

A potência do “não”: Alessandro Baricco e Herman Melville – um diálogo

MARIA CÉLIA MARTIRANI*

RESUMO: O autor italiano contemporâneo Alessandro Baricco investe na intertextualidade (SAMOYAUULT, 2008) como um de seus procedimentos narrativos mais recorrentes. Esta revela uma concepção de mundo que elege o afastamento das certezas, o elogio da oralidade e da narrativa, a multiplicidade de pontos de vista, a exaltação de tipos à margem dos sistemas, o heroísmo da derrota, a apologia da queda e da renúncia. O presente estudo visa analisar dois casos literários em matriz comparatista: a) *Novescentos e Bartleby* e b) *Bartleboom, Plasson e Bartleby*, que ilustram de que forma o autor turinês propõe esse diálogo intertextual com a obra *Bartleby, o escrivão* de H. Melville, sobretudo, a partir do estudo de AGAMBEN (1993) a respeito da “Potência do não”.

PALAVRAS-CHAVE: Alessandro Baricco; *Bartleboom*; *Bartleby*; Herman Melville; Intertextualidade; *Novescentos*.

ABSTRACT: The contemporary Italian author Alessandro Baricco invests in intertextuality (SAMOYAUULT, 2008) as one of his most recurrent fictional procedures. It reveals a conception of the world that selects the removal of certainties, the praise of orality and narrative, the multiplicity of points of view, the exaltation of types at the margins of systems, the heroism of defeat, the fall and renunciation’s apology. The present study aims at analyzing two literary cases in a comparative matrix: a) *Novescentos* and *Bartleby* and b) *Bartleboom, Plasson* and *Bartleby*, which illustrate how the Turin author proposes this intertextual dialogue with *Bartleby* H. Melville’s on the basis of the study by AGAMBEN (1993) regarding the “Power of no”.

KEYWORDS: Alessandro Baricco; *Bartleboom*; *Bartleby*; Herman Melville; Intertextuality; *Novescentos*.

* Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – Universidade Federal do Paraná – UFPR – 80.060-000 – Curitiba – PR – Brasil. E-mail: mariacelia.martirani@gmail.com

Novecentos e Bartleby

Novecentos – Um monólogo, de Alessandro Baricco (2000), trata da história de uma criança, que nasce em um transatlântico (o *Virgínia*), logo no início do século XX, em que levadas de imigrantes italianos partiam para a América, em busca de melhores condições de vida. O menino é deixado (pelos pais de origem humilde, provavelmente, camponeses do sul da Itália, que não tinham condições de criá-lo) sobre o piano do salão nobre do navio, frequentado pela primeira classe. O operário-maquinista *Danny Boodmann* (um negro da Filadélfia) o encontra, por acaso, quando, clandestinamente, procura os restos deixados pelos “ricachos” naquele espaço e decide adotá-lo, carregando-o consigo para as, assim chamadas, “fornalhas” das estruturas inferiores da imensa embarcação, em que trabalhadores braçais nutriam os fornos com a lenha que, queimada, gerava a força-motriz, responsável pelos longínquos deslocamentos daqueles meios de transporte, à época. Batiza-o como *Danny Boodmann T.D.Lemon* e acrescenta ao nome um “gran finale”: *Novecentos*, já que o encontrara “no primeiro ano desse novo e fudidíssimo século”¹ (BARICCO, 2000, p. 21).

O menino cresce, confinado “da proa à popa” e acaba se tornando um exímio pianista, que porém não será jamais conhecido em terra firme. E isso se deve ao fato de que, já homem feito, mesmo sabendo de sua imensa capacidade, *Novecentos* opta por não descer do navio, espaço em que acabará morrendo. A nosso ver, um dos temas mais relevantes do famoso monólogo é o profundo questionamento acerca do conceito de liberdade, suscitado a partir da decisão – aparentemente inexplicável – do protagonista de querer continuar para sempre, passando todos os anos de sua vida naquele não espaço móvel, flutuante, em vez de sair para o mundo exterior, em que poderia se tornar um pianista de grande sucesso, sendo agraciado com as glórias dos vitoriosos. E é nesse sentido que percebemos como plausível a aproximação entre *Novecentos* de Baricco e o escritor *Bartleby* de Herman Melville, em implícito diálogo intertextual.

A propósito, ainda que não haja, nesse caso, uma relação intertextual explícita, em que um texto se apropria de outro, trazendo à tona marcas evidentes desse procedimento, há, por outro lado, um nível de intertextualidade profundo, voltado aos efeitos de leitura que se estabelecem entre ambos. Trata-se, assim, neste caso, de enfatizar uma outra dimensão das relações intertextuais, mais voltada à teoria da recepção, em que a memória do leitor entra em jogo, transformando-se, nos termos propostos por Michael Riffaterre, em nítido “mecanismo de produção da significância” (RIFFATERRE *apud* SAMOYAULT, 2008, p. 25).

A narrativa curta de Melville poderia ser assim, brevemente resumida, conforme ensina Modesto Carone:

Um advogado de Nova York (o narrador que não se autoneomeia) emprega o jovem Bartleby, mas este aos poucos decide que as tarefas de que é encarregado estão

¹ A propósito do nome escolhido por *Danny Boodmann* para o menino e toda a simbologia que carrega, gostaria de remeter à minha dissertação de mestrado: FANTIN, M. C. M. B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*, disponibilizada no Banco de Teses da Biblioteca Digital da USP: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde - 12112009 - 145928>, p. 45-46.

muito abaixo de sua competência e finalmente se recusa ao trabalho de escrivão e copista para o qual fora contratado. Depois de demitido pelo dono do escritório, não quer de forma alguma deixar o lugar (*I would prefer not to*). Perturbado com isso, o advogado finalmente se muda e Bartleby é levado à prisão (em inglês *Tombs/Túmulos*). Lá recebe a visita do ex-patrão, que se considera vagamente responsável pela desventura do antigo funcionário, providenciando-lhe alguns privilégios inócuos. Bartleby, que nesse meio tempo rejeita até a comida (um artista da fome!), acaba morrendo. (CARONE In: MELVILLE, 2005, p. 41).

O que haveria por trás do “Prefiro não” (“*I prefer not*”) ou de sua forma modulada “Preferiria não” (“*I would prefer not*”) de Bartleby parece-nos ser de teor análogo ao que está subjacente às negativas dadas por *Novecentos*, ao final, a seu amigo narrador indignado, que tentava, por toda lei, retirá-lo do navio que, prestes, iria aos ares, dinamitado:

Toda aquela cidade... **não se via o fim**.../ O fim, por favor, poder-se-ia ver o fim?/ E o barulho/ Em cima daquela maldita escadinha...
Era muito bonito, tudo... e eu era grande com aquele casaco, fazia o meu figurão, e não tinha dúvida, era garantido que desceria, não havia problema/
Com o meu chapéu azul/
Primeiro degrau, segundo degrau, terceiro degrau/
Primeiro degrau, segundo degrau, terceiro degrau/
Primeiro degrau, segundo/
Não foi o que vi que me parou/
Foi o que não vi/
Pode entender, irmão? Foi o que não vi... procurei-o mas não existia, em toda aquela destruída cidade existia tudo, exceto/
Havia tudo/
Mas **não havia** um fim. O que não vi é onde acabava tudo aquilo. O fim do mundo/
Então você pensa: um piano. As teclas iniciam. As teclas terminam. Você sabe que são 88, sobre isso ninguém pode culpá-lo. Não são infinitas, elas. *Você é infinito*, e dentro daquelas teclas, infinita é a música que pode fazer. Elas são 88. *Você é infinito*. Isso me agrada. Isso se pode viver. Mas se você/
Mas se eu subo naquela escadinha e diante de mim/
Mas se eu subo naquela escadinha e diante de mim se desenrola um teclado de milhões de teclas, milhões e bilhões/
Milhões e bilhões de teclas, que não acabam nunca e esta é a verdade verdadeira, que não acabam nunca e aquele teclado é infinito/
Se aquele teclado é infinito, então/
Se aquele teclado não tem música que possa tocar. Você está sentado no banquinho errado: aquele é o piano em que Deus toca/
Cristo, mas via-lhe as ruas?/ Para escolher uma mulher/
Uma casa, uma terra que seja sua, uma paisagem para olhar, um modo de morrer/
Todo aquele mundo/
Aquele mundo em cima, que nem ao menos sabe onde acaba/
E quando está lá/
Não têm mais medo, vocês, de acabar em mil pedaços só em pensar nela, aquela enormidade, só em pensar nela? Em vivê-la.../
Eu nasci neste navio. E o mundo passava aqui, mas com duas mil pessoas de cada vez. E desejos os havia também aqui, mas não mais do que aqueles que podiam estar entre uma proa e uma popa. Você tocava a sua felicidade num teclado que não era infinito.

Eu aprendi assim. A terra, aquela é um navio muito grande para mim. É uma viagem muito longa. É uma mulher muito bonita. É um perfume muito forte. É uma música que não sei tocar. Perdoem-me. Mas **não vou descer**. Deixem-me voltar atrás.

Por favor/

//

// Agora procure entender, irmão. Procure entender, se puder/ Todo aquele mundo nos olhos/ Terrível mas lindo/ Muito lindo/ E o medo que me levava para trás/ O navio, de novo e para sempre/ Pequeno navio/ Aquele mundo nos olhos, todas as noites, de novo/ Fantasmas/ Pode-se morrer se os deixa fazer/ A vontade de descer/ O medo de fazê-lo/ Você fica maluco, assim/ Maluco/ Alguma coisa deve-se fazer e eu fiz/ Primeiro, imaginei/ Depois fiz/ Cada dia por ano/ Doze anos/ Bilhões de momentos/ Um gesto invisível e muito lento.² Eu, que não fui capaz de descer desse navio, para salvar-me desci da minha vida. Degrau após degrau. Para cada passo, um desejo ao qual dizia adeus.

Não sou doido, irmão. Não somos doidos quando encontramos a fórmula para nos salvar. Somos astutos como animais famintos. Nada a ver com a loucura. É gênio, aquilo. É geometria. Perfeição. Os desejos estavam rasgando-me a alma. Podia vivê-los, mas não consegui.

Então, eu os *encantei* (BARICCO, 2000, p. 63–67 – grifos nossos).

A decisão tomada por *Novecentos*, com efeito, pode ser interpretada à luz das indagações propostas por Adorno, por exemplo, ao tratar da Indústria Cultural, postulando que apenas pensamos ser livres, já que somos, na verdade, “prisioneiros a céu aberto” (2002, p. 200). Assim é que a opção do protagonista do monólogo de Baricco poderia, em uma chave de análise crítica, ser lida como um grito de verdadeira liberdade, diante do aparente estado de liberdade em que vive a sociedade contemporânea, escrava de todo tipo de condicionamentos, em que consciências alienadas são manipuladas pelo aparato ideológico de manutenção do poder, a fim de que vivam a ilusão de que exercem sua plena capacidade de escolha, quando, de fato, isso não ocorre, pois o discurso, que automatiza, reifica e aliena o homem, sonega-lhe esse direito.

Novecentos deixa muito claro que não perdeu a razão. Em sua recusa a descer do navio, para além desse questionamento sobre o conceito de liberdade, reside um dos traços fundamentais do que Giorgio Agamben (1993), em instigante estudo sobre *Bartleby, o escrivão* denomina “a potência do não”, retomada a partir de Aristóteles. Segundo o eminente filósofo italiano, tal conceito seria o segredo cardeal da doutrina aristotélica, que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência. O legado dessa doutrina traria para a filosofia, em sua intenção mais profunda: “... uma firme reivindicação da potência, a construção de uma

² As cesuras que pontuam, especialmente, esse trecho do monólogo, indicam – como em outras situações análogas, que aparecem ao longo da narrativa – marcações teatrais, já que, como afirma o autor no prólogo dessa obra, ele a teria concebido, em primeira mão, para a representação dramática. Mas tais cesuras, do ponto de vista formal e analisadas no corpo geral do texto podem indicar, também, essa fixação obsessiva do protagonista (nesse preciso instante, o narrador cede a voz ao próprio *Novecentos*, que se manifesta em Discurso Direto) pelos limites, pela finitude em contraposição à angústia do ilimitado, infinito e desconhecido. Tais marcações de pontuação do texto, nesse caso, projetam o discurso do pianista, que se pauta pela noção de universo “da proa à popa”, como se “guardasse” o fluxo narrativo, numa contenção coerente com a ideia de finitude e pausa, predominantes na consciência que narra com lucidez, a fim de que esta não sucumba às intempéries descontroladas e imprevisíveis do gigante infinito “oceano mar”.

experiência do possível enquanto tal. Não o pensamento, mas a potência de pensar; não a escrita, mas a folha cândida é o que ela, a todo o custo, não quer esquecer (1993, p. 19)”.

Assim é que a força da recusa de *Novecentos* está justamente no que ele “não viu”, (a não imagem, a página em branco, não preenchida) quando se prepara para descer e decide voltar atrás. Não foi o que ele viu – da escada do navio – da cidade que, diante dele se descortinava, anunciando as esperanças ilusórias da nova vida, para além do confinamento de sua existência, o que mais o assustou. Chama a atenção, no trecho que transcrevemos anteriormente, a reiteração enfática da expressão – inclusive escrita em itálico – “foi o que não vi...” Daí por que afirma, afinal: “Perdoem-me. Mas não vou descer...” e ainda, mais adiante “Não sou doido, irmão. Não somos doidos quando encontramos a fórmula para nos salvar” (BARICCO, 2000, p. 67).

Importa notar que o interlocutor de *Novecentos* é o amigo trompetista, o narrador da história, inconformado com a decisão – a princípio incompreensível do pianista – de permanecer no transatlântico, prestes a explodir e que questiona:

Novecentos, por que é que você, por Deus, não desce, uma vez – só uma vez – por que não vai vê-lo, o mundo com os seus olhos, os seus próprios. Por que você fica aí em cima dessa prisão viajante, você podia estar sobre a sua *Pont Neuf* olhando as chatas e tudo o mais, podia fazer o que quer, toque o seu piano, por Deus, ficariam doidos por você, você faria um monte de dinheiro e poderia escolher a casa mais linda que existe, depois até fazê-la em forma de navio – que é o seu desejo – mas você a meteria onde quisesse, no meio dos tigres, talvez, ou em Bertham Street... Santo Deus, você não vai poder ficar a vida toda andando de um lado para o outro como um bobo... você não é bobo, você é grande, e o mundo está ali, há só aquela escadinha fodida para descer, aquele estúpido gradil, Cristo, no fim daquele gradil, tudo. Por que não acaba com isso e desce daqui, uma vez ao menos, uma vez só?

Novecentos, por que você não desce? Por quê? (BARICCO, 2000, p. 37).

No caso, o narrador-amigo, representa a norma, a razão, entendida tal como verdade posta pelo bom senso dos que jamais permaneceriam a vida toda num navio, sem sequer por os pés em terra firme. Mais ainda, a consciência narrativa-normativa impele o protagonista a descer (pois isso seria o esperado, o ato previsível para alguém tão capacitado a enfrentar os desafios profissionais do mundo real): isso é o que ele *deveria* fazer.

No plano estrutural da obra, o que se observa é uma tensão muito bem construída, pois justamente o amigo, que aparenta ser coadjuvante na história, acaba encarnando, no momento do discurso acima referido (além da função de narrador) o papel de antagonista, já que o razoável, esperado e por ele defendido é contrário às negativas, ao final, muito bem sustentadas por *Novecentos*.

Encontramos, também, um episódio análogo, que ocorre com o médico *Savigny* do romance *Oceano mar* (BARICCO, 1997), que tendo recebido o convite para permanecer na capital francesa, como renomado e importante doutor, seguindo brilhante carreira, refuta o convite e vai para uma cidadezinha, em que se assumirá como “médico do interior”. O barão, com quem, então, dialoga, não se conforma com a atitude do médico, do mesmo modo com

que o trompetista narrador de *Novecentos* não se conforma com o fato do brilhante pianista não querer sair do navio, recusando um futuro promissor em terra firme.

Veja-se como aqui, também, há o discurso de uma poética da recusa (o da negação explícita de aderir ao sistema dos “louros da glória e da vitória”) em contraposição ao discurso de subserviência ao sistema capitalista, que aliena e aprisiona:

— Mas é uma loucura, Savigny! Um médico brilhante é uma celebridade... logo agora que como o senhor, já as portas da Academia estão para se escancarar diante do senhor... [...] o que eu não posso mesmo entender é o porquê de o senhor ter enfiado em sua cabeça, logo agora, de ir se esconder num esquecido buraco da província para ser, vejam só, o médico do interior, estou certo? [...] O senhor dá pena, Savigny, é inqualificável, irracional, execrável. Não encontro nenhuma justificação plausível para a sua imperdoável atitude e... e... não consigo pensar nada mais do que isso: o senhor está louco!
— É diferente: eu não quero é ficar louco, Barão (BARICCO, 1997, p. 202–203).

Há pois, nesse eixo de análise da ficção de Alessandro Baricco, mais do que o questionamento sobre o conceito de liberdade, a apologia da força subjacente à “potência do não”. Antes de tomar a decisão que, no limite, liberta-o, o protagonista *Novecentos* oscila suspenso, diante do que Agamben (no estudo supramencionado) bem denomina de “abismo da possibilidade”. É também nesse abismo que, segundo o filósofo italiano, o *Bartleby* de Melville se demora obstinadamente. Com efeito, o “homem de leis” (também narrador – antagonista de *Bartleby*) aqui aparece como o jurista-narrador que, segundo Modesto Carone assim se identifica:

... sou um homem que desde a juventude sempre teve a mais firme convicção de que a forma de vida mais fácil é a melhor. [...] nunca deixei que os problemas perturbassem a minha paz. Sou um daqueles advogados pouco ambiciosos, que nunca se dirigem a um júri e nunca conseguem arrancar aplausos do público; mas que, na tranquilidade de um retiro confortável, fazem negócios tranquilos com ações, hipotecas e as propriedades dos homens ricos... (apud CARONE, 2005, p. 42).

É exatamente esse intermediário nova-iorquino do capital, da propriedade e das transações realizadas na quietude e no silêncio de um prédio sem número, situado no meio das muralhas de Manhattan – o patrão do escrivão – que, de modo análogo ao narrador-amigo de *Novecentos*, será o que, indignado, diante das sucessivas negativas do empregado, que se recusa a executar o trabalho que dele se espera, representará o discurso do *dever*, em contraposição ao discurso do *poder* (implícito na potência do não, assumida por *Bartleby*) detentor da pergunta-síntese: “- Por que não copia?”, a que o escrivão responde: “- Prefiro não”. É Agamben, novamente, quem nos esclarece que, por conta de nossa tradição ética, acabamos reduzindo o problema da potência aos termos da vontade e da necessidade e:

... isso é tudo o que o homem de leis não deixa de recordar a *Bartleby*. Quando, ao seu pedido para se dirigir aos correios (“importa-se de ir ao Correo, não quer? (*won't you?*)”), *Bartleby* opõe o habitual “preferiria não”, o homem de leis apressa-

se a reforçar “Não quer? (*You will not?*)”; mas Bartleby precisa, com a sua voz “suave e firme”: *prefiro não* (*I prefer not* é a única variante, que aparece três vezes, da fórmula habitual: *I would prefer not to*. Se Bartleby renuncia ao condicional, é só porque lhe interessa eliminar todo o vestígio do verbo querer, mesmo até no seu uso modal) (AGAMBEN, 1993, p. 25).

No fundo, *Bartleby* acaba fazendo com que se reveja precisamente essa questão da supremacia da vontade sobre a potência. A irredutibilidade do seu “*preferiria não*” não significa que ele não *queira* copiar ou que *não queira* deixar o escritório – somente *preferiria não fazê-lo*. A fórmula, assim configurada, destrói qualquer possibilidade de relação entre poder e querer.

Gilles Deleuze percebe, no caráter particularmente “agramatical” do discurso bartlebyano, um poder devastante, que abriria uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido, entre a potência de ser e a de não ser (*apud* AGAMBEN, 1993, p. 27).

De certa forma, num contexto mais amplo, podemos ler, tanto no comportamento de *Novecentos* como no de *Bartleby*, sinais de alguma forma de resistência.

No primeiro, esta se explicita, por meio da recusa à adesão ao mundo dos condicionamentos, que escravizam e alienam o ser, cada vez mais exposto a demandas infinitas de todo tipo, ditadas pela tirania avassaladora do aparato ideológico do poder, que reifica tudo e todos, numa *overdose* de informações e imagens que induzem, paradoxalmente, a um estado de cegueira generalizada, que faz com que vejamos tudo sem ver o essencial. No limite, o questionamento proposto pelo protagonista do monólogo de Baricco seria o de que – em matriz adorniana – consciências alienadas não podem ser efetivamente livres. E no entanto, aquele indivíduo, aparentemente confinado, preso da proa à popa do navio, dá sinais de ser infinitamente mais livre do que qualquer habitante (na verdade “prisioneiro a céu aberto”) das cidades, nas quais se “vê tudo, exceto onde terminam”... (BARICCO, 2000, p. 64).

No segundo, observamos, na conduta do escrivão, uma resistência passiva ao emparedamento sufocante das muralhas de Manhattan e da opressão capitalista de Wall Street, muito encarnados na postura altiva e aparentemente segura e onipotente do advogado-narrador que, inclusive, a certa altura, até consegue reconhecer, mas sem nenhum tipo de comoção – já que o seu discurso é o do poder – o seguinte:

O meu escritório ficava no andar de cima da Wall Street, n.*** De um lado 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” (MELVILLE, 2005, p. 02).

O confinamento das paredes do escritório que aprisionam *Bartleby* é completamente diverso do tipo de confinamento vivido pelo pianista no navio. De fato, *Novecentos* vivia intensamente e o navio – embora possa ser lido, a princípio como um não espaço móvel e limitador – jamais o impede de aprimorar sua visão do infinito mar, que jamais é o mesmo e

de “ler” as pessoas que dentro dele circulavam. No aparente confinamento, se você é infinito, não estará jamais preso:

Eu nasci neste navio. E o mundo passava aqui, mas com duas mil pessoas de cada vez. E desejos os havia também aqui, mas não mais do que aqueles que podiam estar entre uma proa e uma popa. Você tocava a sua felicidade num teclado que não era infinito (BARICCO, 2000, p. 65–67).

Já na obra de Melville, o cenário de clausura, a que o protagonista é submetido, colabora, no todo estrutural da obra, para conferir o peso de ausência de vida, num total cerceamento de visão, que fecha todas as possibilidades de qualquer tipo de *aisthesis*. É o que depreendemos do seguinte trecho:

O escritório de advocacia estava dividido em duas partes portas de vidro esmerilhado: numa ficavam os escrivães, na outra o advogado. O narrador prossegue no tom metódico e educado que “esconde o leite”: “Dependendo do meu humor, eu abria ou fechava essas portas. Decidi instalar Bartleby no canto perto das portas dobráveis, mas do meu lado, para ter acesso a esse homem silencioso [...] Coloquei a sua mesa perto de uma janela pequena nesta parte da sala [...], uma janela que [...] já não oferecia qualquer vista...” (apud CARONE, 2005, p. 43).

A partir do momento em que se recusa a copiar, *Bartleby* passa a ser a fagulha incômoda de vida (a que destoa das demais consoantes ao sistema e à norma), que resiste ao emparedamento sombrio do cárcere de Wall Street, tal como um musgo verde, que insiste em crescer nos muros ásperos do nada.

É Deleuze, também, quem aponta à vocação absoluta de *Bartleby* de encarnar a marca de “um homem sem referência, o que aparece e desaparece, sem referência a si ou a outro.” (apud AGAMBEN, 1993, p. 08).

Ora, *Novecentos*, do qual só se sabe a história por meio do trompetista narrador que decide contá-la, não existe para o mundo, pois para além daquele não espaço móvel que é o navio, ele também é um “homem sem referência”. Seu desaparecimento só se configura enquanto tal (com a explosão do Virgínia) para o narrador, da mesma forma que a morte de *Bartleby* só se concretiza para o advogado-narrador. Não há outros, não há testemunhas, não há parentes, amigos, amores, não há ninguém, pois, tal como plantas sem raiz, estes seres têm a existência fugidia e impalpável dos que existem, aquém da materialidade de uma vida verdadeira. Habitam, sobretudo, a matéria narrativa e, mais que esta, a voz que, ao narrar, concretiza-os, tornando-se única referência ou ponto de apoio de sua frágil existência.

Bartleboom, Plasson e Bartleby

Outro personagem de Baricco, que estabelece diálogo intertextual explícito com o

escrivão *Bartelby* de Melville, é o professor *Ismael Adelante Ismael Bartleboom*, do romance *Oceano mar* (1997). Chama a atenção, de início, o nome do eminente professor. O protagonista de *MobyDick* de Melville chama-se *Ismael*, assim como o escrivão – do mesmo autor – *Bartelby*. Tanto quanto este, *Bartleboom* escreve:

Noite. Estalagem Almayer. Quarto do primeiro andar, final do corredor. Escritório, lâmpada de petróleo, silêncio. Um roupão cinza com *Bartleboom* dentro. Dois chinelos cinza com os seus pés dentro, folha branca no escritório, pena e tinteiro. Escreve, *Bartleboom*. Escreve (BARICCO, 1997, p. 23).

Além de se dedicar aos estudos para verificar “onde termina o mar” – que originarão a “Enciclopédia dos limites verificáveis na natureza...” – toda noite, ele escreve cartas para uma amada imaginária e, sem ter uma destinatária concreta, guarda-as numa caixa. Após escrever:

Pousa a caneta, dobra a folha, enfia-a num envelope. Levanta-se, pega de seu baú uma caixa de mogno, levanta a tampa, deixa a carta cair lá dentro, aberta e sem endereço. Na caixa há centenas de envelopes iguais. Abertos e sem endereço. Tem 38 anos, Bartleboom. Ele pensa que em algum lugar, encontrará um dia uma mulher que, desde sempre, é a sua mulher. De vez em quando amargura-se pela obstinação do destino em fazê-lo esperar com tanta indelicada tenacidade, mas com o tempo aprendeu a considerar o fato com grande serenidade. Quase todo o dia, agora já faz anos, pega a caneta na mão e escreve-lhe. Não tem nomes e não tem endereços para colocar no envelope: mas tem uma vida para contar (BARICCO, 1997, p. 23-24).

Bartleboom escreve cartas. *Bartelby* é um escrivão. Para Giorgio Agamben, em estudo já mencionado anteriormente, o personagem de Melville se insere em uma grande linhagem literária, a da chamada constelação dos escribas:

Como escrivão, *Bartelby* pertence a uma constelação literária, cuja estrela polar é *Akáki Akákievitch* (“lá, naquelas reproduções de cópias, estava para ele de alguma maneira contido todo o mundo... certas letras eram as suas favoritas e quando a elas chegava, perdia a cabeça”), ao centro do qual se encontram os dois astros gêmeos *Bouvard e Pécuchet* (“boa ideia nutrida em segredo por ambos...: copiar”) e, no seu outro extremo, resplandecem as luzes brancas de *Simon Tanner* (“eu sou escrivão” é a única identidade que ele reivindica) e do príncipe *Michkin*, que pode reproduzir sem esforço qualquer caligrafia. Mais além, como uma breve cauda de asteróide, os anônimos chanceleres dos tribunais kafkianos. Mas existe também uma constelação filosófica de *Bartelby* e é possível que apenas esta contenha a cifra da figura que a outra se limita a traçar (AGAMBEN, 1993, p. I).

Por meio desse instigante viés de análise comparatista, o estudioso italiano aproxima, assim, respectivamente, o famoso protagonista do conto de Melville do protagonista de *O capote* de Gógol, *Akáki Akákievitch*, um conselheiro titular, que tem a mísera função de copiar documentos; de *Bouvard e Pécuchet* do romance homônimo de Gustave Flaubert; de *Simon*, o irmão mais novo de cinco em *Os irmãos Tanner* de Robert Walser e de *Michkin*, protagonista

de *O idiota* de Dostoievski e também dos inúmeros personagens dos tribunais de Kafka. Na base de tal aproximação residiria o ato de copiar. Mas na verdade, o que parece ser a chave-mestra para o bom entendimento do *Bartleby* de Melville reside mais na “constelação filosófica” a que pertence (subjacente aos diversos pares literários com quem dialoga), do que na estritamente literária. Ela seria a que percebe a vinculação entre o escriba e o ato de escrever ao criador e ao ato de criar, que remete ao conceito de potência divina. E como escriba que cessou de escrever:

Ele é a figura extrema do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência. O escrivão tornou-se a tabuinha de escrever, nada mais é agora que a sua folha branca. Não surpreende, portanto, que ele se demore assim obstinadamente no abismo da possibilidade e não pareça ter a mínima intenção de dele sair (AGAMBEN, 1993, p. 25).

No romance *Oceano mar3* (1997) de Baricco, o pintor *Plasson* (que faz par com *Bartleboom*)⁴ é aquele que vai à *Estalagem Almayer* porque quer pintar os olhos do mar. Todos os dias, metodicamente, monta o cavalete diante do oceano infinito e pinta seus quadros, sem usar nenhuma tinta. Pinta a tela branca com a água do próprio mar:

O homem nem mesmo se vira. Continua espreitando o mar. Silêncio. De vez em quando molha o pincel numa xicarazinha de cobre e esboça na tela uns poucos traços, leves. As cerdas do pincel deixam atrás de si a sombra de uma palidíssima

³ Em *Oceano mar*, o início do romance, o primeiro livro, intitulado *Estalagem Almayer* apresenta, como temática, o desajuste de certos personagens que, não conseguindo se adaptar à realidade, dirigem-se àquela estalagem - da qual só o que se pode ver é o mar - a fim de curarem suas feridas existenciais. Nesse espaço alegórico - completamente isolado do mundo - estarão fadados à convivência, alguns seres que “fogem” do protótipo dos seres comuns ou “normais”. Assim, por exemplo, há o pintor *Plasson*, que quer pintar o mar, sem usar nenhuma tinta, a não ser a própria água, procurando, incessantemente, onde estariam os “olhos do mar”. O professor *Bartleboom* é um cientista que pretende pesquisar o ponto preciso em que o mar termina. *Eliseweien*, a menina saída do reino dos contos de fadas, filha do *Barão de Carewall*, é mandada para lá, sob a tutela de *Padre Pluch*, a fim de tentar se curar da estranha doença que lhe retirava totalmente os pés da realidade, a doença da excessiva sensibilidade de quem não consegue tocar o chão, que a fazia atemorizar-se com tudo que fosse muito real. Para lá, também, vai *Ann Deveria*, obrigada pelo marido, a fim de se “curar da doença do adultério”. E o último hóspede *Adams*, que parecia ser um marinheiro qualquer, mas não era, porque se revela como o homem do qual se fazia necessário “salvar as histórias”. Todos precisam ir ao mar, ficar diante dele, a fim de que seu poder terapêutico lhes resgate algum tipo de redenção. Ilhados em seus universos particulares, acudados pelo sistema que não os aceita, dirigem-se a essa espécie de outra ilha (a pousada *Almayer*), que num viés irônico, tem o mesmo nome do protagonista conradiano do romance *A loucura do Almayer*, a fim de se “tratarem”.

⁴ Sobre a “dupla” *Plasson* e *Bartleboom*, vale conferir em *Oceano mar* (BARICCO, 1997) às p. 71-72, o seguinte trecho: “*Plasson* e *Bartleboom* saíram juntos, naquela manhã. Cada qual com seus instrumentos: cavalete, cores e pincéis para *Plasson*, cadernos e medidores variados para *Bartleboom*. Dir-se-ia que acabavam de aliviar o sótão de um inventor maluco. Um tinha botas de cano longo e uma casaca de pescador e o outro uma casaca de cientista, um chapéu de lã na cabeça e luvas sem dedos, de pianista. [...] - É assombroso. Mas se alguém montasse vocês dois juntos, conseguiria um louco único e perfeito. Eu acho que Deus ainda está lá, com o grande *puzzle* debaixo do nariz, perguntando-se onde foram parar aquelas duas peças que combinavam tão bem juntas”. Além disso, vale observar que *Plasson* se interessa em pintar os olhos do mar (porque, segundo sua tese, é ali que ele começa, que tem seu início), ao passo que *Bartleboom* se preocupa em estudar onde o mar termina. Até por isso, poder-se-ia perceber essa ideia de que os dois são partes complementares do jogo ficcional.

escuridão que o vento seca imediatamente, trazendo novamente à tona o branco de antes. Água. Na xícara de cobre há somente água. E, sobre a tela, nada. Nada que se possa ver...

[...] “água do mar, este homem pinta o mar com o mar” – é um pensamento que arreperia... (BARICCO, 1997, p. 12-13).

O nada pintado por *Plasson* (peça do quebra-cabeça, que se “encaixa perfeitamente” em *Bartleboom*) pode ser lido, à luz das investigações de Agamben, como índice filosófico da potência absoluta, que pressupõe o ato de criação como a descida de Deus num abismo que não é senão o da sua própria potência e impotência, do seu poder e não poder.

Segundo o que ensina o filósofo italiano, em interessante formulação, David de Dinant, cuja doutrina teria sido condenada como herética em 1210, Deus, o pensamento e a matéria são uma só coisa e este abismo indiferenciado é o nada onde o mundo procede e sobre o qual eternamente se apoia. As telas de *Plasson* não deixam de ter se tornado, de modo análogo, as mesmas “tabuinhas de escrever/pintar” ou de remeter à folha branca à qual se reduz – em decorrência do “abismo da possibilidade” – o escrivão *Bartleby*, que cessa de copiar.

O crítico Alessandro Scarsella nota que o motivo do mutismo (uma das marcas relacionadas ao mal estar e ao trauma contemporâneos, na poética de Baricco) encontra um equivalente no branco das telas de *Plasson*. Para o estudioso, a arte abstrata *ante litteram* e inevitavelmente “matérica” do pintor assume – ao longo da narrativa – um valor metaliterário, na medida em que institui um “paralelismo visivo” com a unidade temática de *Oceano mar* (SCARSELLA, 2003, p. 54). Ainda segundo sua análise, o branco absoluto daqueles quadros, que triunfa nas últimas páginas do romance, remete a um outro clássico dos romances sobre o mar, o *Gordon Pym* (1838) de Poe:

Em *Oceano mar*, o branco não é unicamente a cor do absoluto e o coração do nada, mas também – tanto quanto ocorre em *Gordon Pym* – uma metáfora da folha imaculada, onde se abre o horizonte da escrita. *Plasson* pintor assume, assim, uma tarefa negativa, correspondente àquela do narrador, fazendo-a tornar-se *tabula rasa* (SCARSELLA, 2003, p. 54 – tradução nossa).

O pintor de *Oceano mar* esvazia as telas de tinta, já no refúgio da *Estalagem Almayer* (outro não lugar, nos reinos alegóricos de Baricco), depois de ter sido um famoso retratista das mais nobres figuras da capital. Recusa-se a pintar, assim como *Bartleby* recusa-se a copiar e como *Novecentos* se recusa a descer do navio:

Plasson fizera dinheiro, nos anos anteriores, tornando-se o retratista mais amado da capital. Podia-se dizer que não havia, em toda a cidade, uma família sinceramente ávida por dinheiro que não tivesse, em casa, um *Plasson*. Retratos, que fique claro, somente retratos. Fazendeiros, mulheres de saúde debilitada, filhos inchados, tias-avós encarquilhadas, industriais rubicundos, moças casadoiras, ministros, padres, prima-donas da Ópera, militares, poetisas, violinistas, acadêmicos, manteúdas, banqueiros, crianças prodígio: pelas paredes da alta sociedade da capital fitavam, oportunamente emolduradas, centenas de caras atônitas, fatalmente enobrecidas pelo que nos salões era chamado de “o toque *Plasson*”: curiosa característica estilística, senão traduzível no talento,

realmente singular, com que o apreciado pintor sabia brindar com um reflexo de inteligência qualquer olhar, mesmo que fosse o de um bezerro. “Mesmo que fosse de um bezerro” era uma especificação que, usualmente, nos salões era suprimida. Plasson poderia ter continuado assim anos a fio. As caras dos ricos não têm fim. Mas certo dia, de chofre, decidiu largar tudo. E ir-se embora. Uma ideia muito precisa e incubada anos a fio, levou-o embora.

[...] Queriam saber o que havia por trás da renúncia do maior mestre da sublime arte do retrato. Ele respondeu lapidar, com uma frase que não cessou, em seguida, de se prestar a múltiplas interpretações:

— Cansei-me de pornografia. Partira. Ninguém, nunca mais, o acharia (BARICCO, 1997, p. 72).

A morte de *Plasson* revela a radical mudança sofrida pelo artista, quando o professor *Bartleboom* decide catalogar os quadros pintados, no período em que vivera na Estalagem:

CATÁLOGO PROVISÓRIO DAS OBRAS PICTÓRICAS DO PINTOR MICHEL PLASSON ORDENADAS EM ORDEM CRONOLÓGICA A PARTIR DA ESTADA DO MESMO À ESTALAGEM ALMAYER (LOCALIDADE QUARTEL) ATÉ CHEGAR À MORTE DO MESMO.

Redigido, em benefício dos pósteros, pelo professor *Ismael Adelante Ismael Bartleboom*, com os recursos da própria experiência pessoal e de outros testemunhos confiáveis.

Dedicado à Madame Ann Deveria

1. Oceano mar, óleo sobre tela, cm. 15 x 21,6. Coleção *Bartleboom*. Descrição. Completamente branco. 2. Oceano mar, óleo sobre tela, cm. 80,4 x 110,5. Col. *Bartleboom*. Descrição. Completamente branco (BARICCO, 1997, p. 167).

A Poética da Recusa também se constrói por meio dos procedimentos estilísticos de que Baricco lança mão, ao tratar do tema. Sempre pelo viés da ironia, ele se apropria das diversas formas do discurso oficial, com a finalidade de revertê-las, escrachá-las, representando, a nível formal, a rejeição ao *stablishment* e a todas as suas manifestações de dominação.

Esse recurso é facilmente verificável, por exemplo, no elenco exaustivo das figuras que ele pintara – como mais amado retratista da capital – em que os inúmeros elementos justapostos desfilam em um longo período construído em coordenação assindética e chegam, formalmente, ao limite da saturação. O poder descritivo é tão aguçado que o leitor parece estar diante da infinita galeria de quadros de retratos (não muito distinta da que se observa em alguns museus, que arquivam memórias dos ilustres do passado ou de velhos retratos amarelados de quem já morreu e que, num ritual ostensivo de manutenção da nobre tradição familiar, em algumas casas, ainda são dependurados nas paredes das salas de jantar).

Plasson não aguentou mais reproduzir as infindáveis “caras atônitas”, que não terminavam nunca, pois “as caras dos ricos não têm fim”; quis – de modo análogo a *Novocentos* e a *Bartleby* – dar um basta e não aderir ao sistema dos condicionamentos, em que somos apenas “prisioneiros a céu aberto”, escravos do aparato ideológico que “coisifica” tudo e todos (ADORNO *apud* LETCHE, 2002, p. 200); recusou-se a aceitar os limites das molduras (tais como as paredes do escritório, que cerceavam o escritor de Melville), que aprisionavam a sua capacidade criativa, uma vez que, cooptado pelo sistema que lhe dava muito dinheiro, só

podia pintar aqueles específicos retratos (que, afinal, levaram- no a concluir que o que fazia não era arte verdadeira, mas pornografia).

O recurso irônico, do escracho e da irreverência também pode ser observado no uso intrusivo do narrador, ao comentar: “mesmo que fosse de um bezerro”. O próprio narrador, estranhando a expressão (que destoa totalmente do discurso afetado, excessivamente burilado que o precede: “curiosa característica estilística, senão traduzível no talento, realmente singular, com que o apreciado pintor sabia brindar com um reflexo de inteligência qualquer olhar”) de que faz uso, como se lembrasse – de repente – ser necessário manter o registro formal, de que vinha se utilizando, para exaltar as qualidades de *Plasson*, acrescenta, numa espécie de arremedo, como se dissesse “aqui entre nós”, o seguinte: “Mesmo que fosse o de um bezerro” era uma especificação que, usualmente, nos salões era suprimida” (BARICCO, 1997, p. 72).

O segundo trecho, que trata da catalogação dos quadros – quando da morte do pintor – também se constrói por meio da apropriação do discurso oficial (basta que lembremos dos catálogos de pinturas tradicionais, que encontramos, por exemplo, em compêndios com obras variadas de diversos artistas ou mesmo das descrições que costumam acompanhar os quadros em algumas exposições), inclusive com a opção gráfica por maiúsculas em caixa alta, para revertê-lo e mais do que isso, no caso, esvaziá-lo, porque seria totalmente descabida uma descrição de quadro tal como “completamente branco”, ou melhor dizendo, que sinalizasse o nada absoluto.

Tanto *Novecentos*, quanto *Bartleboom*, *Plasson* e *Savigny*, de modo análogo ao de *Bartleby* de Melville ilustram, assim, algum tipo de renúncia.

Em interessante ensaio crítico, Claudio Magris (2012, p.112-125), analisando, particularmente o anticapitalismo na literatura austríaca do séc. XIX, nota, em especial, nas obras de Grillparzer e Stifter que a renúncia que eles procuram representar, em alguns de seus personagens, residiria, não na base de uma ascese espiritual, mas sim na de uma estratégia de defesa do indivíduo (que parece ser a mesma de *Bartleby*). Este, segundo o famoso escritor triestino, para defender da intercambiabilidade e convertibilidade universais (Marx diria da “prostituição generalizada”), um *quid* irredutivelmente seu, a fim de não ser engolido e triturado pela máquina social, acabará renunciando à afirmação de si mesmo, chegando, às vezes, a organizar o próprio insucesso e inutilidade. Com efeito, esse tipo de anti-herói:

escolherá a sombra, a ausência, a dissimulação, a subtração; “emagrecerá em todos os sentidos”, como dirá sobre si mesmo Kafka, o maior poeta dessa estratégia da negação e do apagamento do eu. Tal estratégia, que vai fundo nos meandros da subjetividade contemporânea, em sua relação com a história e a sociedade, encontrou certamente, grandiosas expressões nas mais diversas literaturas. Pensemos, apenas para citar alguns exemplos, no escrivão *Bartleby* de Melville, em *Wakefield* de Hawthorne, em *Oblomov* e também em *Frédéric Moreau* de Flaubert (MAGRIS, 2012, p. 118- 119).

A última parte do romance de Melville se dedica à tentativa do narrador de querer descobrir quem tinha sido, afinal, *Bartleby* (antes de ter sido seu empregado copista). Ele acabará sabendo - ainda que não possa ter certeza de que a informação é verdadeira – que:

Bartleby havia sido funcionário da Repartição de Cartas Mortas, em Washington, do qual fora afastado de súbito devido a uma mudança na administração. Quando penso sobre esse boato, mal posso exprimir as minhas emoções. Cartas mortas! Não se parece com homens mortos? Pense num homem que, por natureza e infortúnio, era propenso ao desamparo; poderia haver um trabalho mais adequado para aguçá-lo 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 recados de vida, essas cartas aceleram a morte (MELVILLE, 2005, p. 36-37).

As cartas que *Bartleboom* escreve em *Oceano mar*, ao final, também, acabarão sem destino, porque as sucessivas desilusões amorosas por que passa, fazem com que decida dar a caixa a um criado qualquer (o que, no momento, era-lhe mais próximo).

Cumprir notar ainda que as cartas que o professor escreve se fundamentam na necessidade que ele tem de contar, enfim, de narrar: “[...] Não tem nomes e não tem endereços para colocar no envelope: mas tem uma vida para contar [...]” (BARICCO, 1997, p. 24).

A ideia de “vida a contar” perpassa, como força motriz, praticamente toda a obra ficcional de Baricco. A valorização do narrar como fonte inesgotável de vida - como afirma Todorov (2004): “narrativa é vida” - é facilmente verificável, por exemplo, em *Novecentos*, que dizia que “nunca se está verdadeiramente frito, enquanto se tiver de reserva uma boa história e alguém a quem contá-la” (BARICCO, 2000, p.16), como em *Mundos de vidro*:

A verdade é que vemos, ouvimos e tocamos tantas coisas... é como se tivéssemos dentro de nós um velho narrador, que durante todo o tempo continua a contar-nos uma história rica de mil detalhes, que nunca se acaba. Ele conta, não para nunca, e aquela é a vida [...] Alguns chamam de anjo o narrador que têm dentro de si e que lhes conta a vida...” (BARICCO, 1999, p. 106).

Isso se reitera ainda, por exemplo, em *Oceano mar*, nas histórias de cada um dos personagens e na de um deles, em particular, Adams, o homem de quem era preciso salvar as histórias:

Langlais sabia tudo isto. E no entanto ficou com *Adams*. Roubou-o à miséria e levou-o em seu palacete. Em qualquer mundo tivesse ido refugiar a sua mente, ali ele iria buscá-lo. E o traria de volta. Não queria salvá-lo. Não era exatamente isso. Queria salvar as histórias que estavam escondidas nele (BARICCO, 1997, p. 59-62).

Em sentido oposto, as cartas, que fazem parte apenas do final da história do escritor de Melville, tocam de perto a morte. É interessante verificar que a voz narrativa que aqui se insere (diversa da que narra o episódio, que é a do advogado - patrão) – como alter-ego da voz do autor – dedica à matéria do narrar poucas palavras, pois pretende conferir, formalmente,

a ideia do acessório – do que é possível viver sem - de comentário “sem importância”. Mas, justamente por conta desse artifício, do coloquial, do tom de boataria ao qual não se pode dar credibilidade, é que se aguça ainda mais a curiosidade do leitor sobre quem teria sido *Bartleby*:

Não haveria necessidade de continuar esta história. A imaginação poderia suprir com facilidade o relato inadequado do enterro do pobre *Bartleby*. Mas, antes de me despedir do leitor, desejo dizer que se esta narrativa curta interessou-lhe a ponto de despertar a sua curiosidade para saber quem era *Bartleby*, e que tipo de vida levava antes de conhecer o narrador, posso apenas assegurar que sinto a mesma curiosidade, mas sou incapaz de satisfazê-la. Não sei se devo contar um boato que me chegou aos ouvidos, alguns meses depois da morte do escrivão. Não posso dar garantias sobre sua origem e nem de quão verdadeiro é. Mas já que esse relato obscuro teve algum interesse para mim, embora triste, pode ser que o mesmo aconteça aos outros; por isso menciono-o brevemente (MELVILLE, 2005, p. 36).

De certa forma, a introdução dessa outra consciência narrativa organizadora rompe com o discurso onipotente do narrador-jurista e revela uma “fragilidade” ou ainda “comoção”, por meio de um viés mais humanizador (o “pobre” *Bartleby*... o “relato obscuro... embora triste”) que, em boa medida, faz lembrar de algumas intromissões, levadas a efeito pelos múltiplos narradores, que frequentam as páginas dos romances de Baricco.

Guardando as devidas medidas e contextualizações específicas de cada obra, o fragmento que elegemos para tratar da morte de *Bartleboom* (nos próximos parágrafos), também será apresentado pela voz de um narrador – até então inexistente – que é a de um professor substituto, amigo do personagem. A coloquialidade, o tom informal e que remete às narrativas orais (marca fundamental de um dos procedimentos mais utilizados por Baricco em sua “arte de narrar”) pode ser constatado pela repetição insistente da expressão: “se é que me entendem”, que visa aproximar o narrador do leitor (de maneira semelhante à qual, aguçando-nos a curiosidade, o narrador da parte final de *Bartleby*, em tom de aparente desdém, fisga o leitor, atenuando o distanciamento, que antes se instaurara pela única e poderosa voz que detinha, até então, os modos de narrar).

Cumprir notar que o procedimento pelo qual o narrador de *Oceano mar* opta por transitar é o da ironia.

O *Bartleby* de Melville morrerá numa prisão e o episódio final (como se demonstrou acima) revela que as cartas, às quais se dedicara a ler, morrem, por serem queimadas.

O *Bartleboom* de Baricco morrerá, também, após ter desistido de entregar a caixa com as cartas à amada (pela qual ele passa a vida toda procurando e só se desilude), dando-a – por total frustração – ao primeiro que aparece.

A grande diferença é que o fim de *Bartleboom* – completamente diverso do trágico fim de *Bartleby* – se dará em decorrência de um prolongado e ininterrupto acesso de riso. O sufixo “boom” de seu nome pode ser interpretado como indício do fato de que ele, literalmente, explode de tanto rir. É o que depreendemos do seguinte trecho:

Bartleboom, ele, desatou a rir. Mas a rir de escangalhar, mas a rebentar de rir, coisa de rir a bandeiras despregadas, não havia meios de fazê-lo parar, com lágrimas e tudo, um espetáculo, uma risada babélica, oceânica, apocalíptica, uma risada que não acabava mais. Os criados da casa Ancher não sabiam o que fazer, não havia meios de fazê-lo parar, nem por bem nem por mal, continuava a se esfacelar de tanto rir, ele, uma coisa constrangedora, e contagiosa além do mais, isto se sabe, um começa e depois todos atrás, é a lei da risadagem, é como um contágio, você quer tentar ficar sério, não consegue, é inexorável, não adianta nada, despencavam um após outro, os criados, que ademais não tinham nada do que rir, aliás, para sermos exatos, teriam do que se preocupar por causa daquela situação constrangedora, se não dramática, mas despencavam um a um, a rirem feito loucos, de mijar nas calças, se é que me entendem, de mijar nas calças, se não tomar cuidado. Afinal, levaram-no para uma cama. Ria até na horizontal, de qualquer modo, e com que entusiasmo, com que generosidade, um portento, realmente, entre soluços, lágrimas e sufocações, mas irrefreável, portentoso, realmente. [...] Morreu que era de manhã. Fechou os olhos e não os abriu mais. Simples. Eu não sei. Há pessoas que morrem e, com todo o respeito, não perdemos nada. Mas ele era daqueles que quando já não estão, você sente. Como se o mundo inteiro se tornasse, de um dia para o outro, um pouco mais pesado. É capaz que este planeta, e tudo o mais, fique à tona no ar só por existirem tantos *Bartleboom*, por aí, que se encarregam de mantê-lo no alto. Sem terem a cara de heróis, mas enquanto isso seguram o rojão. São assim. *Bartleboom*, ele, era assim. Por exemplo: era capaz de pegar você debaixo do braço, num dia qualquer pela rua, e dizer-lhe em grande segredo — Eu, uma vez, vi os anjos. Estavam à beira do mar. Apesar de não acreditar em Deus, ele era um cientista, e não ter lá grande predisposição pelas coisas da igreja, se é que me entendem. Mas tinha visto os anjos. E ele contava isso para você. Pegava você pelo braço, num dia qualquer, pela rua e com admiração nos olhos, dizia: — Eu, uma vez, vi os anjos. Pode-se lá não querer bem a um sujeito assim? (BARICCO, 1997, p. 189-194).

Mikhail Bakhtin, em uma das análises que propõe em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1992), ao tratar das formas do discurso narrativo, afirma que, no caso do romance, o discurso será mais rico (ou “dialógico”) sempre que o autor for hábil em reproduzir a “palavra de outrem”.

O que se faz necessário entender, segundo as lições do eminente sociolinguista russo é que, durante o percurso histórico de afirmação do gênero romanesco, instaurou-se, a princípio, o que ele denominou “discurso enobrecido”, verdadeiro porta-voz do espírito de nacionalidade e moralidade dominantes. Isso se deu, em boa medida, porque o romance surgiu, inevitavelmente ligado à leitura, que, à época, se restringia às classes cultas, que dominavam o código escrito. Mas mesmo esse tipo de discurso não consegue ocultar, totalmente, as vozes populares e as marcas da oralidade que estão impressas na trama narrativa. Na narrativa romanesca, “existe uma bivocalidade que oculta um outro tipo de discurso, às vezes radicalmente adverso ao discurso enobrecido da enunciação” (BAKHTIN *apud* MACHADO, 1995, p. 58). Daí porque a prosa romanesca abranja diversos estratos sociais e, ainda que a narrativa seja “enobrecida”, os personagens e suas respectivas vozes sempre apresentam algumas diferenças – pelos adjetivos que os qualificam, pelo comportamento que apresentam, pelo vocabulário que usam, e assim por diante (1995, p. 59).

Toda vez que o “discurso enobrecido” tenta cancelar as diferentes entoações discursivas, que constituem o plurilinguismo romanesco, estaremos diante do que Bakhtin denomina

“monologismo” (que, em síntese, pode ser definido, em termos procedimentais, como a tentativa de uniformização do tom discursivo do “outro”).

Mas quando o ficcionista lança mão de recursos como a paródia, a ironia, o rebaixamento grotesco das figuras que representam os cânones literários, acaba por romper a “monologia do discurso enobrecido”, instaurando uma narrativa essencialmente “dialógica”. Esse tipo de procedimento pode ser apontado já nos primeiros romances do mundo moderno, desde a picaresca espanhola clássica até Cervantes e Rabelais, por exemplo (BAKHTIN & VOLOCHINOV, 1992, p. 22).

É dessa matriz irônica que Alessandro Baricco lança mão em muitas de suas obras, uma vez que busca romper o monologismo, entendido como uniformização das vozes do narrar.

Nos exemplos acima citados (os trechos de *Oceano mar* que nos propusemos a analisar) temos, respectivamente, no primeiro, o *discurso enobrecido* do narrador que, a nível estrutural, representa (por meio da escolha pelo registro formal e afetado com que se pronuncia) o *status quo* da alta nobreza, que pagava a Plasson para ser retratada. Importa perceber o quanto a enunciação exaustiva dos tipos mais variados de pessoas que eram retratadas visa, exatamente, dar conta do vasto repertório do pintor e do que passou a ser o chamado “toque Plasson”.

É possível perceber – na construção desse longo parágrafo – um primeiro nível de discurso que visa representar a “alta sociedade da capital” (daí por que, até o trecho que inicia com “o toque Plasson”, seja possível constatar a tentativa do narrador de aderir a um viés monológico, aqui usado com a finalidade de ser fidedigno à nobreza local, sendo porta-voz do registro sociolinguístico usado pela mesma. Mas, especialmente quando passa a definir o “toque Plasson”: “curiosa característica estilística, senão traduzível no talento, realmente singular, com que o apreciado pintor sabia brindar com um reflexo de inteligência qualquer olhar, **mesmo que fosse o de um bezerro. ‘Mesmo que fosse de um bezerro’** (grifo nosso) era uma especificação que, usualmente, nos salões era suprimida” (BARICCO, 1997, p. 72), perceberemos a total reversão do chamado “*discurso enobrecido*” pela inserção do que Bakhtin denominou “*skaz*” e que é um recurso específico dos modos de narrar, que intensifica os matizes da oralidade, transferindo, para o texto, as entoações e as construções típicas de determinadas classes representadas na obra. Segundo o que ensina Irene Machado, a propósito, o “*skaz* é um discurso com dupla orientação: uma voltada para o discurso falado (de onde assimila a entoação, a construção sintática e o matiz lexical) e outra voltada para o discurso do outro (o porta-voz de uma visão de mundo)” (1995, p. 315).

“Mesmo que fosse de um bezerro” é uma forma de *skaz* que, pelo viés do estranhamento (que se obtém por meio da “invasão” do elemento de matiz, basicamente oral e, mais ainda, de registro informal e popular) subverte a estrutura “burilada” e “enobrecida” do parágrafo inteiro.

O comentário que se segue, na última frase, num tipo de investida metalinguística, joga por terra, de uma vez por todas, o tom artificialmente “áulico”, com que o narrador abre o respectivo trecho. Melhor dizendo, como se tivesse cometido uma imensa falha, uma gafe (um “ruído” dissonante, diante do nobre fluxo de termos com que vinha narrando até então), o próprio narrador (num adendo, que remete à arte da improvisação) decide se justificar e, dessa forma, apresenta o tipo de situação em que “a emenda acaba saindo pior do que

o soneto”. Esse recurso do comentário (como se a consciência que narra introduzisse um aposto ou abrisse parênteses), que abruptamente parece invadir o texto, é muito frequente em diversas intervenções dos narradores criados por Baricco.

Com efeito, a multiplicidade de consciências narrativas, correspondente à relativização dos pontos de vista, no intento de afastar certezas, exige esse tipo de quebra, pois o que importa é a maneira pela qual cada um dos narradores conta o que viu e apreendeu, a partir da própria percepção, o que, no limite, compõe um mosaico bastante heterogêneo de ideias.

No segundo trecho que escolhemos para análise, também, de modo análogo, o cabeçalho do enunciado (que abre essa parte do romance: a da morte de *Plasson*) remete ao mesmo tipo gráfico, linguagem e escrita, que, geralmente encontramos na catalogação de obras pictóricas. Importa observar que tal estratégia narrativa visa, num primeiro momento, aderir ao “discurso enobrecido” e distanciado, numa perspectiva monológica, para aos poucos esmaecê-lo, até por fim, subvertê-lo. Os elementos que rompem a catalogação oficial e previsível – no mundo das artes – aparecem pela reiteração de “completamente branco”.

Da mesma forma pela qual, no primeiro trecho analisado, o próprio narrador alerta para o fato de que a expressão “mesmo que fosse de um bezerrô” está fora do contexto esperado, destoando da nobreza dos salões, assim também não se espera que, numa catalogação de quadros, haja um tipo de descrição reiterativa apenas como: “completamente branco”. É totalmente imprevisível e sem sentido catalogar quadros, nos quais não há nenhuma imagem, mas apenas a tela vazia e branca. No caso, a subversão do “discurso enobrecido” se dá pela quebra de expectativa que o próprio discurso, logo no início, articulara.

Quanto a *Bartleboom*, seguindo essa mesma linha de raciocínio, o que temos nos dá indícios de que o procedimento irônico se tenha construído, por assim dizer, por meio de uma apropriação, de matriz paródica, de *Bartleby*. De fato, o que se obtém, em termos de efeito estético é o desarranjar do sentido original do texto e do personagem de Melville. A ironia, aqui, se constrói pela máxima aproximação do objeto, para em seguida, revertê-lo, distorcê-lo, deformá-lo. Só é possível subverter o que se conhece integralmente.

Segundo Bakhtin, “pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar” (1997, p. 194).

Ao criar um personagem desastrado como *Bartleboom*, evocando no nome e no ato da escrita, o escrivão *Bartleby*, Alessandro Baricco ressignifica o personagem melvilliano, invertendo seu valor, num nítido procedimento de carnavalização literária, o que no limite, colabora para valorizar e, ao mesmo tempo, dialeticamente, subverter o conceito de cânone literário.

Em várias situações, tanto no que revela o personagem *Novecentos*, como *Plasson*, *Bartleboom* e também o protagonista de *Esta história* (2005), *Ultimo Parri* – temos a caracterização de tipos – um tanto quanto desajeitados, trapalhões, ineptos, bizarros – que não se constroem como meramente cômicos.

Com efeito, ao tratar das sutilezas e diversas nuances que o cômico foi assumindo ao longo da história dos gêneros literários, Umberto Eco evoca, para debater o tema, as concepções

de Aristóteles, Kant e Hegel, para, em seguida, cotejá-las com a teoria pirandelliana sobre o Humorismo. Assim é que, ensina o famoso pensador, na visão hegeliana, por exemplo: “É essencial ao cômico que quem ri se sinta tão seguro de sua verdade que possa olhar com superioridade para as contradições alheias. Esta segurança, que nos faz rir da desgraça de um inferior, é naturalmente diabólica” (ECO, 2006, p. 73).

A grande contribuição para o assunto surge, efetivamente, com o que Pirandello aponta como a passagem da *percepção do contrário* para a do *sentimento do contrário*. Se, num primeiro momento, prevalece o incidente, a ruptura das expectativas normais, que suscitam o riso (já que, a partir de minha superioridade, consigo rir do outro), quando se passa à reflexão e a uma espécie de identificação, em que o personagem já não permanece distanciado de mim, mas me faz pensar que eu poderia estar em seu lugar, a superioridade cai por terra e o riso (antes meramente cômico) se transforma em sorriso (pois mistura-se à piedade). É então que se passa do cômico para o humorístico (PIRANDELLO *apud* ECO, 2006, p. 74).

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que aqueles personagens de Baricco que ainda, num primeiro momento, suscitam o riso (pelas situações absurdas em que transitam, que em geral, criam uma expectativa que dá em nada) acabam – conforme evoluem no fluxo da narrativa – suscitando, também, no espírito do leitor, uma certa empatia e comoção (nos movemos com eles), por mostrarem, muitas vezes, pelo fracasso de suas intenções, o traço frágil e demasiado humano de que se constituem.

É o que se verifica, facilmente, por exemplo, no episódio da morte de *Bartleboom*. O narrador, ao final, vê na figura do bizarro professor uma espécie de herói da categoria dos anônimos, que “sem terem a cara de heróis, seguram o rojão”, alguém que – por ser como era – acaba fazendo falta ao mundo, quando morre, porque parece que o “mundo inteiro se torna, de um dia para o outro, um pouco mais pesado” (BARICCO, 1997, p. 190).

O final desse trecho, em que o narrador se solidariza com o personagem, é muito revelador dessa comoção, admiração (que transforma o riso no sorriso, por meio da reflexão, que faz com que se passe da percepção do elemento que foge às expectativas para o sentimento do contrário, que faz com que o leitor entre no personagem, não mais em atitude de superioridade em relação ao mesmo): “Pode-se lá não querer bem a um sujeito assim ?” (BARICCO, 1997, p. 189-194).

Milan Kundera, no brilhante ensaio que fecha a antologia “A arte do romance” (1988) recupera a questão do humor como dado fundamental, em que se deve alicerçar o romance, concebido enquanto “paraíso imaginário dos indivíduos”. Partindo do admirável provérbio judaico: “O homem pensa, Deus ri”, o eminente escritor tece toda uma teorização sobre a necessidade do espírito humorístico, a fim de que se construa um bom romance. Com efeito, contrapondo o espírito teórico, sério, dos antigos filósofos chamados *agelastes* (expressão proveniente do grego que significa: “aquele que não ri, que não tem senso de humor”) ao de Rabelais, afirma que, provavelmente, a arte do grande autor de *Gargantua e Pantagruel* reside no fato de que ele, mais do que ninguém, tenha sabido “ouvir o riso de Deus”, criando o “primeiro grande romance europeu”:

Não existe paz possível entre o romancista e o *agelaste*. Não tendo nunca ouvido o riso de Deus, os *agelastes* são convencidos de que a verdade é clara, de que todos os homens devem pensar a mesma coisa e que eles mesmos são exatamente aquilo que pensam ser. Mas é precisamente ao perder a certeza da verdade e o consentimento unânime dos outros que o homem torna-se indivíduo. O romance é o paraíso imaginário dos indivíduos. É o território em que ninguém é dono da verdade, nem Ana nem Karenin, mas em que todos têm o direito de ser compreendidos, tanto Ana como Karenin.

[...] A erudição de Rabelais, por maior que seja, tem portanto um outro sentido que a de Descartes. A sabedoria do romance é diferente daquela da filosofia. O romance nasceu não do espírito teórico, mas do espírito do humor (KUNDERA, 1988, p. 140–141).

O *Bartleboom* criado por Baricco, especialmente, com sua “lei da risadagem” desarranja o *Bartleby* de Melville (num lance de total subversão irônica), investindo nos “ecos do riso de Deus”, apontado por Kundera como característica essencial do genuíno espírito romanesco. À la Rabelais, reverte o personagem canônico original, numa visada de total ruptura com o *discurso enobrecido* característico dos romances eminentemente monológicos, abrindo ao dialogismo bakhtiniano, coerente com a gênese da intertextualidade que o nutre, qual seja, em síntese, a da incessante busca pelo afastamento das certezas.

Muitos personagens da obra ficcional de Baricco alinham-se à tradição dos puros (como o príncipe *Míchkin* de Dostoiévski⁵), dos bufos, ou ainda dos bizarros, malfadados ou ineptos (um pouco como o *Zeno Cosini* de *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo, ou os velhos svevianos – que remete à tradição da literatura dos ineptos e fracassados de todo gênero), os estranhos e loucos (*Mormy*, o filho do sr. *Rail* em *Mundos de vidro*, por exemplo, tem um estranho olhar, parece viver no mundo dos lunáticos, mas até mesmo por isso, o narrador, vê nele “a sombra de ouro”⁶, a que acompanha todos os que não conseguem se adaptar ao sistema). Nenhum deles cabe no sistema, visto por Kierkegaard como um castelo de gigantes, em que o indivíduo não tem espaço⁷. Mas, em todos eles, há um elemento recorrente que convém ressaltar: é impossível que o leitor sinta empatia em relação aos mesmos ou como diria o narrador, a respeito de *Bartleboom*, que não passe a querê-los bem.

⁵ No prefácio à obra *O idiota*, de Dostoiévski, Paulo Bezerra percebe em *Míchkin*, além dos protótipos de Cristo e Dom Quixote, traços como o de esquisito e *iuród*: “o esquisito é aquele que se desvia acentuadamente do papel social que lhe destinam, o *iuród* tanto pode ser um indivíduo atoleimado, juridicamente irresponsável, como um mendigo e louco com dons proféticos. E note-se que *Míchkin* tem uma capacidade excepcional de penetrar na interioridade das pessoas e defini-las” (BEZERRA, 2002, p. 10). A matriz dos “esquisitos” de Baricco não é muito distinta da que aqui se descreve, em relação ao personagem de Dostoiévski, só que, muitas vezes, acrescenta-lhes o traço humorístico.

⁶ A respeito, ver FANTIN, M.C.M.B. *A arte de narrar em Alessandro Baricco: à procura do velho narrador que habita em cada um de nós*, disponibilizada no Banco de Teses da Biblioteca Digital da USP: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-12112009-145928>, p. 89.

⁷ Susan Sontag, em ensaio sobre Roland Barthes, observa a importância fundamental de Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein, como vozes que se destacaram – entre tantas outras – no intento de proclamar o absurdo dos sistemas: “em sua forma moderna e forte, o desdém pelos sistemas é um aspecto do protesto contra a Lei, contra o Poder em si”. Como veremos, em capítulo oportuno, tal “esclerose dos sistemas” (termo usado por Barthes, em seu primeiro ensaio sobre Gide) trará consequências fundamentais, no tocante à invenção das formas de narração antilineares (SONTAG, 2005, p. 96).

A renúncia à Lei é fonte de inspiração à obra do autor turinês, mas ele a aplica não só no nível do enunciado, como também da enunciação, por meio dos procedimentos narrativos de que lança mão – alguns dos quais procuramos demonstrar anteriormente (especialmente o da ironia, pautada na subversão do cânone e do discurso oficial e de um espírito de humor, em cuja base reside o *sentimento do contrário* tal como proposto por Pirandello).

Se o *Bartleby* de Melville - como novo Cristo - salva porque não redimível (AGAMBEN, 1993, p. 3), o *Bartleboom* de Baricco, herói anônimo que “enxerga anjos”, escreve infinitamente cartas a uma amada imaginária e morre de tanto rir (diante do próprio fracasso, num lance de auto-ironia extrema), salva porque contagia a todos com a sua lei da risadagem. Ele salva, talvez, porque se tenha permitido, como afirma Milan Kundera (1988, p. 140) ouvir o “eco do riso de Deus”.

A título de conclusão, importa notar o quanto a trajetória ficcional de Alessandro Baricco vem privilegiando a instabilidade do narrar e do ver, refletida, nitidamente, nos diversos diálogos intertextuais que leva a efeito. Daí porque a intertextualidade, enquanto um de seus procedimentos ficcionais – tal como concebida e transfigurada pelo autor – esteja intimamente relacionada a uma concepção de mundo que elege o afastamento das certezas, o elogio da oralidade e da narrativa (fontes inesgotáveis de vida), a multiplicidade de pontos de vista, a exaltação de tipos à margem dos sistemas, o heroísmo da derrota, a apologia da queda e da renúncia.

MARTIRANI, M. C. The Power of “No”: Alessandro Baricco and Herman Melville – A Dialogue. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 208-229, 2018.

Referências

ADORNO. T. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Juba Elisabeth Levy et al. Sel. Jorge Mattos Brito Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, G.; DELLEUZE, G. *Bartleby, Escrita da Potência*. Trad. Pedro A.H. Paixão; Manuel Rodrigues. Lisboa: Assírio & Alvim [apoio Fundação Calouste Gulbenkian & Fundação Carmona e Costa], 2008.

BARICCO, A. *Novecentos: um monólogo*. Trad. Y. A. Figueiredo. Rio de Janeiro, 2000.

_____. *Oceano mar*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 1997.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, 1992.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

CARONE, M. Bartleby, o escrivão fantasma. In: MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street*. Trad. Irene Hirsch. Posf. Modesto Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 39–46.

KUNDERA, M. Discurso de Jerusalém: O romance e a Europa. In: _____. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca; Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 139–145.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Imago/ FAPESP, 1995.

MAGRIS, C. As alegrias do desclassificado. In: *Alfabetos. Ensaios de literatura*. Trad. Maria Célia Martirani. Curitiba: Editora UFPR, 2012, p. 141–154.

MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street*. Trad. Irene Hirsch. Posf: Modesto Carone, São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. e notas: Dion Davi Macedo. Intr. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Experimento, 1996. p. 09–39.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCARSELLA, A. *Alessandro Baricco*, Firenze: Cadmo, 2003.

SONTAG, S. A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes. In: _____. *Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p. 96–98.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em: 14 out. 2018
Aceito em: 12 nov. 2018