



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Wanderlei Barreiro Lemos

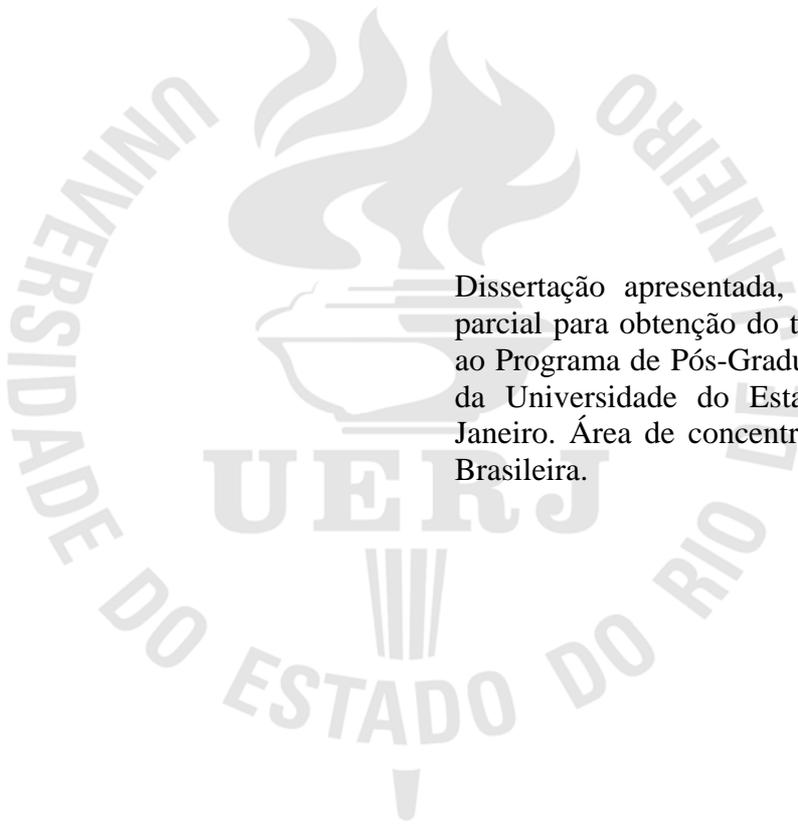
**Companhia subterrânea –
notas de um *último leitor* acerca da *literatura do Não***

Rio de Janeiro

2013

Wanderlei Barreiro Lemos

**Companhia subterrânea –
notas de um último leitor acerca da literatura do Não**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L557	<p>Lemos, Wanderlei Barreiro.</p> <p>Companhia subterrânea: notas de um último leitor acerca da literatura do Não / Wanderlei Barreiro Lemos. – 2013. 97 f.</p> <p>Orientador: João Cezar de Castro Rocha. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Vila-Matas, Enrique, 1948- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Vila-Matas, Enrique, 1948-. Bartleby e companhia – Teses. 3. Vila-Matas, Enrique, 1948-. O mal de Montano – Teses. 4. Piglia, Ricardo. O último leitor – Teses. 5. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica textual – Teses. 6. Kafka, Franz, 1883-1924 - Crítica textual – Teses. 7. Rubião, Murilo, 1916-1991 - Crítica textual - Teses. 8. Literatura comparada – Brasileira e alemã - Teses. 9. Literatura comparada – Alemã e brasileira – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 82.091</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Wanderlei Barreiro Lemos

**Companhia subterrânea –
notas de um último leitor acerca da literatura do Não**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 8 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Andrea Portolomeos
Departamento de Ciências Humanas - UFLA

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

À Carolita, (Namorada) Leitora – à maneira de *Se um viajante numa noite de inverno* –, por sua amorosa paciência com este Leitor (Namorado) obsessivo.

AGRADECIMENTO

Ao professor João Cezar, pelo confiante estímulo à minha escrita-leitura.

Originalidade

Atualmente”, queixou-se o sr. K,
“existem muitas pessoas que se gabam de poder escrever grandes livros inteiramente sós,
e isso tem a aprovação geral. O filósofo chinês Chuag-Tsé escreveu,
na idade madura, um livro de cem mil palavras, do qual nove décimos eram citações.
Entre nós, livros assim não podem ser mais escritos, pois falta o espírito.
Em consequência, as ideias são apenas de cunho próprio,
parecendo preguiçoso aquele que não as produz em número suficiente.
É certo que assim não há ideias que sejam tomadas de outros,
E também não há formulações de uma ideia que se pudesse citar.
E como precisam de pouca coisa para sua atividade, essas pessoas!
Uma pena e algum papel é tudo o que podem exhibir.
E sem qualquer auxílio, apenas com o mínimo material que uma pessoa levaria nas mãos,
são capazes de erguer suas cabanas.
Desconhecem edifícios maiores que aqueles que um indivíduo é capaz de construir.

Histórias do sr. Keuner, Bertolt Brecht

Tomei o livrinho da mão do Anjo e o devorei:
na boca era doce como mel; quando o engoli,
porém, meu estômago se tornou amargo.

Apocalipse, XX, 10

RESUMO

LEMOS, Wanderlei Barreiro. *Companhia subterrânea*: notas de um último leitor acerca da literatura do Não. 2013. 97 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O presente trabalho adota, como base teórica, uma perspectiva desenvolvida a partir do exame de certas ideias presentes na obra ficcional de Enrique Vila-Matas – apresentadas em seus romances *Bartleby e companhia* (“a literatura do Não”, “pulsão negativa da literatura contemporânea”, “desistência e mutismo literários”, “renúncia à escrita”) e *O mal de Montano* (“doença literária”, “doente de literatura”, “literatose”) – e na ensaísta de Ricardo Piglia, em *O último leitor* (“último leitor”, “o leitor viciado, que não consegue deixar de ler”, leitor para o qual “a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida”; “o leitor como personificação da literatura”). A partir dessas noções, a presente Dissertação especula sobre as relações entre a escrita de Machado de Assis, o universo de Franz Kafka e a obra de Murilo Rubião. Adotou-se como metodologia a leitura comparativa desses autores, com destaque para os contos de Murilo Rubião, e de alguns dos escritores lidos pelos três ficcionistas.

Palavras-chave: Último Leitor. Literatura do Não. Machado de Assis. Franz Kafka. Murilo Rubião.

ABSTRACT

This work adopts as a theoretical basis, a perspective developed from the examination of certain ideas present in the fictional work of Enrique Vila-Matas - presented in his novels *Bartleby & Co.* ("the Non-writing", "negative pulse of contemporary literature", "withdrawal and literary mutism, "renunciation of writing") and *Montano's Malady* ("literary disease", "sick of literature", "*literatose*") - and in essayist of Ricardo Piglia, in "The last reader" ("last reader", "the addicted reader, who cannot stop reading", the reader for "reading is not just a practice, but a way of life", "the reader as the personification of literature"). From these ideas, this thesis speculates on the relationship between writing of Machado de Assis, the universe of Franz Kafka and the work of Murilo Rubião. It was adopted as a methodology comparative reading of these authors, highlighting the stories of Murilo Rubião, and some of the writers read by the three novelists.

Keywords: Last Reader. Non-writing. Machado de Assis. Franz Kafka. Murilo Rubião.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO – APÓCRIFO SOBRE LEITORES-ESCRITORES E	
	ESCRITAS-LEITURAS	10
1	SOBRE <i>ESCRITORES DO NÃO</i>	18
1.1	Srta. Corações Solitários	18
1.2	<i>Ele queria apenas alguma honesta capacidade de reduzir-se à sua solidão ...</i>	20
1.3	Sobre o último escritor	24
1.3.1	<u>Como teríamos <i>chegado a isto?</i></u>	26
1.3.2	<u>Notas sobre a reflexão acerca do mal ou de <i>Lisboa a Auschwitz</i> em rápido percurso</u>	27
1.3.3	<u>O poema pós-Auschwitz: o silêncio ante o horror na poesia de Celan</u>	30
2	SOBRE O ÚLTIMO LEITOR	34
2.1	<i>Mal literário</i>	34
2.2	<i>Delírio de referências</i>	36
2.2.1	<u><i>Monstro de olhos verdes</i></u>	39
2.2.2	<u><i>Stultifera navis</i> ou, ainda, Da errante “nau dos loucos”</u>	41
2.2.3	<u><i>Opera buffa</i></u>	42
2.2.4	<u>[Literatura:] <i>Pode ser e pode não ser</i></u>	46
2.3	Sobre a dedicatória machadiana	47
2.3.1	<u>Leitor defeituoso</u>	48
2.3.2	<u>Descabidas ideias fúnebres</u>	50
2.3.3	<u>Entre o pavão (asno) e a águia (Lobo)</u>	52
2.4	Companhia subterrânea	54
2.4.1	<u><i>Particolare senso della vita</i></u>	56
2.4.2	<u><i>Como um cachorro a quem tivessem pisado o rabo</i> ou <i>Tantos sonhos, meu</i></u>	

	<i>caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada</i>	58
2.4.3	<i>Meunariz</i> (assim mesmo, à maneira de Gógol)	60
2.4.4	Entre (não)ser e (desa)parecer para si e os outros: <i>homem-zôon politikón</i>	63
2.4.5	<i>Personae</i>	65
2.4.6	<i>Teatro Mágico/ Entrada só para os raros/ Só para os raros/ Só para loucos!</i> ..	67
3	RUBIÃO: MACHADO APÓS KAFKA	69
3.1	Machado[:] um precursor <i>bartleby</i>?	69
3.1.1	<i>Influência retroativa</i>	71
3.1.2	<i>(...) de um pai de família</i>	72
3.2	<i>De Kafka a Rubião</i>	75
3.2.1	De Rubião a Kafka	77
3.3	De Machado a Rubião em “O pirotécnico Zacarias”	80
3.4	Escrita (releitura) [e]é reescrita muriliana	81
3.5	<i>Retrato do artista [...]</i>	83
3.5.1	[...] sem quando, como, onde, nem porquê	85
3.6	Arquitetos	87
4	CONCLUSÃO	90
	REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO – APÓCRIFO SOBRE LEITORES-ESCRITORES E ESCRITAS-LEITURAS

I. *Leitor tornou-se livro*¹ [literatura] ou *Palavras, palavras, palavras*²

Não! Não sou o Príncipe Hamlet, nem pretendi sê-lo./ Sou um lorde assistente, o que tudo fará/ Por ver surgir algum progresso, iniciar uma ou duas cenas,/ Aconselhar o príncipe; enfim, um instrumento de fácil manuseio,/ Respeitoso, contente de ser útil,/ Político, prudente e meticuloso;/ Cheio de máximas e aforismos, mas algo obtuso;/ Às vezes, de fato, quase ridículo/ Quase o Idiota³, às vezes.

T.S. Eliot, *A canção de amor de J. Alfred Prufrock*⁴

Na escrita de 21 de agosto de 1913 de seu diário, Kafka – narrador exemplar para “uma (...) grandiosa gama de autores latino-americanos”, entre os quais, Murilo Rubião (Schwartz, 1981, p. 69) –, define a si mesmo: “Como eu sou somente literatura, e como não desejo nem posso ser outra coisa diversa” (*Diários*, 2000, p. 96). Na mesma entrada, um pouco mais adiante, esclareceu: “Tudo quanto não seja literatura enjoo-me e torna-se detestável para mim porque me importuna ou entrava, mesmo que seja hipoteticamente” (*ibidem*, p. 97). Como se percebe, um caso extremado do que o ensaísta e ficcionista Ricardo Piglia, em seu *Formas breves*, em ensaio intitulado “Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise)”, designou de “bovarismo”⁵ (2004, p. 75), só que se referindo a Nietzsche (lido por Kafka⁶), que repete, em sua própria experiência existencial, uma cena lida: “Uma das

¹ Fragmento do primeiro de um dos dois versos de poema de Wallace Stevens (“Leitor tornou-se livro, e noite de verão/ Era como o ser consciente do livro”), usados como epígrafe pelo crítico norte-americano Harold Bloom (2000, p. 9) em seu livro *Como e por que ler?*

² William Shakespeare, *Hamlet* – Ato II, Cena II, tradução de Millôr Fernandes.

³ Antecipando, alusivamente, meu propósito teórico, não posso resistir à seguinte tentação: mencionar que a *persona* literária de Eliot, além de identificar-se (por denegação freudiana, talvez possa dizer) com o maior dos personagens shakespearianos, possivelmente, ainda o faz com o protagonista do romance dostoiévskiano *O idiota*, o príncipe Míchkin, que, por sua vez, não custa lembrar – indo um pouco mais longe nessa cadeia de personificações –, seria, afirmou o próprio Dostoiévski na sua correspondência – *apud* Paulo Bezerra, em seu prefácio a esse romance (2002, p. 10) –, uma mescla de Cristo e Dom Quixote.

⁴ *Poesia* – Obra Completa – Volume I (2004, p. 55). Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira.

⁵ Em seus ensaios, Piglia emprega a palavra atribuindo-lhe o significado primordial concebido pelo psicólogo francês Jules de Gaultier, criador da expressão, na obra *Bovarysme: mémoire de la critique*, em 1892, a saber: “no sentido da experiência de Madame Bovary, que lia aqueles romancinhos cor-de-rosa como se fossem o oráculo de sua própria vida e o modelo de seus sentimentos” (2004, p. 53), ou seja, adotando “a ilusão da realidade da ficção como marca do que falta na vida” (2006, p. 136). Ainda que Piglia não faça referência a Gaultier, a herança é evidente.

⁶ A título de confirmação, Gérard-George Lemaire, na biografia *Kafka* (2006, p. 54), afirma que o autor de *O castelo* foi leitor assinante, de 1900 a 1909, da revista *Der Kunstwart* [*Arte de esperar* (?)], publicação bimensal de poesia, música, belas-artes, da qual Nietzsche foi cofundador.

cenas mais famosas da história da filosofia”, na opinião de Piglia, “um efeito do poder da literatura” (*idem, ibidem*):

Nietzsche, ao ver como um cocheiro castigava brutalmente um cavalo caído, abraça-se chorando ao pescoço do animal e o beija. Foi em Turim, em 3 de janeiro de 1888, e essa data marca, em certo sentido, o fim da filosofia: com esse fato começa a loucura de Nietzsche, que, tal como o suicídio de Sócrates, é um acontecimento inesquecível na história da razão ocidental. O incrível é que a cena é uma **repetição literal** [grifo meu] de uma situação de *Crime e castigo* de Dostoiévski (parte I, capítulo 5), na qual Raskólnikov sonha com uns camponeses bêbados que batem num cavalo até matá-lo. Dominado pela paixão, Raskólnikov se abraça ao pescoço do animal caído e o beija (*ibidem*).

Em outros dos ensaios do já citado *Formas breves*, “O último conto de Borges”, Ricardo Piglia reflete sobre sua convicção de que leitura seja a arte de construir uma memória pessoal a partir de lembranças alheias, como se as cenas dos livros lidos voltassem sob a forma de lembranças privadas, “acontecimentos entremeados ao fluir da vida, experiências inesquecíveis que voltam à memória, como uma música” (*Op. cit.*, p. 46).

As frases dessa música atemporal seriam, de quando em quando, captadas, rearranjadas, por certas sensibilidades, e novamente voltariam a soar, executadas para o benefício de novas audiências.

“Tudo o que Shakespeare diz do rei, aquele garoto magricela que lê em um canto sente ser verdadeiro em relação a si mesmo”, é o que, em seus *Ensaio*s (1994, p. 13), nos confia Emerson, aliás, antes: “Nós, ao lermos, temos de nos tornar gregos, romanos, turcos, sacerdote e rei, mártir e algoz, temos de fixar estas imagens em alguma realidade em nossa experiência íntima” (*ibidem*, p. 12). Emerson, de quem Nietzsche, no *Crepúsculo dos ídolos*, fez o elogio: “ele simplesmente não sabe quão velho já é e quão jovem ainda será” (2010, p. 71). Assim se inscreve no tempo a tessitura de escritas-leituras, urdida por leitores-escritores. De igual modo, assim construímos este trabalho, como se fosse um mosaico de leituras, articuladas essas em torno da obra de Murilo Rubião.

Em *Altas literaturas*, a ensaísta Leyla Perrone-Moisés parece referir-se “ao leitor que se torna escritor [itálico da autora]” (enquanto Blanchot teorizou sobre “o livro sem autor”, em *O livro por vir*⁷):

Desde que as verdades começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas **literalmente recria** [grifo meu] a obra, atribuindo-lhe sentido(s). A leitura foi reconhecida como condição da existência da obra (2009, p. 13).

⁷ Principalmente nos capítulos IV, “Morte do último escritor”, e V, homônimo da obra (2005, pp. 317-359).

Assim, Kafka, Nietzsche e Emerson, autores-leitores exemplares, tornando-se e incitando seus leitores a se tornarem *literatura*, atestam, de modo desmedido até, a relevância e repercussão da leitura em sua experiência de **vida-escrita** – ou seja, “leitura como forma de vida”, segundo conceitua Ricardo Piglia, em seu ensaio *O último leitor* (2006, *passim*) –, como se concordassem com o que Jorge Luis Borges afirma em seu poema “Um leitor”, no livro *Elogio da sombra* (*Poesia*, 2009, p. 75): “Que outros se vangloriem das páginas que escreveram;/ eu me orgulho das que li.”

Que o diga o contista Murilo Rubião.

II. “Machado[:] um outro Kafka”

*O homem não sabe em que posição se colocar,
está visivelmente extraviado e decaído de seu verdadeiro lugar
sem poder reencontrá-lo. Busca-o por toda parte com inquietação
e sem sucesso em meio a trevas impenetráveis.⁸*
Blaise Pascal, *Pensamentos*

De acordo com Roberto Schwarz, no ensaio “Leituras em competição”, em *Martinha versus Lucrécia*, o poeta Allen Guinsberg, visitando Santiago, em 1961, contou ao escritor chileno Jorge Edwards “que considerava Machado um outro Kafka” (2012, p. 11). Dito isso, talvez se possa comentar seus possíveis significados retroagindo um pouco mais no tempo.

Em “Kafka e seus precursores”, integrante do livro, *Outras inquisições*, reunião de ensaios escritos entre 1936 e 1952, Jorge Luis Borges afirma que em certa ocasião planejou um exame dos precursores de Kafka (2007, p. 127-130). No ensaio mencionado, Borges faz um registro dos textos de autores de diversas literaturas e de diversas épocas – entre os quais inclui desde um apólogo de Han Yu, prosador chinês do século IX, aos escritos do filósofo dinamarquês Kierkegaard – em que acredita ter reconhecido a voz ou os hábitos de Kafka. Já quase perto de finalizar o ensaio, em seu último parágrafo, o autor de *Ficções* diz que, ainda que as peças heterogêneas enumeradas se pareçam com Kafka, nem todas se parecem entre si, e reflete: “este último fato é o mais significativo”, pois se, em grau maior ou menor, em cada um dessas escritas habita “a idiossincrasias de Kafka”, se Kafka não houvesse escrito, nós,

⁸ Suplementando Borges, sem dúvida alguma, eu incluiria Pascal entre os precursores de Kafka. Esse trecho do filósofo poderia ser epígrafe de *O processo*, ou de *O castelo*, ou de uma série de outras narrativas kafkianas.

leitores, não a perceberíamos, isto é, ela não existiria. Após isso, Borges arremata seu ensaio com a ideia que mais me interessa, e da qual me aproprio em minha escrita:

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* [itálicos do autor] seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens (*Op. cit.*, p. 130).

Esse é um dos conceitos que norteará as aproximações a serem feitas entre as obras dos escritores comentados, e à luz do qual dissertarei sobre o parentesco literário existente entre os ficcionistas Machado de Assis, Franz Kafka e Murilo Rubião.

Noutro texto de Borges – um dos chamados prólogos, publicados em suplementos literários e reunidos no livro *Prólogo, com um prólogo de prólogos* –, “Herman Melville, *Bartleby*” (2010, p. 157-160), o escritor argentino, como se complementasse o ensaio sobre os precursores de Kafka (os prólogos foram escritos entre 1923 e 1974), fala sobre a obra que “parece prefigurar Kafka” (*Op. cit.*, p. 158), *Bartleby, o escrivão*, publicado em 1853. Nesse escrito, o autor de História universal da infâmia observa que “a obra de Kafka projeta sobre *Bartleby* uma curiosa luz **ulterior** [grifo meu]”. Para Borges, “*Bartleby* já define um gênero que, por volta de 1919, Franz Kafka reinventaria e aprofundaria” (*ibidem*, p. 158).

Nesse mesmo texto, destaco ainda que Borges associa Melville e Edgar Allan Poe (*ibidem*, p. 159). Menciono isso apenas para colocar em evidência mais um elo de leitura entre leitores-escritores, isto é, que Poe foi um autor lido e admirado por Machado, que o traduziu até,⁹ por Kafka,¹⁰ e, finalmente, por Murilo Rubião.¹¹ Isto é, a inversão da ordem cronológica linear, operação característica de atos de leitura dos autores acima mencionados, estimula a aproximação entre épocas, estilos e autores que estrutura este trabalho dissertativo.

III. Loucura embora, tem lá o seu método¹²

⁹ Carlos Heitor Cony, no ensaio “Machado de Assis”, em *Chaplin e outros ensaios*, sobre a tradução de “O corvo”, de Poe, feita por Machado, comenta: “uma das melhores coisas saídas de sua pena” (2012, p. 174).

¹⁰ Em *Conversas com Kafka*, Gustav Janouch, em diálogo com o autor, Kafka afirma, entre outras coisas, sobre Poe: “A perturbadora estranheza de suas histórias era um modo de tornar o mundo menos estranho” (2008, p. 47).

¹¹ É o que Vera Lúcia Andrade afirma no artigo “Que viva Murilo”, publicado na edição de dezembro de 2006, pp. 5 e 6, do *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião 90 anos*, no endereço eletrônico: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/2006-dezembro-murilo-rubiao.pdf>.

¹² Shakespeare, *Hamlet* – Ato II, Cena II.

*Mas,
propondo este escrito apenas como uma história,
ou, se preferirdes, uma fábula (...).
René Descartes, Discurso do método*

Em seu ensaio intitulado “O narrador”, Walter Benjamin diagnostica:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador (...). Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor se apodera ciosamente de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la de certo modo (1994, p. 213).

Um escritor é, antes de tudo, um leitor devorador. Leitores obcecados pela leitura e pela literatura tendem a tornarem-se escritores antropofágicos. Benjamin, degustador e intérprete de Kafka, parece referir-se ao tipo de leitor que – motivado por certas afinidades eletivas –, ao se apoderar do que é lido, devorando o que é legado por outros leitores-escritores, estabelece e promove, assim, linhagens de autores e associações de leituras: Kafka, leitor de Nietzsche (que leu Dostoiévski, Shakespeare e Emerson – este, leitor do Bardo) e Cervantes, foi lido por Murilo Rubião, também leitor do autor de *D. Quixote*.

Tendo a sua obra comparada a de Dostoiévski pelo crítico Augusto Meyer¹³, Machado de Assis – lido **obsessivamente** por Murilo Rubião –, em *Esau e Jacó* (2012, p. 93), aludiu a essas filiações literárias: “As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas”. Pela última vez, vale o esclarecimento: o leitor deve intuir que, pelo menos em parte, este trabalho se assemelha a um caderno de notas, uma memória de minhas leituras. E reitero: sempre associadas ao desejo de ler em profundidade a obra de Murilo Rubião.

Após esse oblíquo inventário introdutório, síntese de certos parentescos literários, informo que a reflexão sobre a contística do escritor Murilo Rubião, a escrita de Machado de Assis e o universo de Franz Kafka será, a princípio, suscitada pelas perspectivas resultantes do exame de certas ideias presentes na obra ficcional do autor espanhol Enrique Vila-Matas. Ideias, para ser mais preciso, presentes em seus romances *Bartleby e companhia* – “a literatura do Não”, “pulsão negativa da literatura contemporânea”, “desistência e mutismo literários”, “renúncia à escrita”, etc. –, *O mal de Montano* – “doença literária”, “enfermidade literária”, “doente de literatura”, “literatose”, “agrafia trágica”, anseio por ser “a memória ambulante da literatura” etc.

¹³ “O homem subterrâneo”, em *Machado de Assis (1935-1958)* (2008, pp. 15-21).

O ponto de partida dessa abordagem, ou seja, o capítulo 1, “Sobre *escritores do Não*”, se propõe a indagar sobre como *teríamos chegado a isto*, “literatura” e “escritores do Não”. Para tanto, após apontar diversas situações literárias em que personagens, narradores e autores preferiram a abdicação e o silêncio, reflete, em rápido e breve percurso, acerca de como o mal – tanto aquele de que o ser humano é vítima quanto aquele pelo qual é responsável – tem sido percebido pela filosofia na modernidade, valendo-se do pensamento de Susan Neiman, em *O mal no pensamento moderno*, e da reflexão de Theodor W. Adorno acerca do poema pós-Auschwitz e da silenciosa poesia de Paul Celan. O meu intuito é o de especular sobre as possíveis relações entre o mal-estar civilizacional e o mal-estar literário.

No capítulo 2, “Sobre o *último leitor*”, serão desenvolvidas análises de temas da escrita de Machado de Assis, priorizando a leitura de *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas*, em uma abordagem desses romances que os associará a obras de Dostoiévski, Pirandello e Gógol (os dois últimos, pelo menos, confirmadamente lidos por Murilo Rubião). Essas análises serão empreendidas à luz dos conceitos do romancista e ensaísta argentino Ricardo Piglia, presentes na obra *O último leitor*, a saber, “o leitor viciado, que não consegue deixar de ler”, o “leitor insone”, leitor para o qual “a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida”; “leitura como forma de vida”; “o leitor como personificação da literatura” etc. Sendo assim, Machado será visto preferencialmente como leitor-escritor.

Tendo como referência e estímulo iniciais os dilemas gerados pelos conceitos literários elaborados por Vila-Matas e Piglia, e pela aproximação dialógica das referidas obras dos dois escritores, a singularidade em que se constitui a ficção de Rubião será analisada e comentada no capítulo 3, “Rubião: Machado Após Kafka”. Outro intuito desse capítulo será o de detectar relações entre a escrita do autor de “Dom Casmurro” e a do ficcionista Franz Kafka, escritores vinculados pela crítica à produção ficcional de Murilo Rubião, que em sua interminável reescrita das mesmas 33 histórias, nas quais o pesquisador Jorge Schwartz percebeu “ressonâncias da resistência paralisante do escrivão Bartleby” (Rubião, 2006, p. 107), talvez possa ser considerado um dos nossos “escritores do Não”.

Assim sendo, no decorrer dos três capítulos, mesmo que apenas implícita ou veladamente, almeja-se, como desdobramento do exame sugerido, cogitar uma hipotética relação entre as ideias básicas ressaltadas – “literatura do Não” e “último leitor”, ênfase – e o fazer literário dos escritores Machado de Assis, Franz Kafka e Murilo Rubião .

É, igualmente, finalidade dessa abordagem, realçar aspectos da obra de Murilo Rubião em que seja evidenciada a herança de procedimentos, recursos e temas da ficção de Machado de Assis – refiro-me, para ser mais preciso, aos quatro últimos romances machadianos, e,

particularmente, ao *Memórias póstumas de Brás Cubas*, narrativa pela qual Rubião era obcecado – que revelem a identidade de leitor radical (*último leitor*, na acepção, já citada, de Piglia) do contista mineiro, considerando-se a obra de Machado como influência admitida pelo próprio Murilo, que aos 21 anos orgulhava-se de já ter lido *Memórias póstumas* vinte vezes (**obsessão literária**), conforme costumava dizer¹⁴, detectada de modo unânime pela crítica. Esse é um dos propósitos do capítulo 3.

Paralelamente, tenciona-se identificar e analisar, no capítulo 3, as semelhanças existentes entre a literatura do autor de “Os dragões” e os mecanismos narrativos empregados pela ficção de Franz Kafka, escritor que, de acordo com a informação de Jorge Schwartz – no posfácio de *O pirotécnico Zacarias e outros contos* (2006, p. 103) –, Rubião afirmou “desconhecer na época da composição de suas primeiras narrativas”. O que não impediu, ainda assim, a frutífera e recorrente comparação entre os dois ficcionistas, feita tanto pela crítica quanto por leitores como Mário de Andrade, por exemplo.

O manifesto axioma – talvez tautológico ou um tanto óbvio, mas apenas aparentemente, creio – de que um escritor é, antes de tudo, um leitor – leitor que, de modo vital, escreve, e, além disso, reescreve, com suas leituras – será a hipótese-chave problematizada ao abordar a ficção de cada um dos autores investigados e, simultaneamente, analisar os possíveis vínculos existentes entre algumas de suas obras, levando em consideração as ideias de herança, filiação, influência e citação literárias. A intenção de figurar e elucidar essa hipótese foi o que me levou a comentar, com frequência, no decorrer de todo o trabalho, algumas das obras de escritores lidos por Machado, Kafka e Rubião, e, além disso, obras de outros autores, a meu ver, a eles ligados, direta ou indiretamente, por certo parentesco.

Neste empreendimento crítico-teórico comparativo, sobretudo, atento exercício de leitura, em síntese, o principal recurso teórico utilizado será a especulação quanto às possíveis relações existentes entre estes conceitos, os de “mal literário” e “literatura do Não” (destacados da ficção de Vila-Matas), referentes aos dilemas da escrita, e o de “último leitor” (extraído da ensaística de Piglia), relacionado à radical experiência de leitura. Essa especulação ambiciona ser a necessária matriz geradora dos diversos questionamentos propostos à obra destes três aparentados ficcionistas, Machado de Assis, Franz Kafka e Murilo Rubião.

¹⁴ “A aventura solitária de um grande artista”, prefácio de Humberto Werneck à edição de *O homem de boné cinzento e outros contos* (2007, p. 8), coletânea de contos de Murilo Rubião.

Desde já esclareço, que as hipóteses que agora anuncio, e demais outras que venha gradativamente a propor como desmembramentos consequentes, pretendem apenas servir de mote ao exercício da reflexão crítico-teórica e à apreciação analítico-comparativa dedicada aos temas e questões apresentados pela aproximação das obras de cada autor comentado. Acrescento ainda: mesmo que meu exercício analítico priorize o comentário sobre as leituras feitas por leitores-escritores – cada um deles, radical “último leitor” –, aludindo aos possíveis reflexos dessas leituras sobre as respectivas escritas, não pretendo identificar e caracterizar influências diretas. Interessa-me muito mais a detecção das similitudes que possibilitem à leitura da obra de um leitor-escritor lançar luz sobre as obras de outros escritores-leitores.

1 SOBRE *ESCRITORES DO NÃO*

1.1 Srta. Corações Solitários

*Neste deserto de areia literária
não há o oásis de um explicação.*
Fernando Pessoa, Aforismos e afins

Em um dos mais extraordinários romances da literatura norte-americana, *Miss Lonelyhearts*, de Nathanael West, nos deparamos com um mais que atormentado anti-herói, que se descobre vitimado por “complexo de Cristo. A humanidade... Sou um amante da humanidade” (1994, p. 27), confia sarcasticamente à namorada. Esse personagem anônimo é um ser dostoiévskiano, um Raskólnikov, como podemos ver:

Miss Lonelyhearts foi para casa de táxi. Morava sozinho em um quarto tão cheio de sombras quanto uma velha litogravura. Tinha uma cama, uma mesa e duas cadeiras. As paredes eram nuas, exceto por um Cristo de marfim pendurado aos pés da cama. Ele retirara a imagem da cruz onde estivera presa e a fixara na parede com grandes pregos. Mas o efeito desejado não foi obtido. Em vez de agonizar, o Cristo permanecia calmamente decorativo (*ibidem*, p. 19).

Na verdade, Miss é, certamente como West, um leitor de Dostoiévski: “Ele se despiu imediatamente e foi com um cigarro e um exemplar de *Os irmãos Karamázov* para a cama”. Esse jovem leitor havia sido contratado para dar conselhos sentimentais e religiosos na coluna de um jornal nova-iorquino. Aceita porque está cansado de ser repórter. De início, o jornalista – detentor, é possível deduzir, de formação universitária humanística bastante sólida –, acha o emprego uma piada, mas, aos poucos, percebe que a maior parte das cartas, que recebe às dezenas diariamente, compõe-se de súplicas humildes, quase preces, sobrecarregadas do mais inverossímil sofrimento (como o relato de uma pré-adolescente desprovida de nariz, finalizado com a pergunta se deve suicidar-se ou não), pelo qual esse Cristo¹⁵ dostoiévskiano e quixotesco, e mesmo kafkiano (além de *humano, demasiadamente humano*), passa a se sentir responsável por, se não abolir, pelos menos, atenuar.

Estamos nos referindo, aqui, ao leitor, real ou imaginário, de que Piglia fala nos ensaios de *O último leitor*, “o leitor viciado, que não consegue deixar de ler, o leitor insone”,

¹⁵ Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica*, no capítulo “Bartleby, ou a fórmula”, compara o personagem de Melville a Cristo: “Vocação esquizofrênica: mesmo catatônico e anorético, Bartleby não é o doente, mas o médico de uma América doente, o *Medicine-man*, o novo Cristo ou o irmão de todos nós” (1997, p. 117).

leitor para o qual “a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida” (2006, p. 21), leitor radical, praticante do “quixotismo como um modo de unir a leitura e a vida” (*ibidem*, p. 99). Nessa que considero a obra-prima de Piglia, entre os diversos leitores reais e imaginários elencados (Dom Quixote, Hamlet, Madame Bovary, Anna Kariênina, Kafka, Joyce, Molly Bloom, Manuel Puig, entre muitos outros), está Ernesto Guevara, invulgar leitor, que, na carta de despedida a seus pais (*apud* Piglia, *op. cit.*, p. 99), cita Cervantes: ““Uma vez mais sinto embaixo de meus calcanhares as costelas de Rocinante, retomo a estrada com o escudo no braço”” e – conforme infere Piglia da leitura que faz de *Passagens da guerra revolucionária*, de Guevara – teria encontrado em um personagem de Jack London “o modelo de como se deve morrer” (Piglia, 2006, p. 99).

Talvez os leitores sobre os quais estou escrevendo sejam exemplares do tipo de leitor a que, de algum modo, Jacques Derrida alude em *A farmácia de Platão*:

Se há uma unidade da leitura e da escritura, como hoje se pensa facilmente, se a leitura é a escritura, esta unidade não designa nem a confusão indiferenciada nem a identidade de todo o repouso; o que é que une a leitura à escritura deve descosê-las (2005, p. 7).

Para Derrida, “seria preciso, pois, num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever”. Supomos que, para o gênero de leitor que assume essa tarefa, o leitor de que temos falado até então, o que Derrida chama de “escritura” – “*phármakon* [platônico], droga: (...) remédio e/ou (...) veneno”, e de “o descaminho” –, e que talvez possamos denominar, com certa licença filosófico-poética, de literatura, seja o seu único imprescindível e insubstituível consolo por existir, algo suportável apenas sob a forma de [des]personificação poético-literária.

Esse singular leitor, “o visionário, o que lê para saber como viver” (Piglia, *op. cit.*, p. 23), ao ler, sempre escreve. Quando não escreve literatura sob a forma de palavras, escreve a si e em si, assumindo formas da literatura que lê, *tresvaloração* [tresvariação?] de literatura em vida, de vida em literatura, pois, como lembra Bukowski, no poema “O mais forte dos estranhos”, da coletânea *Essa loucura roubada que não desejo a ninguém a não ser a mim mesmo amém* (2005, p. 157):

(...)
 estes esquisitos, não
 muitos
 mas deles
 vêm
 os poucos
 bons quadros
 as poucas
 boas sinfonias

os poucos
bons livros
e outras
obras.

e dos
melhores destes
estranhos
talvez
nada.

eles são
seus próprios
quadros
seus próprios
livros
sua própria
música
sua própria obra.

O poema de Bukowski, além de revelar o caráter essencial do tipo de leitor de que Piglia fala, também me parece, ainda que não o seja, uma das mais perfeitas descrições da condição existencial do paradigmático personagem de Melville, Bartleby, ao qual, assim como Vila-Matas o fez em seu romance *Bartleby e companhia*, tenho, semelhantemente, associado outros tantos personagens, e “escritores do Não”, marcados pelas mais variadas e extremas formas de renúncia. Renúncia acrescida, quase sempre, de desamparo e isolamento.

1.2 *Ele queria apenas alguma honesta capacidade de reduzir-se à sua solidão*

O universo (que outros chamam a Biblioteca) (...).
Jorge Luis Borges, *Ficções*¹⁶

A Educação do Estóico: esse é o título do único manuscrito deixado pelo Barão de Teive (Sr. Álvaro Coelho de Athayde), acompanhado do esclarecedor subtítulo: *a impossibilidade de fazer uma arte superior*. Em poucas páginas, Teive expõe sua lúcida e amarga visão de mundo, comentando a obra escrita que teria realizado, não fosse o fato de ter

¹⁶ Primeiras palavras do conto “A Biblioteca de Babel” (2008, p. 69).

achado melhor [grifo meu] não tê-lo feito. Por intermédio desse simultâneo bilhete de despedida e testamento literário, o heterônimo suicida de Fernando Pessoa nos torna contrafeitos herdeiros do “conhecimento íntimo da vacuidade de todos os esforços e da vaidade de todos os propósitos” (1999, p. 17).¹⁷

A desapareição – não apenas do, mas no mundo – pode ser ocasionada por um sem-número de motivações e causas. A abdicação pode ser uma delas. Quanto a esse gesto voluntário, Kafka, importunado por tudo que não fosse literatura, em um de seus 109 *desaforismos* indaga-se: “Como se pode estar satisfeito com o mundo, a não ser quando nele se exile?” (2010, p. 43).¹⁸ Já Murilo Mendes, no poema “Janela do caos”, menciona a possibilidade de, em meio à preferência monomaníaca pela literatura em detrimento do mundo, ser esquecido: “(...) Senão te abandonam por aí, / Sozinho, com os cadáveres de teus livros” (2000, p. 126). Outro exilado *bartleby*, Lima Barreto, em seu romance *O cemitério dos vivos*, alude à desistência provocada pelo fracasso absoluto, sem remissão, ocasionado pelo drama fundamental de saber-se capacitado a produzir uma obra literária superior, sendo impedido por uma soma opressora de condições sociais adversas:

Veio-me, repentinamente, um horror à sociedade e à vida; uma vontade de absoluto aniquilamento, mais do que aquele que a morte traz; um desejo de perecimento total de minha memória na terra; um desespero por ter sonhado e terem me acenado tanta grandeza, e ver agora, de uma hora pra outra, sem ter perdido de fato a minha situação, cair tão, tão baixo, que quase me pus a chorar que nem uma criança (2010, p. 184).

Bartleby e companhia, título do romance de Vila-Matas, refere-se a Bartleby¹⁹, personagem central de uma novela de Herman Melville, *Bartleby, o escrivão*, um insignificante escriturário – semelhante aos escreventes Bouvard e Pécuchet, de Flaubert, e aos seres nulos criados pelo romancista Robert Walser – um Machado de Assis suíço, eu diria, no que se refere ao estilo, ao humor, ceticismo, à beleza e sofisticação da linguagem, reflexão crítica, capacidade de ironia, criação de personagens, etc.–, um dos escritores preferidos de Kafka, Robert Musil, Walter Benjamin, Elias Canetti, Hermann Hesse e Thomas Mann, entre

¹⁷ Seleção de Luciana Stegagno Picchio.

¹⁸ Lisboa, editora Assírio & Alvim.

¹⁹ Vale a pena reproduzir o trecho em que Vila-Matas caracteriza o personagem da novela de Melville, um “pobre-diabo” muito peculiar, ao qual uma série de personagens da literatura moderna podem ser comparados, verdadeiro personagem kafkiano, como notou Borges (comentarei isso depois): “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 tijolo 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 lhe encarregam de um trabalho ou lhe pedem que conte algo sobre si, responde sempre: - Preferiria não o fazer.” (2004, pp. 9-10).

outros expoentes literários –, que perturba seu padrão (o narrador, um advogado que lhe empregou para fazer cópias manuscritas de documentos), o escritório em que trabalha, a ordem social e, talvez, até mesmo, o ordenamento do universo com a resposta de que se vale ante qualquer solicitação, ou determinação, que lhe seja endereçada para que faça algo que lhe contrarie: “Acho melhor não”²⁰ (2005, p. 9). Com o uso repetitivo dessa fórmula, Bartleby²¹ abdica gradativamente de existir, até morrer de inanição, como que exilado, junto às muralhas de um presídio.²² É como se, exaurido por uma engrenagem que não pode controlar, agisse no limite da própria desaparecimento. Como um escritor, por exemplo, que passasse a vida apagando os poucos contos que escreveu. Apagando, isto é, reescrevendo-os sem parar.

Conforme aponta Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica* (2011, p. 93):

A fórmula germina e prolifera. A cada ocorrência, é o estupor em torno de Bartleby, como se se tivesse ouvido o Indizível ou o Irrebatível. E é o silêncio de Bartleby, como se tivesse dito tudo e de chofre esgotado a linguagem. A cada ocorrência tem-se a impressão de que a loucura aumenta: não “particularmente” a de Bartleby, mas em torno dele, e em especial a do advogado, que se lança em estranhas propostas e em condutas ainda mais estranhas.

Ao dialogar com a narrativa de Melville, o personagem-narrador do romance de Vila-Matas almeja rastrear o que define como “o amplo espectro da síndrome de Bartleby na literatura, (...) 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), jamais cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita” (2004, p. 10).

Conforme o anônimo personagem de Vila-Matas, é inquestionável a moderna, e mesmo contemporânea, existência de uma “literatura do Não” (*ibidem, passim*), literatura praticada por uma série de escritores como Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Fernando Pessoa, Franz Kafka, Samuel Beckett, Nathaniel Hawthorne, Robert Walser, J.D. Salinger,

²⁰ Tradução de Irene Hirsch. A frase, no texto original, é “I would prefer not to”. Outra tradução da frase, a de Peter Pál Pelbart, por exemplo, tradutor de *Crítica e clínica*, em vez de “Acho melhor não”, opta por “Preferiria não”, derivando-a de “Je préférerais ne pas”, sugerida por Maurice Blanchot, em *L'Écriture du désastre*.

²¹ Para Deleuze, *Bartleby, o escrivão* é “como uma novela (...) de Dostoiévski, de Kafka ou Beckett, com os quais forma uma linhagem subterrânea e prestigiosa” (*Op. cit.*, p. 91).

²² Já que, para Deleuze, Bartleby é como um personagem de Dostoiévski, me atrevo a citar o que Walter Benjamin escreveu, no ensaio “*O idiota de Dostoiévski*”, sobre o príncipe Míchkin, protagonista do romance, como se fosse a descrição mais precisa da natureza e condição do personagem de Melville: “Sua vida transcorre inutilmente, até em seus melhores momentos, como a de um enfermo impotente. Ela é um fracasso não apenas segundo as normas da sociedade: nem mesmo seu amigo mais próximo – apesar de, no fundo, os acontecimentos demonstrarem que ele não tem amigos – seria capaz de encontrar nela qualquer ideia ou meta que lhe sirva de norte. Ao contrário, sem que isso chame a atenção, lá está ele, mergulhado na mais completa solidão (...). A sua mais perfeita modéstia, sua humildade mesmo, faz com que esse homem permaneça inteiramente inabordável, e sua vida irradia uma ordem, cujo centro é sua própria solidão, amadurecida a ponto de desaparecer”, *Escritos sobre mito e linguagem* (2011, p. 77).

para citar apenas uns poucos entre tantos outros expoentes da escrita dos séculos XIX e XX apontados (alguns dos quais já comentei a escrita, e, outros, dos quais ainda comentarei, com a finalidade de salientar aspectos importantes para a perspectiva de minha argumentação) – aliás, não poderia também Machado de Assis, além do mais, ser considerado um desses “escritores do Não”, ou, aliás, de algum modo, um precursor desses escritores da negação?²³ Talvez a hipótese seja plausível, a princípio, por entre outros motivos a serem ainda futuramente referenciados em uma próxima seção, ao menos no que diz respeito ao sentido implicitamente relacionado à admissão e enfrentamento, por parte de alguns dos narradores machadianos, de certos paradoxos da escrita (o enfrentamento desses paradoxos, por uma série de narradores/autores, e a repercussão em obras respectivas é tematizado por Vila-Matas no seu *Bartleby e companhia*).²⁴ Cito, a título de exemplo, a lúcida e antitética negatividade evidente na escrita autocrítica do narrador Bento Santiago: “É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo” (*Dom Casmurro*, 2008, p. 214), que me remete ao *bartleby* Bernardo Soares, do pessoano *Livro do desassossego*, ou ao desistente heterônimo Barão de Teive.

Segundo o parecer de Leyla Perrone-Moisés, a “síndrome de Bartleby”, diagnosticada por Vila-Matas, seria “a doença dos escritores atormentados e desistentes”. A professora e pesquisadora a relaciona à

(...) impressão de que tudo já foi dito e de que só resta a cópia; a afirmação de que as formas de representação, na linguagem, tornaram-se incapazes de dizer a totalidade do real, restando apenas fragmentos e ruínas da grande literatura do passado; (...) [à] constatação de que aquilo que se chamava literatura está fadado a desaparecer e a angústia de ainda não vislumbrar o que poderia surgir em seu lugar” (“Mais!”, *Folha de S. Paulo*, 13.02.2005).

Mesmo ciente de semelhante panorama, e ainda que seja um dos *bartlebys* detectados por Vila-Matas, Bernardo Soares – semi-heterônimo de Pessoa, autor do *Livro do desassossego* –, ao pensar sobre seus próprios frágeis motivos para continuar escrevendo, parece falar em nome de outros autores tentados pelo emudecimento: “(...) é que a prosa ou o verso que escrevemos, destituídos de vontade de querer convencer o alheio entendimento ou

²³ Como um dos primeiros motivos que me levam a cogitar esse parentesco literário, ocorre-me a lembrança do que afirmou Antonio Candido, em *Vários escritos* (2011, p. 22), no seu paradigmático ensaio “Esquema de Machado de Assis”: “ele [Machado] cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário”, e, com isso, buscou “sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade”. Nesse sentido, boa parte da obra do escritor brasileiro se assemelharia à de diversos dos escritores elencados por Vila-Matas, como, por exemplo, o Robert Walser de *Jakob von Gunten*, ou o Pessoa de *A Educação do Estóico*.

²⁴ Augusto Meyer, em seu ensaio “O homem subterrâneo” (2008, p. 19), parece falar de Machado como de um precursor Bartleby: “Penso que por vezes certamente se arrependia dos seus livros”.

mover a alheia vontade, é apenas como o falar alto de quem lê, feito para dar plena objectividade ao prazer subjectivo da leitura” (Pessoa, 1999, p. 46).

Em sua obra, ao relacionar, complementar e antiteticamente, as mais diversas *doenças* do âmbito literário, Vila-Matas, contraditório *bartleby*, pois, embora anuncie o esgotamento do literário, não deixa de produzir, mesmo assim parece participar, ao lado de Soares (Pessoa), dessa tão harmônica quanto silenciosa aliança profética: “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” (2010, p. 11).

1.3 Sobre o último escritor

***O Escritor se sente bastante tentado a desistir de escrever.
David Markson, Isto não é um romance***²⁵

Em *Bartleby e companhia*, Enrique Vila-Matas afirma que, sendo um mal endêmico das literaturas contemporâneas, a síndrome de Bartleby vem de longe. Para o narrador de Vila-Matas (2004, p. 23), o século de Bartleby se inicia com o paradigmático texto do escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal, a intitulada “Carta de lorde Chandos”,²⁶ “um manifesto do desfalecimento da palavra e do naufrágio do *eu*” (*ibidem*, p. 97), publicado em 1902, que teria repercussão sobre ficcionistas do porte de Robert Musil, Bruno Schulz e Elias Canetti, herança perceptível, respectivamente, em *O jovem Törless*, *Lojas de canela* e *Auto de fé*. A carta ficcional de Hofmannsthal, datada de 1603, encena a correspondência entre Felipe, Lord Chandos, e o filósofo Francis Bacon. Nessa carta, o jovem nobre esclarece os motivos pelos quais desistiu em absoluto de sua promissora carreira literária.

O missivista começa por, sintomaticamente, citar um aforismo de Hipócrates: “Aqueles que não percebem que estão devastados por séria doença estão doentes no espírito”, perfeita descrição da condição *bartleby*, mas, como lamentou o heterônimo Bernardo Soares, no seu *Livro do desassossego* (2011, p. 434), “nunca há piedade para os aleijados do espírito”.

²⁵ Revista *Serrote* (nº 10, março de 2012, p. 199). Fragmento do romance de David Markson, inédito em português, do qual a revista de ensaios do Instituto Moreira Salles publicou as primeiras páginas. Tradução de Christian Schwartz.

²⁶ Farei citações da tradução da carta feita por Marcia Sá Cavalcante Schuback, publicada na revista eletrônica de estética *Viso – Cadernos de estética aplicada*, n. 8, jan-jun/2010, localizada no endereço <http://www.revistaviso.com.br/>.

Continuando, o ancestral *bartleby* expõe sucintamente o seu caso: “perdi inteiramente a capacidade de pensar ou de dizer algo coerente a respeito de alguma coisa”. Experimenta “a sensação de uma terrível solidão”, “um mal-estar inexplicável”, “como se estivesse extremamente doente”, ao tentar lidar com qualquer necessidade de expressão, ou mesmo apenas pronunciar certas palavras, estado de angústia que começa “a espalhar-se como ferrugem devoradora”.

A carta se constitui em autêntico hiperconsciente autodiagnóstico:

O que preciso expor-lhe é, no entanto, o meu íntimo, uma peculiaridade, um desajeito, se você preferir, uma doença do espírito, se você puder entender que um abismo sem ponte me separa desses meus trabalhos literários deixados para trás e frente aos quais sinto tanta estranheza que até hesito em considerá-los como meus.

A situação existencial e a respectiva sensação de uma “terrível solidão” descritas pelo autor da carta me remetem a um dos fragmentos mais autorreveladores da escrita da negação de Bernardo Soares, no há pouco citado *Livro do desassossego* (*Op. cit.*, p. 47): “a Decadência é a perda total da inconsciência; porque a inconsciência é o fundamento da vida. O coração se pudesse pensar, pararia”. É disso que trata a carta, da impossibilidade de pensar sob a forma de escrita, ocasionada em um intelecto dotado de hiperconsciência até mesmo epifânica. O trecho pessoano seguinte, desse mesmo fragmento, em que heterônimo fala não apenas por si, mas em nome do que considero ser verdadeira confraria *bartleby*, poderia encerrar a carta do personagem de Hofmannsthal: “A quem, como eu, assim, vivendo não sabe ter vida, que resta senão, como a meus poucos pares, a renúncia por modo e a contemplação por destino?”.

A força com que o Hofmannsthal conclui a carta não é menor:

Sinto nesse instante uma certeza, que não exclui um sentimento de dor, a de que nos próximos e em todos os outros anos de minha vida não terei de escrever nenhum livro (...): e isso porque a linguagem na qual eu seria capaz não só de escrever mas também de pensar não é nem o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma linguagem na qual as coisas mudas por vezes falam para mim e na qual, e talvez só no táfalo, tenha de justificar-me diante de um juiz desconhecido.

Segundo o narrador de Vila-Matas, a “negação, a renúncia, o mutismo são lacunas extremas sob as quais se apresentou o mal-estar da cultura” (*Op. cit.*, p. 99), mas a manifestação por excelência desses aspectos seria evidenciada, após a Segunda Guerra, quando a linguagem humana também ficou mutilada.

A “linguagem na qual as coisas mudas falam” encontraria expressão na escrita de Paul Celan, “que pôde apenas remexer uma ferida iletrada, em tempos de silêncio e destruição” (*ibidem*, p. 99).

Mas antes de comentar a tênue voz da poesia de Celan, farei um sucinto retrospecto acerca do modo como o mal foi interpretado no decorrer de parte da história humana.

1.3.1 Como teríamos *chegado a isto?*²⁷

*Eu asseguro a paz e sou o autor do Mal:
eu, o Eterno, faço tudo isso.
Isaías, XLV, 7*

(...) *com mais crimes na consciência do que pensamentos para concebê-los,
imaginação para desenvolvê-los, tempo para executá-los.
Que fazem indivíduos como eu rastejando entre o Céu e a Terra?
Shakespeare, Hamlet (Ato III, Cena I)*

Em meio a traições e ao assassinio hipotéticos, Hamlet, inquieto e angustiado, supôs que houvesse *algo de podre no Estado da Dinamarca*, e se perguntava como tal grau de corrupção pôde ser atingido por seu tempo e lugar.²⁸ Desde então, no decorrer dos séculos posteriores à encenação da peça de Shakespeare, temos feito uso figurado desse dito para nos referirmos a inúmeras situações em que a degeneração dos feitos humanos se mostrou prolífera, além de mortal em suas consequências. Com o transcorrer da história, gerador do correspondente refinamento técnico-científico em tantas práticas malévolas, via ação dos homens, talvez a Dinamarca literária da célebre citação sirva de metonímia do mundo ou do gênero humano como um todo, sendo este simultaneamente algoz e vítima, manipulador e marionete, em suas relações com o mal.

No entanto, a reflexão sobre o mal é muito anterior às ansias e dúvidas “do moço príncipe”, como o chamou Machado. Conforme a datação tradicional, da filologia clássica e dos estudos crítico-históricos, referentes à época de escrita de alguns dos relatos fundadores da civilização ocidental, desde, pelo menos, em torno do século VIII a.C., ou seja, remota antiguidade, acompanha-nos a indagação quanto às causas e aos significados dos infortúnios próprios da condição humana – emprego o vocabulário ontológico com a devida reserva.

²⁷ Fragmento da fala de Hamlet – Ato I, Cena II, na peça homônima de Shakespeare.

²⁸ Como se sabe, a famosa frase não é dita por Hamlet, mas por Marcelo a Horácio: “Something is rotten in the state of Denmark”. A fala ocorre no final da quarta cena do primeiro ato. Associo a frase, porém, ao estado de ânimo de Hamlet.

Esclareço também que menciono o tema porque, na literatura de Murilo Rubião, ele possui grande importância. Ora, segundo as concepções do pensamento mobilizado por essas fontes literárias, a chama da discussão sobre as origens do mal teria sido acendida pelos hebreus, com a elaboração das narrativas referentes à Queda do gênero humano, descrita na primeira parte da *Torá*, ou, para ser mais preciso, no livro de *Gênesis* (a revisitada Queda, prodigiosamente reinventada por John Milton em seu *Paraíso Perdido*). Alguns séculos após, a polêmica teria continuidade, em desdobramentos radicais, por exemplo, no livro de *Jó* (que depois seria revisitado por Goethe no “Prólogo no céu”, na Primeira Parte do seu *Fausto: uma tragédia*).

Um parêntese: deveria ter esclarecido de antemão que, com o propósito de contextualizar o meu tema, me valho, aqui, apenas das fontes judaico-cristãs, dentre as diversas narrativas arcaicas existentes, por serem elas a base da perspectiva ética que adotarei, a exemplo dos autores de que tratarei. Ou seja, minhas escolhas são apenas parcial ou aparentemente arbitrárias, ou, melhor dizendo, se devem a inevitáveis preferências literárias pessoais, claro, mas cultivadas sob a influência das obras que li e me servem de referência, em sua maior parte integrantes de uma tradição cultural bastante ampla, porém reconhecidamente eurocêntrica, a que pertencem Shakespeare, Milton, Goethe (há pouco mencionados), Cervantes – entre outros, para me referir apenas a alguns dos “pais” da literatura moderna –, assim como os seus respectivos e tão diversos herdeiros, a exemplo de Machado, Pessoa, Kafka, Beckett, e demais modernos.

1.3.2 Notas sobre a reflexão acerca do mal ou de Lisboa a Auschwitz em rápido percurso

(...) *saber que não se é nada.*
Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*²⁹

*Havia sangue, havia
o que verteste, Senhor.*
Paul Celan, *Cristal*

*Dia após dia, as pessoas aqui partem para seu próprio funeral.*³⁰
Hannah Arendt, *Eichmann em Jerusalém*

²⁹ (2008, p. 46).

³⁰ “(...) observador judeu em Berlim, em 1943”, sobre a chamada “emigração forçada” dos judeus alemães, destinados ao extermínio em massa (ARENDR, 2011, p. 131-132), a “Solução Final” do Terceiro Reich.

Segundo Susan Neiman, autora de *O mal no pensamento moderno*, até o século XVIII, prevaleceria a concepção associativa de que os males naturais eram consequência dos males morais. De acordo com a filósofa, um dos marcos distintivos da mudança de paradigma teria sido a catástrofe representada pelo terremoto de Lisboa, em 1755, com seus 15 mil mortos. Ainda segundo Neiman, o surgimento e desenvolvimento da ideia diferenciadora entre mal natural e mal moral teriam sido deflagrados pela reflexão tecida em torno desse desastre natural de dimensão singular. Reflexão fomentada pela ampla discussão que teria envolvido pensadores como Rousseau e Voltaire, discussão essa que acarretaria desdobramentos sobre o pensamento kantiano. Nos termos de Neiman, para Kant, o terremoto beneficiou a humanidade com “o conhecimento de que o mundo não é feito para nossa vantagem” (Neiman, 2003, p. 270). Essa posição teria levado Hegel a “redimir males específicos inserindo-os na história” (*ibidem*, p. 283). Assim, teria sido inaugurado o pensamento moderno.

Ainda recapitulando historicamente, consoante Neiman – o subtítulo de seu elogiado livro é *Uma história alternativa da filosofia* –, a problematização do mal no período moderno alcançaria seu ápice nas contribuições de Hegel, Marx e Nietzsche. Com a contribuição desses pensadores, o mal passaria a ser concebido como produto da vontade humana ou/e, também, pouco depois, segundo Freud, do inconsciente. Tendo sido o mal natural reduzido à condição de infortúnios desprovidos de força moral – e o mal metafísico, metamorfoseando-se conceitualmente, e redimensionando-se pelo reconhecimento dos limites éticos que, esperava-se, fossem assumidos por qualquer humano maduro –, pôde-se, assim, conjecturar que a questão do mal, no início do século 20, seria passível de resolução definitiva, conforme as conclusões de Neiman.

Mas um novo e imprevisível impasse seria atingido com a repercussão do que aconteceu em Auschwitz, para Neiman, símbolo do mal contemporâneo (*op. cit.*, p. 265). Tendo a humanidade perdido a fé na natureza com o terremoto de Lisboa, é verossímil que tenha abandonado a fé em si mesma em Auschwitz sob a revelação da dimensão industrialmente destrutiva do mal, ensejado por integrantes de uma casta elitista de seres humanos – pois os responsáveis não eram “monstros” alemães, mas representantes humanos da fase civilizacional culturalmente avançada de uma época e local –, tendo outros humanos, considerados escória, como alvo objetivo preciso – alvo que não excluiu nem mesmo crianças, assassinadas em massa nas câmaras de gás: “Lisboa revelou quão distante o mundo é do humano; Auschwitz revelou a distância dos humanos entre si”, conclui Neiman (*ibidem*, p. 265).

Após esse evento, o mal passou a significar o que não deixa espaço para justificativa ou explicação. Segundo Hannah Arendt – conforme fragmento citado por Neiman (*ibidem*, p. 329) da correspondência de Arendt com o historiador Gershom Scholem –, a questão do mal se tornaria, ou deveria se tornar, o problema fundamental da vida intelectual europeia do pós-guerra, já que para a filósofa: “O mal não possui nem profundidade, nem nenhuma dimensão demoníaca. Pode crescer demais e destruir o mundo inteiro justamente por se espalhar como um fungo por sua superfície”. Assim sendo, depois de Auschwitz, o sistema de pensamento hegeliano passaria a assemelhar-se aos empenhos dos amigos de Jó: “um seguro útil para a possibilidade de Deus estar olhando” (*ibidem*, p. 289). Detectada está a banalização do mal na modernidade, paradigmaticamente identificada por Arendt em *Eichmann em Jerusalém*, em 1963, obra considerada por Neiman “a contribuição filosófica mais importante para o problema do mal no século XX” (*ibidem*, p. 298). Há tempos, o mal interessava à reflexão de Arendt, que em 1945 já havia escrito que as questões apresentadas pelo mal estariam fundamentalmente relacionadas à vida intelectual europeia do pós-guerra (*apud* Neiman, *op. cit.*, p. 14).

Segundo o filósofo Jacques Rancière, estaríamos sob o que chama de “o império do mal”.³¹ O filósofo considera que, a partir de certo ponto da história, a característica do mal praticado pela espécie humana é a de não ter conserto senão ao preço de um outro mal que permanece irreduzível. Em declaração do mesmo artigo do qual extraí a citação anterior, o filósofo se refere, ainda, a três possíveis formas de abordagem do mal: aquela em que a lei deixa impune, a em que a mesma é cúmplice do mal, e a em que ela, a lei, está radicalmente ausente. Tanto o conjunto quanto cada uma dessas abordagens parece, de alguma forma, referir-se ao que, culminantemente, aconteceu em Auschwitz, horrenda suma imoral e amoral do mal manifestamente gerado pelo humano.

Para se referir ao que aconteceu em Auschwitz, e nos demais campos de extermínio, talvez se possa aplicar a expressão “excesso do mal”, empregada por Emmanuel Lévinas, em comunicação feita pelo filósofo em congresso, em 1978. Excesso que teria ensejado “o fato de um mundo que se vela isolando o homem, e do homem que se fecha às palavras de consolo, as quais ainda pertencem aos recursos do mundo que se desfaz” (*De Deus que vem à ideia*, 2008, p. 173).

Lévinas aparenta, de alguma maneira, ainda que sutil, e algo esperançosa no modo como se refere ao que chama de “consolo”, herdar o controverso pensamento de Adorno –

³¹ RANCIÈRE, Jacques. “O império do mal”. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 23 de nov. 2003. *Mais!*, p. 4.

que finaliza o ensaio “Crítica cultural e sociedade”, em 1949 –, segundo o qual, a partir daquele horror inominável, promovido pelos nazistas, ápice do mal perpetrado pela espécie humana, o indizível silêncio seria a única reação civilizada admissível: “(...) escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno, 2002, p. 102).

1.3.3 O poema pós-Auschwitz: o silêncio ante o horror na poesia de Celan

(...) faz parte da moral não estar em casa na própria casa.
Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*³²

É como se uma palavra se desmoronasse sobre si mesma.
Walter Benjamin³³

*(...) e tento achar um modo de me transformar no que gostaria de ser
e no que poderia ser se... se não houvesse mais ninguém no mundo.*
Anne Frank³⁴

Em *A negação da morte*, o antropólogo Ernest Becker (judeu emigrante do Leste Europeu, ou seja, assim como Adorno, um sobrevivente) enseja uma abordagem sobre os sentidos da atividade artística e seus resultados:

A obra de arte é (...) a resposta ideal do indivíduo (...) para o problema da existência tal como ele a entende – não apenas a existência do mundo exterior, mas especialmente a sua própria existência: quem é ele como pessoa dolorosamente separada, sem coisa alguma compartilhada em que se apoiar. Ele tem que responder ao ônus de sua extrema individualização, de seu isolamento tão doloroso (2010, p. 211).

Para Neiman, a contundente afirmação de Adorno sobre a impossibilidade de se continuar a escrever poemas refere-se à rejeição de um mundo de assassinos, mundo ao qual ele havia escapado apenas acidentalmente: “Rejeitar a poesia é rejeitar qualquer consolo que a arte viesse a proporcionar quando Deus não o fizesse” (2003, p. 288). Mas ainda que em, ou sob, a necessidade de imprescindível silêncio, só pode haver alguma forma de esperança – mesmo que ilusória, depositável no que quer que seja, acrescento – apenas para quem saiba

³² (*Op. cit.*, p. 35).

³³ Consideração de benjaminiana sobre o modo como se estrutura o verso na poesia do autor de *As flores do mal*, em *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo* (1989, p. 112).

³⁴ Últimas palavras de *O diário de Anne Frank*.

falar³⁵, como nos ensinou Wittgenstein. Isso nos pode motivar uma indagação: algum poema ou poeta poderia contestar a incisiva proposição do filósofo?

Adorno encontraria o que podemos considerar uma forma de *réplica* – com a qual entraria em, digamos, amistoso diálogo, visivelmente revendo sua radical posição, podemos concluir – nas “palavras errantes” de Paul Celan (*Cristal*, 2009, p. 61), poeta romeno, cujos pais judeus de língua alemã foram mortos em um campo de concentração (Celan, ao suicidar-se aos 50 anos, teria sua vida encerrada de modo prematuro e igualmente trágico).

Nos chamados “Paralipómenos”³⁶, publicados na edição portuguesa, da *Teoria Estética*, obra maior desse integrante da Escola de Frankfurt, encontra-se o fragmento contendo trecho em que Adorno comenta a poética de Celan³⁷, designada pelo filósofo como anorgânica noutra parte da *Teoria* (p. 330), definição também atribuída ali à poética de Beckett.

Apesar do adjetivo adorniano, para Celan, somente “mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros”. Ele não vê “diferença de princípio entre um aperto de mão e um poema”, e acrescenta, em carta endereçada ao amigo Hans Bender, publicada junto aos poemas de Celan, selecionados e traduzidos por Claudia Cavalcanti, no volume intitulado *Cristal* (2009, p. 165-166): “Poemas são também presentes – presentes aos atentos. Presentes que levam consigo um destino”.

Para Adorno, Celan foi o “representante mais importante da poesia hermética da lírica alemã contemporânea”, aquele em cuja obra “inverteu-se o conteúdo experimental do hermetismo”, asserção essa que vai ao encontro do que o poeta pensava quanto à “obscuridade atribuída à poesia” (*Cristal*, p. 176), que acreditava ser um recurso necessário ao poema, “em nome de um encontro, a partir de uma distância ou estranheza” (*ibidem*, p. 176), conforme o discurso que proferiu no recebimento do Prêmio Georg Büchner³⁸, intitulado “O meridiano”, em 1960.

Sobre o lirismo de Celan, Adorno observou que estava “impregnado da vergonha da arte perante o sofrimento, que se subtrai tanto à experiência como à sublimação”. Sendo assim – e talvez por isso mesmo, contrapondo-se, pelo menos parcialmente, ao pensamento

³⁵ *Investigações filosóficas* – Parte II (2005, p. 233).

³⁶ Grafia da edição lusitana de 2008.

³⁷ Para evitar repetições da referência, informo que cada uma das citações de Adorno reproduzidas por mim a partir de agora, nessa parte do ensaio, integram o referido fragmento, localizado à página 489 da edição mencionada.

³⁸ A edição de *Cristal*, poemas selecionados e traduzidos por Claudia Cavalcanti, inclui a tradução desse discurso (p. 167-183), de fundamental importância à compreensão da poética de Celan. Quando não houver a informação de outra fonte, as palavras de Celan citadas a partir desse ponto, acompanhadas apenas da numeração da página respectiva da edição de *Cristal*, fazem parte dessa palestra.

apocalíptico manifesto por Adorno em 1949 –, Celan, na citada palestra, posicionou-se em defesa da escrita poética: “A arte (...), com tudo o que lhe pertence e ainda pertencerá, é também um problema, um problema como se vê, apto a transformações, de existência obstinada e longa, para não dizer eterna” (*Cristal*, p. 168). Para Celan, seria possível “reaprender a poesia pela sua ‘obscuridade’” (*op. cit.*, p. 176). Dessa maneira, “o poema seria (...) linguagem transfigurada de um indivíduo e, de acordo com a sua mais profunda essência, presente e presença” (p. 178). O poema é solitário e andante, pois quem o escreve a ele fica entregue, mas “quer o Outro, precisa desse Outro, precisa de um parceiro. Ele o procura, adequa-se a ele” (p. 179). Em Celan, o que ele chama de obscuridade alia-se a formas de solidariedade, articulando sofisticada teia de paradoxos:

Certamente, o poema – o poema hoje – (...), ele mostra uma forte e inegável tendência ao emudecimento. (...) Ele se afirma – permitam-se, depois de tantas formulações extremas, fazer mais esta –, o poema se afirma à beira de si mesmo; incessantemente ele chama e se busca, a fim de existir, de seu Já-não-mais em Ainda-e-sempre. (...) Cada coisa, cada pessoa é um poema que se dirige ao Outro, figura desse Outro. (...) O poema (...) torna-se diálogo – muitas vezes um diálogo desesperado (p. 178-179).

Retomando a questão referente ao “aspecto anorgânico” da poesia de Celan, poderíamos considerar essa característica apontada por Adorno como uma das “transformações” sofridas pela arte, aludidas por Celan em seu discurso, e manifesta nas intenções da escrita do poeta romeno, como revela um dos versos do poema “Corona” – “Está na hora da pedra começar a florescer” – (*Cristal*, p. 25)? Adorno afirmou, esclarecendo, que esse aspecto:

Imita uma linguagem aquém da linguagem impotente dos homens, e até de toda a linguagem orgânica, a linguagem do que está morto nas pedras e nas estrelas. São eliminados os últimos rudimentos do orgânico; assoma o que Benjamim indicava em Baudelaire, ao dizer que a sua lírica não tinha aura.

Essas considerações parecem estar em harmonia com a concepção de que a arte “cria distanciamento do Eu. Arte exige (...), numa determinada direção, uma determinada distância, um determinando caminho”, delineada por Celan na já mencionada palestra, publicada em *Cristal* (p. 174).

Adorno continua a nos advertir: “Os poemas de Celan pretendem exprimir o horror extremo através do silêncio. Torna-se negativo o seu próprio conteúdo de verdade”. “Prisão da palavra” é o título de um dos poemas integrantes de *Cristal*, exemplo da poética composta do material de que é feito esse mesmo poema, conforme as palavras do seu verso final:

“bocados de silêncio” (p. 71). Noutro poema, sem título, da mesma coletânea, Celan reafirma silenciosa e anorgânica solidão: “Estou só, arrumo a flor de cinzas/ no vaso cheio de maduro negrume” (p. 39). O poeta é “aquele que trocou acenos com a escuridão”, sentencia Celan no poema “Hóspede” (p. 55).

Nesse seu paraliômeno, Adorno é atento crítico-leitor, deixando aos leitores futuros refinadas impressões: “A transição para o anorgânico deve não só observar-se nos motivos temáticos, mas reconstruir nas obras fechadas a via que conduz do horror ao silêncio”. E ainda: “A infinita discrição, com que procede o radicalismo de Celan, aumenta a sua força. A linguagem do inanimado torna-se a última consolação da morte privada de todo o sentido”, pois “com sombras escritas por/ pedras” (*Cristal*, p. 107) é como foi escrita essa quase muda poesia, mas que almeja “falar justamente *em prol de Outro*; quem sabe, em prol de *Outro completamente diferente*” (p. 177).

Concluo esta seção com as palavras finais da já citada carta de Celan a Bender: “Vivemos sob céus sombrios, e (...) são poucas as pessoas. É por isso que existem tão poucos poemas. As esperanças que ainda tenho não são grandes; tento conservar o que me restou”. O poema Celan sobrevive(-nos).

2 SOBRE O ÚLTIMO LEITOR

2.1 *Mal literário*

(...) e D. Quixote perguntou a Sancho o que o movera a desta vez chamá-lo
“o Cavaleiro da Triste Figura”.

Miguel de Cervantes, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*

No romance *O mal de Montano*, o narrador criado pelo escritor Enrique Vila-Matas propõe: “Talvez a literatura seja isto: inventar outra vida que bem poderia ser a nossa, inventar um duplo” (2005, p. 14). A partir dessa concepção, o romance se desenvolve e, em virtude de seus consequentes desdobramentos, é possível afirmar que Vila-Matas, à sua maneira, reinventa o *Quixote*. Poucas frases depois da citada, esse narrador declara ser “um doente de literatura” – feito Kafka, que, em um de seus *Diários* (2000, p. 96), declarou: “Como eu sou somente literatura, e como não desejo nem posso ser coisa diversa”. Aos cinquenta anos, o personagem de Vila-Matas revela, na página seguinte, angustiar-se por pensar que seu último destino seja tornar-se “um **dicionário de citações ambulante** [grifo meu]”. Quanto ao “mal” a que se refere o título do romance, cabe esclarecer: Montano é um romancista e, além disso, filho do personagem-narrador, que é um crítico literário. Logo no início da narrativa, o pai de Montano informa que seu filho, após publicar

(...) perigoso romance sobre o enigmático caso dos escritores que renunciam a escrever, foi apanhado nas redes de sua própria ficção, apesar de sua tendência compulsiva à escrita, e converteu-se num escritor totalmente bloqueado, paralisado, ágrafo trágico (*ibidem*, p. 13).

Sobre a grave manifestação de “doença literária” (*ibidem, passim*), de que seu filho é alvo, o narrador nos informa o que pensa: Montano só pode tê-la herdado dele, ainda que, sendo a fonte transmissora da moléstia, a chame de “o mal de Montano” (*ibidem*, p. 33). A diferença entre a forma que “o mal” familiar assumiu no filho, o romancista profissional, e a desenvolvida no crítico – o pobre vetor da “enfermidade literária”, da “literatose” (*ibidem, passim*) –, caracteriza-se pelo anseio, manifesto no narrador, de ser a própria “memória da literatura” encarnada (*ibidem, passim*).

Inevitavelmente, *O mal de montano* nos remete ao primeiro grande livro do gênero romanescos *O engenhoso D. Quixote de La Mancha*, e ao seu protagonista Alonso Quijano, “o

Cavaleiro da Triste Figura”, que, antes de receber os títulos que o duplicaram, “do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo [como o que ocorreria com Nietzsche, no futuro?]” (2002, p. 57), absolutamente adoecido de literatura.

Nesse entrelaçamento de leitores-autores e respectivas obras, não esqueçamos de que Kafka é o autor de uma narrativa, “A verdade sobre Sancho Pança”, em que, reescrevendo-o, pode-se dizer, em um único parágrafo, revisita e subverte o romance de Cervantes – uma das influências reconhecidas por Murilo Rubião em sua escrita³⁹ –, já que D. Quixote passa a ser um demônio de Sancho, que o camponês batiza e afasta de si, oferecendo-lhe como entretenimento inúmeros romances de cavalaria, “de tal maneira que este, fora de controle, realizou os atos mais loucos, os quais, no entanto, por falta de um objeto predeterminado – que deveria ser precisamente Sancho Pança –, não prejudicaram ninguém” (*Narrativas do espólio*, 2002, p. 103).

Malgrado o empenho de Kafka em abrandar os desequilíbrios ocasionados pela ação quixotesca, não é possível confirmar ou concordar com a última parte do relato do narrador kafkiano. Criador de “Pierre Menard, autor do Quixote”, cujo narrador tentou a reescrita do romance de Cervantes, Borges, no ensaio “Magias parciais do Quixote”, comenta um dos efeitos perturbadores que o rompimento das fronteiras entre leitura e escrita – isto é, a inversão, fusão e/ou duplicação dos papéis desempenhados por leitores/autores – pode ocasionar: “Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do *Quixote* e Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creio ter dado com a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou

³⁹ É o que nos lembra Vera Lúcia Andrade no já citado artigo “Que viva Murilo”, publicado na edição de dezembro de 2006, pp. 5 e 6, do *Suplemento Literário de Minas Gerais – Murilo Rubião 90 anos*: “E, como Murilo lia! Aos onze anos, leu pela primeira vez o *Dom Quixote*, que iria reler inúmeras vezes ao longo de sua vida. Leitor voraz desde muito cedo, o fantástico já estava incorporado em Murilo desde criança, nas intermináveis leituras dos contos de fadas, da Bíblia – que se tornaria para ele o livro dos livros, referência obrigatória a cada vez que escrevia seus contos; Pirandello é outro autor sempre lembrado por Murilo que tinha uma visão crítica, pirandelliana da vida. Indagado certa vez sobre sua formação como escritor e sobre as influências que recebera, Murilo respondeu que Cervantes, Gogol (*sic*) [a referência feita é a Gógol, pois Jorge Schwartz menciona, com correção, essa entrevista no seu posfácio a *O pirotécnico Zacarias e outros contos* (2006, p. 104)], Hoffmann [“Os principais críticos de Gógol são praticamente unânimes ao apontar a influência de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) sobre o conjunto da obra fantástica de Gógol, em particular sobre ‘O nariz’]. Vem de Hoffmann a representação da perda de uma parte do ‘eu’ pelo homem, assim como da duplicidade, da substituição de um personagem por seu duplo”, afirma o tradutor Paulo Bezerra em seu posfácio a *O capote e outras histórias*, de Nicolai Gógol (2010, pp. 215 e 216).], Von [*sic*] Chamisso, Pirandello, Poe, Henry James e Machado de Assis foram autores que o influenciaram. Tinha também ‘os contos de fadas, lidos na infância, e a História Sagrada, além das Mil e Uma Noites’. Murilo atribuía a essa formação a sua tão ‘ressaltada’ proximidade com Kafka, que foi notada pela primeira vez por Álvaro Lins, em 1947, quando publicou seu primeiro livro de contos, *O Ex-mágico*”. A partir de agora, sempre que fizer referência a essa edição do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, estarei mencionando sua versão eletrônica, localizada no seguinte endereço eletrônico: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/2006-dezembro-murilo-rubiao.pdf>, onde esse e os demais artigos citados podem ser lidos integralmente.

espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e lêem e procuram entender, e no qual também eles são escritos" (*Outras inquisições*, 2007, p. 65). E o teor desse compêndio – espécie de livro-mapa absoluto –, conforme alertou o mensageiro apocalíptico, na nossa boca era/é/seria doce como mel. Quando o engolíssemos, porém, o estômago humano se tornaria amargo. *Podemos ser fictícios*, é certo, mas somente compreendemos essa circunstância graças a ficções como *Quixote* – o personagem ou o livro mesmo? Pergunta que recorda o dilema de Quincas Borba: o cão ou o filósofo? Perguntas semelhantes estruturam a obra de Murilo Rubião.

2.2 Delírio de referências⁴⁰

***Está escrito no primeiro capítulo do Eclesiastes:
O número dos loucos é infinito. Ora, esse número infinito
compreende todos os homens, com exceção de uns poucos,
e duvido que alguma vez se tenha visto esses poucos.
Erasmus de Rotterdam, Elogio da loucura***

O escritor mexicano Carlos Fuentes, no seu *Machado de La Mancha*, reconhece com inteligência a singularidade em que se baseia o gênio de Machado de Assis: “sua obra está permeada de uma convicção: não há criação sem tradição que a alimente, como não haverá tradição sem criação que a renove”,⁴¹ identificando a perceptível filiação de Machado à tradição filosófica de Michel de Montaigne⁴² – de quem o escritor brasileiro, segundo Gustavo Bernardo, faria a atualização do pensamento (2010, p. 129) – e à tradição literária de Miguel de Cervantes, que, por sinal, teria feito, por intermédio da ficção, a atualização filosófica de seu mentor, Erasmo de Rotterdam. Essas são algumas das considerações destacadas pelo ensaísta Gustavo Bernardo em um dos capítulos de *O livro da metaficção*, “Machado de La Mancha”.

⁴⁰ Expressão empregada por Freud, no seu ensaio “Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade” – em *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos* (2011, p. 214), tradução de Paulo César de Souza –, para se referir à capacidade interpretativa dos paranoicos de atribuir significado aos supostos menores sinais emitidos pelo outro.

⁴¹ Carlos Fuentes. *Machado de la Mancha*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 10.

⁴² A propósito, falando de atualização, em meus propósitos dissertativos, torno minhas as palavras de Montaigne, que extraio de *Os ensaios*: Livro II: “Que se veja, naquilo que tomo emprestado, se eu soube escolher com que realçar meu tema. Pois faço os outros dizerem o que não consigo dizer bem, ora por fraqueza de minha linguagem, ora por fraqueza de meu senso” (2006, p. 115).

Na verdade, conforme Gustavo Bernardo (*Op. cit.*, p. 126), “a tese principal do [autor] mexicano é a de que o brasileiro Machado de Assis é o único herdeiro do autor de *Dom Quixote* em toda a América Latina”. Sendo assim, por tabela, também não será a obra machadiana herdeira, de modo especial, do lúcido delírio legado pelo tresloucado personagem de Cervantes? Isso nos remete à reflexão de João Cezar de Castro Rocha, à sua afirmação de que “a vitalidade da obra de Machado reside na crítica sistemática à crença ingênua na onisciência da razão”.⁴³

Favoravelmente à hipótese de Fuentes, indagaríamos: à semelhança de Cervantes – em sua inconformada reação ao absolutismo político-religioso de sua época, fundadora de uma outra realidade (ficcional, mas contaminante das demais) plena de múltiplas alternativas não excludentes entre si –, não teria Machado de Assis borrado as fronteiras entre os âmbitos do, assim denominado, “real” e do ficcional, ao trazer à luz o relato do *Dom Casmurro*? Não teria sido esse um dos propósitos dessa narrativa, realizada pelo autor Machado, possivelmente, a contrapelo das intenções de seu próprio narrador Casmurro, ou seja, por intermédio de uma escrita que, em alguns momentos, aquele contrariaria as intenções deste, de maneira a trazer suspeita sobre as perspectivas envolvidas nas diversas interpretações possíveis da obra, seja as do narrador, as do leitor, ou, ainda, sobre as do autor?

O parentesco intelectual apontado pela reflexão nos interessa, pois se trata de indagar em que medida alguns dos principais integrantes da galeria de personagens machadianos – tais como, por exemplo, Simão Bacamarte, Brás Cubas, Quincas Borba e Rubião (cada qual diferentemente acometido, em dado momento e dada circunstância, por alguma manifestação de loucura ou delírio) – podem ser ricas variações do louco e patético “Cavaleiro da Triste Figura” cervantino, vítima referencial, obsessiva ao extremo, do *mal literário* a que se refere Vila-Matas em sua ficção.

Certamente, **não sem razão**, o *Dom Quixote e o Elogio da Loucura* eram livros de cabeceira do conselheiro Aires (um *alter ego* de Machado?), em Esaú e Jacó: “Isto feito, Aires meteu-se na cama, rezou uma ode do seu Horácio e fechou os olhos. Nem por isso dormiu. Tentou então uma página, outra do seu Erasmo, fechou novamente os olhos, até que dormiu” (2012, pp. 140 e 141). Não nos esqueçamos, ainda, de que, consoante o crítico Augusto Meyer, um dos modelos de Machado, era um “*molto vivace* [itálico do próprio Meyer] da dissolução psicológica” (2008, p. 15).

⁴³ João Cezar de Castro Rocha, em sua “Introdução” aos *Contos de Machado de Assis*, v. 6, (*Desrazão*), (2008, p. 9).

Mas, além disso, com que mais precisa finalidade articulária essas associações, ao escrever essas notas de leitura do *Dom Casmurro*? O intuito é o de especular quanto à possibilidade de ladear – devido aos destemperos semitrágicos (ou tragicômicos) de sua patética *hybris* – Bento Santiago entre os demais (manifesta e diversamente) outros insanos personagens do inventor de Capitu.

À semelhança do que ocorria ao “lunático” Brás Cubas, não se tornou o Casmurro Santiago um “alheado, inacessível, [um] ausente” – mas buscando a si mesmo –, em meio ao convívio com as “inquieta sombras” goethianas, ao habitar um duplamente falhado duplo simulacro físico-psíquico (“a casa”, e depois “o livro” – enfim, “o livro” como casa) do passado, erguido via desesperada e titânica tentativa – miltônica e proustiana – de recuperação de um idílico paraíso perdido no tempo? Meyer, em seu ensaio intitulado, entre parênteses mesmo, como segue, (*Da introversão, parêntese*), lembrou-nos que há “os que enlouquecem por excesso de lógica: são justamente aqueles que procuram com rigor a essência de si mesmos, a verdade mais íntima do próprio ser através da introspecção” (2008, p. 57).

Acrescento que, talvez, em referência à narrativa de Bento Santiago, o Dom Casmurro, possa ser aplicado o que disse sobre si mesmo o D. Quixote, quando apelidado de “[“o da”] Triste Figura” por Sancho: “o sábio a cujo encargo há de estar a escritura da história das minhas façanhas deve de ter havido por bem que eu tome alguma alcunha como tomavam todos os passados cavaleiros”. [Dom] Casmurro e Machado... Casmurro Machado... *Casmurro-Machado*. Há personagens que apenas terão uma única característica em comum com seus inventores (e vice-versa), identificada por *alcunhesco* (**clownesco**?⁴⁴) batismo; outros, crê-se, um tanto mais – não posso discordar de Carlos Heitor Cony quando crê que “podemos dizer que à semelhança de Napoleão, que era um louco que pensava que era Napoleão, ou de Victor Hugo, que era um louco que pensava que era Victor Hugo, Machado era um louco que pensava ser Machado de Assis” (2012, p. 173), seguindo, quem sabe, o lema nietzscheano do *Ecce homo – como alguém se torna o que é*: “Eu não quero ser um santo,

⁴⁴ Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz, ao se referir à narrativa de *Memórias póstuma de Brás Cubas*, menciona “o ambiente problemático-**apalhaçado** [grifo meu] do livro”: “a conversa miúda e as grandes abstrações formam na prosa machadiana uma inseparável dupla de comédia, como o Gordo e o Magro do cinema, indicando o descompasso – uma fatalidade local do pensamento em vigor até hoje – entre a realidade familiar e o pensamento com mais voo” (2000, pp. 53 e 54). No ensaio “Machado de Assis”, em *Chaplin e outros ensaios*, Carlos Heitor Cony assim se expressa: “Parecerá (...) ousadia tachar Machado de Assis de picaresco (...)”, mas “só mesmo um espírito picaresco poderia ter a preocupação de possuir uma cara igual à obra ou vice-versa. E aí está esse Machado que nos aparece pelas fotografias do velho Malta [Augusto César Malta, destacado fotógrafo brasileiro no final do século XIX e início do século XX. Nomeado por Pereira Passos fotógrafo oficial do Distrito Federal, entre as décadas de 1900 e 1930, seu trabalho documentou as transformações pelas quais passou a capital do Brasil no início do século XX] quase bonito, austero, (...) mais gozador que sofredor, umas barbas que inspiram unção, um sorriso para dentro, uma espécie de Monalisa do Cosme Velho” (2012, pp. 171 e 172).

seria antes um bufão... Talvez eu seja um bufão...” (1995, p. 109). A propósito, Kafka também pensava que era Kafka. Quando questionado por Gustav Janouch sobre o tipo de solidão que experimentava, não hesitou apenas um pouco ao responder: “Sou sozinho... como Franz Kafka” (Janouch, 2008, p. 80).

Mas, afinal de contas, segundo Erasmo, em seu *Elogio* (2010, pp. 114 e 115), citando o profeta Jeremias: “Todos os homens tornaram-se loucos à força de sabedoria”. Ao mais, para Machado, que outra coisa é “o mundo da lua, esse desvão luminoso e recatado do cérebro, [...] senão a afirmação desdenhosa da nossa liberdade espiritual?”⁴⁵ (2001, p. 202).

2.2.1 Monstro de olhos verdes⁴⁶

(...) *onde está colocado o ídolo do ciúme, isto é,
aquele que provoca o ciúme.
Ezequiel, VIII, 3*

Delirante. É essa a expressão de que Freud se vale, em seu ensaio “Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade”, para designar a terceira e última das camadas (a mais hostil), ou estágios, do ciúme desmedido. Além dessa fase, os casos de “ciúme anormalmente intenso” seriam constituídos de dois outros estratos, o *competitivo* (o menos intenso dos três) e o *projetado* [itálicos do próprio Freud].

Gustavo Bernardo (2010, p. 154) considera que “Bento Santiago mostra de várias maneiras que seu ciúme é paranoico, embora enfatize a culpa de Capitu”. Bento Santiago: enciumado paranoico tornando-se ensandecido delirante? Lembro-me de que Freud, em uma de suas típicas análises policial-detetivescas – e, lembremos, Roberto Schwarz, em *Dois meninas*, refere uma possível leitura de “ânimo patriarcal e policial” [grifo nosso] de *Dom Casmurro* (1997, p. 10) –, ao escrever sobre um de seus pacientes, um caso exemplar de “ciúme paranoico”, mencionou algo como a insistência em “magnificar enormemente a [suposta e improvável] infidelidade da mulher”. Sim, “delírio de referências”, paranoica e

⁴⁵ *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Capítulo XCIX – “Na Plateia” (2001, p. 202).

⁴⁶ Célebre definição do ciúme concebida e oferecida por Iago ao mouro Otelo (*Otelo* – Ato III, Cena III, de William Shakespeare).

absolutista “exigência de amor” são algumas dos termos utilizados por Freud na descrição desse caso⁴⁷. Bentinho, Bento Santiago, Dom Casmurro... “The Child is Father of the Man”. Não foi o que disse o poeta William Wordsworth? “O Menino é o Pai do Homem”, ecoou Brás Cubas, ao assim intitular o capítulo XI de suas *Memórias póstumas* (2001, p. 87). Ironicamente freudiano, não?

Mas, com esses sucintos apontamentos, não estou me arvorando em sectária e despropositada – fora de moda até – hermenêutica lítero-psicanalítica – embora pudesse ser, em alguma medida, favorecidos pela constatação de Schwarz (1997, p. 12) de que “*Dom Casmurro* se aparenta por vários lados com o romance policial e a *psicanálise*, que estava nascendo” [grifo meu] à época da escrita da narrativa. Semelhante tentativa de interpretação seria, de minha parte, uma provável tolice para a qual nem ao menos estaria apto. Pretendo, em meu intento, apenas realçar um parentesco literário, a ser evidenciado na especulação ensejada pela hipótese comparativa que aproximasse, como que em camaradagem, em simples associação os possíveis delirantes Quixote e Casmurro. Assim sendo, apenas recorro ao escrito freudiano como se o fizesse a qualquer outro pertinente texto teórico-crítico, ou mesmo ficcional – pois, a exemplo de Harold Bloom, é assim que vejo a literatura freudiana, como uma extraordinária realização ficcional –, que tratasse do ciúme como tema. Cito Freud como cito Shakespeare, ou Augusto Meyer, favorecido por sugestão do próprio criador da psicanálise.⁴⁸ Isto é, não nego a diferença textual entre Freud e, por exemplo, um romancista; porém, no tocante à questão do ciúme, encontro muitas identificações de ponto de vista.

Do contrário incorreria em contraditório ato de interpretação, já que, há poucos parágrafos, minha intenção – ao intentar uma “leitura” paralelística de *loucuras literárias* bastante diversas – foi a de valorizar a loucura como crítica das arbitrariedades da razão – talvez o caso do Casmurro, diferenciando-se em muito do caso do Quixote, seja o de uma razão destrutiva e maleficamente enlouquecida.

Ademais, fomos educados pela lição herdada da leitura do conto machadiano “O Alienista”, comentado nos seguintes termos por João Cezar de Castro (“Contos de Machado de Assis”, v. 6: *Desrazão*, p. 13): “a pluralidade semântica desfavorece a unidade pretendida pelo médico e a dança dos sentidos esclarece a crítica bem-humorada, não apenas da nascente psiquiatria, mas também de toda reflexão que almeja a orgulhosa condição de sistema – por

⁴⁷ *Op. cit.*, pp. 209-214.

⁴⁸ Ao finalizar *Totem e tabu* (2012, p. 239), por exemplo, Freud faz referência às “incertezas” de seus “pressupostos” e às “dificuldades inerentes” de seus “resultados”.

exemplo, a psicanálise”⁴⁹. Quanto ao diagnóstico psiquiátrico ou psicanalítico do Quixote ou do Casmurro – buñuelesco “amalucamento”, de acordo com Schwarz (1997, p. 31) –, interessa-nos muito mais o que a singular “doença” desses virtuais delirantes denuncia sobre a “saúde” coletiva da sociedade que aquilo que pudesse ser pretensamente denominado de “cura”. Afinal, considero-me parente do protagonista de Enrique Vila-Matas, em *O mal de Montano*, “um crítico com critérios delirantes” (2005, p. 16), filiando-me ao seu método de interpretação.

Em *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros* (2011, p. 43), José Marcos Resende Oliveira e Ruth Silviano Brandão propõem:

Percorrendo e citando Machado de Assis não só podemos pensar no sujeito como texto, mas como escrita, não a que é regida apenas pela razão, mas uma escrita que se faz à deriva, na errância, à beira da loucura, da perda do bom senso, construída como a ficção que escapa da tirania dos logos, mas propicia uma via para a verdade.

Declaro, ainda, para os devidos fins que, ainda que esteja a relacionar referências as mais diversas, ao intentar comprometer a sanidade de mais um dos protagonistas da obra de Machado, o Casmurro, o ensaísta Augusto Meyer foi um tanto mais arrojado em sua leitura de parte do universo machadiano: “o mundo criado por ele [Machado] me dá a impressão de uma vasta Casa Verde, onde o autor também se internou, para um suicídio miudinho e consciente”. Quanto à minha escrita, tudo “(...) é dar-lhe uma ideia e encher o centro que falta” (Assis, 2008, p. 207). Ante a eventual impossibilidade de ocupar esse suposto centro com alguma ideia mais palpável, também espero contar com a boa vontade do amigo leitor em preencher essa fundamental lacuna.

2.2.2 *Stultifera navis* ou, ainda, Da errante “nau dos loucos”⁵⁰

***O homem é tão necessariamente louco que não ser louco
representaria uma outra forma de loucura.
Blaise Pascal, Pensamentos***

⁴⁹ Ainda em *Totem e tabu* (*ibidem*, p. 120), Freud, como se de algum modo, simultânea e/ou sucessivamente, feito médico e paciente, personificasse Simão Bacamarte, diagnosticando seus próprios males, fala dos sistemas de pensamento classificando-os como delírios paranoicos.

⁵⁰ “[...] essa nau que não voltou...”, conforme verso do soneto *Lembrança*, de Florbela Espanca.

No capítulo XXXIV, “Sou Homem!”, de *Dom Casmurro*, algumas palavras, imaginadas pelo personagem, fizeram de si mesmas pitonisas e vaticinaram – *a posteriori*, é o que nos dão a entender texto e contexto (não nos esqueçamos: o Casmurro é um radical e atormentado revisionista – um tipo, talvez possamos dizer, maníaco-obsessivo ou mesmo peculiar vítima de mania persecutória – de seu revisitado passado) – o triste fado de Bentinho: “Eis aqui um que não fará grande carreira no mundo, por menos que as emoções o dominem...” (*Op. cit.*, p. 163).

A imaginação havia sido companheira de toda a sua existência, confessaria Bento Santiago, poucos capítulos depois: “era uma grande égua ibera [como aquelas que, segundo lenda mencionada por Virgílio (embora Bento Santiago ache que lera algo assim em Tácito...), concebiam pelo vento]; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre” (*ibidem*, p. 177). Não é necessário nenhum grande esforço hermenêutico para que tal imaginação possa ser comparada à do delirante Dom Quixote, também visionário megalomaníaco, ora combatente vencido, ora aliado vencedor dos mais variados e gigantescos seres de sonho. O que me lembra o último verso do malogrado soneto de Bentinho: “Ganha-se a vida, perde-se a batalha!” (a última versão do verso), ou vice-versa (primeira versão): “Perde-se a vida, ganha-se a batalha!” (*ibidem*, p. 206), como acaba por ocorrer, afinal, também ao valoroso e desvairado “Cavaleiro da Triste Figura”...

2.2.3 *Opera buffa*

Que tenhamos chegado a isto.
William Shakespeare, *Hamlet* – Ato I, Cena II

***Lascia ch'io pianga/ Mia cruda sorte/ E che sospiri/ La libertà/
Il duolo infranga/ Queste ritorte/ De' miei martiri/ Sol per pietà.***
Georg Friedrich Haendel, *Rinaldo*⁵¹

Augusto Meyer (2008, p. 129), ao comentar a potência da literatura de Machado de Assis, valoriza “a ilusão de vida própria que nos dão as personagens fictícias”, algo resultante do “efeito da magia indefinível com que o autor nos impõe a visão do seu mundo e a sua presença mais real que a realidade”.

⁵¹ O *libretto* da opera é de autoria de Giacomo Rossi.

Na verdade, há tamanha força nessa “ilusão de vida”, tão singular mestria na elaboração dessa “visão de [...] mundo”, e tal verossimilhança na fixação dessa “presença”, que, de certo modo, a ficção de Machado se sobrepõe mesmo à arcaica autoridade literária dos relatos sacros da “história da criação”, como se apresentam no *Gênesis*, ou, ainda, à alternativa visão da existência ofertada pela dramaturgia shakespeariana (Bloom, 2001, p. 193). “É o que vais entender, lendo” (*Op. cit.*, p. 96), diria o taciturno morador do Engenho Novo.

Reconheço que a afirmação anterior pode soar, em vários sentidos – já que também existem igrejas literárias –, até mesmo blasfema, senão loucura, além de presunçosa e carente de fundamentação. Que se tenha alguma paciência, exporei apenas o que pode ser considerada uma intuição de leitura.

Quando lemos pela primeira vez o capítulo IX de *Dom Casmurro*, o intitulado “A ópera” (*ibidem*, p. 106-111), é bastante compreensível a reação de desconcerto ao ver Machado, por intermédio do ponto de vista de um velho tenor, expor sua definição lítero-operística da existência humana. Sua versão não surpreende tanto pela originalidade comparativa da ideia totalizadora, que, talvez, lida apressadamente, pudesse até mesmo ser acusada de certa banalidade, por não passar de uma entre as tantas possíveis concepções do universo baseadas em perspectivas profissionais, presentes nas Escrituras judaico-cristãs, semelhantes à da maçonaria, que imagina o Criador como um grande arquiteto.

A princípio, o diferencial da ideação do romancista está no potencial subversivo, ainda que aparentemente despretensioso, do seu revisionismo leitor das narrativas do *Gênesis* e do livro de *Jó*.

Vejamos: se Deus é o poeta, o autor do libreto que resume “a história da criação” – “libreto de ópera, do qual abrira mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade” –, e Satanás, compositor da respectiva partitura, o responsável pelo resgate do relegado projeto que daria origem ao existir humano, as descomunais consequências são mais que surpreendentes e merecem alguma atenção humana.

Se a criação tivesse – ou tiver – obtido de Deus apenas o displicente consentimento para vir à luz, seríamos filhos do Diabo, ao qual deveríamos a máxima gratidão. Além disso, se a existência da humanidade é resultado desse pacto, é possível ver nisso a gigantesca ampliação – a maximização cósmica –, da fatídica aposta revelada na experiência do flagelado *Jó*.

Nesse mesmo ousado capítulo IX, Machado, após cogitar e descartar a hipótese de que o demônio, em sua composição musical e emendas da escrita divina, tenha imitado as

Mulheres Patúscas de Windsor, conclui pelo contrário e, irreverentemente, acusa Shakespeare de plagiário das autorais potestades.

Para Machado, a dramaturgia do Bardo e a narrativa do javista (não é assim que o Harold Bloom denomina um dos virtuais autores do livro de Gênesis?⁵²) são apenas literatura à sua disposição. Acreditamos que é sob esse prisma que Machado faz com que Bento Santiago, no capítulo CXXXV (*Op. cit.*, p. 346-348) vá ao teatro assistir a *Otelo*. *Otelo* é Shakespeare, claro, mas é apenas teatro. O drama pessoal de Santiago, ainda que mais tarde venha a se revestir de certa comicidade ao ser confrontado com “um tomo truncado de Plutarco”, é tão ou mais merecedor de nossa atenção quanto o do mouro de Veneza, pois Santiago, em sua condição ficcional, é um ser real assistindo a uma peça. Em *Memórias póstumas* – em um entre tantos outros saborosos gestos de desabusada (des)leitura (à Bloom) operados nesse romance e noutras partes da obra machadiana –, Machado já havia feito Brás Cubas, supinamente, chamar Hamlet de “moço príncipe”.

O que estou propondo? Estou apontando a feliz constatação de que na escrita machadiana, a partir de certo instante, pelo menos (talvez, definitivamente, a escrita de *Memórias póstumas*, quem sabe...) – ainda que, igualmente, não haja desrespeito algum pela mais valiosa herança da tradição literária, mas sim um frutífero diálogo intertextual –, não existe a mínima subserviência hierárquica a qualquer modelo ou autoria, seja a de um texto sagrado, seja a de Homero, seja a de Shakespeare, ou de quaisquer outros autores e obras, de quaisquer tempos ou lugares. É isso mesmo: de modo bastante iconoclastico, e ao contrário do que, com ironia, ao fazer alusão a Dante, afirma o narrador de *Dom Casmurro* (“eu não estou aqui para emendar poetas”), Machado, por intermédio desse seu desabusado personagem (e dos outros narradores de seus principais romances⁵³), não se priva de alfinetar, ferrear, ou mesmo – com refinado humor – vergastar deidades literárias, emendando-as.⁵⁴

A que conclusões, se forem ou fossem necessárias, poderíamos chegar se, na escrita machadiana, a literatura que lhe antecede é, por assim dizer, apenas literatura? Resgatamos em nosso auxílio os trechos do ensaio de Meyer citados há pouco. O primeiro refere-se à “ilusão de vida própria que nos dão as personagens fictícias” dos mais importantes romances e contos de Machado. Se o autor de *Quincas Borba*, em sua experiência artística e de vida, se

⁵² *O Livro de J*, traduzido do hebraico por David Rosenberg e interpretado por Harold Bloom, Imago Editora, 1992.

⁵³ “O que há de comum entre os personagens Brás Cubas, Quincas Borba, Bentinho e Aires? (...) todos são escritores; todos são, portanto, leitores de obras alheias. Todos os protagonistas/escritores machadianos almejavam escrever um livro”. *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros* de Ruth Silviano Brandão e José Marcos Resende Oliveira (2011, p. 47).

⁵⁴ “(...) no estilo de Brás, lendo, lembrando, citando, emendando, alterando os textos alheios, criando um outro texto particular e singular” (*ibidem*, p. 55).

apropriada da tradição literária e possibilita que esses personagens também o façam em sua existência ficcional – citando literatura como sendo aquilo que ela realmente é ante suas vidas, ou seja, literatura apenas –, talvez o nosso ficcionista torne essas criaturas, ainda que feitas de palavras, algo mais reais, mais verossímeis para o leitor e, de certo modo – paradoxal, é claro – conceda certa precedência à vida humana em vez de às letras, mas, ainda assim, em última instância, concebendo a leitura-escrita não apenas como uma prática, mas “uma forma de vida”.⁵⁵

Se, ao lermos uma narrativa ficcional, travamos contato com personagens que, como nós, também leem, só que atribuindo valor adequado à literatura, sem superestimá-la – mesmo que a feita por uma semideidade, como o autor de *O Rei Lear* (um “plagiário” de *Jó* – que também foi plagiado por Goethe –, afinal de contas...) –, como fez o escritor Machado de Assis, nossa condição de **leitores**, de algum modo, dignifica-nos como seres humanos em nossa comezinha existência cotidiana, além de trazer a literatura para a rua, a praça, o bar, o escritório, o balcão, etc.

Na segunda citação de que me vali acima, no início desta *Opera buffa*, Meyer destaca o meritório “efeito da magia indefinível com que o autor nos impõe a visão do seu mundo e a sua presença mais real que a realidade”. Esse é o outro modo como os elementos do paradoxo vida-literatura se apresentam: ainda que seres literários, lidando prosaicamente com literatura, adquiram mais carnação, dignificando e celebrando a existência vital e real (seja lá o que isso signifique) dos leitores de ficção, por isso mesmo, simultaneamente, a condição do ficcional será ainda mais fortalecida. Minimizando a força, ou potencializando-a de outros modos, de outras ficções, o autor do *Memorial de Aires* – “doente de literatura”, feito Kafka; vítima do “mal de Montano”, à Vila-Matas; “último leitor”, como Piglia – ombreia sua invenção com a de qualquer outro grande escritor, mesmo a d’Aquele que tenha criado a ficção primordial. Sim, embora loucura (dele, e, ou, minha, quem sabe...), tem lá isso tudo um mínimo de método que seja.

⁵⁵ Em minha abordagem tenho sempre em mente esse conceito fundamental de *O último leitor*, de Ricardo Piglia.

2.2.4 [Literatura:] *Pode ser e pode não ser*⁵⁶

***Por esta razão os pais devorarão os filhos,
no meio de ti, e os filhos devorarão os pais.
Ezequiel, V, 10***

“Ela não pode tornar sábios os loucos, mas os torna felizes”⁵⁷, é o que nos afirma Pascal acerca da imaginação (talvez pudéssemos dizer o mesmo da escrita, da literatura). Se a aplicarmos à existência de Machado de Assis, talvez não possamos ser assertivos, ainda que se interprete como otimista (!) a última frase por ele pronunciada antes do encontro com a *iniludível* – “A vida é boa”.⁵⁸

Quanto ao que a imaginação fez da *fisiologia íntima* de sua mente, lembramos o comentário feito por Meyer, no ensaio intitulado “O delírio de Brás Cubas” (2008, pp. 151-157), sobre o “bicho de ruminante” que Machado traria na cabeça, “onde todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas...”.

Se assim o é, talvez possamos identificar, na escrita de Machado – nos seus modos de apropriação do legado que lhe coube –, uma estranha forma de antropofagia incestuosa. Essa autoral ação devoradora se manifestaria sob a forma de radical subversão das hierárquicas noções de paternidade literária, na qual as influências admitidas não são tão facilmente identificáveis, e, quando o são, apresentam-se sob os mais surpreendentes aspectos então regurgitados, como em *Quincas Borba*: “Sou Santo Agostinho”⁵⁹.

Machado, sugiro, é escritor na acepção empregada por Deleuze, *Crítica e clínica*: “é um vidente, um ouvitor”. O filósofo define as visões e audições apreendidas – quem sabe se, de alguma maneira, sob onirismo,⁶⁰ como ocorria aos antigos profetas... – por quem escreve

⁵⁶ Sexto Empírico, *Hipotiposes*, I, 21. Uma das sentenças inscritas na “Lista das sentenças inscritas nas vigas da biblioteca de Montaigne”, *Os ensaios*: Livro I (2002, p. XCIV).

⁵⁷ *Pensamentos* (2005, p. 13).

⁵⁸ Como nos lembra Gustavo Bernardo, no seu *Livro da metaficção* (2010, p. 147).

⁵⁹ “Através de um chiste, evocado na frase ‘Sou Santo Agostinho’, a questão do plágio é colocada de forma aberta e sem falsos pudores. Em se tratando de plágio, é como se Quincas Borba afirmasse: sou aquele que leio, incorporo o que leio, recorto, colo e acrescento partes de um texto alheio no meu próprio texto; roubo o que leio; identifico-me ao que leio; alimento-me, qual na cena do banquete totêmico, do que a tradição me oferece como leitura. O que leio está nas minhas entranhas, está emaranhado em mim, faz parte de minha tessitura, da minha narração”. *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros* de Ruth Silviano Brandão e José Marcos Resende Oliveira (2011, p. 58).

⁶⁰ *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*: “1 Rubrica: medicina. estado anormal de consciência caracterizado por sensação de irreabilidade, como num sonho [Pode ser causado por substâncias tóxicas, drogas anestésicas, autointoxicação etc.] 2 Rubrica: psicopatologia. atividade mental doentia composta de visões e de cenas animadas, tais como as produzidas pelo sonho”.

como “as figuras constituintes de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas”. Assim, chegamos, além disso, aonde queríamos, pois é, ainda segundo Deleuze, “o delírio que as inventa [essas “figuras”], como *processo* que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. Porém, quando o delírio recai no “*estado clínico*” [itálico do próprio Deleuze], as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que perdeu sua história, suas cores e seus cantos” (1997, p. 9).

Em algum momento, terá sido essa a condição vital de Machado, cético epilético?

A literatura poderia ter sido – para muito além de “um emplasto anti-hipocondríaco” – “uma saúde” (*ibidem*, p. 9), conforme Deleuze, para a vida daquele que enfrentou delírios, consternado. É que mostrarei na próxima seção.

2.3 Sobre a dedicatória machadiana

*Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver
dedico como saudosa lembrança estas Memórias póstumas.
Machado de Assis, Memórias póstumas de Brás Cubas*

Ao dedicar suas *Memórias póstumas* a um precursor verme roedor, Machado de Assis, sob a figuração de um de seus mais carismáticos e dissolutos porta-vozes – o postigo aristocrata Brás Cubas –, talvez afirme alguma irônica simpatia pelos processos de desagregação final (almejada libertação de seu estendido e tedioso estado anterior?) dos pútridos vestígios da carne, a vã matéria constituinte do que, antes, foi um homem, e, agora, candidata-se à cidadania do *undiscovered country* hamletiano.

Digressão: essa referência shakespeariana lembra-me uns versos, de autoria anônima, inspirados no “Sermão de quarta-feira de cinza”, do padre Antonio Vieira: “Quem sou? O que fui – o que serei –: pó./ Animado pelo vento por enquanto”⁶¹ – vento que, noutro momento,

⁶¹ Bem a propósito, eis o inspirador trecho do sermão de Vieira: “Duas coisas prega hoje a Igreja a todos os mortais, ambas grandes, ambas tristes, ambas temerosas, ambas certas. Mas uma de tal maneira certa e evidente, que não é necessário entendimento para crer; outra de tal maneira certa e dificultosa, que nenhum entendimento basta para a alcançar. Uma é presente, outra futura, mas a futura vêem-na os olhos, a presente não a alcança o entendimento. E que duas coisas enigmáticas são estas? *Pulvis es, et in pulverem reverteris*: Sois pó, e em pó vos haveis de converter. Sois pó, é a presente; em pó vos haveis de converter, é a futura.” (2003, p. 55).

em vez de animar, gerou o fatídico “golpe de ar” principiador do processo que, segundo o próprio Brás, após adoecê-lo, o fulminaria, e fulminou.

Retomando o fio, mais que isso, simpatia pela putrefação, com esse inusitado estímulo, se posso assim designar a singular dedicatória, o memorialista (mescla Brás-Machado) revela, talvez seja possível inferir, por extensão, desde o começo de sua escrita, uma tendência futuramente determinante, a saber: sua excêntrica condição clownesca de mais que eficiente ajudante de cada um dos seus futuros coveiros (coveiros-leitores?) – sim, em número muito maior que o daqueles que foram seus coveiros contemporâneos, entre os quais, parentes, amigos etc. –, os convivas diversos de todos os tempos, que lhe anteciparam e sucederam o radical serviço prestado por esses vorazes minúsculos devoradores biológicos do corruptível *barro humano*.⁶² Obscuro e truncado o pensamento? Sim, eu já sabia. Esclarecimentos elucidativos nos próximos parágrafos.

2.3.1 Leitor defeituoso

Névoa de nada § *disse O-que-Sabe* §§
névoa de nada § *tudo névoa-nada*
Qohélet/O-que-Sabe ou *Eclesiastes 1:2*,
Salomão (tradução de Haroldo de Campos)

A epígrafe machadiana, é possível, denota, aparentemente, certo grato reconhecimento pelo labor dos seres responsáveis pelo apodrecimento, durante apenas um pouco mais de tempo pós-morte, do ambiente em derredor, antes de nos tornarmos “planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma” (2001, p. 70). Mas, com esse dito espirituoso, uma piscadela não nos seria destinada, leitor? Não seríamos cada um de nós, leitores, metaforicamente, os vermes que, seguindo o exemplo do primeiro, ao qual a dedicatória foi diretamente destinada, *ipsis litteris*

⁶² Expressão empregada e encarecida por Alfredo Bosi no seu *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos* (2006, p. 16 e 21), referente ao “eu detestável” e à fragilidade e vaidade humanas temas do “Pensamentos” de Pascal. A beleza e força das duas das passagens dos livros de *Jó* e *Isaías* que, possivelmente, mobilizaram a reflexão de Pascal, Machado e Bosi tornam, a meu ver, sua menção válida: “Lembra-te de que me fizeste de barro,/ e agora me farás voltar ao pó?” *Jó*, X, 9 (*Bíblia de Jerusalém*, Nova edição revista e ampliada); “Ai daquele que contende com o seu Criador!/ o caco entre outros cacos de barro!/ Porventura dirá o barro ao que o formou:/ Que fazes?/ ou a tua obra: Não tens mãos?” *Isaías*, XLV, 9 (*Almeida Revisada*, Imprensa Bíblica).

(que poderia ser um imaginável editor, primeiro leitor, que, de fato, pudesse ter contribuído para que Brás se tornasse um autor), ainda roerão, por tempos indefinidos, a cada leitura e releitura individual, as “frias carnes” daquele decomposto cadáver? Bastante lisonjeador. Ao mais, Brás declara, no capítulo intitulado “O Senão do Livro”: “o maior defeito deste livro és tu, leitor” (*ibidem*, p. 172).

Essas hipóteses, contudo, são unicamente especulações, plausíveis, quem sabe, mas apenas meras suposições. Quais teriam sido mesmo as indevassáveis motivações desse epigrama oracular e, aliás, em vários sentidos, lapidar? Isso parece apenas estilística indagação retórica. Percebo que já me prolonguei demasiadamente quanto a esse aspecto. Já que não pretendo ser êmulo digressivo de Machado, avanço, mas não sem, antes, um arremate hipotético: os leitores e releitores das *Memórias* foram, são e serão os vermes sucessores dos literais.

E quanto aos antecipadores da decomposição de Brás, a que também nos referimos um ou dois parágrafos acima? *Vermes* atentos que são, diria Machado, vocês, leitores, não os tinham esquecido, certo? Os que antecipam a extinção definitiva do último Cubas são os refinados leitores que abandonam a primeira leitura em qualquer estágio dela. São muitos, porém não mais me referirei a eles aqui. Bem que mereceram a designação, não em seu sentido pejorativo, claro.

Ainda sobre cadáveres e vermes, no já citado *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros* (2011, p. 55), refiro o que seus autores destacam:

Talvez Brás, ao considerar difusa sua obra, tenha usado a palavra em seu sentido de prolixa ou redundante, mas a palavra “difusa” também significa aquilo que é disseminado, divulgado, ou seja, um legado que se transmite.

(...) Texto dado ao leitor, que a partir daí poderá ser herdeiro do legado de Brás [de sua escrita e de suas leituras], da transmissão da miséria humana, e que poderá continuar a perpetuar a sua obra (...).

Mas passemos ao que mais possa interessar, fazendo com que Brás se aproprie das palavras do narrador dostoiévskiano de outras *Memórias*, estas *do subsolo*: “Dizei-me: de que pode falar um homem decente, com o máximo de prazer? Resposta: de si mesmo. Então, também vou falar de mim” (2000, p. 18). Em fragmento vindouro, os leitores compreenderão a associação, e perceberão melhor o, desde sempre, apenas aparentemente insuspeito parentesco espiritual existente entre os tão geograficamente distantes memorialistas, algo para muito além das significativas coincidências – algumas, evidentemente detectáveis, e, outras, apenas sugeridas ou implícitas – existentes entre os títulos de seus escritos.

Por ora, insinuo mais uma associação entre os escritores-leitores Machado e Kafka (leitor de Dostoiévski), fazendo uso do trecho inicial de uma narrativa breve em que uma ponte é personificada pelo autor tcheco, ou pelo narrador que lhe dá voz – “Eu estava rígido e frio [como Brás Cubas?], eu era uma ponte estendido sobre um abismo [entre Machado e Dostoiévski, abismo aparente, segundo a crítica de Augusto Meyer]”⁶³), associando-a um trecho dos *Diários* que, em paroxístico diálogo, figuraria muito bem em companhia da epígrafe de *Memórias póstumas*:

Sou de pedra; sou a minha própria lápide tumular, sem qualquer fresta para a dúvida nem para a fé, para o amor, nem para a repulsa, para a audácia nem para a angústia, em particular ou em caráter geral; apenas uma tênue esperança vive, porém à maneira das inscrições nos túmulos (*Op. cit.*, p. 28).

2.3.2 Descabidas ideias fúnebres

**“O que é a verdade?”⁶⁴ perguntou um discípulo a Nasrudin.
“Algo que nunca, em nenhum momento, eu falei – nem falarei.”
*Histórias de Nasrudin, Khawajah Nasr Al-Din***

Ao mais, prosseguindo, ao roermos, leitores e releitores, persistentemente o corpo literário ainda presente do finado, um lembrete: percebemos que, ao contrário do que correntemente ocorre à maioria dos homens, certas instâncias vitais de Brás Cubas sobreviveram. Sua autoconsciência, memória, emoções, intelecto, ou seja, em síntese, sua dimensão psíquica persistiu existindo após a morte. Ou, pelo menos, é o que ele afirma. Podemos, devemos dar-lhe crédito? Só porque ele foi convincente em seu propósito de nos fazer crer que não escondeu nada sobre suas falências e mazelas pessoais?

Por que Brás não nos contou qual o “processo extraordinário” empregado na elaboração de suas *Memórias*? Afinal de contas, teria multiplicado significativamente – particularmente em nossos dias... – o número de leitores, que temia ser tão modesto. E o “outro mundo”, nenhum comunicado revelador sobre? Por que monopolizou o segredo? O relato que temos em mãos terá sido realmente escrito após o falecimento do personagem? Não

⁶³ “A ponte”, em *Narrativas do espólio* (2002, p. 64).

⁶⁴ A mesma pergunta de Pôncio Pilatos a Jesus, em João XVIII, 38.

podemos duvidar disso? Teria sido essa a única mentira perpretada pelo finado narrador? Nesse caso, quais seriam as diferenciadas consequências hermenêuticas? O que dizer do silêncio teórico a esse respeito? Haverá algum sentido em questionar o que está estabelecido sob a forma de uma espécie de pacto ficcional? Será mesmo indubitavelmente improdutivo fazê-lo?

Extrapolam-se limites crítico-teóricos ao propor esse tipo de reflexão? Delira-se feito o Quincas Borba? Um delírio interpretativo talvez até seja adequado nesse caso... Também não delirou o Brás? Vou mais longe ainda, já que cheguei até esse ponto: por que ninguém (será mesmo que não?) até agora explorou a contento o termo *autopsicografia* – no sentido pessoano, seria preferível, é claro – e seus respectivos desdobramentos, relacionando-o ao *best-seller* de Brás Cubas? Não seria ele também um *fingidor*?

Sim, imaginários, surpresos (ou aterrados) leitores, claro que a “obra em si mesma é tudo” (*ibidem*, p. 67), foi a advertência inicial de Brás aos seus futuros leitores, não me esqueci disso. Se assim o é, conformo-me. Sou, pois, um dos tantos, inúmeros, a integrar a cifra que ultrapassou extraordinariamente a sarcástica expectativa autodepreciativa (“cinco”, não era isso?). Sou, reitero, apenas um deslumbrado (seria melhor dizer delirante) leitor cuja curiosidade teórico-fúnebre, ou mórbido-crítica, parece mesmo não contribuir em nada para o “entendimento da obra”. Algo profeticamente antecipado há mais de um século, pelo “defunto autor”. Ainda que agradado pela leitura e releitura, mereceria o piparote do autor pelas bobagens cogitadas, pelo atrevido descabimento.

Ocorre-me agora que aqueles atormentados pela curiosidade, entre os quais me encontro, nem preciso confessar, devam agradecer ao reticente memorialista por poderem satisfazer uma mínima parte que seja de sua ansiedade: Brás deixa escapar algo sobre suas rotinas *post mortem*: “Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; **eu não tenho que fazer** [grifo nosso]; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade” (*ibidem*, p. 172). O *ser* – ou *não-ser* – eterno tão entediante quanto o efêmero. Apenas o literário a ainda fazer sentido, mesmo no pós-morte.

2.3.3 Entre o pavão (asno) e a águia (Lobo)

Pode um asno ser trágico?

– *Sucumbir sob um fardo que não se pode levar nem deitar fora?...*

O caso do filósofo.

Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*

“Matamos o tempo; o tempo nos enterra” (*ibidem*, p. 220). Sigo a sugestão de Brás, e faço uso de um de seus aforismas como mote. Não por falta de assunto ao discurso, como se pode supor, mas devido ao meu intuito de demonstrar que as máximas escritas pelo memorialista não são bocejos de enfado. Espero demonstrar, nessas breves notas seguintes, por intermédio de um caso exemplar, o quanto os epigramas *brasianos* – e, particularmente, esse selecionado – estão entranhadamente relacionados ao teor de sua escrita, à estrutura de seu pensamento, à sua visão de mundo e, além disso, à perspectiva – o lugar – de que surgem a sua fala e falácias, a sua voz.

Após constatar, desde o momento de sua formulação, que a profecia desse potencial epitáfio efetivou-se – pois Brás faleceu, e o tempo está mesmo incumbindo-se de enterrá-lo (algo contra o que ele resiste por intermédio de sua escrita além-tumular, tentando sobreviver na memória de seus leitores) –, continuo por cogitar o seguinte: o aforismo escolhido – “Matamos o tempo; o tempo nos enterra” – pareceria ter sido adotado como divisa da existência de Brás – esse *bon vivant* (cujo estilo de vida o difere, ao menos na superfície, bastante do memorialista de dostoiévskiano, ainda que a melancolia e o ceticismo em muito mais os aproximem) que, aparentemente, a nada se dedicou com verdadeiro afincamento enquanto viveu; tendo apenas passeado os olhos pelo mundo – mas olhos um tanto quanto entediados –, sem nele encontrar motivos que lhe detivessem a atenção sincera por mais que algum breve período.

Sem precipitação, no entanto, talvez não se possa concluir pela adoção. Ocorre que vários dos maus sucessos e falências da vida de Brás se deram à revelia de sua vontade, determinados, vários deles, pelo que se convencionou chamar de acaso. Além disso, talvez nem alguém como Brás – eficiente ajudante de seus próprios coveiros (não seria o tempo o principal deles?), creio –, se dispusesse a, absoluta e resolutamente, escolher ser regido pelo tétrico lema, permitindo-se ser gradativamente enterrado em vida. Brás foi esse ajudante, sim, em várias circunstâncias, voluntária (adotando esse lema aforismático), mas também involuntariamente, ao apenas colaborar – brindando, em anuência, as casualidades com a sua

inação, preguiça e indolência – para que outros alcançassem os prêmios que lhe pareciam destinados, caso empenhasse, um mínimo que fosse, parcelas de sua vontade aos respectivos trâmites sociais.

Exemplo dos mais expressivos, cito, do comportamento e da atitude de Brás ante os que lhe querem, em situações que envolvem competitividade, jogar a última pá de cal sobre o caixão, é a derrota que sofre no páreo – cujo prêmio disputado era a atenção de Virgília, o encantador “diabrete angélico – com o Lobo Neves. Brás e a bela mocinha já estavam em avançado idílio quando:

Então apareceu o Lobo Neves, [reparem, aliás, repare, meu caro único leitor:] um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático e todavia foi quem **me arrebatou** [grifo meu] Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com ímpeto verdadeiramente cesariano” (*ibidem*, p. 138).

Perceba-se a ausência de defesa do Cubas ante o ataque do Lobo. A expressão do próprio Brás é tudo: “ímpeto verdadeiramente cesariano”. Inércia, não raro, repercute desfavoravelmente aos que dela sofrem: “Dutra [o pai do diabrete] veio dizer-me, um dia, que esperasse outra aragem, porque a candidatura do Lobo Neves era apoiada por grandes influências. Cedi; tal foi o começo da minha derrota” (*ibidem*, p. 138). O Lobo – caso não o seja –, talvez, pelo menos, pareça ter sido talhado para a vitória. Se era apoiado por grandes influências, conforme afirma o Conselheiro Dutra (não há motivos para que desconfiemos dele, que simplesmente viu no Lobo, duplamente candidato, um futuro ainda mais promissor para a filha), possivelmente, antes, influiu – quem sabe, com gana e entusiasmo (características ausentes em Brás) – sobre quem lhe apoiava.

O arremate da situação quase penaliza-nos: “Uma semana depois [do colóquio entre Brás e Dutra, ou seja, após o “cedi” de Brás], Virgília perguntou ao Lobo Neves, a sorrir [possivelmente na frente de Brás (que desplante do diabrete – um diabo mesmo!), quando seria ele ministro” (*ibidem*, p. 138). No que o Lobo uiva, saliva e baba: “– Pela minha vontade, já [o tipo de vontade inexistente no contemplativo Brás]; pela dos outros, daqui a um ano [a distância entre o “já” e “um ano” demonstra ser quase um disparate a afoiteza do Lobo]. Mas a coisa não termina aí, sabemos (leitores e reitores – vermes roedores do cadáver de Brás), pois, na continuidade desse diálogo, Virgília replicou (céus! Será que foi mesmo na frente do pobre Brás!?): “– Promete que algum dia me fará baronesa?”. O fecho de ouro do Lobo, abocanhando a virgenzinha endiabrada: “– Marquesa, porque eu serei marquês”. O meu leitor, imaginário ou real que seja, que me desculpe o arroubo, mas Brás,

parece-me, já estava mesmo morto muito antes de tornar-se defunto. O Lobo só precisou ciscar aquele pouquinho de terra em cima dele, se lobos têm o mesmo hábito dos cães. O Brás, nem pra dizer um *de profundis clamavi* de seu sepultamento na vertical... “– Um Cubas!”

“Está consumado”⁶⁵: “Desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão [claro!], e elegeu a águia, deixando o pavão [pavão qual nada, Brás, às vezes, esteve mais para um dodô⁶⁶ – e tanto, que foi extinto por “um golpe de ar”] com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera”. Conhecemos a consequência última dessa fatal abdicação de Brás, após um rosário de sucessivas falências de frágeis ou mesmo falsos propósitos: “– Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (*ibidem*, p. 254). Talvez não seja exagero meu afirmar que, após uma existência permeada por desilusões e negativas, Brás cumpriu uma paradoxal variedade do que chamarei, à maneira de Melville e Vila-Matas, antecipando-me um pouco, de *um destino bartleby*.

2.4 Companhia subterrânea

***Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau:
nem bom nem canalha nem honrado nem herói nem inseto.
Fiódor Dostoiévski, Memórias do subsolo***

Brás Cubas – de quem Zacarias, protagonista de um dos principais contos de Murilo Rubião, seria “descendente direto e herdeiro” (Schwartz, 1981, p. 65) – não o deve ter lido, mas há significativo parentesco entre a dicção e os temas do narrador machadiano e os de um outro memorialista célebre, personificação culminante da negatividade e do niilismo, ainda que anônimo, o protagonista de *Memórias do subsolo*, obra assinada por Fiódor Dostoiévski. Se esse obscuro indivíduo, autor de memórias tão desprovidas de heroísmo, narra suas venturas e desventuras alçando a própria voz a partir das profundezas do subsolo – proporcionando alguma visibilidade aos habitantes de vários submundos sociais, composto por seres enjeitados, entes localizados à margem dos processos solares da vida, párias inadaptados aos percursos luminosos do convívio humano –, Brás, semelhantemente, em suas lembranças, focaliza – mesmo que de um modo distorcido pelas lentes da classe social a que

⁶⁵ *Evangelho Segundo São João*, XIX, 30.

⁶⁶ A ave símbolo de extinção e obsolescência.

pertence, e das quais, disponíveis, faz inevitável uso – criaturas desprovidas do mínimo necessário à afirmação de alguma dignidade pessoal.

À semelhança do que ocorre no caso do não identificado narrador das outras *Memórias*, o subterrâneo é o local-matriz gerador desse discurso que “cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica” (Assis, 2001, p. 172), conforme as palavras do próprio Brás. São funéreas as fontes de enunciado de ambos os subsolos. Assim sendo, o crítico Augusto Meyer compara, pertinentemente, Machado de Assis ao “homem subterrâneo” de Dostoiévski, “um homem trancado em si mesmo” (*ibidem*, p. 16).

Diversos dos personagens do contista Murilo Rubião integram essa linhagem de seres do subsolo, a exemplo do defunto narrador, cadáver falante (2006, p. 15), de “O pirotécnico Zacarias”.

Outra rica aproximação comparativa feita por Meyer é aquela em que aponta fundamental característica comum entre Brás e Trigórin, personagem emblemática da peça *A gaivota*, de Anton Tchekhov. Meyer se refere a Trigórin nos seguintes termos: “sujeito dúbio que é ao mesmo tempo Brás Cubas e Machado de Assis. E esse homem escrevia livros como só um morto poderia escrever, porque vivia fora do mundo, no seu subterrâneo eterno” (*ibidem*, p. 20). Eis o que continuamos a ter: extraordinário sarau entre seres literários, via de regra, sepultados em vida, cada qual frequentemente renascido em morte particularíssima. Algo reafirmado pela confissão de Murilo Rubião, em entrevista ao jornal *A Manhã*, em 11 de dezembro de 1949:

Os meus heróis são apenas homens tristes, que não conseguiram entender as traições da amizade, não acharam sentido na fortuna ou não tiveram, ao menos, a companhia de um cão. Neles vive a solidão, a busca incessante da infância irrecuperável, o culto incompreendido do amor e uma silenciosa humildade frente ao mistério, que eles aceitam sem indagações, como se curvam diante dos irrecorríveis castigos a que estão sujeitos os escolhidos para serem mansos.

Interessa-me ressaltar, favorecido pela reflexão de Meyer, da qual já se beneficiaram críticos como Roberto Schwarz⁶⁷ e Alfredo Bosi, a relação do autor Machado de Assis com outros autores – entre os quais, prioritariamente autores lidos e admitidos como influências literárias pelo contista Murilo Rubião –, em perspectiva prezada pelos estudos comparativos

⁶⁷ Em *Ao vencedor as batatas*, no capítulo intitulado “As ideias fora do lugar”, Schwarz – para quem, no período histórico em que Machado viveu, algo de comparável ao que acontecia na literatura brasileira “se passava na literatura russa” – menciona: “Sem forçar em demasia uma comparação desigual, há em Machado – pelas razões que sumariamente procurei apontar – um veio semelhante, algo de Gógol, Dostoiévski, Gontcharov, Tchekhov” (2000, p. 27 e 28).

ou fundamentados na noção de intertextualidade. Na esteira de Meyer⁶⁸, que percebeu e destacou a radicalidade e profundidade do projeto literário machadiano tendo como ponto de partida a comparação com escritores e pensadores como, além de Dostoiévski e Tchekhov, Pirandello⁶⁹ e Nietzsche.⁷⁰ Tendo como referência a ensaística de Meyer sobre o autor de *Memorial de Aires*, apropriando-me da ideia central que a estrutura, isto é, a de “homem subterrâneo”, primeiro, aproximarei, comparativamente, Machado a Kafka, e ambos – após, munido do arcabouço teórico legados por Günter Anders, em *Kafka: pró e contra*, e Jorge Schwartz, em *Murilo Rubião: a poética do uroboro – a Rubião*. É o que farei no terceiro capítulo.

2.4.1 *Particolare senso della vita*⁷¹

***Acontecem neste mundo coisas
das quais a verossimilhança foi banida.
Nikolai Gógol, O nariz***

Talvez, referindo as próprias palavras de Pirandello, extraídas do prefácio escrito para edição de sua peça *Seis personagens em busca de autor* – citadas por Aurora Fornoni Bernardini, em prefácio à tradução brasileira dessa peça, intitulado “Pirandello: máscara, persona e personagem” –, seja possível identificar algumas das principais inquietações temáticas do autor, ou mesmo, em síntese, uma das chaves de interpretação de suas obras, tanto a ficcional quanto a dramatúrgica, a saber:

(...) o engano da compreensão recíproca fundado, irremediavelmente, sobre a abstração oca das palavras; a múltipla personalidade de cada um de nós; e, finalmente, o conflito trágico imanente entre a vida que se move e muda continuamente e a forma imutável que a fixa (2004, p. 14).

⁶⁸ No ensaio “Esquema de Machado de Assis”, o crítico Antonio Candido destaca que Augusto Meyer, “(...) ao ler Machado, não com olhos convencionais, não com argúcia acadêmica, mas com o senso do desproporcionado e mesmo o anormal (...)”, “(...) inspirado na obra Dostoiévski e na de Pirandello, foi além da visão humorística e *filosofante*, mostrando que na sua obra havia muito do homem subterrâneo, do primeiro, e do ser múltiplo, impalpável, do segundo” (2011, p. 20).

⁶⁹ Não é formidável que Pirandello haja escrito um romance, *O falecido Mattia Pascal*, em que o narrador simule sua própria morte e torne-se, assim, de alguma maneira, como um dos narradores machadianos, um “defunto autor”? É o que nos lembra Alfredo Bosi na “Apresentação” a *Um, nenhum, cem mil*: “Mattia Pascal não quer ser mais Mattia Pascal: finge-se morto e reencarna em outra *persona* [como de algum modo o teria feito Brás Cubas?]” (*Op. cit.*, p. 9).

⁷⁰ “O escritor que nos lê”, ensaio de Hélio de Seixas Guimarães, publicado na edição de julho de 2008, números 23 e 24, sobre Machado de Assis, dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, periódico do Instituto Moreira Salles.

⁷¹ Expressão empregada por Aurora Fornoni Bernardini no seu prefácio a *Seis personagens em busca de autor* (2004, p. 12), aparentemente um citação de Pirandello, mas ela não cita nenhuma fonte.

A consciência dessas cisões pode ser traduzida na reflexão do narrador de *Um, nenhum e cem mil*, que assim se expõe:

A ideia de que os outros viam em mim alguém que não era eu tal como eu me conhecia, alguém que só eles podiam conhecer olhando-me de fora, com olhos que não eram os meus e que me davam um aspecto fadado a ser sempre estranho a mim, mesmo estando em mim, mesmo sendo o meu para eles (um ‘meu’ que, portanto, não era para mim!), uma vida na qual, mesmo sendo a minha para eles, eu não podia penetrar, essa ideia não me deu mais descanso (2001, p. 34).

No mesmo prefácio de *Seis personagens em busca de autor*, o dramaturgo siciliano, *apud* Bernardini, revela um dos seus recursos fundamentais: “Há muitos anos (mas parece ser desde ontem) encontra-se a serviço de minha arte uma empregadinha muito ágil e grande conhecedora de seu trabalho. Chama-se **Fantasia** [grifo meu]” (*Op. cit.*, p. 12). Essa serviçal encaminha à presença do autor, conforme ele mesmo afirma – para que delas obtenha romances, peças de teatro, novelas –, as pessoas mais infelizes que possam existir: “homens, mulheres, jovens, todos enredados nos casos mais estranhos, dos quais já não sabem como se livrar” (*ibidem*, p. 12).

Esses personagens estariam enredados em situações extremas que se traduziriam em palavras desesperadas similares às de Moscarda, protagonista de *Um, nenhum, cem mil*: “Senti dentro de mim todo o cansaço das necessidades cegas, das coisas que não se podem mudar: a prisão do tempo; o ter nascido agora, e não antes ou depois; o nome e o corpo que nos deram; a cadeia das causas” (*Op. cit.*, p. 81). Dilema, poderíamos dizer, talvez com alguma razão, pessoano, ou, ainda comparativamente, hamletiano.

Assim sendo, a natureza filosófica desse escritor vanguardista, aponta Bernardini, além do prazer em escrever tais histórias, experimenta a radical necessidade espiritual de fazer com que sejam impregnadas de um “particular sentido da existência” e apresentem em si valores universais abrigados em uma poética que não almeja desfazer dúvidas nem atenuar conflitos por intermédio de qualquer espécie de convicção coletiva ou individual. É o que espero realçar, mas sem intenção de esgotar esses aspectos de sua obra, a serem apenas tangenciados ao comentar o romance *Um, nenhum e cem mil*, aproximando-o de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ainda que me permitindo testar certas intuições ao contar, nalguns momentos, com o valioso auxílio da “empregadinha” que tanto beneficiou a escrita do autor italiano. Pelo menos, é o que anseio.

2.4.2 Como um cachorro a quem tivessem pisado o rabo⁷² ou Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada⁷³

*Mas a sequência da aventura se perde
numa névoa tão espessa que ninguém
jamais conseguiu descobri-la.
Nikolai Gógol, O nariz*

De acordo com o Alfredo Bosi, as personagens da obra ficcional de Pirandello insurgem-se contra a tirania das máscaras que o olhar convencional lhes imputa. Assim, levando em consideração essa constatação, não sem razão, o crítico, na sua “Apresentação” a *Um, nenhum e cem mil*, menciona, em – a nosso ver – bem-vinda aproximação comparativa, a obra de Machado de Assis, e lembra-se, especificamente, do conto *O espelho*, cuja leitura analítica evidenciaria, de acordo com Bosi, a situação existencial radical, decorrente da deposição momentânea das vestes sociais – no caso, a farda de alferes de Jacobina, o protagonista do conto –, em que “muitas vezes não existe por trás da **máscara** [grifo meu] nada mais que a pura e informe veleidade de ser alguém”. É inevitável a remissão ao *Tabacaria*, o mais célebre poema da persona Álvaro de Campos: “(...) Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me./ Quando quis tirar a máscara,/ Estava pegada à cara./ Quando a tirei e me vi ao espelho,/ Já tinha envelhecido (...)” (2002, p. 292).

Gengê, ou Vitangelo Moscarda, protagonista da narrativa romanesca de Pirandello, e narrador de suas próprias desventuras, apresenta-se mergulhado “em abismo de reflexões e considerações que” lhe “cavavam por dentro e roíam o espírito a torto e a direito” (*Op. cit.*, p. 21). O que lhe era possível graças à sua condição socioeconômica de rico rentista herdeiro dos negócios paternos, com bastante tempo disponível para devaneios. Além disso, declara não ter conseguido concluir nada dos propósitos que lhe haviam sido destinados pelo pai, devido ao fato de parar a cada passo, “girando em torno de cada pedrinha” que encontrava pelo caminho (*Op. cit.*, p. 21).

Entretanto, sarcástica e amargamente, Gengê afirma que não lhe parecia de maneira alguma que aqueles que passavam adiante e percorriam toda a estrada soubessem substancialmente mais do que ele: “Passaram à minha frente, quanto a isso não há dúvida, e

⁷² Gengê, ante a insuspeitada revelação – feita por Dida, sua esposa – de que seu nariz “caí para a direita” (*Op. cit.*, p. 19).

⁷³ Brás Cubas, desiludido de tudo, envergonhado e aborrecido, falando a Quincas Borba, em Memórias póstumas, no Capítulo CXLI - Os Cães (2001, p. 236). O final da frase de Brás (“não sou nada”), impossível não lembrar, é o início do poema “Tabacaria” do heterônimo pessoano Álvaro de Campos.

todos velozes como cavalinhos. Mas depois, no fim da estrada, todos encontraram uma carroça, a sua carroça. Todos se atrelaram a ela com muita paciência e, agora, a estão puxando nas costas. Já eu não puxava nada”, e, de modo inclemente, porém autocrítico, além de melancólico, arremata: “Certamente eu via mais longe do que eles, mas não sabia aonde ir” (*ibidem*, p. 22).

Algumas dessas características e situações não nos remetem a uma outra personagem e narrativa machadianas? Mas é claro! Brás Cubas e suas *Memórias póstumas*! Estamos, coincidentemente, deslocando-nos em um contexto bastante semelhante. Posso mencionar, ainda, entre outras coincidências, o modo como o personagem-narrador de *Um, nenhum e cem mil*, irônica e frequentemente – de modo a lembrar o análogo procedimento machadiano, e mesmo o tom adotado na escrita das *Memórias* daquele Cubas –, costuma interpelar o suposto leitor de seu relato, com as mais variadas expressões, tais como: “Sejam sinceros”, “Não quero ofendê-los”, “você dirão” e outras mais. Sem falar dos recursos relacionados à manipulação da expectativa do hipotético leitor – sempre em simulado diálogo: “Depois lhes direi como e por quê.” (...) “Aliás, lhes digo agora” –, quais sejam, idas e voltas, digressões diversas, anúncios do que está por vir, recorrências, adiamentos, retomadas dos sucessos narrados, etc.

Continuado a pontuar similaridades, no primeiro capítulo de cada uma das narrativas outros paralelismos podem ser detectados. No primeiro capítulo de *Um, nenhum, cem mil* (*Op. cit.*, p. 22), Gengê informa que teria sido vítima de um mal que o reduziria “a condições de espírito e de corpo tão miseráveis e desesperadoras” que certamente o teriam “matado ou enlouquecido” – caso não encontrasse nele mesmo o “remédio” para sua cura: tal qual cachorro doido, corre atrás do próprio rabo (um eu) pisado pelos outros, ao reconhecer: não sou “ninguém para mim”. Nos dois primeiros capítulos de *Memórias póstumas* (*Op. cit.*, pp. 69-71), Brás – que também, por sua vez, nos anuncia, logo de início, o seu fim –, confidencia-nos que havia sido vitimado por “uma ideia grandiosa”, que sabemos ser o “emplastro anti-hipocondríaco” (remédio) “destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”.

Brás Cubas, necessitado de alívio, confessara ao amigo Quincas Borba – pouco antes de assistirem, na rua, a uma (para o Quincas, simbólica, digna de toda a atenção hermenêutica) briga de cães –, após tantos sonhos desiludidos: “não sou nada” (2001, p. 236). Não seria cabível supor que a narrativa de cada personagem fez as vezes de recurso último que, hipoteticamente, os tenha salvado de sucumbir irremediavelmente, proporcionando-lhes a sobrevivência cínica de suas respectivas memórias resgatadas pela atenção de um leitor futuro? A narração como restante, mas indispensável, ilusório lenitivo. A leitura e releitura da

existência a escrita-leitura como “forma de vida”, como preconiza Piglia, em *O último leitor* (*Op. cit.*, p. 21).

Almejo, ao prosseguir em minha reflexão, explorar, aleatória, mas significativamente, mais alguns outros desses achados, ainda que sem um desígnio melhor definido que o de figurar algumas associações de leitura. Minha intuição é a de que ambos os personagens, Gengê e Brás, tiveram seu naufrágio existencial promovido pela melancolia, desistente, abdicatória, derivada da mais extremada autoanálise crítica, aliada à não menos radicalmente crítica avaliação de seu meio.

2.4.3 *Meunariz* (assim mesmo, à maneira de Gógol)

*Nariz, consciência sem remorsos,
tu me valeste muito na vida.*
Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Após dar-se conta, advertido pela esposa, quanto a seus risíveis defeitos físicos – sendo o primeiro, e principal, deles o evidenciado no nariz que “caí para a direita” –, o germe do mal fincou raízes no íntimo de Gengê, que reflete: “fixou-se no meu pensamento a ideia de que eu não era para os outros aquilo que até agora, dentro de mim, havia imaginado que fosse” (*Op. cit.*, pp. 19 e 24).

Para Gengê, era como se aquele defeito em seu nariz fosse “um irreparável distúrbio que houvesse atingido a máquina do universo” (*ibidem*, p. 23). Não era para menos o, apenas aparente, exagero, perceberia pouco mais tarde. Se antes ele poderia ter se perguntado que relações poderiam existir entre as suas ideias e o seu nariz (ninguém pensa com o nariz – será?), agora, deflagrada a voragem do pensamento, concluiria que, para os outros, as suas ideias e o seu nariz têm tanta relação que, se elas fossem muito sérias e ele, *il naso*, por sua forma, muito cômico, todos começariam a rir quando manifestasse o que lhe ia pela cabeça.

Em uma das versões alternativas para o final de sua paradigmática novela *O nariz*, Gógol tece a seguinte consideração, destinada como alerta aos seus leitores, mas dedicada à futura “empregadinha” de Pirandello: “Convenhamos, a **fantasia** [grifo meu] não conhece leis, e além do mais efetivamente ocorrem no mundo muitos acontecimentos perfeitamente

inexplicáveis” (2000, p. 48). “Todos nós saímos do Capote de Gógol”,⁷⁴ foi o que disse Dostoiévski, leitor do *Diário de um louco*. O autor de *Os irmãos Karamázov* referia-se a uma linhagem de autores russos composta por nomes do porte de Tchekhov ou Bábel, mas o futuro da literatura estenderia essa filiação a autores de outras nacionalidades, como Pirandello, Beckett, Ionesco Kafka, e outros mestres da narrativa moderna, entre os quais eu incluiria Murilo Rubião, leitor-escritor confessadamente influenciado por Gógol.

Sob essa ascendência, a do absurdo incompreensível, inicia-se, é possível afirmar, o desventuroso e involuntário percurso de Gengê, nosso anti-herói, rumo à aquisição de certa indesejável, mas inevitável, e cada vez mais complexa, autoconsciência, resultante da reflexão tecida graças às oportunidades geradas por seu desejo, ou, aliás, necessidade urgente de, a partir do dia em que percebe o defeito de seu nariz, estar só. Em outro plano, porém, Vitangelo está, de certa forma, na seleta companhia de uma série de outros semelhantes personagens romanescos cindidos que o antecederam, como os dostoiévskianos, o narrador de *Memórias do subsolo*, por exemplo. São esses os companheiros de cela de Gengê, atormentados seres fictícios, contemporâneos do Bartleby de Melville, inseridos no contexto de uma modernidade narrativa já em andamento desde o século anterior, cada qual revelador ou inaugural, a seu modo, e em sua respectiva época, de algum aspecto da representação da multiplicidade de facetas de dilemas demasiadamente humanos.

Aqui retomo o mote anterior, isto é, a detecção de similaridades temáticas entre as constelações pirandelliana e machadiana – e, claro, no contexto do meu trabalho, também muriliana. Isso porque Bosi, em *Brás Cubas em três versões* (2006, p. 9), quanto a Machado, aponta que o caráter singular das *Memórias póstumas*, o seu “salto qualitativo”, é a maneira pela qual a presença do narrador junto aos fatos “dobra-se em autoconsciência”. Nessa mesma obra, ainda, o ensaísta menciona a presença coincidente do relativismo como tema na obra de ambos os escritores.

É nesse contexto que, ao caracterizar a obra pirandelliana, comparando o autor italiano a Proust, Joyce e Kafka, Bosi afirma, em sua já mencionada “Apresentação” de *Um, nenhum, cem mil*, que aquela escrita assinala a “a crise de representação convencional da realidade dita objetiva, crise que trouxe no seu bojo a problematização dos tipos no registro ficcional” (2001, p. 7).

Todavia, era muito singular o modo como Gengê almejava (des)encontrar-se: “Assim eu queria estar só. Sem mim. Quero dizer, sem aquele ‘mim’ que eu já conhecia ou pensava

⁷⁴ “O inspetor geral de Gógol: o espelho invertido”, prefácio de Arlete Cavaliere a *O inspetor geral* (2007, p. 16), de Nicolai Gógol.

conhecer. Sozinho com um certo estranho que eu já sentia obscuramente não poder afastar para longe, que era eu mesmo: *o estranho inseparável de mim*” (*ibidem*, p. 30). Esse passa a ser o desesperado propósito de Moscarda, ir ao encalço daquele estranho que residia em si, mas que lhe escapava: alguém

(...) que eu não podia fixar diante de um espelho porque logo se transformava em mim tal como eu me conhecia – aquele um que vivia pelos outros e que eu não podia conhecer, que os outros viam vivendo, e eu não. Também eu queria vê-lo e conhecê-lo tal como os outros o viam e conheciam (*ibidem*, p. 32).

Nessa situação, a “**máscara** [grifo meu] faz-se, porém, necessária na medida em que permite ainda um último fiapo de diálogo” entre os sujeitos, afirma Alfredo Bosi, no ensaio “Brás Cubas em três versões” (*Op. cit.*, p. 14), quanto ao narrador de *Memórias Póstumas*, com palavras que seriam mais que pertinentes ao narrador de *Um, nenhum e cem mil*, caso a ele se referissem. Bosi, no ensaio em que apresenta o romance de Pirandello lembra, ainda, que o conto machadiano

O espelho ilustra admiravelmente essa situação limite. Mas os leitores de Pirandello terão uma resposta em parte diferente, que se encontra na raiz do seu teatro revolucionário. As suas personagens debatem-se contra a tirania da máscara que o olhar da convenção lhes impõe (*Op. cit.*, p. 9).

O intento do protagonista de *Um, nenhum, cem mil*, o de ver-se objetivado, enfrentaria maiores dificuldades. Nessa investigação, apenas até certo estágio Gengê pôde acreditar que aquele estranho fosse um só, aliás, um só para todos que o conheciam, assim como pensava ser um só para sua própria consciência. Logo o seu drama se complicaria com a percepção dos “cem mil” Moscardas que ele era não só para os outros, mas também para si, momento em que começou a fazer as suas “incríveis loucuras” (*ibidem*, p. 32) para descobrir todos os demais Moscardas que viviam segundo as impressões de seus conhecidos mais próximos e destruí-los um a um, em seu “ímpeto de rebelião feroz”. Mas a consciência dessa loucura, em Gengê, “precisava de um espelho” (*ibidem*, p. 28). Espelho pirandelliano, mas, suponho, aparentado literária e hermeneuticamente ao machadiano e também ao pessoano.

Sendo assim, consoante Bosi, as “situações que Pirandello foi armando (...) levam ao paroxismo a consciência de um desajuste entre a vida subjetiva da personagem e a fôrma social, a *persona* que a represa de todos os lados” (*Op. cit.*, p. 8). “Como suportar em mim este estranho? Este estranho que eu mesmo era para mim? Como não o ver? Como não o conhecer? Como ficar para sempre condenado a levá-lo comigo, em mim, à vista dos outros e no entanto invisível para mim?” (*ibidem*, p. 34), eis a autoinquirição permanente de Gengê.

A esse estranho, conclui o agônico personagem, pertence um corpo que, em si mesmo, “era a tal ponto nada e a tal ponto ninguém”, que “um fio de ar” podia fazê-lo espirrar hoje e, amanhã, “levá-lo embora” (*ibidem*, p. 41). Semelhante destino foi o de Brás Cubas, agonista machadiano, que recebeu em cheio “um golpe de ar” (2001, p. 74), adoeceu, não tratou de sua pneumonia (que em certa fase deve tê-lo feito espirrar), e, como dizem, *veio, estupidamente, a falecer*.

2.4.4 Entre (não)ser e (desa)parecer para si e os outros: *homem-zôon politikón*

*E se em algumas almas humanas, singularmente dotadas e de percepção sensível,
se levanta a suspeita de sua composição múltipla, e, como ocorre aos gênios,
rompem a ilusão da unidade personalística e percebem que o ser se compõe
de uma pluralidade de seres como um feixe de eus, e chegam a exprimir essa ideia,
então imediatamente a maioria as prende, chama a ciência em seu auxílio,
diagnostica esquizofrenia e protege a humanidade
para que não ouça um grito de verdade dos lábios desses infelizes.*

Hermann Hesse, *O lobo da estepe*

Para o crítico Alfredo Bosi, os mecanismos sociais exigem, para persistirem e, sobretudo, reproduzirem-se, um consórcio ininterrupto de engrenagens, um sistema normatizador dos comportamentos dotado de um mínimo e, frequentemente, de um máximo de coerência de expectativas, ou seja, a sociedade requer uma formatação. Brás Cubas nos prevenira quanto aos riscos disso: “Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, uma trave no olho” (*Op. cit.*, p. 72). Vitangelo Moscarda, o Gengê, o apoiaria: “Há em mim e para mim uma realidade minha, aquela que eu me dou; e uma realidade sua e de vocês, para vocês, aquela que vocês se dão – as quais nunca serão as mesmas, nem para vocês nem para mim”. Ele percebeu que tudo são fixações, mas que “hoje vocês se fixam de um modo e amanhã de outro”. Indaga-nos: “vocês também reconhecem que, um minuto atrás, vocês eram um outro?” (*Op. cit.*, pp. 56 e 57).

Apesar de alguns integrantes dessa sociedade reconhecerem a necessidade de mutação ininterrupta de opiniões e conceitos, Bosi constata, para desgosto de Gengê e Brás, que o convívio social torna também necessária a forma, já que esta “enfeixa tanto as aparências físicas de um homem quanto as suas marcas sociais” (*ibidem*, p. 8), tais como o nome, a

nacionalidade, a classe, o estado civil, que – lembra-nos o professor –, na língua cartorial italiana, são chamadas de as *generalità* do cidadão.

Em sua *Teoria geral da política* (1999), Norberto Bobbio, *apud* Aurora Fornoni Bernardini, no já referido prefácio a *Seis personagens à procura de autor* (2004, p. 21), aponta a violência, a passionalidade e a enganação como características básicas do homem, *zôon politikón*. Ao sentir-se violentado pelos integrados em seu meio, Moscarda acusa-o de que nem ao menos admitem “a mínima suspeita de que toda a realidade que os rodeia não tem para os outros mais consistência (...) que (...) fumaça” (Pirandello, 2001, p. 48).

Vitangelo percebe e proclama que “o homem também toma a si mesmo como matéria e se constrói”, como a uma casa:

Vocês acreditam que podem conhecer a si mesmos sem se construírem de algum modo? E que eu possa conhecê-los sem construí-los um pouco a meu modo? E vocês a mim, sem me construírem a seu modo? Podemos conhecer apenas aquilo a que conseguimos dar forma (*idem, ibidem*, p. 65).

Consoante Bosi, a rebelião do narrador pirandelliano se estabelece contra o fato de

(...) que somos para os outros tão-somente o que parecemos. Convém adequar-nos a essa aparência pública, e a todas as *generalità* que ela comporta, ainda que essa imagem externa não entretenha qualquer relação com o que somos ou desejaríamos ser na esfera íntima de nossos sentimentos e pensamentos (*ibidem*, p. 10 e 11).

Há não muitas páginas, minha intenção comparativista fez com que eu fizesse, em um título, uso da expressão “Companhia subterrânea”. Com isso pretendi associar, em uma espécie de continuidade, escritores-leitores como Dostoiévski, Machado de Assis, Kafka, Pirandello, Murilo Rubião, valendo-me de argumentos que tivessem como referência – ao aproximar Machado de outros autores – os comentários Augusto Meyer. Sendo assim, acredito que seja válido mencionar um dos trechos do ensaio “Brás Cubas em três versões”, de Alfredo Bosi, em que o crítico refere o modo como pensamento de Meyer sobre Machado se alimenta das visões de Pirandello (algo como *Machado após Pirandello* e/ou *Pirandello em Machado*):

Na imagem do *desvão luminoso e recatado do cérebro* Augusto Meyer encontraria a confirmação da sua hipótese fecunda do homem subterrâneo, assim como na afirmação desdenhosa de nossa liberdade espiritual vê-se contemplada a atitude livre do analista dos outros e de si mesmo, que se refugia no mundo da lua antes de tornar à representação do seu papel social: aquele tornar a si que é, na realidade, um tornar aos outros. A figura deste homem dividido, que age e se vê, que vive e se vê viver, e se compraz na autoanálise tantas vezes cruel, está no narrador machadiano, mas quer-me parecer que a

leitura pirandelliana de Augusto Meyer terá contribuído para que o ensaísta a desenhasse com maior argúcia e exatidão (2006, p. 32).⁷⁵

Bosi informa acerca do que Meyer afirma sobre o narrador machadiano de *Memórias póstumas*, mas percebe-se que o que é dito poderia ser, pode, e é aplicável ao narrador dostoiévskiano de *Memórias do subsolo* e pirandelliano de *Um, nenhum, cem mil*. E, igualmente, a vários dos personagens-narradores dos contos de Murilo Rubião, como, por exemplo, o do machadiano “*Memórias do contabilista Pedro Inácio*” (2006, p. 43-48).

2.4.5 *Personae*

Tornarmo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente.
Bernardo Soares (Fernando Pessoa), *Livro do desassossego*

Segundo o crítico Alfredo Bosi, “Vitangelo Moscarda (cuja sina começa pelo nome que não lhe coube, como a ninguém cabe, escolher) se apercebe de que em toda a sua vida passada não quis ou não pôde opor às imagens de si, construídas pelos outros, uma autoimagem consistente” (*Op. cit.*, p. 11).

A partir do momento epifânico em que se reconhece envolvido em um logro de dimensões descomunais, o propósito primordial da existência de Moscarda passa a ser penetrar na farsa espantosa que ocorre na neutralidade pacífica das relações cotidianas, aquelas lhe parecem as mais comuns e normais, sob a aparência quieta da assim chamada realidade. Mas que realidade a maioria das pessoas consegue constituir para si? Ante a fragilidade do engano universal de que sempre fora vítima, o narrador-personagem pode apenas duvidar da suposta regularidade das experiências.

Esse ceticismo dialoga com o de outro inadaptado, Harry Haller, personagem de *O lobo da estepe*, Hermann Hesse:

Viver no mundo como se não fosse o mundo, respeitar a lei e no entanto colocar-se acima dela, possuir uma coisa ‘como se não a possuísse’, renunciar como se não se tratasse de uma renúncia, todas essas proposições favoritas e formuladas com frequência, todas essas exigências de uma alta ciência da vida somente pode realizá-las o humor (2010, p. 66).

⁷⁵ O título do livro de Bosi é *Machado de Assis em três versões: estudos machadianos*.

Humor que Gengê exercitaria com requintes malévolos nalguns momentos. Há, igualmente – talvez seja possível reconhecer –, certo parentesco entre as formas de renúncia desses dois “loucos” arredios. A tragicidade do destino de ambos semelha, cremos, quanto ao significado e à dimensão.

No ensaio “Esquema de Machado de Assis”, *Vários escritos* (2011, p. 25), o crítico Antonio Candido, referindo-se ao à alegoria da sombra perdida⁷⁶ e à loucura, temas, respectivamente, dos contos machadianos “O espelho” e “O Alienista”, reflete sobre as indagações propostas pelas narrativas, em especial, as apresentadas pelo especialista em doenças mentais, Simão Bacamarte, protagonista do segundo conto:

Não haveria um só homem normal, imune às solicitações das manias, das vaidades, da falta de ponderação? Analisando-se bem, [Bacamarte] vê que é o seu caso; e resolve internar-se, só no casarão vazio do hospício, onde morre meses depois. E nos perguntamos: quem era louco? Ou seriam todos loucos, caso em que ninguém o é? Notemos que este conto e o anterior [Candido se refere a *O espelho*, comentado na página anterior do ensaio] manifestam, no fim do século XIX, o que faria a voga de Pirandello a partir do decênio de 1920.

Alfredo Bosi refere-se à renúncia desses seres tidos por loucos como a um “ímpeto recorrente de fuga das situações sociais dadas, em geral herdadas; ímpeto que empurra os anti-heróis pirandellianos para uma busca incoercível de viver uma existência liberta da convenção dominante, mesmo quando se trata de uma convenção protetora” (*Op. cit.*, p. 10). Convenção que protegeria Moscarda de caminhar pela via principal da loucura e da dissolução, já que, conforme Bosi, para esse anti-herói ficara claro não existir um único *eu* que pudesse subsistir e resistir fora da opinião alheia. Para si próprio Moscarda, afinal, era ninguém, vivendo como um errante cego nas condições em que fora posto no mundo (*ibidem*, p. 7-15), e como o Bartleby de Melville, acaba por optar pela alienação voluntária.

Tudo porque quem “não fala e não age conforme as expectativas que o seu papel social demanda sofrerá sem remissão a impiedade alheia e cedo ou tarde será excluído e fadado à irrisão e à marginalidade” (*ibidem*, p. 11), teoriza Bosi. Tudo porque Moscarda quis demonstrar que podia, inclusive, aos olhos dos outros, não ser aquilo que achavam que ele era.

⁷⁶ Tema da novela *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso, um dos autores pelos quais Murilo Rubião, conforme informei em nota anterior, declara ter sido influenciado.

2.4.6 Teatro Mágico/ Entrada só para os raros/ Só para os raros/ Só para loucos!

*Porque Eu é um outro.*⁷⁷

Jean-Nicolas Arthur Rimbaud, Correspondência

Eu sou eu porque meu cachorrinho me conhece.

Gertrude Stein, A questão da identidade

“Mas agora eu sentia que não era mais possível me acomodar, nem comigo nem com ninguém” (*Op. cit.*, p. 192). Isso é o que (nos) declara sobre (e a) si mesmo aquele que antes admitia ser nomeado como Vitangelo Moscarda, ao perceber o horror sem saída da solidão humana. Solidão definitiva, segundo a qual cada um desses seres singulares se encontra isolado, ainda que sob o olhar atento de outros seres semelhantes, também analogamente exilados em si mesmos, pois o olhar de cada indivíduo está impossibilitado de ver no outro o que só o outro pode ver em si, um algo inominável e, por isso, talvez, incomunicável: “O ponto vital”⁷⁸ (*ibidem*, pp. 149-159), de acordo com a intuição pirandelliana, um aspecto de humanidade defensável pelo anti-herói de *Um, nenhum e cem mil*, mesmo que a custo da ruína de todas as bases de sua anterior forma de existência.

A partir das circunstâncias em que, voluntariosa e voluntariamente, se colocara diante dos outros e de si mesmo, o ex-fantoches de Dida, o antigo Gengê – ao sentir-se ferido como que por um achincalhe sob a forma do riso daquela de quem saboreara a doçura do amor –, experimenta em seu âmago, devido ao ferimento aberto nessa instância (“ponto”) vital de sua subjetividade (também Deus ferido nele, intui Gengê), a percepção ou vidência da existência de um indefinível “eu” que é “um outro” (como o define o Rimbaud da chamada “Carta do vidente”⁷⁹), e, a exemplo do desgarrado Haller, de *O lobo da estepe*, conclui que se reduziu a isto: “a alguém que não podia levar mais nada a sério”, sentindo “a eternidade e o gelo dessa infinita solidão” (*Op. cit.*, pp. 166 e 167).

Todavia, a condição de autoexílio em que se situa esse singular personagem – que, sob o aspecto social, pode ser vista como a mais radical e absoluta forma de negação do convívio convencional com todo e qualquer semelhante e, com isso, de todas as estruturas que amparam as relações tecidas nesse convívio –, ou seja, a opção pela mais extremada forma de

⁷⁷ Tradução de Ivo Barroso (2009, p. 38).

⁷⁸ Para Bosi, “O ponto vital” é o capítulo “em que o narrador se empenha lucidamente em sondar o processo psicossocial que o faria passar da pura anomia (‘nenhum’) ou da vertiginosa dispersão (‘cem mil’) a um estado de unidade moral (‘um’)” (*Op. cit.*, p. 11).

⁷⁹ “Carta a Paul Demeny”, *Correspondência* (2009, pp. 37-39).

perdição (do ponto de vista do “rebanho”, é claro), também pode ser igualmente vislumbrada como recurso último indispensável à incontornável busca e ao almejado encontro do (ou com o), assim chamado, *self*. Essa sendo a espécie de missão assumida pelo sujeito autêntico, ainda que heteronímico e fragmentado, em que Gengê (*alter ego*, quem sabe, ou semi-heterônimo de Pirandello?), de modo gradativo e traumático, se metamorfoseou.

No há pouco referido “Esquema de Machado de Assis”, (*Op. cit.*, p. 23), Antonio Candido aponta, como se estivesse falando dos temas e do principal personagem de Pirandello em *Um, nenhum, cem mil*, a questão da definição do que seja sujeito como componente dos mais importantes na obra do autor de *Quincas Borba*:

Talvez possamos dizer que um dos problemas fundamentais da sua obra [de Machado] é o da identidade. Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim? Eis algumas das perguntas que parecem formar o substrato de muitos de seus contos e romances. Sob a forma branda, é o problema da divisão do ser ou do desdobramento da personalidade, estudados por Augusto Meyer. Sob a forma extrema é o problema dos limites da razão e da loucura, que desde cedo chamou a atenção dos críticos, como um dos temas principais de sua obra.

Ao mais, contabilizando os saldos do tortuoso percurso desilusório do anti-herói de Pirandello, um alumbramento de esperança brilha: o efêmero momento de alguma profunda compreensão mútua, ou mesmo de visceral comunhão íntima, entre Vitangelo, esse anjo vital, e Anna Rosa, esse Bernardo Soares de saias. Apenas com ela – que vivera isolada em si, **lendo** e devaneando, mas permanentemente insatisfeita tanto com as leituras feitas quanto com seus devaneios (assim também se deu a existência do “ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”), exaurida de tudo e de todos, sob desgostos sem remédio – Moscarda pôde compartilhar seu labirinto heteronímico. Entre ambos, após as confissões que lhe fez Gengê, uma espécie de pacto mortal implícito firmou-se. Deu-se o desejável contágio – aquele ante o qual Dida, à revelia do que queria e esperava o seu abandonado esposo, se manteve imune – entre Gengê e Rosa, loucura extática sem conclusão. Mútuo e raivoso reconhecimento cínico, canino. Julgados, condenados e isolado, kafkianamente, como cães⁸⁰.

⁸⁰ Lembro-me da última fala de Josef K., em *O processo*: “– Como um cão” (1997, p. 278).

3 RUBIÃO: MACHADO APÓS KAFKA

3.1 Machado: um precursor *bartleby*?

(...) *extraordinário me parece o seguinte:
o autor continuar a viver, apesar da sua obra,
esse túmulo.*

Augusto Meyer, Machado de Assis (1935-1958)

Relembrando, Enrique Vila-Matas, em seu romance *Bartleby e companhia*, afirma que, ainda que seja um mal endêmico das literaturas contemporâneas, a síndrome de Bartleby já se alastra há tempos. Como mencionei antes (na seção “Sobre o último escritor” no capítulo 1), para o personagem-narrador de Vila-Matas, o século *bartleby* principia com a publicação, em 1902, da paradigmática ficção do escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal, a chamada “Carta de lorde Chandos”, que teria influenciado, entre outros, escritores como Robert Musil, Bruno Schulz e Elias Canetti.

Levando em conta essa retroação, anteriormente (no capítulo 1, na seção “*Ele queria apenas alguma honesta capacidade de reduzir-se à sua solidão*”) me perguntei quanto à possibilidade de que Machado de Assis pudesse ser considerado uma espécie de precursor dos chamados “escritores do Não”, valendo-me, em notas de rodapé, da reflexão dos críticos Antonio Candido e Augusto Meyer, que realçava a força de certas negações da ficção do autor de *Quincas Borba*. Ao retomar o que mencionei, pretendo apenas, sem qualquer intenção comprobatória de minha alegação, sob a forma, por assim dizer, de um devaneio, apontar um ou outro aspecto da escrita machadiana que a aproxime da “literatura do Não”.

Assim sendo, o que haveria em comum entre ao menos parte da obra machadiana, toda ela, em certo sentido, tão burilada quanto a de Murilo Rubião, e as ideias de “a literatura do Não”, “desistência e mutismo literários”, “renúncia à escrita”, “doença literária”, “enfermidade literária”, “doente de literatura”, “agrafia trágica”, etc., entremeadamente presentes em *Bartleby e companhia* e *O mal de montano*, ficções de Vila-Matas?

Machado, sob a máscara de um de seus mais brilhantes narradores, Bento Santiago, pioneiramente se refere ao que eu chamaria de uma variação da “enfermidade literária”: a “sarna de escrever”, da qual reclama e gostaria de se livrar, “sarna” que “quando pega aos

cinquenta anos, não despega mais. Na mocidade é possível curar-se um homem dela” (2008, p. 199). Não seria possível perceber nessa passagem indícios de uma relação algo conflituosa entre uma tendência compulsiva ou doentia ante a escrita, pulsional, em certo sentido, e a necessidade ou intenção de, em certa medida, reprimi-la, negando-a de algum modo, ou, ao menos, ter sobre ela um mais amplo e consciente controle racional?

Nos romances de Vila-Matas, *Bartleby e companhia* e *O mal de montano*, ocorre uma espécie de complementaridade entre os conceitos que lhe são centrais, ou seja, “a literatura do Não”, no primeiro, e “doença literária”, no segundo. Em diálogo, essas narrativas, elencando as vivências de uma infinidade de escritores/autores/narradores, fictícios ou não, tratam de formas obsessivas e antitéticas de relação com a escrita em que se dá o confronto entre a negação extrema e a absoluta incorporação do literário na experiência ou forma de vida de quem escreve ou daquele que já escreveu mas não mais pode, quer ou precisa escrever.

No capítulo LIV de *Dom Casmurro* (*Op. cit.*, pp. 199-202), “Panegírico de Santa Mônica”, Machado, por intermédio de seu narrador, está, ainda que indireta ou implicitamente, apontando modos diversos de relação com a escrita literária (o que me lembra o que faz Vila-Matas em seus romances), caracterizados pelos exemplos que cita, tais como o autor de versos na juventude (“côcegas da mocidade”), o autor de uma única obra (o do *Panegírico de Santa Mônica*) – há vários exemplos dessa escassez em *Bartleby e companhia* –, e o caso do próprio Santiago, que não conseguiu se desvencilhar das inoportunas e paradoxais malhas do literário.

João Cezar de Castro Rocha, ao comentar, entre outros, dois dos contos de Machado de Assis, “Cantiga de esponsais” e “Um homem célebre”, destaca que “a distância entre a pretensão do artista e sua capacidade de realização”⁸¹ são dois motivos que compõem uma mesma peça na ficção machadiana, temas recorrentes na reflexão do autor brasileiro e na do barcelonês Vila-Matas, que em *Bartleby* lembra: foi a percepção da distância existente entre essas instâncias que levou um dos *bartlebys* pessoanos, o Barão de Teive, a, estoicamente, cometer suicídio, negando-se a possibilidade da mediocridade literária. O regente, Romão Pires e o compositor popular Pestana – personagens protagonistas, respectivamente dos contos “Cantiga de esponsais” e “Um homem célebre” –, mortificados pela incapacidade de compor algo transcendente, são, é inevitável a associação, no universo da música, apenas um substituto metafórico do âmbito da literatura, frustrados *artistas do Não*.

⁸¹ “Introdução – A lição machadiana” aos *Contos de Machado de Assis*, v. 1, (*Música e literatura*), (2008, pp. 10-11).

3.1.1 *Influência retroativa*

***É preciso esconder minha fraqueza
sob essas grandes autoridades.***
Michel de Montaigne, *Os ensaios* – Livro II

Roberto Schwarz, no já referido ensaio “Leituras em competição”, informa que Susan Sontag, ao publicar seu primeiro romance, em 1963, foi cumprimentada por seu editor pela influência de Machado de Assis, cujas *Memórias póstumas de Brás Cubas* o mesmo editor havia publicado poucos anos antes. No entanto, não passava de um equívoco, pois Sontag não conhecia a obra ou o autor. Ainda assim, aliás, por isso mesmo, relata Schwarz, a escritora os adotou como “influência retroativa”.⁸² A expressão citada por Schwarz é da própria ensaísta, empregada em *Afterlives: the case of Machado de Assis*. (*Op. cit.*, p. 10).

Já em seu “Esquema de Machado de Assis”, Antonio Candido relaciona o fato de a obra de Machado encontrar apreciação entre leitores estrangeiros atualmente à capacidade de sobrevivência dessa escrita de ser adaptável ao espírito do tempo, significando algo para as gerações que “leram Proust e Kafka, Faulkner e Camus, Joyce e Borges” (*Op. cit.*, p. 17).

Avançando um pouco mais em meu comentário aproximativo entre Machado de Assis e Kafka, posso me amparar em Candido, que no mesmo ensaio, diz em Machado, assim como em Kafka, “os tormentos do homem e as iniquidades do mundo”, aparecem “sob um aspecto nu e sem retórica, agravado pela imparcialidade estilística” (*ibidem*, p. 23).

O que Candido põe em relevo, um poço mais adiante, na mesma página, ao caracterizar o estilo machadiano poderia mesmo ser dito, com quase todas as letras, sobre a escrita kafkiana:

A sua técnica consiste essencialmente as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua normalidade essencial; ou em sugerir, sob a aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade (...).

⁸² Já que Jorge Schwartz – no posfácio de *O pirotécnico Zacarias e outros contos* (2006, p. 103) –, informa que Murilo Rubião declarou desconhecer Kafka na época da composição de suas primeiras narrativas, algo semelhante talvez possa ter ocorrido no fecundo modo como o criador de “O edifício” tenha se relacionado com a posterior leitura que fez autor de “Durante a construção da muralha da China”. Com isso não quero tornar implícita alguma ideia simplista de ascendência de Kafka sobre Rubião, mesmo porque é possível afirmar que devido ao percurso realizado pela obsessiva escrita do autor mineiro, transcendendo o que herdou, tenha radicalizado, em sua contística singular, certas técnicas e procedimentos narrativos, potencializando, ao último grau possível, as conquistas kafkianas.

Quanto ao “sentimento profundo da relatividade total dos atos, da impossibilidade de os conceituar adequadamente”, que percorre “discretamente a obra de Machado”, dando lugar ao “sentimento do absurdo, do ato sem origem, e do juízo sem fundamento”, Candido afirma ser essa a mesma “mola da obra de Kafka” (...). “Que já ocorria na obra de Dostoiévski” (*ibidem*, p. 28), que, devo salientar, foi lido pelo autor de “Na colônia penal”⁸³.

Rememorando, se, como propõe Borges, a palavra *precursor* é indispensável, sendo apenas necessário despojamento de suas conotações de polêmica ou rivalidade, e se, de fato, ou de algum modo figurado, cada escritor *cria* seus precursores, sob o olhar atento de teóricos e críticos, como o do autor de *História da eternidade*, Kafka ou Pirandello, podem ser, por exemplo, machadianos, e Dostoiévski ou Machado, kafkianos – afinal Harold Bloom, no ensaio “Freud e além”, em *Abaixo as verdades sagradas*, para citar apenas uma das obras em que o crítico expõe esta ideia que lhe é tão cara, já propôs uma leitura shakespeariana de Freud, ao invés e/ou em vez de uma leitura freudiana de Shakespeare (2012, p. 177 e *passim*).

3.1.2 (...) de um pai de família⁸⁴

***Fui atirado à vida sem pais,
infância ou juventude.***
Murilo Rubião

Emendando, à maneira de Machado, o pesquisador Brian Boyd⁸⁵, autor de “Nabokov & Machado”, publicado recentemente na revista *Serrote* (n. 11, jul. 2012, p. 37-57), periódico do Instituto Moreira Salles dedicado ao ensaísmo, início esta seção com a mesma pergunta central do ensaio lido, substituindo apenas uma palavra, o nome do autor comparado a Machado: “Como as semelhanças e diferenças entre Machado e *Kafka* podem lançar luz sobre os recursos da ficção e o alcance da visão literária?” (p. 39).

⁸³ “A ponderação de Max [Brod] contra Dostoiévski: coloca em cena demasiados doentes mentais. Inteiramente errado. Não são doentes mentais. A indicação de doença não é senão um modo de fixar os caracteres e é, além do mais, um modo muito delicado e muito fecundo. É suficiente, por exemplo, dizer sem cessar de uma pessoa, e afirmá-lo com a maior obstinação, que é pobre de espírito e idiota para, se leva consigo um nódulo dostoiévskiano, ser literalmente obrigado a executar o máximo daquilo que pode fazer.” Trecho da entrada de 20 de dezembro de 1914 dos *Diários* (2000, p. 103).

⁸⁴ Fragmento do título de “A tribulação de um pai de família”, narrativa breve de Kafka traduzida e comentada por Roberto Schwarz em *O pai de família e outros estudos* (2008, pp. 22-28).

⁸⁵ Brian Boyd, um dos maiores especialistas na obra de Vladimir Nabokov, é professor da Universidade de Auckland, na Nova Zelândia. O ensaio “Nabokov & Machado” é resultante de conferência feita pelo autor, em 2009, na Academia Brasileira de Letras.

Kafka, assim como Nabokov, não teve conhecimento da literatura de Machado de Assis. Boyd soube de Machado por intermédio da admiração que o ficcionista norte-americano John Barth⁸⁶ nutria pelo autor de *Epitaph for a small winner*, título da tradução – feita para o inglês por William L. Grossman, o mencionado editor do primeiro romance de Susan Sontag –, lida por Barth, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como deixa claro Roberto Schwarz, no já citado *Martinha versus Lucrecia* (2012, pp. 10-12). Na opinião de Boyd, Machado “tem seu lugar entre os grandes escritores de ficção da segunda metade do século 19”, e “teria influenciado Joyce a escrever de forma diferente” (p. 37). Acrescento que algo parecido poderia ter acontecido se Machado de Assis tivesse chegado às mãos de Kafka. Machado poderia ter sido para Kafka o que foi o romancista, e *bartleby* suíço, Robert Walser.⁸⁷

Para o especialista em Nabokov, ainda que o escritor russo não tenha conhecido, pelo que saiba, a obra de Machado de Assis, caso a tivesse lido, “certamente teria dito isso de modo inequívoco e o teria classificado entre os mais importantes escritores de ficção do século 19, ao lado de Dickens, Flaubert e Tolstói”. Segundo Boyd, “Nabokov [diferentemente de Murilo Rubião] gostava de afirmar que, depois de sua obra juvenil, nunca foi influenciado por ninguém”. No entanto, o ensaísta declara que, se “Machado fosse tão conhecido fora do mundo lusófono, como ele merece, os críticos teriam, sem dúvida, reconhecido sua influência sobre Nabokov” (p. 38). Segundo Boyd, Beckett e especialmente Nabokov seriam os parentes literários mais próximos de Machado de Assis (p. 37). Eu acrescentaria Franz Kafka a essa família – e ainda mencionaria Rubião, herdeiro de ambos, Machado e Kafka.

Em seu reconhecimento da força da literatura de Machado, Brian Boyd vai ainda mais longe: “Como prova das semelhanças surpreendentes na obra de ambos [Machado e Nabokov], e desconsiderando o pequeno detalhe de que Nabokov nada sabia de Machado”, “(...) os críticos poderiam ter decidido mais em favor de Machado do que aqueles que têm proposto Puchkin, Gógol, Tolstói, Joyce, Proust, Kafka como influências de Nabokov” (p. 38).

⁸⁶ Referindo-se ao autor John Barth, premiado com o *National Book Award* de 1972, Roberto Schwarz, no já citado ensaio “Leituras em competição” (*Op. cit.*, pp. 11 e 12), menciona que, no prefácio do próprio Barth a uma reedição de seus primeiros livros, o romancista “lembra que tentava encontrar a sua maneira [de escrever], com ajuda de Boccaccio, Joyce e Faulkner, quando o acaso fez que lesse Machado de Assis. Este lhe ensinou que as cambalhotas narrativas não excluíam o sentimento genuíno nem o realismo, numa combinação *à la Sterne*, que mais adiante se chamaria pós-moderna”.

⁸⁷ Em sua apresentação de *O ajudante* (2003, p. 6), romance de Walser, o tradutor Zé Pedro Antunes informa: “Em 1914, (...) Robert Musil (...) censurava em Kafka a semelhança com o autor suíço. Há quem veja em *O castelo* coincidências com o romance de Walser, *Jacob Von Gunten*. De Kafka, já se disse ser uma outra manifestação de ‘tipo Walser’, como, de Walser, já se afirmou ser Kafka sem a inspiração talmúdica”.

De acordo com Boyd, o escritor brasileiro e o russo “quase poderiam ter imaginado as obras um do outro” (p. 38), ou seja, Nabokov poderia facilmente ter desenvolvido as ideias por trás de histórias de Machado, bem como Machado poderia ter como motes as ideias por trás de histórias de Nabokov. Um passo além: “Nabokov teria ficado impressionado com o Machado escritor, ainda que pudesse ter se frustrado algumas vezes ao descobrir que fora superado na elaboração de ideias que poderia ter usado” (p. 39).

Há outros pares que Brian Boyd gostaria de abordar “se a vida durasse para sempre e ninguém mais pudesse me superar nessa tarefa: Nabokov e Darwin; Nabokov e William James; Nabokov e T.S. Eliot” (p. 37). Experimento algo parecido tanto em relação a Machado quanto a Kafka, e por isso os aproximo, e os aproximei de Rubião.

Em Machado, Afirmou augusto Meyer⁸⁸, é possível detectar a “impotência do sarcasta”, que “por uma fatalidade da compensação afetiva, produz uma violenta paixão da análise”: “A sua paixão tem a monotonia mas também a sedução acre de um vício, pois o espírito então se masturba com uma espécie de volúpia incestuosa”. Essa espécie de paixão pela análise – no caso, autoanálise – pode ser encontrada no Kafka de *Carta ao pai*, obra em que, a meu ver, só é comparável ao *Livro do desassossego*, do semi-heterônimo Bernardo Soares, no que diz respeito ao autodesnudamento inclemente.

Machado, Kafka e Rubião retrataram as deficiências humanas, consideraram a efemeridade e fragilidade dos destinos do homem, expuseram a insignificância das pretensões mundanas – afetivas, humanitárias, sociais, políticas, filosóficas, artísticas, científicas etc. –, cada um dos três com uma perspectiva em que ceticismo e agnosticismo foram dosados – algumas vezes, sutilmente, outras não – em níveis difíceis de suportar para leitores mais atentos ou sensíveis, apesar do aprendizado desilusório proporcionado a estes, nos últimos tempos, pelas sucessivas e ininterruptas frustrações de toda espécie advindas das “enfadonhas, azedas ou rançosas (...)/ (...) práticas do mundo”.⁸⁹

⁸⁸ Machado de Assis (1935-1958) (2008, pp. 19).

⁸⁹ William Shakespeare, *Hamlet* – Ato I, Cena II.

3.2 De Kafka a Rubião

*Meu filhos,
lembrem-se que meu irmão deixou um pão bem grande
para ser repartido por todos.
Capítulo XLVI – “A Herança”
Machado de Assis, Memórias póstumas de Brás Cubas*

*Por favor, não tenho nenhuma importância.
Você me daria uma grande alegria não me vendo.
Gustav Janouch, Conversas com Kafka⁹⁰*

Em “Fogos do além”, prefácio inédito em livro⁹¹ para “O pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião, escrito por solicitação da editora Companhia das Letras, para uma série de prefácios escritos para clássicos da literatura brasileira, a serem publicados na internet e, posteriormente, constituírem um livro só de prefácios a ser editado pela editora paulista, o escritor Sérgio Sant’Anna escreveu:

Falando de Murilo, sempre haverá, também, a lembrança de Kafka e seus magistrais romances e contos do absurdo, à falta de outro termo. Mas foi o próprio Rubião, em entrevista que abre a citada⁹² edição de *O pirotécnico...* quem declarou que só veio a saber de Kafka em 1943, por uma carta de Mário de Andrade, quando já havia escrito a maior parte dos contos de *O ex-mágico*, publicado em 1947. A afinidade com Kafka, segundo Murilo, podia se dever à influência do Velho Testamento e da mitologia grega. “O que seriam”, afirmou ele, “a Metamorfose e Teleco senão a reinvenção do mito de Proteu, pastor do rebanho marinho de Netuno, que por detestar predizer o futuro, dom que lhe fora concedido, transformava-se em animais para não o fazer?”[.] Quanto a influências reais, Murilo citou autores como Henry James, Edgar Allan Poe, Pirandello e outros, mas, principalmente, Machado de Assis.⁹³

Apesar disso, o crítico José Augusto Carvalho, no ensaio “De Kafka a Rubião”, publicado originalmente na *Revista de Cultura* (Vitória: 2º semestre de 1967), da Universidade Federal do Espírito Santo,⁹⁴ afirma que o escritor brasileiro Murilo Rubião é um

⁹⁰ (2008, p. 17).

⁹¹ A Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais criou um *site* que disponibiliza grande parte do que, no decorrer de décadas, foi escrito sobre os contos de Rubião, por um sem número de autores, e publicado em uma infinidade de periódicos e livros. Nesse *site* é possível dispor de ensaios, críticas, correspondência, entre outras fontes de informação. Este é o endereço eletrônico: <http://www.murilorubiao.com.br/>. Dadas essas informações, farei uso de outros textos críticos e teóricos do mesmo *site*, referindo sucintamente, em nota, ou não, o *site*, a seção, o título do texto e o nome do autor, e, sempre que possível, a fonte original, com a respectiva data de publicação. O prefácio de Sérgio Sant’Anna está na seção intitulada “Crítica”

⁹² Poucos parágrafos antes Sant’Anna havia informado que, para escrever a homenagem a Murilo, se valia de sua 19ª edição de *O pirotécnico Zacarias*, publicada pela Editora Ática, em janeiro de 1998.

⁹³ Nesse mesmo prefácio, poucos parágrafos após, Sant’Anna afirma que Murilo seria “uma espécie de machadiano abstracionista”.

⁹⁴ O ensaio referido encontra-se na seção “Academia” do *site* supracitado.

misto de “Kafka (...) e Poe”, ainda que segundo Carvalho o “mundo onírico, poético e colorido de Rubião distancia-se da morbidez de Kafka, da patologia de Poe”. O crítico destaca que os contos “O edifício” – em que um prédio sem fim é construído sem padrões e sem objetivo, crescendo indefinidamente, ultrapassando os oitocentos andares – e a “A cidade” – que narra história de um homem que é processado e condenado numa cidade desconhecida, apenas por ser o único (além da autoridade policial, que, pelo cargo, está livre de suspeitas) a fazer perguntas – lembram, respectivamente, *O castelo* e *O processo*.

No entanto, segundo o crítico, o universo Murilo Rubião ficcional é composto por uma forma complexa de absurdo. Desse modo, haveria uma diferença sutil entre Rubião e os outros mestres do absurdo. E essa “diferença caracteriza e individualiza a (...) criação” do contista mineiro: “a concretização do inexistente”.

Carvalho, ao esclarecer o que seja “a concretização do inexistente”, menciona o inexistente poema não composto pelo protagonista do conto “Marina, a Intangível” (Rubião, 2006, pp. 25-33), que, de algum modo, paradoxalmente existiria. Pois o narrador-personagem tinha absoluta certeza de “que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (*ibidem*, p. 33). A leitura levaria o imponderável poema a adquirir consistência na mente do leitor. O que incontornavelmente me lembra o anônimo narrador *bartleby* do romance de Vila-Matas: “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” (2010, p. 11).

Para José Augusto Carvalho, em Edgar Allan Poe, os componentes extraordinários dos contos giram em torno de fantasmas e alucinações produzidos por cérebros doentios, e o leitor encontra para cada caso sobrenatural uma explicação, senão lógica, pelo menos verossímil, e quase sempre calcada na patologia dos personagens. Assim sendo, o mundo sobrenatural de Poe seria um mundo de loucos, de catalepsia, de criminosos hipersensíveis, de câmaras de tortura e de castelos cheios de reentrâncias propícias ao sepultamento ou ao emparedamento de corpos vivos ou mortos.

Já em Murilo Rubião, ainda citando Carvalho, a conclusão de suas narrativas se faz por intermédio de “um grito lírico de amargura e pessimismo, de derrota e sofrimento, ante a impossibilidade de fuga à monótona rotina da vida”, como ocorre no final de “O pirotécnico Zacarias”: “Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha

existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos” (2006, p. 18).

Em Rubião, o absurdo não é explicado pela lógica, mas se faz aceitar devido ao próprio absurdo da vida, ao qual ninguém pode fugir, afirma Carvalho. O absurdo é tão inexplicável quanto qualquer outro aspecto da existência, pois Zacarias, como Brás em *Memórias póstumas*, já começa a narrar morto. E esse aparente otimismo do personagem, ao contrário do que ocorre com o estéril Cubas, é o que nasce da libertação ocasionada pela morte: “minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior a dos seres que por mim passam assustados” (*ibidem*, p. 18).

3.2.1 De Rubião a Kafka

*(...) um sujeito magro, amarelo, grisalho,
que não ama outra coisa além de livros,
inclina-se sobre a página anterior,
a ver se lhe descobre o despropósito;
lê, relê, treslê (...).*

Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*⁹⁵

*(...) a fim de que o edifício gigantesco,
o edifício gigantesco do universo, não desabe.
Gustav Janouch, *Conversas com Kafka*⁹⁶*

Em uma das primeiras críticas a saudar a estreia do contista Murilo Rubião, publicada originalmente no jornal carioca *Correio da Manhã*, em 2 de abril de 1948, Álvaro Lins afirmava que era

(...) raro um livro de contos em que todas as peças sejam convergentes, ligadas no final, por efeito de uma concepção uniforme do autor, que signifique ao mesmo tempo uma maneira única de tratar os seus temas e uma forma de construção lançada sempre com as mesmas bases e objetivos. Esta é sem dúvida a primeira qualidade de *O ex-mágico*, livro de contos do sr. Murilo Rubião, escritor mineiro.⁹⁷

⁹⁵ (2001, p. 172).

⁹⁶ (2008, p. 43).

⁹⁷ A crítica, intitulada “Os novos” encontra-se integralmente reproduzida no *site* <http://www.murilorubiao.com.br/>.

O crítico informava tratar-se de obra, ainda que de estreia, na qual o autor havia trabalhado por vários anos, em escrita e reescrita de cada conto, o que lhes concedeu não apenas unidade, mas alma pessoal e inconfundível:

(...) devemos estimá-lo e admirá-lo, antes de tudo, por essa circunstância de ter levantado para si próprio um tipo particularíssimo de realização artística e de se haver mantido conscientemente dentro dela, aliás, com bastante originalidade e talento. Ele não procurou uma fácil forma de expressão, nem ficou a lidar com elementos já vistos e explorados. Buscou um caminho novo e soluções próprias. Se não está dotado de uma originalidade absoluta no sentido universal, o livro do sr. Murilo Rubião representa, no Brasil pelo menos, uma novidade, com um tratamento da matéria ficcionista que não me fora dado ainda encontrar em qualquer dos nossos autores.

Advertia, no entanto, que não devíamos cometer o exagero de anunciar que Murilo Rubião é o nosso Kafka, mas apontar que o tipo de ficção, em que o autor de “A cidade” se inseriu, está representado no plano universal, da maneira mais perfeita, pela obra de kafkiana.

Ainda que reconheça esse parentesco literário, Álvaro Lins destaca o fato de Murilo ter negado qualquer influência direta de Kafka, ao afirmar veio só veio a lê-lo após haver escrito *O ex-mágico*, algo de que Lins nem pensa em duvidar. Ao relacionar Murilo e Kafka, o crítico não se propôs a definir uma influência, mas “sugerir apenas uma aproximação no que diz respeito a uma determinada concepção do mundo, geradora por sua vez de uma concepção artística, que lhe é correspondente”.

O crítico reconhece que sob muitos aspectos os contos do Rubião não nenhuma relação com as narrativas de Kafka, mas que seria sensato aproximar os dois autores quanto aos seguintes pontos:

(...) o tratamento como que objetivo e exato do imaginário; a criação de um mundo que, embora com as mesmas coisas e pessoas do nosso mundo, difere deste quanto às situações de movimento, tempo e causalidade; a apresentação deste outro mundo de forma a colocar o leitor em estado de vertigem ao ponto de levá-lo a sentir que aquela criação suprarreal é que tem verossimilhança e mesmo verdade, enquanto o nosso ambiente visível e sensível fica sendo, aos seus olhos, transfigurados pela ficção, uma realidade inverossímil e mesmo falsa. Em síntese: é o “absurdo” que o autor constrói e impõe como o “lógico”.

À época, Álvaro Lins refere o que julga como fragilidades na ficção de Rubião; na leitura que proponho, como se verá, essa deriva conhecerá outro sentido:

Entre os dois mundos, o real e o suprarreal, ficou sempre, em *O ex-mágico*, alguma coisa perturbando o estado emocional da ficção, de modo que permanecemos insatisfeitos quanto aos resultados, que no caso, não devem ser apenas literários, mas psicológicos e humanos de modo geral. [...] Sabemos que é uma “ilusão” a realidade criada pelos mágicos, mas não nos lembramos dessa circunstância quando o seu trabalho tem integridade e perfeição. Temos a ideia de todo um mundo que desaba, porém, quando descobrimos o segredo ou o artifício das transformações mágicas. Sendo muito inteligente, cético,

racionalista e lúcido, o sr. Murilo Rubião como que desdobra todo o seu jogo ao olhar do leitor, deixando-o às vezes desencantado.

No entanto, em torno de três décadas mais tarde, quando da redescoberta de Rubião, o crítico Davi Arrigucci Júnior, reflete que é “precisamente a partir do paralelo com Kafka que Álvaro Lins começa a fazer objeções à arte de Murilo”, objeções essas – e aqui Arrigucci, após citar, parafraseia a primeira parte do último fragmento de Lins, que citei acima –, “traduzidas no que seria uma espécie de impotência da mágica do nosso artista, que não consegue realizar completamente a alquimia transfiguradora do real”.⁹⁸

A partir dessa consideração, Davi Arrigucci argumenta:

Ora, no conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, um dos aspectos temáticos centrais é exatamente esse: o do sentimento de impotência que experimenta um mágico desencantado por “não ter realizado todo um mundo mágico”, antes de ter seus poderes emperrados pela burocracia. A objeção do crítico [Álvaro Lins] está contida no próprio texto; é tema da narrativa. Esta pode ser lida, então, como um discurso voltado também para o problema da sua própria estruturação, fazendo supor uma consciência lúcida quanto às dificuldades e, no limite, quanto à sua própria impotência para se realizar de forma completa. Contos como “Marina, a intangível” ou “O edifício” demonstram que é frequente em Murilo essa visão nítida das margens da aspiração criadora e, por isso mesmo, quando ele arrisca o salto, medindo a queda, toca, com a discrição de sua linguagem, uma das dimensões da modernidade literária. Essa vigilância crítica numa terra em que os contistas, sem qualquer mágica e sem perceber, se multiplicam como coelhos, tantas vezes tão esterilmente, resguarda, para além das deficiências, uma originalidade mais funda, que merece análise. Talvez aqui se ache o ponto de partida para uma releitura de Murilo Rubião e algo para acrescentar à visão do crítico que soube vê-lo tão cedo e com o olho agudo de mestre do ofício.

Fecho esta seção considerando uma hipótese que não me proponho a desenvolver aqui, pois, de fato, num futuro doutorado, seguirei estudando a obra de Murilo Rubião – e alguns críticos ou teóricos admiradores de Kafka podem adjetivar como herética –, mas apenas sugiro como uma espécie de desafio, a saber: a minha convicção de que a releitura detida e criteriosa de Murilo Rubião, a que a que se referiu Davi Arrigucci Júnior, poderia, além de revitalizar perspectivas e apresentar novas visões acerca da contística do autor de “A flor de vidro”, possibilitar inovadoras reapreciações da obra do autor de “Na colônia penal”.

⁹⁸ Em “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”, parte do acervo do *site* <http://www.murilorubiao.com.br/>, da seção “Crítica”. No site não há informação precisa sobre a data da publicação original da crítica, mas a reprodução de uma carta de Rubião, em que o escritor comenta o texto de Davi Arrigucci, que possivelmente serviria de prefácio a uma mencionada edição de livro, está datada de 31 de março de 1974.

3.3 De Machado a Rubião em “O pirotécnico Zacarias”

Não passa de embalagem nova para paixões antigas (...).
Gustav Janouch, *Conversas com Kafka*⁹⁹

*Se eu não tivesse os olhos adoentados dava-me a compor outro Eclesiastes,
à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro.*
Machado de Assis, *Memorial de Aires*¹⁰⁰

Em artigo publicado originalmente¹⁰¹ na *Revista Colóquio*, número 25 (Lisboa: maio de 1975), o ensaísta mineiro Rui Mourão estabelece algumas comparações entre a obra de Rubião e a de Machado de Assis – como se viu, uma das bases desta dissertação.

Rui Mourão afirma que com a obra de “Murilo Rubião vamos ter o protótipo duma ficção que procura um realismo, digamos, de segundo grau, aberto para o onírico e para os desvãos indevassáveis da consciência”, e que “um estudo dessa obra em confronto com a de Machado de Assis alcançaria inegável rendimento crítico”:

Leitor obsessivo do grande ficcionista, foi em certas páginas dele que o contista entreviu as possibilidades daquilo que viria a criar. Além de outros elementos que possam ter influído, nos parece que a centelha desencadeadora deve ter sido o contingente da conhecida sandice do mundo machadiano, que se entrevê, seja no capítulo “O Delírio”, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, seja na descrição da psicose progressiva do personagem principal, em *Quincas Borba*, seja na totalidade duma novela como “O Alienista” – textos altamente simbólicos e alegóricos.

Para o ensaísta, o conto intitulado “O pirotécnico Zacarias” constitui efetiva comprovação quase perfeita da convivência do autor mineiro com as *Memórias póstumas*. De tal modo, que é possível perceber o conto como o esforço de um miniaturista que desejasse trabalhar sobre o romance:

Quem não se lembrará das considerações iniciais do narrador-defunto Brás Cubas, no Pórtico do seu livro, ao ler as considerações iniciais do narrador-defunto Zacarias, na abertura do seu relato? A diferença que se pode apontar na situação dos dois personagens é a de que Brás Cubas se apresenta como testemunha entre os vivos, na condição de fantasma imperceptível aos olhares terrenos, enquanto Zacarias permanece na condição de fantasma perceptível, mas ambos, logo depois daquela conversa inicial, passam a descrever o seu óbito. Relatado o óbito e indicada a *causa mortis*, nos dois textos se verifica um movimento de regressão temporal que vai mostrar os heróis em recuada idade juvenil, mas é preciso que se saliente que, no conto, existe inclusive o episódio do delírio que precede a morte.

⁹⁹ (*Op. cit.*, p. 59).

¹⁰⁰ (2008, p. 89).

¹⁰¹ O artigo citado encontra-se publicado integralmente na seção “Críticas” do já mencionado *site*.

Mourão destaca que sarcasmo com que o narrador-personagem do conto de Rubião examina friamente a sua condição de “corpo-trambolho” – a constituir grave problema para os que dele precisam se livrar o mais expeditamente possível – é em muito semelhante ao de Brás Cubas, e menciona que “a exageração de mau gosto comparativo que em Machado põe a natureza inteira, de tempo nublado, chorando pelo defunto, em Rubião faz com que a morte do personagem, devido à sua condição de pirotécnico, seja descrita como o deflagrar de fogos de artifício”.

Quanto ao conto “A noiva da casa azul”, por exemplo, Mourão propõe que não haveria apenas o título a lembrar a Casa Verde de “O Alienista”. O tema é o da fragilidade da consciência e os modos como esta pode se precipitar em desvario, quando procura se orientar tão somente pela lógica da razão e do bom senso.

Ao se referir ao plano da frase, o ensaísta realça o modo como ambos os escritores estiveram sempre à procura do termo próprio, da precisão substantiva. Quanto ao plano das unidades superiores à frase, assinala a procura do vago, da duplicidade significativa, o uso de elementos que visam à desconexão, à produção do desconforto e das surpresas chocantes: “Parece que o objetivo é o de deixar o leitor pisando ao mesmo tempo no plano do lógico e do ilógico, do verossimilhante e do desconhecido – numa continuada denúncia do que na realidade existe de incongruente e de compósito”.

Um aspecto geral comum aos dois autores seria, para Rui Mourão, “o contraste entre uma linguagem policiada, disciplinada, despojada – rigorosamente enquadrada na lógica gramatical mais cristalina – e uma invenção de mundo fantasista, alucinada e ingovernável”.

3.4 Escrita (~~re]leitura~~) [e]é reescrita muriliana

*O que hás herdado de teus pais,
Adquire, para que o possuas.*

J. W. von Goethe, *Fausto*, uma tragédia – Primeira parte

Quanto à obra de Murilo Rubião, esse artista perfeccionista ao extremo, sempre foi notório o modo como o autor, obsessiva, contínua e ininterruptamente, reelaborava a sua escrita, conforme suas próprias palavras, “até a exaustão, numa busca desesperada de

clareza”.¹⁰² É o que nos lembra Sérgio Alcides, no posfácio, intitulado “A palavra inconformada”, ao volume *A Casa do Girassol Vermelho e outros contos* (2006), de Rubião. Constatção que beneficia as proposições a serem aqui expostas. Jorge Schwartz chega a propor o que pode parecer extremo: “Não seria exagerado afirmar que quantitativamente [Murilo Rubião] reescreveu mais do que escreveu” (1981, p. 3).

Em um dos contos de *A Casa do Girassol Vermelho*, “Marina, a Intangível”, aquele em que o escritor mais se debruça sobre os dilemas da escrita – dilemas a serem enfrentados antes mesmo que as primeiras letras comecem a ser registradas no papel –, o ficcionista expõe a abissal frustração experimentada quanto a quaisquer resultados obtidos por quem quer que, de modo criterioso, se aventure a construir mundos feitos de palavras: “Sabia, contudo que o poema de Marina estava composto, irremediavelmente composto. Feito de pétalas rasgadas e de sons estúpidos” (*Op. cit.*, p. 33).

Em defesa da perspectiva de leitura aqui proposta, lembro que, no posfácio à edição de *O homem do boné cinzento e outros contos* (2007), sugestivamente intitulado “Uma poética da morbidez”, Vilma Arêas e Fábio Dobashi Furuzato, afirmam que “as obsessivas características do autor estão presentes em todas as narrativas que escreveu” (p. 103).

Nessas narrativas, o leitor, capturado pelo vigor da escrita, é afetado pelo “desconforto da incompletude” (p. 99), gerado pela existência de uma “máquina de triturar no interior dos textos, despedaçando tudo o que toca, sejam relações intersubjetivas ou profissionais, identidades, sentimentos ou convenções literárias” (p. 100). Máquina acionada por “mortos-vivos ou artistas fracassados” (pp. 101 e 102). São esses os aspectos da literatura de Rubião, ressaltados por Arêas e Furuzato, que começo por apontar como primeiros indícios característicos de uma escrita que Vila-Matas denomina, em *Bartleby e companhia*, como “literatura do Não”.

O homem do boné cinzento e outros contos é um dos três volumes que reúnem os 33 contos selecionados, há tempos, pelo próprio Rubião (mas, a cada reedição, meticulosamente rescritos ou retocados e reordenados) para figurar em livro, segundo informa o jornalista e escritor Humberto Werneck, amigo de Rubião e organizador dessas que são as mais recentes coletâneas publicadas do autor enfocado, às quais farei referência sempre que citar o autor mineiro. Seleção feita dentre os cinquenta e tantos que escreveu e publicou em jornais e revistas diversos. As duas outras coletâneas foram intituladas *O pirotécnico Zacarias e outros*

¹⁰² Rubião como um perfeito *bartleby*, em carta de agosto de 1972, *apud* Jorge Schwartz (1981, p. 1), refere-se ao que escreve como a uma “(...) minguada obra literária, composta mais de livros inéditos, de originais rasgados ou sepultados em revistas e jornais provincianos”.

contos (2006) e *A Casa do Girassol Vermelho, e outros contos* (2006), cada um dos volumes contendo 11 contos de Murilo.

A escolha dos contos de Rubião a serem analisados – “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O edifício” e “O pirotécnico Zacarias” – foi norteada primordialmente, mas não de modo exclusivo, por questões relacionadas aos paradoxos da escrita, da criação literária e da leitura, quer se relacionem explícita ou implicitamente a esses temas e que direta ou indiretamente conduziram a análise que fiz nos capítulos anteriores. Os contos escolhidos serão situados em diálogo com parte da ficção romanesca – e, eventualmente, com a contística – de Machado de Assis, em especial, com as *Memórias póstumas*. Também serão postos em confronto com elementos da fantasia e do fantástico kafkianos, presentes em suas narrativas breves, tendo em mente o que disse Schwartz sobre a obra de Murilo Rubião: “Nas nossas letras inaugura um gênero narrativo cuja temática encontra filiação em Machado de Assis e Franz Kafka” (*Op. cit.*, p. 1).

3.5 Retrato do artista [...]

*No passado
eu não compreendia por que não encontrava respostas às minhas perguntas;
hoje não compreendo como podia acreditar que pudesse perguntar.
Entretanto eu não acreditava, perguntava somente.
Franz Kafka, 28 desaforismos¹⁰³*

“Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude”, e dei com os próprios “cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna”, informa, melancolicamente, o narrador de “O ex-mágico da Taberna Minhota” (Rubião, 2006, pp. 19-25): “O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para a sua presença no mundo?”. O mágico não sabe como é capaz de realizar seu enigmático mister – de quase demiurgo, ao retirar de seu bolso o dono do restaurante em que surgiu –, não sabe o que dizer de sua insólita condição. Sem pais humanos, memória de infância ou juventude, o futuro ex-mágico é uma espécie de Adão redivivo, desprovido de Criador, identificável pelo menos.

¹⁰³ (2010, p. 49).

Assim como o defunto autor de Machado, que evita contar, na advertência feita “Ao leitor”, “o processo extraordinário” que empregou na composição das memórias trabalhadas “no outro mundo”, no início de *Memórias póstumas* (2001, p. 67), o fantástico em Rubião também não é esclarecido. Do ex-mágico não se pode dizer que teve um nascimento. O leitor é informado apenas do surgimento do personagem, ocorrido diante de um espelho. De início, esse objeto, o espelho, é o único recurso que oferece aos sentidos do então mágico a comprovação de sua existência e lhe concede certas noções de sua identidade, que, no entanto, permanecerá cercada de misteriosa névoa, devido à absoluta ignorância de que o personagem é vítima quanto a qualquer histórico passado.

O artista nasce, ou surge do nada, feito mágica, cansado e entediado, ainda que não tenha precisado acostumar-se às vicissitudes humanas, “através de um processo lento e gradativo de dissabores” (*Op. cit.*, p. 19). O mísero mágico que olha para os lados e implora “com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte alguma” (p. 22). Um mágico que, em situações as mais diversas, ao se cansar de fazer mágicas involuntariamente, torna-se contrafeito funcionário público: “Ouvira de um homem triste que ser funcionário era suicidar-se aos poucos” (*ibidem*, p. 23). Mas nem isso o impediu de declarar, na abertura de sua narrativa em primeira pessoa: “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior” (*ibidem*, p. 19).

A escolha profissional foi motivada por sucessivas frustrações do protagonista, que, não suportando mais a agonia experimentada ao fazer mágicas, toma uma resolução: corta as próprias mãos, instrumentos de trabalho de qualquer mágico. Tolve: imediatamente surgem outras. Depois tenta, em vão, o suicídio várias vezes. Com seus poderes, cria leões, mas as feras recusam-se a comê-lo; joga-se do alto de uma montanha (como se fosse um Cristo, só que cedendo à tentação de Satanás), mas é salvo pela aparição de um paraquedas; atira na própria cabeça, porém a arma se transforma em um lápis. Afinal, lhe ocorre a constatação é desesperadora: ele, que podia criar outros seres, “não encontrava meios de [se] libertar da própria existência” (*ibidem*, pp. 22 e 23). Acaba, estranhamente, optando pela morte homeopática como servidor público. Sobre esse aspecto do conto, um crítico chegou a afirmar que o “O ex-mágico da Taberna Minhota” “ilustra o encontro de duas culturas: aquela em que tudo é possível e a outra, na qual nada é permitido”¹⁰⁴).

Ocorre que o tédio que devastava o ex-mágico não era atenuado pela prática mágica que. Ao invés, a repetição involuntária e descontrolada dos seus truques acabava por

¹⁰⁴ Fragmento extraído de “A arte do conto de Murilo Rubião”, de autoria de Fábio Lucas, um dos textos do acervo do *site* <http://www.murilorubiao.com.br/>, da seção denominada “Crítica”.

intensificar ainda mais a condição de inércia em que se percebia. Jorge Schwartz sublinhou esse aspecto da obra de Murilo Rubião. Para ele, “o traço ‘estranho’”, nos textos do ficcionista mineiro, é “devorado pelo traço ‘automatizado’”: “as metamorfoses e as mágicas também perdem o sentido na medida em que se repetem”, “já que qualquer tentativa de desvio recai indefectivelmente nos próprios mecanismos aos tenta se opor” (1981, p. 51). Algo semelhante ao que pode ocorrer com o estilo singular de um artista que, a princípio percebido como original, após o uso abusivo, recorrente, dos mesmos antes admiráveis procedimentos estéticos, em sucessivas obras, se transforma em repetitiva fórmula estéril – maldição que os escritores *bartleby*, comentados por Vila-Matas em seu *Bartleby e companhia*, e por mim aqui, tentam evitar a todo custo, preferindo, se necessário, até mesmo abolir a escrita.

Após apenas em torno de um ano no funcionalismo, quando, para alcançar uma estabilidade funcional que ainda não tem, o ex-mágico resolve fazer a grande mágica, aquela mediante a qual tirará do bolso um título de nomeação de mais de dez anos, nada consegue. Perdeu seus dons sobrenaturais, esmagado pela burocracia, pela subserviência e pela desilusão provocada por um amor infeliz, fonte anterior da única motivação que o manteve preso ao emprego. Só então o mago compreende o que poderia ter realizado com seus dotes de feiticeiro: arrancado “do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes”; enchido “a noite de fogos de artifício; erguido “o rosto para o céu” e deixado que de seus “lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro” (*ibidem*, p. 25). Poderia ter realizado o belo de modo gratuito e inexplicável ante os olhos de homens de cabelos brancos e crianças, os únicos a quem as seduções vulgares do mundo não podem, mais ou ainda, tentar, os raros que ainda têm a sensibilidade necessária à apreciação de algo que pudesse ser chamado de arte, mágica-arte.

3.5.1 [...] sem quando, como, onde, nem porquê

***A partir de certo ponto não há mais retorno.
Esse é o ponto que deve ser alcançado.
Franz Kafka, 28 desafortismos¹⁰⁵***

¹⁰⁵ (2010, p. 19).

O protagonista de “O ex-mágico”, ao enfrentar os tantos revezes de sua malfadada existência, não protestava, tímida e humildemente, apenas mencionava a sua condição artística de mágico, “reafirmando o propósito de não molestar ninguém” (*Op. cit.*, p. 21), mesmo que sua atividade sobrenatural não fosse interrompida nem mesmo durante o sono. Esse exercício artístico ininterrupto não pode deixar de remeter o leitor a duas narrativas kafkianas, também circenses, são elas “Um artista da fome” e “Primeira dor”. Se, no âmbito do tema, comparadas ao conto de Rubião, uma concepção semilar no que se refere à condição existencial do artista, por parte de ambos os escritores, pode ser destacada.

Na primeira delas, um artista do trapézio “tinha organizado sua vida de tal maneira, primeiro pelo esforço de perfeição, mais tarde pelo hábito que se tornou tirânico, que enquanto trabalhava na mesma empresa permanecia dia e noite no trapézio”, “admitia-se com naturalidade que ele não vivia assim por capricho e que só podia preservar a perfeição de sua arte mantendo-se em exercício constante” (1998, pp. 9 e 10). Ainda que de modo diferente – o ex-mágico não opta por seus poderes, enquanto que o artista do trapézio cultiva os seus –, o fazer artístico submete ao seu império todos os outros aspectos da existência de ambos os personagens.

Em “Um artista da fome”, essa angustiante e ambígua situação, kafkiano-muriliana, eu diria, de dedicação (in)voluntária, submissa e santificada – em que escolha e destino se mesclam – à arte é potencializada ao máximo:

Embora para os adultos ele não passasse de um divertimento, no qual tomavam parte por causa da moda, as crianças olhavam com assombro, de boca aberta, uma segurando a mão da outra por insegurança, aquele homem pálido, de malha escura, as costelas extremamente salientes, que desdenhava até uma cadeira para ficar sentado sobre a palha espalhada no chão: ora ele acenava polidamente com a cabeça, ora respondia com um sorriso forçado à perguntas, esticando o braço pelas grades para que apalpassem sua magreza e mergulhado outra vez dentro de si, sem se importar com ninguém (*ibidem*, p. 23 e 24)

A meu ver, finalizando esta seção, acrescento que Rubião e Kafka parecem subverter e problematizar a arguta reflexão freudiana, tecida no ensaio *Totem e tabu*,¹⁰⁶ acerca das relações entre a arte e “onipotência de pensamentos”:

Apenas num âmbito a “onipotência dos pensamentos” foi conservada em nossa cultura, no âmbito da arte. Unicamente na arte ainda sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque – graças à ilusão artística – efeitos emocionais como se fosse algo real. As pessoas falam, com justiça, do feitiço da arte, e comparam o artista a um feiticeiro. Mas essa comparação é talvez mais significativa do que pretende ser. A arte, que certamente

¹⁰⁶ Obra lida pelo autor de “A casa do girassol vermelho”, conto em que visivelmente dialoga com o citado ensaio de Freud.

não se iniciou como *l'art pour l'art*, esteve originalmente a serviço de tendências que hoje se acham em grande parte extintas. Entre elas, podemos suspeitar, muitas eram *intenções mágicas* [grifo meu] (2012, pp. 142 e 143).

3.6 Arquitetos

*Sou um arquiteto de ruínas.*¹⁰⁷
Machado de Assis, *Quincas Borba*

Se tivesse sido possível construir a Torre de Babel sem precisar subir por ela, sua construção teria sido permitida.
Franz Kafka, *28 desafortismos*¹⁰⁸

O crítico Davi Arrigucci Júnior, ao comentar o conto “O edifício” (2006, pp. 66-74), sustenta que essa narrativa de Murilo Rubião manifesta de modo ostensivo “a identificação metafórica”, apenas “latente em outros textos, entre o processo de estruturação da narrativa e a metamorfose”.¹⁰⁹ De acordo com o crítico, a edificação infundável de um extraordinário arranha-céu, a que sempre é possível adicionar novos andares, pode ser compreendida igualmente como uma “alegoria da própria construção ficcional que se está lendo”. A construção do edifício seria, até certa altura, tanto do prédio quanto do conto, ameaçada pelos riscos de paralisação das obras, o que, implicitamente, representaria também uma ameaça de impedimento do relato, cujo andamento segue a transformação do seu objeto, sendo paralelamente construído pela adição de fragmentos unitários de texto.

Mas passado o momento do perigo para o prosseguimento indefinido da edificação, ocorre uma espécie de “rebelião dos meios contra os fins”, pois

(...) o próprio engenheiro-construtor, vencido pelo tédio, já não consegue deter o processo; os operários se recusam a interromper o trabalho e chegam mesmo a acelerá-lo, ao ouvir as belas imagens dos discursos feitos para desanimá-los. O discurso ficcional também se coaduna com o princípio de construção do edifício: o conto, onde parece ecoar o mito do aprendiz de feiticeiro, permanece ironicamente aberto para um contar inacabável: enquanto o edifício ganhar altura. A invenção fantástica

¹⁰⁷ (2008, p. 83).

¹⁰⁸ (2010, p. 33).

¹⁰⁹ Em “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo”, já referenciada em nota anterior, parte do acervo do *site* <http://www.murilorubiao.com.br/>, integrante da seção “Crítica”.

cria, assim, um movimento ininterrupto; em compensação, esse movimento é condição necessária do conto (de qualquer narrativa): se parassem as obras, se o edifício não se modificasse... A modificação burla o impasse.

Aludindo a outro conto de Rubião, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, Davi Arrigucci compara o engenheiro responsável modificador ao mágico, “senhor do poder de metamorfosear o mundo”:

O mágico não se move, como o mago propriamente dito, por uma ânsia de posse e domínio da realidade; ele é, antes de tudo, um hábil manobrador da ilusão, o mago degradado ao palco de espetáculos, poderoso bastante para se esquivar dos olhos atentos e encantar os homens. Mas, com eficácia, sua arte se rodeia ainda de ressonâncias fantásticas e fascinantes. Ilude os olhos e quebra a banalidade repetitiva da existência: da cartola, de repente, os coelhos e o espanto.

O processo analógico que, na ficção de Murilo, vincula a estruturação da narrativa à transformação fantástica, parece culminar nessa figura do gerador do espanto. Pela metáfora – metamorfose literária por excelência –, o mágico se converte na própria imagem do artista.

Mas se, como destacado antes, em “O ex-mágico”, a mágica é compulsiva ou involuntária, o insólito tende a se transformar, aos olhos do artista, no banal. O fantástico, virando regra, também exaure. Para um mágico, retirar, contrariado, sem autocontrole algum, coelhos, pombos ou outros bichos do bolso, ininterruptamente, não é mais que inescapável aborrecimento.

Algo semelhante ocorre com o engenheiro-construtor de “O edifício”, pois não consegue mais impedir o movimento gerado por sua própria ação anterior. Sendo assim, apenas lhe resta entediar-se, como ocorreu ao ex-mágico, antes de empregar-se em uma Secretaria de Estado (2006, p. 23). Uma rotina insólita é tão insuportável quanto o sem sentido da outra, simbolizada pela petrificação da burocracia oficial. Como consequência, segundo Arrigucci, o artista, gerador de espantos, por fim, se desencanta:

Movendo-se sempre no círculo fechado do extraordinário, sem conseguir criar de fato todo um mundo mágico, esse mágico desencantado perdeu exatamente a capacidade para sentir o que deveria criar: o espanto. Quem, na aparência, tem poderes para modificar o mundo, só não tem o poder de sair dele: não tendo, misteriosamente, origem como os outros, tampouco tem fim: é puro vaivém, transformação inócua no circo de si mesmo.

Em “O edifício”, quando se esperou a paralisação da construção do prédio devido à falta de comando, ocorreu precisamente o contrário. Como num impulso desafiador primal, a humanidade ali representada se dedica à propagação construtora, à difusão um continuísmo sem paralelo – exceto talvez o precedente propósito edificador da arquetípica torre de Babel –, um movimento sem previsão de término: tem-se aí um dos possíveis aspectos do “*uroboro*, serpente cósmica que morde sua própria cauda”, símbolo da autofecundação (Schwartz, 1981,

p. 17), a figuração do retorno ao início de algo que jamais terá conclusão. Imagem cara à interpretação que Jorge Schwartz fez da obra de Rubião como um todo em *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*, e referindo-se particularmente à esterilidade que impregna e caracteriza o “herói das epígrafes” (*ibidem*, p. 18) – obsessivamente empregadas por Murilo como matrizes narrativas –, contaminando tudo o que vem após:

(...) o prefixo de origem grega *uro*, que significa cauda, posicionado no início da palavra, cria a inversão morfológica e semântica da relação início-fim, corroborando o caráter circular e infinito da imagem. Metáfora do tempo e do fazer muriliano, igualado agora a um não-fazer, o homem/uroboro [espécie de Bartleby, personagem invocado por Schwartz ao falar de Rubião, como mencionei no início deste trabalho] está condenado a mastigar incessantemente a inutilidade dos seus próprios atos.

Por maiores que sejam a expectativa e o anseio de finalização da construção do *edifício*, a pulsão edificadora de seus construtores é inesgotável, e tende a crescer, alcançando o inimaginável como impossível fronteira. Apenas o desmedido espanto que se consolida no leitor, ante o fato de que conto não ter um fim esperado, persistindo em continuidade como se ainda aguardasse o final que há de vir, mas sem que o obra seja interrompida. Essa característica inconclusividade narrativa – prosseguimento do narrado sob a forma de possibilidade narrável rumo à infinitude – aproxima a escrita de Rubião da de Kafka, ambos vinculados à moderna família de escritores da qual Machado de Assis é relevante precursor.

Após esse movimentado percurso por tantas obras, mesmo que, lembrando um dos meus *bartlebys* preferidos, a única conclusão seja morrer (Pessoa, 2002, p. 245), concluirei dizendo ainda uma ou outra palavra sobre como vejo o pós-modernismo herdando os escritores de que falei até aqui.

4 CONCLUSÃO

(...) *mais sombras que silêncio.*
Murilo Rubião, “O pirotécnico Zacarias”

I. Antioracular

No ensaio “Nu na banheira, encarando o abismo (um manifesto sobre o fim da literatura e dos manifestos)”,¹¹⁰ Lars Iyer¹¹¹ afirma:

Dizer que a literatura está morta é, ao mesmo tempo, empiricamente falso e intuitivamente verdadeiro. (...) Existem mais leitores e escritores do que nunca. A ascensão da internet marcou também, de certo modo, a ascensão de uma profunda cultura letrada. É mais provável que mandemos mensagens em vez de falar com o outro. Mais que nunca, estamos propensos a comentar ou escrever em vez de assistir ou ouvir. É constantemente citado o fato de haver mais graduados em programas de escrita do que pessoas vivas na Londres da época de Shakespeare (...), a proliferação exponencial de autoria significa que, em breve, o número de livros publicados irá eclipsar a população – haverá mais livros que o total de pessoas que já viveram na Terra. Temos bibliotecas no telefone, livros (em circulação ou não) acessíveis ao toque de um dedo. (...) Vivemos em um inaudito mundo de palavras (pp. 156 e 157).

Ainda assim o ensaísta enfatiza que, em outro sentido, por outros critérios, “a literatura é um cadáver que já esfriou” (p. 157), e que sabemos intuitivamente: “nossa *fé* e nossa *reverência* desapareceram, nossa *crença* na literatura ruiu” (*idem*).

Lars Iyer indaga: antes, o que era a literatura? Era a literatura de Rimbaud, Walser, Gógol, Hamsun, Bataille e, acima de tudo, a de Kafka, e a define:

(...) revolucionária e trágica, profética e solitária, póstuma, incompatível, radical e paradoxal, uma morada para oráculos e *outsiders*, era desafiadora e patética, buscava romper e alterar, descrever, sim, mas, ao descrever, despedaçar, era estar de fora da cultura olhando para dentro, e de dentro da cultura olhando para fora. Obras dessa natureza, desse *espírito*, não existem mais. Ou melhor, ainda existem, mas somente como uma paródia do antigo formato. A literatura tornou-se uma pantomima de si mesma, e seu significado cultural sofreu uma hiperinflação, com suas unidades infinitesimais compradas e vendidas como ações ridiculamente baratas (*idem*).

Qual a causa desse grande declínio? Iyer aponta o desaparecimento das antigas classes e das estruturas de poder. Segundo ele, o declínio da igreja, da aristocracia, da burguesia

¹¹⁰ Publicado originalmente em novembro de 2011, na *The White Review*, a tradução de Thiago Lins deste ensaio foi publicada na revista *Serrote* (nº 12, novembro de 2012, pp. 155-171). A partir desse ponto, para evitar a repetições, informarei apenas o número da página da publicação ao citar fragmentos do ensaio.

¹¹¹ Lars Iyer, autor de dois livros sobre Maurice Blanchot, é professor da universidade de Newcastle upon Tyne, na Inglaterra.

destruiu os grandes antagonistas do empreendimento modernista. Sendo assim, contra o que escritor deve trabalhar, já que não existe mais um antagonista? Já que nenhum poema iniciará a revolução, nenhum romance mudará a realidade? Para Iyer, o pós-modernismo, “o modernismo com um nome mais desesperado” (p. 159), deu a cartada final: tudo está disponível, e nada é surpreendente.

E, contudo, muito antes desse lamento sofisticado, um autor, isolado em seu universo, sabia que reescrever, sempre, as “mesmas” 33 histórias podia ser uma forma de experimentar o caráter inesgotável desse cadáver chamado por alguns de literatura.

II. Doentes de literatura

Prosseguindo essa espécie de síntese, o panorama traçado por Iyer, à primeira vista bastante desolador, aos poucos adquire outro contorno:

Como em qualquer morte, qualquer calamidade, nosso primeiro – e perverso – impulso é a negação. Amamos demais nossos gênios literários para admitir que seus dias estejam contados. (...) A fascinação, as ruínas, o corpo da literatura permanecem, mesmo que seu espírito tenha ido embora. Apenas poucos escritores conseguiram dominar a medonha natureza da literatura atual. Apenas poucos escritores escrevem verdadeiramente sobre as circunstâncias em que nos encontramos e sobre os obstáculos que nos confrontam. O trabalho deles é doentio e canibalístico, absurdo e desesperado, mas também, paradoxalmente, alegre e aliado à verdade. Nessas obras, há uma terrível honestidade que nos liberta. Esses são os escritores que mostram, talvez, como podemos prosseguir (p. 161).

Segundo o ensaísta, antes de sermos curados, é necessário fazer o diagnóstico:

O narrador de *O mal de Montano*, de Enrique Vila-Matas, sofre de um tipo de “doença literária” na qual vivencia o mundo somente pelo conteúdo dos livros que leu, escritos pelos grandes nomes da história da literatura. Ele está condenado a entender a si mesmo, e tudo o mais à sua volta, por meio da vida e da obra dos autores pelos quais é obcecado. O motivo que o faz escrever *O mal de Montano* é encontrar a cura – deixar a literatura por meio da literatura (pp. 161 e 163).

Em seu ensaio, Iyer lembra que o narrador de Vila-Matas é oprimido pela literatura, que a sob seu olhar, o mundo inteiro parece ser um sistema de metáforas e associações literárias, e, desse modo, sequer pode pensar em suicídio, já que a morte é precisamente do que mais fala a literatura.

Iyer constata que a doença do narrador de Vila-Matas tem origem em Kafka, que, no entanto, conseguiu fazer literatura a partir de sua doença:

O castelo pode, como sugere o narrador de *O mal de Montano*, ser uma alegoria da impossibilidade de troca da exegese pela realidade, de evadir-se da doença em direção à saúde. Mas o próprio ato de criar uma alegoria a partir da doença torna-se uma espécie de literatura. Kafka, em outras palavras, ainda consegue escrever literatura, e desse modo sua doença literária é temporariamente suavizada (pp. 163 e 164).

Já o narrador de Vila-Matas tem ainda menos opções disponíveis que o de Kafka, segundo Iyer:

As estruturas da religião ruíram para Kafka, deixando-o no domínio da alegoria, mas, para Vila-Matas, até as estruturas da alegoria ruíram, até a estrutura da narrativa desmoronou. Até Kafka podia contar uma *história*, mas essa capacidade está além do narrador de Vila-Matas. Enquanto Kafka nasceu tarde demais para a religião, todos nós nascemos tarde demais para a literatura (p. 164).

III. Emplasto

Convicto de que “somente à beira do abismo conseguimos nos lembrar do que é intocável” (p. 167), Iyer conclui que para um livro “cujo propósito é identificar a doença terminal da literatura, *O mal de Montano* termina insistindo que algo ainda persiste, uma qualidade resoluta e secreta que não pode ser desfeita nem em tempos como os nossos” (p. 164), e, quixotesicamente, conclama-nos à leitura: “Mais uma vez, como em Cervantes, a narrativa mais atrativa é sobre o papel da literatura em nossa vida” (p. 168).

De minha parte, vítima cervantino-hamletiana incurável do *mal literário*, plenamente consciente de minha doentia condição, persisto lendo e comentando o que leio, sorvendo e regurgitando o remédio que é o veneno – como o fizeram Machado, Kafka e Rubião, e cada um dos outros leitores-escritores mencionados nesta escrita sobre leitura –, defendendo a leitura-escrita como forma de vida.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2012.
- _____. *Prismas – Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra – Os autos do processo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Autêntica Editora, 2012.
- _____. *Memorial de Aires*. Belo Horizonte: Garnier, 2008.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Globo, 2011.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)
- _____. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metafísica*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O espaço literário*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.
- _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Bíblia de Jerusalém – Nova edição, revista e ampliada*. São Paulo: Paulus, 2004.
- BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- BOYD, Brian. "Nabokov & Machado". *Serrote*, Rio de Janeiro, n. 11, jul. 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.
- _____. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BRANDÃO, Ruth Silviano; OLIVEIRA, José Marcos Resende. *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CALASSO, Roberto. *K*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANETTI, Elias. *O outro processo*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- CONY, Carlos Heitor. *Chaplin e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.
- DE FRANCESCHI, Antonio Fernando. *A conversa*. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, set. 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka – Para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GÓGOL, Nikolai. *O capote e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *O nariz e Diário de um louco*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GUATTARI, Félix. *Máquina Kafka*. São Paulo: n-1 edições, 2011.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O escritor que nos lê. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 23-24, jul. 2008.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

IYER, Lars. Nu na banheira, encarando o abismo (um manifesto sobre o fim da literatura e dos manifestos). *Serrote*, Rio de Janeiro, n. 12, nov. 2012.

JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2008.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Carta ao pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Diários*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O veredicto e Na colônia penal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, [199-].

_____. *28 desafortismos*. Florianópolis: Editora da UFSC: Bernúncia, 2010.

LEMAIRE, Gérard-Georges. *Kafka*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

LÉVINAS, Emmanuel. *De Deus que vem à ideia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: José Olympio: ABL, 2008.

MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios: Livro I*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Os ensaios*: Livro I. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MURY, Viviane de Guanabara. *Machado de Assis e Murilo Rubião: as múltiplas possibilidades do duplo*. 144 f. Tese (Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, set. 1996.

_____. O mal de Bartleby. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 fev. 2005.

PESSOA, Fernando. *A educação do estóico*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de autor*. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

_____. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

ROCHA, João Cezar de Castro. Introdução. In: _____. *Contos de Machado de Assis*, v. 6: *Desrazão*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. Introdução – A lição machadiana. . In: _____. *Contos de Machado de Assis*, v. 1: *Música e literatura*, Rio de Janeiro: Record, 2008.

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião – obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O homem do boné cinzento, e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O pirotécnico Zacarias, e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *A Casa do Girassol Vermelho, e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*: Primeiro Livro. São Paulo: Ed. 34, 2002.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A Poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *O mal de Montano*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WEST, Nathanael. *Miss Lonelyhearts*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

ZILBERMAN, Regina. *Brás Cubas autor Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.