 2. São Paulo: Abril Cultural, 1971:1057.

em decorrência de processos humorísticos. Ao iniciar a leitura do poema, o leitor entra em contato com a organização discursiva que irá caracterizá-lo como um todo: há sempre uma máxima que é rebatida pelo conteúdo expresso nos versos que a seguem, a partir de formulações diversas e com efeitos particulares, ainda que sob a mesma disposição estrutural. Vejamos como isso se dá.

Na primeira estrofe, a palavra “altura”, empregada no sentido de retidão moral, é interpretada como “o tamanho de uma pessoa”. Isso é possível devido à ambiguidade do termo nesse contexto, explorada por meio de um procedimento linguístico denominado *silepse*. Logo, o efeito de humor advém da interpretação literal de algo que deveria ser compreendido metaforicamente.

Na estrofe seguinte, os dois últimos versos colocam em suspensão o conteúdo da máxima. Nesse caso, o humor é fruto da relativização, por parte de interesses individuais, de um preceito ético de governabilidade – um preceito coletivo, portanto, que teoricamente não deveria ser colocado sob uma ótica pessoal.

Na última estrofe, os primeiros versos expressam em tom sério uma verdade acerca das alianças entre o partido que está no poder e os demais partidos políticos. Novamente, o campo semântico relacionado às palavras “barco”, “inclinar” e “naufrágio” é propositalmente ambíguo nesse contexto de enunciação. Sua interpretação literal, sinalizada nos dois versos finais, estimula o riso, que repercute no desenho que acompanha o poema.

Nos três casos, os versos finais de cada estrofe podem ocasionar no leitor um misto bem-humorado de surpresa e estranhamento.

As máximas eram recursos muito presentes na literatura medieval devido ao seu caráter didático e teor moralizante. No poema de Sardan, elas são estrategicamente relativizadas: a partir delas, o eu poético joga com a crença em valores tidos como essenciais ao homem, sobretudo os morais. Tudo é colocado em dúvida, notadamente os preceitos normativos associados ao poder, à ética pessoal e ao funcionamento das instituições. Isso fica visível na maneira como a máxima aparece, sempre dessacralizada, e por vezes ridicularizada, pelo conteúdo dos versos que vêm depois dela. Diferentemente da

lição veiculada pela literatura medieval, aqui o que encontramos é uma lição ao revés, com final desmoralizante, ainda que ocorra o diálogo com o antecedente literário. Isso diz muito a respeito da obra de Sardan em sentido amplo, assim esmiuçada por outro poeta, Alcides Villaça, na apresentação de “*Ás de Colete*”, primor de sagacidade e lucidez interpretativa:

Rir-se da intimidade lírica, dos ideais humanistas e das utopias políticas é praticamente um dever dos “modernos”, que sabemos tudo e somos mais espertos. Zuca Sardan finge acompanhar e municiar esse riso tolo, numa grande e festiva liquidação – mas seus temas revolvem, sim, o Poder, a Moral, a Ética e a Política, materializados em suas fontes e manifestações históricas mais agudas enquanto despenam no chão do estilo macarrônico (SARDAN, 1994:VII).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Ás de colete*, encontramos o emprego recorrente de construções discursivas humorísticas tradicionalmente expulsas pelas concepções poéticas pré-vanguardistas, enquanto recursos expressivos por meio dos quais se desenvolve uma possibilidade de experimentação com a linguagem que almeja torná-la mais acessível a um público maior. A esse respeito, vale lembrar que a condição de comunicabilidade foi a grande bandeira das Vanguardas, certas de que os níveis de hermetismo e obscuridade a que a poesia lírica chegou com Mallarmé acabariam por expulsar a própria figura do leitor. Com base nessa premissa, esses movimentos procuraram seduzi-lo de diversas maneiras, sendo que o humor se mostrou uma das mais eficazes, dado seu caráter indireto e plurivalente.

O humor como postura peculiar do eu-poético encontra ressonância profunda no fazer de Sardan, que o emprega de forma a promover a atração do leitor, bem como no intuito de corromper e desmoralizar, por meio de alterações, rebaiamentos e profanações, todos os níveis de sua experiência – inclusive, e não poderia ser diferente, de sua experiência como leitor. Do humor assim empregado não escapa ninguém; o humorista é aquele com quem não compartilhamos os códigos de percepção e interpretação do mundo, aquele que nos faz vivenciar, de forma particular, um atrito – a dissonância

de que Pollock falava anteriormente. E é por isso que, se bem-sucedido, ele é capaz de ampliar nossa capacidade perceptiva, ao mesmo tempo em que nos enreda, nos ludibria e nos desconcerta.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 97-138.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PLATÃO. Livro X. In: *A República*. São Paulo: Difel, 1973.

POLLOCK, Jonathan. *Qué es el humor?* Buenos Aires: Paidós, 2003.

SARDAN, Zuca. *Ás de colete*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.