



“Nos somos a sombra de um sonho na sombra.”

Noturno portoalegrense,

in *Poemas de Bilu*, 2^a edição (1955), p. 93.

Augusto Meyer: Um poeta à sombra da estante

ALBERTO DA COSTA E SILVA

E screvi, em 1951, um pequeno texto sobre a poesia de Augusto Meyer. Dias depois, encontrando-me com ele, perguntou-me se eu conhecia um artigo que sobre os *Poemas de Bilu* meu pai havia escrito, em 1929, para o *Diário de Notícias* de Porto Alegre. Não, não o conhecia. Augusto Meyer então me disse: Vou conseguir-te uma cópia, porque o que tu agora dizes é mais ou menos o que dizia teu pai, vinte anos faz.

O que dizia Da Costa e Silva de *Poemas de Bilu*, que é, sem dúvida, o mais importante livro de poesia de Augusto Meyer? Dizia que se tratava de livro de um jovem de 27 anos “intoxicado de cultura cosmopolita”, “intelectivo até o cerne da sensibilidade”, o que lhe permitia fazer prodígios de verve e de humor. Dizia que Augusto Meyer vivia naquele “estado de radicalismo aristocrático que Brandes inventou para Nietzsche”, com um imenso poder de comover-se, ainda que isto procurasse disfarçar em todos os momentos. Dizia mais: que era “um menino deslumbrado pela vida”, “um menino que não

Poeta e historiador, autor de *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses* e de *A manilha e o libambo: a África e a escravidão, de 1500 a 1700*, recentemente publicado. Sua obra poética está em *Poemas reunidos* (2000).

Conferência proferida na ABL, em 2 de maio de 2002, encerrando o ciclo de conferências em homenagem ao centenário de nascimento de Augusto Meyer.

As imagens aqui inseridas fazem parte da Mostra Comemorativa do Centenário de Augusto Meyer, organizada pelo Centro de Memória da ABL, sob coordenação de Irene Rodrigo Octavio Moutinho e execução de Luiz Anselmo Maciel Filho.

sabia nada”, um menino que “sabe nada, felizmente”, porque “saber é saber que não sabe”. Na realidade, tratava-se de um grande livro de poesia, porque Bilu se integrava e se reconhecia na ternura, fugindo assim ao seu fatalismo intelectual.

E o que dizia eu? Dizia que o humor em Augusto Meyer era a manifestação de uma sensibilidade saturada de cultura, para a qual o derivativo da verve era necessário. Que nele o humor operava como uma espécie de porta por onde o homem de gabinete se evadia. Que nele a própria prática do verso correspondia a uma solicitação de fuga da sombra da estante. E que seus poemas seriam apenas divertimentos de um poeta culturalmente saturado, se neles não houvesse a presença constante do sentimento da meninice. Bilu – o falso autor dos poemas que compõem o livro – mais do que um “malabarista metafísico, / grão tapeador parabólico”, como lhe chama Augusto Meyer, era um menino às vezes perplexo, outras, abusado, mas quase sempre a iluminar-se de mundo.

Em seu artigo de 1929, Da Costa e Silva invocou Heine, pela agilidade da inteligência e o cepticismo velado; o ‘Jogral’ de Goethe, porque brincava e sorria em sua revolta; e Jean Cocteau, pela ginástica do espírito que o poeta demonstrava em cada poema. Eu lembrei um outro autor. Lembrei Apollinaire, aquele Guillaume Apollinaire com quem Augusto Meyer dialoga num de seus últimos sonetos, e que lhe confirma: “Resistimos em vão à dor do mundo”. Como em Apollinaire, há, em certos poemas de Bilu, uma multiplicidade de sensações, sentimentos e lembranças, que vão aflorando no espírito do poeta à medida que seus passos ganham as calçadas de Porto Alegre. Como em Apollinaire, sucedem-se, nos *Poemas de Bilu*, aqueles versos que à ausência de vírgulas, se distendem elásticos, e nos quais não faltam palavras que se repetem sem pausa:

*Verônica do amor eterno sinos sinos
Da infância e a pandorga que soltavas lá no morro.*

Ou ainda:

*Clareia a névoa sobre o rio bocejo róseo.
Ladra ladra o guaipeca a bordo.
As ilhas nascem das águas:
ilhas ilhas perdidas, me chamo Robinson Crusóé,
ó ilhas, lavai minhas mágoas,
ó águas, lavai minhas mágoas.*

Até mesmo a solução final deste poema que abre o livro lembra os últimos versos de “Zone” de Apollinaire, só que, em vez de “Soleil cou coupé”, temos:

*Quem botou esta luz irredutível nos meus olhos?
Manbã.
A estrela pálida morreu.*

Tanto esse poema quanto o magnífico “Noturno porto-alegrense” trazem à nossa memória um outro poema, não pela dicção, mas pela intenção, pois Augusto Meyer flana por Porto Alegre, como Baudelaire flanava por Paris. Não se estranhará, por isso, que, em “Andante”, Meyer diga para si próprio:

*Bilu, cidadão da harmonia cósmica,
você deixe de bancar o Baudelaire.*

– porque era Baudelaire que estava andando no corpo de Augusto Meyer pelas ruas de Porto Alegre. Mas Meyer também flanava por dentro de sua alma e, ao sair da sua sala cheia de livros para a rua,

dava com a paisagem urbana, esta estava, nele, impregnada de pampa, nos gestos, nos modos de ser e, sobretudo, no vocabulário com que a descrevia.

Os gauchismos são, em Augusto Meyer, naturais – não são procurados, não são intencionais – e podem passar despercebidos a outros que não a nós, que nos vemos obrigados muitas vezes, ao lê-lo, a correr aos dicionários: “Sou um tranquito de petiço contente.” Ou: “A raiva dói como um guarqueação”. Ou ainda: “Ladra ladra o guaipeca a bordo.” Eu pergunto se os que não são gaúchos sabem o que é um “tranquito”, um “petiço”, um “guarqueação” ou um “guaipeca”?

O gauchismo de Augusto Meyer não se reduz ao uso das palavras, palavras que lhe eram naturais, palavras do seu dia-a-dia. Há uma presença da paisagem rio-grandense e dos modos de ser do gaúcho ao longo de toda a sua poesia. Até mesmo nos títulos. Se não, vejamos como denominou alguns de seus poemas: “Ressolana”, “Manhã da estância”, “Oração da estrela boeira”, para não falar naquele magistral “Minuano”, um poema que todos guardamos de cor. E assim será até o final de sua vida, até os seus últimos poemas, até “Cemitério campeiro” e “Caminho de Santiago”.

Mas há algo que defluiu, de certa maneira, da sala cheia de livros: é o tratamento poético que ele dá aos temas folclóricos que já haviam desde muito sido recolhidos pelos grandes estudiosos do Rio Grande do Sul. Isto acontece em tantos poemas que me reduzo a dizer o nome de apenas alguns deles: “Boitató”, “Sinhá dona”, aquela maravilhosa “Oração ao negrinho do Pastoreio”, escrita em redondilha maior e com a dicção inteiramente popular, “Puladinho”, “Canção bicuda”. Era como se o poeta estivesse antecipando o autor do *Guia do folclore gaúcho*, do grande estudioso das tradições de sua terra que foi o erudito Augusto Meyer.

Em outros poemas recorre às canções populares e delas retoma o ritmo, o vocabulário e o encadear dos versos. Desde os seus primei-

ros livros, desde *Coração verde*, com “Gaita”, ou desde *Giraluz*, onde encontramos versos como estes:

*Eu não tinha mais palavras, vida minha,
Palavras de bem-querer.
Eu tinha um campo de mágoas, vida minha,
Para colher.*

É pura poesia popular. Mas o poeta podia fazer isso, podia até dedicar-se a trapezismos de humor, porque dominava completamente o seu ofício. Na sua oficina poética, ele estava sempre à vontade, como se pode ver na sátira à goma de mascar, “Chewing gum”:

Masco e remasco a minha raiva, chewing gum.

*Que pílula este mundo!
Roda roda sem parar.
Zero zero zero zero,
é uma falta de imprevisto...*

*Quotidianissimamente enfasiado,
engulo a pílula ridícula,
janto universo e como mosca.*

*Comi o mio-mio das amarguras.
A raiva dói como um guasqueço.
Amolado.
Paulificado.
Angurreado.*

*Bilu, pensa nas madrugada que virão,
aspira a força da terra possante e contente.*

Cada pedra no caminho é trampolim.

O futuro se conjuga saltando.

Depois:

indicativo presente —

caio em mim.

Ou naquela inesquecível “Elegia para Marcel Proust”:

*Aléia de bambus, verde ogiva
recortada no azul da tarde mansa,
o ouro do sol treme na areia da alameda,
farfalbam folhas, borboletas florescem.*

*Portão de sombra em plena luz.
Gemem as lisas taquaras como frautas folbudas
onde o vento imita o mar.*

*Marcel, menino mimoso, estou contigo, Proust:
vejo melhor a amêndoa negra dos teus olhos.
Transparência de uma longa vigília,
imagino as tuas mãos
como dois pássaros pousados na penumbra.*

Escuta — a vida avança, avança e morre...

Prender a onda que franjava a areia loura de Balbec?

*Cetim róseo das macieiras no azul.
Flora carnal das raparigas passeando à beira-mar.
Bruma esfuminho Paris pela vidraça
Intermitências chuva e sol Le temps perdu.*

Marcel Proust, diagrama vivo sepultado na alcova.

*O teu quarto era maior que o mundo:
Cabia nele outro mundo...*

*Fecho o teu livro doloroso nesta calma tropical
como quem fecha leve leve a asa de um cortinado
sobre o sono de um menino...*

As palavras correm de verso para verso, ainda que muitas vezes, magistralmente, o período se complete com o verso, coincida com ele. A idéia poética cabe inteira numa só linha, como nestes momentos perfeitos: “Volúpia da roupa nova e da carne lavada”, “Nós somos a sombra de um sonho na sombra”, “A tarde morre como um fim de sonho”, “Cresce a pupila até tocar no céu sem lua”.

Augusto Meyer tinha lances de mestre, desde seu primeiro livro. Apesar disso, os *Poemas de Bilu* representaram um salto para frente na sua poesia. *Coração verde* e *Giraluz* ainda são remanescentes do tardo Simbolismo, pertencem ao espaço daquilo que se chamou, no Brasil, de penumbrismo. *Poemas de Bilu* rompem com esse penumbrismo e com o lirismo bem comportado de seus livros anteriores. Mas, ao mesmo tempo, continuam esses livros, pois todos os recursos que ele domina em *Poemas de Bilu* já vinham sendo exercitados desde antes, já faziam parte do arsenal poético de um Augusto Meyer que convivera com a musicalidade verbal do simbolismo de Eduardo Guimarães, como o sentimento pastoral da vida de Francis Jammes, com o gosto pela palavra simples e humilde de um Marcelo Gama encharcado de Cesário Verde.

Encontram-se até mesmo, em *Poemas de Bilu*, certos temas que são típicos do penumbrismo: o do cigarro e sua fumaça, por exemplo, uma constante na poesia do início do século – na poesia de Mário Pedreiras, de Marcelo Gama, de Ronald de Carvalho, do primeiro Ribeiro Couto e de todos os penumbristas. Em Augusto Meyer, lemos:

Acendi a estrelinha do cigarro e me enrolei no poncho grande da sombra.

E ainda:

Só vejo as pálpebras caídas e a brasa ardendo no cigarro.

Ou, mais adiante, estes três versos de um penumbrismo absoluto:

*Bebe a melancolia dos goles sonolentos
enquanto arde na ponta de cada cigarro
a poesia implacável do tédio feliz.*

Há uma linha de coerência em toda a sua obra. Mesmo quando se verifica uma ruptura, esta se recompõe em continuidade, como se o falar de cada livro continuasse no outro e as tentações que acossavam o poeta se repetissem. Está neste caso a admiração de Augusto Meyer pela poesia dos cancioneiros – por Dom Dinis, sobretudo, de quem ele retiraria um verso para dar nome ao seu segundo livro de memórias, *No tempo da flor* –, uma admiração que o fez parodiar o trovar à medieval e até inventar o que poderia ser uma forma de português quatrocentista, em “Canção do chus”, por exemplo, para, no impulso seguinte ironizar o escrever à antiga, à quinhentista, que se ia fazendo moda no Brasil depois de José Albano. Mas Meyer não recua ao quinhentismo: vai até os cancioneiros. E escreve:

*Amigos, trobemos cluz.
O non troblemos, bailemos
A dança d’ombros, e sus!
Que malmaridada é a alma
E a vida, lá vai perdida.
Deixá-la, sem chus nem bus...*

Ou, em “Rimance”:

*Senhora minha, quo vadis?
Que me enchedes de soidades,
A esta façom me feredes
Deperecer por mi fé
De vossas blancas beldades.*

Para, alguns versos depois, concluir:

Deixaredes de mardades.

Essa paródia extraordinária revelava um conhecimento profundo da poesia trovadora, mas não impediu que em “Bailada”, Meyer dissesse ao poeta que tirou de si mesmo:

*Ai Bilu, já não serás bom jogral,
Já não serás nem bom jogral, nem segrel,
Nem trovarás, ai! como proençaal,
Nem cantarás, ai! qual menestrel.*

Pouco depois de 1930, Augusto Meyer impôs a si próprio o abandono da poesia: fez um voto íntimo de não mais escrever poesia. E só foi romper esse voto uns vinte anos mais tarde. Ao rompê-lo, ele voltaria à poesia trovadoresca e escreveria uma balada extraordinária, à maneira de François Villon, na qual, por assim dizer, ele renega, ou melhor, se arrepende daquela promessa que fizera:

*Bilu, tire a lira do prego,
Faça uma balada, no duro!
Malfelizardo! em vão esfrego
O epicrânio e as Musas torturo.
Sóbrio ou ébrio, puro ou impuro,
Que Rei sou eu, que em vão me afano*

*A imprecicar Bilu, o perjuro?
Mas u som as névoas d'antano?*

*U é Alba, meu primo amor,
E u é Germana, a Menina,
Fremosa sobre toda flor?
Ay! fumo é tudo, vã nebrina,
Mençonha, folia malina!
Mal me nembra d'amor e ogano
Digo alto e bom som ou em surdina:
Mas u som as névoas d'antano?*

Que Meyer haja colocado esta balada a abrir os *Poemas de Bilu*, na edição de 1955 de sua poesia, que ele haja tomado um poema novo e o colocado como abertura de um livro antigo, é sintomático. Mostra que a personagem que, em 1929, se ameninou do adulto continuava viva, a equilibrar-se no alto dos muros e a saltar de um lado para outro. Poeta, ele continuava a ver-se mais como jogral que como trovador. Mas estava enganado. Pois a balada à maneira de François Villon é exceção no conjunto de seus últimos versos.

Os poemas em prosa de *Literatura e poesia* já foram vistos como uma despedida. Quando retoma o verso – ainda que poucas vezes, porque a poesia de Augusto Meyer, após 1950, se reduz a uma quinzena de poemas –, o tom dessa poesia é elegíaco – denso e elegíaco. Quase sempre a regressar à dicção de sua poesia antiga, de sua primeira poesia, anterior aos *Poemas de Bilu*, a uma poesia que se deixara ficar no penumbrismo, mas que agora se alimentava de uma técnica perfeita, pois o poeta amadurecera a não escrever poesia. Mas nesses poemas de fim de vida, regressa, completo, perfeito, íntegro, o “menino deslumbrado” que Da Costa e Silva encontrara nos versos de 1929.

Augusto Meyer, nas duas abas de seu silêncio, encontra-se e se integra na ternura da meninice, naquilo a que ele chamou “fonte cla-

ra”. E seria essa necessidade de recuperar os primeiros dias do mundo, em quem talvez reconhecesse na memória uma certa superioridade sobre a imaginação criadora, que o levaria a escrever esse longo e comovente poema em prosa a que deu o nome de *Segredos de infância*.

Segredos de infância antecipa, em um ou dois anos, a ruptura do compromisso que assumira consigo próprio de não mais escrever versos. Ainda bem que se fez perjuro! Não nos enganemos, porém. Poemas como “Cemitério campeiro”, como aquele soneto que assim termina –

*Tudo se apague e a hora esqueça a hora
Que só do sonho eu vivo, e é grato o sono
A quem provou seu dia de vindima.*

– bem como aquele belíssimo “Retrato no açude”, são acenos de adeus. Todo esse pequeno conjunto de versos escritos após 1950, como a culminar a obra poética de Augusto Meyer, pode definir-se como uma poesia do regresso, apurada na linguagem e verticalizada na emoção da vida, de uma poesia que sempre quis estar colada às cousas e que nos diz, por isso, em todos os momentos: “O mundo é.”



“Se me debruço um pouco para dentro de mim mesmo, voltando aos caminhos confusos da juventude, vejo um mocinho espigado e tímido, já mais ou menos doente de literatura.”

Discurso de posse na ABL (19/04/1961),
in *Discursos Acadêmicos*, vol. 16^o, p. 57.

Reencontrando Augusto Meyer

EDUARDO PORTELLA

Devo dizer que tenho uma satisfação muito especial de poder falar sobre Augusto Meyer, a convite de Ivan Junqueira. Não sei se a satisfação saberá mobilizar o necessário alcance crítico. Às vezes a satisfação e o exercício crítico não se articulam devidamente. Mas fiquei muito impressionado com a possibilidade de um reencontro. Eu conheci Meyer, quase diria que privei da intimidade dele e temos uma série de pontos de contato ao longo da vida importante dele e da minha que começava. Ele foi o primeiro professor titular de Teoria da Literatura, a cátedra que veio a ser minha pouco depois, sucedendo a ele. Vou insistir no verbo suceder, para evitar que alguém imagine que eu estou pensando em substituí-lo. Esse exercício universitário e a preocupação permanente de desenvolver um ensaio nos aproximou. Naquela hora de meu regresso ao Brasil, depois de uma vida de estudante fora, era o auge da crítica estilística, e Meyer soube como poucos encarnar essa crítica.

Professor
catedrático e
professor
emérito da
Faculdade de
Letras da UFRJ;
ensaísta e crítico
literário;
Presidente da
fundação
Biblioteca
Nacional.
Conferência
proferida na
Academia
Brasileira de
Letras, em 2 de
abril de 2002,
no ciclo
*Centenário de
nascimento de
Augusto Meyer.*

Ele era uma figura discreta, silenciosa, amena, mas extremamente sensível, extremamente perceptiva. Com essa sensibilidade e essa percepção, mais uma instrumentalização crítica, ele pôde construir uma obra que reflete exatamente essas duas vertentes básicas da construção dele. A percepção, o contato subjetivo e a programação crítico-racional de todo aquele material.

Para se ingressar na construção múltipla de Augusto Meyer pode-se recorrer a diferentes possibilidades. Várias são as passagens que se abrem diante de nós. Em todas elas predomina o traço literário, o vinco inegociável da literariedade. É fundamental dizer que Meyer não foi bem um intelectual de padrão moderno, um intelectual ao estilo de Voltaire, um intelectual que o Ocidente desenvolveu a partir das Luzes. Ele era fundamentalmente um homem de letras, alguém voltado para a construção e para a indagação do fazer literário.

Se começarmos pelas suas poesias – e aqui utilizamos a edição da Livraria São José, de 1957 – seremos surpreendidos por uma coletânea de textos que não encontrou a ressonância merecida, talvez pela dificuldade de classificação. Seus poemas, não raro poemas em prosa, narrativas, pequenos ensaios, crônicas, são todos textos de fronteira, à boa maneira dos pampas, mas com uma densidade reflexiva pouco freqüente em nossa literatura. A opção da simplicidade o protegeu das retóricas opulentas ou equivocadamente solenes.

O primeiro livro, *Alguns poemas*, é de 1922. A descrição, de fundo romântico, se compraz em desenhar cenas simples, onde se revezam som e imagem sem nenhuma fúria – para aludir a alguma coisa que ficou no ar graças a Shakespeare e a Faulkner. O mesmo acontece com o livro seguinte. Vê-se nesse bucolismo congênito que a voracidade modernista não havia chegado ainda aos seus pagos gaúchos. O Sul não havia ainda tomado conta da plataforma de governo lançada em 1922 em São Paulo. O mesmo acontece com *Coração verde*, de 1924. O lirismo comedido atravessa o âmbito da natureza e alarga o

alcance pictural do poema. Em seguida temos o livro *Giraluz*, de 1926. Já é um lugar de contraponto, de verticalização, de maior vigor intersubjetivo. Essa intersubjetividade absorve e reprograma o mundo exterior, sem cair na poetização melodramática ou concessiva nem ceder à palavra esquálida e anêmica.

É fundamental perceber que, nesse primeiro momento, embora a pressão dos resíduos românticos seja enorme, Meyer vai se descartando progressivamente do melodramático dos primeiros versos e construindo uma poesia à distância daquele espólio, relevante porém perigoso. A “Balada para os carreteiros”, dentro desse equilíbrio esforço de despojamento, envereda pela prosa adentro. Depois do intervalo sublime do “Poema das rosas”, e ainda nostálgico da literatura absoluta, o poeta cósmico anuncia: “Eu vi a luz nascer pela primeira vez no mundo.”

Em seguida o tom cai, na pausa menos convincente de *Duas orações*, de 1928. A programação auditiva e visual sofre uma espécie de parada cardíaca. Quase simultaneamente o ritmo coronário se refaz, e Meyer publica o seu livro de mais ampla repercussão, *Poemas de Bilu*, de 1929. O fantasma romântico – título do livro do nosso saudoso José Guilherme Merquior – o acompanhará para sempre, ao ponto de se assumir por inteiro em um de seus últimos versos: “Eu por mim conservarei o dom das lágrimas”, disse ele.

É fundamental acrescentar que no escritor sóbrio essa preocupação ainda é um ato contido, jamais exposto à visitação pública. Não há, portanto, uma inundação das lágrimas. Há um controle moderno da lágrima, uma espécie de gestão da lágrima. Difícil gestão, porque a lágrima é por ela mesma incontrolável. Este verso se encontra coincidentemente no livro *Literatura e poesia*, de 1931, uma metalíngua colorida, onde ele pôde gravar o seu saber resumido e deixar claro o alto teor poético de sua prosa. Vale a pena transcrever um trecho emblemático dessa obra de Augusto Meyer, das mais fascinantes e das menos conhecidas. Diz ele:

“Lucidez de manhã, quando as idéias voam com asas de luz e não pousam. Toda a idéia que pousa morreu. No momento em que ela fechar as asas minha sombra descera sobre mim. Toda idéia que voa vive. Toda idéia que eu agarro é um punhado de cinzas. Que seria de mim se eu achasse o caminho?”

Vê-se que a obra toda de Meyer é este contraponto entre prosa e poesia. Essa destruição, essa dinamitação do limite. A prosa guarda, revela uma extrema palpitação poética e a poesia não ultrapassa certos limites, o que implicaria uma poetização de gosto duvidoso. As *Folhas arrancadas*, de 1940, e *Últimos poemas*, de 1950, são livros que completam o percurso, sempre em íntima conexão com o trabalho ensaístico, porque a obra de Augusto Meyer se desdobra em duas frentes: a da produção de linguagem e a da compreensão do fazer literário. Ele é, portanto, um produtor de linguagem, um inventor. Um inventor que se serve da palavra para inventar. E é também um grande entendedor do fazer literário, alguém que reflete o tempo todo, que pensa cada palavra que escreve.

Diversa e múltipla, sua obra abriga estudos modelares sobre questões e autores de culturas outras. O núcleo principal do seu entendimento hermenêutico se reparte entre Luís de Camões, Arthur Rimbaud e Machado de Assis. Ao autor de *Os Lusíadas* ele consagrou uma série de textos e de aulas-texto, reunidas no livro *Camões, o bruxo e outros estudos* (1958). Meyer entende como ninguém dos bruxos, porque ele próprio era um bruxo. Um bruxo dissidente, alternativo, talvez até com sotaque, porém um bruxo. No caso, alguém que fala *para e com* além da razão. O bruxo seria, assim, aquele que pôs a serviço, à disposição da língua, pela via da linguagem, impulsos intersubjetivos ainda não catalogados pelos códigos retóricos. Por essas e outras razões, Meyer inscreve Camões no cerne do Renascimento.

Deixando de lado os sinais de crise, há duas maneiras recentes de ler Camões: uma, é fazer opção do Camões no coração do Renasci-

mento pleno; outra, é ler Camões a partir do saque de Roma, a partir da crise do Renascimento, quando emerge o estilo de oposição à estética do Renascimento pleno, que se chama Maneirismo. É um estilo mais cerebral, ainda não é o Barroco. O Maneirismo é introvertido, o Barroco é extrovertido; o Maneirismo é cerebral, o Barroco é passional. De maneira que por todas essas razões Meyer preferiu ver o grande construtor que há em Camões. Ele abandonou esse possível Camões de braços dados com o Maneirismo. Meyer deslinda Camões e o conjunto de recursos expressivos que, ouvindo a época e o seu “saber de experiência feito”, ele pôde criar e recriar.

Já em Rimbaud, no *Le Bateau Ivre – Análise e interpretação* (1955), vem a ser a modernidade absolutamente moderna. Tem um verso famoso de Rimbaud que diz “É preciso ser absolutamente moderno” (*Il faut être absolument moderne*). E já esse sintagma “absolutamente moderno” seria uma contradição, em termos, como diria o famoso filósofo de Königsberg: “Ou somos modernos, e já deixamos de ser absolutos, ou somos absolutos e não conseguimos ingressar definitivamente na modernidade.”

É o caso de Rimbaud. Ele chega quando a literatura absoluta começa a se retirar de cena e os primeiros sinais de incerteza foram e são divisados no horizonte. Em ambos os casos, Meyer pratica uma estilística comparatista amparada no dispositivo de segurança do domínio das fontes. Ele recolhia os traços do estilo, cotejava com as fontes e elaborava a sua compreensão crítica. Ele denominou essa operação metodológica de “volta ao texto”, desgarrado e abandonado pelo olhar impressionista. Por um instante, na história da crítica, ou na história da compreensão literária do Ocidente, em que o olhar era fundamentalmente impressionista – não que esse olhar impressionista fosse totalmente destituído de verdade, ele dispunha de uma riqueza perceptiva que não se pode ignorar completamente, mas ele não dispunha de instrumentos críticos, não era um conhecimento aparelhado, era

mais um conhecimento sensorial – e, graças ao vigor crítico de Augusto Meyer, ele se converteria à volta ao texto, uma espécie de volta adiante, que culminaria nas suas análises de Machado de Assis.

Augusto Meyer se insurge contra o que seria uma crítica preventiva e pressuposta. Adverte ele, no seu *Machado de Assis* (1958):

“Mas o grande perigo da crítica é um dedutivismo ingênuo que, partindo de uma prenoção, acha no seu campo de pesquisas apenas aquilo que procura.” Como se a crítica preexistisse à relação crítica, antecedesse o contato com o objeto, sobretudo com o objeto-sujeito, como é a linguagem literária.

Meyer acredita na análise, porque acredita no texto, e percebeu desde o início que a crítica é uma situação relacional e o método não é um procedimento milagreiro. Isto quer dizer que, para Meyer, a crítica pressupõe contato com a obra, mas não como o pressupõem alguns *scholars* que se excederam, nas últimas décadas, nas universidades estrangeiras, sobretudo americanas, em trazer todos eles o seu método portátil e passaram a ler as obras literárias em função de uma programação anterior ao contato. Não. O que existe no crítico é um conjunto de hipóteses, de possibilidades reais de trabalho, esperando exatamente os sinais que serão emitidos da obra literária. Não para concluir ou para antecipar-se àqueles sinais, mas para estabelecer uma parceria criadora com esses sinais que a obra vai emitindo – às vezes vermelho, às vezes verde, às vezes amarelo. Em qualquer hipótese, são sinais que estabelecem uma cumplicidade com o olhar crítico. Então, a crítica não é uma operação individual, é um contrato de trabalho. Ela vive exatamente dessas conexões íntimas no interior da obra, às vezes difícil, porque às vezes a obra é silenciosa. Então ela é parcimoniosa na emissão desses sinais. O crítico, portanto, precisa estar atento para saber, quando for o caso, ler o silêncio.

No pórtico do seu livro sobre Machado de Assis, editado pelo inesquecível mercador de livros que foi Carlos Ribeiro, tem-se logo uma frase penetrante de Augusto Meyer sobre o Bruxo do Cosme

Velho: “Fez do seu capricho uma regra de composição”, diz ele. Capricho e regra, dois pólos intercomunicáveis de uma aventura insólita e desconcertante, levada a efeito sob o império das leis chamadas de misteriosas. As leis misteriosas ocupam um espaço que ultrapassa a própria normatividade vigente ou os códigos vigentes nas diferentes poéticas.

Meyer descreve com precisão as leis que presidem a elaboração poética camonianiana, sem contudo resvalar na obsessão legislativa. Ou seja, ele sabe servir-se da norma e manter a distância com relação à obsessão legislativa da norma. Empreende o uso heterodoxo da razão, ela mesma infiltrada de desrazões. Ou seja, ele já não opera com um padrão hegemônico de razão, aquele que dominou a conquista do Ocidente, sobretudo do Ocidente moderno e que leva a ciência e a tecnologia às últimas conseqüências. Ele percebe que a razão pode ser uma construção também plural. Ele desdobraria uma espécie de racionalidade aberta e já não uma racionalidade absolutamente fechada.

Daí o seu empenho ao constatar, em *A forma secreta* (1965), o verdadeiro significado de “ranger de cataventos”, ao que eu acrescentaria, com todo respeito a este outro bruxo que é Jorge Luis Borges, que *A forma secreta* é quase um doce pleonasma. Toda forma que se preza é secreta, guarda a dimensão do não-dito, pedaços de vida protegidos pelo ocultamento. O que não é secreto, em hipótese alguma, é o escândalo.

Isto significa que Meyer, mais uma vez, procura ler as coisas que estão em cima das estruturas poéticas, aquelas que se ocultam, que pertencem ao domínio do não-dito, mas que às vezes decidem a sorte do dito, do que é dito. A ironia é capaz de assumir formas inesperadas e nem sempre necessariamente corrosivas. No crepúsculo da modernidade, alguma coisa como a derradeira volta do circuito, Machado e Meyer assistiram – não creio que impávidos, face à capacidade de prever de que eram dotados – ao destaque da vertente caus-

tica do Modernismo, ou seja, aquele lado da modernidade que se empenhou o tempo todo em fazer a crítica do edifício compacto da modernidade plena.

Essa modernidade não tardou muito para assinar um protocolo de cooperação com o pessimismo. A literatura plena se debilita, se desplenifica. Apesar de ressaltar, pela voz do seu Machado, o descrédito da aventura literária e a miséria das interpretações, Augusto Meyer apostou na literatura até o fim. Até mais não poder.

O próprio pessimismo, que Machado e Meyer dividiram de modo desigual, não teria sido uma forma de confiança, uma espécie estranha e chocante do niilismo positivo? Há quem diga que sim. Lembro-me de que, uma vez, Albert Camus disse que dentro de todo não há um sim. Então, o aparente pessimismo, o niilismo contundente, no caso de Meyer, era uma forma de construção. Os pessimistas agem, põem vida na negação, mesmo que desoladamente.

Augusto Meyer é um homem de letras na mais alta acepção da palavra. Nem superestimou as articulações de arte e sociedade, nem aplaudiu a mágica dos prestidigitadores. Meyer compreendeu a literatura como entidade pluridimensional, constituída de diferentes dimensões; multidisciplinar, formada por diferentes disciplinas: a filosofia, a história, a teoria literária, a psicologia e tantas outras disciplinas, superiormente oblíqua e dissimulada. Por isso ele se entendeu tão bem com Capitu. Por isso percebe que “Capitu atravessa o livro numa névoa de mistério”.

Capitu é a literatura, é o impulso vital, é a complexidade do real. É inútil submetê-la ao julgamento mecânico de qualquer tribunal moralizante. A visão monofocal não é capaz de ler o paradoxo. A literatura, como a vida, é constituída de relações perigosas, de perguntas sem respostas. É indispensável dispor de percepção aparelhada. E tanto Machado quanto Meyer dispunham. E foi assim que Augusto Meyer retirou a sua singularidade da sua pluralidade.

Augusto Meyer, leitor de Machado de Assis

TANIA FRANCO CARVALHAL

É para mim, sem dúvida, uma honra e motivo de grande satisfação participar das homenagens que a Academia Brasileira de Letras presta a Augusto Meyer no centenário de seu nascimento. Agradeço, pois, o convite para dirigir-vos a palavra e evocar, simultaneamente, o escritor gaúcho e aquele que foi fundador desta Casa, casa na qual, certamente, Meyer deveria sentir-se muito bem, entre pares e entre lembranças do Bruxo do Cosme Velho. Como disse o poeta gaúcho Athos Damasceno Ferreira, na ocasião em que Meyer assume, em 1960, a Cadeira 13 desta Academia, em uma frase um pouco jocosa, mas muito feliz, indicativa da familiaridade com os livros e do bem-estar que Meyer sentiria em estar na Academia, pronunciando esta frase que se tornou antológica e passou a ser corrente nos pagos: “O fardão ser-lhe-á simples pijama.”

Por sua vez, Manuel Bandeira saudou o ingresso de Augusto Meyer em uma crônica na qual ele expressa a alegria de tê-lo como companheiro na Academia, chamando-o afetuosamente de “Bilu”, “ve-

Doutora em Letras pela USP; professora titular da UFRGS e professora visitante no país e no exterior. Tem doze livros publicados, dos quais três sobre Augusto Meyer: *O crítico à sombra da estante*, *A evidência mascarada e Augusto Meyer*, coleção Autores Gaúchos, e a sair, pela ABL, *Os pêssegos verdes*, coleção de ensaios dispersos. Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 9 de abril de 2002, no ciclo *Centenário de nascimento de Augusto Meyer*.

loz”, “malabarista metafísico”, “grão tapeador parabólico”, da mesma forma como o eu lírico assim se designou na “Canção encenada”, poema que está no livro de 1929.

Quero evocar ainda duas outras referências: o belíssimo discurso de Tristão de Ataíde, na saudação a Meyer em sua posse nesta Academia, e também o belo texto de Francisco de Assis Barbosa, que assumiu justamente a Cadeira I3, que havia sido ocupada por Meyer, após o seu falecimento, e que se intitula “Posso sentar-me na Cadeira I3”.

As relações de Augusto Meyer com esta Academia iniciaram bem antes, quando ele ganha o Prêmio Machado de Assis, em 1948, pelo livro que publicara no ano anterior, *À sombra da estante*, e pelos estudos e ensaios que já havia publicado sobre Machado. Dez anos depois, em 1958, justamente no ano comemorativo, vai tornar-se o primeiro presidente da Sociedade dos Amigos de Machado de Assis, instalada no dia 8 de abril daquele ano, com a participação, na diretoria, também de Plínio Doyle, como secretário-geral, Carlos Ribeiro, como primeiro-secretário, e Manuel Esteves na condição de tesoureiro. Portanto, não encontrei outra forma de homenagear Augusto Meyer do que a de evocá-lo, aqui, neste momento, na posição de leitor de Machado de Assis.



Associar Augusto Meyer a Machado de Assis significa entender que não haveria outra perspectiva que melhor identificasse o crítico-poeta (ou o poeta-crítico) do que a de situá-lo em estreita relação com o autor a cuja análise dedicou mais interesse e constância. Do mesmo modo, não haveria para Meyer outra posição que não a de leitor, pois viveu “à sombra da estante”, dedicado à leitura e à compreensão das obras. Por isso é natural que adote, como epígrafe do livro

de 47, intitulado *À sombra da estante*, o verso de Baudelaire: “Mon berceau s’adossait à la bibliothèque”,¹ deixando perceber a sugestão que ele empresta ao título do volume.

Foi sem dúvida Meyer um leitor sistemático e seletivo, com preferências consolidadas e raro equilíbrio entre a tradição e o novo, atento às publicações que ampliavam, cada vez mais, sua erudição e campos de conhecimento.

Além disso, o fato de ter sido um leitor exemplar e constante da obra machadiana é indicativo de sua inclinação para os grandes observadores da alma humana, como Machado, Proust, Dostoievski e Pirandello, autores com os quais tinha afinidades, pois privilegiaram a investigação psicológica e exploraram, cada um a seu modo, o desdobramento e a dissociação da personalidade. Neles o crítico apreciava sobretudo o deslocamento do eixo da ação para o da introspecção.

Nesta dupla condição, leitor e crítico de Machado, Augusto Meyer assume a posição adequada a seu temperamento e à forma de estar no mundo que lhe agradava, a de uma vida entre livros.²

Carlos Drummond de Andrade, em artigo de 1970, ao homenagear o escritor falecido havia pouco apontava essa afinidade, esboçando-lhe o retrato: “Caberia num livro? Imagino-o transformado no livro de si mesmo: volume fino, alongado, de elegante encadernação, tipos escolhidos, vinhetas desenhadas por um diabinho renascentista que, aqui e ali, pusesse um toque de Bilu no contorno das figuras. Livro que fosse a síntese de uma biblioteca sem obras indigestas, cultura presente como atmosfera ou água de beber.”³



Por sua vez Josué Montello percebeu bem que a convivência com a obra machadiana identificava o crítico, estabelecendo a relação entre o intérprete e o interpretado. No artigo “Uma profecia de Ma-

¹ Baudelaire, Charles. “La Voix”, *Pièces diverses*. In: *Oeuvres Complètes de Baudelaire*. Paris, Gallimard, Coll. Pléiade, 1954, p. 229.

² Evoque-se que Meyer foi diretor da Biblioteca Pública do Estado do RS, em Porto Alegre, de 1935 a 1937, quando muda-se para o Rio de Janeiro e se torna primeiro diretor do Instituto Nacional do Livro, que irá presidir por duas vezes, a primeira até 1956 e a segunda de 1961 a 1967.

³ Andrade, Carlos Drummond de. “De Meyer a Bilu”. *Jornal do Brasil*, 16.7.70, p. 8.

chado de Assis”,⁴ comenta que o mestre, no capítulo LXXI das *Memórias póstumas*, profetizou que um senhor magro e grisalho, em 1950, se inclinaria para descobrir-lhe o senão do livro. Para Montello, Machado teria adivinhado a figura esguia de Augusto Meyer, debruçado nas páginas do romance “a esmiuçar-lhe o pensamento na volúpia da boa leitura”. Observa que a profecia machadiana está certa quando “alude à paixão dos livros, que é o traço dominante da personalidade de Augusto Meyer, e ainda quando no-lo mostra a ir e vir pelas linhas impressas”.

A continuidade das leituras da obra de Machado consagra a idéia de que um livro se desdobra no tempo e nele adquire, por força das leituras que o renovam, outros sentidos. Por isso dirá: “Impossível imaginá-lo senão em andamento no tempo, avultando ou decrescendo de importância, quase esquecido às vezes, para ressurgir mais tarde, transfigurado à imagem de outras gerações.”

Essa observação crítica sobre Machado de Assis pode ser aplicada hoje com relação ao próprio Meyer. A bela metáfora da obra que atravessa o tempo, revivida a cada passo pela ação da leitura que lhe injeta novo alento e interpretações, serve igualmente para o escritor gaúcho. Retomar sua obra, lê-la nas diversas formas em que se expressou – poesia, relatos de memória, crônicas, ensaios críticos – é perceber que ela se organiza graças a uma lei de reflexos que garante a unidade deste universo literário. Tomá-la em uma de suas facetas é ainda aludir às demais, associadas todas por um singular traço de estilo caracterizado pela elegância e naturalidade da expressão. Do mesmo modo, reler seus estudos sobre Machado de Assis significa perceber como seu pensamento, sem perder a segurança das primeiras intuições, se vai enriquecendo nos modos de ler e nas indagações diversas a que submete o objeto de análise.

Vê-se, então, por que a obra de Machado seria para Meyer um desafio de vida inteira. Como leitor ele assim julgava: “Os anos vão

⁴ Montello, Josué. “Uma profecia de Machado de Assis”. Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, 23.6.60.

passando e Machado de Assis cresce cada vez mais. Avulta e abre em derredor um vazio de solidão como certas árvores gigantescas da selva que, fundidas de perto na mesma profusão de troncos e folhagem, contempladas a grande distância, esgalham lá no alto e dominam o recorte das grimpas mais sobranceiras.”

Com essa imagem, Augusto Meyer inicia o artigo “Trecho de um posfácio”, escrito em 1958, que pensava juntar à tradução de E. Percy Ellis intitulada *Posthumous Reminiscences of Bras Cubas*, prevista para publicação pelo Instituto Nacional do Livro em 1955. Por isso ressalta ali que a obra machadiana “representa um momento único na história da literatura americana”, procurando vê-lo em contexto maior que o da literatura nacional. Antecipa, portanto, o que reconhecerá Carlos Fuentes em *Valiente Mundo Nuevo* ao dizer que a “Indo-Afro-Iberoamérica tiene un solo gran novelista decimonónico: el brasileño Machado de Assis”. No mesmo texto observa que “*Las Memorias póstumas de Blas Cubas* es la más grande novela iberoamericana del siglo pasado, y sus enseñanzas libérrimas sólo serán entendidas, en el continente hispanoparlante, hasta bien entrado el siglo XX.”⁵

Para Meyer, portanto, “Machado de Assis continua a ser o ‘único’ na história da literatura brasileira”, dada a singularidade de uma obra que não cabe nas classificações rotineiras, mas também único e singular dentro da literatura latino-americana. Mestre da síntese, Machado recusou os caminhos batidos e também soube desprezar o imediato, ao compreender, como diz o crítico, “que a arte não é só uma longa paciência, é uma escola admirável de verdade e probidade, um rude imperativo de renúncia”.

As passagens aqui transcritas são reveladoras da admiração de Augusto Meyer pela obra machadiana e dos motivos por que ele converteu o autor em objeto constante de sua indagação crítica. Neste sentido, não seria por acaso que inaugura sua produção ensaística com o *Machado de Assis*, de 1935,⁶ nem que em todos os seus li-

⁵ Fuentes, Carlos. *Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México. Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 45.

⁶ Meyer, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre, Editora Globo, 1935 [In: *Machado de Assis. 1935-1958*. Rio de Janeiro. Livraria São José, 1958].

vros posteriores, — à exceção de *Prosa dos pagos*,⁷ cujo tema é a literatura gaúcha, — haja estudos sobre o criador de Brás Cubas. Tantos foram os textos de exegese dessa obra que os reuniu no livro *Machado de Assis. 1935-1958*.⁸ Os vários estudos ali inseridos são de épocas diversas, indicativo da forma como se organizavam seus livros, ou seja, como reunião de ensaios antes publicados na imprensa. Por isso eles são descontínuos, traduzem a inquietação crítica de determinados momentos, não adotando uma orientação exclusiva de análise. Cada capítulo é um todo estruturado, independente de outro, não havendo unidade formal na composição do volume. No entanto, preservam a coerência resultante do encadeamento reflexivo e da adesão a certas idéias centrais que retornam em várias situações.

Como observou Antonio Candido ao comentar o livro *Preto & branco* na época de seu lançamento, em 1956, não seria “no vulto das obras que devemos buscar a unidade e amplitude de seu espírito, mas na atitude geral, na matriz de sensibilidade e pensamento que informa os ensaios”. E acrescenta: “Há nele uma corrente sólida e brilhante de pensamento crítico, da qual os estudos realizados emergem como pontas extremas, afloramentos, cuja reunião evidencia a envergadura profunda. Por isso, ainda que não escreva um livro volumoso, Augusto Meyer é, e ficará, em nossa história literária, como um dos mais altos críticos, um dos espíritos mais penetrantes e fecundos.”⁹

Concluiu dizendo: “Para completar e garantir a unidade, vem o estilo, graças ao qual tudo isso vive e se torna bem comum. Não sei de quem escreva, no Brasil, com mais elegância e, ao mesmo tempo, naturalidade, obtendo uma expressão logicamente adequada, sem deixar de ser poética e imaginosa, tanto na seleção dos adjetivos quanto na elaboração dos conceitos ou das imagens, discretamente inseridas.”



⁷ Nesta obra, Machado é ainda referência no ensaio sobre Alcides Maya, autor de *Machado de Assis. Algumas notas sobre o “humour”*. Rio de Janeiro, Livraria Editora Jacinto Silva, 1912, reeditado pela Academia Brasileira de Letras em 1942.

⁸ Meyer, Augusto. *Machado de Assis. 1935-1958*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.

⁹ Candido, Antonio. “Literatura”. Augusto Meyer, *Preto & branco. O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário*, nº 60, 14.12.1957, p. 2.



Folha de rosto da 1ª edição de *Machado de Assis*.

Vinte e três anos de fidelidade ao estudo da obra machadiana estão representados no volume de 58. De acordo com a indicação que titula cada bloco, o primeiro corresponde ao ensaio de 35, que, juntamente com o de Lúcia Miguel Pereira, em 1936, significa uma verdadeira cisão na crítica machadiana. Abandonando o Machado oficial, e sob a ótica do “homem subterrâneo” de Dostoiévski, Meyer procura desvelar o que para ele se oculta na trama da obra. Além disso, ao aproximá-lo de um grande autor da literatura ocidental, situa Machado em outra dimensão que não apenas a da literatura brasileira. Esta seria uma preocupação constante, manifestada igualmente no confronto com Sterne, Xavier de Maistre, Lawrence e Swift, nos estudos de 22 e que estaria, certamente, relacionada com a posição “única” que lhe atribuía no contexto nacional. Como dirá mais tarde: “Se não possui a frescura alencarina, por exemplo, o dom generoso da fantasia arejada e plástica, soube suprir a falta com o método mais rigoroso de composição; transformou uma prosa de aparência modesta e remediada num riquíssimo instrumento de sugestões e modulações.”¹⁰



Segue-se o estudo de 1947, sob a inspiração da crítica de Alcides Maya. O terceiro e último conjunto, globalmente designado de “Presença de Machado de Assis. 1938-1958” compreende estudos incluídos em *À sombra da estante* (1947), mas produzidos bem antes. Integra ainda outros publicados em *Preto & branco* (1956) e alguns de 1958, como as partes de um alentado ensaio que, com o título “De Machadinho a Brás Cubas”, apareceu na *Revista do Livro* do Instituto Nacional do Livro, em II de setembro de 1958, edição especial comemorativa do cinquentenário da morte de Machado de Assis. No livro da São José, esse texto está desdobrado em três, intitulados res-

¹⁰ Meyer, Augusto, 1958, p. 221.

pectivamente de “Uma cara estranha”, “Presença de Brás Cubas” e “Trecho de um posfácio”.

Nesta perspectiva de resgate dos textos, ressalte-se que seus primeiros estudos críticos, publicados em *O Exemplo – Jornal do Povo*, de Porto Alegre, em 1922, sob o pseudônimo de Guido Leal, se ocupam com “As idéias de Brás Cubas”.¹¹

Três anos depois, ao iniciar a militância crítica no jornal *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, o fará com dois artigos sobre “Machado de Assis e a alma contemporânea”.¹²

Finalmente, os últimos ensaios sobre Machado, em sua maioria reunidos em *A forma secreta*,¹³ com os títulos de “Silvio e Silvia”, “Pratiloman”, e “A casa de Rubião”, iniciam a parte do livro denominada de “O aprendiz grisalho”.

Assim, do despertar da vocação crítica, nos anos 20, à plena maturidade dos anos sessenta, Meyer foi um fiel leitor de Machado. O percurso crítico indicado nas datas do livro de 58 pode, portanto, ser ampliado para sua conta real: de 1922 (o primeiro texto sobre Machado publicado) a 1965 (ano da edição de *A forma secreta*) são 43 anos de leituras continuadas da obra do autor de Brás Cubas.

Essa constância é que nos permite hoje acompanhar o percurso crítico do autor na evolução de seus estudos machadianos. Neles, o crítico se identifica. Neles, ele se confronta consigo mesmo. É o que interessa aqui examinar.

~ I. Os estudos da fase inicial (1922 a 1935)¹⁴

No texto “Um desconhecido”, que encerra o volume *Machado de Assis. 1935-1958*, publicado pela Livraria São José, Meyer busca seu interlocutor preferido em uma biblioteca, no “silêncio do gabinete”. “Pois”, como define, valendo-se de outra bela metáfora, “uma bi-

¹¹ Os dois artigos citados foram publicados, respectivamente, em 17.9.1922 e 24.9.1922.

¹² Os artigos foram publicados no referido jornal em 01.II.1925 e 12.II.1925.

¹³ Meyer, Augusto. *A forma secreta*. Rio de Janeiro, Lidador, 1965.

¹⁴ Procurei estudar em profundidade a crítica de Meyer, desde seu início, no livro *O crítico à sombra da estante*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1976.

biblioteca é antes de tudo solidão e silêncio, o silêncio das vozes desencontradas e a solidão dos grandes ajuntamentos.”¹⁵

Ali, uma vez mais, Machado revive diante do seu exemplar leitor para dizer-lhe, num fio de voz: “Ouça, menino, cada alma é mais do que um mundo à parte em cada peito, é um enigma para si própria...”

Curiosamente, no último texto do livro de 58 se recompõe a situação inaugural do processo de deslinde a que Meyer submeteu permanentemente a obra de Machado de Assis, fazendo-nos voltar ao ensaio de 35 e aos primeiros estudos. Já aí o encontramos no pleno exercício da crítica como leitura, considerada como decifração da obra, sempre metaforicamente designada como enigma. Ressaltei esse aspecto ao examinar um dos livros mais notáveis de Meyer, *A chave e a máscara* (1964),¹⁶ no qual, desde o título, a associação consciente das duas palavras deixa transparecer ao mesmo tempo um conceito de crítica – chave – numa função desveladora, e um conceito de obra literária – máscara, em seu caráter ambíguo e encobridor. Nesta perspectiva, é fácil entender a atração do crítico pela obra machadiana, pois este cultivou, como poucos, “a arte da dubiedade e a falsa transparência da máscara”.¹⁷

Portanto, como anota no texto de 35, “em Machado, a aparência de movimento, a pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade – deveria dizer: uma terrível estabilidade.”¹⁸

Toma, então, o traçado das personagens para identificar o autor. Flora, segundo ele, aludiria a Machado na medida em que “hesita entre Pedro e Paulo como o pensamento do autor, entre uma escolha e outra que a suprime”. Todo o pensamento de Machado “se corporifica nessa figura de mulher, *chave* de sua obra perversa e perfeita”.¹⁹ Da mesma forma, considera Brás Cubas um pretexto e, no romance, “o senão do livro é o senão de si mesmo”.²⁰

¹⁵ Meyer, Augusto. *Machado de Assis. 1935-1958*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958, p. 235.

¹⁶ Carvalho, Tania. “Meyer, a chave e as máscaras” In: “Dez anos sem Augusto Meyer”, *Caderno de Sábado*, jornal *Correio do Povo*, 12.7.1980, p. 16.

¹⁷ Meyer, A. *Machado de Assis*, 1958, p. 224.

¹⁸ Meyer, A. 1958, p. 13.

¹⁹ Meyer, A. 1958, p. 41.

²⁰ Meyer, A. 1958, p. 17.

O interesse desse ensaio, ainda hoje, reside pelo menos em dois aspectos: primeiro, o de sua repercussão no conjunto da crítica machadiana, nela introduzindo a orientação psicológica na análise, o que inaugura uma nova maneira de interpretá-lo e, depois, sua importância na evolução do pensamento crítico de Meyer. O pioneirismo do ensaio se expressa na boa aceitação que ganha na época de sua publicação. Sobre isso leia-se Lúcia Miguel Pereira na 3ª edição de seu *Machado de Assis*, em 1944, ao confrontar o estudo de Meyer com os de Alcides Maya (1912) e Alfredo Pujol (1917) e em seus ecos posteriores, e veja-se Afrânio Coutinho em *Machado de Assis na literatura brasileira* (1960) onde ressalta o caráter inovador desse trabalho.

Cumprе acentuar que a intenção de desvelamento que move o crítico não elimina a admiração e já estão aí, nesses primeiros estudos, fixados alguns conceitos que o crítico deverá retomar em textos posteriores: a dificuldade de classificar os romances machadianos no âmbito da ficção, a tendência a visualizar o autor sob as personagens e sob a figura de um narrador que dita as regras do texto, a intenção de traçar o seu perfil psicológico, reconhecendo o pessimismo e o niilismo de uma personalidade complexa e contraditória. Além disso, reitera a valorização do estilo machadiano, que adotou um processo particular de sempre subtrair palavras em busca da síntese, como se dissesse “uma de menos, uma de menos”.²¹

~ II. A obra machadiana, uma “virtualidade em andamento”

Ao reler Machado de Assis ao longo dos anos, Meyer redimensiona suas posições críticas, adotando outras modalidades de leitura. Os caminhos serão sempre os sugeridos pela própria obra, em perfeita empatia entre analista e objeto analisado. Deste modo, há uma contínua retomada dos textos que acrescenta a cada passo outros

²¹ Meyer, A. 1958, p. 238.

elementos interpretativos. Cada releitura é uma redescoberta. Por isso dirá que “ele ganha muito em ser lido aos trechos, ou a largos intervalos de leitura”.

Na primeira versão do estudo “Machado de Assis, 1947”, que abre o segundo bloco do volume, o título era bastante elucidativo com relação a seu conteúdo: “Sugestões de um texto” aludia diretamente ao estímulo crítico provocado pelo estudo de Alcides Maya sobre o *humour*. No volume, Meyer guarda apenas a indicação da data de sua publicação. Nesse ensaio, procura examinar como a crítica constrói a imagem oficial do escritor, comentando que sua sobrevivência depende “do compromisso entre o medalhonismo e a singularidade, é um equilíbrio instável que oscila entre o ser e o deixar de ser e constantemente se desfaz para refazer-se”. O trabalho da crítica, portanto, incide justamente no processo de modificação, de deformação, de renovação do sentido da obra “porque mudou o ângulo de interesse e são outros os motivos nela contidos que fixam de preferência a atenção dos novos intérpretes”.²²

Outro aspecto chama sua atenção: as questões ligadas à criação literária. Nesse contexto acentua a importância do processo de dissociação literária, pois o escritor “quando escreve, deixa as virtudes quotidianas no tinteiro. No ato de escrever, ele já não é o homem, produto moral e social de todos os dias, mas uma libertação e às vezes uma superação de si mesmo. Em parte”, dirá, “uma errata de si mesmo”.²³

Os textos seguintes, “Da sensualidade” e “Capitu”, foram igualmente publicados no livro de 47. Ambos são reflexões inspiradas em Lúcia Miguel Pereira, a quem o primeiro deles é dedicado. Em setembro de 1935, por ocasião da publicação do ensaio de Meyer, a crítica escrevera: “À exceção de dois pontos que creio primordiais para o entendimento do maior escritor brasileiro – a sensualidade e a timidez – todos os seus aspectos foram abordados, com grande

²² Meyer, A. 1958, p. 119.

²³ Meyer, A. 1958, p. 110.

compreensão, pelo crítico rio-grandense.”²⁴ Este comentário deu origem certamente ao estudo sobre a sensualidade.

Os demais trabalhos do último bloco são os incluídos em *Preto & branco* (1956). Eles tomam, em seu conjunto, uma feição quase ficcional. Em textos como “Os galos vão cantar”, “O enterro de Machado de Assis” e “Um desconhecido”, Meyer procura recriar a figura do escritor e, diante de sua morte física, pensar como se dará sua permanência no gosto e na imaginação dos leitores. São textos como esses que justificam o parecer de Otto Maria Carpeaux, que reconhecia a força criadora da crítica meyeriana capaz, como observa, de “criar o seu objeto”.²⁵

Nesses textos, irá também consolidar sua concepção de leitor, cuja função ganha cada vez mais importância. Desaparecido o escritor, a crítica assume um papel fundamental no processo literário, pois lhe cabe assegurar a sobrevivência das obras. Dirá, então, que “quando os olhos são ricos, até os livros medíocres podem reviver, transfigurados”. É em Machado que Meyer encontra essa sugestão, pois o autor de *Dom Casmurro* tinha consciência desse fato ao dizer: “Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos.”²⁶

Diante disso, a “vaguidade” da obra machadiana é um dos seus grandes atributos, por solicitar a cada momento a colaboração direta do intérprete e o envolvimento dos leitores. Daí o seu “enigmatismo” ser “voluntário”.

Como se percebe, Meyer completa um círculo nos textos reunidos em 1958: retoma, sob outro prisma, a questão inicial da obra como enigma e reitera a relação entre ela e o leitor.

²⁴ Pereira, Lúcia Miguel. Rio de Janeiro, *Gazeta de Notícias*, 15.9.1935.

²⁵ Carpeaux, O.M. “O crítico Augusto Meyer”, *Tribuna de Santos*, 29.7.1956.

²⁶ Meyer, A, 1958, p. 155.

~ III. Machado em variantes

Publicado o volume de 1958, não se esgota o interesse do crítico sobre a obra machadiana. Em seus dois últimos livros, *A chave e a máscara* (1964) e *A forma secreta* (1965), ainda são incluídos estudos que poderiam integrar um outro volume semelhante. No entanto, interessa ressaltar que o crítico se modifica. Sem descartar integralmente a orientação psicológica – é ainda o autor o “sistema vivo” segundo o qual a obra se ordena – a metodologia crítica incorpora um suporte teórico mais atual. Ao centrar-se na obra, chega ao autor desprezando as interpretações biográficas, mesmo que lhes reconheça uma certa utilidade secundária. Assim, observa: “Por mais oportuna que seja esta reação da neocrítica contra o exagero das interpretações biográficas, não devemos concluir daí pelo divórcio completo entre as duas formas de vivência; sem uma correlação de fundo, que sentido atribuíra tantos vestígios inegáveis de uma conexão íntima, da qual só restam, aliás, em nossa visão crítica, os destroços mais vagos – paralelismos, convergências, semelhanças oblíquas, deformações de imagens pelo meio refletor...”²⁷

²⁷ Meyer, A. 1958, p. 214.

²⁸ Integrada por Antônio José Chediak, Antônio Houaiss, Celso Cunha e Galante de Sousa, publica, em 1960, a edição crítica de *Quincas Borba*.

²⁹ Meyer, A. 1958, p. 153.

Meyer apontara, ao final do volume de 58, para a relevância das edições críticas das Obras Completas, com uma séria revisão bibliográfica e crítica, que vinha sendo levada a bom termo pela Comissão Machado de Assis²⁸ e alertava para “a falta de uma sábia consciência metodológica em nossos arraiais literários, como vem observando Afrânio Coutinho”. Volta-se, então, para os aspectos formais do texto, ocupa-se com variantes e atenta para questões de linguagem, sob o influxo dos estilistas Leo Spitzer e Dámaso Alonso. Acentua, cada vez mais, a necessidade da leitura reiterada e sob diferentes ângulos, pois, como observa: “A obra de um grande escritor possui várias camadas superpostas, muitos degraus de iniciação, e só poderá ser conquistada em profundidade pouco a pouco.”²⁹

Certamente orientações novas estão na base dos estudos que examinam “o romance machadiano” sob o prisma da análise tematólogica, os cinco contos de Machado que se prestam para um estudo de psicologia da criação artística, as prováveis “fontes” do capítulo “O delírio”, a casa de Rubião em uma enseada de Botafogo, as variantes do *Quincas Borba*. Vê-se nesse último conjunto não só a incidência de teorias várias bem como a inclinação comparatista que se pode reconhecer na maioria dos estudos de Meyer. Os textos dos últimos anos de uma vida intelectual extremamente produtiva retomam diversos tópicos já analisados, a que são acrescentados novos elementos. A coletânea de dispersos que preparo, com o título de *Os pêssegos verdes*, deverá comprovar como Augusto Meyer foi, até o final, o leitor persistente e criativo de que os estudos sobre Machado de Assis serão sempre o exemplo mais perfeito e acabado.

Nesse contexto, o leitor exemplar se delineia com clareza, pois “ele é, em essência, um colaborador, um segundo autor, a completar as sugestões do texto e a encher de ressonância os brancos da página”. Como ainda comenta Meyer: “O leitor nunca inventa, nunca descobre, mas inserindo nessa descoberta a sua ressonância pessoal, consegue tocar nos limites da invenção. Neste sentido modesto, inventamos sempre o que descobrimos.”

Pode-se dizer, sem hesitação, que ele não apenas analisou Machado de Assis mas igualmente que ele o reinventou, pois sua crítica criativa toca os “limites da invenção”.



Augusto Meyer, em foto de 1930.
Porto Alegre, RS.
Coleção Família Meyer.



Augusto Meyer, um ensaísta da Comarca do Pampa

LUÍS AUGUSTO FISCHER

Em primeiro lugar, é preciso dizer que se trata de uma honra estranha o estar aqui, na Academia, para falar. Nunca na minha vida havia figurado a mais remota possibilidade de tal acontecimento, naturalmente devido às limitações, ao acanhamento e ao modo de ser de meu trabalho, mas também ao estilo de proceder da própria Academia, isso para não falar da falta de nexos entre uma coisa e outra, a Academia e a minha vida. Que estejamos agora aqui, e eu com a palavra, pode significar que a Academia se enganou, proporcionando-me uma ocasião descabida, ou que esteja eu menos distante da Instituição, porque ela está mais próxima de gente como eu, que vive na planície, por sinal a planície do pampa sulino.

Não sendo a pauta desta breve intervenção, porém, a busca das razões desta visita, paremos por aqui, aproveitando apenas para agradecer o convite e para prometer um esforço de raciocínio em

Doutor em
Literatura
Brasileira;
professor-adjunto
da UFRGS.

Autor de *Um
passado pela frente*,
estudo sobre a
poesia do RGS;
dos ensaios *Para
fazer a diferença e
Contra o
esquecimento e o
Dicionário de
porto-alegrês*.
Conferência
proferida na
Academia
Brasileira de
Letras, em 16 de
abril de 2002, no
ciclo *Centenário de
nascimento de
Augusto Meyer*.

torno de nosso tema, a que em seguida chegaremos. Evoco aqui, para fazer minhas, certas palavras de Graciliano Ramos, que nos começos de sua atividade escrita, ainda em sua terra natal, assim terminava um artigo para o jornal: “Se eu não puder ser-te interessante, leitor, que eu te seja útil.” É o que espero.



Vamos tratar de alguns aspectos da obra de Augusto Meyer, intelectual e escritor cujo centenário de nascimento esta Casa com muita justiça celebra, fazendo-o da forma adequada, a saber, debatendo seu legado. Legado que não é pequeno, nem irrelevante, e que ainda assim, em nossos tempos, é de difícil acesso mesmo a profissionais da área. (Fica aqui a sugestão, dirigida aos céus, de reedição de sua ensaística e de sua obra toda, tarefa que parece ter ficado estacionada em algum ponto do passado recente, quando a professora Tânia Carvalhal ofereceu um belo volume com as memórias de nosso homenageado.)

Mencionado o nome da professora Tânia, cabe um reconhecimento. Foi com ela que, exatos vinte anos atrás, este que agora fala estudou o ensaio em Augusto Meyer, numa disciplina do mestrado do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sua admiração pela obra de Meyer é, desde muito tempo, um dos fatores de divulgação do trabalho de nosso homenageado.

No ciclo de estudos que ora segue, minha opção pessoal recaiu sobre a parte referente ao Rio Grande do Sul. Dizendo melhor: coube-me a porção não pequena de trabalhos em que Augusto Meyer medita sobre a literatura e a cultura gaúchas, ambiente em que nasceu e tema que ajudou a formular criticamente. A tentativa aqui será a de, com base na leitura de sua ensaística, particularmente *Prosa dos pagos*, e de passagens de suas memórias, procurar detectar as constan-

tes da prática analítica de Meyer; com base em tal diagnóstico, procuraremos oferecer algumas considerações interpretativas, que talvez tenham algum interesse para além da mera curiosidade. Para registro: estamos referindo desde o título à conhecida categoria de Ángel Rama, o grande crítico uruguaio, que imaginava poder tratar a cultura e a literatura da América Latina a partir de comarcas supra-nacionais, como é o caso da Comarca do Pampa, que abrangeria – eu acho que abrange mesmo – a maior parte da Argentina, o Uruguai e o Sul do Brasil.

Já de saída, entretanto, cabe um registro. Meyer, como sabemos todos, foi um crítico que, na linguagem relativamente apressada da historiografia, se poderia chamar de “impressionista”, e que nós, para consumo momentâneo, talvez pudéssemos considerar, mais especificamente, como não-sistêmico, isto é, como um crítico a quem não afeiçoava o enquadramento dos tópicos que analisava em estruturas de significação e interpretação abrangentes, totalizantes, englobantes, preferindo ele, antes, o comentário focado, de uma parte, no próprio objeto de que se ocupava, naturalmente, e de outra, em uma meia dúzia de premissas mais ou menos universais, cuja vigência na obra em questão ele tratava de averiguar.

Isso significa dizer que nosso homenageado, tendo sido, como todos reconhecemos e as novas gerações precisam conhecer, um senhor comentarista da literatura, não era um intérprete que buscasse sistematização, nem na linha de um historiador da literatura, nem na linha de um teórico em sentido estrito, um formulador de sistema interpretativo. Por dever de honestidade, e mesmo por convicção de ordem epistemológica, devo dizer, entre parênteses, que nisso, permitindo-me agora uma intromissão mais ou menos impertinente, eu estou quase nas antípodas de Meyer. Não que eu seja critério para nada, naturalmente, mas cabe anunciar que meu ponto de vista é justamente aquele que busca sistema, que procura encontrar regularida-

des, particularmente em função de duas coordenadas, fáceis de mencionar e certamente difíceis de diagnosticar – a excelência estética e a relevância sociológica da literatura. Para dizer de modo sintético e poupar o tempo da platéia, diria que meu ponto de vista trata de enxergar o caminho formativo das coisas, usado o adjetivo no sentido postulado por Antonio Candido em várias partes, nomeadamente em sua *Formação da literatura brasileira*. Espero não cometer injustiças com nenhum deles.

Assim, o que teremos nos próximos minutos é um programa composto de: (a) um pequeno quadro de aferição da mentalidade analítica de Augusto Meyer, o que se poderia talvez nomear pomposamente como a epistemologia de nosso ensaísta; (b) diagnóstico do tratamento dispensado a Meyer às questões do Rio Grande do Sul, que se acompanha de certo quadro das referências em que ele se movimenta nessa matéria gaúcha, nessa época; e (c), finalmente, um comentário sobre o alcance e a vigência de tal tratamento e de tais referências no debate contemporâneo. A pretensão é muita, meu talento pouco, o tempo escasso; só resta esperar que a generosidade da platéia seja suficiente para chegarmos ao termo deste passeio.

~ A

Iniciemos por aqui: a um leitor atento da obra de Meyer poderá parecer um disparate o dizer que não alimentava ele o gosto pelas totalizações, se pusermos em destaque uma passagem de seu ensaio “Ciência e espírito histórico” em que o autor defende a superioridade da história “para alcançar a suma dos conhecimentos humanos”.¹ Sua visão, parece, está atravessada de idealismo, em vários sentidos da palavra, idealismo que ao longo do tempo – o ensaio de que tratamos aqui é de 1947 – Meyer parece abandonar em favor de mais ceticismo e mesmo de mais materialismo filosófico; idealismo que

¹ Barbosa, João Alexandre, *Textos críticos*, p. 22. Doravante, mencionaremos essa edição como TC, seguido do número da página.

abre o texto – quando o ensaísta ironiza aqueles que têm o “ímpeto de resolver o problema do movimento caminhando” (*TC*, p. 21) – e que continua a aparecer no texto até o final, quando expressa sua desolação para com a Ciência moderna, ao dizer que ela “evoluiu no sentido de uma desumanização” (*TC*, p. 24).²

Meyer estaria, ainda assim, apresentando uma apologia da totalidade histórica? Parece que não. O que faz, de fato, neste ensaio, é a defesa da literatura como fonte de perspectiva histórica, pelo fato de a leitura literária oferecer “a possibilidade de viver a vida dos séculos através de algumas horas de concentração sobre as páginas de um livro” (*TC*, p. 25), com o que a experiência humana pode ampliar-se, passando da singularidade de nossos pobres anos na terra à variedade e à intensidade dos séculos, e afastando assim a terrível consciência da efemeridade da vida, consciência que – dizemos nós agora – a Ciência vem, mais que oferecendo, impondo ao homem moderno.

Vistas as coisas por esse ângulo, Augusto Meyer pensa na capacidade historicizante da literatura, mas mais que isso defende o potencial humanizante da literatura, contra a desumanização que a Ciência traz. Ciência que, poderíamos avançar, representa a própria cara da modernidade. É que Meyer não é um pensador moderno, a rigor. Vejamos alguns aspectos disso.

Em várias passagens de sua obra, percebe-se claramente um duplo movimento, que sem dificuldade poderemos cotejar com a perspectiva romântica, especialmente a alemã: de uma parte, a evocação da infância, ou da inocência, ou mesmo da irracionalidade anterior à consciência; de outra, a renegação dos aspectos racionais, tecnológicos, vanguardistas da vida moderna.

Exemplos de cada um dos campos poderiam ser facilmente multiplicados aqui. A condenação à modernidade já foi citada logo atrás, naquela defesa da História contra a Ciência moderna, num primeiro exemplo. Num segundo e muito significativo caso, nosso

² Não é o lugar aqui, mas registremos mesmo assim: parece que Meyer evoluiu em sua consideração das questões filosóficas em direção a uma compreensão, permitida a deselegante expressão, anti-antimarxista, ou pelo menos anti-antidialética. Veja-se, a propósito, sua defesa da dialética na “Carta dialética”, de 1965, em que elogia o Marx que “demonstra o movimento pelo próprio movimento – caminhando” (*TC*, p. 671).

homenageado faz uma restrição genérica a certa prática da vanguarda moderna: ao apreciar os *Casos do Romualdo*, de Simões Lopes Neto, diz que têm eles certa parecença com os desenhos animados, para o bem e para o mal – “um excesso de intenções de imprevisto anulando vez que outra o imprevisto, embotando no leitor, ou no espectador, o choque admirativo da surpresa” (*TC*, p. 568); e a seguir insinua genericamente que tal questão “anda ligada a problemas importantes da arte moderna e das literaturas de vanguarda, a contar dos anos de Vinte” (*TC*, mesma página). Não chega a configurar a restrição crítica à vanguarda, mas a apresenta.

Este é o mesmo poeta que, na juventude, teve – é seu o depoimento – “a ousadia de recitar, ou melhor, de gritar num sarau da Sociedade Jocotó, na fase combativa do Modernismo”, a “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade.³ Bem, na juventude, especialmente na juventude vivida no ambiente provinciano, muita coisa poderá ter ocorrido. Porque depois, por exemplo em texto de 1956, Meyer repudia a gravação de poesias, mesmo que pelo próprio autor, com argumento perfeitamente pré-moderno: “A voz do homem abafa a consciência do poeta, como a ênfase de um alto-falante deforma em caricatura gritada a naturalidade de um timbre” (*TC*, p. 70). Como Adorno neste particular, nosso ensaísta prefere o passado, a arte com aura, a execução da música ao vivo, a poesia apenas lida, contra a intervenção da tecnologia.

O outro lado desta equação romântica vem com a evocação amorosa da infância, presente em páginas adoráveis de suas memórias,⁴ mas também em passagens menos evidentes e, talvez por isso mesmo, mais significativas. Por exemplo: em texto presente em seu livro *Literatura e poesia*, de 1931, coletânea de – para dizer de algum modo – poemas em prosa, marcados de certo surrealismo, lemos: “Queria era ser Gaspar Hauser.”⁵ Claro que não se trata de trecho diretamente autobiográfico, mas creio que podemos interpretar como indica-

³ Ver *A forma secreta*, p. 188.

⁴ *Segredos da infância e No tempo da flor*.

⁵ *Poesias – 1922-1955*, p. 224.

ção de preferência de Meyer esta menção ao infeliz rapaz, cuja história aconteceu de fato na altura de 1828, virou romance de Jakob Wassermann em 1908 e filme de Werner Herzog em 1974. Como lembramos, Kaspar Hauser era um jovem que não sabia falar nem conviver civilizadamente com as pessoas, por ter sido criado como bicho; e a tentativa de civilizá-lo resultou em tragédia, com Hauser sendo assassinado.

Naturalmente não se pode imaginar Augusto Meyer querendo literalmente um tal destino para si; mas não estou longe de pensar nele como um descendente de alemães dotado daquele desconsolo e daquela solidão tão característicos do temperamento germânico. (De brincadeira, eu digo que os alemães e seus descendentes nos dividimos em dois grandes grupos, na vida como na arte: os homicidas e os suicidas. Meyer é do segundo grupo, naturalmente.)⁶

Estamos falando, portanto, de um espírito pré-moderno,⁷ aproximadamente romântico, o que não significa insinuar que Meyer seja um passadista ou um mal-informado. Nada disso, é claro. Veja-se um caso notório: seu belo texto “Idade áurea”, que abre denunciando o tópico estampado no título como “um dos preconceitos historiográficos” mais persistentes. Seus comentários a tal preconceito servem, para nós, de entrada aos estudos de Meyer em torno da literatura gauchesca.

“No Romantismo – diz ele –, a persistência do mesmo preconceito logo transparece na repetição de alguns temas e motivos, a começar pelo Selvagem Bom, o apelo à Natureza como fonte perene do estro poético, a preferência pela poesia das coisas lendárias, na infância dos povos, ou pela poesia popular considerada criação espontânea, a exemplo dos *Volkslieder* de Herder.” (TC, p. 106)

Consideremos algumas variáveis para o caso. Toda literatura de âmbito ou tema regionalista tende fortemente a perpetuar, isolada ou combinadamente, precisamente tais preconceitos. Com a litera-

⁶ Se precisar argumentar para ganhar autorização de fazer essas estimativas de ordem biográfica, buscarei a obra do próprio Meyer. Por exemplo: em “As aventuras de um mito”, repetindo procedimento típico, ele especula sobre as motivações pessoais de Cervantes ao escrever *Don Quijote*. Com Machado de Assis, Meyer várias vezes praticou o mesmo método.

⁷ Para quem quiser tentar a aventura de encontrar as definições de Meyer para “modernidade”, “moderno” e coisas assim, sugiro começar pela estranha, inusitada abertura do texto “Aventuras de um mito”, quando anuncia sua intenção de escrever ensaio sobre a fortuna do personagem Dom Quixote na imaginação das pessoas: “Dom Quixote, mito literário fascinante, merece um livro todo, e é talvez o mais belo tema da crítica moderna.” (TC, p. 95)

tura sul-rio-grandense não foi diferente, regra geral. E Meyer foi, dentre os intelectuais de sua época, um dos mais devotados ao estudo dela, sendo no entanto o mais cosmopolita deles, já por sua formação, já por sua vocação. (Não significa isso que não tivesse ele boas figuras de emulação; bastaria lembrar um crítico como João Pinto da Silva, lamentavelmente esquecido, historiador da literatura sulina com largos méritos e impressionante discernimento.)

Pois bem: tomada em conjunto, a obra de Meyer em torno da produção literária e, mais amplamente, da produção cultural gaúcha está notoriamente afastada dos riscos tanto de superestimação quanto de subestimação, e certamente não se perde na minúcia irrelevante, e muito menos da generalização excessiva. Em outro texto clássico sobre o tema, “Poesia popular gaúcha”, dirá mais claramente ainda, a propósito de demonstrar a pouca participação de elementos verdadeiramente populares na formulação da poesia tida como popular: “O preconceito herderiano ou romântico está de tal modo arraigado em nós, que preferimos supor o contrário: que é o ‘povo’, essa vaga abstração, o grande criador, a fonte generosa onde os poetas vão beber a verdadeira poesia” (TC, p. 491).

Que o equilíbrio de Meyer entre tais limites terá sido difícil de obter, parece claro. Por que, é de perguntar, como conciliar coisas como, de um lado, certo apelo sentimental ao irracionalismo infantil, ou pelo menos à extrema sensibilidade infantil ou pré-racional, com, de outro, a clareza metodológica que rejeita a fantasia da Idade do Ouro? Seria, talvez, mais ou menos como entalar o pensamento num brete estreito: não ceder à idéia romântica do Paraíso Perdido, mas não abdicar de sonhar com ele, revivendo-o na forma de memória.

O que, de outra parte ainda, sempre implica uma excursão de risco. “A reconstituição da infância, seja numa tentativa autobiográfica ou em qualquer forma de evocação literária, já se apresenta viciada na origem, pela perspectiva de ilusão e mesmo de transfiguração em

que se coloca o adulto, para poder descrevê-la”, diz ele em “Da infância na literatura” (*TC*, pp. 171-5). Não podemos ler aqui, acaso, uma espécie de defesa enviesada da irrecuperabilidade e da intangibilidade da infância, isto é, uma sutil mas firme reafirmação da Idade do Ouro, em escala individual?

Acresce ainda que Meyer, sendo o crítico fino, filologista e ergocêntrico que sempre foi, desde os primeiros textos, foi também um argüidor até impertinente da psicologia alheia, quero dizer, da psicologia dos autores. E aqueles com quem mais se identificou, a julgar pela intensidade com que freqüentou analiticamente a obra, por assim dizer sofreram em suas mãos; e o diagnóstico do crítico, nesses casos, sempre me parece uma espécie de confissão no espelho. De Simões Lopes Neto, aproxima sem muita mediação autor e personagem, numa fusão que permite aproximar vida e obra quase descuidadamente; de Machado de Assis, diz que foi “o monstro de lucidez que se criara aos poucos”, um ser com a duvidosa “alegria de caçar as essências que transparecem na obra dos moralistas e psicólogos” (*TC*, p. 213).

~ B

É hora de avançar sobre a segunda parte de nosso percurso, buscando agora diagnosticar de que modo Augusto Meyer pensou o Rio Grande do Sul, sua literatura e sua cultura. Como dito antes, trata-se de lidar com material vasto, embora relativamente uniforme quanto ao tratamento – quero dizer que nesta matéria não se verifica nenhum *turning point* tão notável quanto aquele que aqui se diagnosticou em redor da imagem do sujeito que buscava entender o movimento caminhando: como lembramos, nosso homenageado parece ter sido, na juventude, um idealista que imaginava ser necessário afastar-se do mundo para entendê-lo, enquanto na maturidade admitiu haver razão na dialética.⁸

⁸ Especulação lateral: no mesmo passo em que ocorreu tal mudança, tal (quase) inversão, Meyer deixou de ser poeta – se é que podemos dizer isso assim, de modo tão trivial. De todo modo, parece que aquelas porções de simbolismo mitigado presentes em sua poesia inicial, de viés modernista, parece ter sumido, em favor de uma presença não desprezível de surrealismo (com exceção dos últimos poemas, melancólicos, evocativos).

Naturalmente, sua percepção a respeito do tema vai-se matizando, ao longo do tempo. *Prosa dos pagos*, sua obra de referência neste assunto, teve várias edições e pelo menos duas feições, tal o montante de novidades entre a edição primeira, de 1943, e as que apareceram a partir de 1960. As datas mesmo são significativas, considerado o quadro da cultura do Rio Grande do Sul. Façamos uma breve retomada.

Na altura em que Meyer publicava sua coletânea sobre a literatura regionalista gaúcha, pode-se dizer que estava por fechar um século de freqüentação do tema por artistas e intelectuais locais. Ainda que a Sociedade Partenon Literário tenha aparecido formalmente apenas nos últimos anos de 1860 – é de lembrar que a instituição abrigou e divulgou os escritores tentativos daquela altura, numa espécie de irmã antecipada desta Academia, anterior no tempo mas com alguns ímpetos análogos –, já ao final da Guerra dos Farrapos (1835-45) o tema regional começou a impor-se à mentalidade dos jovens da terra. Era preciso ser gaúcho – palavra por sinal ainda maldita na altura, reservada que era apenas aos marginais sociais da vida interiorana da campanha –, e os escritores puseram mãos à obra na forma de forjar uma figura identitária.

Com o Partenon, tudo cresceu, e apareceram escritores que, não obstante as limitações formais e o acanhado alcance, se impuseram ao meio. Sirva de exemplo Apolinário Porto Alegre, professor, pesquisador espontâneo, leitor voraz, escritor obstinado, folclorista amador, republicano de têmpera democrática (o que no Rio Grande de então era uma raridade, é bom lembrar). Na vida política vem a República, na forma positivista extremada que uma geração brilhante protagonizou, Júlio de Castilhos em primeiro plano, mais Pinheiro Machado, Assis Brasil, Borges de Medeiros, Ramiro Barcellos.

Na virada do século XX, surgirá a primeira grande geração de escritores dedicados ao tema regional, com Simões Lopes Neto à fren-

te, seguido de Alcides Maya, mais Amaro Juvenal e outros. Estes três, naturalmente sem qualquer combinação prévia, apresentam ao mundo um conjunto de obras que marcará para sempre as coisas: em rápida sucessão aparecem de Simões Lopes Neto o *Cancioneiro guasca* em 1910, os *Contos gauchescos* em 1912 e as *Lendas do Sul* em 1913; de Alcides Maya suas *Ruínas vivas* em 1910 e *Tapera* no ano seguinte; e Amaro Juvenal, fazendo a sátira política de ataque a Borges de Medeiros, apresenta seu *Antônio Chimango* em 1915. Na política, no ventre mesmo daquela primeira geração republicana, estava se gerando uma sucessão das mais notáveis: Getúlio Vargas se preparava.

A geração seguinte já é a do poeta Augusto Meyer, que nesta condição, a de poeta, não pode ser qualificado como regionalista em sentido estrito, ainda que sua poesia não se furte a apontar cenários e figuras da redondeza, aqui e ali. E de fato nos anos 20 todo um grupo de interessantes poetas vai mostrar as garras, herdando uma prática estética que o mesmo Meyer definirá como uma “competição de influências” entre Parnasianismo e Simbolismo, que eles tratarão de reverter em favor de certo modernismo. De todo modo é um grupo de poetas que, em termos de realização definitiva, fica a meio caminho. Nem as melhores promessas do conjunto, a meu juízo Tyrteu Rocha Vianna e Ernani Fornari, alcançaram excelência. (Anos depois, e correndo como que contra a lógica do grupo, aparecerá Mario Quintana.)

Na prosa, a coisa tomou rumo diverso. Ao longo dos anos 30 e 40, uma geração de grande valor tomará o centro da cena, Érico Veríssimo mais que os outros, entre os quais um fortíssimo talento para a narração que, com liberdade temporal, eu chamaria de existencialista, como é o caso de Dionélio Machado, ou ainda de escritores dedicados ao tema regional desde sempre, como Ciro Martins, Aureliano de Figueiredo Pinto, Pedro Wayne e Ivan Pedro de Martins.

É essa a geração de narradores que Augusto Meyer acompanha, ao longo dos anos. Érico nasceu em 1905, Dionélio dez anos antes, 1895, e Ciro em 1908. Não eram os amigos mais próximos de Meyer, que preferia a companhia de um Theodemiro Tostes (nascido em 1903), de um Athos Damasceno Ferreira (1902); mas foram aqueles, os narradores, os que realizaram a obra mais forte naquela quadra da vida gaúcha, dando seqüência ao trabalho de consolidação da matéria local, iniciado pela geração do Partenon e seguida por Simões Lopes e seus contemporâneos. Érico, que hoje é talvez a figura mais notável sobre o tema gauchesco, em função de seu magnífico painel *O tempo e o vento*, só publicou livros significativos sobre tema local a partir de 1949, quando arranca a série de livros que se inicia com *O continente*.

Mas ainda um dado de época merece registro. Foi justamente nos anos de fim do Estado Novo e seguintes que nasceu um fenômeno cultural popular que, sendo fortíssimo entre a gente menos sofisticada intelectualmente e alcançando todo o vasto *Hinterland* brasileiro, do Rio Grande ao Acre, literalmente, ainda não está suficientemente estudado ou compreendido. Estamos nos referindo aos Centros de Tradição Gaúcha, os CTGs, clubes sociais a que voluntariamente as gentes se agregam para praticar formas mais ou menos fenecidas, mais ou menos inventadas de tradições culturais – danças, declamações, comportamentos, indumentária, etc. O ponto de origem deste fenômeno se localiza em 1947, quando alguns jovens interioranos, sentindo-se deslocados numa Porto Alegre que lhes parecia excessivamente cosmopolita e submetida aos Estados Unidos, resolveram-se pela invenção, com fortes ares de conservadorismo estético.

Prosa dos pagos é dessa época, ainda que nada tenha a ver com isso diretamente. De todo modo, para quem como eu procura constâncias sistêmicas, não será desprezível a convergência temporal: um escritor já famoso como Érico, tido como essencialmente urbano até

aí, publica a partir de 49 o romance-síntese da formação gaúcha; um punhado de jovens interioranos funda os CTGs; um intelectual cosmopolita como Meyer, já provado na matéria nacional (Machado de Assis), como que reflui ao pago para meditar sobre autores ou obras tidos como secundários, senão menores mesmo. Quem era mesmo Simões Lopes Neto em 1943?

Hoje se perdeu esta referência, mas aqui podemos repor os méritos. Na altura em que Meyer o estuda, o autor dos *Contos gauchescos* é pouco mais que uma curiosidade. Da mesma forma, o “poemeto campestre” *Antônio Chimango* é, naqueles anos, ainda e apenas uma peça política contra Borges de Medeiros – que por sinal ainda está vivo nos anos 40: governou o Estado entre 1889 e 1928, com uma interrupção apenas, enfrentou duas revoluções, entregou o poder a um jovem sucessor chamado Getúlio Vargas e viveu até 1961. Será justamente o trabalho de Meyer, ao apreciar os dois casos, entre outros, que irá realizar a virada: por causa de seu trabalho crítico, que discerniu ali matéria literária superior, a Editora Globo daquele tempo tomará a providência de reeditar as obras de ambos, agora em alto estilo – e com os comentários do crítico que as salvou da ganga bruta, pepitas que eram e são. (A edição dos *Contos gauchescos*, com notas de Aurélio Buarque de Holanda e comentários de Augusto Meyer e biografia por Carlos Reverbel, é de 1948, e esta é a primeira vez que a obra de Simões Lopes Neto ganha leitores fora do circuito acanhado das duas primeiras edições, meramente locais. De forma que não é forçar demasiadamente a nota falar nos *Contos* e em *O continente* como contemporâneos, quanto à circulação.)



A atenção que Meyer prestou à matéria regional é notável. Num comentarista de feição cosmopolita forjado na leitura dos maiores,

que lugar poderia ter aquele conjunto de realizações meramente tentativas, sem reconhecimento maior justamente por não terem atingido a maioria estética? Aqui cresce a figura do crítico, que põe em ação seu alto discernimento. E cresce, entre outros fatores, por ter sabido operar mesclando a exigência forte da literatura com a brandura do coração, mescla que vislumbramos ao justapor seus comentários críticos a suas memórias pessoais.

Para quem, como eu, conhece um pouco o que significa ser descendente de alemães no contexto do Sul do Brasil – não, não há nada de grave, apenas a consciência de diferença em relação aos estereótipos gauchescos –, Meyer oferece um espetáculo dos mais interessantes. Não sei se para os brasileiros em geral haverá tanto interesse neste tema, mas de todo modo o aponto aqui: sendo descendente de alemães que vieram nas primeiras levas, já na década de 1820, e no caso dele vieram para o campo, não para a cidade, Meyer se sente plenamente integrado na vida simbólica do Estado, que é forte e exigente e toma como base as formas culturais não da colônia, como se sabe, mas as da fazenda do extremo sul, do pampa aberto, das coxilhas, da vida estancieira. Já nas primeiras linhas de suas memórias está o relato meio fantasioso de uma incursão de sua bisavó colona, Maria Klinger, que demanda a cidade para buscar a justiça que até ali falhara, no reconhecimento da morte de seu marido, bisavô de Augusto, falecido em combate na Guerra dos Farrapos. É nosso homenageado quem diz, em referência ao bisavô morto: “Do teu fracasso, em compensação, resulta um neto de Farroupilha.”⁹

Quero dizer que não há, para ele, um abismo intransponível entre ser gaúcho, bisneto de guerreiro – ainda que de uma guerra que não deve ter feito muito sentido lá para a lógica do imigrante... –, e ser um leitor germânico de formação e temperamento. E essa falta de problema, essa espécie de naturalidade é que chama a atenção, num quadro em que outros intelectuais, no Rio Grande, se dedicavam à

⁹ *Segredos da infância*, p. 13.

matéria mas eram luso-descendentes. (Uma exceção, posterior em uma geração, encontraremos em Raymundo Faoro, descendente de imigrantes italianos, que em artigos da juventude, entre 1949 e 1952, retomará o debate analítico sobre os mesmo autores focados por Meyer, mas sob a organização sistêmica proporcionada pelas leituras da sociologia e da antropologia, Max Weber à frente.)

O caso é que Meyer saberá comentar os regionalistas do começo do século XX com a devida acuidade, a ponto de virem a ganhar novo estatuto, como mencionado acima. De Alcides Maya, Meyer disse coisas que talvez hoje não mais se confirmem quanto à vigência da linguagem – Alcides Maya, na minha avaliação, foi um euclídeo esplendoroso então, mas de difícil digestão hoje. De todo modo, Meyer percebeu que no escritor de *Ruínas vivas* havia uma equação difícil: “Ele era da raça dos que não cabem nos seus livros e ficam sobrando na página composta” (TC, p. 530). Isso, que no texto de *Prosa dos pagos* é uma intervenção de caráter biográfico, antecipa, talvez involuntariamente, todo um juízo crítico.

Sobre o caso *Antônio Chimango* Augusto Meyer foi mais agudo, e mais feliz. Não sei se será possível subscrever sua observação da superioridade do poemeto de Amaro Juvenal relativamente aos pontos altos da gauchesca platina, como o *Fausto*, de Estanislao del Campo, o *Santos Vega*, de Hilário Ascasubi, e sobretudo o *Martín Fierro*, de José Hernández. Meyer disse-o categoricamente: fala da “superioridade despreziosa” do *Chimango*, de sua “largueza e variedade” diante da limitação de alguns dos outros, etc. Mesmo com essa dúvida no ar, não resta dúvida de que os comentários de nosso ensaísta ao texto de Amaro Juvenal ferem os termos principais do problema: o trânsito que se operou desde a vida política, como mencionado antes, até a vida literária, trânsito que Meyer viu em vida (ele mesmo lembra que, na altura de 23, quando circulavam os conflitos que acabaram por impor uma – mais uma – guerra civil ao Estado, ele aprendeu

trechos do poema, ditos por gente que os sabia de cor por estar apaixonadamente envolvida em uma das facções em choque).

Por outra parte, quando comentou a voz narrativa do *Antônio Chimango*, creio que Augusto Meyer errou a mão. Recusou um paralelo entre o mulato Aureliano, personagem do poema que faz as vezes de sábio palaciano encarregado de preparar o Chimango para o mando, e aquele Vizcacha que povoa a segunda parte do *Martín Fierro*, ou o velho Blau Nunes, narrador dos *Contos gauchescos* e personagem das *Lendas*. Para Meyer, haveria mais diferenças do que semelhanças entre eles.

É que ele não fez a leitura estrutural, ou genético-estrutural, que se abria ali, figurada justamente na relação entre tais personagens. Preferiu um viés de leitura que, se bem consigo apreender, parece dever mais a outra ordem de problemas, que logo em seguida, a título de desfecho, procurarei abordar.

Antes disso, porém, ficou faltando falar do principal autor do conjunto dos autores gaúchos. Refiro-me, naturalmente, a Simões Lopes Neto, objeto da consideração de Meyer em várias oportunidades, sempre com ênfase, a ênfase de quem considera estar tratando com material superior. Tinha razão, é claro, muito embora seja um tipo de razão que ainda hoje o centro do Brasil parece não entender, por algum motivo que a luz da História pode iluminar.

Para não estender em demasia estas notas, fiquemos com dois momentos. Num, o autor de *Prosa dos pagos* mata quase totalmente a charada do acerto de Simões Lopes Neto. A pergunta que se pôs: o que aconteceu com a narração dos *Contos gauchescos*, que alcançou um patamar literário antes inédito? “O que me parece extraordinário no seu caso – diz Meyer – é o problema de estilo que conseguiu resolver”. Como? Mediante “o cuidado em reconstituir o timbre familiar das vozes” e a “unidade psicológica”, diz (TC, pp. 555-56).

Dizendo de outro modo: Meyer enxergou o serviço que Simões Lopes Neto prestou às letras brasileiras, ao passar do decalque singular das coisas observadas, coisa que qualquer candidato a escritor ou mesmo a folclorista fazia, para a reconstituição, para a reinvenção do timbre das vozes ali retratadas. E tudo isso repassado de poesia, de uma poesia às vezes trágica, às vezes anedótica, mas sempre dependente da unidade psicológica chamada, em poucas palavras, Blau Nunes.

Este é um; o outro momento que cabe evocar aqui é uma ultrapassagem rara na obra de Meyer, e significativamente operada sobre Simões Lopes Neto. Dissemos atrás, e confirmamos agora, que nosso homenageado não se afeiçoa às totalizações, às sùmulas, preferindo a minúcia e o detalhe ao conjunto. Ao lado disso, não gosta também dos raciocínios historicizantes. Não é que os assuntos e as informações históricas estejam ausentes em sua obra, quase pelo contrário; é que Meyer não parece interessado em descobrir a porção carnalmente histórica do feito literário, regra geral. Alguma vez terá tido esta ocupação (a respeito de Machado, raramente).

Mas em Simões Lopes a coisa muda. Para comentar a lenda do “Negrinho do pastoreio”, nosso ensaísta convoca o testemunho dos viajantes que trilharam os caminhos sulinos no século 19 sobre o mundo dos escravos, que no Rio Grande podem ser, *grosso modo*, divididos em duas metades simétricas – o escravo que encantou Saint-Hilaire, o trabalhador da estância, das lides de campo, que andava a cavalo e sabia manejar animais; e o escravo da charqueada, que vivia mal e pouco, sendo um retrato acabado, por extremado, da crueldade intrínseca do regime escravocrata, regime que no mundo do campo, porém, não mostrava sua face totalmente, pelo disfarce proporcionado pela altivez de quem anda no lombo do cavalo.

Do primeiro caso, o exemplo será, na argumentação de Meyer, o famoso Corpo de Lanceiros Negros, bravíssimos soldados a quem

se prometeu a liberdade após a Guerra dos Farrapos mas que foram traídos, em uma das páginas medonhas da história de nosso país. Importa assinalar que é Meyer quem faz o nexó: assim o escravo da fazenda era altivo e forte, assim eram os Lanceiros. E, sem nenhum desvio, acrescenta: “Daí também a possibilidade, mais tarde, do negro entonado e gauchão, daquele Negro Bonifácio, por exemplo” (TC, p. 514). Ora, o negro Bonifácio é personagem dos mais vigorosos da ficção de Simões Lopes – e Meyer, como dissemos, nos surpreende positivamente ao ultrapassar o domínio do fato histórico em direção à historicidade da literatura. (Para não deixar em branco, e aqui o exemplo do segundo caso acima, dirá que o personagem Negrinho do Pastoreio será decalcado, em sua alma, no muito mais sofrido escravo da charqueada, ainda que trabalhe numa fazenda.)



É mais que hora de encerrar estes comentários. Para cumprir a promessa do início, entretanto, preciso ainda mencionar duas ou três coisas que fazem parte, para dizer de algum modo, da alma do ensaio de Augusto Meyer no que se refere ao Rio Grande do Sul. Ficou dito atrás que Meyer não detectou traços estruturais ao considerar a literatura gauchesca. A frase é cruel, já me penitencio por ela, mas mantenho-a, para argumentar.

Quero dizer que, vistas as coisas a partir de nosso tempo (não há outra maneira, de acordo, e ela sempre guarda riscos de injustiça), Meyer parece ter ido, na matéria regional gauchesca, até a borda do abismo, para dali recuar; na hora em que se exigiria um salto no escuro para a perfeita consecução do ensaio, que é a hora da vertigem, do risco pessoal, da ousadia, nosso ensaísta preferiu o relativo conforto da consideração erudita, que serviu aqui e ali de biombo para esconder, quem sabe, sua alma cansada.

Vamos esclarecer exemplificando. Relidos agora vários de seus ensaios, fiquei com a viva impressão de que Meyer ardeu de emoção com os comentários e a ficção de Jorge Luis Borges. Emoção e, arriscando um pouco no juízo, ciúme. Como sabemos, o genial portenho é contemporâneo quase justo de Meyer (nasceu em 1899, três anos antes de nosso homenageado), e como ele é também um europeu desgarrado, pelo menos em sua formação – a diferença, nesse nível, poderá ter corrido na conta do que separa a Alemanha, pátria espiritual de Meyer, da Inglaterra, terra da avó de Borges e uma de suas pátrias de alma. Por outro lado, não será secundário lembrar que o argentino viveu entre grandes centros, Buenos Aires e Zurique, ao passo que Meyer, tendo vindo já adulto para a grande cidade que era a capital do país, formou-se todo no ambiente muito mais acanhado da província.

Não quero estender muito o paralelo, que seria muito rendoso. Fiquemos com mais um dado: enquanto Borges parece ter sido mais ocupado com a matéria regional portenha e gauchesca até seus 40, 45 anos, para depois abrandar bastante a visita a ela, de sua parte Meyer, praticando o comentário sobre sua cidade desde cedo, igualmente, parece ter infletido na direção da matéria regional gauchesca depois dessa idade, majoritariamente. De todo modo, aquele aparentemente apolítico Borges estava lidando, é bom lembrar, com o tema da identidade nacional ao falar de gaúchos e milongas, ao passo que para Meyer a mesma matéria era apenas regional... Dessas diferenças também se faz a vida literária.



Surpreende o leitor uma observação como a que faz Meyer na abertura de “A aposta de Pascal”, ensaio erudito, insuportavelmente erudito eu diria, que cita nas primeiras linhas um texto de Borges e

em seguida diz que estava estudando a mesma – erudita, eruditíssima – questão há bastante tempo. Parágrafos adiante, após repassar os nomes mencionados por Borges em seu texto e de reparar coisas outras, diz Meyer, restritivamente: “Na relação de Jorge Luis Borges [...] não vejo dois nomes que são hoje, a contar das últimas pesquisas, os mais expressivos [...]” (TC, p. 445). Com que então Meyer está branda mas incisivamente censurando a erudição de Borges, apontando-lhe uma falha?

Não vejo problema em fazer isso a quem quer que seja, naturalmente; mas pergunto se esse é de fato o problema que a um leitor cabe apontar em Borges. Ora, o portenho não é autoridade científica, nunca pretendeu tal; então como explicar a bronca? De onde nasce e para onde se dirige esta restrição?

No ensaio que leva por título justamente o nome de Borges, Meyer vai ainda mais fundo, chegando ao final a uma espécie de agressão que não encontra talvez paralelo na ensaística de Meyer, que mesmo quando é agudo costuma ser manso, cordial. Está em discussão ali uma restrição de Meyer ao contumaz recurso de Borges ao personagem Deus, para solucionar alguma daquelas simetrias tão ao gosto do autor do *Aleph*. Evoca-se o conto “A história do guerreiro e da cativa”, em que a avó inglesa de Borges encontra uma também inglesa, loira, vivendo entre os índios e quase esquecida de seu idioma materno; a avó a convida a voltar à civilização, e a inglesa-índia renega, dizendo ser feliz lá entre os bárbaros. A seguir, a moça é vista pela avó bebendo o sangue de uma ovelha que está sendo carneada no campo.

E é em torno disso que o narrador evoca a figura divina, coisa que pareceu demasiada a Meyer. Ao final do texto, com uma pitada de auto-ironia – Meyer menciona “o professor alemão que vive a sofrer os meus impulsos a golpes de fichas e aspas”, aludindo tanto a sua vontade de torcer o pescoço de uns e outros, quanto a sua capacidade de refrear-se e tomar as notas eruditas de suas leituras como argu-

mento –, dirá nosso aqui furioso ensaísta: “nem por isso há um abismo escancarado entre beber o sangue vivo de uma ovelha degolada e comer o churrasco da *abuelita* inglesa de Borges – churrasco eufemizado em *roast beef*” (TC, p. 461). Queria dizer, parece, que a oposição, a simetria entre civilização e barbárie não era total, nem era tamanha quanto queria fazer crer Borges.

Convenhamos, é uma agressividade notável. E a que se deve? Que sentido faz? Quero crer – e aqui encerro essa já longa conversa – que se trata de ter Meyer encontrado em Borges seu verdadeiro êmulo e rival, aquele a quem fazia sentido opor-se fortemente, ainda que às cegas ou agressivamente em algum momento. E por que rival, por que o ciúme? Aí é que está: parece que Borges, em função de seu gênio individual mas também das condições objetivas de sua experiência, vivendo o auge da civilização de Buenos Aires, conseguiu equacionar aquilo que para Meyer permaneceu sempre como um enigma; Borges obteve uma síntese – lá estamos nós falando de totalidade, mais uma vez –, uma perspectiva que, sendo talvez a matriz de suas tão freqüentes simetrias, inversões, paradoxos e demais torneos de forma e de fundo, colocou em linha de compreensão recíproca e dinâmica – dialética, eu gostaria de dizer – as dimensões locais e as internacionais, as questões do singelo gauchismo pampano e as do emaranhado humanismo ocidental. Borges, um temperamento clássico que precisou lidar com o tema de viver na periferia tanto quanto qualquer intelectual que se preze em nossa América, formulou para si (e para os leitores interessados) a equação que Meyer terá entrevisto, quem sabe apenas ao longe; mas com a poderosa percepção que tinha, deve ter vibrado intelectualmente. (Para registro: outro contemporâneo um pouco mais velho dos dois, Mário de Andrade, nascido em 1893, fez também um imenso esforço em busca da mesma síntese, em suas pesquisas, em suas cartas e em sua literatura, mas em vão.)

Reconhecidas as virtudes de Borges, e Meyer faz isso em alto e bom som, terá sido para nosso caro homenageado, penso eu, uma paz e simultaneamente um tumulto o perceber que logo ali, na vizinhança de sua Porto Alegre, no centro da Comarca do Pampa que é Buenos Aires, centro portanto daquela literatura gauchesca que se praticou em espanhol como em português, da qual Meyer era íntimo, logo ali estava alguém que havia formulado saídas para os impasses mentais que se viviam em toda a comarca, incluindo aqueles com que Meyer se entreteve por tanto tempo, com tanto empenho e tanta qualidade. Entre nós, sul-americanos, talvez apenas outra figura maiúscula tenha percebido e enunciado o problema tal como Borges; refiro-me a Machado de Assis, que duas ou três gerações antes de ambos, e por sinal no auge da civilização do Rio de Janeiro, entendeu o tamanho relativo das coisas, na tensa e tumultuada relação entre centro e periferia, e alcançou dizer claramente isso, em crítica e em prosa geniais.

Ao dizer isso que acabo de dizer, não imagino estar diminuindo a importância de Augusto Meyer no contexto de seu centenário de nascimento, aqui nesta Instituição que ele ajudou a fazer existir. Penso que a hipótese que apresentei, que tem o traço da insubordinação intelectual e o defeito da relativa improvisação, pode ajudar a pensar em nosso homenageado, especialmente na parte de sua obra que se refere ao mundo sulino, que ele tanto prezou e que ajudou a configurar criticamente. Augusto Meyer, que vislumbrou justamente em Machado um maior que foi capaz de inovar superando por dentro os impasses intelectuais que acometem os críticos e os letrados da periferia do mundo, foi por todos os títulos um dos maiores comentaristas da literatura jamais aparecidos entre nós, e por isso precisa ser confrontado com os maiores, para sobreviver e continuar a ser apreciado. E sobreviverá, é certo: sua prosa inteligente, sua erudição carregada com leveza, sua atenção à representação da dinâmica

social brasileira, as tensões irresolvidas de seu pensamento, tudo isso tem vida longa assegurada.

~ Bibliografia citada de Augusto Meyer

A forma secreta. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

Poesias – 1922-1955. Rio de Janeiro: São José, 1957.

Prosa dos pagos. Rio de Janeiro: Lidador/INL-MEC, 1979, 3ª ed.

Segredos de infância e *No tempo da flor*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 1996, 3ª ed. e 2ª ed., respectivamente.

Textos críticos. Organização João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL – Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

Caminhos da crítica de Augusto Meyer

FÁBIO LUCAS

A atividade literária de Augusto Meyer cobre um longo período, que vai da juventude à maturidade do escritor. Como ensaísta e crítico, suas primeiras experiências se encontram no jornal *Eccho do Sul* da cidade do Rio Grande, em 1922. Quais os autores comentados então? Omar Khayyam e Alphonsus de Guimaraens. Ele viveu intensamente a passagem do Simbolismo para o Modernismo.

Da leitura de suas obras reunidas em livros, que vão de *Machado de Assis* (Porto Alegre, Liv. Globo, 1935) até *A forma secreta* (Rio, Ed. Lidador, 1965), verificamos uma trajetória intelectual das mais refinadas do século XX. Nosso objetivo será levantar as características dessa presença no meio brasileiro. Para maior comodidade, citaremos de preferência os *Textos críticos* organizados por João Alexandre Barbosa (São Paulo, Perspectiva/INL, 1986).

No início da coletânea, temos “O autor, esse fantasma”, em que Augusto Meyer se remete àquelas “sombras dos mortos que, segundo os antigos, vagavam à procura de um resto de existência terrena —

Doutor em Economia Política e História das Doutrinas Econômicas, especializou-se em Teoria da Literatura. Autor de 40 obras de Crítica Literária e Ciências Sociais, entre os quais *Razão e emoção literária* (1982), *Vanguarda, história e ideologia da literatura* (1985), *Do barroco ao moderno* (1989), *Luzes e trevas — Minas Gerais no século XVIII* (1999), *Murilo Mendes, poeta e prosador* (2001). Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras, em 24 de abril de 2002, no ciclo *Centenário de nascimento de Augusto Meyer*.

pelo menos na memória dos homens” (ob. cit., p. 14). Observe-se: na concepção crítica de Augusto Meyer predominou, em várias ocasiões, o fantasma do autor.

Mas, com o correr do tempo, Augusto Meyer foi-se afastando, na análise literária, do primado do autor, para ir configurando aos poucos a hegemonia do texto. Verberando o determinismo biográfico e o dogmatismo do meio, raça e tempo, heranças do século XIX, chegou a propor algo novo: “a biografia do poema, através da análise de fontes e influências” (ob. cit., p. 65). A proposta se encontra num dos seus mais assinalados estudos, *Le bateau ivre. Análise e interpretação* (Rio, Liv. São José, 1955). Ora, a predisposição de biografar o poema mediante a busca de fontes e das influências coloca Augusto Meyer na linha da literatura comparada e, de certa forma, na busca dos efeitos da recepção da obra.

Podemos admitir, na crítica de Augusto Meyer, um certo ecletismo metodológico. Mas, principalmente, uma orientação consciente e valorativa que alcança a tendência moderna à relatividade filosófica em face da Hermenêutica. Com efeito, diante do pensamento de Hans-Georg Gadamer, na obra *Verdade e método* (1960), propagou-se a noção de que não há experiência da verdade que não seja interpretativa. Ademais, dentro do ecletismo de Augusto Meyer refulgiu a análise estilística.

Ora, o crítico gaúcho, quer por empréstimos quer por ilustração da prática ensaística, foi tecendo um discurso do método a seu modo. O caso da análise da obra de Machado de Assis é exemplar. Tendo procurado realizar um estudo de cunho psicológico do ficcionista, por vezes Augusto Meyer se manifestou intolerante com o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, enquanto, em outras situações, se deixou fascinar pelo seu esquema narrativo. A tal ponto que, em certo momento, não fugiu à pulsão freudiana de identificar-se com o romancista:

Sem querer negar alguma reminiscência literária acidental, tenho para mim que Machado não tomou de empréstimo *Natureza* ou *Pandora* senão a si mesmo, isto é, a esse profundo bucho de ruminante que todos trazemos na cabeça e onde todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas...

Não é minha a imagem; lá está em *Brás Cubas*. (Ob. cit., p. 205)

A atitude crítica de Augusto Meyer, assimiladora e ao mesmo tempo criativa, não se distancia do aspecto que surpreende no autor de sua predileção.

Complicado terreno. Pode-se mesmo estudar a evolução do método crítico de Augusto Meyer ao longo de seus diferentes ensaios sobre a obra de Machado de Assis. Certa vez, aliás, perfilhou a excelência de Eça de Queirós e chegou a proclamá-la. Respondendo a um inquérito de José Condé, do *Correio da Manhã*, em 1948, sobre “os dez maiores romances”, incluiu *Os Maias* na lista: “Parece-me que *Os Maias* representam muito bem a contribuição da língua portuguesa, pois Machado não consegue integrar-se na família dos genuínos romancistas, falta-lhe humildade, ilusão de criador, paciência de acompanhar as personagens com aquele mínimo de simpatia, sem o qual tudo se reduz a um jogo subjetivo de análise psicológica, e a poesia da narrativa perde o fôlego, exausta.” (Ob. cit., pp. 665-666)

Mas estamos longe de um juízo perfeito e acabado. Em outra circunstância, Augusto Meyer reduz seu entusiasmo pela obra de Eça, acha-a, de certa forma, muito fechada e previsível. Vê no autor de *Os Maias* um integrante da “família inquieta de Balzac, esse comilão de teses” (ob. cit., p. 226). Elogia-lhe a obra, mas não resiste a compará-la, agora desfavoravelmente, à de Machado de Assis:

Não vejo de modo algum no honesto Eça apenas o tom dos ardores, exigências e perversões físicas; o que prevalece na sua obra é uma sensualidade de artista que põe todas as coisas em evidência ao claro sol da verdade.

A sensualidade é a arte de cultivar o momento que passa, de ficar no presente, no imediato; a sensualidade é também questão de pele, quando muito, de mucosa – de qualquer modo, uma coisa superficial. Daí a sua falta de profundidade moral, a pobreza psicológica dos seus romances, a ausência completa de penumbra sugestiva e daquele segundo texto sem letra de forma, feito de entrelinha e reticência, de brancos de página e cochicho interior, que é, por exemplo, o grande recurso de Machado de Assis. (Ob. cit., p. 227)

E não contém sua crítica à veia cômica de Eça, arrematando: “... e sentimos que se repetem um pouco os abades que arrotam com estrondo, os inumeráveis Acácios e Gouvarinhos, nem sempre desenhados com o escrúpulo da verossimilhança, virtude que ele prezava tanto no escritor de ficção.” (Ob. cit., pp. 227-228)

Também Machado recebe comentários restritivos de Augusto Meyer, que manifestou certa implicância com os motivos livres do romancista. Ao resenhar a edição de *Quincas Borba*, com as suas variantes, em trabalho crítico da Comissão Machado de Assis, observa, quanto à figura de Rubião, certo afastamento, na segunda versão, entre o narrador e a cena. E acrescenta:

Mas o que mais importa é acentuar que em ambos os casos, texto definitivo e variante, a verdadeira presença é menos a da personagem, ou da cena viva, que a do autor. O emprego destas modalidades verbais, presente dramático e imperfeito narrativo, associado ao uso oportuno do *discurso indireto*, ou *discurso misto*, como dizia Adolf Tobler, mais conhecido hoje em dia por *estilo indireto livre*, permitiria ao autor identificar-se com a personagem, mas na verdade essa identificação ficou prejudicada pela intransigência com que Machado insiste em manter suas franquias de autor, interferindo diretamente no entrecho. (Ob. cit., p. 347)

Até hoje não conseguimos alcançar como um leitor tão arguto e informado como Augusto Meyer se tenha tantas vezes insurgido contra as digressões machadianas, tão irônicas e multívocas, que no fundo sinalizam a concepção moderna do texto literário, sua literalidade e rebeldia à subordinação referencial ou naturalista. Como receberia ele, por exemplo, a experiência de Fernando Sabino, que passou *Dom Casmurro* para a terceira pessoa e ressecou-o de comentários e filosofemas, na obra *Amor de Capitu*?

Não se trata evidentemente de interferir “diretamente no trecho”, como censurou Augusto Meyer, mas de admitir que o trecho é em essência o fluxo verbal, o andamento do discurso narrativo, com suas idas e vindas, seus altos e baixos, suas afirmações e negativas.

O crítico gaúcho estava devidamente aparelhado para conceber desse modo a aventura literária de Machado de Assis. Basta que rastremos a sua arte poética ao longo dos ensaios. De início, Augusto Meyer manifestou clara preferência pela última fase da obra do autor de *Memórias póstumas*, a ponto de proclamar predileção pelos romances *Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Antonio Candido, ao comentar os diferentes ciclos de leitura de Machado de Assis, soube dar relevo ao trabalho de Augusto Meyer, quando este, ao surpreender o “homem subterrâneo” em Dostoiévski e a multiplicidade de máscaras em Pirandello, soube contemplar no romancista brasileiro a confluência daquelas qualidades tão assinaladas nos romancistas estrangeiros de seu agrado.

Tanto isso é verdade que Augusto Meyer reivindica, no estudo “Uma casa estranha” (cf. *Machado de Assis, 1935-1958*, Rio, Liv. São José, 1958), “a soletração das entrelinhas humanas do texto, pauta de silêncio onde o que não se diz também fala por omissão” (p. 205).

Tania Franco Carvalhal viu bem essa postura do crítico diante do complexo autor, propugnando “deixar o texto falar e ouvir as vozes

do texto” (cf. *O crítico à sombra da estante*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1976, p. 84). E apresenta fulgurante lucidez quando, por exemplo, assinala: “O que apaixonava o crítico é a descoberta, no fundo falso do texto, da figura e do talento do autor. Mas a sua metodologia de análise se define cada vez melhor: parte sempre da obra para chegar ao autor. Opõe-se decididamente ao caminho inverso, não atribuindo grande validade às interpretações biográficas.” (Ob. cit., p. 31.)

A obra como um corpo vivo, a ser visitado muitas e diferente vezes, constitui uma concepção particular de Augusto Meyer. Dentro do comparatismo, que é uma das suas tônicas, vale assinalar a distinção que faz entre Bernard Shaw e Pirandello. O princípio tem certo paralelismo com o contraste entre Eça e Machado. Vejamos:

É claro que, ao traçar o plano de uma peça, não predetermina as personagens até o excesso de transformá-las, como Bernard Shaw, em portavozes de uma tese. Shaw é um bom prefácio e uma peça pregada ao público. As personagens de Pirandello têm mais vida, porque refletem o imprevisto e o indefinível da própria vida. (“Na caixa do ponto”, em *Textos críticos*, p. 165.)

Estamos, portanto, sob a égide do imprevisto. Aliás, Augusto Meyer, quando se manifesta sobre Dostoiévski, não deixa de assinalar como o gênio transborda dos limites e apresenta um olhar de visionário que se sobrepõe ao romancista. O crítico fala de “uma nova moral revolucionária, o estoicismo anárquico”, quando “o romancista absorve o homem de partido” (*Textos críticos*, p. 375).

É bom chamar a atenção, a esta altura, para a qualidade da prosa de Augusto Meyer, recheada de incontáveis recursos, desde as nuances da ironia até o ataque frontal às incorreções morais ou textuais dos autores analisados. O crítico se mostrou sempre aberto a inovações, mas cauteloso quanto aos arbítrios da interpretação. Em dado momento de análise da obra de Hölderlin, baseia-se numa advertên-

cia de Nietzsche: “Quem pretende explicar algum passo do autor com mais profundidade do que realmente comporta a intenção do contexto não está explicando, mas obscurecendo esse autor.” (Hölderlin”, em *Textos críticos*, p. 448)

Quais os momentos altos da investigação crítica de Augusto Meyer? Já dissemos de seus estudos machadianos. Mas dois trabalhos não podem ficar fora de referência: o que escreveu sobre *Le bateau ivre* e o que fez acerca de Camões. Antes, porém, nesta busca do método crítico de Augusto Meyer, vejamos como ele, em conferência sobre João Ribeiro, ao expor as qualidades do grande polígrafo brasileiro, encontrou pretexto para desenhar o esboço do crítico ideal, no qual, talvez, se mirasse, diante do modelo a seguir.

O título da conferência é “João Ribeiro, ensaísta”. No primeiro momento de análise da posição intelectual do homenageado, elabora esta síntese: “Creio que havia nele, como tese e antítese, a coexistência e a colaboração dialética de Prometeu e Penteu, desfechando na síntese de Proteu. Rebelião, conservação e transformação.” (*Textos críticos*, p. 307)

Mais adiante, Augusto Meyer resume admiravelmente o perfil psicológico e a configuração mental de João Ribeiro: “Havia nele, acima de tudo, uma inquietação fecunda, a serviço de uma capacidade pantagruelsca de ler e assimilar”. (p. 313)

Ora, o leitor atento logrará extrair dessa passagem os qualificativos que mais bem modelam o poder intelectual de Augusto Meyer. Lá está a “inquietação fecunda” conduzida por duas capacidades “pantagruelscas”: a de ler e a de assimilar. Diríamos: o inextinguível apetite de consumir obras literárias e de correlacionar os conteúdos.

Naquele patamar de sua formação, Augusto Meyer aponta a aproximação de João Ribeiro aos novos métodos de interpretação estilística, já que o polígrafo brasileiro privava com as concepções de Vossler e de Leo Spitzer. Bem sabemos que, àquela altura, Augusto

Meyer dava lições de soberbas análises estilísticas, justamente pela intimidade que revelava com os principais corifeus da Estilística.

Admirável estudo. Ao encerrar a palestra, Augusto Meyer incide sobre a obra de João Ribeiro uma luz nova e intensa, de tal reverberação que os seus dizeres se tornam hoje obrigatórios para iluminar o próprio estro analítico do ensaísta Augusto Meyer:

Torno a dizê-lo: é a superação do ensaísmo pela poesia do ensaio que eu sinto na sua obra. No fundo, ele é mais poeta que ensaísta. E para concluir só me resta voltar ao começo. A verdade é que ao João escrito devemos acrescentar o inescrito, o inefável, isto é, aquele outro João que sugere por entre as linhas todo um mundo de causas inéditas e virtuais, a cavaleiro do texto. (Ob. cit., p. 319)

Tentemos ressaltar o melhor da crítica de Augusto Meyer. Há nele tanto a crítica objetiva quanto as modulações subjetivas, carregadas de admiração e poesia.

No primeiro caso, tomemos a análise da poesia, a começar por *Le bateau ivre*. Trata-se de um dos mais profundos exercícios de leitura intrínseca, de decomposição e reajuntamento do poema, na procura do seu modelo estrutural. Dois segmentos do ensaio pontuam a sutil percepção do analista e sua capacidade de exprimir a validade do poema:

O poeta, desprezando qualquer sentido conceitual e discursivo de poesia, amontoa metáforas, cromatismos, sensações simples ou sinestésias, imagens alusivas, alucinações, senão todo, pelo menos parte do seu arsenal de vidente armado em guerra, e a própria concepção do poema já postula uma irrealidade fundamental, um clima de alucinação e pesadelo. (*Textos críticos*, p. 60)

Mais adiante, o ensaísta agrega outras impressões elucidativas:

Aqui, todavia, o que mais impressiona e ao poema confere um valor extraordinário é justamente a disciplinada harmonia do conjunto, a perícia genial com que esse domador de imagens violentas sugere a um só tempo a fúria superficial da tempestade e a profunda calma do abismo, simbolizada a espaços por aqueles afogados que vão dormir na transparência da onda... (p. 61)

A seguir, voltemo-nos para as considerações realizadas em torno de Camões, o Bruxo. Diga-se de passagem que o relativismo crítico de Augusto Meyer limitava-se pelo interesse na quiddidade de cada composição e na autonomia verbal de cada autor. Daí que, no ensaio sobre Eça, tenha deixado escapar estes dizeres: “para cada autor, um modo de abordá-lo sem exigência descabida. Nunca pedir mistério ao Eça, equilíbrio a Camilo e outros absurdos.” (p. 225)

Que de especial extrai o crítico da obra de Camões? Entre tantos esclarecimentos preciosos, fruto da visão comparativa e do amplo e pormenorizado conhecimento das Letras, um predicado singular faz do trabalho de Augusto Meyer um caso único: a apreensão do estra-to fônico como instrumento para atingir o substrato da poesia.

Ao investigar a obra de Antero de Quental, Augusto Meyer se indispunha contra as simetrias interpretativas. E, ao fazer a exegese de Camões, o crítico se vale das observações de Said Ali a respeito da aliteração, cuja importância advém de o som estar associado à idéia. E o filólogo acrescenta: “A imagem que o espírito liga ao som pode estender-se ao mesmo fonema reproduzido em outros vocábulos próximos, resultando daí a sensação de reforço da mesma idéia.” (p. 253)

Pois bem. No comentário às adaptações que Camões empreendeu de poemas de Petrarca, Augusto Meyer revela alto conhecimento do jogo mimético e, ao mesmo tempo, transporta essa apreensão para o campo de juízo de valor, para, afinal, registrar a alta superioridade do poeta português. Permitam-nos transcrever as palavras do crítico:

Camões, por sua vez, traduz Petrarca e o transfigura. Ao retomar alguns dos seus paradigmas retóricos e temas rotineiros, ultrapassa o padrinho, dá-lhe alma nova, quase sempre num processo de decantação que o simplifica, deixando a meio caminho metade da sua sobrecarga de sutilezas e preciosismos. (*Textos críticos*, p. 264)

Valeria a pena referir o admirável elogio de Sá de Miranda, pioneiro a muitos respeito na formulação da lírica em língua portuguesa. E, num luxo de verdadeiro erudito, Augusto Meyer fornece ao leitor, no final de “Um soneto de Sá de Miranda”, nada menos que quatro versões do mesmo soneto, aquela extraordinária composição que começa com o verso: “O sol é grande, caem com a calma as aves.”

Do mesmo modo, seria de assinalar a altivez com que encara a obra do Padre Antônio Vieira, afastando do seu culto uma série de lugares-comuns e de frase feitas que desfiguram a verdade sobre o nosso grande escritor barroco. Por exemplo, verbera o clichê do “Vieira abolicionista” e exalta a severa apreciação que Antônio Sérgio realizou sobre o orador. Com efeito, assim se manifestou Antônio Sérgio: “O impetuoso sacerdote, se bem apurarmos as contas, acabou na verdade por pactuar com a injustiça. Que digo? Pactuar? Não; mais do que isso, infelizmente: acabou por servi-la. Como ele mesmo o confessa, acomodou-se à fraqueza do seu próprio poder e à força irresistível do poder alheio.” (“Vieira”, *Textos críticos*, p. 287)

Não só de amenidades tratou Augusto Meyer. Foi inclemente com os tradutores irresponsáveis e exemplificou largamente os deslises que certas versões trouxeram para a língua portuguesa. Aliás, de início manifestou a enorme possibilidade de imperfeição no ato de traduzir: “... mas todos sabem que a tradução perfeita é coisa que só existe no céu, na língua dos anjos, quando se acabar para sempre a confusão de Babel.” (Ob. cit., p. 145)

Entre as vítimas das más traduções aponta Heine: “Não há poeta mais traduzido e mais intraduzível” (Ob. cit., p. 137). Do mesmo modo, indica erros das várias traduções de um soneto de Dante, “o mais belo soneto deste mundo”, o sublime “Tanto gentile e tanto onesta pare”. É que não encontrou um só tradutor que notasse que “Labbia” não se traduz por “lábio” ou “lábios”, como fizeram tantos, inclusive Dámaso Alonso. O correto seria “semblante”, “rosto”, “aspecto”. A propósito: no centenário de Henriqueta Lisboa, a editora da Universidade Federal de Minas Gerais publicou as suas várias traduções, que vão de Dante a Ungaretti. E lá está “o mais belo soneto deste mundo”, segundo Augusto Meyer. E, para nossa felicidade, a tradução de “labbia” está correta

Chegamos ao final. Mais de uma vez assinalamos o lado poético do ensaio de Augusto Meyer. O leitor poderá ter uma noção exata de sua capacidade de coexistir com a obra analisada, de desenvolver uma empatia identificadora com o texto alheio, uma espécie de co-naturalidade discursiva, ao ler a “Evocação de Virginia Woolf”. Trata-se de puro lirismo, uma espécie de impressionismo onírico. O mesmo teor se repete em “Nova Odisséia”, “Um certo Elpenor” e a “Viagem de Virgílio”, todos provenientes da obra *A forma secreta* (1965), da qual Fausto Cunha disse ser a culminância das qualidades de ensaísta e prosador de Augusto Meyer.

O engenho verbal e o poder de penetração crítica se conjugam no ensaísmo de Augusto Meyer, no seu acurado e deleitoso estilo de persuasão. Para ele se pode reservar o mesmo argumento que Thomas Mann empregou para caracterizar Georg Lukács (que chegou a inspirar uma personagem do romancista): quando está com a palavra, está com a razão.