

MEYER, DO ARPOADOR A MUITO ALÉM DA TAPROBANA

MEYER, FROM THE ARPOADOR
TO BEYOND THE TAPROBANA

Vagner Camilo

Universidade de São Paulo
São Paulo – SP

Resumo

O objetivo deste artigo é examinar a “Elegia do Arpoador”, incluída nos *Últimos poemas* (1955), de Augusto Meyer, juntamente com seu estudo sobre *Camões, o bruxo* e o diálogo que ela institui com certa tendência neoclássica marcante na lírica brasileira dos anos 1940 e 1950.

Palavras-chave: Augusto Meyer, Camões, lírica moderna, neoclassicismo, elegia

Abstract

The aim of this article is to examine the “Elegia do Arpoador”, included in Augusto Meyer’s *Últimos poemas* (1955), along with his study *Camões, o bruxo* (1958), and the dialogue it establishes with a certain neoclassical tendency that marked Brazilian lyric poetry in the 1940s and 1950s

Keywords: Augusto Meyer, Camões, modern lyric poetry, neoclassicism, elegy.

Resumen

El objetivo de este artículo es examinar la “Elegía do Arpoador”, incluida en *Últimos Poemas* (1955) de Augusto Meyer, conjuntamente con su estudio sobre *Camões, el brujo*, y el dialogo que ella establece con cierta tendencia neoclásica característica de la lírica brasilera de los años 1940 y 1950.

Palabras claves: Augusto Meyer, Camões, Lírica moderna, Neoclassicismo, elegía.

Creio que o momento alto de interlocução da moderna lírica brasileira com a tradição portuguesa (ou de sua retomada) esteja no contexto de *(re) conversão neoclássica* que marcou os anos do imediato segundo pós-guerra até meados dos anos 1950. Essa reconversão não implicou *retorno* puro e simples, movido apenas por um espírito restaurador e regressivo, mas uma tendência maior que se verificou em diferentes literaturas, como reação à rotinização das experimentações vanguardistas, levando à perda de seu potencial utópico, da qual trataram críticos de diferentes filiações, como Adorno e Peter Burger

(1998), polemizando em torno da tese do “envelhecimento do moderno”; Jeffrey Pearl (1984) e *a tradição do retorno*, partindo do redimensionamento do conceito homérico de *nostos*; e, mais recentemente, William Marx (2004) propondo a reavaliação das contravanguardas francesas.

Essa *reclassicização*, para falar com Merquior (1965; 1997), que, entre outros aspectos relevantes, parece predispor ou *impor* o reencontro com as matrizes clássicas da língua, o que justifica sua ocorrência em diversos poetas do período, verificou-se entre os grandes nomes procedentes do modernismo e os da então emergente *geração de 45*, embora com níveis muito desiguais de realização estética. Assim, se de acordo com Antonio Candido, o Modernismo do anos 1920 assinalava “o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem mais o leva[va] em conta” (CANDIDO, 1985, p. 119)¹, o contexto de reclassificação veio a restabelecer essa interlocução em novas bases, muito mais madura, reflexiva e consequente, suplantados os melindres e anseios de autonomia e afirmação identitárias.

Sem dúvida, as expressões mais evidentes dessa retomada adensada estão não só, mas sobretudo em *Invenção de Orfeu*, com a reescrita rimbaldiana de Camões, e em *Claro enigma*, desde a alusão a Sá de Miranda na primeira seção de poemas, com Pessoa de entremeio, num “sonetinho” cuja história de edição é permeada de equívocos e ironias (COELHO, 1982), até o desvelar sublime da *máquina do mundo*, entre símbolo e alegoria (BOSI, 2003), no fecho da tarde pedregosa de Minas (e do livro drummondiano de 1951). Ambas as obras, aliás, dão bem a medida do alcance e da profundidade desse diálogo lusitano. Longe da simples loa, do poema de homenagem, do puro exercício de *virtuose* ou da citação ligeira, não indo além da remissão a nomes tutelares da lírica clássica e moderna portuguesas, como se verificaria em outros momentos da história da poesia brasileira, inclusive no presente, tal interlocução vem marcada por inquietações e problematizações, evidenciando que esse *retorno* não se dá de forma pacificada, como alguns poetas de 45 podem fazer supor. Vários dos procedimentos formais e imagéticos empregados sinalizam, num nível mais imediato, as inquietações modernas a respeito da crise de comunicação da palavra poética, quando posta em confronto com o modelo clássico. Basta pensar em *Invenção do Orfeu* não como um “poema da navegação, mas de naufrágio, assinalado pelo insucesso”, redimensionando a visada crítica do Velho do Restelo (JESUS, 2013); ou, no limite extremo, na grande *recusa* encerrada pela *máquina do mundo* drummondiana.

Ainda está por se fazer o inventário minucioso da retomada desse diálogo luso em outras tantas produções do período além dessas duas obras e, se possível, examinar todas em confronto. Buscando contribuir minimamente

¹ Essa afirmação tende a ser relativizada depois de estudos e recolhas documentais como a de Saraiva (2004), atestando a persistência de um certo diálogo mesmo nos anos de guerra modernista.

para esse futuro inventário, o presente ensaio tem mira outro momento pouco celebrado – o que não implica, de modo algum, dizer “menor”. Trata-se do último livro do bem menos lembrado Augusto Meyer, que apresentou uma conversão neoclássica similar à de *Claro enigma* e da *lírica final* de Jorge de Lima².

Seus *Últimos poemas* recolhem produções datadas de 1950 a 1955, incluídas no remate da edição de toda a sua produção poética publicada em 1957 pela Livraria São José. Trata-se de um livro enxuto (dezoito poemas apenas) e que parece, até hoje, injustamente avaliado – como, aliás, o conjunto de sua obra, apesar da grande atenção que lhe dedicou Tânia Carvalhal. Alguns poucos trabalhos acadêmicos têm-lhe sido dedicados. Todavia, no mais das vezes, a discussão sobre sua poesia não se projeta para além de um contexto regional, ao contrário do que ocorreu com seu ensaísmo, e sem se chegar a aquilatar devidamente sua posição de destaque nos debates sobre a poesia modernista, como bem comprovam ensaios e missivas de Mário de Andrade (1968).

O espírito e a dicção dominantes no livro final de Meyer parecem, de certo modo, orientar a revisão dos livros anteriores (*Coração verde, Giraluz, Poemas de Bilu...*), recolhidos no mesmo volume: *Poesias (1922-1955)*. Carvalhal historiou e examinou essa revisão, chamando a atenção aos acréscimos e articulando-os com a “nova dicção”, que ela denomina “da maturidade” (CARVALHAL, 1984: 209). Estabelece, a dada altura, uma aproximação com Herman Broch, referência importante nesse processo de conversão neoclássica do modernismo em geral. Isso se verifica não só na ficção do grande escritor alemão, mas na sua própria ensaística, quando se detém no “estilo maduro”, definido pela preocupação centrada na capacidade de artesão ou nas questões de técnica, bem como pela “mudança estilística aguda” que não é necessariamente fruto de uma conquista dos anos, mas uma “espécie de abstracionismo”, traduzido no “estreitamento cada vez maior do vocabulário e no enriquecimento das relações expressivas da sintaxe”, que pode florescer “antes mesmo que a idade e a morte lancem suas sombras” (BROCH, 2014: 105-127). Essa concepção, ainda que não possa ser aplicada efetivamente a todos os “modernistas classicizados”, foi empregada, sem mais, por Merquior (1965; 1997) no balanço dessa tendência na lírica brasileira do período, da qual entretanto exclui, justamente, Meyer... No caso da ficção de Broch, o movimento de *retorno* pode ser descrito em associação com a viagem final de Virgílio, tema de seu fascinante romance *A morte de Virgílio*, do qual Meyer traduz e comenta algumas passagens em *A forma secreta* (1965).

² Aliás, termos como *lírica final*, *estilo da maturidade*, *estilo da idade mítica* ou mesmo *estilo tardio*, embora Adorno e Said (2009) não o empreguem em termos cronológicos ou etários, têm sido evocados para se reportar a essa conversão neoclássica.

Meyer demonstra ter compreendido bem o sentido de tal movimento de *retorno* não como pura reposição, mas como uma tensão dialetizante entre o antigo e o novo, de que dá provas o dístico final de um dos poemas anteriores revistos pelo poeta gaúcho. Trata-se de “Brinde”, que pode servir como emblema da conversão neoclássica do período:

*Bebo à força da terra, à seiva antiga,
eu bebo a luz do sol no vinho novo.*

A leitura de Carvalhal traz grande contribuição para se compreender a poesia “de maturidade” de Meyer e a viravolta que ele promove com a revisão final de toda a sua poesia anterior. No entanto, ela desconsidera o que essa nova dicção revela de afim com outros modernistas reclassificados do período, como o próprio Drummond, ou mesmo com alguns aspectos da geração de 45, valendo lembrar, inclusive, que o poeta e crítico gaúcho assina o prefácio à *Coroa de sonetos*, de Geir Campos (1953), no qual louva as qualidades da poesia deste e a retomada da forma fixa à época.

Aliás, forma para a qual o próprio Meyer trata de trazer contribuição das mais relevantes não só no início de sua carreira como poeta, mas em sete dos *Últimos poemas*. Ainda que não conceba uma coroa de sonetos como Campos, articula duas sequências de poemas no gênero: uma delas é dedicada a um dos grandes nomes da lírica espanhola, Antonio Machado, a quem Meyer presta homenagem, além de Apollinaire, o que mostra bem que o retorno às formas clássicas e o diálogo com a tradição não perde de vista o horizonte das vanguardas e da modernidade. A outra sequência de dois sonetos decassilábicos, em que o fecho de ouro do primeiro é o verso de abertura do segundo (“A quem provou seu dia de vindima”), explora o tema da maturidade do eu (no que lembra Drummond) por meio das conhecidas metáforas da vinicultura, indo da colheita à extração do mosto e à preparação do vinho. Em sua condição outonal de homem experimentado e desenganado, o eu meyeriano alcança a “lúcida calma” diante da ação vã de um tempo devorador, fazendo, assim, “o mal vivido” ou “a tristeza inconsolada” não se converter em choro, mas se de-*cantar* “em rima”. Às metáforas da vindima, mesclam-se as imagens noturnas projetadas no vale para encenar a hora final e a despedida...

Voltando ainda à análise de Carvalhal dos *Últimos poemas*, ela tende a avaliar positivamente o que considera um movimento *nostálgico* de retorno puro e simples a formas pré-modernas que definia a poesia inicial de Meyer, desconsiderando o quanto isso parece comprometer o que há de conquista, de ganho efetivo para a trajetória do poeta gaúcho, sem deixar, por isso, de ser moderno. Essa apreciação, aliás, foi levada adiante por outros intérpretes

de Meyer. Comparando o último livro meyeriano com os anteriores, diz Carvalho (1984: 213):

Se os poemas anteriores, sobretudo os de *Poemas de Bilu* são, no conjunto da obra, mais interessantes e seguramente mais originais, os textos da última fase são mais orgânicos e melhor realizados como composição.

Organicidade e melhor realização, por oposição ao interesse e originalidade, não dizem muito sobre o alcance e a força do livro final... A intérprete talvez esteja certa ao dizer que os *Últimos poemas* revelam uma “forte coesão” e que neles, bem como na reescritura de poemas antigos, “trata-se mais de aplicar procedimentos apreendidos intelectualmente e menos sentidos emocionalmente”, o que “favorece o distanciamento adquirido e lhe dá, com certeza, uma transparência neoclássica” (CARVALHAL, 1984: 213). Onde não posso acompanhá-la é no momento em que fala do *sentimentalismo nostálgico* de alguns poemas ou quando diz que a “palavra de ordem, nesses poemas finais, é ‘Aceitação’”... Muito embora o eu lírico de poemas grandiosos como “Cemitério campeão” e “Retrato no açude” afirme imperiosa e reiteradamente

Aceita o horizonte puro!

.....

Aceita o lúcido instante.

– não se deveria concluir de pronto por uma atitude conformada ou resignada por parte desse eu, numa “clara anulação da vontade” que, sempre segundo Carvalho (1984: 223), confere ao conjunto “uma impressão de serenidade final”. Parece escapar à intérprete o grau de ambivalência de afirmações imperativas como essas, que não são dirigidas indiscriminadamente ao leitor apenas, mas ao próprio eu lírico cindido e desdobrado num outro, em meio à inquietação que o assola. Essa mesma ordem de leitura conformista foi proposta para a conversão neoclássica de Drummond, exatamente quando ele afirmava a *aceitação maior de tudo*... Em ambos os casos, a simplificação empobrecedora é patente³.

Últimos poemas, aliás, guardam certas afinidades com o grande livro drummondiano de 1951. Pelo seu período de composição, quem sabe possam ter sido escritos, em parte, sob o impacto da publicação de *Claro enigma*, ou talvez as afinidades se justifiquem apenas em vista da tendência neoclássica do período. Seja como for, além das formas fixas, por vezes da métrica e de certa

³ Também no *Livro dos sonetos*, de Jorge de Lima, outro exemplar dessa conversão neoclássica do período, essa *aceitação* chega a ser encenada, mas num sentido que explicita bem *não* se tratar de uma adesão incondicional e conformista: “Apenas eu te aceito, não te quero / nem te amo, dor do mundo. Há honraria / que nos abate como um punho fero / mas aceitamos com sobrançaria.” (LIMA, 1974: 172).

identidade de timbre, a cosmovisão de *Últimos poemas* afirma uma *sombria aceitação da noite*, a *lúcida calma* e o *desengano*, o que não elimina o travo de negatividade, tal como em Drummond. Figuram aí também as imagens estelares e constelares, como a Via Láctea (ou Caminho de Santiago) as Plêiades (ou Sete-Estrela) que servem como contrapartida meyeriana ao *céu negro*, a constelação de Lobo e Cão, que o poeta itabirano tomou de empréstimo a Sá de Miranda para a primeira seção de poemas de seu livro, além de Aldebará, Arcturo e a Ursa Maior. De igual modo, o ciclo das estações como *tópos* para descrever as idades do homem e o momento outonal da vida, é reavivado por Meyer, como já vimos em dois sonetos do livro. A própria imagem recorrente da “claridade escura”, assim como outros oxímoros aparecem disseminados em ambos os livros. O claro-escuro marca presença até o último dos *Últimos poemas*: trata-se da bela “Elegia de maio” (lembrando o drummondiano “Tarde de maio”), com “a tinta imprecisa, antes de lusco-fusco”, esmaída, difusa, do “escurecer que é quase amanhecer”, lançando a serena “luz de ouro” no “outono” do eu lírico, “antes do grande sono”... Ela pode ser igualmente aproximada do fecho de *Claro enigma*, com seu jogo de luz e o *ouro sobre azul* que desponta em “Relógio do Rosário”. Entre outras afinidades, há aí o diálogo como Paul Valéry, com a releitura excepcional de *Cemitério marinho* no belíssimo “Cemitério campeiro”, instalado no pórtico de *Últimos poemas*. Ele não está longe, em alcance, ao citado “Relógio do Rosário”, no remate de *Claro enigma*, cujo jogo intertextual com o grande poema valéryano é patente. E há também, em ambos os livros, o diálogo com Camões, na bela “Elegia do Arpoador”, que certamente não alcança a estatura de “A máquina do mundo” e a grande recusa que ela encerra, mas sem deixar, por isso, perder em força, inquietação e negatividade:

Elegia do Arpoador

*Es nehmet aber
Und gibt Gedächtnis die See,
Und die Lieb' auch heftet fleißig die Augen,
Was bleibt aber, stiften die Dichter.*

Holderlin

Ao mar, que só resmungava e não responde,
Digo o teu nome grande, e a vaga inquieta
Pergunta, ébria de vento, onde estás, onde?

Diabo zarolho! Trinca-fortes! Poeta!
Digo um nome que o vento e o mar apaga,
Ardente apelo, súplica secreta...

Onde estás tu, e a soberana saga
Dos mares nunca de antes navegados,
Onde, senão na triste voz da vaga?

De viagens em países apartados,
Além da Taprobana, além da Sonda,
Que resta? Os ventos falam de afogados,

Túmida, a verde vaga se arredonda,
Sobe a lívida espuma no rochedo,
Rola na sombra a onda e empurra a onda.

Onde estás, onde estás? E o teu segredo
De mágoas, má Fortuna, amor e pranto,
Penar de soïdade em teu degredo?

Meu poeta, em vão cantamos nosso canto:
Sonhos mais altos do que o Sete-Estrêlo,
Noites de angústia, de procela e espanto
E desvariar, depois do vão desvelo!

Digo, e ao ouvir a voz do mar, ecoa
Em mim, como num búzio estranho, a tua...
Mais poderoso o teu canto ressoa
Quanto mais quebra a onda e tumultua...

Numa praia interior, indevassada,
Ouço não sei que música secreta:
Murmúrio só, e queixa... um verso... um nada...
Maior que o mar, humana voz do Poeta!
(MEYER, 1957: 274-75)

Trata-se do penúltimo poema do livro, que traz, significativamente, uma epígrafe de Hoelderlin, extraída do poema “Andenken”, um dos mais importantes do grande romântico alemão a ser dado como terminado e que reporta à lembrança de uma viagem à França, quando o poeta desceu até Bordéus. Escrito quatro anos após seu retorno à Alemanha, pode ser considerado um dos últimos poemas antes do famigerado “colapso” de Hoelderlin. Meyer cita no original apenas os quatro últimos versos, que dizem, na tradução de 1945 (“Lembrança”), de Manuel Bandeira: “[...] Todavia / O mar toma e devolve a lembrança. / O amor também demora o olhar de balde. / O que perdura porém, fundam-no os poetas” (BANDEIRA, 1988: 410-12). Ou ainda, na tradução de 1959 (“Recordação”), de Paulo Quintela. “[...] Mas o mar tira / E dá memória, / E o amor também prende

diligente o olhar. / Mas o que fica, os poetas o fundam.” (HÖLDERLIN, 1991: 424-29).

Conquanto Meyer cite apenas os famosíssimos versos finais, ele tem em mira, é certo, a totalidade do poema como unidade estruturada, já que vários dos versos que não comparecem expressamente também contribuem à associação que ele busca estabelecer. Isso desde a evocação inicial do *Nordeste* como o mais grato dos ventos para o eu hölderliniano, porque é cálido, e para os marujos, *porque promete fácil travessia*, introduzindo assim, já de saída, um imaginário marítimo e náutico que repercute em outros momentos decisivos, permitindo a conexão com Camões e com o próprio lugar de fala do eu lírico da “Elegia do Arpoador”, contemplando e dialogando com o mar personificado.

Dentre as principais polêmicas que cercam a discussão sobre os versos finais de “Recordação” estão as interpretações de Heidegger, Beda Allemann, Adorno, Paul de Man e Gadamer. Não me aventuro pelo espinhoso dessa polêmica e de seu jargão. Lembro apenas que seu ponto de partida é a leitura do primeiro, que vê em Hoelderlin o poeta dos poetas porque enuncia a parúsia, a presença absoluta do Ser, e por isso cita seus versos como um crente as Escrituras, para falar com Paul de Man. Tendo reconhecido em versos que o fundamento da existência humana é a *fala* e o *diálogo*, Hölderlin teria atinado com a origem ou essência da poesia (e, portanto, com a função maior do poeta), que é a instauração do Ser ou do permanente na e pela palavra, contra a transitoriedade do tempo e a inautenticidade do (exist)ente. Disso, segundo Heidegger, trataria o derradeiro verso de “Recordação”, citado em epígrafe por Meyer. Assim como o Ser não pode ser derivado do existente ou o permanente do passageiro, a poesia é instauração do essencial porque deriva não do(s) sentido(s) previsto(s) da palavra e de antemão conhecido(s), mas da livre doação e criação (HEIDEGGER, 1985: 136-38). Em polêmica aberta com essa leitura, Adorno afirma, em síntese, que, de acordo com o tal verso final de Hoelderlin, aquilo *que fica* ou *permanece* e é *fundado pelos poetas* não tem nada a ver com o que transcende o temporal, mas se refere ao existente e à lembrança que dele fica como síntese. Ao contrário, portanto, da repulsa obsoleta de Heidegger ao existente como tal, diz o autor de “Parataxe”, “Hoelderlin visa a história real e seu ritmo” (ADORNO, 1984: 320).

Ora, a epígrafe busca, está visto, atribuir a Camões esse poder que Hoelderlin confere ao poeta, cabendo justamente considerar se essa *nomeação*, no caso do vate português, diz respeito à imanência da história ou àquilo que ela transcende, ou ainda a ambos. Mais especificamente, trata-se de indagar se, aos olhos de Meyer, o alcance e a persistência do legado camoniano referem-se à matéria épica e ao contexto a que ela remete, ou se sobrepuja seu referente histórico mais imediato, de modo a dizer algo, ainda, ao contexto de outras

épocas, como o presente do eu da elegia meyeriana, extraindo desse legado, por conseguinte, um paradigma para a função última da poesia.

É curioso pensar, em termos de subgênero ou modalidade poética, que esse *hino* hoelderliniano veio a servir de epígrafe a uma *elegia*... A transição do louvor ao lamento talvez explique certa ambivalência de atitude ou tom que o poema de Meyer comporta, que se explica também formalmente na mudança dos tercetos para os quartetos, conforme veremos adiante. Antes, é preciso examinar outros tantos aspectos temáticos e formais relevantes.

A escolha do local para meditação na elegia é significativa: a pedra do Arpoador, topônimo ligado à prática, desde os tempos coloniais, de arpoar baleias nas águas próximas e bravias da região. Ela se projeta no mar, propiciando, em meio ao espaço urbano da zona sul carioca, uma vista e experiência impressionantes, pela intimidade com o mar bravio: é a experiência da “perpétua recriação dos elementos primordiais da natureza”, como diz Drummond, citando Proust, em crônica da mesma época sobre o mesmo local (ANDRADE: 38-39). Além disso, a atitude sugerida pelo poema de Meyer, do eu lírico instalado na praia ou mais certamente no topo das pedras do Arpoador (dada a referência, na 5ª estrofe, à lívida espuma que sobe no rochedo), contemplando o mar revolto, muito evoca, de pronto, certo imaginário associado à experiência do sublime natural, atitude típica do gênio romântico explorada à exaustão por Hoelderlin e seus contemporâneos, tanto na poesia, quanto na pintura.

Passemos, afinal, ao diálogo camoniano que o poema institui e que se faz sentir não só no tema, mas na tessitura dos versos e na sua forma elegíaca, ressoando como num *búzio secreto* a que aludem os versos finais. Para atentar a essa tessitura, a poesia de Meyer ganha a dimensão devida quando lida em cotejo com seu ensaísmo. Neste caso, em particular, com um livro de ensaios que lhe é contemporâneo: *Camões, o bruxo, e outros ensaios*, que saiu igualmente pela livraria São José, em 1958, reunindo breves estudos de anos anteriores, como ele esclarece na introdução, elaborados para o curso de Teoria da Literatura que ele ministrara na Faculdade de Filosofia e Letras, da Universidade do Brasil.

Partindo desse livro é que se pode compreender a força musical do poema, inspirada na grande lição do artífice máximo da língua, cujo domínio absoluto dos recursos retórico-poéticos do tempo se revela, por exemplo, na famosa estrofe 8 do Canto VI dos *Lusíadas*, ao descrever o palácio de Netuno, recriando os sons cavos das ondas profundas do oceano. Desde Faria e Sousa até comentaristas modernos, o que inclui o próprio Meyer, sem esquecer Wolfgang Kayser e Ezra Pound, todos ressaltaram a harmonia imitativa desses versos, alcançada pelo agenciamento de diversos tropos e demais recursos sonoros (aliteração, assonância, paronomásia, prosopoieia, rimas

finais e internas, reiteração de vocábulos dissonantes e a sábia distribuição dos acentos tônicos), além da alternância vocálica de *o* e *u*, do estilo ou tom grave, solene, misterioso, e do emprego magistral dos *enjambements* para o efeito geral de movimento e sucessividade da estrofe⁴.

O que Camões realizara de forma concentrada numa estrofe, Meyer tratou de recriar, de forma mais distendida, ao longo do poema inteiro que dedicou ao poeta luso, com destaque para a eficácia mimética alcançada pela aliteração das nasais, *enjambements* e emprego reiterado de homofonias e paronomásias, aproximando *onda* e *onde* (as palavras mais repetidas que convergem para a estrutura indagativa do poema, na busca de notícia sobre o paradeiro do poeta ou da memória deste) e ecoando-as no interior de outros vocábulos (*arrendonda, Sonda, responde, grande...*). A repetição de palavras centrais como *onda* chega a se concentrar de modo redundante em “Rola na sombra a onda e empurra a onda”.

Mas esses jogos musicais e imagéticos têm também em perspectiva outros momentos da obra camoniana, em que ressaltam as metáforas marítimas, igualmente destacados por Meyer em seu ensaio, como a “queixa elegíaca das ondas” no soneto sobre o pescador Aónio (“O céu, a terra, o vento sossegado...”). Eu sustentaria que essas imagens aludem ainda, mais veladamente, às “altas águas” e às “fugitivas ondas” da “elegia do desterro” camoniana. Neste caso, a citação produz um efeito em cadeia, vertiginoso, já que espelha, indiretamente, a imagem primeira de Ovídio “relegado” aos confins do Império Romano, tal como se vê nos *Tristia* e nas *Pônticas*, evocado comparativamente por Camões à beira das águas do “puro, suave e brando Tejo”, com suas barcas movidas pelo vento e pelos remos. Este cenário é, na verdade, o oposto das águas violentas na viagem de desterro e do clima inóspito e bárbaro do Ponto Euxino experimentados pelo poeta sulmonense, ao se defrontar ora com a impetuosidade das ondas arrebatando contra as embarcações, ora com as águas invernais que congelavam peixes ainda vivos e aprisionavam as embarcações cujos remos não conseguiam romper a dureza da superfície. Como nota Maria Helena da Rocha Pereira, ao contrário do arquitepo ovidiano, o cenário tranquilo funciona na elegia camoniana “como um aceno de libertação”, que leva à apóstrofe seguinte:

Ó fugitivas ondas, esperai!
que pois me não levais em companhia,
ao menos estas lágrimas levai;

⁴ Reproduzo aqui o resumo dos procedimentos destacados pelos diferentes comentaristas, feito por Ivan Teixeira na edição de *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1999: 304-305). Cf. também MEYER (1958: 23).

até que venha aquele alegre dia,
que eu vá onde vós is, contente e ledó.
Mas tanto tempo quem o passaria?
(CAMÕES, 1998: 366)

É certo, entretanto, que o eu camoniano não alimenta esperanças a esse respeito, pois dirá adiante:

Não pode tanto bem chegar tão cedo,
porque primeiro a vida acabará
que se acabe este áspero degredo.
(CAMÕES, 1998: 367)

A propósito desses tercetos, dirá Maria do Céu Fraga que eles

dão ao desterro camoniano a verdadeira dimensão trágica desta nostalgia: Ovídio encontra-se “desterrado / na aspreza do Ponto”; o nosso poeta luta não com o espaço físico, humanamente transponível, mas com o tempo. É uma profundidade psicológica que se não encontra em Ovídio, poeta que se tornou matriz da grande tradição da literatura do exílio em que se integra perfeitamente esta elegia (FRAGA, 2003: 213).

Seja espacial ou temporal, não é propriamente a experiência do desterro visada pela elegia de Meyer nesse diálogo intertextual, nem a composição do cenário (expressivo dos sentimentos que nutrem cada um dos *eus* poéticos) afina-se com a natureza inóspita do arquiteyto ovidiano, do mesmo modo como não se identifica por completo com o da elegia de Camões. Embora inscritos, ambos, num cenário pátrio ou familiar, as ondas do mar que rebentam nas pedras do Arpoador estão longe da blandícia das águas do Tejo. Contrastam ainda na relação (ou interlocução) que o eu lírico institui com as águas. Na elegia camoniana, o Tejo é um confidente insensível:

Dali falo com a água, que não sente,
com cujo sentimento a alma sai
em lágrimas desfeita claramente.
(CAMÕES, 1998: 366)

“Essa surdez”, diz Fraga (2003: 211),

é, de resto, a mais favorável à progressão do poema, que se vai alimentando do avolumar de um sentimento de autocomiseração: ensimesmado, o Poeta foge mesmo do confronto que representaria a presença ou até a simples consideração de um confidente. Encontra-se, pois, a situação mais típica da

elegia, em que o poeta não procura sequer remédio para o seu sofrimento – como observa Gian Biagio Conte, [...] “it is impossible both to be cured and to write elegy”. No caso deste poema, numa solidão total, a poesia torna-se o desafio enaltecido particularmente nas Canções camonianas.

Ainda que também imerso na solidão, instalado nesse ponto de fuga e isolamento em relação à cidade, propício à meditação, que é a pedra do Arpoador, o eu da elegia de Meyer institui um efetivo diálogo com as águas *personificadas* do mar. Se este, a princípio, “só resmunga e não responde”, a partir do momento que o eu evoca o “nome grande” de Camões, desde sua mais prosaica alcunha (“Diabo zarolho! Trinca-fortes!”) até sua condição mais essencial e elevada (“Poeta!”), a “vaga inquieta” passa a indagar, “ébria de vento, onde estás, onde?”. Indagações como essa pela memória de Camões e pela permanência (ou persistência) de sua obra vão partir das águas e do próprio eu lírico ao longo dos versos, até que no final do poema, por meio da voz do mar, ecoe a do próprio poeta luso no eu da “Elegia do Arpoador”, “como num búzio estranho”, atestando sua persistência.

Mas creio que a alusão à elegia camoniana sobre “O sulmonense Ovídio desterrado” na de Meyer é feita, ainda, com outra intenção... Ela visa a *citação formal* do próprio gênero elegíaco. Veja que os trinta versos da “Elegia do Arpoador” estão estruturados em seis tercetos e três quartetos. Como era de se esperar, o esquema rímico dos tercetos é o da *terza rima*, como nas elegias camonianas ou a ele atribuídas, instaurando um mesmo efeito de *ritornelo* e de jogo entre som e sentido decorrente das suspensões da rima de que Meyer soube extrair grande eficácia. A elegia camoniana é tributária da neolatina, que “se é frequentemente [...] erótica, é também uma forma aberta que acolhe temas como a lamentação fúnebre, a exaltação panegírica, a reflexão e a crítica sociais e políticas, o louvor da amizade, a narrativa de viagens e de exílios, etc.”, como lembra Aguiar e Silva, o que explica, também, a ordem dos temas abordados nos versos de Meyer.

Enfim, outros dispositivos retórico-poéticos abordados por Meyer em *Camões, o bruxo* são postos em funcionamento em seu poema, inclusive nos pequenos detalhes... Destaco só mais um: a escansão camoniana de *soïdade* em quatro sílabas, em versos como “Lá nua soïdade, onde estendida / A vista pelo campo desfalece”, justamente com o intuito de reiterar a solidão e “a impressão de lonjura e exaurimento à vista, perdida no descampado” (MEYER, 1958: 48). Ora, em “Elegia do Arpoador”, o único verso que parece romper com a isometria decassilábica é justamente o aparente eneassílabo que fala do “Penar da soïdade em teu degredo”... No entanto, se aplicarmos a ele a mesma escansão da palavra “soïdade” em quatro sílabas como Camões, recompomos a uniformidade métrica do todo...

A atenção demorada a esses procedimentos poéticos visa não só atestar que a presença camonianiana, para além do tema, está entranhada nos mínimos detalhes da “Elegia do Arpoador”, mas que o diálogo com Camões vai além dos *Lusiadas*. Compreendendo o épico e o lírico, Meyer tem em mira a totalidade do legado camonianiano, que ele retoma não como mero exercício virtuosístico, buscando operar com certos dispositivos formais da convenção clássica que o mestre da língua soube manejar com tanta agudeza e engenho. Na verdade, não é nem propriamente a dimensão épica ou heroica da “soberana saga / dos mares nunca de antes navegados” que persiste para o eu, no caso de *Os Lusiadas*. É algo de mais essencial no livro que Meyer articula com outros momentos da obra camonianiana, expressivos dos sentimentos e inquietações que nutrem a meditação do eu isolado sobre a pedra do Arpoador, indagando pelo paradeiro do grande poeta diante do mar que foi sua morada, para ver, por fim, seu canto ecoar numa dimensão subjetiva. Portanto sem o sentido primeiro que ela comportava, pois agora soa, mais liricamente, como “música secreta” num “búzio estranho”, em uma “praia interior, indevassada”.

Veja que, nesse momento, o poema remete à situação presente do eu e não é mais vertida na *terza rima* da elegia clássica camonianiana, mas sim nas populares quadras ou quartetos, que é também, comumente, a forma estrófica tradicional do *hino*. Isso marca formalmente a mudança de tom ou registro: do lamento diante do apagamento da voz do grande poeta luso pela voz do vento e nas águas do mar (símbolo também do fluir do tempo), chega-se, nos três quartetos finais, à celebração do ecoar da voz do poeta luso pra além de seu tempo, alcançando o momento de fala do eu lírico. Como é próprio ainda do hino, segundo Kayser, o eu enlevado do poema de Meyer, interpelando agora diretamente Camões presentificado (“Meu poeta...”), lança mão da *apóstrofe lírica* para enunciar um encontro em que ele almeja se erguer, “penetrado pelo numinoso”, numa “actuação recíproca”, a um “tu” que encarna um poder mais alto (KAYSER, 1958: 224-227, vol. II).

Nesses quartetos finais, o eu lírico da “Elegia do Arpoador” já fala, apesar do estranhamento (que implica também a produção de um sentido novo), em uníssono com o poeta português, irmanados pela primeira pessoa do plural que desponta na abertura das quadras para entoar *em vão nosso* canto, “sonhos mais altos que o Sete Estrelo” em “Noites de angústia, de procela e espanto / E desvariar, depois do vão desvelo!”. Obviamente, tais imagens violentas e angustiadas metaforizam, na verdade, uma inquietação maior sobre o destino e a possibilidade do canto poético no momento em que Meyer concebeu sua elegia, que talvez tivesse mais a ver como a conhecida estrofe 145 do canto final de *Os Lusiadas* (em que o poeta épico suspende a narrativa celebradora ao ver que canta com voz enrouquecida à “gente surda e endurecida” (CAMÕES, 2000: 523), do que com os episódios camonianianos expressamente evocados na “Elegia do Arpoador”.

A inquietação responde pelas indagações que atravessam todo o poema e foram assim sintetizadas por Richter (2013: 161):

Na indagação relativa ao sentido da poesia, algumas perguntas estratégicas parecem estar na base do compromisso assumido pelo poeta: qual o alcance da poesia? A quem ela interessa? De que a poesia é feita? A quem ela serve? Para quem ela é importante?

E é em articulação com essas indagações que entendemos o funcionamento da epígrafe hoelderlineana. Elas têm por horizonte a tão decantada *crise de comunicação da palavra poética*, que um poeta-crítico brasileiro veio, mais recentemente, a tratar como *tópos* de todos os tempos, e não só da modernidade, reportando-se inclusive à referida estrofe 145 dos *Lusiadas*. Trata-se de Marcos Siscar (2010: 42), para quem o próprio *discurso da crise* da poesia, um *lugar comum* da lírica que dispensa o lastro sócio-histórico, aponta para “um desejo mesmo de constituir comunidade, de estabelecer um espaço discursivo próprio”, empregando um dispositivo autossacrificial que caracteriza a assim chamada “épica” da modernidade, desde Baudelaire (SISCAR, 2010: 43). Podemos reconhecer esse dispositivo em praticamente todos os modernistas classicizados, inclusive em Meyer. Não creio, entretanto, que isso dispense a indagação pelas motivações históricas (ou, como diz Siscar, pela “verdade sociológica”) dessa crise nos diferentes contextos em que se enunciou. Afinal, é sintomático que ela volte a ser nomeada por esses “modernistas classicizados” num mesmo momento em que a insistência no diagnóstico do divórcio da poesia com o público e o empenho em restaurar os laços com o leitor vão redundar em propostas tão diversas quanto, por exemplo, o anseio restaurador da geração de 45 de estabelecer padrões mais estáveis para o literário, visando ao consenso entre autor e público, e a tese de João Cabral para o Congresso de Poesia de 1954, que em parte sustenta seu projeto poético. Mas se o autor de “Da função moderna da poesia” (MELO NETO, 1995) se volta à tradição em busca de outros gêneros que representaram um momento mais grato de comunicação e comunhão como a audiência, Meyer faz ecoar no presente – *estranhada* e (ou porque) interiorizada – a voz maior do clássico da língua, para entoarem, juntos, a própria crise.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Parataxe. In: *Notes sur la littérature* (trad. Sibylle Muller). Paris: Flammarion, 1984.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Arpoador. In: *Fala, amendoeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BROCH, Hermann. Mito e estilo maduro. In: *Espírito e espírito de época*. (trad. Marcelo Backes). São Paulo: Benvirá, 2014: 105-127.
- BURGER, Peter. O declínio da era moderna. Trad. Heloísa Jahn. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.20, 1988: 81-95.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica de... Elegias em tercetos*. Estabelecimento de texto de Leodegário A. de Azevedo Filho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, v. 4, t.1.
- _____. *Os Lusíadas*. Pref. Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros/Instituto Camões, 2000.
- _____. *Os Lusíadas*. Ed. Ivan Teixeira. Cotia: Ateliê, 1999.
- CAMPOS, Geir. *Coroa de sonetos*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: Antonio Candido. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CARVALHAL, Tania Franco. *A evidência mascarada: uma leitura da poesia de Augusto Meyer*. Porto Alegre: L&PM; Brasília: INL, 1984.
- COELHO, Joaquim Francisco. Carlos Drummond de Andrade e a gênese do ‘Sonetinho do Falso Fernando Pessoa’. *Separata da Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, n.1, 1982: 63-70.
- DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira*. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999.
- FRAGA, Maria do Céu. *Os gêneros maiores na poesia lírica de Camões*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. [1952]. Hölderlin y la esencia de la poesía. In: *Arte y poesía* (trad. Samuel Ramos). México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

- HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Pref. Trad. e Sel. Paulo Quintela. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.
- JESUS, Suene Honorato de. Camões e a 'epopeia sem guerreiro'. In: *As duas faces de Orfeu na Invenção de Jorge de Lima*. Campinas: IEL/Unicamp, 2013.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado Ed, 1958, v.II.
- LIMA, Jorge de. *Livro dos sonetos*. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar Ed., 1974, v. 2.
- MARX, William (dir.). *Les arrière-gardes au XXe siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris, Quadrige/PUF, 2004.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MERQUIOR, José G. *Razão do poema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *A Astúcia da mímese: ensaios sobre a lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MEYER, Augusto. *Últimos poemas. Poesias (1922-1955)*. Rio de Janeiro: Livraria São José Editora, 1957.
- _____. *Camões, o bruxo, e outros ensaios*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- _____. *A forma secreta*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1965.
- PERL, Jeffrey M. *The tradition of return: the implicit history of modern literature*. New Jersey: Princeton UP, 1984.
- RICHTER, Marcela Wanglon. *A sedução do sonhar: os caminhos do devaneio poético em dois poetas sul-rio-grandenses*. Porto Alegre: PUCRS, 2013. (Tese de Doutorado).
- SAID, Edward W. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SILVA, Vitor Aguiar e. A elegia na lírica de Camões. In: Actas da VI reunião internacional de camonistas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <<https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/30738>>.

Vagner Camilo. Professor livre-docente de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Tem graduação em Letras (Língua e Literatura Portuguesas) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1988), Mestrado em Teoria e História Literárias pela Universidade Estadual de Campinas (1993) e Doutorado em Teoria e História Literárias pela Universidade Estadual de Campinas (1999). Suas pesquisas estão voltadas para os seguintes temas: poesia brasileira do século XIX, poesia brasileira do século XX, crítica da poesia, recepção de idéias críticas no Brasil e relações entre lírica, história e sociedade.
E-mail: vcamilo@usp.br

Recebido em: 19/12/2016

Aprovado em: 15/03/2017