10.5935/0103-4014.20180013

Augusto Meyer: crítica machadiana e memória

Alfredo Bosi [I]

Leio na abertura do ensaio "O homem subterrâneo": "Fez do seu capricho uma regra de composição..." (Meyer, 2008, p.15). É observação formal sobre o caráter digressivo de "quase toda a obra de Machado de Assis", mas decerto atinge mais diretamente as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Onde, porém, encontrar uma possível *unidade* subjacente à composição da narrativa machadiana? No que Meyer qualifica de *terrível estabilidade* ou *profunda gravidade*. Em outras palavras: a aparência de vivacidade não corresponde, como em Sterne ou em Xavier de Maistre, a um *fundo permanente*. Embora o capricho seja paradoxalmente regra de composição, não revelaria a fisionomia íntima da expressão. Machado já o dissera com todas as letras... "Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho".

Essa distância entre *forma* (inspirada em "modelos") e *sentido da mensagem* pode levar à ideia de *máscara*, figura que o ensaísta adotaria a certa altura, ou à hipótese de um jogo de *humor*, que reconhece, sob uma forma leve, aparentemente jocosa, as contradições e as mazelas da conduta humana vista individualmente ou no teatro da História. Do lado do sentido da mensagem, o que efetivamente regeria o discurso narrativo do Machado maduro seria uma "letargia indefinível", uma pulsão de morte (para recorrer à expressão freudiana), a volúpia do nada, o *taedium vitae* do espectador de si mesmo.

De todo modo, não deixa de surpreender o leitor a variedade, para não dizer a riqueza de perfis, imagens e situações que Augusto Meyer consegue extrair desse poço de negatividade vislumbrado no fundo da escrita machadiana. Que nada fecundo! Se não, vejamos:

Haveria por trás da epidérmica volubilidade "uma profunda gravidade". Por sua vez, no subsolo do palco onde se exibem as piruetas verbais, jaz "uma terrível estabilidade". São expressões que conotam antes morte do que vida, antes peso (gravidade) do que o movimento espontâneo da existência. No entanto, a vida reponta no coração mesmo desse homem subterrâneo e se exerce no trabalho da análise. Nas palavras de Brás Cubas, trata-se da "afirmação desdenhosa da nossa liberdade espiritual".

É bem verdade que essa mesma liberdade interior é identificada como "o mal da consciência", quando Augusto Meyer tenta aproximá-la da definição

CC BY-NC

que lhe deu Ordinov, personagem de Dostoievski: "a consciência, essa doença". Mas, sendo ou parecendo incurável, é essa mesma enfermidade que vai produzir e suster a escrita o tempo todo e impedir que o silêncio da morte cerre os lábios do defunto narrador e de suas personagens. Assim, ao encontrar no capítulo 61 das *Memórias póstumas* a confissão do narrador, que denuncia a si mesmo como o "senão do livro", o ensaísta acaba surpreendendo nessa ardida autoanálise a ação mesma do humor, dessa vez voltado para descrever o andamento e o estilo do romance: "este livro e meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...".

A negatividade, tantas vezes reconhecida como lastro inseparável da narrativa de Machado, não é, absolutamente, um peso morto. Fio cinzento enovelado sobre si mesmo, guarda, porém, uma força dialética que o desenrola movendo-o na direção do trabalho da consciência, que é análise psicológica e moral centrada ora no *eu*, ora no outro. Da primeira alternativa emerge a figura do *espectador de si mesmo*, aquele ser que, em vez de viver, *se vê vivendo*. Essa é a matriz de mais de uma passagem da crítica de Augusto Meyer, começando pelo capítulo intitulado "(Da introversão, parêntese)".

Admito que o discurso de acento genético desenvolvido nessa passagem intervalar soará estranho a ouvidos acostumados a outras linguagens críticas. Quase todos os intelectuais brasileiros nascidos entre o final do século XIX e o princípio do XX amadureceram na crença de que a obra literária teria sua gênese em certas características psicológicas do autor. Meyer, que se interroga sobre as molas secretas da escrita reflexiva e autoirônica de Machado, não fugia inteiramente à regra, apesar de sua excepcional sensibilidade à dicção original das narrativas que toma por objeto de interpretação. Daí, as não poucas digressões sobre o caráter anômalo, beirando a insanidade, do homem que se fecha no exercício obsessivo da introspecção. É preciso lembrar que na rotina psiquiátrica da época as teses deterministas sobre comportamentos diferenciados, tidos por "anormais", eram moeda corrente antes que a psicanálise entrasse a fazer parte da cultura média, o que só viria a acontecer a partir dos anos 1940 e, mesmo assim, parcialmente. O nosso ensaísta cita Nietzsche e a psicanálise, e já se mostra, em plena década de 1930, familiarizado com abordagens mais complexas do que se convencionava chamar "loucura". O que não o impede de fazer especulações sobre o tema que podem parecer dirigidas *ad hominem* em um conjunto de ensaios voltados para a interpretação de Machado de Assis:

> Também há, entretanto, os que enlouquecem por excesso de lógica [...]. Introverteram-se como os loucos. Não têm mais relações com o mundo da realidade objetiva, estão voltados para o outro lado da vida, conversando com os fantasmas [...]. A sua atitude, portanto, corresponde à do pensamento que nega o mundo do senso comum e das aparências sensíveis para afirmar o mundo da identidade. Nos dois casos, porém, a unidade seria morte. (Meyer, 2008, p.57)

Convém nesta altura caminhar com cuidado. Dizer que essas reflexões comporiam um retrato estático da psique machadiana é incorrer em grave risco. Pois assim como podem aludir ao espírito de negação do romancista, que tantas vezes nos faz entrever o fundo falso e o nada das suas criaturas, também podem ser atribuídas à visada anticientificista do próprio narrador capaz de dar àquele "excesso de lógica" o verdadeiro nome de loucura. É o que Augusto Meyer desvenda na sua bela análise da história do Alienista, afinal encerrado por sua própria vontade na Casa Verde. Nessa novela exemplar, a razão pela razão, alheada da condição humana, ciosa tão somente de uma abstrata coerência, converte-se em pura insânia.

Percorrendo o itinerário de Augusto Meyer, constata-se um alargamento de perspectiva: o ensaísta, que pressupunha a existência de um nexo significativo entre a biografia psicológica e a obra, mostra-se, em textos datados dos anos 1950, cada vez mais sensível à leitura estética e estilística então corrente nos estudos universitários.

Nos anos 1930, a leitura psicologizante encontrara na obra fundamental de Lúcia Miguel Pereira um cânon interpretativo coeso, que até hoje serve de baliza aos estudiosos preocupados com a gênese da escrita machadiana. Passados dois decênios, a crítica acadêmica, seguindo as pegadas do *new criticism* anglo-americano e da estilística espanhola, afastou-se polemicamente do biografismo e concentrou-se no exame formal dos textos literários. Basta comparar aquele "Parêntese" sobre a introspecção com o artigo "O autor e o homem", datado do final da década de 1950. Aí encontraremos uma defesa da dissociação entre o autor, como personalidade empírica, e a sua aventura no mundo da ficção. A teoria de Croce é invocada para apoiar o intérprete liberto da obsessão biográfica: "Quem forma o objeto de estudo do crítico e do historiador da arte não é a pessoa prática [empírica] de Shakespeare, mas a persona poética, não o caráter e o desenvolvimento da sua vida, mas o caráter e o desenvolvimento da sua arte" (Croce, s.d., p.79).

Figuras machadianas

Esse enriquecimento na percepção da obra literária não apagou, porém, a intuição inicial que fazia do homem subterrâneo e do espectador de si mesmo as matrizes da narrativa madura de Machado. Mas sempre concedeu ao ensaísta margem para deter-se com renovada atenção nas *figuras* que aquele fundo negativo afinal acabou engendrando, e que deram carne e sangue às suas personagens de maior relevo. Sem abdicar da primeira visada, que detectara o núcleo do ceticismo radical do seu autor, Augusto Meyer particularizou a hipótese de base, reconstituindo a fisionomia diferenciada de Capitu e Brás Cubas em análises exemplares como lupas aplicadas a gestos, comportamentos, palavras.

O perfil de Brás Cubas o atrai sobretudo pela dupla dimensão de narrador e personagem que a crítica machadiana não cessa de perscrutar. "De onde vem a voz de Brás Cubas?" – é a pergunta que não por acaso abre o ensaio "Presença

de Brás Cubas". O artifício do defunto autor, acionado no começo das memórias e retomado cá e lá no corpo do romance, é o gancho reflexivo do livro. Mas essa voz de além-túmulo, paradoxalmente viva e gaiata, não impede que a vida vivida do narrador, transformado em protagonista, organize um discurso que corre a trilha batida da cronologia: nascimento, infância, juventude, amores, maturidade, entrada na velhice... Daí, a observação feliz da mudança de *tonalidade*, ou de *tom*, termos ambos explícitos e, mais de uma vez, repetidos ao longo do ensaio. O tom jocoso, rente ao efeito de gratuidade irresponsável, que teria vindo dos mestres alegados (Sterne, Xavier de Maistre), não pode suster-se o tempo todo, pois necessariamente haverá lugar para a narração, a história de uma vida.

> Dá-se pois uma troca de atitudes e mudança de inflexão; o tom metafísico e gratuito de Brás Cubas humaniza-se, submete-se à humilde pauta dos memorialistas, sem maiores pretensões. [...] Não quero dizer que de vez em quando ele não se lembre da "contração cadavérica", da sua condição de falecido e das obrigações de verissimilitude para com o leitor, tentando reatar o tom do exórdio com algumas incursões no domínio do absurdo humorístico, mas serão momentos de parênteses na continuidade da obra. [...] Notam-se, daí, duas inflexões dominantes no tom de *Brás Cubas*: a de Brás Cubas como autor defunto, ou defunto autor, e a de Brás Cubas como simples memorialista, brasileiro, solteiro, morador em Catumbi, que não sabe como encher o tempo. (Meyer, 2008, p.168-9)

Adiante retorna a afirmação de uma potencial unidade de tom, que se realiza plenamente no *estilo* de Machado, termo que repõe a questão dos liames que atam a linguagem ao sentido interno da escrita.

Em um texto sobre as três dimensões das *Memórias póstumas*, a mimética, a construtiva e a expressiva, pareceu-me apropriado atribuir esta última à perspectiva de Augusto Meyer. Diria, nesta altura, que é necessário matizar a afirmação, pois a leitura de "Presença de Brás Cubas" abre a possibilidade de incorporar as outras duas dimensões, embora a análise existencial continue a ocupar o lugar de maior relevo. Reconhecendo a vigência do *registro realista* no Brás Cubas memorialista e sublinhando a adoção do *estilo livre* em vez da construção linear da narrativa, Meyer propõe implicitamente a coexistência das três dimensões no tecido das *Memórias póstumas*.

O mesmo benefício, que resultou da particularização da análise literária, pode-se observar no perfil de Capitu, que dá nome a um dos ensaios mais agudos do nosso crítico. Deixando cair fora do discurso hermenêutico a questão insolúvel do adultério ou da fidelidade da personagem, o ensaísta reconstitui atentamente a figura representada no interior do texto narrativo, procurando manter-se rente à concepção machadiana. A crítica dos últimos anos ganharia em lucidez se lesse sem equivocados preconceitos ideologizantes o que está escrito, reconhecendo o tom que penetra e dá notável coerência às inúmeras percepções do caráter de Capitu que acompanham, passo a passo, o idílio e de-

pois o drama vivido pelo narrador. Percepções não são provas, mas são indícios, sinais, para recorrer às felizes notações com que o historiador Carlo Ginzburg (2002) responde aos que, por espírito de sistema, negam a veracidade de todas as proposições alheias, esquecendo-se de suspeitar das próprias. Se esse jogo de crenças e descrenças tem lugar em documentos históricos, que podem ser confrontados na busca de uma provável versão verdadeira, o mesmo dificilmente se sustenta quando o texto provém de um trabalho ficcional sem a garantia de um cotejo com o que seria a realidade extrarromanesca.

Augusto Meyer vai precisamente ao encontro dessa fascinante figura engendrada em uma obra de ficção, Capitu. Por onde começar? Pelo modo de presença com que a personagem entra direta ou obliquamente em cena:

> A presença de Capitu, aliás, é desde o começo uma presença de bastidores, uma ubiquidade ativa, persistente, feita de golpes indiretos, de planos longamente amadurecidos com a astúcia que sabe apresentar todas as graças da ingenuidade ou da modéstia. (Meyer, 2008, p.115)

É presença enleante que seduz o mocinho impressionável, é presença que encanta dona Glória, mas deixa suspeitosos a parenta pobre e o agregado, aos quais a sorte reservou o ácido privilégio de ver por baixo o jogo da ascensão social.

Bentinho: "Eu amava Capitu! Capitu amava-me!".

Para dona Glória, embevecida com os cuidados de Capitu nos seus dias de enfermidade e saudades do filho, a vizinha "passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites". "A verdade é que minha mãe não podia tê-la agora longe de si..."

Mas de José Dias viria a descrição perspicaz dos olhos de cigana oblíqua e dissimulada. E de prima Justina a observação maliciosa a respeito daquele mesmo excesso de zelo junto a dona Glória: "Não precisa correr tanto; o que tiver de ser seu às mãos lhe há de ir".

Não podemos esquecer que o crítico é também poeta e, como amador de metáforas certeiras, enfeixa os variados atributos de Capitu em uma imagem perturbadora: aranha que tece a teia onde aprisionará a sua caça. Paciência, obstinação, engenhosidade na armação dos fios, determinação quanto aos fins, intuição rápida quanto aos meios: "concepção grande executada por meios pequenos". E Bentinho, magnetizado: "Não podia tirar os olhos daquela criatura de catorze anos"... E Augusto Meyer: "um não sei quê felino e profundo". Como falar dessa força de instinto sem entrever o quanto de mistério animal se move surdamente no corpo e na alma de um ser humano?

Imagens no discurso crítico

Quem se propuser extrair desses ensaios machadianos algo parecido com o seu método crítico certamente há de reconhecer que o poeta Augusto Meyer, já amadurecido antes do ensaísta, plasmava seus conceitos mediante o trabalho artístico que jamais prescinde da imagem. É só abrir ao acaso a reunião dos bre-

ves mas densos textos críticos compostos entre 1935 e 1958. A dicção bizarra, aparentemente dispersiva, da obra madura de Machado inspira-lhe a metáfora do "borboleteio", que se desdobra em "pirueta", "pulos imprevistos", "malabarismo" e "careta"... Mas, no fundo, detecta uma "letargia indefinível", contraste que é uma das molas do seu discurso hermenêutico, também cifrado em uma metáfora matricial: o homem subterrâneo. O ponto de vista do narrador semelha "o pigarro escarninho que acompanha o texto".

A metáfora pode estar contida no adjetivo: o resmungo é "seco", a ironia, "dessorada". E o veneno sai mais "aguado"... Passando aos nomes, as personagens aparecem ora como "fantoches", ora como "sombras", como Flora, que, "desenhada a esfuminho", "ficou numa sala de espelhos" – imagens que, se não lhes tiram o *status* de verossímeis, dão-lhes a singular aparência de lúdicas e (quase) imaginárias.

Não me furto ao prazer de evocar a comparação que o ensaísta faz entre Machado e Balzac. É pura figuração narrativa, dentro da qual as notações críticas estão apenas sugeridas, entremostradas, e, no entanto, dizem em lance imediato o que o discurso analítico teria que explicar longa, pesadamente. O que fazia Balzac em meio a suas dívidas e noites insones? Imaginava ou talvez recordasse uma casa velha ou uma cara desconhecida. Essa evocação era suficiente para que aquele "homem que se considerava prático, preocupado com cifras e especulações", varasse

> a noite a café e sonho para descrever a *Maison du chat qui pelote*, a rua dessa casa, o quarteirão dessa rua, mais o mundo do visível no invisível. Acabou-se a obsessão da dívida a pagar. A casa ideal assente nuns alicerces vagos, intuição da poesia que há nas velhas ruas onde ele andou, a conta do *concierge*, uma vontade de fazer concorrência ao registro civil. Mas, e o resultado? A casa ideal existe, as personagens estão de pé, o timbre das vozes imaginadas abafa os rumores da realidade. O gordo bateu asas para outra dimensão. (ibidem, p.23)

Não é preciso alongar a citação, pois vale o que está implícito: Machado não seria jamais tomado pela febre da descrição plástica e vívida dos ambientes em que se movem as suas personagens. Basta-lhe um breve aceno, apenas o bastante para dar uma ideia da classe social ou do *habitat* dos homens e mulheres que irá submeter ao escalpelo de sua análise de *moraliste*. Nesta e só nesta é que vai exercer o seu dom de observador dos atos, palavras e silêncios da mascarada social. Fica a pergunta: como o leitor Augusto Meyer, encantado pelo *ethos* generoso da *Comédia humana*, voltou-se com tanta fidelidade, ano após ano, para o romance de um autor em tudo oposto às demasias de um demiurgo chamado Balzac?

Poesia e memória

A sensibilidade de um grande crítico não se forma apenas na leitura atenta das obras diletas ou na familiaridade com esta ou aquela doutrina estética. Há

nas suas escolhas e, subterraneamente, nos seus descartes a presença, tantas vezes latente, de pulsões afetivas que acabam constituindo esse não sei quê a que chamamos gosto.

Ficou assinalado, linhas acima, que Augusto Meyer escreveu poesia antes de encetar a sua obra crítica mais significativa, machadiana. É poesia menor se comparada à dos modernistas seus contemporâneos, mas capaz de momentos felizes de evocação da infância e de imersão no mistério da natureza. São versos de juventude, de um viço ingênuo, ainda rentes às experiências do menino crescido na paisagem pampeira tão belamente evocada nos *Segredos da infância*, prosa de ouro puro.

> Voltar à raiz da vida, reviver aquela fase em que a gente é, ao mesmo tempo, todas as coisas, berço, aurora, sino e vida, uma parcela integrante da totalidade, sem o individualismo exclusivista. No começo era a dispersão. (Meyer, 1949, p.11)
>
> Como a um toque de mágico, restabelece-se a cadeia entre o homem e a vida. (ibidem, p.12)

Dissolver-se no fluxo da existência: o avesso da consciência que separa o sujeito do mundo. A poesia de *Coração verde* não diz outra coisa:

> Sou luz, renasce em mim a mais pura luz!
> (“Coração”).
>
> O velho umbu é um coração moço,
> é um sempre-verde coração,
> há um gesto manso no perdão dos galhos.
> (“Umbu”).

O escritor reconhece, de todo modo, que pesa na palavra do memorialista a presença da mediação analítica, que traz consigo o risco de perder o verde da infância vivida espontaneamente:

> Segredos e caminhos da infância... De todo aquele mundo ficaram apenas algumas imagens vagas, reproduzidas grosseiramente a poder de concentração da memória sentimental, mas tão deturpadas pela necessidade discursiva, tão diferentes e quase irreconhecíveis depois de passarem pelo crivo da análise, que, em vez de aproximar-nos da fonte viva do ser em sua ingênua frescura, aguçam cada vez mais a consciência que me separa daqueles rincões perdidos. (ibidem, p.17)
>
> [...] Porque a consciência não me separava das coisas, como agora. (ibidem, p.19)

Daí, a necessidade da poesia que tenta perfazer essa quadratura do círculo que é tornar presente mediante a palavra o encantamento do tempo passado:

> Bebo à força da terra, à seiva antiga,
> eu bebo a luz do sol no vinho novo
> (“Brinde”).

Lá fora a noite caminha para o dia.
Meu tapete voador paira acima do mundo.

E pergunto antigas perguntas:
quem murmura em mim, queridos mortos,
concílio irônico dos livros calados,
enquanto grave e triste
dança o minuto na pausa do pêndulo?

Sempre sempre este silêncio!

Lá fora a noite caminha
sobre a grimpa das árvores, pálida ao luar:
O sol há de esquecer tudo?
O sol há de esquecer que eu amei tanto a sua luz,
amei tanto o meu amor,
amei tudo...
("Órbita").

E esta precoce intuição do estranhamento, afinal resolvido em fusão de paisagem e espectador:

E que estranho era o meu rosto
no momento em que o sol-posto
punha uns longes na paisagem!
Aprendi a ser bem cedo
segredo de algum segredo,
imagem, sombra de imagem
("Sanga funda").

Nos *Poemas de Bilu*, que saíram em 1929, o coloquial modernista já tem entrada franca:

Volúpia da roupa nova e de carne lavada.
Meu passo é leve como a luz loura.
Parece que vão voar as árvores no ar
e eu sou como o balão mal seguro na mão.
Tenho vontade de brincar de motorneiro,
de nuvem, de corrupio, de astro...
Sou um tranquito de petiço contente,
vou aos trancos e barrancos de astro em astro
Todas as coisas me disseram: entra!
Todas as caras perguntaram: que tal?
Carrego o cosmos pelo dedo mindinho
e acho tudo bem tal e qual
("Tranquito").

Enfim, este excerto do poema sinfônico do vento que vem do pampa e do céu, minuano que encontra no menino gaúcho o irmão seu igual:

Todas as vozes numa voz, todas as dores numa dor,
todas as raivas na raiva do meu vento!
Que bem me faz! mais alto, compadre!
derruba a casa! me leva junto, eu quero o longe!
não sou daqui, sou lá de fora, ouve o meu grito!
Eu sou o irmão das solidões sem sentido...
Upa upa sobre o pampa e sobre o mar...
("Minuano").

A poesia da maturidade, recolhida nos *Últimos poemas*, decanta em metros clássicos o mesmo desejo de retornar às imagens e à melodia da infância, aspiração que anos de exercício crítico não arrefeceram, mas velaram de melancolia. A escolha é difícil onde tudo é belo e tocante. Fique este "Retrato no açude":

Ergue-se um vago véu
De neblina e solitude.
Cada vez mais alto, o céu
Profundo caiu no açude.

Que silêncio de horizonte!
Chegou a hora mais grave.
Nem choro de sanga ou fonte,
Nem sussurro, voo de ave.

Só um arrepio de brisa
De leve encrespa a água lisa.

No pálido céu vidrado
Procuro-me, e lá no fundo
Há um fantasma debruçado
Para os lados do outro mundo.

Em si mesmo dividido,
Fantasma perdido e achado,
És reflexo refletido,
Em teus olhos retratado.

Leio na face que eu vejo
Para o alto debruçada:
Sou tão próximo e distante!
Não turves com teu desejo
A paz desta água parada!

Nessa recolha final Augusto Meyer fez também poesia à altura de seus estudos de folclore gaúcho, paixão que o acompanhou a vida toda. A memória da meninice no pampa e em Porto Alegre assumiria uma dimensão comunitária nas estrofes de "O negrinho do pastoreio", um dos mais felizes encontros da devoção popular com a cultura letrada.

A escrita da memória

Voltando à escrita da memória, os *Segredos da infância*, leio na abertura: "A memória da infância é uma ilha perdida". A metáfora traz em si a imagem de uma navegação errante: "A mesma incerteza dos compassos iniciais; depois, o mesmo clarão de descobrimentos imprevistos". O texto confirma o bordão. As imagens que sobem primeiras à lembrança são indícios, pistas para a luminosa evocação entre narrativa e lírica de figuras e cenas revividas:

"Minha primeira recordação é um muro velho, no quintal de uma casa indefinível." O adjetivo remete à incerteza dos compassos iniciais. Mas, de imediato, virá o "clarão dos descobrimentos imprevistos, precisando formas, cores, matizes e sensações tácteis, presságios de vida".

"Tinha várias feridas no reboco e veludos de musgo. Milagrosa aquela mancha verde e úmida, macia ao contato, quase irreal na sua beleza livre. Fecho os olhos, e ela me enche de luz, como um aviso da vida teimosa."

Difícil resistir à tentação de remontar à memória proustiana, súbita mas, depois, exata até os pormenores. Ou, em âmbito filosófico, recorrer à memória bergsoniana, o "souvenir", que, como indica a composição da palavra, *sous--vient*, "sob-vem" das camadas fundas da psique e ascende à luz da consciência presente. Para Bergson, se a percepção do mundo é apanágio do presente, cabe à memória a conservação do passado. Para representar o passado mais remoto, o passado das visões da infância, o nosso memorialista precisa "fechar os olhos", libertando-se por algum tempo da exigência de enfrentar o presente. Esse fechar os olhos permite, por sua vez, abri-los para momentos vividos com encanto renovado. Daí, a passagem que a prosa desse livro de memórias faz em direção à linguagem poética feita de recordação, afeto e um complexo de imagens que tecem a narração lírica. Narração, na medida em que a matéria vertente se dispõe no tempo, como se infere do advérbio "depois". E lírica, enquanto toda a passagem está aqui infusa no sujeito que lembra e, lembrando, sente, "me enche de luz":

> Depois, o vento da campanha, sobre o nosso rancho no Cerro d'Árvore. Era uma voz tão grave, que metia medo. Mais tarde, senti a mesma impressão ao atravessar os campos da fronteira. Como a um toque mágico, restabeleceu-se a cadeia entre o homem e a criança. Arquipélagos submersos de recordações vieram à tona.
>
> A noite vinha de largo, devagar. O vento arredondava as nuvens, punha mais distância no campo. E era só o horizonte. Nos relevos um valor puramente acidental, nenhum volume detendo a pupila. Fuga silenciosa para o além. Quem olha como eu olhava então, perde o ponto humano de referência e fica, por assim dizer, no ar. Que sentido há nesta visão diluída, evaporada, esvaziada? Precisava de tocar, de sentir. A vacuidade me doía como um ferimento vivo e me achava tão diminuído como aquele capão fantasma lá no fim do horizonte. (ibidem, p.12)

Não é possível citar tudo, infelizmente. Mas o que aí se transcreve decerto basta para mostrar a força irresistível da memória, verdadeira ressurreição do passado, para glosar a fórmula pela qual Michelet definiu a história em termos de reminiscência coletiva. Mas Augusto Meyer está convicto de que a lembrança do indivíduo, e só dele, mesmo quando partilhada pela mediação da palavra, não será necessariamente entendida pelo outro. É a experiência da precariedade de todo esforço de comunicar o que terá sido, em sua origem remota, talvez irredutivelmente singular:

> Nada sabemos do começo. O que os outros mais tarde nos contaram, tentando retratar aos nossos olhos a imagem da criança que nós fomos, não diz nada às vozes da memória, nem de leve toca nas cordas da revelação. Os outros só nos falam de outro; não podemos contar com o auxílio de ninguém para dar os primeiros passos no tempo que passou. É dentro de nós mesmos que ele dorme, como a verdade no fundo de um poço. Dura, estranha, absurda, é a imagem que uma fotografia amarelecida recortou há tantos anos na fluidez do instante, e só vale como um documento na imaginação alheia. Na grande noite do começo, vagamente pressentimos a escuridão do fim.
>
> Para além desse muro velho, no quintal de uma casa indefinível, começa a treva do mundo. (ibidem, p.13)

A compreensão pela diferença: Machado e Augusto Meyer

Percorrendo o itinerário do memorialista e poeta, entende-se a distância existencial que o apartava do olhar machadiano. Admirar sem amar terá sido o diapasão do crítico ao aprofundar como nenhum outro as razões de Brás Cubas ou do Conselheiro Aires, memorialistas também...

Em princípio e radicalizando, tudo (ou quase tudo) os separava. Se a imaginação narrativa tem a ver com a entrega à memória da infância e da natureza que a rodeou e encantou, há no romance de Machado um enorme silêncio. "O menino é o pai do homem" é afirmação que resumiria o pouco que o narrador nos conta da infância de Brás Cubas, de Bento Santiago, dos gêmeos Pedro e Paulo, de Tristão, sem falar de que nada nos diz sobre a infância de Rubião. A socialização precoce e deformadora do adolescente e do jovem e a sua rápida passagem ao estado de adulto maduro e escolado, eis o que importa ao forjador da figura do nosso homem burguês em uma sociedade de classes, estamentos e quase-castas do Brasil Império. É uma história que concede exígua margem para a evocação lírica, se excetuarmos alguns instantes como o da descoberta do amor no coração de Bentinho.

A ausência de um narrador que desça ao fundo da própria infância é índice de que o olhar do autor não se detinha naquele tempo que para Augusto Meyer (e para tantos escritores) terá sido fonte de revelações, de encantamento ou de saudades. Lendo os mais de cem contos de Machado, encontra-se (salvo erro) uma única narrativa que lembra um episódio vivido na meninice pelo narrador: trata-se do antológico "Conto de escola", que supre, pela sua ardida autoa-

nálise, a falta no restante da obra. O adulto rememora uma situação vexatória em que caiu na armadilha de trocar por uma moeda a ajuda clandestina que lhe pedia um colega em dificuldade, e o castigo que sofre quando o seu ato é delatado por outro colega... Corrupção, delação, brutalidade do mestre-escola, mentira junto à mãe, gazeta da aula no dia seguinte... uma série de trapaças que dão o quadro de uma infância precocemente enganadora. Enquanto a memória de Augusto Meyer caminha de revelação em revelação no encontro com uma natureza materna, mesmo quando misteriosa, o que o narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas* nos dá é o pesadelo de um delírio em que a Natureza surge leopardianamente, madrasta, alheia às dores da humanidade.

Roger Bastide (2002-2003; 2006), em estudo de rara penetração, "Machado de Assis, paisagista", rastreou alguns passos que revelam a presença da cor local fluminense (isto é, carioca) na ficção e nas crônicas de Machado: foi uma resposta aos críticos que a negavam drasticamente. A polêmica cessou, o ensaio do sociólogo da arte me parece convincente, mas uma questão de fundo permanece. O que o realismo sóbrio do escritor fez com precisão foi dar ao leitor o mapa urbano e suburbano das situações narradas com a familiaridade de quem viveu a vida inteira na cidade natal, o Rio de Janeiro do Segundo Reinado e dos primeiros anos da República. Ruas e vielas do centro e do subúrbio, praças, jardins, recantos pitorescos junto aos morros e praias, toda uma paisagem inconfundível que se incorporou à escrita dos seus romances, contos e crônicas, graças à qual se pode reconstituir a fisionomia única da capital do país. Não é, evidentemente, o sentimento romântico da natureza vista na infância, tal como podemos entrevê-la nas memórias e na poesia de Augusto Meyer. Neste há epifania; em Machado, descrição. Mas não só: Bastide demonstrou o quanto aspectos da natureza tropical e do mar onipresente na cidade foram transpostos pelo narrador na figuração de personagens ou na pintura viva de uma situação. Para o crítico, "é preciso que a natureza tenha significação e finalidade própria, que sirva para facilitar a compreensão dos homens ou auxiliar o desenrolar da ação". Não é a identificação do sujeito com o cosmos, o puro deslumbramento, mas a função que a natureza exerce na hora de conotar um gesto, um olhar, um rosto, uma emoção. A natureza em Machado transita para a psicologia da personagem. A natureza em Augusto Meyer esplende em si mesma, absoluta.

A dessemelhança valerá também para o modo de presença da cidade. Machado de Assis é sensível ao quadro – o espaço e a moldura – inseparável de tantas de suas narrativas. Machado carioca e o Rio de Machado converteram-se em farto repertório para os pesquisadores de nossa topografia literária. Mas a Porto Alegre da adolescência de Augusto Meyer (1966), revivida em *No tempo da flor*, é mais do que um fundo de tela: é quase sonho acordado, memória espectral penetrada de saudade e tristeza pela perda da cidade desfigurada "com método e sanha" pela cegueira de um falso progressismo. São inesquecíveis as passagens dedicadas à praça da Matriz, "de onde se divisava ao longe o Guaíba, seio das

águas na língua dos índios". "E se a tudo isto acrescentamos a arejada graça do panorama guaibense, o vasto horizonte e o recorte caprichoso das ilhas, compreendemos logo o inevitável destino: era de uma beleza tão harmoniosa aquela praça que não podia durar muito" (ibidem, p.9).

E adiante, em pleno devaneio onírico:

> Sonhei a noite passada o sonho da Praça do Paraíso. Era e não era a Praça da Matriz do meu tempo de menino, com a velha fonte de chafariz, que representava a bacia do rio Guaíba. No sonho, as imagens parece que nascem do nada, com uma tal intensidade, que às vezes se tornam angustiosas, de tão vivas. Pensamos, sonhando como é possível suportar isto, sem respirar um pouco e despertar? Sei dizer que reina uma tranquila verossimilhança do absurdo em tudo, e por isso mesmo não estranhei certa mistura indistinta de imagens desencontradas no tempo, nem a deslocação no espaço. A unidade era inegável: eu me achava na Praça do Paraíso, que era e não era a Praça da Matriz. (ibidem, p.18)

A diferença, quando profunda, pode remover as fronteiras que vão de uma imediata estranheza à mediata empatia. O que parece perder-se na hora do confronto nu e cru redime-se por obra da reflexão generosa, sem preconceito. Falta a emoção que traz a memória da infância? Falta a simbiose do eu com a descoberta encantada da natureza? Falta a entrega confiante no shakespeariano leite da ternura humana que torna grata a jornada da vida? Então, o olhar atentíssimo do leitor Augusto Meyer parte ao encalço do que pulsa no coração mesmo da falta, no surpreendente potencial da diferença. E (re)conhece o que hoje é lugar-comum:

> Os anos vão 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. (Meyer, 2008, p.174)

Ora, a qualidade mestra desse escritor incomparável residiria precisamente na "lucidez extrema", foco de luz cuja intensidade atravessa toda a gama das aparências para chegar ao fundo turvo, quando não cruel, do instinto de conservação, nome palatável para dizer o inveterado egoísmo humano. Análise, que ultimamente ganhou o estatuto de desconstrução, eis o procedimento tantas vezes implícito que norteia a montagem e o desmonte das personagens machadianas. Nessa perspectiva, o caminho para o nada terá sido a necessária trajetória dos anti-heróis de seu melhor romance: Brás Cubas, Rubião, Bentinho acabam suas vidas na morte antecipada que se chama solidão. O narrador não tem como dourar a pílula entremeando passagens líricas, puras epifanias, no tecido cerrado de enganos e autoenganos que compõe as suas vidas frustradas. O que Augusto Meyer dá como falta não é lacuna, nem falha: o seu olhar faz ver que é estrutural.

O distanciamento existencial do crítico abriu-nos a porta para uma das mais fecundas leituras de Machado de Assis.

Referências

BASTIDE, R. Machado de Assis, paisagista. *Revista USP*, n.56, p.192-202, dez. 2002-fev. 2003.

_____. Machado de Assis, paisagista. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, v.6/7, p.418-28, 2006. (O ensaio saiu inicialmente na *Revista do Brasil*, ano III, 3ª fase, n. 29, em novembro de 1940.)

CROCE, B. *Ariosto, Shakespeare, Corneille*. 2.ed. Bari: Laterza, s.d.

GINZBURG, C. *Relações de força. História, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

MEYER, A. *Segredos da infância*. Rio de Janeiro: Globo, 1949.

_____. *No tempo da flor*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1966.

_____. *Machado de Assis (1935-1958). Ensaios*. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RESUMO – O artigo propõe relações estreitas entre a ficção madura de Machado de Assis e o pensamento crítico de Augusto Meyer. Para tanto, vale-se não somente de textos ensaísticos de Meyer, mas também do perfil memorialista de sua poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Augusto Meyer, Crítica machadiana, Memorialismo.

ABSTRACT – The article proposes close relations between the mature fiction of Machado de Assis and the critical thinking of Augusto Meyer. For this, it is worth not only Meyer's essays, but also the memorialistic profile of his poetry.

KEYWORDS: Augusto Meyer, Criticism of Machado de Assis, Memorabilia.

Alfredo Bosi é professor titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e membro da Academia Brasileira de Letras. Publicou, entre outras obras, *História concisa da literatura brasileira*; *O ser e o tempo da poesia*; *Céu, inferno*; *Dialética da colonização*; *Machado de Assis: o enigma do olhar*; *Literatura e resistência*; *Brás Cubas em três versões*; *Ideologia e contraideologia*; e *Entre a literatura e a história*. É editor da revista *Estudos Avançados*. @ – abosi@usp.br

Recebido em 8.11.2017 e aceito em 21.11.2017.

[I] Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.