

Irineu Eduardo J. Corrêa

UFRJ

Ficções do humor e a idéia de ironia em Bernardo Guimarães*

Resumo: Bernardo Guimarães seria um legítimo e muito bem qualificado romântico. Entretanto, ele acaba situado como um poeta secundário, no cânone. Este ensaio explora esta contradição. Para isto, destaca algumas ocorrências das categorias de ironia e de humor nos versos do poeta, e sugere que o uso que faz delas é radical, produzindo uma crítica que ultrapassa aos padrões estabelecidos para o movimento. Assim, ele acaba por se colocar fora da norma medíocre e, portanto, fora do lugar onde os eleitos são posicionados.

Palavras chaves: ironia, humor, cânone.

Abstract: Bernardo Guimarães could be thought of as a legitimate and qualified example of the Romantic poet. In spite of this, he has been listed as a secondary poet by the canon. This essay explores this contradiction. In order to do that, it highlights some inscriptions of irony and humour in the poet's lines, and suggests that the use he makes of them is a radical one, producing a criticism which goes far beyond the established patterns of Romanticism. Thus, the poet ends up placing himself apart from mediocre norm, and therefore, outside of the arena occupied by those thought of as "legitimate" poets.

Keywords: irony, humour, canon

Um poeta à margem

Bernardo Guimarães ocupa uma posição estranha no cânone brasileiro. Seu nome não é esquecido pela crítica e está presente na maioria das antologias e histórias da literatura. Porém, com freqüência, é lembrado para ser ridicularizado ou mostrado com o que tem de mais problemático em sua obra. Os modernistas de 22, por exemplo, parodiaram o título de seu romance mais famoso, *A escrava*

TERCEIRA MARGEM

Isaura, no manifesto *A escrava que não é Isaura*, no qual caricaturam a estética romântica e propõem uma renovação nas artes. Um dos compêndios mais conhecidos de história da literatura brasileira reporta a má vontade dos literatos daquele tempo para com o regionalismo do escritor, no exemplo Monteiro Lobato, e identifica um possível preconceito racial que transitaria pelo texto do autor, justificando-o como sintoma da prevalência dos padrões estéticos europeus na representação da imagem da personagem mestiça¹.

Na avaliação de Bernardo enquanto poeta, o posicionamento da crítica se altera de modo significativo. Sílvio Romero, embora veja certas dificuldades nos aspectos formais de sua composição, considera-o autor para ser relido, pois novas nuances líricas serão sempre encontradas em seus versos – opinião que adquire o claro sentido de elogio. José Veríssimo vê qualidades de difícil superação no entusiasmo e no caráter nacionalista de sua obra². Machado de Assis aponta ser injusta a falta de reconhecimento das suas qualidades poéticas³. Entretanto, apesar de elogios como estes, ele é mantido numa posição de segundo plano nas antologias e nos compêndios de história. Um curioso deslocamento para a margem do cânone, se considerarmos seus três defensores acima referidos – importantes vozes nos processos de canonização.

Em sua defesa vai também Manuel Bandeira, outra importante voz do cânone, que o posiciona entre os mais importantes autores de seu tempo, capaz de realizar a síntese do romantismo em versos⁴.

Este ensaio se articula especialmente na direção indicada por Bandeira. Para tanto, pretende realizar uma aproximação da ironia e do humor, duas importantes categorias do romantismo, conforme Novalis e Schlegel as propuseram, apontando a apropriação que o poeta brasileiro faz delas, em alguns dos seus versos de riso e zombaria. Ao final, talvez seja possível vislumbrar que versos aparentemente toscos e despreziosos serão exatamente aqueles nos quais o autor deixou impressas características românticas fundamentais. Uma identidade revolucionária no sentido em que o romantismo pretendeu estabelecer uma concepção de mundo distinta daquelas que existiram até então. Um movimento que, em suas origens, corresponde à crise profunda dos últimos anos do século XVIII, no Ocidente – crise econômica e política, com a ascensão definitiva da burguesia ao poder, e crise filosófica e moral, expressa no debate proposto pela crítica kantiana, equação de especial interesse para este trabalho, especialmente quando traz à baila a discussão sobre o sujeito e sobre a posição da arte na sociedade⁵. Debate que se desdobra até os tempos atuais.

Algumas revisões

Os estudos sobre a obra bernardina permanecem relativamente raros. Num catálogo editado por ocasião do centenário de sua morte, em 1984, estão arrolados apenas 25 títulos de ensaios e trabalhos sobre o escritor e sua obra. Na biografia do escritor, preparada por Basílio de Magalhães, estão indicadas 60 obras de referência direta a ele⁶. À guisa de comparação, um catálogo comemorativo dos 150 anos do nascimento de Castro Alves relaciona mais de 300 trabalhos sobre o poeta baiano.

Todavia, o processo de esquecimento sofrido por Bernardo é muito sofisticado. O que acontece com *O elixir do pajé* seria exemplar disso: o poema, de cunho fescenino, está entre os seus trabalhos mais conhecidos, porém sua divulgação é devida principalmente à ação quase clandestina de pequenas tipografias, pois ele sofre uma forte censura no meio editorial mais qualificado, informa Magalhães. E, realmente, consultada a edição completa de suas poesias, realizada sob os auspícios do antigo Instituto Nacional do Livro, vê-se que o poema do pajé não consta⁷. Nenhuma alusão, nem quando o ensaio introdutório faz referências às poesias joco-sérias ou às obras indianistas, duas categorias nas quais a obra se enquadraria facilmente. É como se aquele poema não existisse para a bibliografia oficial⁸.

No espaço acadêmico, dentre as poucas referências encontradas sobre a obra censurada do poeta, destaca-se aquela feita por Haroldo de Campos que, em "Poesia sincrônica", discute a inserção da obra literária nos diferentes contextos culturais e sua projeção na contemporaneidade. Ao fazê-lo, sugere que a poesia erótico-escatológica reuniria a capacidade de romper com a sincronia da cena canônica do romantismo e interrogaria sobre o que esteve presente no imaginário daquele momento, mas foi censurado: o burlesco, o bestialógico e o *nonsense*. Entre os exemplos que escolhe, está justamente Bernardo Guimarães⁹.

Numa referência mais direta, "Bernardo Guimarães: romantismo com pé-de-cabra", de Flora Sussekind, denuncia a lógica da censura que impediu que o trabalho do poeta tivesse a existência reconhecida "em meio aos indianismos, arroubos de eloquência e subjetividades lacrimajantes do romantismo brasileiro". Na perspectiva daquela idealização não haveria lugar para um velho debochado e sua sexualidade, expostos ambos com todas as letras. Uma tal atitude seria difícil de ser aceita sem resistências, em especial por um projeto ideológico com pretensões de objetivar uma imagem para o herói fundador da nacionalidade, o índio puro de corpo e alma. Segundo a pesquisadora, ocorreria

TERCEIRA MARGEM

uma equação perversa, na medida em que as qualidades ímpares do poeta, crítico e exímio explorador das contradições do manifesto romântico, concorreriam para que ele fosse marginalizado pelos segmentos mais normalizantes do movimento¹⁰.

Luiz Costa Lima é o terceiro teórico que se propõe a analisar a obra bernardina. Explorando alguns aspectos do pseudo-esquecimento que o poeta sofre, "Bernardo Guimarães e o cânone" recupera o processo com que Romero e Veríssimo engendraram as suas avaliações: "pelos modelos da poética retórico-sentimental que aqui mais circulavam". O texto crítico chama a atenção para a característica original da presença de uma melopéia neoclássica naqueles versos e denuncia a escassa preocupação dos estudos literários com trabalhos que fogem à norma: tal situação seria devida à falta de uma visão social e política dos estudos literários¹¹.

Curiosamente, uma ida ao texto de Veríssimo evidencia que as razões que invoca para ressaltar as qualidades do poeta dizem respeito a uma certa "filiação clássica de seu pensamento e estro". Razões contra as quais se colocaria, por sua vez, a afirmação de Bandeira, anteriormente lembrada, quanto às exemplares características românticas de Bernardo¹².

Qual seria, então, o lugar do texto de Bernardo Guimarães: uma obra oscilante entre a pieguice denunciada pelos modernistas e o escracho de baixo nível indigno de aparecer até mesmo em suas "obras completas" ou, ainda, um neoclássico perdido no auge do romantismo? Controvérsias como estas exigiriam a palavra poética para serem perscrutadas. Respondendo sobre si próprio, João Cabral de Melo Neto define a idéia, sempre imprecisa, de movimento literário: "Uma geração se caracterizaria menos pelo comportamento de seus membros que pelos condicionamentos que sofrem ao se interessarem por literatura". As realizações que fazem seriam as responsáveis pela marca da originalidade, qualidade determinante para a permanência da obra no cenário poético, sabe-se¹³.

As sinalizações das leituras de Byron, Musset, Bocage e outros mais antigos, notáveis em epígrafes e outras referências, estariam marcando de maneira consciente a integração de Bernardo ao romantismo. Todavia, estas marcas não bastariam para determinar tal integração de maneira incontestável – vide as conotações da resposta de João Cabral. As possibilidades da aproximação entre o verso bernardino e as propostas românticas poderão ser mais aprofundadas e melhor verificadas com o destaque de algumas ocorrências da ironia e do humor ali.

Ironia e humor

O primeiro termo, *witz* no idioma alemão, surge como um jogo soberano de destruição e construção, no qual o sentido velho, habitual e preestabelecido das idéias se perderia, dando lugar para a constituição de um sentido novo para uma velha frase, sentido transformador das antigas relações – não se pode esquecer que o romantismo é revolucionário em sua gênese e os românticos estavam projetando um novo mundo.

Um achado *witz* é uma desagregação de elementos espirituais, que, portanto, tinham que estar intimamente misturados antes da súbita separação. A imaginação tem que estar primeiro provida, até a saturação, de toda espécie de vida, para que possa chegar a tempo de eletrizar-se de tal modo pela fricção da livre sociabilidade que a excitação do mais leve amigo ou inimigo possa arrancar faíscas fulgurantes e raios luminosos, ou choques estridentes¹⁴.

No contexto romântico, ela seria como o reencontro de dois pensamentos amigos que estiveram distantes. No contexto da psicanálise, de muito prováveis origens românticas, esta palavra de toada insensata invoca o que esteve oculto de seu emissor e se revela no contato estabelecido, por um instante, com o destinatário da mensagem. Ela seria a mais social das funções psíquicas que têm como objetivo a produção de prazer.

Um senhor de terras nota um aldeão e encontra semelhança consigo próprio, pergunta se a sua mãe não tinha freqüentado o castelo. O homem responde afirmando que sua mãe não o havia feito, mas seu pai sim¹⁵.

Dois judeus encontraram-se num vagão de trem em uma estação na Galícia. "Aonde vais?", perguntou um. "A Cracóvia", foi a resposta. "Como você é mentiroso!", não se conteve o outro. "Se você dissesse que ia a Cracóvia, você estaria querendo fazer-me acreditar que estava indo a Lemberg. Mas sei que, de fato, você vai a Cracóvia. Portanto, por que você está mentindo para mim?"

Neste dois exemplos, a mensagem incoerente traz à baila um jogo em que a inteligibilidade se faz presente na solicitação de reconhecimento – criado a partir de uma idéia que sofre a condensação e o deslocamento, processos inconscientes que terão que ser recolhidos e reconstituídos por uma terceira pessoa, o ouvinte. O jogo de palavras, e de idéias, contém a verdade contrária ao modo e aos hábitos do pensamento corrente, faz transbordar em suas margens o conteúdo que não está presente e, no entanto, ali tem sua existência momentaneamente garantida. Note-se como tempo e espaço são fundamentais nesta articulação: a réplica à fala inicial tem que ser imediata para que o jogo se dê. Freud cita o poeta Jean Paul –

TERCEIRA MARGEM

"Um *witz* é como o padre que casa a todo casal" – para frisar o reconhecimento de uma identidade inelutável entre as palavras que participam daquele jogo. E completa: "e dá preferência aos casais a cuja união os parentes abominam"; expondo o caráter provisório daquela consagração.

A ironia permitiu ao aldeão responder à altura o insulto que impregnava a pergunta do nobre presunçoso, o que não poderia ser feito abertamente, sob risco de vida. As suas palavras, aparentemente sem sentido, garantem que o material verbal e as situações conceituais resistam à crítica externa e transponham as inibições internas que mantiveram as fontes de prazer inacessíveis – seja do ponto de vista do criador quanto daquele que irá reconhecer o espírito do que é insensato na aparência. O prazer tornado acessível pelo jogo criado com as palavras seduz quem ouve. A expressão sem sentido, que escapa distraidamente, "traz a verdade à luz"¹⁶ e o que era surpreendente se afirma como sentido.

O humor, por sua vez, seria uma categoria à parte, distinta do *witz*, afirma Novalis.

Humor é um maneirismo arbitrariamente adotado. O arbitrário é o picante nele: humor é o resultado de uma livre mescla de condicionado e incondicionado. Através do humor, o peculiarmente condicionado se torna universalmente interessante, e adquire valor objetivo. Onde fantasia e juízo se tocam, nasce o *witz*; onde razão e arbítrio fazem par, humor. A zombaria faz parte do humor, mas é inferior em um grau: não é mais puramente artística, e é muito mais limitada. O que Fr. Schlegel caracteriza como ironia não é, segundo meu parecer, nada outro senão a conseqüência, o caráter da clareza de consciência, da verdadeira presença de espírito. A ironia de Schlegel pareceu-me ser genuíno humor. Vários nomes são proveitosos a uma idéia¹⁷.

A defesa da identidade do humor frente à capacidade agregadora da ironia é, igualmente, sustentada pelo texto psicanalítico. O humor representaria um triunfo do narcisismo diante do desamparo da realidade: um condenado, ao se ver diante do carrasco e da forca, declara "que a semana estava começando otimamente!" Por um momento, o prisioneiro se liberta da situação de opressão absoluta e acha na circunstância que o oprime violentamente o humorístico, juntando sua própria posição, a do carrasco e a de tudo que está à sua volta. O "Supereu, por um rápido e decisivo instante, abandona a identidade que recalca em favor da ilusão e do prazer que liberta" e ajuda o Eu a se mostrar em toda a sua potência – o representante da palavra do pai no psiquismo, que habitualmente ameaça e impõe os limites da realidade, protegerá o sujeito das imposições desta mesma realidade. O sentido das palavras do sujeito humorístico seria: "Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!"¹⁸.

FICÇÃO E IDÉIAS

Em comum entre ironia e humor: o exemplar deslizamento entre o que está escrito e as idéias que circulam e se modificam naquelas frases. O especial deste jogo é a psicanálise lacaniana que explica, quando invoca o exercício de reencadeamento de significações como jogo criador das condições para alterar o sentido e as relações que, no senso comum, relacionam significantes e significados. Na situação nova um não se sobreporá ao outro, mas deslizarão ao sabor de valores novos que se estabelecem ali, num rápido e original momento, ou seja, significante e significado se alteram continuamente, dependentes das sempre mutáveis circunstâncias¹⁹. Nos exemplos freudianos se deixa antever o fio de amargura que sustenta o sujeito diante da precariedade da condição humana, seja diante do fato banal ou do acontecimento ímpar e definitivo para sua existência – o amigo que ao mentir diz a verdade e a suposição que o outro amigo faz quanto a isso; o nobre que, ao lhe achincalhar a mãe do aldeão, tem a sua própria achincalhada; a morte eminente e inexorável dita como se fora improvável.

No contexto das rimas do poeta, as acentuações irônicas e de humor funcionariam dentro do mesmo princípio, seriam como importantes instrumentos para que um autor se apresente consciente das implicações e conseqüências da dicção e temática de seu tempo, capacitando-o a exercitar transgressões às soluções consagradas para as coisas do mundo, banalizadas pelo senso comum ou mitificadas pela razão científica. Isto, que se ressalte cuidadosamente, num dos planos em que a inspiração poética funciona, pois a questão da consciência total e positiva do poeta sobre a execução e conseqüências de sua obra é profundamente problemática. Afinal, defendemos em outra oportunidade que, no limite, a projeção que a poesia faz em benefício das indeterminadas leituras futuras exige que se abandone a concepção de que o sujeito autor seja livre e consciente, pai de sua obra, através da qual falaria para seus leitores *ad extremum*, em favor da possibilidade que o texto se ofereça às múltiplas leituras e guardasse uma potência de dizer para além do que o seu autor previu. Hipótese que, por sua vez, não implica, como termo acessório, na formulação da morte do autor, mas sim na refutação da concepção metafísica do sujeito, combate marcado profundamente pelas idéias de Freud²⁰.

A pena do poeta

Retornando a questão da obra de Bernardo e sua inserção no romantismo, vamos ensaiar o apontamento da ocorrência da ironia e do humor em sua obra. Inicialmente, recuperaremos a afirmação de Veríssimo quanto a ser o poeta o único romântico sem tristeza e dorlência, sem excesso de subjetivismo e sem

TERCEIRA MARGEM

morbidez sentimental²¹. Evitando concordar com a afirmação em toda a sua amplitude, descobrir humor e ironia nos versos bernardinianos não é tarefa difícil, pois aparecem em várias formas e cumprindo diversas funções. Funções que, preliminarmente, estariam fundadas nas próprias razões do poeta, para quem a poesia nacional deveria seguir a sua "própria inspiração", numa crítica veemente a um certo modelo de intelectual que fazia poesia brasileira, como se as cidades brasileiras fossem como Paris, Roma ou Londres e o sertão pudesse ser representado como os Alpes ou os Bálcãs – crítica fundadora do romantismo no Brasil, desde os debates que têm o *Discurso sobre a história da literatura no Brasil*, como marca central. Mesmo grandes autores como Goethe, Byron e Musset, ou Zola e Guerra Junqueiro, "são para serem admirados", nunca tomados como modelos. País diverso, clima diferente, índole divergente, costumes outros, estado civilizatório distanciado do europeu propiciariam poesia divergente. Sua intenção: não seguir escola nenhuma, ser eclético²².

Vai inscrito nesta manifestação o projeto de ir contra o sentido medíocre da produção literária. Qual seria o instrumento do poeta, para isto? A palavra. Não uma palavra qualquer, ou uma palavra onde o significante determina significados definitivamente elevados – absolutamente líricos e canônicos. Para responder ao falseamento de sentido que denuncia, ele oferecerá a palavra insensata, onde se reconhece o humor e a ironia. E o faz no sentido direto em que a poesia se articula, o estro e o modo de pensar pelo qual é realizada de modo geral e habitual. Postura que nos parece de conseqüências marcantes para todo o conjunto de sua obra e que o identifica diretamente com as pretensões fundamentais do romantismo, conforme preconizadas pelos citados Schlegel e Novalis.

Em algumas composições, a ironia incide diretamente sobre alguns dos mais nobres temas poéticos – como o são cabelos, olhos, "mil coisas gentis" dos seres amados – cantados a exaustão por tantos românticos da melhor cepa e que, de tanto serem retomados acabam banalizados. Bernardo, neste caso, é impiedoso e visita detalhadamente as principais soluções que a lírica de seus pares consagrou. Algumas vezes o faz de modo explícito e outras com a mais sutil ironia:

Cantem outros os olhos, os cabelos
E mil cousas gentis
Das belas suas: eu de minha amada
Cantar quero o nariz.

Não sei que fado mísero e mesquinho
É este do nariz,
Que poeta nenhum em prosa ou verso
Cantá-lo jamais quis²³.

FICÇÃO E IDÉIAS

E descobre que esta peça da anatomia merece um longo poema, de métrica diversificada e rica. Nele, mais do que elevar o nariz que já está erguido no meio das demais funções do rosto, Bernardo rebaixa as muitas bocas, queixos, dentes (e, por aproximação, mãos, cabelos etc.), elevados objetos dos desejos de tantos vates. O destaque ao nariz vai num crescendo até que, brincando com as palavras, indicador de um completo domínio da *mimesis*, imagina as conseqüências da pseudo-inabilidade do autor na exaltação de tão delicada parte do corpo da amada, com a própria declarando: "Pois se meu nariz é trombeta?.../Oh! não mais, Sr. poeta,/Com meu nariz s'intrometa". Ou seja, o poeta prevê que acabará por ter seus esforços malogrados. Nariz, do qual antes dele, somente Gregório de Matos havia cantado, em ferozes versos que *O enfurecido poeta daqueles ciúmes descompostos lhe faz esta horrenda anatomia*.

Conforme lição de Bandeira, *O devanear de um céptico* pode ser considerado um poema síntese do romantismo. Uma observação que se evidenciará na medida em que visita o âmago da relação sujeito-mundo, central para aquele movimento:

Ó mortal, por que assim teus olhos cravas
Na abóbada do céu? – queres ver nela
Decifrado o mistério inescrutável
Do teu ser, e dos seres que te cercam?

Deste lugar, o ceticismo em relação às realizações humanas dialoga com a idealização da humanidade que, exatamente por ser idealizada, sempre ocupará o espaço do irrealizável na plenitude com que foi imaginada. Mesmo diante da morte, suprema companheira do autor romântico, o sonho de harmonia total com a natureza é frustrado, conforme anuncia o poeta céptico na estrofe final – "Se ao menos eu soubesse que co'a vida/Terminariam tantas incertezas/.../Para sempre apagar-se... – mas quem sabe?" Sutil ironia: será impossível saber se a morte é solução para o sentimento de estranhamento em relação ao mundo não idealizado. Ironia que se posiciona em contraponto a tantos versos nos quais a morte é exaltada como libertação e elevação das qualidades do mortal: "Quando a morte nos colhe, o que nos resta/A não ser das virtudes grato aroma?", de Gonçalves Dias;²⁴ ou ela é responsável por uma dor sem medida: "A todos nós, deixando em hora triste, /Cheios de dó, transidos de amargura", de sua própria lavra;²⁵ versos nos quais a morte surge inexorável e irremediável – marcada sempre por dimensões absolutas.

Em "Dilúvio de papel", o mote para o poema é o sentimento de ambivalência, marcado com uma boa dose de cinismo, proveniente do abandono do habitual e elevado distanciamento das coisas do cotidiano, um flagrante de seus primeiros

TERCEIRA MARGEM

compromissos com o mundo do trabalho, a mundana e medíocre atividade jornalística. A estratégia romântica toma rumo diverso do comum, surgindo envolta no humorismo evidente, quase zombeteiro, mas, nem por isso, salvaguardada do mesmo desespero e ceticismo em relação às coisas do mundo, talvez, pela mistura de soluções, uma peça de transição, entre o humor e a ironia²⁶.

A musa toma a palavra do poeta, ao invés de inspirá-lo:

Que vejo? junto a meu lado
Um desertor do Parnaso,
Que da lira, que doei-lhe
Faz hoje tão pouco caso.

Ricas promessas de um porvir imenso?
Nossos vergéis floridos
Tocas por esse lúgubre recinto,
Onde os dias te vão desenxabidos
Em lânguido marasmo;

.....

Onde estás a criar cabelos brancos
Na lide ingloriosa
De alinhar a trancos e a barrancos
Insulsa e fria prosa!

Leiam-se alguns dos poemas de Álvares de Azevedo, como "Editor", "Dinheiro", "É ela! É ela! É ela!" e "Minha desgraça" e se notará nos dois autores a mesma dicção, o mesmo desespero diante das tensões entre as coisas do mundo e as da poesia. Sem que o desenvolvimento dos poemas seja necessariamente o mesmo: um traço de fina ironia não deixará o poeta esquecer a importância da fidelidade à musa inspiradora, esteja ela imaginada numa reles lavadeira, por Azevedo, ou numa visão fugidia, visitando uma redação de jornal e tentando afogar o poeta traidor, caso do poema de Bernardo.

O humor assume absoluto, adquirindo as características de zombaria, na classificação proposta por Novalis para criticar o estranho nome da freguesia de Madre-de-Deus-do-Angu e produz a pergunta: "*Se na sagrada escritura/Já encontrou, por ventura,?/Um deus que tivesse madre?*"²⁷ Pergunta que só admite uma resposta:

Uma emenda supressiva:
Suprime a madre, que é viva,
Fica o angu, que é comida.

.....

FICÇÃO E IDÉIAS

Chame-se a tal freguesia
A do Angu de Deus, sem Madre.

Resposta implacável. Comida não serve para nome de lugar: serve apenas para marcar o ridículo da situação.

Em outro poema será possível encontrar a ironia no seu estado mais elaborado, produzida entre o recalque e a censura de gestos e sentimentos, recheada de significações e, portanto, pronta para causar estranhamento e emoção quando e onde menos se esperaria. Este efeito pode ser visto na paródia a *Lembranças do nosso amor*, de Aureliano Lessa. Os versos bernardinianos estão cheios de imagens grosseiras – "berros da vaca do mar", "mulher desejada comendo marmelada". Um contraste e um desenvolvimento inesperado, caso fossem observadas as indicações do título que, em sua epifania amorosa, habitualmente seria saudada com um conteúdo lírico e sentimental. Ao final do poema, entretanto, o sujeito poético não resiste, e a linguagem escrachada que usa não consegue esconder a triste expressão de saudade, e ele se mostra agradecido ao anjo da morte que "afoga por amizade,²⁸/Lembranças do nosso amor!" revelando que a dureza das imagens escolhidas, na verdade, tentavam manter secreto o mais romântico estado d'alma: coisas de poeta, possibilidades da poesia.

Conclusão

Unheimlich é a palavra que o texto psicanalítico usa para descrever a relação de ambigüidade entre a integridade que marca o Eu, fechado em torno do sujeito e dos objetos e capaz de sujeitar todos aos seus desejos, e o risco de desintegração que marca o surgimento de uma outra presença no horizonte daquele Eu, presença fora da relação de sujeição apontada. As conseqüências derivadas da presença do estrangeiro podem ser bastante duras, chegando às tentativas de supressão física do identificado como o Outro.

Bernardo Guimarães parece mimetizar uma relação de estranhamento em toda a sua complexidade. Escrevendo sua obra no justo momento em que a literatura brasileira tinha um projeto com amplos compromissos políticos ideológicos que refletiam, inclusive, nos padrões estéticos e qualitativos da produção artística, ele se apresenta como um texto que se diz presente naquele horizonte, devidamente qualificado para escrever poesia nos padrões vigentes, como o faz em *O devanear do céptico*. Porém o faz no espaço mais radical que aquela estética seria capaz de produzir e aceitar – nos termos propostos pela ironia e humor.

TERCEIRA MARGEM

Na composição que exercita, o texto do poeta dialoga com seus pares e se deixa reconhecer romântico, mas o faz no espaço da contra-dicção do que é corrente. Atuando sempre nos limites, a obra, nas aparências, sempre estaria deslocada, imersa nas marcas da pieguice ou da escatologia de sentido raso, embora venha afiançada pela crítica da mais alta estirpe, conforme se registrou. Neste sem-sentido estaria, talvez, uma estratégia de nunca se revelar completamente para o leitor atual e manter a possibilidade de um diálogo endereçado às indeterminadas demandas futuras – um espaço literário absoluto e, neste sentido, absolutamente romântico.

Irineu Eduardo Jonas Corrêa é Doutorando em Semiologia e Mestre em Teoria Literária pela Faculdade de Letras, UFRJ. Pesquisador efetivo da Fundação Biblioteca Nacional. Integrante dos grupos de pesquisa Estéticas de fim-de-século e ARS, inscritos no Diretório de Pesquisa do CNPq. Publicou, entre outros trabalhos, "Anotações a propósito da imitação poética" In: *Fronteiras da Literatura: discursos transculturais vol. 2 e Catálogo de obras de Freud na FBN*.

BIBLIOGRAFIA

- BANDEIRA, Manuel. (org.) *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase romântica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia sincrônica. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 211-7.
- CANDIDO, Antônio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- . *La carte postale*. Paris: Flammarion, 1980.
- DIAS, Gonçalves. Fragmentos. In: *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. 23 v.
- GUIMARÃES, Bernardo. *O elixir do pajé*. Rio de Janeiro: Editorial Piraquê – Os Cem Bibliógrafos, 1958.
- . *Poesia erótica e satírica*. Prefácio, organização e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- . Produções satíricas e bocageanas de Bernardo Guimarães. In: IONES CORREA, Irineu Eduardo J.(org e notas). *Biblioteca virtual: poesia brasileira*. Rio de Janeiro: www.bn.br, 2001.

FICÇÃO E IDÉIAS

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1959.

HOMENAGEM A BERNARDO GUIMARÃES. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.

JONES CORRÊA, Irineu Eduardo. *A feminilidade e a poesia romântica: especulações sobre o poema da psicanálise*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1999. Dissertação de Mestrado.

LACAN, Jacques. *Écrits I*. Nouvelle édition. Text intégral. Paris: Seuil, 1999. (Existe edição em português : _____. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LACOUÉ-LABARTHE, P. e NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães (esboço biográfico e crítico)*. Rio de Janeiro: Typographia do Anuário do Brasil, 1926.

NOVALIS. *Pólen*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodríguez Torres Fº. São Paulo: Iluminuras, 1988.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 5 vols.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SUSSEKIND, Flora. "Bernardo Guimarães; romantismo com pé-de-cabra". FOLHETIM, suplemento da *Folha de São Paulo*, 9 de setembro de 1984.

VERÍSSIMO, José. *Estudos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929.

NOTAS

* Versão escrita de trabalho apresentado durante a I Jornada de Estudos do ARS – Arte, Realidade e Sociedade – em 2 e 3 de julho de 2003, na Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

¹ BOSI, A. (1993) p. 155-60.

² ROMERO, S. (1953) T. III, p. 1065 e segs. e VERÍSSIMO, J. (1929) p.311 e segs, respectivamente.

³ Apud GUIMARAENS FILHO, A. de. Introdução (1959).

⁴ BANDEIRA, M. (1996) p. 13.

⁵ Entre outros, LACOUÉ-LABARTHE, P., NANCY, J.-P. (1978) p. 13-5.

⁶ *HOMENAGEM A BERNARDO GUIMARÃES*. 1984 e MAGALHÃES, B. (1926) p. 271-7.

TERCEIRA MARGEM

⁷ GUIMARAENS FILHO, A. de. (1959)

⁸ Recentemente este processo vem sendo rompido e pelo menos três editores importantes apresentam os textos dos poemas sem restrições ou cortes. O primeiro é aquele preparado sob o patrocínio dos "Cem Bibliógrafos", ilustrada e impressa em pranchas. O segundo é a coletânea *Poesia erótica e satírica*, editada pela Imago. A outra edição está publicada na biblioteca virtual, da Fundação Biblioteca Nacional.

⁹ CAMPOS, H. de. "Poesia sincrônica". (1969) p. 211-7.

¹⁰ SUSSEKIND, F. "Bernardo Guimarães; romantismo com pé-de-cabra". 1984.

¹¹ LIMA, L. C. "Bernardo Guimarães e o cânone". (1991) p. 242-252.

¹² VERÍSSIMO, J. (1929) p. 311.

¹³ SECCHIN, A. C. "Entrevista de João Cabral de Melo Neto". (1999) p. 325-333.

¹⁴ SCHLEGEL, F. "Lyceum, fragmento 34". (1997) p. 25.

¹⁵ Os exemplos destacados, deste ponto até nova referência, estão em FREUD, S. "Os chistes e sua relação com o inconsciente". (1989) v. VIII. p. 13-238.

¹⁶ FREUD, S. "A psicopatologia da vida cotidiana". (1989) v. VI. p. 11-240.

¹⁷ NOVALIS. (1988) p. 589.

¹⁸ Conforme analisa e exemplifica FREUD, S. "O humor". (1989) v. XXI. p. 189-196.

¹⁹ Segundo, principalmente, os conceitos expostos em LACAN, J. "L'instance de la lettre dans l'inconscient". (1999) p. 490-526.

²⁰ JONES CORRÊA, I. E. (1999) p. 22-3.

²¹ VERÍSSIMO, J. (1929) p. 311.

²² Nesta nota fica em destaque a posição crítica do poeta em relação à literatura brasileira naquele momento e as conseqüências desta posição em seu próprio texto. GUIMARÃES, B. "Folhas de outono" in GUIMARAENS FILHO, A. de. (1959) p. 327-334.

²³ GUIMARÃES, B. O nariz perante os poetas. In: GUIMARAENS FILHO, A. de. (1959) p. 89-93.

²⁴ DIAS, G. "Fragmentos". (1998) p. 672.

²⁵ GUIMARÃES, B. À morte da inocente Maria. In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL/MEC. (1959) p. 366-7.

²⁶ Uma crítica avant la lettre à futura promiscuidade entre a atividade do poeta e a do jornalista, que teria seu ponto culminante na cena finissecular do Rio de Janeiro. GUIMARÃES, B. Dilúvio de papel. In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL/MEC. (1959) p. 107.

²⁷ GUIMARÃES, B. "Parecer da comissão de estatística a respeito da Freguesia de Madre-de-Deus-do-Angu". (1992) p. 143-145.

²⁸ GUIMARÃES, B. Lembranças do nosso amor. In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Poesias completas de Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: INL/MEC. (1959) p. 444.