

ENRIQUE VILA-MATAS

Bartleby e companhia

Tradução

Josely Vianna Baptista

Maria Carolina de Araújo



85

86

Sobre o autor

Créditos

A Paula de Parma

*A glória ou o mérito de certos homens
consiste em escrever bem; o de outros
consiste em não escrever.*

Jean de La Bruyère

Nunca tive sorte com as mulheres, suporto com resignação uma penosa corcunda, meus parentes mais próximos estão todos mortos, sou um pobre solitário que trabalha em um escritório pavoroso. De resto, sou feliz. Hoje mais do que nunca, porque começo — 8 de julho de 1999 — este diário que será ao mesmo tempo um caderno de notas de rodapé comentando um texto invisível e, espero, demonstrando minha destreza como rastreador de *bartlebys*.

Há vinte e cinco anos, quando era muito jovem, publiquei um romancinho sobre a impossibilidade do amor. A partir de então, por causa de um trauma que logo explicarei, não havia voltado a escrever, porque renunciei radicalmente a isso, tornei-me um *bartleby*, daí meu interesse de longa data por eles.

Todos nós conhecemos os *bartlebys*, seres em que habita uma profunda negação do mundo. Emprestam seu nome do escrevente Bartleby, o copista de um dos contos de Herman Melville, que jamais foi visto lendo, nem sequer um jornal; que, por longos períodos, permanece em pé olhando para fora, pela pálida janela que há detrás de um biombo, na direção de uma parede de tijolos de Wall Street; que nunca bebe cerveja, nem chá, nem café como os outros; que jamais foi a parte alguma, pois vive no escritório, onde passa até mesmo os domingos; que nunca disse quem é, nem de onde veio, nem se tem parentes neste mundo; que, quando lhe perguntam onde nasceu ou o encarregam de um trabalho ou lhe pedem que conte algo sobre si, responde sempre:

— Acho melhor não.

Já faz tempo que venho rastreando o amplo espectro da síndrome de Bartleby na literatura, já faz tempo que estudo a doença, o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre.

A ideia de rastrear a literatura do Não, a de Bartleby e companhia, nasceu na terça-feira passada, no escritório, quando pareceu-me que a secretária do chefe dizia a alguém pelo telefone:

— O sr. Bartleby está em reunião.

Ri sozinho. É difícil imaginar Bartleby reunido com alguém, imerso, por exemplo, na pesada atmosfera de um conselho administrativo. Mas não é tão difícil — é o que me proponho fazer neste diário ou notas de rodapé — reunir um bom punhado de *bartlebys*, isto é, um bom punhado de escritores atingidos pelo Mal, pela pulsão negativa.

É claro que ouvi *Bartleby* quando deveria ter ouvido o sobrenome, muito parecido, de meu chefe. O fato, porém, é que esse equívoco não poderia ter sido mais oportuno, já que fez com que, de repente, eu me mexesse e, depois de vinte e cinco anos de silêncio, decidisse enfim voltar a escrever, a escrever sobre os diferentes e mais profundos segredos de alguns dos mais chamativos casos de criadores que renunciaram à escrita.

Disponho-me, então, a passear pelo labirinto do Não, pelas trilhas da mais perturbadora e atraente tendência das literaturas contemporâneas: tendência em que se encontra o único caminho

que permanece aberto à autêntica criação literária; que se pergunta o que é e onde está a escrita e que vagueia ao redor de sua impossibilidade e que diz a verdade sobre o estado, de prognóstico grave — mas sumamente estimulante — , da literatura deste fim de milênio.

Apenas da pulsão negativa, apenas do labirinto do Não pode surgir a escrita por vir. Mas como será essa literatura? Perguntou-me há pouco, com certa malícia, um colega do escritório.

— Não sei — disse-lhe. — Se soubesse, eu mesmo a faria.

Vejamos se sou capaz de fazê-la. Estou convencido de que apenas do rastreamento do labirinto do Não é que podem surgir os caminhos que permanecem abertos para a escrita que virá. Vejamos se sou capaz de sugeri-los. Escreverei notas de rodapé que comentarão um texto invisível, mas nem por isso inexistente, já que seria perfeitamente possível que esse texto fantasma acabasse ficando como que em suspenso na literatura do próximo milênio.

Robert Walser sabia: escrever que não se pode escrever também é escrever. E, entre os muitos empregos subalternos que teve — balconista de livraria, secretário de advogado, bancário, operário em uma fábrica de máquinas de costura e, finalmente, mordomo em um castelo da Silésia — , Robert Walser se retirava de vez em quando, em Zurique, para a “Câmara de Escrita para Desocupados” (o nome não pode ser mais walseriano, mas é autêntico), e aí, sentado em uma velha banquetta, ao entardecer, à pálida luz de um lampião de querosene, servia-se de sua graciosa caligrafia para trabalhar como copista, para trabalhar como *“bartebly”*.

Não apenas essa faceta de copista, mas toda a existência de Walser nos faz pensar no personagem do conto de Melville, o escrevente que passava as vinte e quatro horas do dia no escritório. Roberto Calasso, falando de Walser e de *Bartleby*, comentou que nesses seres que imitam a aparência do homem discreto e comum habita, no entanto, uma inquietante tendência à negação do mundo. Tanto mais radical quanto menos notado, o sopro de destruição muitas vezes passa despercebido para as pessoas que veem nos *bartlebys* seres cinzentos e bonachões. “Para muitos, Walser, o autor de *Jakob von Gunten* e inventor do Instituto Benjamenta”, escreve Calasso, “continua sendo uma figura familiar e pode-se até mesmo chegar a ler que seu niilismo é burguês e helveticamente bonachão. E é, ao contrário, um personagem remoto, uma via paralela da natureza, um filo quase indiscernível. A obediência de Walser, como a desobediência de

Bartleby, pressupõe uma ruptura total [...]. Copiam, transcrevem escritas que os atravessam como uma lâmina transparente. Não enunciam nada de especial, não tentam modificar nada. Não evoluo, diz Jakob von Gunten. Não quero mudanças, diz Bartleby. Em sua afinidade, revela-se a equivalência entre o silêncio e certo uso decorativo da palavra.”

Dentre os escritores do Não, aquela que poderíamos chamar de seção dos escreventes é das mais estranhas e talvez a que mais me afete. Isso porque, há vinte e cinco anos, experimentei pessoalmente a sensação de saber o que é ser um copista. E tive maus momentos. Na época eu era muito jovem e me sentia muito orgulhoso por ter publicado um livro sobre a impossibilidade do amor. Presenteei meu pai com um exemplar, sem prever as terríveis consequências que isso teria para mim. Ocorre que, em poucos dias, meu pai, aborrecido por entender que em meu livro havia um memorial de ofensas contra sua primeira esposa, obrigou-me a escrever-lhe, no exemplar presenteado, uma dedicatória ditada por ele. Resisti como pude a semelhante ideia. A literatura era precisamente — como acontecia com Kafka — a única coisa que eu tinha para tentar me tornar independente de meu pai. Lutei como louco para não ter de copiar aquilo que ele queria ditar. Mas, por fim, acabei cedendo, foi horrível sentir-me um copista sob as ordens de um ditador de dedicatórias.

Esse incidente deixou-me tão abatido que passei vinte e cinco anos sem escrever. Há pouco, alguns dias antes de ouvir a frase “o sr Bartleby está em reunião”, li um livro que ajudou a reconciliar-me com a condição de copista. Acho que o riso e a diversão que me proporcionou a leitura de *Instituto Pierre Menard* ajudaram a preparar o terreno para minha decisão de eliminar o velho trauma e voltar a escrever.

Instituto Pierre Menard, romance de Roberto Moretti, é ambientado num colégio em que ensinam a dizer “não” a mais de mil propostas, desde a mais disparatada até a mais atraente e difícil de se recusar. Trata-se de um romance com toques de humor e uma paródia muito engenhosa do Instituto Benjamenta de Robert Walser. De fato, entre os alunos do instituto encontram-se o próprio Walser e o escrevente Bartleby. Quase nada acontece no romance, exceto que, ao concluírem seus estudos, todos os alunos do Pierre Menard saem dali convertidos em consumados e alegres copistas.

Ri muito com esse romance, e continuo rindo. Agora mesmo, por exemplo, rio enquanto escrevo porque me faz pensar que sou um escrevente. Para melhor pensar e imaginar isso, começo a copiar ao acaso uma frase de Robert Walser, a primeira que encontro ao abrir um de seus livros: “Pela pradaria já às escuras passeia um solitário caminhante”. Copio essa frase e em seguida passo a lê-la com sotaque mexicano, e rio sozinho. E em seguida me lembro de uma história de copistas no México: a de Juan Rulfo e Augusto Monterroso, que durante anos foram escreventes em um tenebroso escritório no qual, segundo minhas notícias, comportavam-se sempre como autênticos *bartlebys*, tinham medo do chefe porque este tinha mania de apertar a mão de seus funcionários todos os dias no fim do expediente. Rulfo e Monterroso, copistas na Cidade do México, escondiam-se muitas vezes atrás de uma coluna porque pensavam que o chefe não queria despedir-se deles, e sim *despedi-los* para sempre.

Esse medo do aperto de mãos me traz agora à lembrança a história da redação de *Pedro Páramo*, que Juan Rulfo, seu autor, revelando sua condição humana de copista, assim explicou: “Em maio de 1954 comprei um caderno escolar e registrei o primeiro capítulo de um romance que durante anos vinha tomando forma em minha cabeça

[...]. Ainda ignoro de onde saíram as intuições às quais devo *Pedro Páramo*. Foi como se alguém me ditasse o livro. De repente, no meio da rua, ocorria-me uma ideia e eu a anotava em papezinhos verdes e azuis”.

Após o sucesso do romance que escreveu como se fosse um copista, Rulfo não escreveu mais nada em trinta anos. Com frequência, tem-se comparado seu caso ao de Rimbaud, que, após publicar seu segundo livro, aos dezenove anos, abandonou tudo e dedicou-se à aventura, até sua morte, duas décadas depois.

Durante certo tempo, o pânico de ser despedido pelo aperto de mão de seu chefe conviveu com seu medo de pessoas que se aproximavam para dizer-lhe que devia publicar mais. Quando lhe perguntavam por que não escrevia mais, Rulfo costumava responder:

— É que morreu meu tio Celerino, que era quem me contava as histórias.

Seu tio Celerino não era nenhuma invenção. Existiu realmente. Era um bêbado que ganhava a vida crismando crianças. Rulfo muitas vezes o acompanhava e escutava as fabulosas histórias que ele lhe contava sobre sua vida, a maioria delas inventada. Os contos de *Planalto em chamas* por pouco não foram intitulados *Os contos do tio Celerino*. Rulfo deixou de escrever pouco depois da morte de seu tio. A desculpa do tio Celerino é das mais originais que conheço dentre todas as que têm criado os escritores do Não para justificar seu abandono da literatura.

— Por que não escrevo? — ouviu-se Juan Rulfo dizer em Caracas, em 1974. — Porque morreu meu tio Celerino, que era quem me contava as histórias. Andava sempre conversando comigo, mas era muito mentiroso. Tudo que me contava era pura mentira, e, então, naturalmente, o que escrevi era pura mentira. Algumas das coisas que me contou foram sobre a miséria em que tinha vivido. Mas tio

Celerino não era tão pobre. Por ser um homem respeitável, conforme disse o arcebispo lá de sua terra, ele fora nomeado para crismar crianças, de povoado em povoado. Porque eram terras perigosas, e os padres tinham medo de andar por lá. Eu muitas vezes acompanhava o tio Celerino. Em cada lugar aonde chegávamos ele tinha de crismar uma criança e, em seguida, cobrava por tê-la crismado. Não escrevi essa história toda, mas algum dia talvez o faça. É interessante como íamos nos arranchando, de povoado em povoado, crismando crianças, dando-lhes a bênção de Deus e essas coisas, não é? E, além do mais, ele era ateu.

Mas Juan Rulfo não tinha só a história de seu tio Celerino para justificar que não escrevia. Às vezes recorria aos maconheiros.

— Agora — dizia ele — até os maconheiros publicam livros. Têm saído vários livros por aí muito estranhos, não?, e eu preferi guardar silêncio.

Sobre o mítico silêncio de Juan Rulfo, Monterroso, seu bom amigo no escritório de copistas mexicanos, escreveu uma fábula aguda, *A raposa é mais sábia*. Fala de uma raposa que escreveu dois livros de sucesso e deu-se, com razão, por satisfeita, e os anos passaram e ela não publicava outra coisa. As pessoas começaram a comentar e a perguntar-se o que acontecia com a raposa e, quando a encontravam em coquetéis, aproximavam-se para dizer-lhe que tinha de publicar mais. Mas se já publiquei dois livros, dizia com cansaço a raposa. E muito amáveis, respondiam-lhe: por isso mesmo é que tem de publicar outro. A raposa não dizia, mas pensava que na verdade o que essa gente queria era que publicasse um livro ruim. Mas como era raposa não fez isso.

Transcrever a fábula de Monterroso já me reconciliou definitivamente com a sina de copista. Adeus para sempre ao trauma que me causou meu pai. Não há nada de terrível em ser copista.

Quando alguém copia algo, pertence à estirpe de Bouvard e Pécuchet (os personagens de Flaubert) ou de Simon Tanner (com seu criador Walser à contraluz) ou dos funcionários anônimos do tribunal kafkiano.

Ser copista, além do mais, é ter a honra de pertencer à constelação Bartleby. Com essa alegria abaixei por alguns momentos a cabeça e me abismei em outros pensamentos. Estava em minha casa, mas meio adormecido me trasladei para um escritório de copistas da Cidade do México. Escrivaninhas, mesas, cadeiras, poltronas. Ao fundo, uma grande janela por onde, mais do que se ver, deixava-se assentar um fragmento da paisagem de Comala. E, ainda mais ao fundo, a porta de saída com meu chefe me estendendo a mão. Era meu chefe do México ou meu chefe real? Breve confusão. Eu, que estava apontando lápis, percebia que não ia demorar nada para me esconder atrás de uma coluna. Essa coluna lembrava-me o biombo atrás do qual se escondia Bartleby, quando já haviam desmontado o escritório de Wall Street em que vivia.

De repente, dizia a mim mesmo que, se alguém me descobrisse atrás da coluna e quisesse averiguar o que eu fazia ali, diria com alegria que era o copista que trabalhava com Monterroso, que por sua vez trabalhava para a raposa.

— E esse Monterroso também é, como Rulfo, um escritor do Não?

Pensava que a qualquer momento podiam fazer-me essa pergunta. E para ela já tinha a resposta:

— Não. Monterroso escreve ensaios, vacas, fábulas e moscas. Escreve pouco, mas escreve.

Depois de dizer isso, acordei. Uma vontade enorme de copiar meu sonho neste caderno apoderou-se então de mim. Felicidade do copista.

Por hoje chega. Continuarei amanhã com minhas notas de rodapé. Como escreveu Walser em *Jakob von Gunten*: “Hoje é necessário que deixe de escrever. Excita-me demais. E as letras ardem e dançam diante de meus olhos”.

Se a desculpa do tio Celerino era uma justificativa de peso, pode-se dizer o mesmo daquela que o escritor espanhol Felipe Alfau dava para não voltar a escrever. Esse senhor, nascido em Barcelona em 1902 e falecido há alguns meses no sanatório do Queens, em Nova York, encontrou na experiência que viveu, como latino, ao aprender inglês, a justificativa ideal para seu prolongado silêncio literário de cinquenta e um anos.

Felipe Alfau emigrou para os Estados Unidos durante a Primeira Guerra Mundial. Em 1928 escreveu um primeiro romance, *Locos: A Comedy of Gestures*. No ano seguinte, publicou um livro para crianças, *Old Tales from Spain*. Depois, caiu em um silêncio no estilo de Rimbaud ou Rulfo. Até que, em 1948, publicou *Chromos*, ao qual se seguiu um impressionante silêncio literário definitivo.

Alfau, espécie de Salinger catalão, escondeu-se no asilo do Queens, e aos jornalistas que no final da década de 80 tentavam entrevistá-lo ele dizia, no melhor estilo dos escritores esquivos: “O sr. Alfau está em Miami”.

Em *Chromos*, com palavras parecidas com as de Hofmannsthal em seu emblemático texto do Não, a *Carta de lordes Chandos* (em que este renuncia à escrita pois diz ter perdido completamente a faculdade de pensar ou de falar com coerência sobre qualquer coisa), Felipe Alfau explica da seguinte forma sua renúncia a continuar escrevendo: “Quando você aprende inglês, começam as complicações. Por mais que se tente, sempre se chega a essa

*image
not
available*

“Habituei-me”, escreve Rimbaud, “à simples alucinação: via com toda nitidez uma mesquita no lugar de uma usina, um grupo de tambores formado por anjos, caleches nos caminhos do céu, um salão no fundo de um lago.”

Aos dezenove anos, Rimbaud, de uma precocidade genial, já havia escrito toda a sua obra, e caiu num silêncio literário que duraria até o fim de seus dias. De onde vinham suas alucinações? Acho que simplesmente de uma imaginação muito poderosa.

Não está tão claro de onde vinham as alucinações de Sócrates. Embora sempre se soubesse que ele tinha um caráter delirante e alucinado, uma conspiração de silêncio encarregou-se, durante séculos, de não destacar isso. É que seria muito difícil assumir o fato de um dos pilares de nossa civilização ter sido um excêntrico desmedido.

Até 1836 ninguém ousara se lembrar qual era a verdadeira personalidade de Sócrates; atreveu-se a isso Louis-Francisque Lélut, em *Du Démon de Socrate*, um belíssimo ensaio que, baseando-se escrupulosamente no testemunho de Xenofonte, recompôs a imagem do sábio grego. Às vezes, temos a impressão de estar vendo o retrato do poeta catalão Pere Gimferrer: “Vestia o mesmo casaco em todas as estações, caminhava descalço tanto sobre o gelo como sobre a terra, aquecida pelo sol da Grécia, volta e meia dançava e pulava sozinho, sem motivo e como por capricho [...], enfim, graças a sua conduta e a seus modos havia adquirido tal reputação de extravagante que

Zenão, o Epicurista, apelidou-o de bufão de Atenas, o que hoje chamaríamos um *excêntrico*”.

Platão oferece um testemunho mais que inquietante, em *O banquete*, sobre o caráter delirante e alucinado de Sócrates: “Na metade do caminho, Sócrates ficou para trás, estava totalmente ensimesmado. Detive-me para esperá-lo, mas ele me disse que continuasse avançando [...]. Não — eu disse aos outros —, deixem-no, acontece-lhe muito frequentemente, de repente ele para ali onde está. Percebi — disse de repente Sócrates — esse sinal divino que me é familiar e cuja aparição sempre me paralisa no momento de agir [...]. O deus que me governa não me permitiu lhe falar sobre isso até agora, e esperava sua permissão”.

“Habituei-me à simples alucinação”, poderia ter escrito também Sócrates, não fosse o fato de ele jamais ter escrito uma única linha, suas excursões mentais de caráter alucinado poderiam ter muito a ver com sua recusa de escrever. É que não deve ser agradável para ninguém dedicar-se a inventariar por escrito as próprias alucinações. Rimbaud, sim, fez isso, mas depois de dois livros se cansou, talvez porque tivesse intuído que levaria uma péssima vida caso se dedicasse a registrar a todo instante, uma depois da outra, suas infatigáveis visões; talvez Rimbaud tivesse ouvido falar daquele conto de Asselineau, “L’Enfer du musicien”, em que se narra o terrível caso de alucinação sofrido por um compositor condenado a ouvir simultaneamente todas as suas composições executadas, bem ou mal, em todos os pianos do mundo.

Há um parentesco evidente entre a negativa de Rimbaud de continuar inventariando suas visões e o eterno silêncio escrito do Sócrates das alucinações. Só que a emblemática renúncia à escrita por parte de Rimbaud, se quisermos, podemos vê-la como mera repetição do gesto histórico do ágrafo Sócrates, que, sem se

incomodar em escrever livros como Rimbaud, fez menos rodeios e renunciou de saída à escrita de todas as suas alucinações em todos os pianos do mundo.

A esse parentesco entre Rimbaud e seu ilustre mestre Sócrates bem que se poderiam aplicar estas palavras de Victor Hugo: “Há alguns homens misteriosos que só podem ser grandes. E por quê? Nem eles mesmos sabem. Por acaso quem os enviou sabe disso? Têm na pupila uma visão terrível que nunca os abandona. Viram o oceano como Homero, o Cáucaso como Ésquilo, Roma como Juvenal, o inferno como Dante, o paraíso como Milton, o homem como Shakespeare. Ébrios de sonho e intuição em sua marcha quase inconsciente sobre as águas do abismo, atravessaram o raio estranho do ideal, e este os penetrou para sempre... Um pálido sudário de luz cobre-lhes o rosto. A alma lhes sai pelos poros. Que alma? Deus”.

Quem envia esses homens? Não sei. Tudo muda, exceto Deus. “Em seis meses, até a morte muda de figurino”, dizia Paul Morand. Mas Deus jamais muda, digo a mim mesmo. É bem sabido que Deus se cala, é um mestre do silêncio, ouve todos os pianos do mundo, é um consumado escritor do Não, por isso é transcendente. Não posso estar mais de acordo com Marius Ambrosinus, que disse: “Em minha opinião, Deus é uma pessoa excepcional”.

Na verdade, a doença, a síndrome de Bartleby, vem de longe. Hoje chega a ser um mal endêmico das literaturas contemporâneas essa pulsão negativa ou atração pelo nada que faz com que certos autores literários jamais cheguem, aparentemente, a sê-lo.

De fato, nosso século se inicia com o texto paradigmático de Hofmannsthal (*Carta de lordes Chandos* é de 1902), em que o autor vienense promete, em vão, nunca mais escrever uma única linha. Franz Kafka não desiste de aludir à impossibilidade essencial da matéria literária, sobretudo em seus *Diários*.

André Gide construiu um personagem que percorre todo um romance com a intenção de escrever um livro que nunca escreve (*Paludes*). Robert Musil enalteceu e quase transformou em mito a ideia de um “autor improdutivo” em *O homem sem qualidades*. Monsieur Teste, o alter ego de Valéry, não somente renunciou a escrever como atirou sua biblioteca pela janela.

Wittgenstein publicou apenas dois livros: o célebre *Tractatus logico-philosophicus* e um vocabulário rural austríaco. Em mais de uma ocasião mencionou a dificuldade que significava para ele expor suas ideias. À semelhança do caso de Kafka, o seu tratado é um compêndio de textos inconclusos, de esboços e de projetos de livros que nunca publicou.

Entretanto, basta dar uma olhada na literatura do século XIX para perceber que os quadros ou os livros “impossíveis” são uma herança quase lógica da própria estética romântica. Francesco, um

personagem de *Os elixires do diabo*, de Hoffmann, nunca chega a pintar uma Vênus que imagina perfeita. Em *A obra-prima desconhecida*, Balzac fala-nos de um pintor que só consegue dar forma a um detalhe do pé de uma mulher sonhada. Flaubert jamais completou o projeto de *Garçon*, que no entanto orienta toda a sua obra. E Mallarmé só chegou a rabiscar algumas centenas de laudas com cálculos mercantis, e pouca coisa mais de seu projetado grande *Livre*.

Vem de longe, pois, o espetáculo moderno de toda essa gente paralisada ante as dimensões absolutas que implica toda criação. Entretanto, também os ágrafos, paradoxalmente, constituem literatura. Como escreve Marcel Bénabou em *Pourquoi Je n’Ai Écrit Aucun de Mes Livres*: “Entretanto não vá pensar, leitor, que os livros que não escrevi são puro nada. Ao contrário (que fique claro de uma vez), estão como em suspenso na literatura universal”.