

*Patchwork: Machado, Melville e os retalhos
narrativos*

Ana Carla Lima Marinato

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)

ABSTRACT

This paper aims to analyse the characters of Bartleby, from the story “Bartleby, the scrivener” by Herman Melville, and Aires, from the novel *Conselour Aires’s Memoirs* by Machado de Assis, through a philosophical perspective that multiplies the possibilities of fiction conceived traditionally as the opposite of reality. By investigating those literary figures, along with a Deleuzian vocabulary, this paper will think about the limits of a traditional conception of reality and fiction, as well as the self, in order to assert its dynamic and unstable aspect which consequently involves language itself.

Keywords: Brazilian literature, pre-modernist narrative, Machado de Assis, Herman Melville, self.

As figuras de Bartleby, presente no conto “Bartleby, the scrivener” de Herman Melville, e Aires, presente no romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, são pensadas neste trabalho à luz de uma perspectiva filosófica que multiplica as possibilidades da ficção, concebida tradicionalmente como oposta ao real. Pela análise dessas figuras literárias em conjunto com o vocabulário deleuziano, pretende-se pensar os limites de uma concepção tradicional de sujeito, realidade e ficção, de modo a constatar o caráter sempre dinâmico e cambiante do sujeito e, conseqüentemente, de sua linguagem.

Palavras-chave: Literatura brasileira, narrativa pré-modernista, Machado de Assis, Herman Melville, sujeito.

Introducción

Em seu texto “Bartleby, ou a fórmula”, Gilles Deleuze traça uma conclusão sobre o famoso conto de Herman Melville, *Bartleby, the scrivener* (1856), a qual chama a atenção pela avaliação geral que o filósofo faz da posição do escritor em relação à sociedade americana do século XIX, tendo em vista as condições em que se encontrava a produção literária do tempo:

O que Kafka dirá das literaturas menores é o que Melville já diz da literatura americana de seu tempo; visto que há poucos autores na América, e uma vez que o povo lhes é indiferente, o escritor não está em situação de ser bem-sucedido enquanto mestre reconhecido; porém mesmo no fracasso continua sendo ainda mais o portador de uma enunciação coletiva que já não depende da história literária e preserva os direitos de um povo por vir ou de um devir humano. Vocação esquizotrênica: mesmo catatônico e anorético, Bartleby não é o doente, mas o médico de uma América doente, o *Medicine-man*, o novo Cristo ou o irmão de todos nós (Deleuze, 1997, p. 103).

Tais palavras fazem reconhecer, na escrita de Melville, um conjunto de questionamentos destoantes daquilo que se poderia verificar na escrita de seus contemporâneos: Melville, pela perspectiva de Deleuze, não parece estar muito confortável em relação ao que percebe em sua época. No entanto, caminhando na esteira desse pensamento, podemos ver no escritor não exatamente alguém que está “a frente de seu tempo”, mas sim um verdadeiro contemporâneo, na concepção de Agamben (2009, p. 72): ele se coloca na fratura do tempo, habitando uma espécie de limiar entre passado e presente, vendo na luz ofuscante do presente as sombras do passado, as quais remetem para a escuridão atual. Assim, através de Bartleby é possível lançar ao mundo um olhar de dentro e fora, simultaneamente, havendo nessa oscilação uma distância crítica fundamental para que se possa efetivamente apreender a contemporaneidade.

Esse posicionamento crítico também pode ser entrevisto no brasileiro Machado de Assis, que era “um enigma para os contemporâneos, fossem seus amigos ou inimigos”, como afirma Luiz Costa Lima (1981, p. 44). O teórico aponta para a natureza da crítica literária durante o século XIX, com seu caráter sociológico, por um lado, ou retórico, por outro lado, os quais, a despeito da aparente oposição, são ambos, ao fim e ao cabo, “efeitos de uma rígida ética condutora dos valores propostos e dos julgamentos a proferir”, de modo que

Por um critério ou por outro, Machado era um estorvo, alvo que, mesmo quando admirado, não podia suscitar senão o reparo de que se preferiria uma imagem menos torva da humanidade (Lima, 1981, p. 45).

Vemo-nos, portanto, no primeiro passo que nos levará a aproximar o novaiorquino ao carioca: contemporâneos entre si (pois que ambos viveram no século XIX), contemporâneos frente à realidade em que estavam inseridos. À primeira vista, e em um primeiro nível de análise, o que está em jogo é a relação que se estabelece entre o autor e seu tempo, e tal relação pode ser proficuamente pensada ao caminhar pelas veredas do texto literário – veredas essas que permitirão a discussão a propósito de outros sentidos que podem ser construídos em torno dessa problemática central. Obviamente, a figura autoral em questão é menos um ser real do que um ser que se pode construir no papel, a partir da análise crítica. Entretanto, alguns dados que ultrapassam o texto-alvo da análise podem nos levar a compor um corpo autoral suscetível de ser pensado enquanto elemento que multiplica e consolida os laços entre a ficção e a vida.

Herman Melville fez carreira, ainda em vida, com suas histórias náuticas; as duas primeiras, *Typee – a peep at Polynesian life* (1846) e *Omoo – a narrative of adventures in the South Sea* (1847) relatam experiências de viagens marítimas que o escritor havia feito alguns anos antes de publicá-los. Assim, uma questão já se colocava: trata-se de textos ficcionais ou biográficos? Tal era a pergunta que se faziam os leitores do tempo. Melville começa, já nas primeiras publicações, a habitar um limiar, um “entre”, que talvez não fosse suportável no século das grandes descobertas científicas. Não por acaso, Carl Van Doren (1947, p. 321), historiador da literatura americana, afirma: “[...] If he knew the thin boundary between romance and reality, he was still careless of nice limits, and his work is a fusion which defies analysis [...]”¹. Essa problemática será também visível nos textos seguintes, embora sejam assumidamente ficcionais. De maneira especial, podemos identificar no famigerado *Bartleby, the scrivener* (1856) um jogo linguístico que leva o leitor a uma constante desestabilização da fronteira entre o literário e o não literário.

O conto se desenvolve em torno de um episódio ocorrido no cartório de um advogado, narrador dos eventos e portador da enunciação. Os motivos que o levam à escrita são explicitados no primeiro parágrafo do texto: a estranheza de Bartleby, seu antigo escrivão:

Mas eu ponho de lado as biografias de todos os outros, em troca de algumas passagens da vida de Bartleby, que era escrivão, o mais estranho que conheci ou de que ouvi falar. Enquanto de outros copistas do foro, eu poderia escrever a vida completa, acerca de Bartleby tal não é possível fazer-se. Creio não haver material existente de modo a fazer-se a biografia integral e capaz deste homem. É uma

¹ “Se ele (Melville) conhecia a fronteira tão sutil que existe entre romance e realidade, ainda assim ele ignorava limites estritos, e a sua obra é uma fusão que desafia a análise.”

perda irreparável para a literatura. Bartleby era um desses seres acerca dos quais nada se pode concluir a não ser a partir de fontes originais, que, no seu caso, são mínimas. O que os meus próprios olhos, atônitos, viram de Bartleby, isso é tudo quanto sei dele, excepto, na verdade, determinado rumor, que aparecerá em devido tempo (Melville, 2008, p. 75).

O trecho deixa subentendido algumas concepções básicas a respeito do que vem a ser literatura e relato biográfico, na visão desse narrador, que se coloca como o responsável pela escrita. A ausência de referências sobre a vida de Bartleby é vista como uma “perda irreparável para a literatura”. Assim, esta, em que se incluem relatos biográficos, existe enquanto conjunto de textos que guardam referências – a linguagem deve, antes de mais nada, *referenciar*; ela possui o papel de representar fatos, de modo que a representação, nesse caso, guarda uma acepção tradicional, isto é, as palavras apresentam uma relação direta e objetiva com as coisas. Fala-se sobre uma vida completa como sendo o pressuposto de uma biografia integral e satisfatória, de modo que, o que temos em mãos, não é, definitivamente, uma biografia, mas apenas “algumas passagens” sobre a (precária) vida de Bartleby. Conclui-se, portanto, que esse narrador, que testemunhou os eventos a serem narrados e a partir deles compõe o seu relato, é também um autor, um portador da enunciação que confere à sua escrita certo peso de realidade. O que ele pretende oferecer, então, ao leitor, é mais um relato do que um texto literário.

Vemos certo caráter cartesiano em torno de tais concepções. O sujeito se constitui a partir de sua completude e sua definição, e uma biografia é um texto capaz de encerrar uma vida completa. Esse pensamento encontra um eco no positivismo que se fortaleceu ao longo do século XIX, o qual necessitava de uma linguagem capaz de mediar a transmissão do conhecimento científico. Foi, entretanto, nesse mesmo momento que a linguagem ganhou um novo estatuto: ela passou a ser, por si só, objeto de estudo (da filologia), e ganha uma “dimensão literária” que muito se difere em relação ao que os clássicos entendiam por texto literário, já que, agora, ela se afasta do discurso que produz conhecimento (Foucault, *apud* Duque-Estrada, 2009, p. 24). A importância do método aparece, efetivamente, nas primeiras páginas do conto: antes de apresentar o personagem principal, o advogado julga ser importante apresentar-se, dizendo-se um homem eminentemente “seguro” (*an eminently safe man*), cujas maiores qualidades são a prudência e o método (Melville, 2008, p. 76). Entretanto, esse tom realisticamente elaborado não consegue se sustentar com o “advento” de Bartleby ao longo da história. A linguagem referencial vai sendo pouco a pouco desconstruída, contorcendo-se juntamente com Bartleby, até silenciar-se. Vence o indeterminado e o inefável.

Os eventos acontecem no cartório do advogado, cartório esse que se localiza no “nº ... Wall Street”. A imprecisão será repetida mais tarde, quando o advogado muda de endereço. Segue-se a esse dado a ausência de uma referência temporal precisa – não há datas ao longo do conto. Adicionando-se a isso um elemento fundamental – a fórmula, *I prefer not to*, proferida por Bartleby, o novo escrivão contratado pelo advogado, sempre que é chamado a realizar alguma tarefa –, vemos que a indefinição permeia o conto, como assinalou Deleuze: essa fórmula “cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação” (1997, p. 83), que contamina os outros personagens. Bartleby é um homem sem referências; sobre ele, nós leitores, além do próprio advogado, sabemos quase nada: “Qualquer particularidade, qualquer referência é abolida” (*ibidem*).

Entretanto, é preciso lembrar que sobre os outros personagens nós leitores também conhecemos pouco. Conhecemos os outros três funcionários por seus apelidos – Turkey, Nippers e Ginger Nut, todos eles indicando algo que se relaciona a um traço *singular* de suas personalidades, como afirma o advogado (Melville, 2008, p. 77), mas não são nomes próprios. No fim do conto, temos o senhor “Cutlets” – o qual soa mais como alcunha (senhor “Costeletas”) do que como um meio de identificação formal. O próprio advogado não se apresenta com um nome próprio. De fato, as únicas referências biográficas a que podemos chegar pertencem a pessoas empiricamente existentes, mencionadas ao longo da história: John Jacob Astor, um milionário de origem alemã, falecido alguns anos antes da data de escrita do conto; John C. Colt, assassino de Samuel Adams – Colt fora condenado à pena de morte, mas suicidou-se pouco antes de sua execução; e Monroe Edwards, um falsário e traficante de escravos, condenado à prisão. Trata-se de nomes conhecidos pela sociedade americana daquele tempo, nomes “reais”, os quais possuem referências concretas. Tais elementos conferem à ficção certo peso de “verdade”: é como se o texto literário, com toda a indefinição da fórmula proferida por Bartleby, estivesse a ponto de se lançar para os limites de seu estatuto ficcional. E justamente ele, o homem sem referências por excelência, é o único que possui algo que se assemelha formalmente a um nome próprio, pois não sabemos se o nome “Bartleby” é mesmo um nome ou um sobrenome. É justamente esse curioso escrivão quem dá nome ao conto, adiciona-lhe um rótulo, definindo sua existência enquanto texto literário. Paradoxalmente, a maior particularidade do conto é justamente a zona de indefinição que a fórmula de Bartleby produz.

O portador da enunciação, no entanto, não é Bartleby, mas sim o advogado, embora a razão de existir do seu discurso se deva ao escrivão. Enquanto enunciador, ele jamais revela dados concretos sobre sua vida, deixando apenas alguns traços singulares sobre sua personalidade. Assim, o método cartesiano se esvai, as fronteiras são postas à prova, o sujeito habita o limite de sua própria linguagem.

Algo semelhante acontece com Machado de Assis, em especial em seu último romance, *Memorial de Aires* (1908). No caso machadiano, podemos perceber um constante questionamento sobre a noção de sujeito pleno, cartesiano, por meio de certos jogos autorais que nos levam a perceber mais nitidamente uma intromissão do autor, Machado, em sua obra. O romance em questão é precedido por uma advertência, em que fala uma espécie de editor, o qual encontra os cadernos do Conselheiro Aires e os edita, a fim de compor uma narração (Assis, 2009, p. 51) a partir desse registro de suas memórias. Na assinatura, uma fórmula: M. de A.

Em estudo onomástico sobre o nome do Conselheiro Aires, Wilberth Salgueiro constata uma série de elementos comuns aos nomes dos autores: entre Joaquim Maria Machado de Assis e José da Costa Marcondes Aires há várias letras que se repetem ou aparecem em posições e quantidades semelhantes. Além disso, o crítico ainda identifica uma aproximação entre essas letras que assinam a advertência do *Memorial*, as quais remetem ao nome do escritor, e ao próprio nome do romance, além do fato de que soam como o nome do personagem – Marcon[des] Aires (Salgueiro, 2006-07, p. 60).

Se considerarmos que M. de A. é o próprio escritor, Machado de Assis, já teremos então um autor ficcional, posto que ele encontra os cadernos do Conselheiro e os edita, situação que, até o momento, não foi qualificada como real (empírica). Machado, então, coloca-se lado a lado do Conselheiro, tornando-se personagem assim como ele. Dessa forma, assim como vemos em *Bartleby* – embora a partir de uma construção literária distinta –, temos uma ampliação da ficção: ela toma contornos “reais”, pois invade a realidade autoral e se expande ao próprio ato de composição da obra. Por outro lado, os contornos da ficção se tornam ainda mais complexos e mais intrigantes quando confundimos Machado de Assis com Marcon[des] Aires: a ideia de autoria se faz semelhante a uma propagação de várias máscaras, tendo sua unidade abalada e dando a ver a figura de um sujeito plural.

Paralelamente, a relação entre o Conselheiro, autor do *Memorial*, e a obra que compõe é ambígua e não menos plural – por vezes até mesmo contraditória. Em certos momentos, Aires trata o seu memorial como algo desimportante, que um dia jogará ao fogo (Assis, 2009, p. 66) – são “páginas de vadiação” (*ivi*, p. 116); em outra ocasião, ao tecer uma nota aparentemente sem importância sobre um leiloeiro que falecera, afirma que, de qualquer modo, “fica servindo à reputação do finado” (*ivi*, p. 93), o que nos permite inferir que, de algum modo, ele considera a possibilidade de que o memorial venha um dia a público. Igualmente, em vários momentos afirma que tratará de certos assuntos com poucas linhas, e, como eles despertam seu interesse, acaba se estendendo mais do que previa:

Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas. Não gosto delas, nem sei se as verti algum dia, salvo por mama, em menino; mas lá vão. Pois vão também essas que aí deixei, e mais a figura de Tristão, a que cuidei dar meia dúzia de linhas e levou a maior parte delas. Nada há pior que gente vadia – ou aposentada, que é a mesma coisa –; o tempo cresce e sobra, e se a pessoa pega a escrever, não há papel que baste (Assis, 2009, p. 76).

Bartleby conserva-se estático, o que leva seu padrão a significativos deslocamentos; no espaço que se constitui entre eles (um meio), compõe-se um fluxo (um agenciamento), erguido e fixado pela fórmula para, em seguida, desconstruí-los, lançando-os para o esgotamento da linguagem, o silêncio – desterritorialização. Aires, na medida em que diz e “desdiz”, também produz contorções infinitas na linguagem, fazendo-se e refazendo-se a partir da pluralidade de contatos que vai tecendo ao longo de seu *Memorial*. Tais movimentos, um eterno ser e não ser num ritmo incessante, podem ser compreendidos e esmiuçados a partir daquilo que Deleuze e Guattari problematizam com a noção de território:

O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os “territorializa”. [...] Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território (Deleuze; Guattari, 1997, p. 120).

A expressividade de Bartleby e Aires promove, então, um primeiro movimento de fixação, de construção de um território que os torna, em certa medida, singular. Nesse movimento, o nome próprio e seus desdobramentos iniciais promovem um efeito como o da assinatura, que “não é a marca constituída de um sujeito, é a marca constituinte de um domínio, de uma morada.” (*ivi*, p. 123). É, assim, em primeira análise, a partir das matérias de expressão de Bartleby e Aires que entrevemos algum Melville, algum Machado. Mas esses sujeitos não se fixam em seus territórios: na verdade, todo esse domínio, toda essa morada se faz também em um movimento relacional, em que se vê uma linguagem em movimento – e é então que vemos na assinatura não mais apenas uma marca, mas um estilo (*ivi*, p. 126): Bartleby existe sobretudo pelo olhar do advogado, que também se constitui pela existência precária do escrivão; Aires se multiplica pelo olhar que lança aos outros personagens, os quais orientam a sua escrita. Vemos aí um impulso de entrada que se sucede a um movimento de saída: a linguagem chegando ao seu limite: “É que o agenciamento territorial não é separável das linhas ou coeficientes de desterritorialização, das passagens e das alternâncias para outros agenciamentos” (*ivi*, p. 146).

É assim que, ao levar a linguagem ao seu limite, Bartleby e Aires promovem um ir além da morada – saída do território (desterritorialização), e a assinatura se desdobra juntamente com o sujeito. Deleuze identificou esse procedimento, mais especificamente, ao analisar a escrita de Melville:

É como se três operações se encadeassem: um certo tratamento da língua; o resultado desse tratamento, que tende a constituir no interior da língua uma língua original; e o efeito, que consiste em arrastar toda a linguagem, em fazê-la fugir, em impeli-la para seu limite próprio a fim de lhe descobrir o Fora, silêncio ou música (Deleuze, 1997, p. 84).

Assim, pelo silêncio, produzimos uma zona de indeterminação que leva o ser à impessoalidade, pois que ele promove a diferença a partir de agenciamentos outros. A literatura se coloca, aqui, no limite de si mesma, e por meio dela tocamos o real, onde está o próprio pulsar da vida, fazendo a obra, corpo supostamente inanimado, pulsar junto. Eis o seu maior mérito: a literatura

se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... (*ivi*, p. 13)

A literatura então pode promover a abertura ao devir, uma “zona de vizinhança” entre o eu e o outro. Isso permite com que o autor encontre não mais a sua pátria, a sua Terra, mas uma forma de afirmação do seu existir enquanto um ser em constante diálogo com o outro – alteridade. Não por acaso, Sívio Romero condenava o afastamento de Machado de Assis em relação aos debates que se formavam em seu tempo (Ventura, 1991, p. 97-98), quando a “darwinização da crítica” se tornou, para Romero, uma necessidade (Romero, 2001, p. 63). Não por acaso, como apontou Deleuze, Melville não alcançou grande sucesso em vida.

Vemos nesses clássicos um jogo constante entre tendências locais e necessidades universais, algo latente e central para qualquer estudo comparativo, como afirma Claudio Guillén (1985, p. 14-15). A impessoalidade engendrada, nesses textos, pelo movimento de desterritorialização, na linguagem deleuziana, abre espaço para uma pluralidade de identificações, de modo que a escrita se constitui como uma síntese do movimento dialético que vai do particular ao universal, e do universal ao particular. Para o leitor, abre-se um caminho para as identificações mais singulares, uma vez que o devir está instalado; por outro lado, emergem do texto formas possíveis de se compreender relações sociais em geral pela performance ficcional, que põe em suspenso tudo o que é tomado normalmente por verdade. Bartleby e Aires são seres de papel que abrem caminho para uma compreensão ampla e profícua a respeito dos seres reais que se

envolvem nessa experiência literária. Compõem textos clássicos que se atualizam a cada nova leitura, como bons contemporâneos.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. "O que é o contemporâneo?" in: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73.
- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 10. Ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "Acerca do ritornelo" in: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 115-170.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DOREN, Carl Van. "Fiction II: contemporaries of Cooper" in: _____. ERSKINE, John; SHERMAN, Stuart P.; TRENT, William Peterfield. (Org.) *The Cambridge History of American Literature*. Book II. New York: The Macmillan Company; Cambridge: The University Press, 1947, p. 307-325.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. "Im/possibilidades da autobiografia" in: _____. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/ Editora da PUC-Rio, 2009, p. 17-58.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. "Um conceito proscrito: mímesise pensamento de vanguarda" in: _____. *Trilogia do Controle*. 3. Ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 767-825.
- MELVILLE, Herman. "Bartleby, o escrivão" Trad. Gil de Carvalho. In: AGAMBEN, Giorgio; PAIXÃO, Pedro A. H. *Bartleby, escrita da potência*. Trad. Manuel Rodrigues, Pedro A. H. Paixão e Gil de Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 73-115.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Edição Comemorativa; Tomo I. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001.
- SALGUEIRO, Wilberth. "'José da Costa Marcondes Aires' – Conselheiro, diplomata, escritor: um nome-calidoscópio em Esaú e Jacó e Memorial de Aires". *Espelho: revista machadiana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Número 12/13, 2006-07. (p. 45-67).
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Ana Carla Lima Marinato

é doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, em Recife-PE, Brasil. Possui graduação e mestrado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo e graduação em Letras-inglês pela Université Lumière Lyon 2. Atua na área de literatura comparada, com ênfase em narrativas pré-modernistas de língua portuguesa e inglesa.

Contato: anamarinato@gmail.com

Recebido: 18/02/2018

Aceito: 30/03/2019