



**Universidade Federal do Ceará
Centro de Humanidades
Programa de Pós-Graduação em Letras**

Soraya Rodrigues Madeiro

**OS MATIZES ENTRE O DITO E O NÃO DITO: MISTÉRIO
SILENCIOSO EM *BARTLEBY*, *BILLY BUDD* E *BENITO
CERENO*, DE HERMAN MELVILLE**

**Fortaleza – Ceará
2011**

Soraya Rodrigues Madeiro

**OS MATIZES ENTRE O DITO E O NÃO DITO: MISTÉRIO
SILENCIOSO EM *BARTLEBY*, *BILLY BUDD* E *BENITO CERENO*, DE
HERMAN MELVILLE**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre ao Programa
de Pós-Graduação em Letras, da Universidade
Federal do Ceará. Área de concentração:
Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

Fortaleza – Ceará
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- M153m Madeiro, Soraya Rodrigues
 Os matizes entre o dito e o não dito: mistério silencioso em Barteby, Billy Budd e Benito Cereno,
 de Herman Melville / Soraya Rodrigues Madeiro. – 2011.
 96 f. ; 31 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento
 de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2011.
 Área de Concentração: Literatura comparada.
 Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
- 1.Literatura comparada. 2. Melville, Herman – 1819-1891 – Crítica e interpretação. 3. Literatura e
 filosofia. I. Título.

SORAYA RODRIGUES MADEIRO

OS MATIZES ENTRE O DITO E O NÃO-DITO: MISTÉRIO SILENCIOSO EM
BARTLEBY, *BILLY BUDD* E *BENITO CERENO*, DE HERMAN MELVILLE

Dissertação apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação
em Letras, da Universidade Federal do Ceará. Área de
concentração: Literatura Comparada

Aprovada em 19 de agosto de 2011

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC



Profa. Dra. Luci Ruas Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ



Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira
Universidade Federal do Ceará – UFC

À minha mãe, ao meu pai, às minhas irmãs e aos meus sobrinhos, que possuem todos um pedaço de mim e me completam.

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos, que compreenderam o caos pelo qual passei e a ausência à qual muitas vezes me submeti para concluir esta escrita;

À minha família, que, mesmo nunca tendo conseguido silenciar diante das minhas necessidades de estudo, foi meu maior apoio, simplesmente por existir e por depositarem sua fé em mim;

Ao João Luiz Brito, que por vezes aguentou meus lamentos de “não vou conseguir”, pelo apoio incondicional durante muito tempo e pelas constantes discussões, principalmente as literárias;

Ao Raphael Melo, quem me iniciou inocentemente no mundo de Bartleby e jamais deve ter imaginado o quando aquele livrinho minúsculo ia me encasquetar;

Ao meu orientador e modelo Cid, quem calculisticamente me abriu as portas do mundo de Melville e de Blanchot e jogou a chave fora, comigo lá dentro, pela forma de ver literatura, que fez com que ela parecesse viva aos meus olhos novamente;

Ao Roberto Menezes e à Luciene Oliveira, bem como a todos os amigos do mestrado, Arlene, Patrícia, Jane, Airton, Huston, Tiago, Carol, Diana e João Paulo, amigos para a vida toda, pelos puxões de orelha, pelo apoio constante, pelos “Vamos nos ver” aproximadores e necessários, durante os meus mais de dois anos de relação de amor e ódio com minha dissertação;

Aos professores Marcelo Peloggio e Eduardo Luz, que tanto contribuíram para a minha paixão por literatura e para essa nossa pesquisa, com suas recomendações, com suas visões além do óbvio, com as conversas, com suas aulas, com um mundo de possibilidades que abriram, mesmo que de forma despropositada;

Às professoras Luci Ruas e Ana Márcia Siqueira, componentes necessárias à banca de defesa desta dissertação, o carinho por terem aceitado fazer parte dessa jornada e lido o trabalho feito;

À FUNCAP, o apoio financeiro fundamental.

RESUMO

A escrita de Melville, mesmo com o passar do tempo e apesar de tantas análises de suas obras, ainda não deixou de inquietar leitores e estudiosos. Por essa razão, para preservar o que na obra literária faz dela sobrevivente, o objetivo de nosso estudo não é de forma alguma esgotar as visões que as obras permitem; pelo contrário, pretendemos contribuir para a abertura de mais possibilidades de questionamentos e de verdades acerca do dito e do não dito intrínseco às obras do escritor estadunidense, no que concerne ao estudo de *Bartleby, o escrivão*, *Benito Cereno* e *Billy Budd*. Objetivamos em nossa dissertação investigar na escrita de Herman Melville os aspectos relacionados às personagens, as quais possuem destaque no título de cada obra, mas nunca são narradoras de sua história, de modo que são incapazes de ter domínio sobre ela. Nesse sentido, as personagens mais insinuam do que realmente dizem, estão no limite entre o dito e o não dito.

Palavras-chave: Bartleby, Billy Budd, Benito Cereno, Literatura Contemporânea, Maurice Blanchot

RESUMÉ

L'écriture de Melville, même après tout le temps passé et avec diverses interprétations, a laissé inquiets les lecteurs et la critique. Pour cela, afin de préserver ce qui la permet survivre, nous n'avons pas comme but épuiser les visions possibles de l'œuvre, bien au contraire, on prétend contribuer à l'ouverture des possibilités et des vérités à propos du dit et du non-dit présent chez l'œuvre de l'écrivain américain, en ce que concerne les livres *Bartleby, l'écrivain*, *Benito Cereno* et *Billy Budd*. Dans notre étude, le but central est penser les trois écritures de Herman Melville à partir de leurs personnages-titres, mais qui ne sont pas les narrateurs de l'histoire, de façon à perdre le pouvoir de dominer le destin de l'écriture. De telle façon, les personnages donnent plutôt des indices que des paroles concrètes et sont entre le dit et le non-dit.

Mots-clés: Bartleby, Billy Budd, Benito Cereno, Littérature Contemporaine, Maurice Blanchot

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - Entre as escritas atemporais de Melville e Blanchot _____	9
1. DE CONSTANTE, A CONTEMPORANEIDADE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS ACERCA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA _____	15
2. OS ENLEIOS DA ESCRITURA _____	34
2.1. A frase-enigma de Bartleby: Decifra-me. Mas não sou exigente _____	34
2.2. A objetividade impossível de Benito Cereno _____	57
2.3. A indecisão orgânica de Billy Budd: nós entre o sim e o não gaguejantes _____	67
3. A IMPOSSIBILIDADE DA MORTE DE BARTLEBY, BILLY BUDD E BENITO CERENO _____	76
CONCLUSÃO – Os matizes entre o dito e o não dito _____	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	93

INTRODUÇÃO – Entre as escritas atemporais de Melville e Blanchot

Em três, reparto quina pontuda, no errado narrar, no engraçar trapos e ornatos? Sem custoso, um explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca. Assim, tudo num dia, não começa. Faço quando foi que fez que começou. (Guimarães Rosa)¹

Dentre as grandes indagações que os manuais de literatura que preenchem nossas prateleiras provocam, ao mesmo tempo em que procuram respostas e explicações, está a que se encarrega de interrogar o que é a literatura a que chamamos contemporânea. Arraigados às mais diversas correntes de pensamento que coexistem atualmente, questionamos e tentamos explicar nós mesmos, estudiosos, amantes, curiosos dessa tal escrita contemporânea que ainda não conseguimos sistematizar; tentamos explicar, ainda, a nós mesmos, por alguma necessidade intrínseca e inata de delimitações, regras, ordenação e racionalização, necessidades essas intensificadas pelo pensamento iluminista, influente e presente em nossa organização social e mental.

Mesmo que a dissertação aqui apresentada se proponha a fazer um estudo teórico-crítico acerca do tema explicitado, não sabemos se ao final conseguiremos tornar a definição de literatura contemporânea mais clara, tanto para quem a leia posteriormente quanto para nós, haja vista que essa definição aparenta possuir, tal como um arco-íris, matizes de cores que por vezes nos parecem claros, mas que não nos permitem definir muito bem onde começa uma cor e onde termina outra, por estar além de nossa capacidade de organização definir ou por estar dentro de nossa sensibilidade não necessitar definir. O que de fato tentaremos, ao

¹ ROSA, 2001, p. 67-8.

longo de todas as páginas, será explicitar nossas inquietações acerca desse termo e acerca do que para nós é literatura contemporânea, também anunciada como pós-moderna – termo que causa ainda mais imprecisão e confusão –, tendo como ponto de partida as histórias de um escrivão, de um marinheiro e de um capitão, os quais implantaram o desassossego em nossa vontade de definições precisas e de estabelecimento de limites: *Bartleby*, *Billy Budd* e *Benito Cereno*, todos do escritor norte-americano Herman Melville.

Primeiramente, é imprescindível notarmos que nosso trabalho propõe, dentre muitos desafios, um inicial: dialogar com três obras oitocentistas; no entanto, a perspectiva aqui enfatizada se entremeará nas visões acerca de literatura contemporânea, embora sobre uma obra inicialmente não contemporânea. O que tentaremos elucidar é que, na verdade, podemos, sim, chamar a obra de Melville de contemporânea.

A escrita de Melville, mesmo com o passar do tempo e com tantas análises de suas obras, ainda não deixou de inquietar leitores e estudiosos. Por essa razão, para preservar o que na obra literária faz dela sobrevivente, o objetivo de nosso estudo não é de forma alguma esgotar as visões que as obras permitem; pelo contrário, pretendemos contribuir para a abertura de mais possibilidades de questionamentos e de verdades acerca do dito e do não dito intrínseco às obras do escritor estadunidense.

Os tempos atuais, no que se relaciona não somente à crítica literária, mas também à própria literatura, bem como às artes de maneira geral, vêm sendo marcados por discussões que não caminham para um consenso, seja no concernente à indeterminação do sujeito perante a vida cotidiana, seja ao que cabe à literatura dentro desse embaraço. Esta, por sua vez, incita questionamentos acerca do seu suposto compromisso com as verdades extraliterárias – realidade emendada à empoeirada noção de história, à sociedade, à biografia do autor etc. – e, também, do papel do escritor em meio ao seu contexto.

Maurice Blanchot, um dos mais intensos pensadores da escritura literária, o qual intensificou, também, as nossas inquietações sobre literatura e, por esta razão, figurará constantemente em nosso trabalho, em *O espaço literário*, manifesta o que representa a literatura de acordo com o senso comum:

Diz-se que é um êxito ou um fracasso segundo regras, hoje muito precárias, que podem constituir as instâncias de uma estética, na realidade simples impressões de um gosto mais ou menos refinado ou de uma ausência de gosto mais vigorosa. Diz que é rica ou pobre em relação à cultura que a compara com outras obras, que extrai ou não dela uma contribuição adicional para o saber, que a adiciona ao patrimônio nacional, humano, ou que, por outro lado, somente vê nela um pretexto para falar ou para ensinar. (1987 p. 202)

Será mesmo que o êxito ou o fracasso da obra está relacionado à sua contribuição para o saber, para ensinar, para falar somente da cultura? Sabemos que essas discussões, exatamente – e felizmente – por haver opiniões as mais variadas e pelo fato de ser a subjetividade a essência da obra de arte, faz-se impossível dizer se chegaremos a uma conclusão, de fato. Esse enleio torna-se praticamente imensurável quando relacionamos os questionamentos sobre o que se pode ou não, o que é dever ou não da arte e, principalmente, da escrita contemporânea. De toda forma, como faz parte de algo cujo domínio está além de nosso alcance, julgamos, criticamos, opinamos e tentamos desbravar a obra literária sempre.

O principal motor dessa pesquisa é a escrita de Herman Melville, que nos figura permanentemente atual. Em segundo plano, tencionamos pensar a escrita do autor americano sob a luz do filósofo literário Maurice Blanchot e de sua escrita igualmente intrigante, assim como pensar na ideia de contemporaneidade de Giorgio Agamben a partir das três obras do escritor americano.

Em Melville, três personagens, que dão nome às obras, seguem essa linha inquietante: *Benito Cereno*, publicado pela primeira vez em 1855, *Bartleby, o escrivão*, publicado dois anos antes, em 1853 (ambas as novelas aparecem posteriormente com pequenas correções em

The Piazza Tales, obra de Melville publicada em 1856), e *Billy Budd*, última obra do escritor, publicada apenas em 1924, vinte e três anos após sua morte.

Objetivamos em nossa dissertação investigar na escrita de Herman Melville os aspectos relacionados às personagens, as quais possuem destaque no título de cada obra, mas nunca são narradoras de sua história, de modo que são incapazes de ter domínio sobre ela. Nesse sentido, as personagens mais insinuam do que realmente dizem, estão no limite entre o dito e o não dito. Dessa forma, a escrita à qual as personagens dão vazão é cheia de possibilidades e não de certezas. É ainda uma escrita que parece não ter poder de negar ou de afirmar, mas que transita no limite entre a negação e a afirmação em todo o seu decorrer.

Concordamos com Blanchot quando este diz que “Temos a arte a fim de que o que nos faz tocar o fundo não pertença ao domínio da verdade.” (1987, p. 240) e é por esta razão que “toda obra de arte e toda obra literária parecem ultrapassar a compreensão e, no entanto, parecem jamais alcançá-la, de modo que se deve dizer delas que as compreendemos sempre demais e sempre de menos.” (p. 240)

Pretendemos, ainda, com base nas três obras melvillianas, refletir sobre o que é e o que representa para nós o contemporâneo, tendo em vista que, apesar de *Bartleby*, *Billy Budd* e *Benito Cereno* estarem, do ponto de vista cronológico, escondidas no Transcendentalismo norte-americano, essas obras ultrapassam essa barreira temporal e alcançam o viés de delimitações incertas que a contemporaneidade abraça, seja por ser um tempo de proximidade histórica, seja por uma compreensão literária mais abrangente. Para esse estudo detalhado, desenvolveremos principalmente as ideias apresentadas por Giorgio Agamben, em seu ensaio “O que é o contemporâneo?”, do livro *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009).

Tomamos o ponto de vista de Agamben, sobre o qual nos debruçaremos no capítulo primeiro, para afirmar que a contemporaneidade não está relacionada somente a um tempo

cronológico; ela está baseada em uma relação de convivência com um determinado tempo e, concomitantemente, de afastamento do mesmo, partindo do princípio de que, caso fôssemos apenas coniventes, caso aderíssemos completamente a esse tempo, sem questioná-lo, não existiria aí uma relação de contemporaneidade, já que não estaríamos aptos a enxergar essa conexão, pois não conseguiríamos manter o olhar fixo sobre o tempo. Enxergaríamos a sua luz, a sua obviedade, mas não a escuridão que também é inerente a qualquer tempo, não os seus traços mais obscuros.

Discutiremos, ainda, alguns dos demasiados questionamentos que as obras de Herman Melville ainda nos causam. A impossibilidade de falar que as personagens apresentam é um aspecto imprescindível em cada história, seja por uma fórmula repetida sempre que se ordena algo, como acontece com *Bartleby*, seja pelas crises de tosse e constantes desmaios quando é questionado, como é o caso de *Benito Cereno*, ou mesmo pela gaguez, presente em *Billy Budd*.

Concisa e precisamente, nossa pesquisa é dividida em três capítulos: o primeiro deles disserta sobre as inquietações que rodeiam a ideia de literatura contemporânea. Apresentaremos algumas formulações necessárias ao direcionamento do nosso estudo, esclarecendo a visão que aqui tomaremos acerca de literatura e, mais especificamente, o olhar com que abordaremos as obras de Herman Melville. No segundo capítulo voltaremos nossa atenção para as três obras do autor americano – *Bartleby*, *Billy Budd* e *Benito Cereno* –, com o objetivo de delinear nas obras certas discussões que elas tendem a nos proporcionar. Assim, dividiremos o segundo capítulo em três tópicos, cada um voltado especificamente para uma das obras. Tendo em vista a extensa fortuna crítica de *Bartleby*, nela nos deteremos um pouco mais por conta dos possíveis embates que ocorrerão. Giorgio Agamben será nosso principal estribo crítico ao abordarmos as inquietações causadas pelo misterioso personagem. Quanto às outras duas, objetivamos observá-las apenas pelo viés do que nos intrigou, contando pouco

com a fortuna crítica, que não é vasta, e começarmos a relacioná-las com a ideia de literatura contemporânea apresentada aqui. Por fim, o terceiro capítulo terá Bartleby, Billy e Benito como pilares, focando as semelhanças entre os três personagens que direcionaram nosso pensamento à ideia da impossibilidade da morte da literatura, da história e do canto da sereia, tendo como fundamento principal as reflexões de Maurice Blanchot acerca desses temas, sempre partindo, é claro, da obra literária.

É bem possível que ao final de nossa dissertação saíamos com poucas respostas e com muito mais questionamentos do que tínhamos antes de começarmos. Se assim for, talvez tenhamos conseguido boa parte de nosso objetivo: não esgotar de forma alguma, mesmo quando fazemos crítica, a obra literária, mas sim contribuir cada vez mais para a sua vastidão de possibilidades, que acreditamos serem inesgotáveis e que, por esta razão, são elas constantes e intrínsecas à obra de arte.

1. DE CONSTANTE, A CONTEMPORANEIDADE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS ACERCA DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Agora só espero a despavira: a palavra nascida
 Para o canto – desde os pássaros.
 A palavra sem pronúncia, ágrafa.
 Quero o som que ainda não deu liga.
 Quero o som gotejante das violas de cocho.
 A palavra que tenha um aroma ainda cego.
 Até antes do murmúrio.
 Que fosse nem um risco de voz.
 Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
 A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.
 O antesmente verbal: a despavira mesmo.

(Manoel de Barros)²

Bartleby, *Benito Cereno* e *Billy Budd* são obras que contemplam a literatura americana do fim do século XIX, período que corresponde, de acordo com os manuais de história literária, ao chamado Transcendentalismo estadunidense, sobre o qual não objetivamos explicar, mas citamos apenas para alocar estética e temporalmente as obras. Embora *Billy Budd* tenha sido publicado apenas em 1924, Herman Melville morreu ainda no século XIX, com pouco ou quase nada de reconhecimento literário. A história da literatura e os cânones posteriores se encarregaram de criar o cânone que conhecemos hoje, embora seu nome esteja ligado mais popularmente apenas a *Moby Dick*, obra tão fascinante e inesgotável quanto as três de que trataremos aqui.

Ditas essas poucas linhas históricas e biográficas, já podemos dar vazão a uma cadeia de questionamentos que parecem se contradizer, mas que são pertinentes e coexistentes, embora talvez vindos de um olhar mais conservador acerca da literatura: dentre eles estão os que interrogam como é possível caber em nossa pesquisa o estudo de obras que já fazem parte

² BARROS, 2007, p. 53.

do cânone da literatura, ou mesmo de que forma podemos associar obras de mais de um século de idade à ideia de Pós-modernidade que estudaremos aqui. Tentaremos esclarecer essas questões até o final de nosso texto.

Gostaríamos de tentar estabelecer alguns pactos ao longo dessas páginas que, embora ousados, talvez nos ajudem na compreensão do que tentaremos dizer, tendo em vista a existência de tantos termos para nos referirmos à literatura contemporânea. Assim, já estabelecendo o primeiro deles, questionamo-nos sobre a possibilidade de fazer uma distinção, primeiramente, entre literatura pós-moderna, tal como procuraremos conceituar aqui, e a ideia de literatura pós-moderna, temporalmente localizada e mais ligada ao senso comum. Para isso, compartilharemos do que escreve Roland Barthes acerca de seu entendimento de literatura, em sua *Aula* (2002):

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visio portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (2002, p. 16-7)

Explicamos a necessidade de diferenciar o entendimento em nós arraigado do termo literatura por ser às vezes difícil de desligá-lo de uma cadeia de tempo. Temos a impressão de que, quando falamos em literatura pós-moderna, parece haver uma certa generalização do termo; de alguma forma, soa mais preso à ideia de tempo. Literatura pós-moderna seria, então, a literatura produzida dentro do âmbito temporal ao qual nomeamos e ao qual nos referimos, de acordo com o senso comum, contemporaneidade. No entanto, da forma como falaremos aqui, literatura pós-moderna terá o sentido de escritura, de ato de escrever, tal como propõe Roland Barthes.

Sobre a palavra escritura, Leyla Perrone-Moisés nos dá uma explicação, no posfácio da *Aula*. Ela afirma que em francês há uma única palavra para falar de representação da fala ou do pensamento por meio de sinais, que é *écriture*. No entanto, em português, dispomos de *escrita* e *escritura*, que podem ter significados distintos: a escritura é, assim, a escrita do escritor. Sendo assim, escritura pós-moderna parece carregar consigo uma ideia mais acentuada de individualidade, de evento esporádico e aleatório, estando dessa maneira menos ligado a tempo e mais ligado à forma de escrita em si. Por esta razão, tencionamos também ligar a denominação “pós-moderno” mais a uma forma de escritura e de concepção de escritura do que a uma marcação temporal e histórica.

Sabendo do paradoxo que há, à primeira vista, entre nossa linha de pesquisa, que lida com literatura contemporânea, e o nosso objeto de pesquisa, proveniente do fim do século XIX, parece-nos mais que necessário dissertar, como ponto de partida, sobre o que aqui chamamos de “contemporâneo”. A noção de história, no entanto, é fundamental para que consigamos conceber o sentido dessa palavra dentro da literatura chamada pós-moderna.

Seria uma tarefa árdua, demorada e inacabada, à beira do impossível, compreender tudo o que se diz no âmbito da crítica e da teoria literária neste capítulo. Não ambicionamos, por esta razão, fazer um apanhado completo e profundo acerca do que vem sendo dito da literatura contemporânea, mas acreditamos na necessidade de explicitarmos algumas ideias as quais estão estreitamente conectadas às obras aqui postas e expostas ao desbravamento, quando o que objetivamos é colocá-las no rol da contemporaneidade literária.

Um dos conceitos mais intrigantes relacionados à escritura pós-moderna é o de História. A História, da forma como apreendemos hoje, parece ter um peso muito mais filosófico do que propriamente histórico ou sociológico, no sentido de que não podemos mais enxergá-la como uma sequência de eventos organizados e precisos no tempo que

desencadeiam em grandes batalhas e em tratados, como parece criar a história monumental dos nossos inquestionáveis livros de ensino médio. Vemos que uma das grandes características da pós-modernidade, já tentando traçar algumas identidades constantes, decorre justamente da recusa desse tempo progressivo e teleológico, acentuado pelo pensamento iluminista.

Um dos grandes suscitadores da noção de tempo e de história como construímos hoje, bem como de novas maneiras de se pensar a arte e até mesmo a condição humana, foi o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, também grande influência para os pensadores da posteridade. Dentro da ideia do que é a Literatura Contemporânea e também da noção de História, é possível vermos seu pensamento desdobrado nas ideias de autores como Maurice Blanchot, Michel Foucault, Roland Barthes e Gilles Deleuze, pensadores da literatura profundamente conectados a este trabalho, assim como o crítico italiano Giorgio Agamben.

Nietzsche (2000) reflete, dentre outras coisas, sobre os fundamentos e as determinações da estabilidade dos conceitos, abalando a estruturação do discurso do poder, demonstrando a crise do pensamento dialético e cartesiano, que já não são mais capazes de abranger as noções de arte e que se ramificaram de diversas formas. Esse pensamento em crise dá vazão, na verdade, à ideia de errância, de multiplicidade, de fragmentação e de dispersão, fazendo com que questionemos ainda, tal como Nietzsche o fez, conceitos absolutos como verdade, saber, razão e progresso. Nessa linha, poderíamos dizer que filosofia é o que questiona indubitavelmente esse saber e que literatura o que destrói o saber.

Nietzsche destaca em “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” (2000), que o homem moderno arrasta consigo “indigestas pedras de saber” que permanecem roncando na barriga. Com os ditos roncões “denuncia-se a propriedade mais próxima desse homem moderno: a notável oposição entre um interior, a que não corresponde nenhum exterior, e um

exterior, a que não corresponde nenhum interior, oposição que os povos antigos não conhecem.” (p. 277). Ou seja, os discursos totalizantes provocados pela História passaram a ser questionados, já há algum tempo, por não corresponderem mais às necessidades e à formação do homem atual, da mesma forma que o homem também já não corresponde mais às ideias de indigestas verdades e razões imutáveis, bem como à forma demasiadamente simplificada e sistemática de vê-lo, que acaba sendo estabelecida para cada época.

O filósofo francês Michel Foucault também parece compactuar com esse pensamento em *A arqueologia do saber*, ao falar da falida atenção dos historiadores voltada para longos períodos, que sempre nos dá a ideia de que nos dias atuais nada está acontecendo, e afirma que “por uma mutação que não data de hoje, mas que, sem dúvida, ainda não se concluiu, a história mudou sua posição acerca do documento” (2008, p. 7), não o considerando mais uma matéria inerte e fonte impessoal do que os homens disseram ou fizeram, visto que esses documentos, na história tradicional, serviam para “‘memorizar’ os *monumentos* do passado”, em uma espécie de simples assimilação e aceitação da verdade histórica.

A relação da literatura que vem sendo delineada nos últimos tempos com essa concepção de a-história é demasiado estreita, no sentido de que não podemos mais vê-la como uma linha reta, mas como um caleidoscópio, não havendo, necessariamente, relação com suas formas anteriores. O filósofo Maurice Blanchot é um dos grandes pensadores da literatura contemporânea, mesmo que não tenha utilizado palavras como “pós-moderno” ou similares, em suas reflexões. Para nós, sua ideia de pacto com a história fora do tempo histórico já se mostra nos autores e nas obras em que se aprofunda: Kafka, Sade, Homero, Hölderlin, Samuel Beckett, assim como os mitos, de Orfeu e muitos outros, se tornam, para ele, iguais no tempo da literatura. Em seus questionamentos literários, é possível observamos em *O livro por vir*:

Mesmo a ‘ausência de tempo’ para a qual nos conduz a experiência literária não é, de modo algum, a região do intemporal, e, se pela obra de arte somos chamados ao

abalo de uma iniciativa verdadeira (a uma nova e instável aparição do fato de ser), esse começo nos fala na intimidade da história, de uma maneira que talvez dê chance a possibilidades históricas iniciais. Todos esses problemas são obscuros. (2005, p. 290)

Para Leyla Perrone-Moisés, em suas *Altas literaturas*, o conceito de pós-modernidade é frágil, impreciso e paradoxal, pois “oscila, de autor para autor, entre o estabelecimento de uma periodização histórica, uma descrição de traços de estilo, ou uma enumeração de posturas filosóficas e existenciais” (2006, p. 180). A autora aponta alguns traços gerais da literatura da pós-modernidade. São eles: heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação, relativismo, desconfiança nos discursos universais, nos metarrelatos totalizantes; abandono das utopias artísticas e políticas, acrescentando, ainda, o pastiche e a esquizofrenia. Leyla Perrone-Moisés aponta, ainda, para o fato de que essas características associadas ao pós-moderno são também, ora traços do moderno, ora de períodos mais antigos. Isso acontece porque a sincronia não se dá somente no âmbito cronológico e contextual. De fato, é notável, ainda que em eventos isolados, a presença dessas características na literatura contemporânea, mas com isso não queremos dizer apenas a atual; dizemos na verdade aquela produzida em qualquer período, mas que está constantemente inesgotada e à frente do seu tempo, igualadas assim na história e no tempo, e é esse acontecimento um dos motivadores de nossa pesquisa.

Em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1996), Antoine Compagnon diz que “o pós-modernismo reavalia a ambiguidade, a pluralidade e a coexistência de estilos; cultiva ao mesmo tempo a citação vernácula e a citação histórica. A citação é a mais poderosa figura pós-moderna.” (p. 109). Essa reavaliação deve bastante ao pensamento blanchotiano, foucaultiano, barthesiano, que, por sua vez, muito devem ao pensamento nietzscheano. A pluralidade tão característica da escritura pós-moderna é consequente da ausência da História e da presença das histórias, gerada pela desconstrução do discurso do poder, do discurso totalizador, da morte de Deus.

Blanchot afirma: “Quem vê Deus, morre. Na palavra, morre o que dá vida à palavra: a palavra é a vida dessa morte.” (1997, p. 314), isso acontece por ser Deus a anterioridade absoluta, a Verdade, aquilo que nunca pode ser revelado. Matamos Deus por incrustar em si o peso da História, a qual não existia antes do Seu surgimento. À luz dessa ideia, podemos dizer que quem compreende a literatura morre, e morreria também a própria literatura, se pudéssemos compreendê-la totalmente, se ela já não possuísse segredos que estão além da nossa possibilidade de desvendá-los.

Em *Literatura para quê?* (2009) Antoine Compagnon equipara o que ele chama de três poderes positivos da literatura – clássico, romântico e moderno –, e acrescenta a estes mais um: o pós-moderno. O autor diz que esse poder é o impoder sagrado, associando isso de certa forma, a um suicídio da literatura. Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005), responde à questão por ele mesmo colocada na última parte da obra, “Para onde vai a literatura?”, afirmando categoricamente que “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento” (p. 285). Apesar de, à primeira vista, serem previsões similares, o ponto de vista dos autores parecem ser diferentes. Embora Compagnon não dê à sua teoria o tom sartriano de “o mundo pode muito bem passar sem a literatura”³, também não demonstra ver esse suicídio de maneira positiva, pois acredita que isso acontece por ser mais cômodo anular a literatura do que reconstruir sobre e a partir dela. Maurice Blanchot, no entanto, vê nesse desaparecimento o estado de alma da qual a arte faz parte. Com relação à resposta para a pergunta espantosa de Blanchot, talvez seja conveniente esperá-la da história, pois, embora o autor já a tenha respondido de alguma maneira, a literatura, tirando proveito da história, ao se interrogar, não indica respostas, mas um “sentido mais profundo, mais essencial da questão própria que ela detém.” (p. 291). A essência da literatura,

³ Frase expressa por Sartre ao final da obra *Que é literatura?* (2004).

no entanto, escapa a qualquer determinação essencial, a toda determinação estabilizadora ou realizadora: “ela nunca está ali previamente, deve ser sempre encontrada ou reinventada.” (p. 294)

Se existir algum consenso entre os pensadores das artes – e aqui nos prendemos à literatura, apesar de notarmos que esse pensamento não se restringe a ela – será o de que elas não são regidas por consensos ou verdades absolutas. Quando utilizamos a palavra “consenso”, talvez queiramos dizer que este pode ser estabelecido mesmo de maneira inconsciente. Basta olharmos a variedade de correntes teóricas que preenchem as prateleiras de nossa biblioteca para observamos a vastidão de possibilidades que se abrem constantemente acerca dos estudos literários. Claro que a maioria tentará nos convencer de que esta corrente é mais válida que aquela, que este pensador é mais importante que aquele ou que o saber necessário para entender tal obra encontra-se apenas neste ou naquele livro. Sabemos, no entanto, que o saber muda de estatuto periodicamente e que mesmo o saber científico, o qual muitos querem aplicar à literatura, acreditando que o seu estudo, se tornado ciência, eleva sua importância, baseia-se em discursos, tal como demonstra Barthes em *Aula*, já que a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor:

Mas, do ponto de vista da linguagem, que é o nosso aqui, essa oposição é pertinente: o que ela põe frente a frente não é aliás, forçosamente, o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade, o Verdadeiro e o Belo, mas somente lugares diferentes de fala. Segundo o discurso da ciência – ou segundo certo discurso da ciência – o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. (2002, p. 20)

O saber é enunciado, conteúdo, ainda segundo Barthes, porque este, sendo objeto da Linguística, é produto da ausência do enunciador. É, esta, enunciação porque nela a falta do sujeito não é ausência, visando o real da linguagem e reconhecendo a língua como um “imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes. Ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade” (p. 20). Assim, as palavras

não são simples instrumentos, mas sim elas mesmas o próprio sabor e a própria explosão do saber: “A escritura faz do saber uma festa.” (p.21)

Essa explosão, da forma como queremos aqui demonstrar, é exposta, ainda, por Blanchot:

A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis. (2005, p. 298)

Em sua obra, necessária para a elucidação sobre o que vem sendo chamado de pós-modernidade, Jean-François Lyotard, em *A condição Pós-Moderna*, orienta que o saber “é ou será afetado em suas duas principais funções: a pesquisa e a transmissão de conhecimento.” (2009, p. 4.). O autor, citando exemplos relacionados à cibernética, chega à previsão de que “tudo o que no saber constituído não é traduzível será abandonado, e que a orientação das novas pesquisas se subordinará à condição de tradutibilidade dos resultados eventuais em linguagem de máquina.” (p.4), acrescentando ainda que “produtores” e utilizadores desse saber têm o dever de encontrar meios para traduzir o que ora se quer inventar e ora se quer aprender. Assim, em uma trágica profecia, completa dizendo que “o saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu ‘valor de uso’” (p. 5). O que apreendemos disso, então, é que o importante não tem sido o saber em si, mas a ostentação desse saber, que enche nossas dúvidas de certezas e nossas ilusões de verdades, ainda que frágeis. Conscientes disso, o próximo questionamento seria proveniente do problema da legitimação, ou seja, da instituição de determinado saber a ser valorizado, constantemente mutável.

O conceito de contemporaneidade, dentro da literatura e das artes de maneira geral, está menos ligado a uma linha temporal do que costumamos crer. Segundo Michel Foucault,

em sua conferência encontrada em *Foucault: a filosofia e a literatura*, de Roberto Machado (2000), a linguagem está, na verdade, ligada a espaço. O autor afirma que sua função é tempo, mas que seu ser é espaço: “Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma” (p.168), pois “o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço.” (p.168). Sendo assim, para ele, “a análise literária apenas terá sentido na condição de esquecer os esquemas temporais em que se perdeu ao ponto de a linguagem e o tempo terem sido confundidos” (p.168), tendo em vista que a linguagem não é nem histórica e nem progressiva.

Com relação a essa história progressiva, tomemos o que Nietzsche fala sobre sua ideia de eterno retorno:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: "esta vida, assim como tu a vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência – e do mesmo modo essa aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira!" Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: "Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!?" Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta, diante de tudo e de cada coisa: "Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?" pesaria como o mais pesado dos pesos sobre teu agir! Ou, então, com terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela? (2006, p. 201)

A ideia de viver sempre a mesma coisa, de estagnar no tempo e na história é, para nós, aterrorizante. Por esta razão, como seres do mundo, parece uma saída o fato de precisarmos compactuar com a ideia de tempo sucessivo, de que tudo em nosso cotidiano caminha para uma direção específica e teleológica, para que nos sintamos indo a algum lugar, progredindo. Esse pacto, no entanto, não é exigido pela literatura e não pode ser imposto a ela, embora muitos tentem.

Segundo Blanchot, em *O espaço literário*, escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Essa ausência de tempo à qual pertencerá o escritor, em sua solidão essencial, longe das amarras do mundo, é a única ferramenta que o colocará o mais próximo da obra literária que ele pode estar, pois a esta, intrínseca ao “lugar nenhum”, só é permitido o tempo da ausência de tempo, o qual é sempre presente, sem presença. Não se pode, assim, aplicar à obra literária as amarras do tempo histórico e teleológico, pois só desta forma se pode penetrar em sua obscuridade, estar por ela fascinado e buscar alcançá-la. É o perigo da obra de arte, é o silêncio no qual tudo é dito e, no entanto, sempre há o que se dizer, pois, de acordo com Blanchot, “ela é a fala como ausência. Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela.” (1987, p. 45)

Em *Os cinco paradoxos da modernidade*, Antoine Compagnon explicita algumas indagações acerca dos termos “pós-modernismo” e “pós-modernidade”:

se o moderno é o atual e o presente, o que significa o prefixo *pós*-? Não seria ele contraditório? O que seria esse *depois* da modernidade, designado pelo prefixo, se a modernidade é a inovação constante, o próprio movimento do tempo? Como é possível falar de um tempo depois do tempo? (1996, p. 103)

A denominação “pós-moderno”, utilizada similarmente à ideia de contemporâneo, parece-nos mais desligável ainda do conceito teleológico de tempo. Para nós, só parece possível falar de um tempo à frente do tempo quando não estabelecemos nesse tempo uma relação de convivência com o tempo real e ordenado do nosso mundo, mas sim quando falamos de um tempo que está além da nossa compreensão racional para delimitá-lo.

Para Compagnon, “o pós-modernismo visa a um ‘diálogo’ entre elementos heterogêneos.” (p. 109). O autor utiliza o termo “arquitetura dialógica” para definir o que é, segundo ele, a ambição da pós-modernidade, tendo em vista que esta trabalha, “ao mesmo tempo, com formas oriundas de tradições diversas, igualadas no tempo e não mais percebidas na sua historicidade.” (p. 109)

É esse o tempo da escritura que entendemos como pós-moderna, a qual parecemos compreender sempre demais ou sempre de menos. É, também, a relação que a literatura estabelece, assim, com o real, em um jogo de contrários que não se opõem, pois, como explicita Barthes em *Aula*, “a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real como objeto de desejo” (2002, p. 21), demonstrando, ainda, sua inadequação ao real: “e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela também é obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível.” (p. 21). Dessa forma, a escrita contemporânea é essa que se mantém obscura em sua subjetividade e em sua relação com o real, que busca o inalcançável domínio do real.

Compagnon afirma que “Se a modernidade foi uma paixão do presente e a vanguarda uma aventura da historicidade, a intencionalidade pós-moderna, que recusa ser pensada em termos históricos, parece, pois, menos hostil à modernidade que à vanguarda” (p. 121). Completamos ainda dizendo que é a escrita pós-moderna um fascínio do tempo sempre presente, sem passado e sem futuro. O que nos tem sido permitido pensar é que dentro dessa coexistência de formas as mais variadas é que na escrita chamada contemporânea tudo é permitido. Talvez permitir não seja o termo mais feliz para se falar do que está no domínio da literatura, tendo em vista que esta não tem o poder de permitir ou não alguma coisa.

Eis que a escrita do autor blanchotiano é, na verdade, deslizante, oscila entre o negar e o afirmar, mas está além de seu poder chegar a um posicionamento concreto, a um fim, pois, como o autor francês afirma em *A parte do fogo*, “ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa.” (1997, p. 305). Ou seja, por ser senhor de tudo, o escritor do qual tratamos aqui, não consegue estabelecer uma ordem, um curso certo ao seu texto, não pode, assim, tomar partido algum, tampouco sua obra pode.

Apesar de não falar especificamente sobre literatura contemporânea, Michel Foucault, em sua conferência “Linguagem e literatura”, encontrada no livro de Roberto Machado, após fazer a distinção entre linguagem, obra e literatura, afirma que esta última é uma “distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta; uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesma, uma espécie de vibração imóvel.” (p.142), e ainda que “pode-se dizer que toda obra diz o que ela diz, o que ela conta, sua história, sua fábula, mas além disso, diz o que é literatura”, não dizendo as duas coisas separadamente, mas em uma relação intrínseca de conteúdo e retórica, já não mais aquela retórica do século XVIII, esta desaparecida, e por conta desse desaparecimento a própria literatura é que se encarregará de dizer, em sua linguagem bifurcada, tanto história, quanto literatura.

Só somos capazes de encontrar respostas para a questão que o filósofo francês propõe no início de sua fala, “O que é literatura?”, dentro da própria literatura, pois o solo, o horizonte dela é “nada mais do que o vazio que é deixado pela literatura em torno de si e que autoriza uma coisa de fato estranha e talvez única: que a literatura é uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito.” (p. 155).

A própria crítica, ainda segundo Foucault, só tem sido possível encontrá-la dentro do texto literário: “os atos críticos vão se alojar não mais nos textos destinados à crítica, mas nos romances, nos poemas, nas reflexões, eventualmente nas filosofias.” (p. 155). Dessa forma também estudaremos as obras de Melville na sua própria literatura. Encontraremos nossa crítica dentro da própria obra, tencionando, assim, encontrar o que a literatura fala dela mesma, sempre no risco constante que cada palavra e cada frase corre de não obedecer ao código.

Se levarmos em conta que o pensamento filosófico não é metodológico, mas especulativo, perceberemos que também a literatura não está arraigada, no sentido em que a colocamos, a nenhum binarismo, a nenhuma dialética. Blanchot, ao falar do pensamento trágico, em *A conversa infinita 2* (2007), diz que “Pascal não se limita a pensar que a contrariedade vem do jogo de opiniões.” (p. 27), mas sim de uma união indissolúvel de afirmações opostas, mantidas juntas e ao mesmo tempo verdadeiras em sua contrariedade. Essa relação é bastante conivente com o que a literatura pós-moderna apresenta a nós e aos estudiosos que fundamentam nosso trabalho.

Leyla Perrone-Moisés, apresentando os esboços do Desconstrutivismo de Derrida, em *Inútil poesia*, (2000) diz que seu discurso “nunca é totalmente contrário àqueles que ele desconstrói. Ele não trabalha com o *sim* ou o *não*, porque esse dualismo supõe o conceito de verdade e visa, na dialética hegeliana, à unificação final dos opostos num saber absoluto.” (p. 303), pois, na verdade, “a escrita não tem sentidos unívocos; ela produz sentidos, os quais, mais do que múltiplos (polissemia), são sempre relacionais, incertos e não sabidos, diferentes e diferidos.” (p. 303). Nesse sentido, apontamos como mais uma ideia da literatura contemporânea essa relação com o Desconstrutivismo, tendo em vista que as suas contradições características não se opõem.

Giorgio Agamben, em “O que é o contemporâneo”, a partir da poesia “O século”, de Osip Mandel’shtam, datada de 1923, trata do que significa, para ele, ser contemporâneo, e ainda questiona de quem e do que somos contemporâneos. A primeira definição que o autor nos dá é a de que

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo. (2009, p.58)

A contemporaneidade, assim, não é intrínseca a um tempo cronológico; baseia-se, na verdade, em uma relação de cumplicidade com um determinado tempo e, concomitantemente, de distanciamento desse tempo, pelo fato de que ser apenas cúmplice, não questionar a convivência com esse tempo não implica uma relação de contemporaneidade por não conseguirmos enxergar essa conexão, essa relação constante e complementar de aproximação e de afastamento.

O autor italiano, propondo uma segunda definição, diz que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros.” (2009, p. 62), ou seja, o olhar contemporâneo deve enxergar além do óbvio, além da luz, e ver uma outra coisa, com a imaginação e não mais com os olhos.

A literatura contemporânea parece querer buscar o discurso original, anterior, livre do peso da história mnemônica. Sua intenção é preceder a história. Sendo assim, deparamo-nos com uma escrita feita de ausência. Essa ausência, porém, não é o vazio; pelo contrário, a própria escritura literária está nessa ausência de verdade absoluta, possibilitando a ela, como explicita Barthes, em *O rumor da língua*, “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos de cultura.” (2004, p. 62)

Sabemos que a nossa compreensão de literatura, não importa a qual perspectiva nos vinculemos, estará sempre ligada a um olhar de hoje, ao olhar do nosso tempo. Sabendo disso, a crença na História, embora já não tão eterna e imutável como se pensava, cai por terra, já que ela, como uma não ciência, é sempre e inevitavelmente influenciada pelo estigma da maneira de pensar de uma época e sequer ela mesma conseguirá se tornar verdade inquestionável, pois “A História, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de

uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura.” (2000, p. 275). Nesse ponto, História e literatura caminham juntas, na mesma direção, na direção da multiplicidade e do eternamente inacessível.

Dave Robinson, em *Nietzsche e o pós-modernismo*, explora uma relação entre Nietzsche e Lyotard interessante de ser aqui colocada, com o objetivo de clarearmos a relação dos dois com o pós-modernismo. Dave explicita que, assim como Nietzsche, Lyotard afirma que

Todas as ‘narrativas grandiosas’ da civilização foram demolidas. Sempre houve muitas ‘histórias’ ou explicações totais diferentes, mas relacionadas, da natureza humana e da história, como o cristianismo, o iluminismo e o marxismo. (Marx é outro ‘filho do iluminismo’ por causa de sua crença confiante na razão e da forma como se entrega a previsões ‘científicas’ deterministas.) Lyotard, como Derrida, insiste em que as fundações essencialistas de todas essas ‘narrativas grandiosas’ não podem mais ser aceitas. [...] Explicações grandiosas levam a sociedades totalitárias. Para Lyotard, a grandiosa narrativa marxista ignora os impulsos libidinosos dos seres humanos (ou, em termos nietzscheanos, sua natureza dionisiaca). As paixões latentes dos seres humanos vão sempre tornar impossível para eles ser subjugados a uma doutrina teórica qualquer. (2008, p. 47-8).

Podemos notar que ambos são críticos convictos do iluminismo, no que concerne principalmente aos objetivos ambiciosos e à doutrina da perfeição humana. As narrativas dominantes sofrem colapso, tanto para Nietzsche quanto para Lyotard, por serem baseadas em premissas falsas e idealismos.

O pensador italiano Gianni Vattimo, n’*O fim da modernidade* (1996), associa Nietzsche ao niilismo para o qual caminhamos. Segundo ele, essa é a raiz do pós-moderno. Em alguns aspectos Foucault também vê Nietzsche como fundador de uma filosofia cética, no sentido de não caber mais em nossa sociedade a sistematização de verdades absolutas. Esse ceticismo, no entanto, não é visto de maneira negativa; é, em realidade, o impulso para que o pensamento pós-moderno busque uma correspondência com ideais e verdades menos dialéticos e opositores, ou pelo menos com a inexistência de uma verdade absoluta que invalide todas as outras.

Vattimo acredita em uma estreita relação da teoria pós-moderna com pelo menos duas críticas filosóficas: a doutrina nietzscheana do eterno retorno e a “superação” da metafísica em Heidegger. O essencial da pós-modernidade está, assim, na recusa da noção moderna por excelência, a de “superação”, na maneira como Nietzsche e Heidegger questionaram o pensamento humanista, tendo em vista que esse humanismo nada mais é do que o fim da própria metafísica, relacionada, ainda, à morte de Deus, aos discursos totalizantes e totalitários da História monumental.

Partindo da ideia de Blanchot, ao dizer que quando a reflexão se aproxima da literatura, esta recua, destruindo o que em ambas se poderia impor e que quando a reflexão se afasta, porém, surge “algo importante, essencial, mais importante do que a filosofia e a vida do mundo que ela abarca.” (1997, p. 293), então seremos conscientes de que o que fazemos, como estudiosos e leitores, é uma traição como a de Orfeu e como a do próprio escritor blanchotiano: inevitável, ainda que saibamos que é traição, visto que não tentar desvendá-la, não buscá-la, também seria traí-la. Esse ato de deslealdade, essa esperança de enxergar a essência da obra, no entanto, é uma necessidade e um movimento ambíguo do sentido das palavras, sempre carregando a morte do que lhe dá vida e, mesmo assim – ou exatamente por essa razão – sempre além da possibilidade de morrer.

Blanchot, ainda sobre a literatura e sua relação com o exercício da crítica, afirma:

Ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é ‘essencialmente’, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligência, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar. (2005, p. 293)

Se Jean-Paul Sartre, em *Que é literatura?* (2004), revela que, para ele, a literatura, mais especificamente a prosa, precisa ter um significado, um motivo, o de agir no mundo exterior à obra; para Blanchot, decretando o direito de morte que a literatura não tem, ela deve

ter vários significados, inúmeras possibilidades. Eis a grande diferença: o escritor blanchotiano não se contenta com uma única verdade, nem pode sustentá-la: “Que lei seguir? Que voz ouvir? Mas ele deve segui-las a todas.” (1997, p. 302). A literatura, para Maurice Blanchot, ao que nos parece, deve ser engajada com o próprio fazer literário. Assim é também a literatura que chamamos aqui de contemporânea.

Segundo Michel Foucault, em sua obra *A ordem do discurso*, questionando o binarismo que opõe razão e loucura, esta se realiza de maneira a não poder circular como o discurso “normal”, de forma que

Pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão o corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. (2008, p. 11)

De acordo com Foucault, a literatura parece estar muito mais ligada ao discurso do louco do que ao discurso da razão, tendo em vista que não se pode provar nada através dela, pois não se pode saber se o que ela diz é verdade ou mentira, já que não há como conferir o valor do que é dito.

Foucault também aborda, desta vez com relação à dicotomia “verdadeiro *versus* falso”, a divisão estabelecida entre Hesíodo e Platão, “separando o discurso verdadeiro e o discurso falso; separação nova visto que, doravante, o discurso verdadeiro não é mais o discurso precioso e desejável, visto que não é mais o discurso ligado ao exercício do poder. O sofista é enxotado.” (2008, p. 13). Sendo assim, o que muda são as “novas formas na vontade de verdade” (p. 14).

Há quem acredite que a vastidão da literatura feita ultimamente e de seus traços variados e particulares de obra para obra contribuam para a dificuldade que a crítica e a teoria

da contemporaneidade encontram no que corresponde a estabelecer parâmetros e delimitar traços. Concordamos, no entanto, quando Blanchot afirma que

A literatura não é mais variada que outrora, é talvez mais monótona, assim como se pode dizer da noite que ela é mais monótona do que o dia. Ela não está desunida porque estaria mais entregue ao arbitrário daqueles que escrevem, ou porque, fora dos gêneros, das regras e das tradições, se torna o campo livre de tentativas múltiplas e desordenadas. Não é a diversidade, a fantasia e a anarquia dos experimentos que fazem da literatura um mundo disperso. (2005, p. 300)

Avessa à voz de Deus é a voz da escrita literária: esta, como já explanamos anteriormente, não consegue sustentar discursos totalizadores e inquestionáveis, não consegue sequer chegar a se tornar *ser* verdadeiramente. Um escravo pode virar senhor na ficção, mas isso não age diretamente na realidade, pois a linguagem literária não é a do comando, mesmo que seja revolucionária. Por essa razão, o poder que a literatura proporciona é traiçoeiro, no sentido de que, quando ela “nos concede um além ilusório ou um futuro sem morte ou uma lógica sem acaso, existe talvez a traição de uma esperança mais profunda, que a poesia (a escrita) deve nos ensinar a reafirmar.” (2001, p. 74).

Tentaremos, no próximo capítulo, pensar *Bartleby*, *Billy Budd* e *Benito Cereno* direcionadamente para os aspectos aqui tratados, discutindo-os mais explicitamente no último capítulo, quando falaremos do que parece coincidir com as três obras e torná-las, assim, uma maneira de pensar a literatura contemporânea.

2. OS ENLEIOS DA ESCRITURA

Barca bela

Pescador da barca bela,
Onde vás pescar com ela,
Que é tão bela,
Ó pescador?

Não vês que a última estrela
No céu nublado se vela?
Colhe a vela,
Ó pescador!

Deita o lanço com cautela,
Que a sereia canta bela ...
Mas cautela,
Ó pescador!

Não se enrede a rede nela,
Que perdido é remo e vela
Só de vê-la,
Ó pescador.

Pescador da barca bela,
Inda é tempo, foge dela,
Foge dela,
Ó pescador!
(Almeida Garrett)⁴

2.1 A frase-enigma de Bartleby: Decifra-me. Mas não sou exigente.

“Escrever é, finalmente, recusar-se a ultrapassar o limiar, recusar-se a ‘escrever’.”
(BLANCHOT, 2005, p. 303)

“*I would prefer not to*”, responderia o próprio escrivão ao subtítulo deste capítulo. Nós, longe de nos caberem preferências, somos motivados pela extrema necessidade inerente aos amantes de literatura de tentar desvendá-los – a literatura e, neste caso, o escrivão –, tendo

⁴ Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000011.pdf>>. Acesso em: 10/07/2011.

em vista a incorrigível inquietação que toma conta do leitor tão logo seus olhos nervosos percorram as breves páginas desta excêntrica obra melvilliana.

Publicado pela primeira vez em 1853, aparecendo posteriormente em 1856, *Bartleby, o escrivão* não foi sucesso nem de público, nem de crítica. Hoje, é possível que seja considerada uma das obras mais inquietantes e curiosas da literatura estadunidense, desta vez em um sentido que podemos considerar positivo. Não sabemos explicar, no entanto, em que ponto da história esse acontecimento passou a ser modificado.

Bartleby é, por vezes, tido como metáfora da sociedade⁵ e da problemática da existência humana. Não são poucos os estudos – e aqui não os desdenhamos, dada a importância de qualquer estudo acerca da literatura – que assim o veem. Fala-se, ainda, do teor crítico da obra com relação ao valor que o norte-americano dá aos bens materiais, esquecendo, assim, valores como fraternidade e solidariedade. De fato, não cabe à tentativa de deslindamento aqui empreendida – e, na verdade, a nenhuma outra – julgar essa relação como certa ou errada, até mesmo pelo fato de esse julgamento ser demasiado pretensioso, quando não impossível, no que se refere ao âmbito das artes, ainda que, por vezes, a crítica o faça, desmedidamente; no entanto, a abordagem aqui feita difere de uma abordagem sociológica ou política. Pretendemos, em suma, como esclarecemos no capítulo I, encontrar na obra o que ela fala dela mesma, de seu próprio mundo. O compromisso ao qual nos submetemos no decorrer das presentes páginas é incomparavelmente maior com a obra literária.

Bartleby não é uma biografia; é, na verdade, uma história descrita pelo narrador como passagens da vida, fragmentadas, despedaçadas, subjetivamente conectadas, tendo em vista que não seria possível escrever a vida completa do escrivão, por não existir material

⁵ Para a temática mencionada, consultar o trabalho de Mauro Scaramuzza Filho, com referência no final deste trabalho.

suficiente, variado, a respeito dele. Sabe-se pouco; supõe-se muito. Por esta razão, também não é possível conferir se o que é dito acerca de Bartleby é verdade ou mentira, pois “Bartleby era uma dessas criaturas a respeito das quais nada se pode averiguar.” (2005, p. 1). O único que em vida poderia revelar algo sobre Bartleby – o próprio escrivão – talvez preferisse não o fazer, caso lhe pedissem. Tudo o que se conta dele é, então, o que o advogado empregador viu e nos contou; é, ainda, tudo o que ele sabe e, conseqüentemente, o que nós sabemos.

O advogado, homem metuculoso e prudente, antes de iniciar seu relato acerca dos acontecimentos que envolvem Bartleby, ainda tomado pela melancolia que aquele escrivão despertou, faz uma pequena descrição de si, bem como de seus outros empregados e um breve traçado do trabalho dos quais todos se ocupavam, com a finalidade de nos situar na história. Para começar, o advogado nos conta sobre suas crenças, tal como em momentos quando diz que sempre teve convicção de que a vida mais fácil é a melhor. Com relação a essa afirmação, poderíamos perceber uma crítica por parte de Melville aos leitores habituados a histórias sem muitos nós, sem muitas complicações, tendo em vista que o nosso narrador, pouco ambicioso, não é muito satisfeito com a subjetividade extrema de seu escrivão e tenta, por vezes, adequá-la à razão. A crítica pode ser, ainda, ao breve público melvilliano, que não via sentido em suas histórias.

O escritório do advogado, cenário da maior parte da história que nos é contada, ficava no andar de cima da Wall Street, nº ***. Do lado de fora,

via-se a parede branca do interior de um enorme saguão, coberto por uma claraboia, estendendo-se de alto a baixo no prédio. Este cenário teria sido considerado insípido, pois lhe faltava o que os pintores chamam de “vida”. A vista do outro lado do meu escritório oferecia pelo menos um contraste, embora também fosse só isso. Naquela direção, minhas janelas comandavam uma visão desobstruída de uma parede alta de tijolos escurecida pelos anos e pela sombra permanente. (2005, p. 2)

A parede se distanciava três metros do escritório. Cercada por prédios enormes e sem vida, o prédio do advogado, que ficava no segundo andar, não lhe lembrava senão uma

cisterna quadrada. Aquele lugar em Wall Street apreende um significado que parece remeter à ideia de um lugar ermo, retirado da vida real, pois nada do que acontece ali parece muito ligado aos costumes que fazem parte do cotidiano, aos acontecimentos corriqueiros da vida diária; o cubículo parecia mais um mundo fechado em si dentro do qual nada aparentava ser estranho para os que dele faziam parte, como é o caso de Bartleby, de Turkey, de Nippers e mesmo de Ginger Nut, tendo em vista que tudo era passível de acontecer ali; no entanto os acontecimentos pareciam sempre insólitos para os que, mesmo dentro, não faziam parte somente daquele cubículo, que existiam também fora dele, como é o caso do advogado; como é o caso, ainda, do leitor da obra aqui referida.

Das três narrativas aqui estudadas, *Bartleby* é a única que não se passa em alto-mar. Benito Cereno e Billy Budd têm suas histórias isoladas pelo oceano, o que faz com que aqueles navios sejam mundos isolados do resto, pareçam fora da realidade. No entanto, apesar de a história de Bartleby se passar no berço da civilização novaiorquina, o prédio também está isolado do resto do mundo, cercado de paredes, tal como a rua insinua, fazendo com que tudo o que aconteça ali permaneça ali ou, na verdade, fazendo com que o que dali não faz parte, o que ainda é domínio da razão não seja prejudicado pelos fatos indecifráveis que ali se passaram.

Mesmo quando Bartleby vai para a prisão, ele está, também, separado da humanidade, da qual parece nunca ter feito parte. A prisão abriga pessoas que não tem condições de viver em sociedade, que não apresentam as qualidades necessárias, sejam elas quais forem, de fazer parte dela. Esses sujeitos são separados, colocados à margem do mundo e da rotina da realidade.

O advogado descreve, ainda, o funcionamento de seu escritório antes da chegada de Bartleby. Havia dois copistas e um jovem assistente: Turkey, Nippers e Ginger Nut (Peru,

Alicate e Pão-de-mel, respectivamente.), apelidos dados por eles mesmos que expressam seus tipos ou personalidades. Turkey, um inglês baixinho e obeso, com quase sessenta anos, era rápido e equilibrado e tinha no rosto um matiz florido, pela manhã; no entanto, depois da hora do almoço, seu rosto avermelhava e ardia como uma grelha cheia de brasa. À tarde, era impaciente, excessivamente ativo e desastrado, o que impedia seu bom funcionamento como copista neste período. Ele, todavia, não aceitou a sugestão dada pelo chefe de trabalhar apenas durante a manhã, o que fez com que o advogado tivesse o cuidado de ocupá-lo com documentos menos importantes durante a tarde, tamanho era o estrago de borrões que Turkey fazia.

Nippers, jovem pálido de vinte e cinco anos, vítima de duas forças malignas, segundo o advogado: a ambição e a má digestão. Por causa desta, era irritado e nervoso, chegando a ranger os dentes, pela manhã. Sussurrava praguejamentos sempre que errava documentos, atribuindo os erros à sua mesa que, dadas as suas tentativas constantes de regular a altura, ora prejudicava as costas, ora prejudicava a circulação sanguínea dos braços.

Ginger Nut, um rapazinho de doze anos que mantinha em sua mesa uma coleção de cascas de diferentes nozes. Dentre suas tarefas estava fornecer bolos e maçãs – e algumas vezes pão de mel – a Nippers e a Turkey.

O trabalho do advogado – verificar títulos, preparar documentos para transferência e copiar documentos os mais diversos – havia aumentado demasiadamente depois que assumiu o cargo de Oficial do Registro Público, o que fez com que ele colocasse um anúncio no jornal procurando por um outro funcionário.

Foi então que o “jovem inerte” apareceu em sua porta, a qual estava aberta, “levemente arrumado, lamentavelmente respeitável, extremamente desamparado! Era Bartleby.” (2005, p. 7). Diante da conduta esdrúxula de Nippers e Turkey, Bartleby apareceu

como a pessoa sensata que seria capaz de equilibrar e apaziguar o comportamento dos dois, satisfazendo, assim, as necessidades do advogado.

A mesinha de Bartleby ficava perto da de seu chefe, para que este pudesse ter acesso a “esse homem silencioso” a qualquer hora. O escrivão ficava entre um biombo verde, para separá-lo do advogado, mas mantê-lo ao alcance de sua voz, e uma pequena janela que originalmente dava para alguns quintais sombrios e uns tijolos, mas que, devido às construções posteriores, já não oferecia vista alguma, exceto por uma parede a um metro de distância, a qual deixava apenas um feixe de luz entrar pela janela, lembrando uma pequena abertura em uma cúpula. Lá copiava dias e noites, à luz natural e à luz de velas.

Para Giorgio Agamben, em *Bartleby, escrita de potência*,

o biombo alto e verde, que isola o seu escritório, traça o perímetro de um laboratório no qual a potência, três decênios antes de Nietzsche, e num sentido completamente diferente, prepara o experimento no qual, desligando-se do princípio de razão, se emancipa tanto do ser como do não ser e cria a sua própria ontologia. (1993, p.32)

O biombo nos direciona à ideia de uma espécie de laboratório para Bartleby, no sentido de que lá o escrivão permanece em suas horas de trabalho, dia e noite, longe do que possa ser inoportuno para ele, copiando exaustivamente. Seu trabalho, porém, não aparenta alegria; é, antes, mecânico e apático, feito sempre em silêncio. O inoportuno pode ser, assim, qualquer coisa que venha a atrapalhar de forma útil a sua mecanicidade: alguma ordem que o advogado dê ao copista, alguma observação que se faça com relação à sua atividade feita no momento. Por esta razão, qualquer ordem do advogado soa intempestiva em demasia, tendo em vista que o escrivão parece estar sempre cuidando de algo mais importante, mesmo que não esteja fazendo nada.

No terceiro dia de trabalho, algo inesperado aconteceu:

Estava sentado nessa posição quando o chamei, dizendo depressa o que eu queria que fizesse, isto é, conferir um pequeno documento. Imagine minha surpresa, ou

melhor, minha consternação, quando, sem sair do seu retiro, Bartleby respondeu com uma voz singularmente amena e firme, “Acho melhor não”. (2005, p. 9)

Tomado pelo impacto e pelo não entendimento da situação, o advogado não consegue pensar em outra explicação plausível senão acreditar que não ouviu direito ou que Bartleby não havia entendido seu pedido, o que o leva a usar palavras de comando novamente:

Fiquei sentado por algum tempo em silêncio, atônito, procurando me recompor. Então achei que os meus ouvidos tinham me enganado, ou que Bartleby não havia entendido as minhas palavras. Repeti o pedido com a maior clareza que consegui. Mas a resposta anterior veio ainda mais clara, “Acho melhor não”. (p. 9)

O advogado, por não conseguir identificar em Bartleby nenhuma preocupação, nenhuma inquietude ou raiva, só enxergava, pelo contrário, rosto calmo e olhos obscuramente controlados, não conseguia demiti-lo. Ele foi vítima do efeito que a construção do escrivão causa no ouvinte, fazendo parecer com que a frase se esgote em si mesma, tal é seu impacto: “‘Melhor não’, repeti como um eco, levantando-me nervoso e atravessando a sala a grandes passos. (p. 9).

Diante das dificuldades de tradução, talvez seja necessário que evidenciemos aqui a agramaticalidade para a qual Gilles Deleuze, em seu ensaio “Bartleby, ou a fórmula”, contido em *Crítica e clínica*, aponta na frase do escrivão:

A fórmula comum seria antes *I had rather not*. Mas sobretudo a extravagância da fórmula extrapola a palavra em si: sem dúvida, ela é gramaticalmente correta, sintaticamente correta, mas seu término abrupto, NOT TO, que deixa indeterminado o que ela rechaça, lhe confere um caráter radical, uma espécie de função-limite. (1997, p. 82)

Antonio Bento, autor português do estudo sobre Bartleby “‘I would prefer not to’-Bartleby, a fórmula e a palavra de ordem.”, afirma, complementando Deleuze, que a frase cria, na verdade, uma

zona de indeterminação entre o preferível e o não preferido (sendo que o preferível seria não ter que preferir não qualquer coisa), procurando, portanto, situar-se numa zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, numa espécie de heterotopia que tende para a afasia, como se o caráter anafórico do *to* que a conclui suspendesse a possibilidade de toda a referência e particularidade (*I would prefer not to prefer not to*). Tal como sucede na derradeira frase da *Genealogia da Moral* de Nietzsche,

Bartleby preferiria nada a algo: não uma vontade de nada, mas o crescimento de um nada de vontade. (p. 77)

O aspecto incomum da obra de Herman Melville que protagoniza este capítulo já se inicia com as tentativas de tradução da sentença movedora e mais utilizada na história, dificuldades essas que encontramos no francês e no alemão, segundo António Bento. *I would prefer not to*, no original, é uma expressão atípica e inusual, que causa no leitor familiar com o inglês uma inefável estranheza, tanto pela agramaticalidade como pelo significado exato do que se quer dizer, tendo em vista que a expressão é, assim, uma negação que implica também uma opção, nunca dita – talvez por isso – num sentido ativo.

Bartleby copiava, mas não conferia suas cópias, tarefa extremamente necessária na função de um copista. Sua atividade era mecânica, não fazia mais nada além dela e sequer parecia pensar em outra coisa durante seu trabalho. Mais tarde, quando o advogado lhe pediu que conferisse os documentos, o copista respondeu-lhe com a mesma frase: “Acho melhor não.”, desaparecendo silenciosamente atrás do biombo, em seguida.

Mesmo com todos esses pensamentos, com a certeza de que não era racional se abster de demiti-lo, de não dar uma lição escrivão, o advogado não conseguia deixar de lado a confiança especial que sentia por aquela criatura, sempre presente no trabalho, o primeiro a chegar e o último a sair. Foi então que, dado à ventura de passar em seu escritório num domingo de manhã, o advogado se deparou com um inesperado acontecimento:

Muito surpreso, chamei em voz alta, quando, para a minha consternação, uma chave girou do lado de dentro; e pela porta entreaberta deparei-me com o rosto esquelético de Bartleby, que apareceu em mangas de camisa, mas com um roupão estranhamente esfarrapado, dizendo baixinho que lamentava, mas estava muito ocupado naquele momento, e... achava melhor não me deixar entrar por ora. (p. 15)

Bartleby estava morando no escritório, fato de tal forma estarrecedor para o advogado que ele não foi tomado apenas pela impotência, mas também pela covardia de enfrentar aquele homem, tendo em vista que ele não resistiu quando seu funcionário assalariado lhe deu

ordens para que ele saísse de seu próprio escritório. Mesmo assim, os sentimentos de piedade e de raiva se revezavam dentro do advogado. Ao constatar as condições precárias às quais o escrivão se submetia, morando no escritório, estando ali quando o lugar está em absoluto abandono, à noite e aos domingos, o chefe não conseguira ser dominado por outro sentimento que não o de uma compaixão extremamente melancólica: “Que solidão e desamparo terríveis estão sendo revelados aqui! A sua pobreza é grande, mas a sua solidão... que horror!” (p. 17).

Encontrara até suas economias, lembrando-se, então,

de todos os mistérios silenciosos, que tinha observado naquele homem. Recordei-me que só falava quando tinha de responder a uma pergunta; que embora às vezes tivesse bastante tempo livre, eu nunca o vira lendo – não, nem mesmo um jornal; que ficava olhando para fora por muito tempo, através da janela branca atrás do biombo, para a parede cega de tijolos. (p. 18)

Não podemos deixar de evidenciar que a fórmula de Bartleby não é uma negação; tampouco é uma afirmação. Isso acontece porque afirmar implicaria excluir a negação; da mesma forma, negar excluiria a afirmação, eliminando, assim, a constante possibilidade das partes.

Segundo Deleuze, a fórmula, na verdade, elimina os dois: “é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não preferido. Abole o termo sobre o qual incide e que ela recusa, mas também o outro termo que parecia preservar e que se torna impossível.” (p. 83)

No original em inglês, a resposta “*I would prefer not to*” dá sempre margem a um complemento, o qual não é utilizado expressamente por Bartleby nenhuma vez. É uma frase incompleta, todavia pode ser completada com qualquer verbo que venha a ser utilizado, mesmo em português, apesar do não estranhamento: “Eu preferiria não” (copiar, almoçar, preferir...).

A expressão “*I would prefer not to*” coloca em jogo dois termos, à primeira vista dialéticos, como observamos na fala de Deleuze: o preferível e o não preferível. No entanto, a fórmula tem o poder de desligar o ato da linguagem de seu sentido exterior, de seu significado, corta a relação entre o que se diz e o que se quer dizer. Por esta razão, os dois termos são jogados em uma zona neutra e se encontram na margem do indistinguível, confundindo-se. Já não se pode mais diferenciá-los, dado que ambos anulam a diferença antes existente. Dessa forma, toda voz de comando é recusada e abalada pela frase de Bartleby. A voz de comando do chefe não tem mais qualquer efeito. Bartleby estraçalha o poder do que é dito e a relação que isso implica, indistinguindo a enunciação, impossibilitando a ação e abrangendo, assim, a linguagem de tal forma que tudo pode ser dito, mas não diz nada exatamente porque é permitido dizer tudo.

Giorgio Agamben, em seu estudo acerca da escrita de potência, do qual Bartleby é o protagonista, fala que, para Aristóteles,

existe uma potência (que ele chama material), que se assemelha à condição de uma criança que poderá certamente um dia aprender a escrever, mas que não sabe ainda nada da escrita; existe, depois, uma potência (que ele chama fácil ou possível), que é como aquela de uma criança que começa a familiarizar-se com a pena e com a tinta e apenas sabe traçar as primeiras letras; existe, enfim, uma potência completa ou perfeita, que é aquela de um escriba perfeitamente senhor da arte de escrever, no momento em que não escreve. (p. 15)

O crítico italiano diz ainda que “toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, de facto, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer.” (p. 13). Desse modo, o pensamento existe como forma de pensar e de não pensar. A frase de Bartleby representa, então, a mais pura ideia de potência, que não é dialética, que não elimina uma parte para se fazer uma escolha, mais ainda quando o escrivão deixar de exercer sua única utilidade: escrever.

António Bento explicita que a crítica vê a obra como

apodada de absurda e incompreensível. Sintomaticamente, tanto uma leitura simbólica como uma leitura literal pareciam desembocar num beco sem saída: ora se via em *Bartleby* uma impossível charada, ora se o considerava uma obra de conteúdo profundo e enigmático. (p. 61)

Atinente ao escrivão, Bento preconiza que

a singularidade da fuga de *Bartleby*, que a sua fórmula glorifica, está em ter conseguido prolongar o instante de metamorfose confundindo e paralisando o movimento predatório da palavra de ordem, logrando assim cavar na língua uma espécie de língua estrangeira e dividindo, desse modo, a ordem contra si própria (p. 85)

A palavra de ordem do patrão é sempre pronunciada em vão, pois não surte o menor efeito imperativo em *Bartleby*: “‘Chegou a hora; você tem que ir embora; sinto muito; aqui está seu dinheiro; mas você tem que ir’. ‘Acho melhor não’, respondeu, de costas para mim. ‘Mas **precisa.**’ Permaneceu em silêncio.” (p. 22. Grifo do autor.)

Essa palavra que exige obediência e subordinação, todavia, não é estremecida apenas por *Bartleby*; o próprio chefe, que pensa várias vezes na possibilidade de demitir o escrivão, adia a reflexão e mesmo a concretização desse fato, culpando sempre um momento impróprio, seja por não haver tempo – “Fiquei pensando por uns instantes, numa perplexidade dolorosa. Mas outra vez o trabalho urgia. Outra vez decidi adiar a reflexão sobre o dilema para quando tivesse tempo.” (p. 11) –, seja por estar perto da hora do almoço:

“Muito bem, *Bartleby!*”, eu disse, num tom sereno, controlado e severo, insinuando o propósito inalterável de uma represália terrível e imediata. Naquele momento, tive a intenção de fazer algo assim. Mas como estava perto da hora do meu almoço, preferi colocar o chapéu e andar de volta para casa, amargando a minha perplexidade e angústia. (2005, p. 14)

Roland Barthes, em *Aula*, chama de discurso de poder “todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que o recebe.” (2002, p. 11). Assim, o discurso do patrão está sempre na direção do erro, tendo em vista que impõe uma ordem, um poder que não é capaz de atingir o escrivão, este bambeando sempre entre o sim e o não através do seu “*I would prefer not to*”.

O advogado, por não conseguir demiti-lo, chega inclusive a criar razões para o comportamento do escrivão:

“Não percebe qual o motivo?”, respondeu com indiferença. Olhei atônito para ele e vi que os seus olhos estavam sem brilho e vítreos. Naquele instante, ocorreu-me que a sua diligência ímpar em copiar com pouca luz, nas primeiras semanas de sua estadia, pudesse ter prejudicado temporariamente sua vista. (p. 21).

É depois informado que Bartleby não copiaria mais:

Se os olhos de Bartleby melhoraram ou não, não sei dizer. Ao que tudo indicava, parecia que sim. Mas quando lhe perguntei, não se dignou a responder. De qualquer forma, não fazia cópias. Por fim, em resposta à minha insistência, informou que deixara de fazer cópias para sempre. (p.21)

Como mais uma justificativa, o chefe acredita que Bartleby surgiu em seu destino com uma função, que ele tem uma missão na vida do escrivão: “Aos poucos fui me convencendo de que todos os meus problemas em relação ao escrivão tinham sido predestinados desde a eternidade, que Bartleby me fora destinado por algum motivo misterioso.” (p. 27)

O escrivão não se recusa a nada, só acha melhor não fazê-lo. Por vezes, o advogado tenta fazê-lo negar-se – já que está prestes a desistir do desafio obstinado de fazê-lo atender qualquer pedido – a alguma ordem sua. No entanto, o escrivão permanece incrustado em sua resistência passiva:

“Bartleby”, eu disse, “Ginger Nut não está aqui. Você poderia dar um pulo até o correio (era uma caminhada de três minutos apenas) e verificar se há algo para mim lá?” “Acho melhor não”. “Você **não** vai?”. “**Acho melhor** não.” Cambaleei até minha mesa e lá me sentei, muito concentrado. (p. 13. Grifos do autor.)

A zona de indiscernibilidade ultrapassa o preferível e o não preferível e se coloca, como explicita Agamben,

entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer). É como se o *to* que a conclui, que tem carácter anafórico porque não reenvia directamente a um segmento de realidade, mas a um termo precedente do qual somente pode obter o seu significado, ao invés se absolutizasse, até perder toda a referência, dirigindo-se, por assim dizer, à própria frase: anáfora absoluta, que gira sobre si, sem reenviar já a um objecto real ou a um termo anaforizado (I would prefer not to prefer not to...).” (1993, p.27)

O escrivão cria um movimento infinito, tendo em vista que prolifera uma possibilidade suspensa que o retira de uma lógica dicotômica, confundindo assim a linha tênue que separa o sim do não e ainda arrebatando qualquer atitude que o advogado viesse a ter – este sempre dentro de um binarismo primordial –, mesmo quase vencido pelo cansaço. O jogo de extremos já não parece existir mais.

O fato de aqui falarmos da sentença de Bartleby como fuga da ordem do discurso não significa de maneira alguma que o copista não era potencialmente capaz de entender – ou atender – o que lhe era pedido, nem que sua recusa era malévola e estrategicamente articulada:

Parecia que, enquanto eu falava com ele, Bartleby analisava com cuidado cada palavra que eu proferia, compreendia o que eu queria dizer, não conseguia se opor à conclusão irresistível, mas, ao mesmo tempo, uma razão superior o levava a responder daquela forma. ‘Então, está decidido a não atender meu pedido – um pedido feito segundo o costume do bom senso?’ (2005, p. 10)

Estava, no entanto, além do poder de Bartleby recusar-se ou atender o que a ele era pedido.

Agamben explicita que “primeiro foi criada para ele [o homem] a vontade, depois a faculdade de agir e, por último, a própria acção.” (p. 18). Se nos é dada a ideia de que potência, filosoficamente, relaciona-se ao que ainda não se desenvolveu por completo, não atingiu sua forma final, a ação, sendo última instância da vontade, é a plena realização dela. A ação é o fim, é o acabado e o definido, para o pensamento comum. Colocando em termos ordenados, Bartleby seria, assim, uma figura inacabada, incapaz de se acabar, tendo em vista que, ainda como coloca Agamben, “se Deus (pelo menos de *potentia ordinata*) pode verdadeiramente só aquilo que quer, Bartleby pode somente sem querer, pode só de *potentia absoluta*.” (p.26).

Embora Bartleby exceda por todos os lados a vontade, devemos esclarecer, no entanto, que potência não significa vontade, assim como impotência não corresponde especificamente a necessidade:

apesar da ‘sensação salutar’ que aquelas leituras lhe induzem [as que o homem de leis, o advogado, faz para tentar entender Bartleby], as suas categorias permanecem sem efeito sobre Bartleby. Crer que a vontade tenha poder sobre a potência, que a passagem ao acto seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência (que é sempre potência de fazer e de não fazer) - esta é precisamente a perpétua ilusão da moral. (p. 25-6)

Assim, a passagem para a ação não poria fim à ambiguidade da potência porque Bartleby ainda poderia poder tudo, no agir e no não agir, tendo em vista que o que sustenta a pura potência é a não potência e a própria potência, o que sustenta a ação é a não ação e a própria ação, pois, de acordo com Agamben, é nesse jogo que está a irredutibilidade do “*I would prefer not to*”:

Não é que ele não queira copiar ou que queira não deixar o escritório, somente preferiria não fazê-lo. A fórmula, tão agudamente repetida, destrói qualquer possibilidade de construir uma relação entre poder e querer, entre *potentia absoluta* e *potentia ordinata*. Essa é a fórmula da potência. (p. 26)

Não é só a fórmula, mas também a recorrência dessa fórmula que faz com que ela escapula de seu significado, outrora estranhamente representativo e ao decorrer das páginas, cada vez mais ausente de significado, torna-se um testemunho da potência absoluta, esta inabalavelmente maior que a vontade. Nesse sentido, a recorrência de “*I would prefer not to*” faz com que haja uma emancipação da linguagem com seu eixo de equilíbrio, o qual se encontrava em seu sentido exterior. Assim, o que guarda a potência absoluta da frase de Bartleby não é mais o que ela exterioriza, mas sim o jogo que ela guarda, daí o motivo de utilizarmos a palavra “enigma” para nos referirmos à sentença bartlebyana, cujo entendimento não é possível de ser desvendado, pelo menos não através da relação lógica e direta entre significante e significado, mas quem sabe dentro da transgressão da palavra, na qual já não existe mais um centro, um ponto de equilíbrio.

Por esta razão, não podemos reduzir potência aos termos de vontade e necessidade. Todavia, o que domina o não entendimento do advogado com relação a Bartleby é o fato de ele precisar que o escrivão aja, é saber não o que ele pode, mas o que ele quer fazer: “se Bartleby renuncia ao condicional, é só porque lhe interessa eliminar todo o vestígio do verbo querer, mesmo até no seu uso modal.” (AGAMBEN, p. 25): “A grande questão não era eu supor que ele iria embora, mas ele achar melhor fazê-lo” (2005, p. 24). Essa não atitude de Bartleby deixa o advogado de tal forma perturbado que ele não consegue pensar em outra coisa. Ao andar pela rua, ouve um grupo de pessoas conversando e imediatamente tem certeza de que falavam da situação com o escrivão:

“Aposto que ele não sai”, disse uma voz quando passei. “Não sai? Aposta fechada!”, eu disse. “Mostre o dinheiro.”. Já estava colocando a mão no bolso pra pegar meu dinheiro quando lembrei que era dia de eleições. As palavras que entreouvira não se referiam a Bartleby, mas ao sucesso ou não de um candidato a prefeito. No meu estado de espírito, imaginei que toda Broadway participava da minha ansiedade e discutia a questão comigo. (p. 24)

A perturbação do padrão diante do comportamento inexplicável de Bartleby chega, ainda, a reverter a relação de poder:

“Não foi!”, murmurei, por fim. Mas obedecendo outra vez ao poder assombroso que o inconcebível escrivão tinha sobre mim, poder do qual não conseguia escapar apesar do meu empenho, comecei a descer devagar as escadas em direção à rua e, enquanto dava uma volta no quarteirão pensei no que deveria fazer em seguida, num estado de perplexidade inaudita. [...] parecia-me inadmissível permitir que usufrísse de seu triunfo macabro sobre mim. O que fazer? Ou então, se não havia mais nada a ser feito, haveria algo que eu pudesse **presumir**? Sim, como antes eu presumira antecipadamente que Bartleby ia embora, agora, retrospectivamente, eu presumia que tivesse partido. Se consumasse essa suposição legitimamente, entraria no meu escritório com muita pressa e, fingindo não ver Bartleby, avançaria direto em sua direção como se ele fosse apenas ar. Tal procedimento teria a aparência de uma expulsão, até um certo ponto. Dificilmente Bartleby suportaria a aplicação dessa doutrina de suposições. (p. 25. Grifo do autor.)

A palavra que ordena não é mais aquela que é imperativamente direcionada a um fim, a uma atitude; é, na verdade, a palavra que nada diz, que nada exige, que suscita apenas possibilidades, sem verdades. Começando a pensar nessa inversão de poder, o advogado pensa em aplicar em Bartleby a “doutrina de suposições” à qual o escrivão o submete, mas de fato não o faz.

Eis que o escrivão para de fazer a única função pela qual foi contratado:

No dia seguinte, notei que Bartleby não fazia nada além de ficar em frente à janela olhando para a parede, entregue a um devaneio. Quando lhe perguntei por que não escrevia, respondeu que tinha decidido não escrever mais. (p. 21)

Tal como reflete Agamben, como escriba que decide não escrever mais, Bartleby é a figura máxima “do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência.” (p. 25). Ele está, assim, pendurado no abismo da possibilidade.

Segundo Deleuze,

A fórmula desconecta as palavras e as coisas, as palavras e as ações, mas também os atos e as palavras: ela corta a linguagem de qualquer referência, em conformidade com a vocação absoluta de Bartleby, *ser um homem sem referências*, aquele que surge e desaparece, sem referência a si mesmo nem a outra coisa. (p. 86)

Bartleby não copia porque não pode impor verdade a suas cópias, porque não pode ter autoridade em um discurso que não lhe pertence, porque nenhum discurso lhe pertencerá, ao mesmo tempo – e por esta razão – todo discurso lhe pertence em potencial. O escrivão é o pai negligente de toda escrita que só é possível de acontecer não acontecendo. Como a *rasura tabulae* de Agamben, a potência pura é a própria página branca do pensamento. Segundo Agamben, “O ‘preferirei não’ é a *restitutio in integrum* da possibilidade que a mantém em equilíbrio entre o acontecer e o não acontecer, entre o poder ser e o poder não ser. Ele é a recordação do que não aconteceu.” (p.42), um experimento sem verdade, como o pensador italiano afirma.

Mesmo que o chefe estivesse, segundo o mesmo diz, guiado pelos costumes da razão e do bom senso, qualidade da qual necessita constantemente em seu trabalho como advogado, a atitude de Bartleby faz com que todos a seu redor se questionem acerca do que é a razão, faz com que suas bases outrora fortemente fixadas do terreno da racionalidade pareçam estar em

um constante esforço para tentar se equilibrar na areia movediça da incerteza, faz com que já não consigam mais distinguir o que é certo do que é loucura, o que é certo do que é errado:

Não é raro que um homem, a quem se intimida de um modo sem precedentes, completamente insólito e irracional, comece a duvidar das suas crenças mais banais. Por mais estranho que isso possa parecer, ele começa a desconfiar que a justiça e a razão estejam do outro lado. Assim, se há pessoas imparciais presentes, recorre-se a elas, em busca de ajuda por causa de suas ideias titubeantes. (p. 10)

Primeiramente, o que o patrão busca é alguma opinião que confirme a sua, que confirme que seu pensamento está à luz da razão: “‘Turkey’, eu disse, ‘o que você acha disso? Não estou certo?’”. ‘Com todo respeito, senhor’, disse Turkey, com um tom muito afável, ‘creio que sim’. ‘Nippers’, eu disse, ‘o que **você** acha?’’. ‘Acho que deveria expulsá-lo do escritório a chutes’. (p. 11. Grifo do autor.). Como é manhã, o advogado nos faz atentar para o fato de que o mau humor de Nippers estava em serviço e o de Turkey, de folga. Ele fala com seus outros funcionários – os quais podem eles mesmos ser questionados acerca de suas excentricidades, no caso de Nippers e Turkey, principalmente – tentando encontrar ali o apoio racional necessário. No entanto, o fato que sucederá faz com que nenhum deles esteja mais apto a questionar a sanidade de Bartleby:

“**Acha melhor não**, hein?” rangeu Nippers, dirigindo-se a mim. “Eu o **acharia melhor**, se fosse o senhor, eu o **acharia melhor**, eu lhe daria achismos melhores, a essa mula teimosa! O que é, senhor, afinal, que ele **acha melhor** não fazer desta vez?”. Bartleby não mexeu um dedo. “Sr. Nippers”, eu disse, “acho melhor o senhor sair agora”. Não sei por que, eu também tinha adquirido o hábito de usar a expressão “acho melhor”, mesmo nas ocasiões menos adequadas. Tremia ao pensar que o contato com o escrivão tivesse afetado seriamente meu estado mental. (p. 20. Grifos do autor.)

A loucura antes atribuída apenas a Bartleby contamina a todos, não só o advogado, mas os próprios funcionários que com ele convivem no escritório. Todos passam a fazer uso indiscriminado da sua expressão:

“Então você também adotou a expressão?”, eu disse, inquieto. “Com todo respeito, que expressão, senhor?”, perguntou Turkey, comprimindo-se respeitosamente no exíguo espaço atrás do biombo, fazendo com que eu esbarrasse no escrivão. “Que expressão, senhor?”. “Acho melhor eu ficar sozinho aqui”, disse Bartleby, ofendido por ter sido molestado na sua privacidade. “Essa expressão, Turkey”, eu disse. “Essa!”. “Ah! acho melhor? Ah, sim! Esquisita. Nunca a uso. Mas como dizia,

senhor, se ele achasse melhor...”. “Turkey”, interrompi, “queira se retirar, por favor”. “Ah, claro! Se o senhor acha melhor.” (p. 21)

A resistência passiva, a não atitude de Bartleby, é a causa da perturbação do advogado:

Nada irrita mais uma pessoa honesta que a resistência passiva. Se o indivíduo ao qual se resiste não for desumano, e o que resiste, inofensivo, então o primeiro, com a maior boa vontade, vai se empenhar para que sua imaginação construa com caridade aquilo que foi impossível resolver com a razão. (p. 12)

O escrivão mantém-se, dessa forma, em uma corda bamba sob a qual há, de um lado, a aceitação e, do outro, a recusa: ele oscila entre a negação e a aceitação. Essa oscilação constante é o que provoca a fratura de termos antes partes de um discurso binário. No entanto, essa emancipação do binarismo não é um vazio; de acordo com Agamben, “Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível. Poder significa: nem pôr nem negar.” (p.30). O lugar outrora ligado ao que chamamos de referente encontra-se não mais direcionado a apenas um ponto, mas a vários: o referente está transbordando de possibilidades.

O sentimento do advogado por Bartleby variava em extremos: ora era tomado por piedade daquele sujeito que não podia fazer mal a ninguém, que não tinha controle sobre sua excentricidade, ora ele queria que Bartleby o confrontasse, reagisse e mostrasse alguma raiva que correspondesse à dele:

Então era preciso tomar uma providência drástica e extraordinária. Qual? Você não vai querer que um policial o agarre e leve a sua inocente lividez para uma cela comum! Que motivo poderia apresentar para isso? Seria ele um vadio? Como? Um vadio, um andarilho que se recusa a se mexer? É porque ele **não** quer ser um andarilho, que você quer considerá-lo como tal. Isso é um absurdo. (p. 29. Grifo do autor.)

Após tantas tentativas, após tantos pedidos não realizados por Bartleby, o advogado foi perdendo o costume de lhe pedir algo. Quando o fazia, sem pensar, já sabia a resposta que viria:

De vez em quando, na pressa de resolver assuntos prementes, eu chamava Bartleby sem pensar, com uma voz rápida e breve, para pedir-lhe, por exemplo, que pusesse o dedo numa fita vermelha com a qual estava amarrando alguns documentos. É claro que a resposta que vinha de trás do biombo era a de sempre: “Acho melhor não”; como podia uma criatura humana, com as fraquezas comuns de nossa natureza, se abster de protestar contra tal perversidade, tal irracionalidade? No entanto, a cada recusa dessas que eu recebia, apenas diminuía as chances de eu repetir inadvertidamente o pedido. (p. 15)

O advogado resolve, então, mudar de escritório. Contrata carroças e carregadores. Bartleby não se movia, mesmo assim; permanecia atrás de seu biombo: “O tempo todo o escrivão permaneceu atrás do biombo, a última coisa que mandei remover. O biombo foi retirado, dobrado como uma imenso fólio, deixando um ocupante imóvel em uma sala vazia.” (p. 29). Essa “traição” por parte do advogado, de deixar Bartleby para trás, de livrá-lo de sua responsabilidade, é o que gera sua extrema culpa e é o que o levará a contar a história.

Após a mudança, o advogado era perseguido por constantes receios de que Bartleby aparecesse lá, sobressaltando-se a cada passo que ouvia no corredor. Bartleby, no entanto, nunca apareceu, apesar de haver sempre seu surgimento em potencial, de haver sempre a possibilidade.

Não Bartleby, mas, algum tempo depois, um desconhecido chega com ar de preocupação em seu novo endereço de trabalho e pergunta se ele era quem ocupava o escritório de Wall Street. Após responder afirmativamente, o homem diz: “‘Então, meu caro’, disse o desconhecido, que era advogado, ‘o senhor é responsável pelo homem que deixou lá. Ele se recusa a fazer cópias, ele se recusa a fazer alguma coisa; diz que ele acha melhor não; ele se recusa a sair de novo.’” (p. 30.). O advogado se explica, diz que Bartleby não é nada seu, mas que também não sabe explicar quem é ele, o que leva o desconhecido à decisão de cuidar daquele pobre homem.

Transcorrida pouco mais de uma semana, o desconhecido volta ao escritório do advogado e cria uma comoção juntamente com seus inquilinos. O ex-patrão precisa tirar Bartleby do prédio, pois ninguém o aguenta mais:

“O sr. B*** mandou-o embora, mas ele insiste em rondar o edifício, sentando-se no corrimão da escada durante o dia e dormindo na entrada de noite. Todos estão preocupados; os clientes estão abandonando os escritórios; há receio de um motim; o senhor tem que fazer alguma coisa, sem demora”. (p. 31)

Não é difícil observar que o medo e o incômodo que Bartleby causa não estão ligados a algo que o escrivão tenha feito, à sua ação, mas à falta dela. É justamente essa não atitude que faz com que haja sempre uma possibilidade em potencial de ela acontecer. É um perigo iminente que perturba e desespera os inquilinos a todo momento por não acontecer, por permanecer sempre possível e por se conservar na possibilidade: “Ora, das duas uma. Ou você faz alguma coisa, ou alguma coisa tem que ser feita a você.” (p. 31). Com relação a essa iminência constante, Antonio Bento diz que “aquele que cala não pode deixar de dar a impressão de ser mais perigoso do que de facto o é. É esse o motivo porque faz parte do regime paranoico de funcionamento da palavra de ordem pressupor nele sempre algo mais do que aquilo que cala.” (p. 16)

Segundo Roland Barthes,

Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. (2002, p. 14)

A relação que o advogado e o escrivão têm não consegue ser ditada através da língua, através do discurso. Dessa forma, assemelhamos essa relação com o que acontece com a língua: a liberdade de Bartleby, assim como da própria língua, só pode existir fora da linguagem. A liberdade do escrivão se dá através de sua fórmula e da não apreensão que se tem dela. A liberdade da linguagem está, não no silêncio, mas no seu outro falar: a literatura. A literatura é a trapaça da língua, é o discurso fora do poder, tal como explicita Barthes:

“trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.” (2002, p. 16)

Segundo António Bento, o mistério silencioso de Bartleby com relação aos fatos que o envolvem, os quais ele não tem o domínio de explicar, o seu silêncio frente a uma pergunta, eleva-se ao extremo quando o perigo do silêncio é mais visível e mais temeroso do que o conteúdo possível, pois, “aquele que silencia aparenta resistir, continuando, porém, o murmúrio a hiperbolizar a voz ausente. (p. 94). Dessa forma, o seu calar se apresentaria “como uma forma extrema de defesa, cujas vantagens e desvantagens talvez se anulem reciprocamente. É essa a principal razão porque se torna tão difícil avaliar-lhe os efeitos – que nunca são silenciosos.” (p. 93). Sendo assim, não apenas a fórmula de Bartleby, a ordem invertida, mas também o seu calar-se – e, como retomaremos no último capítulo, a sua própria morte – são mecanismos de defesa. No entanto, esses mecanismos têm sua utilidade anulada, não sobrando, assim, vantagem ou desvantagem que tornem válidas suas reações – ou a completa falta delas:

“Bartleby”, chamei-o gentilmente por detrás de seu biombo. Não houve resposta. “Bartleby”, disse num tom ainda mais gentil, “venha cá! Não vou pedir que faça nada que você ache melhor não fazer. Só quero conversar”. Ele apareceu em silêncio diante de mim. “Diga-me onde você nasceu Bartleby.” “Acho melhor não.” “Você poderia me contar **qualquer coisa** a seu respeito?”. “Acho melhor não.” “Mas qual o obstáculo para você poder conversar comigo? Sou seu amigo.” “Ele não me olhou enquanto eu falava, mas mantinha o olhar fixo no busto de Cícero, bem atrás de onde eu estava sentando, a uns centímetros da minha cabeça. “Qual é sua resposta, Bartleby?”, eu disse, depois de esperar bastante tempo por uma resposta, durante o qual a sua expressão teria permanecido impassível não fora um fraco tremor nos lábios pálidos. “Acho melhor não dar nenhuma resposta no momento.”, ele disse, retirando-se para seu eremitério. (p. 20. Grifo do autor.)

Para nós, Bartleby guarda em seu cerne uma estreita relação com a ideia de literatura contemporânea – não excluindo uma ideia de literatura mais geral, mas não única maneira de pensá-la – que buscamos demonstrar nas páginas passadas e nas páginas por vir: ousamos sempre pedir respostas para ambas, mesmo sem nunca recebê-las. Elas titubeiam, deixam

rastros enganosos, quase parecem que vão se desvendar para nós, mas acham melhor não dar nenhuma resposta.

Quando o advogado pergunta se o escrivão quer voltar para o antigo emprego, Bartleby retruca e ainda aplica sua segunda fórmula, sua não exigência, apesar da nunca preferência: “Fica-se muito enclausurado num lugar desses. Não, não gosto de tal emprego. Mas não sou exigente.”. “Muito enclausurado!”, exclamei, “logo você que fica enclausurado o tempo todo!”. (p. 31). O advogado deseja, então, que ele faça uma viagem, porém Bartleby retruca: “De modo algum. Parece-me que não há nada de concreto nisso. Gosto de estabilidade. Mas não sou exigente.” (p. 32). Não conseguindo fazer com que Bartleby fizesse alguma coisa, o advogado vai embora. Fica sabendo, depois, que Bartleby fora levado pela polícia e resolve visitá-lo na prisão. Lá, Bartleby acha melhor não almoçar, porque ele não está acostumado a almoçar: “Ao dizer isto, foi andando devagar para o outro lado do pátio e postou-se de frente para a parede.” (p. 45). Aquele nada que a parede apresenta parece ser o seu lugar seguro, estável, onde nada acontece ou precisa acontecer. Seria ainda uma forma de lhe lembrar de seu biombo e de seu isolamento.

Bartleby não resiste muito tempo estando fora de suas preferências não exigentes e morre, alguns dias depois:

“Procurando o homem calado?”, disse outro carcereiro ao passar por mim. “Está ali, dormindo no pátio. Há uns vinte minutos eu o vi deitado ali.” O pátio estava num silêncio absoluto. Não era acessível aos prisioneiros comuns. Os muros ao redor, de assombrosa espessura, isolavam os ruídos externos. O estilo grandioso da alvenaria pesava sobre mim com a sua tristeza. Mas uma relva aprisionada brotava macia sob meus pés. Era como no centro das pirâmides eternas do Egito onde, por estranha magia, brotavam nas fendas as sementes deixadas por passarinhos. Encolhido de um modo estranho na base do muro, com os joelhos levantados e deitado de lado com a cabeça encostada nas pedras frias, estava Bartleby, abandonado. Mas não se mexia. Parei; aproximei-me; inclinei-me sobre ele e vi que seus olhos turvos estavam abertos; mas parecia dormir profundamente. Algo fez com que eu o tocasse. Peguei na sua mão, quando senti um tremor subindo pelos meus braços e me descendo pela espinha até os pés. O rosto redondo do homem do rango me observou naquele instante. “O almoço dele está pronto. Ele não vai almoçar de novo? Ou ele vive sem comer?” “Vive sem comer.”, disse eu, e fechei os olhos. “Ei! Ele está dormindo, não é?” “Com os reis e os conselheiros”, murmurei. (p. 36)

O escrivão arremata sua constante ligação com a inutilidade e com a falta de vida ao morrer encostado às pedras frias, tão inúteis e ausentes de vida quanto ele, se aproximarmos os elementos.

Clara Rowland, compartilhando certo idealismo e antipatriarcalismo com Deleuze, diz que:

Quebrada a ligação, Bartleby morre, exausto e silencioso, na prisão, e o pai desaparece. Resta apenas a necessidade de contar, de tentar reconstituir uma narração a partir dos poucos sinais que se teve, a partir do que não se entendeu, mas que se viveu de perto. O Pai não fala, Bartleby repete a sua fórmula impossível, as testemunhas procuram, na angústia da culpa – mais ou menos camuflada pela moral filantrópica – ler as personagens que o seu próprio discurso luta por construir. (p.9)

Contudo, aqui observamos a morte de Bartleby como uma impossibilidade de morte do escrivão, que permanece lembrado, e da própria escrita literária, reconstruída em cima das ruínas das verdades constantemente destruídas. Debruçar-nos-emos minuciosamente sobre este assunto no último capítulo de nossa dissertação.

Bartleby é inegavelmente um homem sozinho, talvez porque nenhum outro homem fosse capaz de suportar consigo sua solidão. Em torno dele, haverá sempre alguém que o questione, que exija dele alguma atitude, que não saiba conviver com o seu mistério. O que acontece é que o escrivão não quer fazer nada além do que o que ele faz, e ele faz cada vez menos. Para dizermos o que é Bartleby faltam palavras, e é essa falta, essa palavra ainda inexistente que o define.

2.2 A objetividade impossível de Benito Cereno

Extraliterariamente, diz-se que *Benito Cereno* é a principal obra de Melville. Diz-se também que a obra não passa de um emaranhado de acontecimentos inexplicáveis atados a uma relação mais inexplicável ainda. Entremeadado às mais diversas opiniões cambaleia *Benito Cereno*, explicitando tão pouco e insinuando tão mais que fez com que a essa obra se ligasse uma particularidade: um apêndice lógico e explicativo.

A respeito dessas inquietudes do autor, em um sentido generalizado, com relação à explicação e ao entendimento de sua obra, Deleuze diz:

Por que o romancista se consideraria obrigado a explicar o comportamento de seus personagens e a lhes dar razões se a vida por sua vez nunca explica nada e deixa nas suas criaturas tantas zonas obscuras, indiscerníveis, indeterminadas, que desafiam qualquer esclarecimento? (2008, p. 94)

Se o que levou Melville a escrever aquelas linhas extras foi o fato de saber que o público se irritaria por não absorver uma verdade palpável ou foi apenas um joguete para agradar uma maior parte, tendo em vista que a leitura do apêndice é opcional, não saberemos. O fato é que algo levou o autor a escrevê-lo. Apenas a necessidade de escrita? Quem sabe a necessidade de prender, de alguma forma desesperada, a obra a uma realidade. No entanto, como apêndice, nem Melville e nem a própria obra permitiram que essa prisão se desse na escrita principal.

As páginas de *Benito Cereno* nos prendem com a história do encontro entre o Capitão Amasa Delano e o navio *San Dominick*, a bordo do qual estava Dom Benito. Permeia a narrativa uma constante atmosfera de mistério, como “Sombras presentes, pressagiando sombras por vir.” (p. 7):

Considerando a clandestinidade e solidão do lugar, e o tipo de histórias associadas naqueles tempos àqueles mares, a surpresa do Capitão Delano deveria ter aumentado até a inquietação, não fosse ele uma pessoa de natureza singularmente confiante, incapaz, exceto sob extraordinários e repetidos incentivos, e ainda assim dificilmente, de ser levado por alarmes pessoais que de algum modo envolvessem a imputação de maldade aos homens. (p. 8)

Tal como o advogado de Bartleby, Capitão Delano também é descrito como um homem de natureza racional e confiante. No entanto, comportamento comum aos dois, toda a descrita racionalidade será sujeita às mais intensas oscilações. O não entendimento das situações ocorridas fará reunirem-se em Delano sentimentos em estados extremos: ora de calma, ora de agitação paranoica.

Embora capitão Delano tenha se deparado com algumas situações excêntricas, a razão costumava guiá-lo e fazer com que ele não alimentasse sua inquietação sobre o que estava acontecendo no navio. De início, o narrador descreve mais cenas que fundamentam o mistério da narrativa:

Se o navio possuía figura de proa, ou apenas um simples quilha, não estava muito certo, devido à lona que envolvia aquela parte, tanto para protegê-la enquanto estivesse sendo consertada, quanto para esconder decentemente sua decadência. Rudemente pintada ou caiada, como numa alucinação de marujo, ao longo da frente de um pedestal abaixo da lona, havia uma sentença – *Seguid vuestro jefe* (“segue teu chefe”).(p. 11)

A passagem acima pode também descrever a situação do próprio navio: a verdade estava coberta. Deixavam-se aparecer apenas algumas pontas do que se tentava esconder.

Maurice Blanchot, em *Conversa infinita 2*, lança um pensamento sobre a experiência-limite, que é o discurso que nada faz a não ser falar-se infinitamente e, reconhecendo-se completo, nunca está:

Ela não afirma nada, não revela nada, não comunica nada, de modo que poderíamos contentar-nos em dizer que ela é o “nada” comunicado ou ainda o inacabamento do todo captado num sentimento de plenitude, mas, nesse caso, arriscamo-nos a substancializar o “nada”, que dizer, a substituir ao absoluto-como-todo seu momento mais abstrato, ali onde nada passa imediatamente a tudo e por sua vez se totaliza indevidamente. (2007p. 191)

O capitão americano não conseguia entender além do que está evidente. Embora ele criasse duas situações óbvias – a de que Benito coordenava uma mancomunação contra ele ou a de que nada estava acontecendo em realidade –, em nenhum momento pensara em Benito como vítima das circunstâncias às quais o navio estava submetido. Delano, assim, indignava-se com a aparente frieza do Capitão espanhol, quando na verdade essa frieza não era mais que desilusão e um não poder, como se algo estivesse faltando em si:

Mas como se não quisesse impedir que a natureza mostrasse seu próprio juízo naquele cargueiro de sofredores, ou talvez em desespero por não poder ocultá-lo na ocasião, o capitão espanhol, cavalheiresco, de aspecto reservado, bastante jovem aos olhos de um estrangeiro, vestido com singular riqueza, mas trazendo claros indícios de problemas e inquietudes recentes, ficou ali passivamente encostado ao mastro principal, lançando ora um olhar desconsolado e desanimado à sua excitada gente, ora uma expressão dolorosa para o visitante. A seu lado encontrava-se um negro baixo, em cujo rosto grosseiro, quando se voltava para o espanhol com o silêncio de um cão pastor, misturavam-se em partes iguais a tristeza e afeição. (p. 15)

Por conta desse não entendimento constante que pairava, lampejos de dúvidas começaram a aparecer em Amasa Delano, o que fez com que o capitão passasse a questionar constantemente a real situação daquele navio:

A curiosidade do visitante era estimulada a descobrir os pormenores dos infortúnios que haviam criado essa forma extrema de abstenção, com suas consequências; porque, embora deduzisse alguma indicação sobre a viagem a partir dos lamentos que no começo o haviam saudado, dos detalhes ele não havia retirado nenhum entendimento mais claro. O melhor relato seria, sem dúvida, oferecido pelo capitão. A princípio, porém, o visitante relutava em fazer perguntas, não querendo causar uma repulsa ativa. Mas tomando coragem, finalmente abordou Dom Benito, renovando suas boas intenções, e acrescentando que, soubesse ele (o Capitão Delano) dos pormenores dos infortúnios sofridos pelo navio talvez tivesse as melhores condições de ajudá-los. Dom Benito não lhe contaria toda a história? Dom Benito vacilou; como um sonâmbulo subitamente acordado, olhou vagamente para o visitante, e depois para o chão do convés [...]. Aqui ele sofreu um ataque de tosse repentino e sufocante, provocado, sem dúvida, por seu sofrimento mental. Seu criado o apoiou, e tirando um cordial de seu bolso colocou em seus lábios. (pp. 21-22)

Quando se aproximava da verdade, Cereno tossia, desmaiava, tremia; quando conseguia falar não queria dizer o que dizia, mas sim algo que não tinha o poder de dizer, algo que estava impedido de ser dito, embora sempre no plano do possível. Benito tentava se fazer entender o tempo todo através do seu discurso insuficiente que era a palavra. Insuficiente porque embora ele falasse, não conseguia atingir seu objetivo, que era comunicar a Delano

que o navio estava sofrendo um motim. Assim, em seu discurso, a palavra não exerce uma função útil, não está, tampouco, a serviço da verdade senão pelo que não é dito.

Blanchot, dissertando sobre a fala, acentua que esta é uma coisa grave, pois “a partir do momento em que se fala, e mesmo de maneira e de coisas as mais simples, logo algo de desmesurado está em jogo, algo que está à espera na reserva do discurso familiar.” (p. 196). Isso acontece porque o que está presente na presença da fala é na verdade o que a fala não deixa ninguém alcançar, nem aquele que diz e nem aquele que escuta. Sendo assim, o desconhecimento é o dom único da fala, devido à sua insuficiência na comunicação entre Benito e Delano.

O que acontece é que a fala de Benito já partia de si longe do domínio da verdade e chegava a Amasa devastando a autoridade que as palavras a ele ditas poderiam ter. Elas se transformam em outra coisa, em algo que a própria palavra não poderia comportar. Esse é o não alcance que a própria fala carrega ao falar, é a literatura que, como explicita Roland Barthes em *Aula*, semeia uma trapaça com a língua e da língua: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.” (p. 15)

Vemos no capitão de *San Dominick* uma estreita relação que, não só Benito apresenta, como também o próprio ambiente, primeiramente impenetrável:

Invariavelmente, na primeira abordagem de um navio grande e populoso em pleno mar, especialmente de um navio estrangeiro com uma tripulação indefinida, com marinheiros, digamos, de Lascar ou Manila, a impressão difere de maneira peculiar daquela produzida quando se entra pela primeira vez numa casa estranha, com moradores estranhos numa terra estranha. Tanto a casa como o navio, ela com suas paredes e janelas, ele com suas amuradas altas como parapeitos, escondem o seu interior até o último momento; mas no caso do navio há mais uma coisa: o vivo espetáculo que ele contém, ao ser repentina e completamente desvendado, produz, em contraste com o oceano deserto que o rodeia, um efeito como que de encantamento. O navio parece irreal com essas roupas, gestos e rostos estranhos, como se fosse apenas uma imagem sombria, recém-saída das profundezas, que devem recebê-la imediatamente de volta (p. 13)

O que vemos guardado nesse trecho é também uma ideia de escrita, de literatura, mais do que apenas uma descrição sombria do navio. Assim, o navio apresenta esse lugar protegido em que não se vê tudo ao adentrar, mas que provoca o encantamento quando é desvendado. No entanto, esse desvendar parece mais um jogo que a própria literatura mancomunada para que não se deixe de buscá-la. Em “A grande recusa”, Blanchot afirma que

No entanto, nesta vitória existe uma derrota, nesta verdade, a das formas, das noções e dos nomes, há uma mentira e, nessa esperança que nos concede um além ilusório ou um futuro sem morte ou uma lógica sem acaso, existe talvez a traição de uma esperança mais profunda, que a poesia (a escrita) deve nos ensinar a reafirmar. (2007, p. 74)

O desvendamento que pensamos conseguir é esse além ilusório, essa esperança que nos faz continuar a buscar imperiosamente a verdade da literatura. No entanto, a verdade está sempre ausente na existência dela.

Benito Cereno é descrito sempre como alguém composto por claras debilidades física e mental, com desarranjos cerebrais e mudanças constantes de humor: “Esse humor inconstante se enquadrava, como já se deu a entender, numa moldura igualmente inconstante.” (p. 17). O quadro do capitão contribui também para as mudanças de pensamento de Delano: “Mas logo o capitão refletiu que, apesar da indulgência com que primeiro julgara o espanhol, bem poderia, no final das contas, não ter sido tão caridoso. No fundo o que lhe desagradava era a reserva de Dom Benito” (p. 18). Em consciência, Delano ria de seus pensamentos tolos e das atitudes de Benito, acreditando que muitas delas eram ligadas a superstições descabidas. Associava também, por vezes, ao próprio balanço do mar: “Ah, essas correntes marítimas nos balançam a cabeça quase tanto como balançam o navio.” (p.53). No entanto, sua alternância de pensamento estava ficando cada vez mais forte. Delano via as variações em Benito, atribuindo-as ou a uma loucura inocente ou a uma impostura maléfica, bem como passava ele por essa inconstância:

Isso impeliu novamente seu olhar na direção de Dom Benito, e, como antes ele não pode senão deduzir que era ele mesmo o assunto da conferência. Parou, então, por alguns instantes [...]. Tinham ar de conspiradores. Em conexão com as últimas perguntas e com o incidente do jovem marinheiro, essas coisas provocaram um tal retorno daquela involuntária suspeita, que a singular inocência do americano não pode mais suportá-la. (p. 42)

Antonio Bento, ao falar da frase de *Bartleby*, diz que “a expressão parece situar-se antes no terreno movediço do neutro, aludindo o carácter perigoso das afirmações e das negações e designando uma pura decisão com um material linguístico ambíguo e paralisador.” (p. 62), isso porque o terreno do neutro, da não atitude, não comportava acontecimentos, apenas possibilidades.

Assim como acontece com o advogado em *Bartleby*, as suspeitas temerosas de Delano, que começou a sentir sobretudo “um medo fantasmagórico de Dom Benito” (p. 44), são provocadas por causa do desconhecido, do não entendimento do que se passava. Crescia um mistério que não agradava à racionalidade, enfatizava-se a potência causadora do medo, porque nada em realidade acontecia, mas estava sempre na iminência de acontecer, e era justamente essa iminência que assustava o capitão Amasa Delano.

O capitão espanhol, em uma de suas conversas com o americano, começa a fazer perguntas sobre as condições, quantidade de armas e de tripulação do *Bachelor's Delight*, navio deste. Essas perguntas – esclarecidas ao final da obra, tendo em vista que o plano de Benito era combater o motim que se formara em seu navio – só serviram para alimentar mais ainda os pensamentos desconfiados de Delano:

Mas essas perguntas do espanhol! Isto realmente dava o que pensar. Não pareciam feitas com o mesmo objetivo com que um ladrão ou assassino, à luz do dia, faz o reconhecimento dos muros de uma casa? Mas, com más intenções, solicitar abertamente esses detalhes da principal pessoa em perigo, e, assim, com efeito, colocá-la em guarda; que procedimento improvável era aquele? Absurdo, portanto, supor que tais perguntas houvessem sido feitas com desígnios maldosos. Assim, a mesma conduta que, naquele momento, provocara o alarme, servia agora para dissipá-lo. Em suma, qualquer suspeita ou temor, ainda que aparentemente o mais razoável na ocasião, era agora, com a mesma razoabilidade, descartada. (p. 46)

Às perguntas de Benito podemos associar o pensamento de Blanchot acerca do que é a questão, do que ela carrega consigo:

A questão, sendo palavra inacabada, apoia-se no inacabamento. Ela não é incompleta enquanto questão; ela é, ao contrário, a palavra que o fato de declarar-se incompleta realiza. A questão substitui no vazio a afirmação plena, ela a enriquece com esse vazio interior. Por intermédio da questão, oferecemo-nos a coisa e oferecemo-nos o vazio que nos permite não tê-la ainda ou tê-la como desejo. A questão é o desejo do pensamento. (p. 43).

O inacabamento da questão é a realização da resposta, no sentido de que esta deve permanecer possibilidade e, por isso, nunca se realizar de fato, tendo em vista que a resposta limitaria a questão, elimina qualquer possibilidade, desgraçando, assim, o desejo do pensamento, sempre preenchido pelo vazio enriquecedor da pergunta sem resposta.

Assim, as perguntas de Benito não fazem mais do que contribuir para a dubiedade ligada a seu comportamento. Para Delano, ao mesmo tempo em que os questionamentos eram suspeitos, atribuí-los a algum conluio seria demasiado, dada a obviedade que isso parecia ter, o que implicaria uma reação com a qual o espanhol teria que lidar gratuitamente, caso o pensamento do Capitão tivesse sido alimentado de forma equivocada.

Havendo essa particularidade com relação a Benito como questionador, diferentemente dos outros dois, que apenas são questionados, é necessário ressaltar que suas perguntas, ainda que objetivas, não atingem nenhum fim; pelo contrário, contribuem para a dispersão do que se esperava e enfatizam a confusão do Capitão Delano. A questão, nesse sentido, causa a mesma reação paralisadora que está incrustada na não resposta dos personagens quando estes são pressionados e deles se exige respostas objetivas. Na verdade, no caso de Benito, é possível até pensar que existe uma resposta no que ele diz, no entanto, sua resposta faz parte de um jogo de enigmas ao qual o questionador vê-se fadado e cada vez mais enleado.

Para Giorgio Agamben, em *Ideia de prosa* (1999), “a essência do enigma está no facto de a promessa de mistério que ele gera ser sempre necessariamente gorada, uma vez que a

solução consiste precisamente em mostrar que o enigma não era mais que aparência.” (p. 106). Isso acontece devido ao fato de o enigma se dissolver e demonstrar que na verdade ele não existia: “O que significa, na realidade, que o fato enigmático se refere apenas à linguagem e à sua ambiguidade, e não àquilo que nessa linguagem é visado, e que, em si, não é só absolutamente desprovido de mistério, como também não tem nada a ver com a linguagem que deveria dar-lhe expressão, mas se mantém a uma distância infinita.” (p. 106). Assim, relaciona-se com o enigma a forma das perguntas que Benito faz a Delano pelo fato de, não se tratando como enigma, guarda em sua ambiguidade a essência enigmática que exige o direito de resposta simplesmente para poder rechaçá-la.

Voltando à relação entre o *San Dominick* e a literatura, acrescentamos a essa ligação a ideia à qual se liga o navio do Capitão Delano, *Bachelor's Delight*, bem como o próprio mar. Assim como as paredes do escritório do advogado isolavam os episódios que se sucediam com relação a Bartleby, o mar em Benito Cereno também guardará a função de ambiente isolador, de um lugar à parte que salva o mundo do conhecimento da narrativa:

Tentando quebrar o encantamento, só fez cair em outro. Embora em alto-mar, parecia estar em alguma distante região do continente; prisioneiro em algum castelo deserto, deixou-se olhar para terras inabitadas e perscrutou vários caminhos, onde jamais carroça ou peregrino passara. (p.55).

Em uma perspectiva relacionada ao que é, para nós, a literatura e, mais especificamente, de como se trata a literatura contemporânea, associamos o alto-mar ao ambiente movediço e desconhecido que será buscado, com ânsia de desbravá-lo, na leitura. A ideia de literatura relaciona-se, nessa visão, à descrição do *San Dominick*, como já explanamos alguns parágrafos atrás, no sentido de que lá se passam todos os acontecimentos que não conseguem ser explicados, que os nós se atam para que Delano possa desatá-los sem sucesso, é onde permanece guardado o enigma sem resolução, onde Amasa não se sente seguro. Essa é a linguagem literária que se opõe à linguagem comum, pois, de acordo com

Blanchot, “A linguagem comum certamente tem razão, a tranquilidade tem esse preço. Mas a linguagem literária é feita de inquietude, é feita também de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida.” (p. 313). Essa linguagem comum, esse lugar seguro é, todavia, o bote do *Bachelor's Delight*, que o levaria de volta à realidade sã e salva de seu navio. É ele que consegue dar tranquilidade às perturbações que Benito causa em Delano, quando visível:

A visão daquele bote tão conhecido se aproximando – não como antes, meio difuso na neblina, mas definido em seus contornos, e assim manifestando, como um homem, sua individualidade [...] – a visão daquele bote de estimação evocava mil associações tranquilizadores, que, em contraste com suspeitas prévias, enchia-o não só de suave confiança, mas também, de algum modo, de autocensuras bem humoradas, por ter tido saudades de um bote. (p. 59-60)

Mas é o bote também que alimenta a sua perturbação, quando distante: “Gradualmente sentiu uma irritação surgindo pelo atraso de seu bote; isso em pouco tempo se combinou à desconfiança.” (p.62)

Nesse jogo, o mar brincava com a consciência do Capitão americano, ora afastando-o da realidade e da tranquilidade, deixando seu navio mais distante, ora trazendo seu navio mais pra perto do *San Dominick*, devolvendo a calma tão prezada por Amasa.

A narrativa, alimentada apenas por suposições, tem finalmente sua ação no momento em que Delano deixa o *San Dominick* e volta para seu navio: “Nesse instante, Dom Benito saltou por cima da amurada, caindo aos pés do Capitão Delano, ao mesmo tempo gritando na direção de seu navio, mas numa voz tão frenética que ninguém no bote podia entendê-lo.” (p. 95). O Capitão pensa que Dom Benito estava fingindo para os tripulantes de seu navio que havia sido raptado, para que pudesse acabar com seu bote, com seu navio e com sua vida. No entanto, quando viu o negro Babo se aproximar com uma faca, viu que não era Delano quem ele queria matar, mas o próprio espanhol.

Ao final, a figura de proa, outrora escondida, é mostrada: é o esqueleto de seu amigo morto por Babo. Travada a batalha, Delano, Dom Benito e Babo saem com vida. Imediatamente, ao chegar à Ilha de Santa Maria, os dois primeiros vão à delegacia registrar o que havia acontecido. Daí em diante dá-se o apêndice, que é o depoimento de Delano, incerto e confuso, mas documental. Por fim, após o trecho do documento, segue-se, alguns meses depois, o enforcamento de Babo e a morte de Benito. A cabeça de Babo “olhava para o monastério, sobre o Monte Agonia; foi de lá, três meses depois de liberado pelo tribunal, que Benito Cereno, transportado em seu caixão, seguiu, de fato, seu chefe.” (p.127).

Com relação à morte de Benito, outro fator que se liga, para nós, à ideia de literatura contemporânea, discorreremos a respeito dela no próximo capítulo, no qual será necessário retornar às três obras aqui demonstradas e fragmentadas neste capítulo. De toda forma, ponto para o qual devemos chamar atenção, ainda, é que por mais que a linguagem literária consiga transpor a irrealidade para a realidade da linguagem, ela não pode ser tida como vitoriosa, tendo em vista que está baseada em uma mentira. Não uma mentira no sentido de não corresponder ao mundo real, mas sim por tentar ela mesma chegar a esse mundo real sem sucesso. A literatura parte dele, mas não consegue retornar a ele.

2.3 A indecisão orgânica de *Billy Budd*: nós entre o sim e o não gaguejantes

Billy Budd, último livro escrito por Herman Melville e publicado apenas mais de vinte anos depois de sua morte, é, talvez, a mais densa das três obras das quais falamos aqui. Densa de forma diferente da de *Bartleby*, que se liga a uma concisão de páginas e ao não entendimento do escrivão, bem como diferente da densidade de *Benito Cereno*, aqui mais relacionada ao mistério que permeia toda a obra. *Billy Budd*, na verdade, tem em suas costas uma melancolia, uma insatisfação primordial e uma inquietude que talvez as outras não mostrem tanto.

Tentar resumir as narrativas em um enredo é trabalho para poucos, embora, como reflete o narrador de *Billy Budd*, em troca de um dinheiro considerável, muitos façam. De toda forma, não se pode fugir de tal atitude por completo.

A última obra de Herman Melville traz à tona a história do Belo Marujo – que não tem história – e da sua relação com os outros tripulantes a bordo da *Belipotente*, após sua retirada abrupta do navio do qual fazia parte, *Direitos do Homem*. Veremos mais dois personagens de destaque nessa obra, cada um tendo um papel certo na vida de Billy: Claggart e Capitão Vere.

Com relação à descrição do personagem que dá título à obra o narrador diz: “Uma estrela guia como essa, ao menos na aparência, e um tanto também na essência, embora com importantes variações que o desenrolar da história tornará evidentes, era o que era Billy Budd.” (p. 19), marco de orientação da vida marinha e militar, que era ainda um perito em sua profissão arriscada, bem como lutador. Força e beleza estavam harmonizadas no Marujo.

Billy, sempre tão cuidadoso e exemplar, jamais fizera algo que lhe fizesse ser levado a punições. “Qual então foi sua surpresa quando começou a ver-se ocasionalmente envolvido em pequenos apuros.” (p. 52). O que o atormentava era não conseguir entender como tais fatos passaram a acontecer.

O primeiro desentendimento por parte do comportamento do marujo acontece quando este, sendo obrigado a deixar seu antigo navio, despede-se de seus companheiros e do próprio navio:

– E adeus a você também, Direitos do Homem [...]. Obviamente, a conduta de Billy constituía terrível infração ao código naval. Mas nesse código ele jamais havia sido instruído; em consideração a isso, o tenente dificilmente teria proferido reprimenda tão enérgica, não fosse pela saudação final ao navio – coisa que julgou como um ataque dissimulado da parte do novo recruta, uma crítica velada ao recrutamento em geral, e ao seu próprio em particular. (p.25)

No entanto, como o narrador esclarece, se houve alguma sátira por parte de Budd, foi uma atitude desprovida de intencionalidade, uma vez que falta a Billy essa inclinação satírica e a destreza que se requer para tal ato. Além do que, “lidar com duplos sentidos e insinuações de toda sorte era algo absolutamente estranho à sua natureza.” (p.26)

O Belo Marujo era analfabeto e, apesar de não saber ler, sabia cantar e até compunha suas canções, algumas vezes. Ele tinha, ainda, um pequeno defeito:

um estorvo que ocasionalmente obstruía sua capacidade vocal. E se, nos momentos de perigo ou comoção das forças da natureza, ele era tudo aquilo que um marujo deve ser, quando era alvo de uma provocação repentina que lhe causasse profunda ferida no coração, sua voz, de outro modo singularmente musical, expressão da harmonia interior, tendia a desenvolver uma indecisão orgânica, algo que, de fato, lembrava gagueira ou coisa pior. (p. 31)

Billy era um sujeito de profunda inocência, descrito sempre como alguém desprovido de sentimentos mesquinhos. Na Belipotente, ele não era nem de longe tratado como a estrela que era na marinha mercante:

Para alguém em essência tão noviço na complexidade das convenções sociais, a transição abrupta entre a esfera singela em que anteriormente circulava e o mundo mais vasto e sinuoso de uma grande belonave teria sido motivo de considerável

constrangimento, caso houvesse em sua compleição qualquer traço de orgulho e vaidade. Na heterogênea turba da Belipotente assentavam praça vários indivíduos que, a despeito de ocuparem posições inferiores na hierarquia, eram de índole muito pouco ordinária – marujos notavelmente suscetíveis a estampar aquele ar que a contínua disciplina marcial e a repetida participação em batalhas pode em alguma medida conferir até mesmo ao homem comum.” (p. 28)

O comportamento racional do advogado, em *Bartleby*, e de Delano, em *Benito Cereno*, também permeará Capitão Vere, que, em *Billy Budd*, é descrito como um homem íntegro e confiante, dado à realidade mesmo em suas leituras. Estelar Vere “destacava-se por sua personalidade invulgar”. Seus prolongados anos de serviço “não haviam absorvido e *salgado* o homem por inteiro.” Fascinado por livros sobre homens e fatos reais, o Capitão gostava de homens que sabiam, através da linguagem, “com o espírito do senso comum, filosofar sobre a realidade.” (p. 43-4).

Com relação a Claggart, o narrador ensaia seu retrato. Sua tez, “embora não fosse exatamente desagradável, parecia não obstante indicar que algo de defeituoso ou anormal havia em seu sangue ou constituição.” (p. 47). John tinha inveja e ciúmes de Billy Budd. De fato, não se podia explicar a antipatia espontânea que Claggart nutre por Billy, a não ser pelo fato de ter sido atijada por sua inocência: “Ora, Claggart era um desses, em quem a mania da índole perversa não fora engendrada por uma educação torpe nem por livros corruptores, tendo ao contrário nascido com ele e sendo-lhe inata.” (p. 63).

Budd não conseguia enxergar a ambiguidade com a qual Claggart o tratava. Não tinha consciência sequer de si; não se podia esperar dele um olhar profundo perante as veredas a que se entranham as atitudes do outro. Quando Dano, um velho marujo que se afeiçoou por Billy, tenta alertá-lo sobre o comportamento de Claggart, Billy fica em profunda perturbação.

Com exceção de Claggart, o Belo Marujo despertava sentimentos fraternais em todos, principalmente depois de se saberem de sua história, com a qual ele não se mostrava triste, mas deixava uma perplexidade e compaixão pairando nas pessoas ao se redor: Billy era um

rapaz sozinho. Não possuía família, não possuía história; “toda a família reduzia-se a ele mesmo” (p. 27):

O mistério tornou-se menos misterioso graças a uma informação concreta, obtida quando, junto ao cabrestante, Billy foi formalmente incorporado à Marinha. Indagado pelo oficial, um sujeito baixinho e enérgico, sobre, entre outras coisas, seu local de nascimento, respondeu:

– O senhor não repare, mas eu não sei. [...] – Tem alguma ideia de onde veio? – Não senhor. Mas ouvi dizer que fui achado num cesto muito bonito, todo forrado de seda, que um dia apareceu dependurado na aldrava da porta de um homem bondoso, lá em Bristol. (p. 28-9)

Aparece aqui mais uma problemática que a literatura contemporânea parece colocar em xeque: a valorização da história, o peso que o passado tem no presente, até mesmo como fim, dos quais falaremos em breve.

Claggart, impedido de amar Baby Budd “por destino e maldição”, resolve empeçonhar o Capitão Vere com uma série de suspeitas irreais acerca do marujo. Enquanto discursava, Claggart causava a Vere rápidas e variadas impressões, desde uma vaga aversão repulsiva a um patriotismo supersensível e forçado. Claggart repetiu as acusações para Billy Budd, o qual, tendo demorado a entender o que se quis dizer, empalideceu a rubra face tão logo começou a compreender o que se passava. Diante de tantas acusações, o desejo de Vere era ver Billy se defender; no entanto, o Capitão fez com que viesse à tona o seu defeito de fala, que impedia qualquer gesto de defesa:

– Fale, homem! – disse ao rapaz petrificado o capitão Vere, mais perplexo com o aspecto do gajeiro do que com o de Claggart. – Fale! Defenda-se! Porém o apelo não produziu em Billy senão uma gesticulação estranha e um gorgolejo mudo [...]. Nele serviu para colocar em ação a deficiência que espreitava, a qual, temporariamente intensificada pelas circunstâncias, transformou-se em um convulsionado nó de língua, ao passo que os movimentos da cabeça e do corpo, que se projetavam espasmodicamente para frente na agonia vã de obedecer à injunção para falar e se defender, davam-lhe ao rosto a expressão de uma sacerdotisa vestal que, ao ser enterrada viva, envidasse os primeiros esforços contra o sufocamento. (p. 92)

Tal como a fórmula está para Bartleby, os desmaios e tosses estão para Benito como defeitos de fala, no sentido de que impedem que eles comuniquem algo de forma racional ou entendível, a gagueira está presente em Billy também impedindo que o jovem seja dono de um discurso objetivo. A gagueira de Billy faz com que ele tenha, assim, um discurso preenchido pelo silêncio.

Maurice Blanchot afirma que

o silêncio está longe de ser o oposto da língua; pelo contrário, só há linguagem no silêncio, que é ao mesmo tempo a condição, a intenção e a virtude da palavra. Eu falo, mas, a partir do momento em que o que digo cria em torno da coisa que designo um vazio que a torna ausente, eu me calo, designo também a ausência longínqua onde tudo afundará, mesmo minha palavra. Assim se formam a esperança e a ilusão de fazer o silêncio com as palavras. (1997, p. 70)

Giorgio Agamben, também falando a respeito do silêncio, conta uma fábula e diz em seguida que “a filosofia tem certamente a ver com a experiência do silêncio, mas que o assumir dessa experiência não constitui de modo algum a identidade da filosofia.” (p. 111). Assim, “o silêncio não é sua palavra secreta – pelo contrário, a sua palavra cala perfeitamente o próprio silêncio.” (p. 111)

Billy, então, fala. O silêncio provocado pela gagueira é o enigma que, não perguntando nada, exige tudo como resposta, não desejando nada, precisa de tudo. O silêncio é uma manifestação da linguagem, cuja possibilidade ele amplia e, dessa forma, desafia.

O não falar de Billy nos faz notar que o modo como a ideia de verdade é tratada nessa obra parece ter a ver com fatos, como o que aconteceu, no sentido, ainda, de que a verdade está guardada na história, na memória. No entanto, há uma aparente crítica intrínseca a essa atitude. Levar em conta somente fatos seria julgar Billy como vilão e supor Claggart como inocente, que foi o que aconteceu, pois “a inocência e a culpa personificadas por Claggart e Budd haviam, na realidade, trocado de lugar.” (p.98), tendo em vista que o ato do Belo Marujo era incontestável e constituía crime militar.

Capitão Vere, por mais que acredite na inocência de Billy, precisa ouvir o que ele tem a dizer em sua defesa. Da mesma forma, os outros personagens se surpreendiam com o fato de Billy ter matado Claggart, mas não se pode mudar o que aconteceu: “Os três oficiais dirigiram olhares de não pouca surpresa para Billy Budd, o último homem a quem suporiam capaz, fosse dos desígnios amotinadores que Claggart alegara, fosse do ato que ele incontestavelmente acabara de executar.” (p.101). A verdade, assim, ganha um ar de impossibilidade e é substituída pelos atos de seus personagens. Não importa se acreditavam que Billy fosse uma pessoa boa; por mais que tentasse agir em sua defesa, a razão não permitia defendê-lo, de fato. Suas atitudes incitavam dúvidas, sua voz não o defendia; mais o acusava, de tão pouco claras, de tanto que nada diziam.

Assim, diante do emudecimento de Billy, sequer foi necessária investigação. Vere não consegue aceitar o que aconteceria com o marinheiro e fica de tal forma afetado que passa a ter sua sanidade questionada por ele e pelo narrador:

Quem saberia traçar no arco-íris uma linha demarcando o fim do matiz violeta e o início do laranja? Percebemos com clareza a diferença entre as cores, mas qual é o ponto exato em que uma penetra a outra e se mescla com ela? O mesmo acontece com a razão e a insanidade. Quando pronunciadas, não suscitam dúvidas. Mas quando sua presença é apenas presumida ou menos pronunciada, traçar a linha divisória exata é tarefa que poucos assumem, se bem que, em troca de honorários mais consideráveis, alguns especialistas profissionais o façam. E não há nada de admirável, muito pelo contrário, no fato de que alguns homens façam isso, ou tentem fazê-lo por dinheiro. (p. 97)

Da mesma forma que razão e insanidade possuem uma linha tênue de ligação, memória e esquecimento, silêncio e fala também possuem essa impossibilidade de dizer quando começa um e quando termina outro. Um é necessário para que o outro exista; eles não se bastam isoladamente, tendo em vista que o silêncio faz parte da linguagem, que a memória só é possível através do esquecimento como explica Blanchot em *A conversa infinita 3*:

Em alguns dos poemas gregos em que se engendram os deuses e onde ao mesmo tempo eles se engendram, ainda divinos, já como nomes poderosos e em certo sentido metafísicos, o Esquecimento é a divindade primordial, o antepassado venerável, a primeira presença daquilo que dará lugar, por intermédio de uma

geração mais tardia, a Mnemósuna, a mãe das Musas. A essência da memória é assim o esquecimento, esse esquecimento em que é preciso beber para morrer. Isso não significa apenas que tudo começa, tudo termina no esquecimento, no sentido pobre que damos a essa fórmula; pois o esquecimento, aqui, não é um nada. Esquecimento é a própria vigilância da memória, a força tutelar graças à qual se preserva o oculto das coisas e graças à qual os homens mortais, assim como os deuses imortais, preservados daquilo que são, repousam no oculto de si próprios. (2010, p. 50)

Com relação à importância da história, tecla na qual viemos batendo desde o primeiro capítulo e ainda será objeto do último, concordamos com Maurice Blanchot quando diz que,

Para todos, a história, sob uma forma ou outra, chega a seu fim (“tirante o desenlace”): para o homem da grande razão, porque ele se pensa como todo e porque ele trabalha sem descanso para tornar o mundo razoável; para o homem da pequena razão, porque, numa história furiosa e privada de fim, o fim a cada momento é como se já fora dado; para o homem da crença, porque de ora em diante o além termina a história, gloriosa e eternamente. (2007, p. 186.)

O que parecia deixar esses homens perplexos, inclusive John Claggart, era não poder saber nada, era acreditar que aquele rapaz “não tinha história”, que ele não sabia de uma história para contar. O fato de Billy não saber suas verdades – ideia ligada à noção comum de passado, tendo em vista que indicamos através da memória o que aconteceu de fato – fazia com que se pudesse duvidar constantemente de seu caráter, embora – ou talvez por isso mesmo – Billy nunca tenha agido, a não ser através da não ação, inclusive no episódio da morte de Claggart. Quanto mais era necessário a Billy falar, menos ele conseguia dizer, mesmo quando questionado calmamente por Vere:

Em vez do efeito desejado, essas palavras, ditas em tom tão paternal e que sem dúvida tocaram o coração de Billy, incitaram-no a esforços ainda mais violentos na tentativa de obter alguma expressão vocal – esforços logo abortados, como que confirmando a paralisia e impondo ao rosto uma expressão doía contemplar. No instante seguinte, rápido como o fulgor de um canhão disparado à noite, seu braço direito voou, e Claggart desabou no convés [...]. Depois de arquejar uma ou duas vezes, Claggart ficou imóvel. (p. 93)

Billy foi formalmente condenado e sentenciado à força, com um conformismo que Vere não conseguia ter: “Que o condenado sofreu menos que o principal responsável por sua condenação é algo que a exclamação do primeiro parece sugerir.” (p. 115). Quanto a Billy, sua agonia,

resultante sobretudo da defloração de um coração jovem e generoso no primeiro contato com o elemento diabólico que encarna e opera certos homens – a tensão dessa agonia extinguiu-se [...]. Pois, de quando em quando, em meio a esse enlevo, uma luz alegre e serena, nascida de alguma reminiscência ou devaneio, disseminava-se pelo semblante do agrilhado e depois se esvaía, apenas para tornar a surgir novamente. (p.120)

Por esse conformismo, diríamos acontecer com Billy Budd o que Blanchot chama de experiência-limite:

Supomos o homem em sua essência satisfeito; não tem, homem universal, nada mais a fazer, não necessita de nada, é – mesmo se individualmente ainda morre –, sem começo, sem fim, em repouso no devenir de sua totalidade imóvel. A experiência limite é aquela que espera esse homem último, capaz uma única vez de não se deter nessa suficiência que atinge; ela é o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito “em tudo”, a pura falta, ali onde no entanto há consumação de ser. (2007, p. 187)

Esse descontentamento que se origina não é vago; é na verdade uma falta essencial que o coloca em questão. Billy Budd é essencialmente essa, a insatisfação escondida por detrás de seu contentamento, de sua aceitação e de sua bondade extrema.

Capitão Vere não resistiu muitos anos após a morte de Billy Budd, carregando consigo a culpa do que acontecera àquele jovem até suas últimas palavras, as quais foram o nome do Belo Marujo. No entanto, o que restou da história de Billy e de Claggart foi tão somente a recriação absoluta dos fatos, fazendo o passado ser substituído por outro, recriando o que era mais reconfortante saber: que a justiça fora feita.

O documento que chegou às mãos das pessoas registrava que Billy havia liderado uma conspiração e que Claggart, ao descobrir, foi vingativamente apunhalado no coração pelo marujo, que o atacou com uma faca inesperadamente. Registra, ainda, Claggart como uma nobre e respeitável vítima de um perversor que pagou pela enormidade de seu crime. Assim os dois chegaram ao conhecimento da sociedade.

Entramos mais uma vez na discussão sobre o passado não fixo. Em sua “Ideia de verdade” (1999), Giorgio Agamben enfatiza que “Este monstruoso compromisso entre destino

e memória, no qual aquilo que só pode ser objeto de recordação (o retorno do idêntico) é vivido todas as vezes como um destino, é a imagem distorcida da verdade, que o nosso tempo não consegue dominar.” (p.48). Assim, o passado não permanece como uma forma fixa porque está intrínseco à memória. Esta, por sua vez, é construção de linguagem e constantemente mutável. Essa que tomamos como verdade é, todavia, a imagem distorcida da verdade, devido à visível pretensão de fixá-la como verdade. Nesse embate, a ideia de verdade perde sua força dentro da obra *Billy Budd*, porque já não a sustenta mais como tal. O narrador, ao nos fazer ver as distinções entre o que aconteceu e como se soube que aconteceu quebra, assim, o discurso do poder, do que não pode ser questionado. A linguagem da arte incita questionamentos o tempo todo, questionamentos que não conseguimos deixar de fazer. Perguntamos à obra o que ela exige, em seu silêncio não ouvimos se ela disse “a folha em branco” ou “a folha em preto”, o que já foi dito ou que nunca conseguirá ser dito.

3. A impossibilidade da morte de Bartleby, Billy Budd e Benito Cereno

SEXTA ELEGIA

[...]

Misterioso irmão dos mortos jovens é o herói.
Que lhe importa durar? Sua existência é a ascensão:
eleva-se, incansável, e penetra nas constelações
mutáveis do perigo à espreita. Poucos o seguem. Mas
o destino, para nós mudo e obscuro, subitamente
para ele se transforma e como um canto arrebatado,
na tormenta de um mundo murmurante. Atravessa-me
com o ar torrencial, seu rumor cheio de trevas.

[...]

(Rainer Maria Rilke)⁶

Se houvesse a necessidade de resumir os três personagens em uma única palavra, talvez uma das que mais coubesse fosse “inúteis”. Não utilizamos o termo aqui, de maneira alguma, em sentido pejorativo ou diminuidor; pelo contrário, falamos de forma engrandecedora. Essa inutilidade deles é o que, na verdade, dá a existência das obras, no sentido de que a obra parece só se tornar possível a partir do não entendimento que se tem acerca de Bartleby, Billy e Benito. Por eles serem personagens com funções determinadas, mas que não as exercem é que os chamamos de inúteis; no entanto, eles serem inúteis é a necessidade motora das obras, ou condição para que se tornem linguagem de ficção.

A linguagem cotidiana está ligada a um saber primordial. Esse saber se relaciona à ideia de comunicação, de expressão, seja ela verbal ou emocional, com suas falhas próprias, mas com determinados objetivos e vivências que funcionam como guia, apesar de não serem menos complexas por isso. Em contraponto, a linguagem de ficção não tem esse

⁶ RILKE, 2001, p. 61.

compromisso; ela na verdade se realiza no interstício, fala sem palavras e se torna ela mesma a realidade, tal como Maurice Blanchot explicita:

a frase da narrativa nos coloca em relação com o mundo da irrealidade que é a essência da ficção e, como tal, aspira a se tornar mais real, a se constituir numa linguagem física e formalmente válida, não para se tornar o *signal* dos seres e dos objetos já ausentes, pois imaginados, e sim para *apresentá-los*, para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa. (1997, p.80)

Assim, o que a linguagem de ficção faz não é representar a realidade, mas apresentar, a partir dela, uma outra realidade. Essa outra realidade, por sua vez, está ligada à não sustentação de verdades, haja vista que não se pode conferir se o que o texto diz é verdadeiro ou falso, mesmo por não podermos estabelecer esse juízo de valor. Quanto a isso, podemos pensar no Bartleby, copista que não copia, talvez porque ele não possa impor verdade a suas cópias, porque não possa ter autoridade em um discurso que não lhe pertence, porque nenhum discurso lhe pertencerá, ao mesmo tempo – e por esta razão – todo discurso lhe pertence em potencial. O escrivão é o pai negligente de toda escrita que só é possível de acontecer não acontecendo, como a *rasura tabulae* de Agamben, sobre a qual explanamos no capítulo 2, a potência pura é a própria página branca do pensamento. Segundo Agamben, “O ‘preferirei não’ é a *restitutio in integrum* da possibilidade que a mantém em equilíbrio entre o acontecer e o não acontecer, entre o poder ser e o poder não ser. Ele é a recordação do que não aconteceu.” (p.42), um experimento sem verdade, como o italiano coloca.

Da mesma forma, Benito está impossibilitado de exercer sua função de comandante, tendo em vista que não tem o poder de dizer a Delano que sofre de ameaças por parte do negro Babo. Billy Budd, equiparadamente, não pode ser o marujo que deveria ser dentro da narrativa, por conta de uma série de eventos causados por mal entendidos. Assim, são os três inúteis, levando em conta o que deveriam ser.

Bento defende dentre suas ideias a de que Bartleby é o único personagem de Melville que não é dado à ação:

Ao contrário de outros personagens de Melville, de Billy Budd, por exemplo, que, não obstante a sua ingenuidade e gaguez, é um modelo de marinheiro e de homem de ação, ou de Benito Cereno que, perante o motim dos escravos e vendo-se mergulhado na impotência se decide a fugir e a saltar da baleeira, Bartleby sofre de uma espécie de enfermidade da vontade que se manifesta na sua incapacidade para actuar, na sua inaptidão para transformar a realidade. (p. 68)

No que concerne a esta afirmação, cabe aqui discordarmos do crítico português. Na verdade, o que nos parece é que nenhum dos três tem a ação como seu forte, e que agem exatamente através dessa não ação, dado que são eles os motores da narrativa. Billy Budd, por exemplo, não se defende das acusações que a ele são feitas, não tenta – não pode – mudar o pensamento de seus companheiros, e é justamente a não ação que o leva à morte. Da mesma forma, Benito Cereno, apesar de pular no barco de Amasa Delano para tentar se salvar do motim que acontecia em seu navio, corria o grave risco de ser assassinado por ele, tendo em vista que nunca havia exposto razão para qualquer atitude que tivera tomado – ou não tomado. Não por Amasa, mas por suas sequelas, pelo tempo que passara vítima de Babo, sem agir, Benito também morre. Com relação a Bartleby, a sua não ação é realmente, além do motivo maior da obra, o que o leva à morte. Queremos dizer com isso que a não ação dos personagens guarda uma estreita relação com a ação, se pensarmos que, da mesma forma que o silêncio é uma expressão da linguagem, não agir também é uma expressão de ação, acarretando vários acontecimentos.

A não ação também pode ser tida como a liberdade máxima da ação, no sentido de que, não agindo, Bartleby, Billy e Benito, tem qualquer ação em potencial, e podem, de forma iminente, agir sob qualquer circunstância, fazer qualquer coisa. É essa iminência que apavora os personagens no entorno, pois nunca se sabe o que esperar de um homem que ainda não se mostrou em ação. É como se a capacidade desse homem só pudesse ser medida e prevista

através dessa ação. Se não há fatos que sirvam como previsão, não se pode adivinhar aquele homem. Daí vem o constante receio.

As três personagens lançam ao sujeito questionador um enigma, seja por sentenças repetidas incessantemente, seja pelo não poder dizer explicitamente, seja pela gagueira nervosa e pela inocência paralisadora. Segundo Agamben: “A essência do enigma está no fato de a promessa de mistério que ele gera ser sempre necessariamente gorada, uma vez que a solução consiste precisamente em mostrar que o enigma não era mais que aparência.” (p. 106). O fato enigmático se refere apenas à linguagem e à sua ambiguidade, à descoberta do enigma como somente aparência, como um não enigma em si, é o que torna o fato desesperador; é, em outra via, o que desencanta o mistério. É, assim, o canto ilusório das sereias do qual Blanchot fala:

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. (2005, p. 3)

É, assim, o canto imperfeito que já não está mais presente quando se chega até ele, mas que só encanta enquanto busca, enquanto inquietação. O que buscar quando se chega ao objetivo? O que tentar adivinhar quando se chega à resolução do enigma?

Esse jogo de aparências com o qual a literatura brinca se dá até o ponto em que já não se consegue mais distinguir o que é verdadeiro do que é falso. Dessa forma, entendemos esta escrita como desprovida de força de negar algo ou de afirmar algo, já que ambas as atitudes estão relacionadas a uma forma de poder, como nos alerta Blanchot:

Nada mais impressionante que essa surpresa ante o silêncio da arte, essa doença do amador da fala, do homem fiel à honestidade da fala viva: o que é isso que tem a imutabilidade das coisas eternas e que entretanto não é mais que aparência, que diz coisas verdadeiras, mas por trás não há mais que o vazio, a impossibilidade de falar, de tal maneira que aqui a verdade não tem nada para sustentá-la, aparece sem fundamento, é o escândalo do que aparenta verdade, não é mais que imagem e, pela

imagem e a aparência, atira a verdade na profundidade onde não há nem verdade, nem sentido, nem mesmo erro?⁷

Ou seja, quanto mais a literatura tenta sustentar verdades, mais essas verdades se tornam um peso que ela não consegue suportar. Quanto mais os personagens necessitam falar em sua defesa, menos eles se manifestam através da fala e do entendimento, menos eles criam um caminho claro e objetivo para que possamos desvendá-los.

Nas três narrativas parece-nos presente um embate entre o racional – o que não entende e pergunta – e o irracional – o que não pode responder. A qualquer coisa que o advogado, homem da razão, pergunte, a fórmula de Bartleby estraçalha a esperada resposta, esta quem sabe até existente, mas fora do centro da compreensão organizada pelo pensamento. As dúvidas de Delano, homem íntegro e também racional, eram alimentadas pelas tosses e desmaios de Benito Cereno, pelas perguntas que não queria dizer o que diziam, que se mostravam em forma de enigma. A gagueira e a inocência de Billy também rechaçavam qualquer voto de defesa que irracionalmente Vere ou qualquer outro personagem quisesse dar.

Os defeitos presentes em cada personagem, que impedem o esclarecimento e, por vezes, a emissão de enunciados objetivos, provocam uma via de mão dupla: tanto é o que os leva à morte, como também é o que possibilita a existência do mistério de cada um deles e, assim, o que os faz sobreviver à morte do corpo, é o que faz com que a obra sobreviva ao livro.

⁷ Tradução nossa. Texto original: Rien de plus impressionnant que cette surprise devant le silence de l'art, ce malaise de l'amateur de paroles, de l'homme fidèle à l'honnêteté de la parole vivante: qu'est-ce que cela qui a l'immutabilité des choses éternelles et qui pourtant n'est qu'apparence, qui dit des choses vraies, mais derrière quoi il n'y a que le vide, l'impossibilité de parler, de telle manière qu'ici le vrai n'a rien pour le soutenir, apparaît sans fondement, est le scandale de ce qui semble vrai, n'est qu'image et, par l'image et le semblant, attire la vérité dans la profondeur où il n'y a ni vérité, ni sens, ni même erreur? (BLANCHOT, 2002, p. 54).

De maneira geral, nenhum dos três personagens é questionador; no caso de Benito, quando este faz perguntas, pergunta inevitavelmente como enigma, não consegue exigir uma resposta objetiva. Por esta razão, a pergunta mais suscita dúvidas do que acaba com elas. Ninguém é capaz de fornecer respostas; no entanto, não se para de exigí-las. Acontece que eles não são capazes de acabar com o anseio e a aflição de seus questionadores, inclusive os leitores, dentre os quais, em muitos momentos, nos incluímos. Dessa forma, “A resposta de um não convém a nenhum outro. Ela é inconveniente, responde àquilo que necessariamente ignoramos e é, nesse sentido, indecifrável, jamais exemplar. A arte nos oferece enigmas mas, felizmente, nenhum herói.” (p. 39).

Assim, somos lançados para dentro do livro, saímos do *status* de leitor e nos tornamos também personagens questionadores: somos o capitão Delano, que acredita piamente que algo está sendo tramado, provavelmente sua morte, frente à postura subjetiva de Benito. Tornamos, também, o advogado sem nome, para o qual o mistério da contínua sentença de Bartleby, “*I would prefer not to*”, sobrevive a sua morte. Somos, ainda, Capitão Vere, que, mesmo cheio de compaixão por Billy Budd, quer que o marinheiro consiga dizer algo em sua defesa, sem gaguejar. O fato é que os três personagens não podem dar o que o leitor objetivo quer, da mesma forma que a literatura da qual falamos é impossibilitada e também não consegue estabelecer: verdades absolutas.

A escrita à qual nos referimos não é mais aquela que está a serviço da palavra ou de um pensamento idealista, ou seja, não é aquela que tem uma finalidade no mundo real; é, todavia, aquela que preserva o desconhecido, que suscita o tempo todo as mais diversas possibilidades, que provoca o constante questionamento sobre tudo, pois nunca responde objetivamente.

Outro ponto crucial de semelhança entre Billy, Benito e Bartleby está no fato de os três personagens morrerem. Falando primeiramente de Bartleby, podemos dizer que a morte seria o fim do relato sobre o escrivão. No entanto, nas últimas páginas da obra, o advogado, que nada sabia sobre ele, faz mais algumas anotações, apesar de deixar claro que não haveria necessidade de continuar a história, tendo em vista que a imaginação poderia completar decerto as lacunas do relato sobre Bartleby. O advogado abre o parêntese final para dizer-se condescendente com as curiosidades do leitor acerca da figura do escrivão, posto que ele mesmo partilha desse sentimento, tendo em vista que o relato do chefe não domina o que se sabe de Bartleby, o qual nota que há sempre algo a se descobrir. O narrador, bem como o autor, não é mais o que sabe de tudo, não retém mais o discurso absoluto, dada a fragmentação e as lacunas do seu discurso. Mesmo sem garantias sobre sua origem e sobre o que é verdadeiro com relação a Bartleby, o chefe conta que o escrivão havia sido funcionário da Repartição de Cartas Mortas:

Quando penso sobre esse boato, mal posso exprimir minhas emoções. Cartas mortas! Não se parece com homens mortos? Pense num homem que, por natureza ou infortúnio, era propenso ao desamparo; poderia haver um trabalho mais adequado para aguçar o seu desamparo do que lidar o tempo todo com cartas mortas, separando-as para jogá-las ao fogo? Pois elas são queimadas todos os anos, aos montes. Por vezes, entre os papéis dobrados, o funcionário lívido encontrava um anel – o dedo ao qual estava destinado talvez estivesse apodrecendo na sepultura –; algum dinheiro, enviado por caridade – aquele que teria sido ajudado talvez já não estivesse sentindo fome; um perdão para os que morreram em desespero; esperança para os que morreram sem nada esperar; notícias boas para os que morreram sufocados por calamidades insuportáveis. Com recado de vida, essas cartas aceleram a morte. Ah, Bartleby! Ah, humanidade! (p. 37)

São essas cartas as que nunca encontraram seu destino, que nunca serviram para o que foram feitas, assim como Bartleby. Perderam sua função, sua utilidade, da mesma forma que o escrivão.

As cartas mortas poderiam também ser inseridas dentro da ideia de potência de Agamben, tendo em vista que, por mais que de fato elas existam, não causaram o efeito para o qual foram destinadas, não realizaram ativamente sua função, seja de entregar um dinheiro a

alguém que precisava, de pedir alguém em casamento – ou devolver a alguém o anel –, o que observamos é que não haveria função mais bartlebyana do que a função inútil de destruir o que só existiu em potência.

O mistério de Bartleby e a inquietação que o escrivão causava o fizeram sobreviver à sua morte, bem como a incompreendida inocência de Billy Budd o fez sobreviver à dele, através da inquietação que ele causava. A linguagem literária, portanto, não tem direito à morte, é sempre o depois que busca constantemente sua anterioridade, mas que nunca conseguirá ser a coisa em si, nunca conseguirá ser seu referente, visto que este morre, dando vida à palavra. A literatura, então, fala através do que não é dito, do silêncio que guarda essa anterioridade incompreensível.

Assim, “*I would prefer not to*” parece apresentar essa escrita que se encerra em si mesma, que esgota qualquer possibilidade de sentido, a fórmula que impede a existência de um antes e de um depois. Como explicita Deleuze: “a cada ocorrência, é o estupor em torno de Bartleby, como se se tivesse ouvido o Indizível ou o Irrebatível. E é o silêncio de Bartleby, como se tivesse dito tudo e de chofre esgotado a linguagem” (2008, p. 82).

Já Billy Budd é tido como um Adão desconhecedor de qualquer atitude humana impura e, mesmo assim, vítima dela. Talvez esteja aí sua impossibilidade de compreender os acontecimentos dos quais é vítima, da mesma forma que foi vítima, ora da dúvida amedrontadora, ora da ingenuidade e do otimismo, Amasa Delano, bem como a vontade de Benito em revelar a verdade, que não foi mais forte que o motim liderado pelo negro Babo e nem que o temor e a fraqueza que sentia, causada pela lembrança que tinha dos acontecimentos, ambos a bordo do navio onde nada é o que parece.

Ainda no concernente a *Benito Cereno*, confunde o leitor perspicaz o fato de haver uma complementação na obra, com o depoimento que Dom Benito dera ao Tribunal da Ilha de

Santa Maria, contando tudo que realmente se passara em seu navio. Houve momentos em que imaginamos ter sido esse acréscimo um desejo de Melville de mostrar à crítica e aos leitores de sua época, pelos quais costumava ser duramente criticado, que a obra não era um emaranhado de fatos inexplicáveis, tal como julgavam ser *Bartleby*. Pareceu-nos, ainda, uma alternativa encontrada pelo autor para atingir tanto os leitores que precisavam de explicação plausível quanto os que não, tendo em vista que podemos escolher ler o adendo ou não.

Blanchot insinua a existência de um drama metafísico que se trava entre Ahab e a baleia, em *Moby Dick* e que, da mesma forma, esse drama se dá com Ulisses e as Sereias. É, para nós, também, o mesmo drama travado entre Bartleby e o advogado, Capitão Delano e Benito e ainda entre Capitão Vere e Billy Budd: “Cada uma das partes quer ser tudo, quer ser o mundo absoluto, o que torna impossível sua coexistência com o outro mundo absoluto; e, no entanto, o maior desejo de cada um deles é essa coexistência, esse encontro” (p. 10), e isso faz com que o “mundo que resulta dessa reunião seja o maior, o mais terrível e o mais belo dos mundos possíveis, infelizmente um livro, nada mais do que um livro.” (p.10).

Se nos damos conta de que a verdade é uma construção linguística aplicada a certas convenções morais aprovadas pela sociedade, vemos que uma estrutura equivalente acontece dentro da ficção, embora essa equivalência não possa ser tida como parâmetro de comparação entre a verdade do discurso fictício e a verdade do discurso da vida real. Notamos que a criação da verdade da ficção, que é o engendramento da obra, pertence à parte interna do discurso, que não é necessariamente semelhante à verdade da vida real. O que, no entanto, não ocorre em *Bartleby*, bem como nas outras obras que estudamos aqui, é o comum acordo entre o que será convencionado como discurso da verdade. O advogado se apega aos já pré-estabelecidos na vida real; Bartleby, em contraposição, cria um discurso que não pode nem estar dentro na verdade, tampouco dentro da falsidade.

O que acontece nas obras de Melville é o fato de não serem elas o relato de um acontecimento, mas serem elas mesmas o próprio acontecimento, serem elas mesmas a própria realidade. Dessa forma, é inevitável uma relação com a vida real, posto que só se pode escrever sobre algo que, por mais que se ligue ao imaginário, tem origem na realidade. O que a literatura faz, por sua vez, é transfigurar essa realidade a seu serviço, utilizar-se dessa realidade para se distanciar dela, através dela.

É esse o jogo que a literatura faz: no momento em que a realidade se aproxima, que nos aproximamos dela, ela se esquivava, escorrega por entre a nossa razão, enloda a organização objetiva que a todo custo formulamos para tentar entendê-la, torná-la prática. Esse jogo é também a sua sedução, o que nos atrai à literatura para que ela nos fascine e continue, em nós, busca, sem fim. É o “canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro.” (2005, p.11), isso porque sempre que beirmos à vitória de chegar ao canto, ele não estará mais lá, ele se afastará, malogrando-nos mas nos dando esperança, sempre propositalmente perto, sempre distante e inalcançável.

Há quem reclame por uma visível loucura das três personagens, para que se possa, talvez, ter uma explicação palpável, uma resolução certa de que nada mais explica as atitudes de tais personagens senão a insanidade, tida como mãe de toda atitude da ordem do inexplicável. O narrador de *Billy Budd* questiona, então, a certeza que se poderia ter da existência dessa loucura, como já expusemos no capítulo 2, na página 74, complementando ainda que “é coisa que cabe a cada um determinar por si, à luz que esta narrativa conseguir lançar sobre o assunto” (p.97).

O narrador de *Billy* faz uma observação acerca do julgamento do marujo que, para nós, traz à tona uma discussão pertinente e condizente com a noção de História aqui exposta:

Diz um escritor pouco conhecido: “para alguém que analisa uma batalha da qual não participou, travada quarenta anos antes, é fácil dizer como o combate deveria ter sido conduzido. Coisa bem diversa é, pessoalmente e sob fogo inimigo, comandar a luta imerso na fumaça escura que dela exala. O mesmo vale no tocante a outras emergências que envolvem considerações de ordem prática e moral, e nas quais é imperativo agir prontamente. Quanto mais densa a neblina, maior perigo corre o vapor, que aumenta a velocidade malgrado o risco de colisão. Recolhidos ao conforto de suas cabines, os jogadores de cartas não fazem ideia das responsabilidades do homem que atravessa a noite de quarto na ponte”. (pp. 112-113)

O que queremos dizer com isso é que as dificuldades de associar uma obra a determinado tempo ou senso estético é imensa, principalmente porque cada obra é única, por mais que faça parte de um todo. Blanchot diz que “Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura, como se essa detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade de livro.” (2005, p. 293). Da mesma forma, a literatura não pertence a um tempo que não lhe é próprio, nem pode ser presa a ele, embora nos utilizemos dessa estratégia temporal para facilitar nossa compreensão a respeito de quais “características” procurar na obra, pois “a essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a toda afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize; ela nunca está ali previamente, deve ser sempre reencontrada ou reinventada.” (p. 294).

Em *Torres de Babel*, Jaques Derrida trata da problemática da tradução se utilizando da Babel mitológica, bem como do surgimento da mesma como um nome próprio, em suas significações e ressignificações, por vezes sinônima de confusão:

Mas Voltaire sugere ainda outra coisa: Babel não quer dizer apenas confusão no duplo sentido dessa palavra, mas também o nome do pai, mais precisamente e mais comumente, o nome de Deus como nome do Pai. A cidade carregaria o nome de Deus o pai e do pai da cidade que se chama confusão. Deus, o Deus teria marcado com seu patrimônio um espaço comunitário, essa cidade onde não se pode mais entender. (2002, pp. 13-14)

O que está em jogo em Babel é, mais que a tradução, a comunicação, o entendimento. Nesse sentido, existe também uma relação entre a Torre e os personagens melvillianos: há um destaque visível para a não comunicação.

Seria contraditório, à primeira vista, falarmos de não comunicação em escrita; não é, se a relacionamos à subjetividade da arte. O enredo, pensando mais especificamente em *Bartleby*, *Billy Budd* e *Benito Cereno*, deixa de ter maior importância e dá lugar a uma outra percepção literária, a de que a narrativa só se torna possível na impossibilidade da fala. Ela só existe porque existe uma comunicação falha, que na verdade não consegue comunicar, que torna o dizer vazio de significado e, por isso mesmo, cheio dele. Essa Babel é a linguagem que não pode ser reconhecida da qual Blanchot fala: "De que te queixas, silêncio de origem? Por que vir aqui habitar uma linguagem que não pode te reconhecer? O que te atrai entre nós, neste espaço onde desde sempre se afirma a lei implacável do bronze? És tu, esta queixa que ainda não se ouve?" (2001, p.24)

O dito em fórmula, enigma e silêncio dos personagens faz com que as palavras já não se oponham mais, caiam no vazio, no abismo da linguagem. *Bartleby*, *Billy* e *Benito* lançam a fórmula do indistinguível. Parece não ser mais possível determinar o que é loucura e sanidade, sim e não, preferível e não preferível, certo e errado, porque seus bornes estão embaciados, seus limites já não limitam, já não existem e, portanto, longe de suas outrora referências, coexistem dentro da linguagem de ficção.

Acreditamos ser esse pensamento o poder obscuro do qual Blanchot fala, tendo em vista que a impossibilidade de morrer que a obra tem é, então, sustentada por esse engano, por esse poder, uma vez que seu terreno é ilusório, cheio de segredos e de símbolos: "A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as *realmente* presentes fora delas mesmas." (1997, p. 315)

Toda arte realista deforma o real. A escrita quer incessantemente chegar ao real, mas não consegue. Ela tenta estabelecer um acesso ao inacessível, chegar a um referente, ser tão real quanto a realidade, mas a linguagem é insuficiente e nunca consegue chegar lá, pois,

segundo Blanchot, “Quem afirma a literatura nela mesma não afirma nada. Quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura.” (2005, p. 294). A linguagem de *Billy Budd*, *Bartleby* e *Benito Cereno*, assim, também não consegue chegar ou afirmar nada. A literatura surge, então, no espaço entre a renúncia da linguagem como registro e a busca incansável de ter domínio sobre a verdade.

Clara Rowland tece um pensamento acerca das personagens de Melville com base na ideia de potência de Agamben. Ela diz que eles “são os motores de uma narração que lhes é impossível, que deve, à partida, ser mediada, na difícil criação de uma fala que constrói uma personagem, um protagonista ‘extraordinário’, de fora para dentro, numa tentativa de decifração” (p. 2). A narrativa, assim, por mais que se trate, tal como o nome das obras parece nos querer direcionar, de *Bartleby*, *Billy* e *Benito*, é uma narrativa que, se dependesse da ação dos personagens, do enredo que eles desenrolassem, jamais aconteceria; elas acontecem na não ação.

CONCLUSÃO – Os matizes entre o dito e o não dito

Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo. (Maurice Blanchot)⁸

Embora não saibamos se corresponderemos ao que se exige nesta parte do trabalho, não porque não chegamos a lugar nenhum, mas porque traçar conclusões sobre arte é uma tarefa traiçoeira, apesar de inevitável, ainda mais quando falamos do tempo em que vivemos, temos que avaliar se houve o deslindar do que aqui se tentou de alguma forma expor.

Não é raro ouvirmos alguém falar desta ou daquela obra que permanece sempre atual. É como se a obra não pertencesse somente a um tempo específico, mas sobrevivesse a ele, pertencendo a qualquer tempo, ao tempo sempre presente. O que quisemos mostrar, em suma, é que a obra de Herman Melville possui essa atemporalidade que faz dela uma obra sempre incompleta. Incompleta no sentido de se ter sempre o que descobrir, sendo assim inesgotável.

Não é que queiramos dizer que a contemporaneidade abrange este ou aquele preceito e que permanecer inesgotável é uma característica somente desse tempo; utilizamos uma obra do século XIX justamente para mostrar que essa não é uma característica somente da literatura pós-moderna. O que de fato acontece é a não determinação desta característica, se assim pudermos nomear, no tempo em que ela foi escrita.

⁸ BLANCHOT, 2005, p. 4.

Na verdade, é possível que a contemporaneidade mais diga respeito a uma espécie de visão sobre a literatura do que a uma fórmula literária, tendo em vista sua abrangência. Fazer literatura contemporânea não nos parece querer dizer quebrar os paradigmas da modernidade; parece dizer não precisar de paradigmas para serem quebrados, parece dizer pertencer a uma liberdade primordial de escrita que não leve em conta uma exigência temporal e exterior a ela. Essa liberdade por sua vez é uma via de mão dupla: tanto pode ser um elemento que a torne também atemporal como pode prendê-la a uma fórmula literária, mas isso seria seu fim.

Quando falamos da atemporalidade de *Bartleby*, *Billy Budd* e *Benito Cereno*, falamos principalmente que elas nasceram independentes dessa fórmula, independentes de uma história determinada, e essa parece ser sua grandeza, seu encantamento, seu canto.

É claro que essa liberdade absoluta prezada não é tão possível, apesar de buscada, principalmente na crítica, que necessita imprescindivelmente de uma posição, tanto para que se sinta ela segura quanto para que ela seja a segurança. Dessa forma, nosso posicionamento compreende uma visão blanchotiana de literatura, mais apaixonada e seduzida do que qualquer outra coisa.

Quem sabe nosso texto tenha sido em demasia contaminado por contrários; no entanto, não haveria outra maneira mais condizente de se falar a respeito das obras de Melville a partir do pensamento de Blanchot, de quem herdamos o pressuposto de que os contrários não se excluem, mas abrem possibilidades, abrangem a linguagem em seu máximo poder, pois como o autor francês fala:

A possibilidade não é o que só é possível e deveria ser olhado como menos real. A possibilidade, neste novo sentido, é mais do que a realidade: é ser, mais o poder do ser. A possibilidade estabelece a realidade fundando-a: é somente com o poder de sê-lo que se é aquilo que se é. (2001, p.85)

Gostaria de explicar por fim o uso que costumamos fazer – e que fiz neste trabalho – sobre dizermos que a linguagem, a literária – que é o foco de nossa escrita – nos serve, que

trataremos da linguagem literária, enfim, termos que utilizamos deliberadamente. Deparei-me com afirmações estranhas que se transformaram em alguns questionamentos: “Tratar? O que define a doença desses personagens? O que faz com que eles necessitem de cura? Quem poderia curá-las?”

Para os primeiros questionamentos recordei-me do que disse Gilles Deleuze em “A literatura e a vida” (2008): “O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde.” (pp. 13-14), dizendo ainda que o escritor não possui uma saúde de ferro, mas antes “goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis.” (p.14). Com isso, respondi a mim que não sou médica – função essa de Herman Melville com sua frágil saúde –, mas antes hospedeira de um parasita que deseja inevitavelmente retirar a literatura do seu estado de saúde e adoentá-la com o vírus da compreensão.

“A linguagem serviu a esses personagens?”, foi outro questionamento que fiz, ao qual respondi que não. Pensei que talvez fosse mais apropriado dizer que ela lhes tornou reféns porque é isso que a linguagem faz conosco; ela não nos serve, nem nós a servimos satisfeitos; é senão ela quem nos obriga a falar, a tentar organizá-la, só por saber que jamais conseguiremos alcançá-la através de um entendimento lógico, e por saber também que sem esse entendimento lógico jamais saberemos se a alcançamos alguma vez. A linguagem literária é um jogo sádico ao qual estamos desesperadamente submetidos.

Penso que nosso trabalho está longe de ser concluído, e penso que chegar a essa conclusão é a maior motivação para que continuemos a questionar incansavelmente o texto literário. Há ainda densas névoas entre a crítica e a literatura contemporânea que dificultam

uma visão clara e precisa sobre o que ela é, seja porque ainda tempo presente, seja pela enorme abrangência. É fato que se chegarmos a saber o motivo, só saberemos em um tempo futuro, que permita até lá que a literatura contemporânea se delineie concretamente, abstratamente ou qualquer forma que ziguezagueie esses extremos.

Este estudo nos tornou clara pelo menos a consciência de que está além do nosso poder controlar o tempo que a literatura se dá para se fazer presente na história, mas que está também além de nosso poder permitir que ela caminhe sem que nos intrometamos em sua jornada, sem que não nos importemos com o que ela é ou vai se tornar.

Talvez possamos dizer que as três são narrativas em potencial, que permanecem durante todas as páginas prestes a acontecer, mas não acontecem de fato; não pela falta de estranheza ou pela falta de acontecimentos dentro da obra; pelo contrário, Herman Melville conseguiu maquiagem muito bem suas obras em potencial, dando a elas uma roupagem de leitura até certo ponto simples e cheias de ação. Através de um olhar mais atento, é possível realmente percebermos que a verdadeira obra está por trás, está nas palavras e nos defeitos de fala de cada personagem. A verdadeira obra de Melville é a que nada diz e que, por isso, sempre dirá tudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Bartleby, escrita da potência*. Trad. de Irene Hirsch. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

_____. *Ideia de prosa*. Tradu. De João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENTO, António. “‘I would prefer not to’- Bartleby, a fórmula e a palavra de ordem.” In: *Comunicação e poder*. ORG. João Carlos Correia. Portugal: Universidade da Beira do Interior. Disponível em: <
http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/correia_comunicacao_poder.pdf#page=55 > Acesso em 12/01/2011.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1*. Trad. de Aurélio Guerra. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *A conversa infinita 2*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A conversa infinita 3*. Trad. de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *A parte do fogo*. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. “La bête de Lascaux”, in: *Une voix venue d’ailleurs*. Paris: Galimard, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

- _____. *Literatura para quê?* Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo, SP: Editora 34, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª ed. Trad. Liz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- GARRET, Almeida. “Folhas Caídas.” Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000011.pdf>>. Acesso em: 10/07/2011.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. Trad. Irene Hirsch. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. *Benito Cereno*. Trad. Daniel Piza. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. *Billy Budd*. Trad. Alexandre Hubner. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.
- _____. “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” in *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROBINSON, Dave. *Nietzsche e o pós-modernismo*. Trad. Fernanda Gurgel. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: UFJF, 2008.

ROWLAND, Clara Maria Abreu. **À margem do possível: silêncio e narração nas personagens de Herman Melville e João Guimarães Rosa**. Disponível em < <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/A%20MARGEM%20DO%20POSSIVEL.pdf> > Acesso em 10/12/2010

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCARAMUZZA FILHO, Mauro. “Tema e estilo no conto Bartleby the scrivener, a story of Wall Street, de Herman Melville”. Disponível em: < http://www.utp.br/eletras/ea/eletras14/texto/artigo14_3.doc >. Acesso em 12/01/2011.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1996.