



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA
BAHIA / CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA
PORTUGUESA/LIBRAS/LÍNGUA INGLESA**

RICARDO NETO DE OLIVEIRA MOTA

**AS APARÊNCIAS VELADAS EM *A METAMORFOSE*, DE FRANZ KAFKA,
E *BARTLEBY, O ESCRITURÁRIO: UMA HISTÓRIA DE WALL STREET*,
DE HERMAN MELVILLE**

Monografia

Amargosa-Ba

2019

RICARDO NETO DE OLIVEIRA MOTA

AS APARÊNCIAS VELADAS EM *A METAMORFOSE*, DE FRANZ KAFKA,
E *BARTLEBY, O ESCRITURÁRIO: UMA HISTÓRIA DE WALL STREET*,
DE HERMAN MELVILLE

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de Letras: Língua Portuguesa/ Libras/Língua Inglesa da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciado em Letras: Língua Portuguesa/ Libras.

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Vilma Santos Bispo

Amargosa - Ba

2019

MOTA, Ricardo Neto de Oliveira

AS APARÊNCIAS VELADAS EM *A METAMORFOSE*, DE FRANZ KAFKA,
E *BARTLEBY, O ESCRITURÁRIO: UMA HISTÓRIA DE WALL STREET*,
DE HERMAN MELVILLE

/ RICARDO NETO DE OLIVEIRA MOTA. – Amargosa-Ba 2019- 97 p.

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Vilma Santos Bispo

Monografia – **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA-
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES-
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA PORTUGUESA/ LIBRAS,
2019.**



CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
LICENCIATURA EM LETRAS/ LÍNGUA PORTUGUESA/ LIBRAS/ LÍNGUA INGLESA

TERMO DE APROVAÇÃO

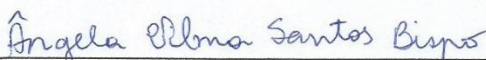
RICARDO NETO DE OLIVEIRA MOTA

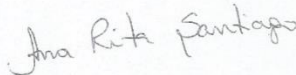
AS APARÊNCIAS VELADAS EM *A METAMORFOSE*, DE FRANZ KAFKA,
E *BARTLEBY, O ESCRITURÁRIO: UMA HISTÓRIA DE WALL STREET*,
DE HERMAN MELVILLE

Monografia apresentada a Universidade Federal
do Recôncavo da Bahia, como parte das
exigências para a obtenção do título de
Licenciado em Letras: Língua Portuguesa-
Libras.


Aprovado em: 26 de fevereiro de 2019

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dra. Ângela Vilma Santos Bispo
Orientadora



Prof. Dra. Ana Rita Santiago
Examinadora


Prof. Me. Ricardo Pacheco Reis
Examinador



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA – UFRB
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES – CFP
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA
PORTUGUESA/LIBRAS/LÍNGUA INGLESA

DECLARAÇÃO

Declaramos, para os devidos fins, que o discente **Ricardo Neto de Oliveira Mota** apresentou, no dia 26 de fevereiro de 2019, às 19h00min, na Sala 03 do Pavilhão de Aulas do Centro de Formação de Professores, o Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação intitulado “*As aparências veladas em 'A metamorfose', de Franz Kafka, e 'Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street', de Herman Melville.*”, que foi aprovado pela Comissão Examinadora.

Amargosa, 26 de fevereiro de 2019


Jaqueline Barreto Lé

Coordenadora do Colegiado do Curso de Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa/Libras/Língua Inglesa do CFP/UFRB
e-mail: cfp.cgradli@ufrb.edu.br

À imortalidade de Franz Kafka

Agradecimentos

Agradeço aos Deuses que me guiam nas palavras; em seguida, o meu eterno agradecimento à minha grandiosa orientadora, Ângela Vilma, que delicadamente me ensinou a viver a arte, conduzindo-me à escuta silenciosa do canto das sereias no cais de um mundo outro, onde a vida interior pulsa mais forte e os sonhos tornam-se possíveis. As inumeráveis tardes de orientação desta pesquisa foram verdadeiras aulas magnas de literatura e outras artes. Eu aprendi tanto; me emocionei, me apaixonei pela Literatura, tive grandes *insights*, e descobri que a vida está em outro lugar, onde a sensibilidade e o intangível moram e convidam todos a este encontro.

Obrigado, por tudo, Ângela; pela doação afetiva, pela concessão de livros e textos, cuidadosamente selecionados como fontes de pesquisa, por todo o tempo de dedicação, cumplicidade literária, e, por ter sido, ao longo desse caminho, uma das principais referências de conhecimentos imprescindíveis para a realização deste trabalho e pela possibilidade de transformação em minha vida. Como foi importante, para mim, embarcar na sua nave literária no início do curso. Sinto-me realizado. Desejo que o Universo lhe retribua infinitamente esse Amor que tens pelos seus *filhos* e pela arte de ensinar Literatura.

Agradeço à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CFP) e a todos os professores(as) que contribuíram enormemente para a minha formação; a todos os servidores desta Instituição; à minha mãe Helena Rita, pela fidelidade, compreensão e amor; à minha família – meu porto seguro – que sempre está ao meu lado em minha trajetória de vida, e a todos os amigos conquistados, durante a graduação. Meus sinceros agradecimentos.

*“Todos nós descendemos d’O capote de Gogól”
- Dostoiévski.*

*É através das palavras, entre as palavras, que se vê
e se ouve. Beckett falava em “perfurar buracos”
na linguagem para ver e ouvir “o que está
escondido atrás” - Gilles Deleuze*

Resumo

Este trabalho é um estudo da novela *A metamorfose* do escritor tcheco Franz Kafka, em diálogo com a novela *Bartleby, o escrivão*, do escritor estadunidense Herman Melville. Os protagonistas das obras analisadas estão dentro de um enclausuramento burocrático e desvirtuam a “organização moral” do mundo. O primeiro precursor seria Bartleby, o qual certo dia *prefere não* realizar as tarefas de caráter burocrático no escritório de advocacia, e, desse modo, perturba a ordem do trabalho e aniquila a subordinação ao patrão. Em *A metamorfose*, o efeito que rompe essa mesma ordem burocrática é um inseto monstruoso. A transgressão dos protagonistas incide em uma aparente incomunicabilidade que permeia todo o núcleo central das novelas. À vista disso, pressupomos uma potência de negação desses protagonistas, incomunicáveis com a realidade burocrática da vida cotidiana. Assim, estes são construídos dentro de uma realidade a ser transgredida: a saída da ordem para a desordem, do ponto distante ao ponto extremo. O objetivo deste trabalho é perscrutar as aparências veladas dos protagonistas e os movimentos de transgressão que denunciam: a incomunicabilidade do homem, os labirintos burocráticos da vida prática e a negação para a afirmação de um mundo em ruínas, que se ergue através da literatura para realizar o irrealizável de um mundo outro.

Palavras - Chave: Aparências; Negação; Ordem; Potência; Transgressão.

Abstract

This work is a study of the novel *The Metamorphosis* of the Czech writer Franz Kafka, in dialogue with the novel *Bartleby, The Scrivener: A Story Of Wall-street* of the American writer Herman Melville. The protagonists of the works analyzed are within a bureaucratic enclosure and detract from the "moral organization" of the world. The first precursor would be Bartleby, who one day prefers not to carry out the bureaucratic tasks at the law firm, thereby disrupting the order of work and annihilating subordination to the boss. In *The Metamorphosis*, the effect that breaks this same bureaucratic order is a monstrous insect. The transgression of the protagonists focuses on an apparent incommunicability that permeates the whole central nucleus of the novels. In view of this, we presuppose a power of denial of these protagonists, incommunicable with the bureaucratic reality of daily life. Thus, these are built within a reality to be transgressed: the order output for clutter, from the point far to the extreme point. The objective of this work is to examine the veiled appearances of the protagonists and the transgression movements that denounce: the incommunicability of man, the bureaucratic labyrinths of practical life and the denial of the affirmation of a world in ruins, that rises through literature to perform the unrealizable of another world.

Keywords: Appearances; Denial; Order; Power; Transgression.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo Primeiro:	
Bartleby e Gregor Samsa: A performance da negação.....	15
I. Os precursores e seus disfarces.....	15
II. A preferência negativa e os efeitos da potência.....	20
III. A exigência de lançar-se para <i>fora do mundo</i>	28
IV. O foco da ficção kafkiana.....	33
V. A aparência do discurso.....	38
Capítulo Segundo:	
A insustentabilidade da negação.....	42
I. A desmontagem.....	42
II. O método da montagem/ Montar para desmontar/ Gregor e Bartleby: insacrificáveis.....	49
III. A revisão da realidade no texto literário.....	60
IV. O entardecer do homem moderno.....	67
Capítulo Terceiro:	
As últimas aparências: <i>os duplos e a imortalidade</i>.....	71
I. O espanto de Freud: Gregor e Bartleby à luz do regresso da civilização ou contra à beleza, limpeza e a ordem?	71
II. A Trindade em Kafka e as Cartas Extraviadas/Duplicadas.....	76
III. A vida dupla de Grete Samsa: um reencontro com Bartleby do Futuro.....	81
Considerações finais.....	92
Referências Bibliográficas.....	95
Anexos.....	98

INTRODUÇÃO

Franz Kafka foi um escritor tcheco de língua alemã do século XX. Escreveu *A metamorfose* em 1912, sendo publicada em 1915. E até hoje surgem interpretações sucessivas devido ao caráter dimensional e polissêmico da obra. Herman Melville, escritor norte-americano do século XIX escreveu *Bartleby, o escrivão* em 1856 (Nova York e Londres) considerado o precursor de Franz Kafka, pois configurou um estilo ficcional, ainda indefinido, que o antecede, e, mais tarde, Kafka reinventaria esse estilo literário (convencionalmente chamado de kafkiano) de um modo mais profundo (BORGES, 1975). A pesquisa baseia-se nessa gênese comum entre as duas novelas as quais consideramos *kafkianas*, a partir dos pontos de aparentes afinidades.

Os protagonistas das obras analisadas estão dentro de um enclausuramento burocrático e desvirtuam a “organização moral” do mundo. O primeiro precursor seria Bartleby, este que certo dia, *prefere não* realizar as tarefas de caráter burocrático no escritório do advogado-chefe, perturbando, deste modo, a ordem do trabalho e aniquilando a subordinação ao patrão. Em *A metamorfose*, o efeito que rompe essa mesma ordem burocrática é um inseto monstruoso. O protagonista da novela acorda metamorfoseado em inseto; não consegue se levantar para ir ao trabalho, e o gerente da firma se dirige até a sua casa para saber o motivo de tal desobediência, de tal desordem. À vista disso, pressupomos, em primeira instância, uma potência de negação desses protagonistas, incomunicáveis com a realidade burocrática da vida cotidiana.

A partir da perspectiva foucaultiana do discurso institucional, os dois protagonistas deveriam estar na ordem das leis: aceitar a burocracia como uma realidade organizada, de produção, e de uniformidade. Observamos uma aparência de incomunicabilidade nas relações humanas burocratizadas representadas nos textos literários analisados. A preferência pela tradução brasileira de Modesto Carone e Cássia Zanon, não prescindiram consulta aos originais *Die Verwandlung* (KAFKA, 1915), em alemão, e *Bartleby, The Scrivener: A Story Of Wall-Street* (MELVILLE, 1856), em inglês, posto que foram úteis em algumas comparações pontuais. A pesquisa surge do encontro das filiações entre a obra estadunidense e a obra alemã, no que tange à incomunicabilidade como caminho para transgredir a ordem de um mundo regido com leis, normas burocráticas e, assim, aprisionando o ser humano.

Atualmente estamos cada vez mais integrados às inovações tecnológicas do século XXI.

O mundo da informação visual e das redes sociais criam um enclausuramento das pessoas a uma realidade paralela alienada pela simulação de realidade. As coisas práticas da vida, agora, são realizadas pelos sistemas, via internet, diferentemente, claro, de Gregor Samsa que era um caixeiro viajante encarregado de uma firma de vendas, viajando exaustivamente a serviço da burocracia, e Bartleby, um copista da Lei. Apesar de todos os recursos tecnológicos de comunicação aproximarem as pessoas, virtualmente, estamos vivendo em dias incomunicáveis, e cada vez mais Bartleby's – copistas – são reproduzidos; mas diferente de Bartleby, de Melville, que nega em potência do NÃO, estes novos Bartleby's contemporâneos dizem SIM à alienação, a padronização, todos cada vez mais isolados pelas redes sociais e seus dispositivos.

A literatura de Kafka e Melville, aparentemente, tem uma função revolucionária, e uma das certezas que podemos obtê-la é a experiência leitora de sermos compreendidos por ela, permitindo-nos a uma auto revolução interior para suportar as dores deste mundo despótico. Os autores se distanciam da obra à medida em que o leitor a recria pelo ato de leitura. Os desencadeamentos dos fatos em *A metamorfose e Bartleby*, levam os protagonistas a morrerem no final da narrativa, mas estes permanecem vivos em nós, como uma morte impossível para o despertar deste mundo alienante e das convenções que nos aprisionam. Assim, os protagonistas são construídos dentro de uma realidade a ser transgredida: é a saída da ordem para a desordem, do ponto distante ao ponto extremo. O prisma deste trabalho – objetivo – é perscrutar as aparências veladas dos protagonistas e os movimentos de transgressão que denunciam: a incomunicabilidade do homem, diante dos labirintos burocráticos da vida prática e a sua *potência* para a afirmação de um mundo em ruínas que se ergue, através da literatura, afim de realizar o irrealizável de um mundo outro.

No capítulo primeiro, veremos como a linguagem demarca formas nas obras analisadas, respeitando a literalidade dos textos. Teremos como enfoque a teoria deleuziana da *agramaticalidade*¹ em *Bartleby, o escrivão*, e sua *potência*. Simultaneamente, na novela *A metamorfose* investigaremos o universo labiríntico “kafkiano”. Em vista disso, nos tópicos subsequentes, faremos uma possível sondagem da genealogia destes protagonistas e suas respectivas constelações literárias; as aparências, as filiações, a burocracia em Gregor Samsa e Bartleby, as posições narrativas, os discursos aparentes, secretos, e as similitudes com outros personagens da literatura universal. Este trabalho é fundamentado em um aporte teórico

¹ DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. *Bartleby, ou a fórmula*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997, p.80.

sistemático de Agamben (2015), Blanchot (2011), Borges (1975), Carone (1983), Deleuze (1997), Dostoiévski (2011), Gógol (1842), Michael Foucault (1970), Octavio Paz (1982), Perrone-Moisés (1990) entre outros que anunciam, junto a Kafka e Melville, a incomunicabilidade do homem moderno.

No capítulo segundo, aprofundaremos as análises comparativas a partir das amostras dos textos literários das duas novelas, em um processo de desmontagem de cenas. A intensidade da negação de ambos os protagonistas: o primeiro que nega com a fórmula/potência do *prefiro não*; e o segundo, em potência de uma metamorfose monstruosa, demonstra uma reação à força esmagadora das relações sociais (da família e da instituição) que os atingem. À medida que o método da construção narrativa é desvelado – em diálogo com os teóricos nessa pesquisa – encontraremos outras filiações precursoras como *Akaki Akakiévitch*, personagem copista de Gógol, na literatura russa, enriquecendo assim, outras significações as quais anunciam o mesmo mal-estar que reside no homem moderno.

Na análise dos protagonistas nada está passível de sustentabilidade, tudo caminha para a morte e circularidade da negação. Dessa maneira reconhecemos o método de Kafka, definido por Ricardo Piglia (2006) e Gunther Anders (2007), aplicado nesta pesquisa, também, a *Bartleby*, para desarticular no plano transgressivo o mundo convencional. E, assim, tornam-se visíveis ao leitor a alienação e a subordinação desse *mundo louco* em que todos parecem estar adormecidos. Ainda neste capítulo, seguindo abordagens de Deleuze (1997), sustentaremos um possível prenúncio – dos protagonistas – de reconciliar a humanidade, e o gênero humano: o inumano com o humano. Na continuidade do capítulo revisaremos a “realidade” no texto literário. As imagens como potência, ou melhor, potencializadas no imaginário do leitor: Gregor é o inseto monstruoso (a extrema irrealidade não fantástica) dentro da exatidão extrema de um cotidiano realista.

Veremos, pois, as circularidades e os “disfarces”, apontados por Vladimir Nabokov (2015), que encerram o capítulo segundo para reiniciar no terceiro: as últimas aparências da transgressão e da incomunicabilidade. Os protagonistas serão apresentados na perspectiva da exclusão deste mundo, da desordem de si, pois vivemos em um tempo de deformidades e de ameaças constantes. O estado de potência de Gregor e *Bartleby* não é esclarecer as razões da transgressão, mas o despertar da consciência para os processos alienantes da civilização. É no capítulo terceiro, portanto, que se dará o encontro da literatura com a psicanálise (FREUD, 2011) na possível tentativa de resposta ao mal-estar do homem moderno, carregado de angústias e infelicidades ocasionadas possivelmente pela falta da busca de uma realização

interior.

E, por fim, o capítulo terceiro alcança, talvez, o ponto mais elevado da pesquisa com análises das últimas cenas mais essenciais das novelas: a dualidade *morte e sono*, dos protagonistas, o duplo e a imortalidade. Esses são horizontes de aparências secretas e circulares que serão desveladas junto ao aporte teórico final – de filósofos e escritores – como Otto Maria Carpeaux (2005), Deleuze e Félix Guattari (2003), Blanchot (2003), e Morin (2014). A rigor, no encerramento da pesquisa será percorrida nos textos literários a possibilidade de abertura de uma nova via: uma continuidade circular do aparente e do secreto, dentro e fora da órbita da linguagem.

CÁPITULO PRIMEIRO:

BARTLEBY E GREGOR SAMSA: A PERFORMANCE DA NEGAÇÃO

I. Os precursores e seus disfarces

A literatura nos convida a sair da órbita da linguagem comum. Como diria Nabokov (2015 p.90), a grande literatura se aproxima do irracional, e cada escritor tem seu método de retirar o leitor do plano racional da vida. Ainda na perspectiva nabokoviana, o efeito varia de leitor para leitor – aquele que se propõe a uma leitura superficial, verá em *A metamorfose*, de Franz Kafka, um grande absurdo e pode até duvidar da possibilidade do protagonista acordar transformado em um inseto monstruoso, acreditando que isso é inverossímil. O outro leitor, o mais “solene”, pode assumir que a obra de Kafka e *Bartleby, o escriturário*, de Herman Melville, tenha apenas um propósito de crítica ferrenha à burocracia (NABOKOV, 2015).

A proposição desta pesquisa pode estimular o leitor mais fértil a pensar do ponto de vista da criação literária como transgressão de uma ordem, e avançar um pouco mais adiante nos desdobramentos das imagens que vão surgindo e se interligando/entrelaçando de forma cíclica no texto literário. A literatura de Kafka e Melville não tem a pretensão de nos apresentar um mundo satisfatório, mas acentuá-lo ao extremo e ao negativo: o mal-estar na sociedade, tornando o mundo mais espantoso ainda, apesar da não percepção do espanto provocado pelas narrativas. Algo ainda permanece velado. E a partir deste efeito na linguagem literária é que temos o antídoto para uma leitura além das aparências – desvelando as possibilidades veladas.

Percorremos, ou melhor, delimitamos um ponto de partida, antes de chegar à análise de transgressão dos protagonistas das obras “kafkianas”. Para Fiódor Dostoiévski (1821-81), *todos nós descendemos do “Capote” de Gógol*; tentaremos entender o porquê isto nos interessa do ponto de vista da pesquisa. A novela gogoliana, publicada em 1842, conta a história do protagonista *Akaki Akakiévitch*, considerado o primeiro copista da literatura e anunciador de outros personagens similares da literatura universal que surgiriam mais tarde com outras roupagens.

O supracitado protagonista é um funcionário público, conselheiro titular, que tem as mesmas funções de qualquer escriturário: copiar. “Os chefes o tratavam com frieza despótica. Os ajudantes metiam-lhe os papéis debaixo do nariz sem mesmo dizer “Copie” (...) E desde então o deixaram copiando eternamente” (GÓGOL, 1842, p.06). A novela narra a história de submissão e conformismo deste personagem solitário: “*ruivinho e meio calvo, míope, rugas de ambos os lados do rosto*”. Dedicou a sua vida ao trabalho de copista; sem desejos, resignou-se diante de sua insignificância. Certo dia, no trajeto cotidiano de sua casa até a repartição onde trabalha, desconfia que a culpa de sentir tanto frio e dores nas costas, naquelas manhãs, seria o capote surrado e desgastado pelo tempo. Akaki era resistente em desfazer-se do único capote que possuía, zombado por seus colegas, até que um alfaiate o convence a comprar um novo, depois de muitos esforços econômicos para conseguir a importância.

Esse novo capote se apresenta para o protagonista como uma possibilidade de proteção e de saída de uma aparente subserviência oprimida. E quando a vida se alegra para o pobre Akaki, que jamais usufruiu de um conforto, o capote é roubado por alguém desconhecido “- Esse capote é meu! – disse um dos homens, pegando o capote de *Akaki Akakiévitch* pela gola (GÓGOL, 1842, p.13).

A decadência do personagem é contínua, sem intervalos. Após o roubo, ele procura comissários das instituições de poder para conseguir registrar o furto, recuperar o capote e provar sua dignidade. Em todas as suas tentativas é fracassado, humilhado e incompreendido pelas instâncias de poder. Akaki adoece e morre como um indigente. E sua imagem permanece na sociedade como um fantasma a roubar capotes. O retrato de Akaki é, talvez, a fragilidade do homem moderno e sua decadência, frente a uma hierarquia de poder que oprime, nos assaltando a alma.

Após a morte de *Akaki*, um outro fantasma entra no plano da realidade da narrativa. Essa imagem fantasmagórica confunde o leitor, o qual passa a acreditar que o protagonista – depois de sua morte – se torna um fantasma à procura de seu capote roubado, mas na verdade essa realidade é uma máscara, pois o ladrão que roubou o capote de *Akaki Akakiévitch* vira também fantasma numa circularidade viciosa, própria da vida (NABOKOV, 2015, p.97). Gógol está despistando o leitor, mascarando a realidade; e o leitor, além do mais, entra na máscara, nesse círculo infinito de “disfarces” velados:

(...) porque toda realidade é uma máscara). O homem confundido com o fantasma sem casaco de Akáki Akákievitch é na verdade aquele que roubou seu casaco. Mas o fantasma de Akáki Akákievitch só existiu por lhe faltar um

casaco, enquanto agora o guarda, incorrendo no mais estranho paradoxo da história, toma como sendo o fantasma exatamente a pessoa que era sua antítese, o homem que roubara o casaco. Assim, a história descreve um círculo completo: um círculo vicioso como são todos os círculos. Embora se disfarcem de maçãs, planetas ou rosto, humanos (NABOKOV, 2015, p.97).

O poder é um labirinto perigosíssimo. *A carta roubada* (1844) conto de Edgar Alan Poe, é uma descendência disfarçada – do mesmo roubo que sucede ao capote do protagonista Akaki Akakiévitch. O cenário da narrativa de Poe é Paris do século XIX. Quando certo dia um delegado da polícia parisiense entra no apartamento de dois amigos para buscar esclarecimentos do possível roubo de uma carta. A partir desse momento toda a novela gira em torno da circularidade de “disfarces” e a “verdadeira” carta não é encontrada.

Ambos os roubos (o capote e a carta) são infinitos e circulares, quando os textos literários têm o tom kafkiano na construção narrativa, pois quem detém o capote e a respectiva carta, nas novelas, possuem o poder. No entanto, este poder é “dissipado”, e há uma transitoriedade tormentosa com névoas sombrias no desejo de reencontrar aquilo que está perdido. Os narradores deixam os vestígios das aparências desse poder de possuir algo que foi convencionalizado de “poder”. “ - Este capote é **meu!** – disse um dos homens, pegando o capote de Akaki Akakiévitch pela gola” (GÓGOL, 1942, p.15, grifos nossos). Agora, lançamos o olhar para o trecho do conto “A Carta Roubada” quando um dos amigos que estão no apartamento responde ao delegado sobre a posse da carta:

“Está claro, como acaba de observar — disse eu —, que a carta se encontra ainda em poder do ministro, pois é a posse da carta, e não qualquer emprego da mesma, que lhe confere poder. Se ele a usar, o poder se dissipa” (POE, 1844, p.03). E o poder é circular, não tem princípio nem fim, é uma espiral infinita. Parece um estranho paradoxo, mas o conteúdo da carta em Alan Poe está velado, mascarado, assim como também está o significado do “capote” de Gógol. Como vimos, mais uma vez, Nabokov tinha razão ao afirmar, em “Lições de literatura russa,” que *toda realidade é uma máscara*. E as evidências dessa máscara estão, quem sabe, muito próximas do leitor, quando perscrutamos os textos literários.

Ao afirmar que descendemos de “O Capote”, Dostoiévski quer nos mostrar que, de algum modo, nós também estamos à procura deste “Capote”, desta imagem emblemática. Akaki procurou recuperá-lo pelos meios burocráticos, percorrendo todas as instâncias da Lei, e a cada passo um desprezo, uma desesperança, infinitos desencontros. Todos nós somos homens e mulheres em rotas alteradas, à procura do desconhecido nessa circularidade, sem princípio nem

fim. A literatura e as artes são o único caminho – o de maior fidelidade, talvez – para arregalar os olhos à frente do labirinto, que é a vida, e os desejos desconhecidos e misteriosos da humanidade.

Neste estudo delineamos *O capote* de Gógol como o marco inicial da Burocracia na literatura ocidental. Esta que surge como um fantasma, uma realidade mascarada a qual não temos acesso, não podemos ver o que está detrás, mas apenas o seu “disfarce”. A burocracia, sendo interpretada a partir do fantasma ou ela mesma o é - a fantasmagorização de uma realidade inventada, e de hierarquização de poderes. Jorge Luís Borges (1975), em seus Prólogos², afirma que a narrativa desumana de *Bartleby*, de Melville, parece prefigurar Franz Kafka. Segundo Borges, a matéria das narrativas kafkianas é composta por uma infinidade de ciclos intermináveis, de uma mensagem que nunca chega ao seu destino e de infinitas hierarquizações. “Duas ideias - ou melhor, duas obsessões – regem a obra de Franz Kafka. A subordinação é a primeira das duas; o infinito, a segunda. Em quase todas as suas ficções há hierarquias, e essas hierarquias são infinitas” (BORGES, 1975, p.140).

O leitor mais atento pode perceber que Kafka e Melville possuem afinidades com o escritor russo em suas criações literárias no que diz respeito às temáticas recorrentes. “*Todos nós descendemos d’O capote de Gogól*” atestou Dostoiévski (BEZERRA, Paulo, 2005, p.98). Tal afirmação se revela como a forma dos personagens estudados neste trabalho configuram-se enquanto herdeiros do arquétipo inicial, que neste contexto seria *O Capote*. O texto clássico de Borges, *Kafka e seus precursores* (1952), anuncia que cada *escritor cria os seus precursores*, de modo que, a diacronia temporal de passado e futuro se confundem ou se anulam. Sendo assim, todos os escritores que vieram antes e depois de Kafka, e escreveram narrativas nesse espaço de hierarquias infinitas, só foram reconhecidos porque Kafka existiu e lançou luz sobre todas as narrativas que têm o tom kafkiano. Logo, Kafka, segundo Borges, teria criado os seus precursores.

Se não me engano, as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me engano, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos reside a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria (BORGES, 1952, p.129).

Em primeiro lugar, é necessário entender as aparentes ligações dos precursores disfarçados (“criados” por Kafka) nos próximos textos literários que dão prosseguimento nessa

² BORGES, J. L. Prólogos com um prólogo dos prólogos. Trad. Josely Vianna Baptista –São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.141.

linha literária. Nesse sentido, Gógol também seria precursor de Kafka com *Akaki Akakiévitch*, assim como o protagonista do romance *O Estrangeiro*, do escritor e filósofo Albert Camus (Argélia), publicado em 1942. O protagonista tem um modo de vida indiferente a tudo que o cerca. A narrativa começa com a notícia da morte de sua mãe. Ele acompanha o sepultamento e no dia seguinte conhece uma mulher, vai ao cinema, assiste a uma comédia, leva uma rotina habitual, até matar um inimigo de seu amigo na praia, depois de alguns desentendimentos. Esse é o ponto mais alto do romance, e continuamos a compartilhar com o personagem, através desse narrador de Camus, uma sensação de não-pertencimento a esse mundo que oprime, julga e finge aparências.

O que talvez reside no “estrangeirismo” do protagonista camusiano é um exílio dentro da sua própria existência, assim como Gregor foi exilado na condição monstruosa de inseto, mas continuando com todos os traços humanos da racionalidade. “(...) e viu de novo suas perninhas lutarem umas com as outras, possivelmente mais que antes, e não encontrou nenhuma possibilidade de imprimir calma e ordem àquele descontrole (...)” (KAFKA, 1997, p.13-14). O ponto de convergência entre estes protagonistas, incluindo também Bartleby, é a possível humanidade perdida e um deslocamento do convencional; a ordem do mundo está alterada dentro de cada um deles.

Outro texto que tem afinidades “precursoras” é o romance *O amanuense Belmiro*, do escritor brasileiro Cyro dos Anjos, publicado em 1937, cujo título, lembremos, é sinônimo de escrevente, copista ou funcionário de repartição pública. “São raros os que chegam à burocracia triunfante (...) e o homem não é mais do que um conjunto de fórmulas e praxes, ou melhor, é o próprio processo, em forma hierática e cabal” (ANJOS, 1983, p.36). *O amanuense Belmiro* é a narrativa de um homem burocrata, solitário, com uma vida introspectiva, contada pelo próprio narrador-personagem em forma de diário confidencial, com um lirismo que se alterna entre o sonho, realidade e o vazio existencial.

O romance de Anjos se aproxima do arquétipo do escrevente Akaki e do escrevente Bartleby. E faz uma alusão à obra *O Processo* (2003), de Franz Kafka, em que o protagonista Josef K. é tolhido por uma acusação sem precedentes e enfrenta todas as fases burocráticas de um processo que não se realiza, longe de qualquer possibilidade de acesso. "O processo" nos coloca “Diante da Lei”. Josef K., ao acordar pela manhã, ainda na cama, recebe de imediato uma detenção sem razões aparentes. Ocorre cena similar em *A metamorfose*, “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 1997, p.7). O motivo da acusação de Josef

K., em *O processo*, está velado, inacessível. O que compõe o desenrolar do romance são os deslocamentos, inversões, obscuridades, mudanças de perspectivas, verossimilhanças, mas nada que possa trazer uma exatidão, uma materialidade aos autos do processo.

As tensões da narrativa criam em torno de Josef K. uma atmosfera de aprisionamento e estado de exílio constante. Em segundo plano, o sistema opressor jurídico imprime no corpo do acusado uma culpa de causa desconhecida, esta que Josef K. compartilha conosco. Em suma, não há jurisprudência que salve este protagonista. A literatura de Kafka se assume como uma possibilidade de entrar pela porta do desconhecido e divagar pelos caminhos labirínticos da consciência humana. No anexo deste trabalho projetamos uma linha do tempo literária, com as datas de publicações, dos possíveis precursores de Kafka abordados neste início da pesquisa.

II. A preferência negativa e os efeitos da potência

Em *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*, o narrador-personagem é um advogado do Distrito Financeiro da cidade de Nova Iorque, cuja profissão dos últimos trinta anos lhe concedeu uma experiência de trabalho mais direta com escrivãos ou escrivães: *I have known very many of them, professionally and privately, and if I pleased, could relate divers histories, at which good-natured gentlemen might smile, and sentimental souls might weep*³ (MELVILLE, 1856, p.01). Desse modo, o narrador revela conhecer a natureza de diferentes escrivãos, cada um com um tipo de comportamento singular, e a inusitada chegada de Bartleby nos retira do centro. O texto é “violentamente cômico, e o cômico sempre é literal” (DELEUZE, 1997, p.80), assim, aprofundaremos na exatidão extrema do protagonista com o seu rigor solene, desconcertante.

A demanda de tarefas havia aumentado no escritório do advogado, gerando a necessidade de contratação adicional de mais um escrivão. *I can see that figure now—pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby*⁴(MELVILLE, 1856, p.06). Essas

³ Eu conheci muitos deles, em caráter profissional e privado, e, se assim desejasse, poderia relatar histórias diversas, que talvez provocassem sorrisos em cavalheiros de bem e fizessem chorar aqueles mais sentimentais (MELVILLE, 2008, p.13). Tradução de Zanon.

⁴ Eis que surge numa certa manhã na porta do escritório, um rapaz: “-pallidamente limpo, tristemente respeitável, incuravelmente pobre! Era Bartleby” (MELVILLE, 2008, p.27) Tradução de Zanon.

descrições das características aparentes do protagonista merecem destaque. Palavras que se mesclam de uma forma paradoxal - a “palidez” denota falta de sangue, o “limpo” indica pureza, ou algo não contaminado. Bartleby é descrito de um modo que demonstra estado de ‘tristeza’ com “respeitabilidade”, e, não há “cura” para sua “pobreza”. Essa construção textual produz um efeito inarticulado no sentido de cada expressão, ou talvez um rechaçamento da linguagem. Em síntese, esse possível oxímoro delinea o perfil de Bartleby, produzindo duas ideias aparentemente contrárias que se anulam mutuamente sobre a persona, e tais caracterizações nos ajudam a intuir, mais adiante, sobre a contingência do “disfarce” do protagonista.

Bartleby é contratado, e a princípio trabalhava de forma demasiada com dedicação além do comum. “Ele trabalhava dia e noite, copiando à luz do sol e à luz de vela. Sua dedicação deveria deixar-me bastante satisfeito, uma vez que ele era assaz laborioso” (MELVILLE, 2008, p.28-29). O escritório do advogado contava com dois escriturários, Turkey e Nippers, que se revezavam nas revisões de documentos: enquanto um lia a cópia, o outro escrivão examinava o original.

O advogado também tinha o hábito de auxiliar na checagem de documentos, juntamente com seus escrivães, enquanto Bartleby se encontrava atrás de um biombo (divisória móvel), sem possibilidades de comunicação alguma com os demais no escritório. No terceiro dia de trabalho, o chefe subitamente chama Bartleby para conferir um documento com ele, e, na espera de ser prontamente atendido, Bartleby responde: “*I would prefer not to,*” na tradução de Cássia Zanon – “*Prefiro não fazer* (p.30)”. Essas palavras rompem com uma ordem preestabelecida e subordinada ao cumprimento de deveres burocráticos.

É interessante pensar com Deleuze no ensaio *Bartleby, ou a fórmula*, essa preferência negativa e suas nuances linguísticas. Para Deleuze (1997) a construção da fórmula está gramaticalmente correta até um determinado ponto, pois a terminação NOT TO motiva uma indeterminação. Em outras palavras, é a incomunicabilidade de transgredir alguma coisa. “Murmurada numa voz suave, paciente, átona, ela atinge o irremissível, formando um bloco inarticulado, um sopro único. A esse respeito tem a mesma força, o mesmo papel que uma fórmula agramatical” (DELEUZE, 1997, p.80).

Notemos que a *agramaticalidade*, na perspectiva deleuziana, consiste na língua portuguesa, a um enunciado que não corresponde às regras estabelecidas pela própria língua. Então, Deleuze propõe um exemplo prático em que alguém tem em mãos alguns pregos para perfurar uma parede e diz: “TENHO UM DE NÃO SUFICIENTE”. É a fórmula agramatical que vale como o limite de uma série de expressões corretas: “tenho um a mais, Não tenho

suficiente. Falta-me um...” (p.81). Sustenta-se, portanto, que a fórmula de Bartleby ainda não é desse tipo, mas tem a função de uma “aparente incomunicabilidade”. A fórmula soa, especialmente na língua inglesa, com uma tonalidade poética e excepcional.

Quando *Bartleby, o escrivão*, decide parar de copiar, ele transgride a ordem, criando uma zona incomunicável na linguagem, uma perfuração, como afirmou Deleuze (1997, p.83): “Talvez, seja ela que cava na língua uma espécie de língua estrangeira”. O procedimento adotado por Melville é a potência de inventar um mundo outro para Bartleby, pois ele é o *fora*, o outro lado, *uma outra língua no interior da língua*, com efeito de uma explosão sísmica ou como um tremor da língua:

Não é notadamente nisso que consiste a vocação esquizofrênica da literatura americana, fazer escorrer assim a língua inglesa, à força de derivas, de desvios, de subtração ou de adição sintáticas (por oposição à sintaxe *standard*)? Introduzir um pouco de psicose na neurose inglesa? Inventar uma nova universalidade? Conforme a necessidade, convocam-se as outras línguas no interior do inglês para melhor fazê-lo restituir um eco dessa língua divina de tempestade e de trovão (DELEUZE, 1997, p.84).

Desse modo, Bartleby e também Gregor em *A metamorfose* estão do outro lado, no avesso do mundo, arrastados pela “incomunicabilidade”. A preferência negativa nos dois protagonistas é como uma violência sobre a linguagem. Há um desenraizamento da convenção, uma música de violino que destoa. “Como em Kafka, “um pio dolorido” embaralha a ressonância das palavras, enquanto a irmã já prepara o violino que responde a Gregor (DELEUZE, p.84). Em *A metamorfose*, a desarticulação é o inseto monstruoso que se encontra desterritorializado. A família de Gregor deseja o retorno dele para o território da burocracia, do trabalho. Assim como Bartleby necessita retornar à cópia para o sistema burocrático. Os dois protagonistas entram no confronto da falta de comunicação.

Em estado de espanto, o advogado recua por um momento: “Sentei-me no mais absoluto silêncio durante alguns instantes, tentando recompor meu abalado raciocínio” (MELVILLE, 2008, p.30). O narrador, na incerteza de ter sido enganado pelos seus ouvidos, ou acreditando que Bartleby não lhe tinha compreendido, solicitou novamente que o fizesse, mas a resposta de Bartleby persiste e o advogado, consternado, retruca: “-Prefere não fazer? –repeti, levantando-me alterado e cruzando a sala a passos largos. - o que você quer dizer com isso? Você está maluco?” (Melville, 2008, p.31). Ocorre neste instante um estranhamento, nada afeta o escrivão, ele permanece tranquilo sem o menor sinal de inquietação. Sem saber o que fazer,

diante da circunstância inédita, o advogado decide chamar o escrivão Nippers para cumprir a atividade.

Até este ponto da narrativa ainda não temos conhecimento do passado de Bartleby. Quem era de fato esse jovem escrivão? Seria Bartleby um homem que viu na sua própria lucidez a falta de sentido em tudo, e a ineficiência da burocracia? Pensando com Deleuze numa perspectiva messiânica, Bartleby é um anunciador, talvez será: – “O homem do futuro ou de um mundo novo” (Deleuze, 1997 p.86). Bartleby se assemelha ao homem moderno carregado de angústias, torturado pelo sistema, escravizado pela máquina burocrática. Ele se encontra em Wall Street, local onde se concentra a maior Bolsa de Valores do mundo.

A particularidade dos protagonistas é o desconcerto do mundo, a perda de um ponto de apoio, a sustentação essencial. As palavras ditas por Bartleby criam uma ambiguidade entre “preferir” - expressão verbal com valor positivo e o “não,” valor negativo. Deste modo, a linguagem atinge um ponto de “deslizamento” ou uma zona de “vizinhança extrema” (Deleuze, 2008p.90):

(...) Bartleby inventou uma nova lógica, uma lógica da preferência que é suficiente para minar os pressupostos da linguagem. Como observa Mathieu Lindon, a fórmula “desconecta” as palavras e as coisas, as palavras e as ações, mas também os atos e as palavras: ela corta a linguagem de qualquer referência, em conformidade com a vocação absoluta de Bartleby, “ser um homem sem referências”, aquele que surge e desaparece, sem referência a si mesmo nem a outra coisa. Por isso, apesar de seu aspecto correto, **a fórmula funciona como uma autêntica agramaticalidade** (DELEUZE, 2008 p.86, grifos nossos).

A expressão que destoa a ordem cria uma tensão entre o sim e o não. Giorgio Agamben, filósofo italiano, por sua vez, traduz a fórmula como uma positividade, uma autêntica força de criação – Bartleby como uma folha em branco, o princípio de um ato criativo. “A fórmula, tão meticulosamente repetida, destrói toda possibilidade de construir uma relação entre poder e querer (...). **Ela é a fórmula da potência**” (AGAMBEN, 2015, p.28, grifos nossos). A transgressão de Bartleby é uma potência da impossibilidade. Dessa maneira, o *não preferido e preferível* forma uma unidade circular potente sem a possibilidade de apontar uma referência. Alguns dias depois surge novamente a necessidade de examinar cópias, e Bartleby recusa pela segunda vez. Ao longo da narrativa a potência, na perspectiva de Agamben (*a qual é sempre potência de fazer ou não fazer*), ocorre de formas sucessivas entre o afirmar e o negar as ações solicitadas pelo chefe advogado: “*Prefiro não fazer; prefiro não responder, prefiro não ir; prefiro não dizer...*”

O protagonista melvilliano em seu modo original de agir frente às ordens, implica numa constatação: Bartleby não atende as demandas do poder corporativista nem está subserviente

ao advogado, tal qual perde o poder sobre ele diante da “potência” que o protagonista assume. Essa é a sua potencialidade e seu lado incomunicável com a burocracia, a real possibilidade de transgressão, pois caso Bartleby respondesse “sim” ou “não” ele estaria de acordo com a burocracia tornando-se mais um “vencido”, “sobrevivente” ao mundo contemporâneo moderno.

“Mas havia algo em relação a Bartleby que não apenas me desarmava estranhamente, como, de um modo maravilhoso, tocava-me e desconcertava-me. Comecei a argumentar com ele” (MELVILLE, 2008, p.33). Em conformidade com Deleuze essas ocorrências do protagonista melvilliano: “*Prefiro não fazer; prefiro não responder, prefiro não ir...*” beira à classificação de uma preferência monstruosa, assim como Gregor beira à monstruosidade de sua metamorfose. “(...) Sempre fazemos isso. É dever de cada escriturário ajudar a conferir sua própria cópia. Não é assim? Você não vai falar? Responda! –Prefiro não responder- replicou ele num tom suave” (MELVILLE, 2008, p.33). Sob a ótica deleuziana Bartleby é um ser solitário em potência, esvaziando a linguagem, o indizível, revelando o vazio, a imperfeição das leis, a mediocridade das pessoas e a hipocrisia de um mundo já consumado. Conferidas estas singularidades à figura de Bartleby, não é ele o doente “*mas o médico de uma América doente, o medicine-man, o novo Cristo ou o irmão de todos nós*” (DELEUZE, 1997, p.103).

Este estudo, como já foi dito, pretende desvelar a “aparente incomunicabilidade” dos protagonistas investigados na novela de Franz Kafka e Melville. Quanto a isso, o personagem melvilliano pertence a constelação filosófica da “fórmula, ou da potência” como diria Deleuze; e segundo Agamben (2008, p.25), *Bartleby, ou da contingência*- “é a figura extrema do nada do qual procede toda a criação”, e, até o presente momento da narrativa não temos indicativos de sua vida pessoal. Sendo assim, o protagonista assume a mais inexorável reivindicação da vontade do absoluto nada. Até mesmo o chefe advogado está convencido da irreversível acomodação de Bartleby ao nada. “Você está decidido, então, a não cumprir minha solicitação...uma solicitação usual e de bom senso?” (MELVILLE, 2008, p.34). A transgressão de Bartleby e Gregor é uma *nova lógica* que exige a questão do esclarecimento.

Bartleby e Gregor Samsa são, nas perspectivas aparentes da incomunicabilidade, uma denúncia à civilização humana, seus extravios, seus males e conflitos em intimidades secretas. “O que conta para um grande romancista, Melville, Dostoievski, Kafka ou Musil, é que as coisas permanecem enigmáticas e, contudo não arbitrarias (...)” (DELEUZE, 1997 p.94). O romancista não tem a pretensão de explicar as razões da transgressão. O mistério está assimilado na narrativa, pois a vida como matéria desta, é de uma complexidade suprema e quase inatingível. O recorte transgressivo dos protagonistas é o micro dentro de um macro. E o macro é micro

também. A relação é dúbia, ou seja, a arte literária é microscópica, e através dela acessamos outras camadas do macroscópico.

Ainda no ensaio *Bartleby, ou da contingência* - termo que significa a possibilidade de algo acontecer ou não, no sentido de imprevisibilidade, Agamben traça figuras que cercam o escrivão. Bartleby seria “o escriba (entre os judeus, aquele que lia e interpretava as leis) que não escreve”. E menciona num prisma comparativo o filósofo grego Aristóteles como *o escriba da natureza que molha a “pena benévola” no tinteiro*, sobre a qual estava, naquele instante, escrevendo seus pensamentos (AGAMBEN, 2015, p.12). Na Grécia Antiga as escrituras eram feitas com tinta sobre uma folha de papiro coberta por uma fina camada de cera. Agamben infere uma concepção divina para o escriba no ato de escritura: *quando este pega a pena de escrever e desloca; não é ele que o faz, mas sim, um acidente– sem causalidades– que Deus cria em quatro fases:*

“O primeiro acidente é a minha vontade de mover a pena; o segundo, é a minha potência de mover-me; o terceiro, o próprio movimento da mão; o quarto, por fim, o movimento da pena. Assim, quando o homem quer algo e o faz, isso significa que primeiro foi criada para ele a vontade, depois a faculdade de agir e, por último, a própria ação” (AGAMBEN 1993, p.19).

E conclui ainda que não se trata apenas desse ato criativo das mãos do escriba no percurso da escritura, mas a intencionalidade dos “teólogos sunitas em quebrar para sempre a tabuleta de escrever do escriba que continha os princípios e as leis (...)” (p.19); consequentemente, o desejo de “apagar do mundo qualquer experiência da possibilidade”. Aqui entendemos o escritor como potência em seu ato criativo movido pela *pena benévola* no ato da escrita e Bartleby, escrevente, potência. O escritor, Herman Melville, reivindica a sua potência de criar ou recriar a experiência da possibilidade. Mas, para Agamben, a realização da potência é também sua não-realização, pois que, “Uma experiência da potência como tal é possível apenas se a potência for sempre também potência de *não* (fazer ou pensar algo), se a tabuleta para escrever *pode não* ser escrita (AGAMBEN, 1993, p. 19-21).

A questão em Agamben ainda é a gênese do pensamento – pensar e não pensar – em forma de potência, e de como conceber a Bartleby a passagem da preferência negativa ao ato da potência de negar a cópia, mas negar potencialmente, transgredindo; e não respondendo o sim ou o não (a convenção). Ainda nessa direção, Agamben esclarece que toda criação divina é realizada no ato de uma escritura na qual as letras escritas, no papel ou papiro, são a materialidade da criação, a ponte de criação de uma outra realidade. Bartleby não escreve, pronuncia uma potência sob a qual ainda buscamos a forma. “Pois, se o pensamento já tivesse

em si alguma forma determinada, já fosse sempre alguma coisa (como é uma coisa a tabuleta de escrever), ele necessariamente se manifestaria no objeto inteligível e impediria, assim, a sua intelecção” (AGAMBEN, 2015, p.14). Bartleby é a nossa memória, nossa recordação de algo que ainda não foi e será.

Logo, a fórmula de Bartleby não tem uma forma tangível, estamos especulando o movimento da transgressão. Ainda não é possível compreender essa incomunicabilidade potencializada, mas lançar luminosidade sobre ela. Para clarear mais um pouco essa potência, Agamben (2015) simplifica com o exemplo de como um arquiteto, no uso de sua inteligência, pode criar um projeto na sua mente mesmo sem executá-lo: isso é a “potência”; é como uma energia da qual não sabemos a sua origem nem seu fim, mas conhecemos o movimento da criação. (p.14). Um outro exemplo didático, de Agamben, nos aproxima mais da ideia da potência; dessa vez a ideia da inteligência:

Há uma potência (que ele chama de *material*) [**Avicena, no tratado sobre a alma**] que se assemelha à condição de uma criança que certamente um dia poderá aprender a escrever, mas que ainda não sabe nada da escritura; há depois, uma potência (que ele chama de fácil ou possível) que é como aquela de uma criança que começa a se familiarizar com a pena e a tinta e sabe apenas traçar as primeiras letras; há por fim, uma potência completa ou perfeita, que é aquela de um escriba perfeitamente senhor da arte de escrever, no momento em que não escreve (...) (AGAMBEN, 2015, p.16, grifos nossos).

O leitor de Bartleby está frente a uma potência que gira em torno de si mesma. Ela é uma aparente incomunicabilidade na via da possibilidade de realizar e não realizar alguma coisa. É suspenso. É puro exercício de contemplação. Está completo e perfeito. O pensar circulando em torno do pensamento. “E, todavia a potência é justamente a coisa mais difícil de pensar” (p.21). Mas se a potência se realizasse materialmente como Agamben sustenta, não teríamos a experiência da potência de Bartleby, a qual corresponde à preferência negativa – de existir a cópia e não copiar – criando, nesse ínterim, a possibilidade de transgressão da burocracia para anunciar uma outra contingência ainda não realizada. Contudo, é difícil manter uma atenção, esclarecer uma verdade ou raciocínio lógico diante do que Melville construiu como potência. “Não o pensamento, mas a potência de pensar; não a escritura, mas a cândida folha é o que a filosofia não quer de maneira nenhuma esquecer” (AGAMBEN, 2015, p.20). Portanto, podemos pensar, a princípio, Bartleby como objeto da filosofia, mas cabe encerrar aqui o movimento desse pensamento para avançarmos na potência seguinte, de Gregor Samsa. A metamorfose como “potência de transgressão”.

Com efeito, para Agamben, a criação parte do nada. E o nada tem faces secretas; assim como o ato criativo de Kafka e Melville em potência criativa construíram textos que quando lidos ficam em nós como uma realidade a ser descoberta. Diante do nada surge alguma coisa, e o nada tem um fundo duplo. “*Assim como haviam distinguido dois tipos de nada, um que supera os entes, por assim dizer, do alto, e outro que os ultrapassa para baixo. (...)*”. Agamben quer evidenciar o nada como uma face dupla, homogênea, indissociável: de um lado é aquilo que não pode ser percebido pelos sentidos, não tem corpo, é etéreo; o outro lado, é palpável, matéria tangível. A tese final do nada, portanto seria: “Cabalistas e místicos levaram ao extremo essa tese e, com sua costumeira radicalidade, afirmaram sem meios-termos que o nada, do qual procede a criação, é o próprio Deus” (AGAMBEN, 2015, p.24).

Se em Agamben o nada é Deus, o nada também é potência de não. A questão é uma transferência da possível potência que reside no ser escritor (esfera humana), para uma ordem superior, divina, no momento da inspiração criativa. A arte nos parece ter uma filiação com o Divino. Ainda afirma que *se em Deus houvesse a “potência de ser”, Ele poderia também não ser*, entretanto isso refutaria a sua eternidade; de outro modo, *se Ele pudesse não querer aquilo que quer, poderia então querer o não-ser e o mal*, o existente e o inexistente, o que corresponderia, neste instante, ao princípio do nada ou redução ao nada, não existência. Concluindo o pensamento agambeniano, “Deus é porém, vinculado à sua vontade e não pode fazer ou querer outra coisa senão aquilo que quis: a sua vontade, como o seu ser, é, por assim dizer, absolutamente privada de potência” (AGAMBEN,1993, p.25). E Bartleby, na condição de escriba, está posicionado nessa potência de Deus, da qual *procede toda criação*. Bartleby é o princípio de tudo, a folha em branco.

Desse modo, Agamben afirma que o ato criativo é uma descida de Deus ao abismo mais profundo do seu próprio abismo: *potência do poder e do poder não* (p.25). Se a linguagem inventa a vida, como bem definiu Octavio Paz em *o Arco e a Lira*, para Agamben, a Escritura é a lei da criação primeira. E Bartleby comparado a um copista desta lei “e o seu renunciar à cópia é também um renunciar à Lei, um liberar-se da “antiguidade da letra” (AGAMBEN,1993, p.51). Logo, lembremos que Deleuze viu em Bartleby uma figura de Cristo (“um novo Cristo”) que vem revogar a velha Lei e fundar uma nova ordem: a transgressão deste protagonista, que continuaremos a explorar mais adiante.

III. A exigência de lançar-se *para fora do mundo*

A comparação entre as novelas kafkianas é um trabalho de busca aos precursores e suas possíveis origens. Nossos protagonistas examinados nos deixam sempre alguns vestígios, e, à medida que avançamos com outras leituras literárias, nos aproximamos de uma presumível gênese comum de Bartleby e Samsa. A literatura de Kafka se propõe a perscrutar o conflito do homem com o seu mundo exterior: a relação do homem com a burocracia, o poder, a família, e os obstáculos a serem alcançados pela *via crucis do corpo*. A literatura de Clarice Lispector faz o caminho reverso: procura a reorganização interna dos elementos vitais. Em *A paixão segundo G.H.*, a protagonista de nome estranho com apenas as iniciais “G” e “H”, entra no quarto da empregada demitida e num instante de inquietação lhe surge o inesperado à sua frente: a inominável convencionada “barata de Kafka”. Sim, a barata do inconsciente coletivo de *A metamorfose*.

Na “leitura criativa”, na concepção nabokoviana, a personagem G.H. talvez esteja fazendo uma inspeção no quarto de Gregor Samsa. Continuamente, G.H. não seria então, em uma leitura microscópica, o espelho reverso de Gregor Samsa ou um duplo? Os pressupostos surgem quando a “barata de Clarice Lispector” se assume como a versão menor de “**ungeheuren Ungeziefer**”, o inseto monstruoso no original alemão de *A metamorfose*. “A hostilidade me tomara. É mais do que não gostar de baratas: eu não as quero. Além de que são a miniatura de um animal enorme. A hostilidade crescia” (LISPECTOR, 2009, p.48). O “disfarce” de G.H. é a metamorfose de um Gregor hostilizado e explícito em sustentação nula: “Eu corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim (...)” (p.64).

A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector, é um reflexo da máscara humana. A leitura de G.H. nos parece ser uma revisão, uma espécie de contato com *A metamorfose*, de Kafka. “É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou?” (LISPECTOR, 2009, p.66). G.H.; é a busca da libertação da moral, a verdade da esperança, o neutro da vida. O inseto comum (a barata) é símbolo de rejeição, nojo e afastamento. Ninguém suporta insetos. Mas Clarice resgata a imagem do suposto inseto de *A metamorfose* para provocar no leitor um efeito catártico de revelação da face humana, ou do desejo mais íntimo; o mais desconhecido que habita em nós. Percebemos uma inversão: se em

A *metamorfose* temos o inseto monstruoso, o qual não sabemos ao certo a espécie, o narrador de G.H. nomeia o inseto como barata para um acerto de contas. E a barata começa a “crescer” na narrativa, e a sensação de horror e espanto tomam o leitor que se vê frente a uma barata humanizada. O valor da barata tem o mesmo valor humano. É, portanto, o anúncio da insignificância da vida social em um universo infinito. E só através dessa transgressão esse *outro lado* é revelado. Lançar-se para fora.

Faremos uma outra sondagem em *Notas do subsolo*, romance de Fiódor Dostoiévski, escritor e filósofo russo do século XIX, considerado um dos maiores escritores da literatura ocidental. Nesse romance publicado em 1864, o narrador protagonista, o qual não sabemos o nome, nem é revelado, começa a descrever sobre si: “Sou um homem doente... Sou mau. Não tenho atrativos (...) Antes eu trabalhava no serviço público, mas agora não trabalho mais. Fui um funcionário cruel” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p.6). Este personagem foi um burocrata carregado de reminiscências, desveladas no decorrer da narrativa em primeira pessoa.

O tal narrador-personagem de “Notas do Subsolo” declara ser dotado de uma consciência exagerada, e isso é considerado por ele uma doença. “E, no início, bem no comecinho, quanto sofrimento passei nessa luta! Não acreditava que o mesmo acontecia com as outras pessoas e por isso escondi isso comigo, como um segredo, durante toda a vida” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p.8). Conclui por fim, que esta condição, além do comum, era o seu estado normal frente à sua natureza humana. Porém, essa consciência elevada ao extremo e que lhe proporcionava deleite ao ponto de sentir aborrecimento, é, segundo ele, de um quadro irreversível; sem possibilidades de saída ou qualquer transformação.

“Mas o principal e o fim derradeiro é que tudo isso transcorre de acordo com as leis normais e básicas da consciência amplificada e pela inércia derivada diretamente dessas leis (...)” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p.9). Desse modo, o protagonista atesta que essa impossibilidade de “metamorfosar-se” é estática e inerte. “(...) e conseqüentemente, nesse caso não só não é possível transformar-se, como o simplesmente não se pode fazer nada” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p.9). Se considerarmos Bartleby e Samsa dotados desta consciência dostoiévskiana, podemos pensar, talvez, que a incomunicabilidade de nossos protagonistas analisados, seja consequência desta. Mas especificamente em Samsa, com relação *A metamorfose*, cuja possibilidade de transformação mencionada é negada pelo narrador. Podemos pensar que o inseto monstruoso é a *consciência amplificada*, de modo irreversível, pois Samsa não voltará ao seu estado anterior de homem burocrata. A *consciência amplificada*, talvez, pode ser entendida também como uma *potência*.

Kafka foi leitor de Dostoiévski, portanto, parece ter realizado em *A metamorfose* o desejo dostoiévskiano de *Notas do subsolo*: “Agora desejo lhes contar, queiram ou não ouvir, por que não consegui me tornar nem ao menos um inseto. Afirmando-lhes solenemente que muitas vezes quis tornar-me um inseto. Mas nem isso mereci” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p.8). Com efeito, esse é o sinal aparente do germen de *A metamorfose*. Kafka encontrou um modo de nomear esse protagonista do “subsolo” dostoiévskiano, delineando assim a forma espantosa para o inseto desejado, de modo precursor, pelos escritos de Dostoiévski. “Não apenas não consegui tornar-me cruel, como também não consegui me tornar nada: nem mau, nem bom, nem canalha, nem homem honrado, nem herói, **nem inseto**” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p.7, grifos nossos).

No século XX Kafka renasce esse protagonista; retira do subsolo, das camadas profundas, elevando-o à superfície, na metamorfose da linguagem, um “Dostoiévski” introspectivo com autoanálises e reminiscências em *Notas do subsolo* emerge para um Gregor Samsa em *A metamorfose*. Esse “novo” protagonista passa a observar o exterior de seu corpo incomunicável e a sua redução ao nada, diante da negação da sua família. É como se Kafka respondesse a Dostoiévski, afirmando, que é possível transformar-se, existem caminhos, todavia, são obscuros e labirínticos.

Pensando um pouco mais nessa consciência dostoiévskiana, desta vez aplicada à *Bartleby*, encontraremos um denominador comum: a zona de inércia. “Enquanto isso, Bartleby permanecia sentado em seu canto, indiferente a tudo que não fosse seu próprio e peculiar trabalho ali” (MELVILLE, 2008, p.36). Em outras palavras, essa letargia do protagonista subalterno, mas não impotente, diante do poder, das ordens de seu chefe, e dos deveres a cumprir, são os efeitos da amplificação da consciência. “Pois o produto direto, imediato e legítimo da consciência é a inércia, isto é, o ficar-sentado-de-braços-cruzados conscientemente” (DOSTOIÉVSKI, 2011, p.14). Desse modo, os escritores das novelas comparadas neste estudo, leitores de Dostoiévski, encontraram uma maneira de dar forma para essa consciência: a transgressão em que os protagonistas se encontram.

Para Maurice Blanchot, em *A parte do fogo*, toda a obra de Kafka manifesta um desejo de afirmação. E para obter esta afirmação é preciso negar. Desse modo, a transgressão em Gregor Samsa e *Bartleby* é justamente essa afirmação que só é possível se afirmar pela negação. “Uma vez que é negada, ela existe; uma vez que não está ali, está presente (BLANCHOT, 2011, p.15). Outro aspecto levantado por Blanchot, na obra de Kafka, é a coexistência da multiplicidade de interpretações. E o mistério de cada tema adquire a possibilidade de surgir

ora com sentido positivo, ora com sentido negativo. E as possíveis conclusões destes textos literários, é sempre a esperança improvável, o inacessível, o extravio. Ainda Segundo o autor, a obra de Kafka permeia um universo fechado, infinito, destinado ao erro, a injustiça e ao irrealizável. O escritor explora ao extremo esse negativo para **tornar aparente o que está velado** (BLANCHOT,2011, grifos nossos).

Para Blanchot a vida de Kafka sempre foi marcada pelo desejo de escrever. Ele reconhecia sua vocação, dedicando-se dolorosamente ao ofício da arte literária. Ainda segundo ele (2011, p.57) “Kafka precisava de mais tempo mas necessitava também de menos mundo” e, à vista disso, o mundo era para o escritor: as obrigações diárias, o trabalho com a burocracia, a família opressora e o cumprimento de um papel social; casar e ter uma família, o pertencimento à comunidade. O filósofo francês determina que este é o conflito de Kafka, as tensões que giravam em torno do noivado com Felice Bauer incidiam na seguinte implicação dita por ele: “A minha única aspiração e a minha única vocação... é a literatura...Tudo o que eu fiz nada mais é do que um resultado da solidão...ao passo que nunca mais estaria então só. Isso não, isso não” - Franz Kafka (BLANCHOT, 2011, p.58). Ainda segundo o francês, essa solidão condenável fez de Kafka, um celibatário, sem amor e sem vínculos.

Kafka foi fiel ao seu exercício da escrita em busca de uma salvação, compreendeu que ele não era e nem queria ser outra coisa senão literatura, e tudo que fugisse a isto lhe aborrecia. Blanchot ainda propõe uma mudança de perspectiva ao presumir que “(...) banido deste mundo real, ele talvez já seja cidadão de um outro mundo onde tem que lutar não somente por si mesmo mas também por esse outro mundo (...)” (p.63). E desse modo, considera que o trabalho artístico de Kafka exigia solidão, mas a culpa do mundo lhe atormentava; os vícios burocráticos, o casamento mal resolvido, a doença que se anuncia, o escritor em desamparo, e na espera contínua de uma graça a ser alcançada, diante de um mundo insensível. “Kafka fez claramente alusão “a toda essa literatura” (a dele) como “uma nova Cabala”, uma “nova doutrina secreta” (...) (BLANCHOT, 2011 p.69).

A literatura de Kafka e Melville é um anúncio da possibilidade de distanciamento da opressão do mundo. Vimos um pouco do outro lado da vida de Kafka para pensar como a literatura é: a força motriz para emancipação do homem quando este tem a consciência de que foi lançado para fora deste mundo. A leitura de *A metamorfose* e *Bartleby* não são compensatórias, e por isto ampliam a nossa consciência para a vida. Literatura como salvação e abertura para um mundo outro: o da possibilidade.

Na novela *A metamorfose* de Franz Kafka, “(...) Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA,1997, pág.7). Samsa de modo literal não sabe o que aconteceu com ele, e o narrador descreve a passos lentos as suas confissões do cotidiano cansativo de sua vida de burocrata. Samsa está consciente da transitoriedade das coisas do mundo em que vive, e do seu cotidiano repetitivo. A leitura não é tranquila e nem poderia ser, assim como em *Bartleby*; tudo é inquietação. É a partir das inquietações que desvelamos as relações de significantes que abrem possibilidades de outros significados. E assim formamos uma cadeia circular entre as duas novelas.

Os protagonistas têm afinidades e aparências a serem analisados nas camadas sobrepostas no decorrer deste estudo. Ambos encontram-se em estado de melancolia. Ao observar *Bartleby* “(...) Sua expressão era tranquila; seus olhos cinzentos, calmos e opacos. Nem uma nesga de preocupação o afetava” (MELVILLE,2008, p.31). “O olhar de Gregor dirigiu-se então para a janela e o tempo turvo - ouviam-se gotas de chuva batendo no zinco do parapeito- deixou-o inteiramente melancólico” (KAFKA,1997, p.8). A melancolia é o clima das narrativas, e a burocracia o pano de fundo das aparências veladas da “incomunicabilidade”.

O protagonista *Bartleby* é subordinado a cumprir ordens, e percebemos a consternação do narrador ao tentar buscar explicações para a causa daquela situação kafkiana. As tensões narrativas compartilham de algumas similitudes; o que difere ambas na forma é a construção literária dos escritores. De um lado temos *Bartleby*, usando a *fórmula* ou a *potência* que desconcerta a ordem e as coisas em sua volta; do outro temos Samsa, que acordou transformado em um inseto e, conseqüentemente, não pode sair de casa para trabalhar. O patrão imediatamente bate à sua porta em busca de explicações pela falta ao trabalho naquela manhã. “(...) - É alguém da firma- disse a si mesmo e quase gelou, enquanto as perninhas dançavam mais rápidas por causa disso. (...) Gregor só precisou ouvir a primeira palavra de saudação do visitante para saber quem era – o gerente em pessoa” (KAFKA,1997, p.15-16). Samsa na condição de um inseto monstruoso apresenta dificuldades de locomoção, e inviabilizado de até mesmo abrir a porta do seu quarto. Desse modo, talvez, sob o olhar kafkiano, o protagonista metamorfoseado em inseto seja uma possibilidade de transgressão, causando a ruptura da ordem, a mesma apresentada por *Bartleby*, porém, adquirindo outra forma, dessa vez, física.

As imagens e memórias descritas nas referidas novelas remetem sempre à vida burocrata e hierarquizada do trabalho na nossa sociedade. O escriturário *Bartleby*, na iminência de um enfraquecimento físico, começa a emudecer por alguns momentos. O advogado mais uma vez

convida o escrivão: “-Venha até aqui e cumpra seu dever. Mas ele não deu qualquer resposta. Refleti por um instante em profunda perplexidade” (MELVILLE,2008, p.35). Este é o aparente sinal de incomunicabilidade no personagem melvillianiano. Em contrapartida, Gregor Samsa torna-se incomunicável ao se descobrir inseto e ter a sua fala “humana” comprometida para o entendimento inteligível de seus interlocutores, que o chamam a todo momento do outro lado da porta. “(...) -Eu sei – disse Gregor a si mesmo, mas não ousou erguer a voz a um ponto que a irmã pudesse ouvi-lo. (...) – já vou – disse Gregor lenta e cautelosamente, e não se moveu para não perder uma palavra da conversa” (KAFKA,1997, p.17-18).

Os protagonistas têm em comum um corpo-a-corpo com o leitor, negam o mundo para nos retirar da zona de conforto e nos lançar nesse mundo outro. O real é composto de estilhaços na arte literária de modo geral. Aqui temos uma composição desses estilhaços que se apresentam em uma história de aparências (a narração aparente e outra secreta) que se entrelaçam para subtração de outros sentidos, pelo leitor, na rerepresentação da possibilidade. Piglia em *Formas breves* apresenta uma tese para tal forma: “Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro. Essa inversão funda o "kafkiano" (PIGLIA, 2004, p.42). Dessa maneira, de modo mais simplificado, a história aparente é a burocracia negada – em *A metamorfose* e *Bartleby* – e; a velada ou sigilosa, continuaremos a desmascarar nos próximos tópicos.

IV. O foco da ficção kafkiana

Trataremos neste tópico do foco narrativo diretamente na técnica do escritor. Em Kafka, na novela *A metamorfose*, temos acesso à consciência de Gregor através de um narrador suspeitamente “onisciente”, o qual expressa os pensamentos e desejos do protagonista. “Gregor tentou imaginar se não podia acontecer também ao gerente algo semelhante ao que havia sucedido hoje com ele; de fato era necessário admitir essa possibilidade” (KAFKA,1997, p.12). Já em Melville, o narrador-personagem, na figura do advogado-chefe, conta a história, obviamente, a partir do ângulo de visão dele, nesta, não temos acesso ao estado psicológico ou psíquico de Bartleby como acontece em Samsa.

Ao comparar o narrador de *A metamorfose* a uma câmera que capta imagens, ele é a própria lente de 360° em curso, na captação de tudo que está dentro e fora do seu alcance.

Carone (1983) explica: “Esse narrador se comporta como uma câmera cinematográfica na cabeça do protagonista – e nesse caso o relato objetivo, através do discurso direto e indireto, se entrelaça com a proximidade daquilo que é experimentado subjetivamente pelo herói” (p.133). E *Bartleby* seria nessa mesma projeção: o objeto de filmagem do narrador. *Bartleby* não escreve, não copia, permanece de modo estático no abismo da incomunicabilidade e aprisionado no seu ambiente de trabalho, sem apresentar a menor pretensão de sair, como sugere Agamben (2015) que é sempre potência de fazer e de não fazer.

Modesto Carone (1983), principal tradutor de Kafka no Brasil, fundamenta a técnica narrativa adotada por Kafka. Segundo ele, a originalidade do foco narrativo em *A metamorfose* reside no fato do narrador ser impessoal e não problematizar os acontecimentos. Logo, esse narrador difere do romance ou novela tradicional, pois este último; tem acesso rápido ao íntimo de todos os personagens, além de uma visão do todo. Neste caso da novela kafkiana, a única coisa manifesta é uma narração em movimento que permanece sutilmente impenetrável, com muitas incertezas,

—onde, por consequência, a manutenção de um narrador que soubesse de tudo soaria como uma falsificação dos seus próprios pressupostos. Nesse sentido, é por uma questão de coerência formal que o narrador kafkiano, embora fale pelo personagem, só mostra estar sabendo aquilo que ele realmente sabe, ou seja: nada ou quase nada. Isso explica que, na obra de Kafka, principalmente nos seus três romances, o narrador não-onisciente relate, com a maior clareza, histórias marcadas pela mais profunda ambiguidade (CARONE, 1983, p.134).

Nas duas novelas, o narrador assimila o mistério da incompreensão de seus protagonistas, ou seja, não esclarece os motivos da metamorfose em Gregor; nem da “potência” do *prefiro não em Bartleby*. E continua a trabalhar com esse mistério mantendo-o velado. Carone (1983) define a constatação da narrativa de Kafka como um caso singular na literatura. “(...) é um caso singular – ainda que se conceda que uma transfiguração similar pudesse acontecer a outra pessoa (CARONE, 1983, p.132). Ainda é interessante notar como o narrador de cada novela prepara o leitor para os desencadeamentos dos fatos. É uma narração leve, como vimos em *Bartleby*: a novela começa com um pequeno monólogo, do narrador advogado, contando o dinamismo de sua profissão até atingir o clímax da primeira ocorrência da fórmula. A partir desse ponto, o narrador x leitor será confrontado pelas repetições do *prefiro não*.

Em *A metamorfose* o clímax abre a novela (o inseto metamorfoseado), e o narrador conduz o leitor com a narração mais ingênua possível em meio ao choque do leitor com “a coisa narrada”. “Pois já nas primeiras linhas do texto se manifesta a colisão entre a linguagem

tipicamente cartorial, de protocolo, e o pressuposto inverossímil da coisa narrada” (CARONE, 1983, p.131). O narrador equilibra o abalo da metamorfose de Gregor, narrando os espaços da casa, o quarto, a sala, o gerente que chega, a partida do trem, de um modo tão natural e realista que o leitor, segundo Carone, se esquece de que está sendo “trapaceado” pelo narrador.

Pondo de lado a malícia narrativa que neste trecho procura neutralizar, com uma naturalidade sinistra, a metamorfose antinatural da figura central em inseto, o fato é que a novela não pretende torná-la nem imediatamente acessível ao entendimento, nem muito menos universal. Ao contrário, é visível que o narrador se esforça o tempo todo – e com uma agilidade admirável – para que o leitor acabe se esquecendo até do caráter ilusionista da própria ficção, compensando o abalo inicial da história com a notação minuciosa e quase naturalista dos seus desdobramentos (CARONE, 1983, p.133).

As novelas seguem um tempo ficcional de sucessivos acontecimentos. Em *A metamorfose* o narrador é ligado ao protagonista por um fio condutor que se rompe no momento de sua morte. Desse assunto ainda trataremos mais adiante. E o foco narrativo muda a perspectiva para a família, ou seja, a “câmera angular”: sai de Gregor e focaliza nos pais de Samsa. “Morto? — disse a Senhora Samsa, e ergueu os olhos interrogativamente para a faxineira, embora pudesse verificar por si mesma e até reconhecer tudo sem verificação (KAFKA,1997, p.79). Os pais de Gregor sentem-se livres com a morte do protagonista, e a orientação narrativa nesse momento quebra o arranjo. “Depois os três deixaram juntos o apartamento, coisa que não faziam havia meses, e foram de bonde elétrico para o ar livre no subúrbio da cidade” (KAFKA,1997, p.84).

Com a morte de Gregor, e seu conseqüente desaparecimento da novela, o narrador se desonera, e a história que deveria terminar no “ponto de morte”, continua sob novas perspectivas. “Talvez tenha sido este um dos motivos que levaram o próprio Kafka a afirmar, no seu diário, que considerava o fim de “A Metamorfose” ilegível” (CARONE, 1983, p.138). Em *Bartleby, o escrivão*, a orientação narrativa segue contínua até a morte do protagonista. “– vive sem comer – falei, fechando os olhos” (MELVILLE,2008, p.87). Após esse ponto, o narrador-personagem, na figura do advogado, vai finalizar a novela, revelando um boato que ouviu meses depois da morte do protagonista.

“Mas antes de me despedir do leitor, deixe-me dizer que, se esta pequena narrativa interessou-o suficientemente para despertar curiosidade sobre quem era Bartleby e que tipo de vida ele levava antes de o presente narrador conhecê-lo (...)” (MELVILLE,2008, p.87). O narrador-personagem é, portanto, inconfiável e ao mesmo tempo atuante; quando tem acesso a informações do passado de Bartleby, apesar de as fontes estarem carregadas de incertezas.

“Nunca pude verificar as fontes da história, portanto não posso dizer quão verdadeira ela é. (...) Quando penso sobre esse boato, não posso expressar adequadamente as emoções que tomam conta de mim” (MELVILLE, 2008, p.88). Em *A metamorfose*, o narrador vagueia pelas mesmas incertezas,

E é nesse passo que o leitor se descobre tão impotente quanto o herói para perceber com discernimento, e não apenas parceladamente, as coordenadas reais do mundo-fragmento em que ambos tateiam. No entanto, é justamente essa estratégia artística que articula, no plano da construção formal, a consciência alienada do homem moderno, constringido a percorrer às cegas os caminhos de uma sociedade de alto a baixo administrada, onde os homens estão concretamente separados não só uns dos outros como também de si mesmos (CARONE, 1983, p.135).

Costa Lima (1993), em *Limites da voz – Kafka*, trata o narrador kafkiano com inconfiabilidade. Se a orientação narrativa de *A metamorfose* mudou o foco com a morte de Gregor, e os discursos diretos tomam outra direção, isso caracterizaria para Costa Lima os pressupostos do *narrador enquanto inconfiável*. Assim sendo, levando-nos a pensar na tese, da possível desconexão de Gregor com o núcleo central da novela. Nessa linha de pensamento técnico, Costa Lima ainda afirma o seguinte: “Admirador de Flaubert, Kafka converteu seu narrador em igualmente impassível” (p.122).

Noutras palavras, a inconfiabilidade no narrador kafkiano reside, para Costa Lima, na perda de uma direção de linearidade narrativa. O que consiste em uma *instabilidade semântica da obra ficcional e indecidibilidade quanto à interpretação correta* (p.123). Dessas considerações: “Ser inconfiável o narrador kafkiano significa que a função do leitor e do intérprete se torna muito mais complexa” (LIMA, 1993, p.123). E por esse ângulo, o leitor teria perdido a célula que o guiava desde o início. Haveria, portanto, na novela, uma perda da comunicabilidade no momento da transferência narrativa que ocorre no “final ilegível” de *A metamorfose*. Entretanto, ainda no quesito da técnica, concordamos com Carone (1993) que, apesar desta declaração de Kafka da ilegitimidade do final, a novela *A metamorfose* foi muito bem calculada. Em vista disso Costa Lima resolve limitar a discussão:

Conscientes de que essa discussão mereceria desdobramento muitíssimo maior, limitemo-nos a reiterar que a desconexão do narrador quanto ao destino das personagens põe em cheque o hábito do leitor passivo, i. e., acostumado a se guiar pelos comentários do narrador, e a prenoção da interpretação como via de acesso à “verdade” do texto (LIMA, 1993, p.124).

E para nos leitores, talvez seja possível, junto a Carone (1993), defender o final da narrativa contra o desprazer de Kafka, pois que o acabamento da novela é brilhante do ponto de vista de uma outra significação, da qual trataremos no capítulo terceiro. Quanto a técnica, podemos encerrar a discussão neste ponto, pois o leitor não irá resolver o enigma de *A metamorfose* – com ou sem – a quebra da unidade narrativa apontada por Carone. “Pois a tensão e o suspense da coisa narrada não residem num desenlace que o leitor pudesse esperar com a ansiedade de quem vai resolver um quebra-cabeças” (p.138). As peças estão montadas em um núcleo circular de Gregor em relação à irmã; Gregor e a mãe; o pai, e o gerente da firma que representam a entrada da burocracia no seio da família.

Kafka, em toda sua obra, aborda elementos da condição humana: a solidão, a Lei que nos rege, a opressão do mundo, entre outros temas. Em *A metamorfose* o protagonista Gregor Samsa, transformado em inseto, é algo incompreensível. A leitura desta história revela ao leitor duas possibilidades na perspectiva de Carone: “Sendo assim, resta ao leitor o desconforto de se deparar com uma narração translúcida, mas cujo ponto de partida permanece opaco” (CARONE, 1983, p.132). Em outras palavras, o inseto monstruoso é visivelmente aparente, e dissolvido em um enigma ainda velado para o leitor e para o “anti-herói”.

Em *A metamorfose* temos o inseto monstruoso visivelmente realista, sem ironias, simplesmente fato incontestável. Em *Bartleby*, a história aparente está na fórmula descrita por Deleuze: “*Prefiro não*”. Portanto, não se trata de um sonho em nenhum dos dois casos. E Maurice Blanchot acrescenta, ao falar da leitura Kafka, que não devemos nos limitar ao enredo; e, por conseguinte, a significação, esta última é circular em todos os sentidos:

Aquele que se limita à história penetra em algo opaco sem se dar conta, e aquele que se limita à significação não pode chegar à obscuridade da qual ela é a luz denunciadora. Os dois leitores não podem jamais se juntar, podem ser uma vez um, uma vez o outro, sempre compreendem mais ou menos aquilo de que é preciso. **A verdadeira leitura permanece impossível** (BLANCHOT 2003, pág12, grifos nossos).

Blanchot (2003, p.12) afirma que os textos de Kafka estão condenados a narrar algo de incomparável, único e original. A partir desse ponto de vista, existe uma atmosfera kafkiana da qual todos nós reconhecemos nos *precursores de Kafka*. A significação da narrativa nos escapa, ela é metamorfoseada na incomunicabilidade que não se justifica. A sequência narrativa de *A metamorfose* e de *Bartleby, o escrivão*, mantém – do início ao fim – a contingência, o improvável, e a impossibilidade de permanência. Os protagonistas das novelas estão do lado de

fora da órbita comum, na “transgressão”. Mas para Blanchot “Para um outro, não existe além nem movimento para o além; estamos na iminência, o que conta é o sempre presente sentimento de nossa finitude e o enigma irresoluto ao qual ela nos reduz” (BLANCHOT, 2003 p.13).

A sensação é de uma falta inexplicável. E toda e qualquer falta, no mundo real, exige uma compensação. No entanto, na literatura não há essa compensação, mas uma aspiração a supri-la. Esse mundo criado pela linguagem nas narrativas de Kafka e Melville, nunca se adequa ao real (negação) mas “o horizonte da literatura é, eventualmente, o que se pretende representar em sua condição de falta, de uma forma artística, ou reapresentá-la numa proposta de completude”, como bem definiu Perrone Moisés na *criação do texto literário*.⁵ Vivenciando outros mundos, outras vidas, como a vida de Gregor Samsa que “(...) Transformado num inseto, ele continua a viver na decadência, mergulha na solidão animal, aproxima-se o mais possível do absurdo e da impossibilidade de viver” (p.18). Blanchot ainda acrescenta que as narrativas de Kafka estão entre as mais impenetráveis e mais próximas a um desastre total. Torturando tragicamente a impossibilidade de condenar a esperança (BLANCHOT,2003, p.18). Bartleby compartilha desse mesmo tormento.

V. A aparência do discurso

O desejo de Bartleby é, talvez, não entrar no discurso da instituição burocrática, a vontade maior dele; eventualmente quem sabe, é sair da órbita dessa linguagem convencional, tecnicista, opressiva. Michel Foucault na Aula Inaugural em 1970, em *A ordem do discurso*, prescreve uma possível ingenuidade do desejo de negar a entrada na ordem do discurso. Foucault pretende acolher a palavra e ser envolvido por ela em um movimento de pronunciar a palavra com a possibilidade de negação. “O desejo diz: “Eu não queria ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo (...)” (FOUCAULT, 1996, p.07). Em outras palavras, poderíamos pensar esse discurso como a ordem burocrática e o pragmatismo disciplinar da vida cotidiana, em que o outro, aquele que está do outro lado, como Bartleby e Samsa, desejam negar.

Foucault ainda compartilha conosco a continuidade desse desejo negativo, apontando o outro lado do desejo, que consideramos também como um desejo de Bartleby e Samsa: “gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta em

⁵ PERRONE, Moisés. Flores da escrivania: ensaios. São Paulo. Companhia das Letras,1990, p.103

que os outros respondessem à minha expectativa (...)”. Sendo assim, os protagonistas em transgressão não tiveram suas expectativas, as quais não sabemos, respondidas. Eles rodeiam a transparência calma, são profundos como verdades veladas. Continua: “(...) e de onde as verdades se elevassem uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar nela e por ela, como um destroço feliz” (FOUCAULT, 1996, p.07). Mas toda a verdade está mascarada, não temos acesso à essência, o fundamento de tudo.

Melville desenha a narrativa com um narrador advogado-chefe que está dentro de uma jurisdição. Foucault supõe que toda sociedade é produtiva de um discurso controlado, selecionado, organizado e redistribuído de forma procedimental com função de dominação e poder (FOUCAULT, 1970, p.08). O que está mais ou menos acentuado em *A ordem do discurso*, inicialmente, são as ligações complexas do poder, desejo, discurso e exclusão na sociedade. O advogado de Bartleby é a própria figura da Lei; da organização, do referido discurso “arriscado”. Dessas considerações, Melville pinça (esboça) Bartleby, talvez, saindo da órbita burocrática, negando o discurso através da “fórmula”. E a instituição responde a Bartleby, se pensarmos numa perspectiva foucaultiana do discurso institucional,

“E a instituição responde: "Você não tem por que temer começar; estamos aí para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra, mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, que ele lhe advém” (FOUCAULT, 1970, p.04).

E o advogado persiste contra Bartleby: “(...) como assim? Você certamente não pretende insistir nessa teimosia caprichosa” (MELVILLE, 2008, p.39). Mas não obteve de Bartleby nenhuma resposta. Gregor, metamorfoseado em inseto, precisa atender ao chamado do pai: levantar-se da cama e cumprir com as obrigações do trabalho “(...) Gregor contrariando as expectativas, ainda estava em casa - e já o pai batia, fraco, mas com o punho, numa porta lateral. – Gregor, Gregor, -chamou (...)” (KAFKA, 1997, p.11). Gregor respondeu que já estava pronto, e se esforçava para comunicar-se de forma inteligível, mas sua voz estava alterada. “A princípio quis sair da cama com a parte inferior do corpo (...) provou ser difícil demais de mover (...) reunindo todas as suas forças e sem respeitar nada, se atirou para frente, bateu com violência nos pés da cama (...)” (KAFKA, 1997, p.13).

Em *A metamorfose*, Kafka utiliza também o estranhamento como forma. Apresenta, a

princípio, o personagem Gregor Samsa metamorfoseado. Invertendo a ordem convencional, dessa forma, pondo o clímax da narrativa na abertura da novela. Esta seria uma forma de tornar visível, ao leitor, a quebra da ordem; negar o discurso, as convenções. Portanto, o protagonista Gregor – submisso ao pai – e Bartleby com sua “fórmula” *prefiro não* – insubmisso ao chefe – (diante da ordem convencional) pode despertar no leitor uma clarividência de perceber a alienação do discurso burocrático, do discurso que oprime. Outro aspecto levantado por Foucault, é que em toda sociedade existe uma *vontade de verdade*,⁶ amparada sobre uma distribuição institucional a qual que exerce uma pressão e um poder de coerção do discurso. Essa vontade que habita o discurso é a mesma de conhecer a razão da transgressão nas novelas. É como se os nossos protagonistas necessitassem de uma “correção”. Ainda complementa, a maneira como a literatura ocidental tem buscado durante os séculos, sempre a *verossimilhança na sinceridade, na ciência, no que há de mais verdadeiro* (FOUCAULT, 1970, p.18).

Os protagonistas desta análise literária são cobrados pela “instituição” para revelarem a “verdade”. Mas para Foucault essa *vontade de saber* está mascarada pela própria “verdade”, e, esse discurso não é mais aquele que corresponde ao discurso “verdadeiro”; o que estaria em jogo implicitamente é o desejo e o poder. A outra postura sustenta uma espécie de “temor surdo ao discurso”; tudo se passa com “interdições, supressões, fronteiras, constituindo uma massa de coisas ditas, enunciadas, que dominam a proliferação desse discurso combativo, violento, perigoso, descontínuo e desordenado” (FOUCAULT, 1970, p.50). Essas são as maneiras do “disfarce” ou da máscara.

Para trazer à superfície tal princípio da vontade, suponhamos que Bartleby é um louco, e o seu discurso não será escutado pela sociedade. Assim aconteceu nos séculos passados. “Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou contrato” (p.10). É um discurso que destoa a ordem. Ele deveria estar no lugar da Lei, e de lá, não deveria sair. Mas quando Bartleby ocupa o lugar da ficção ou de uma peça de teatro, o seu discurso será legitimado como verdade, no entanto mascarada.

⁶ Certamente, se nos situamos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se (FOUCAULT, 1996, p.14).

É curioso constatar que durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada - rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis. De qualquer modo, excluída ou secretamente investida pela razão, no sentido restrito, ela não existia. Era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o lugar onde se exercia a separação; mas não eram nunca recolhidas nem escutadas (FOUCAULT, 1996, p11).

Na continuidade da narrativa, Bartleby contamina os seus companheiros escriturários com o uso repetitivo do verbo *preferir*. “Prefere, é? – disse Nippers cerrando os dentes. – Eu sei o que preferiria para ele, se eu fosse o senhor – dirigiu-se a mim. – Eu sei o que eu prefiro para esta mula teimosa” (MELVILLE, 2008, p.54). O senhor advogado também é contaminado com o uso inédito e inesperado do verbo: “Ultimamente eu tinha me deixado utilizar involuntariamente o verbo “preferir” (...) E tremi ao pensar que meu contato com o escriturário já havia afetado seriamente minhas faculdades mentais” (MELVILLE, 2008, p.55). De certo modo, essa ocorrência de contaminação (repetição) também acontece em outra forma no pensamento do protagonista Gregor Samsa para com o seu chefe: “Gregor tentou imaginar se não podia acontecer também ao gerente algo semelhante ao que havia sucedido hoje com ele; de fato era necessário admitir essa possibilidade” (KAFKA, 1997, p.12).

Como já vimos, Borges percebeu o fato da obra de Kafka lançar sobre Bartleby uma possível luminosidade. Borges também aponta as afinidades de Kafka e Melville entre suas ficções. E outro ponto a ser destacado na aparência do discurso é o fato das repetições, e não se trata de simbologias ou alegorias, mas a repetição ou a duplicação de alguma coisa ainda indeterminada. “É como se Melville tivesse escrito: *Basta que um único homem seja irracional para que os outros o sejam e também todo o universo*. A história universal é pródiga em confirmações desse temor” (BORGES, 1975, p.158). É curioso notar que o humano é tido como racional, e a burocracia exige a racionalidade de um discurso de ordem. No entanto, o que é irracional (a fórmula de Bartleby, por exemplo) beira o racional e o círculo desse enigma continua.

CAPÍTULO SEGUNDO: A Insustentabilidade da Negação

I. A desmontagem

A obra de Kafka permite “entradas múltiplas”. Deleuze e Guattari assemelham-na a um rizoma, uma toca. “Donde, entra-se por qualquer lado, nenhum vale mais do que outro, nenhuma entrada tem qualquer privilégio, mesmo se é quase um beco, uma ruela ou em curva e contracurva, etc” (DELEUZE; GUATTARI,2003, p.19). Suponhamos uma entrada em *A metamorfose* para pensar a contingência de uma possível transgressão do protagonista Samsa metamorfoseado em inseto. E, de forma paralela, pensamos também uma entrada em *Bartleby, o escrivão* com a fórmula “agramatical” do *prefiro não*.

Deleuze e Guattari afirmam que um escritor pode vir a ser um homem político, um homem máquina, e, de todo modo, um homem experimental - que deixa de ser homem para transformar-se em inseto, cão, rato, devir animal, devir inumano. Todo conteúdo e formas de expressão desse homem experimental são os “estados do desejo” utilizados pelo escritor, constituindo, assim, *uma máquina de Kafka*, na qual é possível entrar e sair, percorrê-la, ou aproximar-se dela, como uma *máquina-toca, uma linha de fuga*. “O problema: não ser absolutamente nada livre, mas encontrar uma saída, ou então, uma entrada, um lado, um corredor, uma adjacência, etc” (DELEUZE; GUATTARI,2003, p.26). Os nossos protagonistas, possivelmente, estão à procura destas saídas e suponhamos que eles sejam as peças da *máquina de Kafka*, deslocadas e em movimento.

Consideramos *A metamorfose*, de Kafka e *Bartleby, o escrivão*, de Melville, como novelas, pois em conformidade com Soares (2007), o gênero novela é uma narrativa ampliada que se concentra no ponto intermediário entre o conto e o romance, sendo maior que o conto e com elementos estruturantes de um romance em uma dimensão menor com enredo unilinear. “Têm aparecido como mais apropriadas à novela as situações humanas excepcionais que, (...) se desenvolvem como um corte na vida dos personagens, corte este explorado pelo narrador em intensidade (...)” (SOARES,2007, p.55). Logo, os protagonistas das duas novelas estão recortados em situações do cotidiano que caminham em direção a negação e à morte.

He remained as ever, a fixture in my chamber. Nay—if that were possible—he became still more of a fixture than before. What was to be done? He would do nothing in the

office: why should he stay there? In plain fact, he had now become a millstone to me, not only useless as a necklace, but afflictive to bear. Yet I was sorry for him. I speak less than truth when I say that, on his own account, he occasioned me uneasiness. If he would but have named a single relative or friend, I would instantly have written, and urged their taking the poor fellow away to some convenient retreat. But he seemed alone, absolutely alone in the universe (MELVILLE, 1856, p. 18).¹

O narrador de *Bartleby* está tensionando a narrativa em uma construção dialogada, até findar-se com a morte do protagonista. A solidão de Bartleby e a sua insustentabilidade, frente àquele mundo burocrático, ganham forma dentro de uma estrutura narrativa trabalhada em intensidade: a negação. Ao contrário do romance, que teria outras tensões mais prolongadas, a novela se inicia e termina urgentemente nesse recorte de uma vida negada em potência.

Para Deleuze e Guattari (2003), nas novelas de Kafka o conteúdo é quase sempre animalista.

— Era uma voz de animal — disse o gerente, em voz sensivelmente mais baixa, comparada com os gritos da mãe.

— Ana, Ana! — chamou o pai, batendo as mãos, através da antessala para a cozinha.

— Vá buscar já um serralheiro!

E logo as duas moças atravessaram a antessala correndo, com um ruído de saias — como é que a irmã tinha se vestido tão depressa? —, e escancararam a porta (KAFKA, 1997, pág.21-22).

Somos convidados a pensar nas multiplicidades deste devir-animal. Gregor Samsa devém inseto, tornando-se o centro da novela kafkiana. O devir deleuziano é a possibilidade de saída, mas não de liberdade. Gregor está em seu quarto deitado na cama, metamorfoseado entre paredes, e apenas o seu olhar se dirigia à janela. O inseto configura-se talvez como a fuga do conflito familiar, social, do homem que é explorado até o limite de sua condição humana.

Temos *A metamorfose* como exemplo primeiro. “É que, segundo Kafka o animal coincide como objeto por excelência da novela, isto é, tenta encontrar uma saída, traça uma linha de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.67). Ainda segundo os pensadores franceses, o animalismo das novelas de Kafka não tem nada de metafórico, simbolismos ou alegorias. É essencialmente um conjunto de estados, uma “desterritorialização absoluta” do homem, ou seja, é um desejo de transgressão, saída do que é humano para o desumano, ou, quem sabe, o retorno

¹ Ele permaneceu como sempre, feito um ornamento em meu escritório. Não, ele tornou-se ainda mais um ornamento do que antes – como se isso fosse possível. O que poderia ser feito? Ele não fazia nada no escritório: porque deveria permanecer lá? O fato é que ele havia, então, se tornado um peso morto para mim, não apenas tão inútil como um colar, mas também difícil de manter. Ainda assim, eu sentia por ele. Falo menos do que a verdade quando digo que seu modo de ser provocava-me desconforto. Se ele ao menos tivesse citado o nome de um amigo ou parente, eu lhes teria escrito e pedido que levassem o pobre rapaz para algum retiro conveniente. Mas ele parecia sozinho, absolutamente sozinho no universo (MELVILLE, 2008, p.58).

do homem aos instintos primários - onde não há moralismos e racionalidade. Assim, as novelas de Kafka e Melville – se aproximam neste estado de linhas de fugas – sem alegorias ou simbolismos.

Os textos realistas de *A metamorfose* e *Bartleby* devem ser encarados com seriedade artística. Podemos desmembrar as novelas e observar como tudo é muito bem construído. Na concepção deleuziana, *A metamorfose*, de Franz Kafka, é constituída em “agenciamentos complexos” ou seja, em partes, em cenas. A saber, a escrita literária de Kafka é muito próxima a um roteiro cinematográfico em que podemos montar e desmontar as cenas. Mas segundo Deleuze e Guattari, Kafka não está interessado na montagem destas cenas, mas na sua aceleração pulsante, rítmica, e em sua proximidade ao real. E o mais importante a ser destacado, nesta ótica deleuziana é o processo de *desmontagem* das cenas.

Temos em *A metamorfose* a cena principal de Gregor metamorfoseado, a cena da comida, do som do violino, da fotografia no quarto, a cena do pai que atira uma maçã em Gregor, os inquilinos que compõem o cenário de uma burocracia, entre outras. Em *Bartleby*, temos a cena dos escriturários com temperamentos que beiram à loucura, a cena de Bartleby atrás de um biombo, a saída do advogado e outras cenas que cabem uma análise pormenor. Assim, fazemos neste estudo o recorte de uma amostra de cada protagonista dentro de realidades distintas.

Por isso, quando falamos em realidade, estamos na verdade pensando nisso tudo— em uma gota, uma amostra média da mistura de 1 milhão de realidades individuais. E é nesse sentido (de realidade humana) que emprego o termo *realidade* quando o coloco contra determinado pano de fundo, tal como os mundos de “O capote”, *O médico e o monstro* e *A metamorfose*, que constituem fantasias específicas (NABOKOV, 2015, p.304).

Suponhamos juntar todas as cenas de *A metamorfose*, misturar tudo e coletar apenas o inseto monstruoso para a análise. Para Nabokov (2015) esta amostra de Gregor em sua especificidade de inseto – com todas as características de um inseto – operando dentro da narrativa é uma *realidade objetiva*. Bartleby e sua fórmula “Prefiro não,” também é uma *realidade objetiva*. A partícula, ou a amostra coletada para esta análise é a fórmula da potência; a *agramaticalidade* da palavra que desconcerta o mundo burocrático uniforme. “I would prefer not to” (MELVILLE, 1856, p.7), ou *Eu preferiria não fazer isso* (MELVILLE, 1856, p.7, tradução nossa). Portanto, o protagonista está no limiar entre o sim e o não; na possível “terceira margem do rio”. Os leitores que creem que estas narrativas são fantasias podem estar equivocados, pois estes acreditam que tais amostras ou objetos da narrativa se afastam daquilo que chamamos de realidade. Por esta razão Nabokov discorda daqueles que creem ser *O Capote*,

de Gogol e *A metamorfose*, de Kafka, tão somente fantasias. “Em minha opinião, toda obra de arte notável é uma fantasia na medida em que reflete o mundo único de um indivíduo único” (NABOKOV, 2015, p.304). Ainda demonstra que devemos examinar em que medida esta “fantasia” se distancia da realidade.

Em Gregor e Bartleby as características humanas ou *realidades humanas* são diferentes, mas os dois protagonistas têm algo em comum: a incomunicabilidade humana e o esmagamento das forças sociais (da família e da instituição) que os atingem.

Turn the man out by an actual thrusting I could not; to drive him away by calling him hard names would not do; calling in the police was an unpleasant idea; and yet, permit him to enjoy his cadaverous triumph over me, —this too I could not think of (MELVILLE, 1856, p.20).²

A consciência do narrador advogado é perturbada pelo “prefiro não” de Bartleby; ele não sabe que decisão tomar diante de tal circunstância. Mas há uma força social não visível que está contra Bartleby, mesmo ele permanecendo em uma zona não punitiva naquele momento.

What was to be done? or, if nothing could be done, was there any thing further that I could assume in the matter? Yes, as before I had prospectively assumed that Bartleby would depart, so now I might retrospectively assume that departed he was. In the legitimate carrying out of this assumption, I might enter my office in a great hurry, and pretending not to see Bartleby at all, walk straight against him as if he were air. Such a proceeding would in a singular degree have the appearance of a home-thrust (MELVILLE, 1856, p. 20).³

Em *A metamorfose*, a força social da família está representada pela figura do pai de Gregor. A mãe e a irmã ocupam uma posição inferior ao poder de decisão na instituição social familiar.

Nas duas primeiras semanas os pais não conseguiram vencer a própria resistência para entrar no quarto de Gregor e vê-lo, e com frequência ele ouvia como reconheciam plenamente o trabalho da irmã, ao passo que até então tinham muitas vezes se irritado com ela, porque lhes parecera uma moça algo inútil. Mas agora ambos, pai e mãe, aguardavam diante do quarto Gregor enquanto a irmã fazia a arrumação, e mal ela tinha saído, precisava contar exatamente como estavam as coisas no quarto, o que Gregor havia comido, como se comportara desta vez e se por acaso era possível notar uma pequena melhora. A mãe, aliás, quis visitar Gregor relativamente cedo, mas o pai e a irmã a impediram, a princípio com argumentos racionais, que Gregor escutou com

² Expulsá-lo literalmente empurrando-o para fora era algo que eu não poderia fazer; afastá-lo dizendo-lhe palavras obscenas não funcionaria; chamar a polícia era uma ideia desagradável; mas permitir que ele obtivesse seu triunfo cadavérico sobre mim... isso eu não podia sequer cogitar (MELVILLE, 2008, p. 64).

³ O que havia a ser feito? Ou, se nada pudesse ser feito, havia algo mais a concluir a respeito daquilo? Sim, como antes eu havia concluído prospectivamente que Bartleby deveria partir, então agora eu deveria retrospectivamente decidir que ele iria embora. Na legítima execução dessa hipótese, eu deveria entrar em meu escritório muito apressado e, fingindo não ver Bartleby, andar diretamente contra ele como se ele fosse ar. Tal atitude definitivamente surtiria o efeito desejado (MELVILLE, 2008, p.64).

muita atenção e aprovou inteiramente. Mais tarde, porém, foi necessário que a contivessem a força, quando então ela exclamou:
 — Deixem-me ver Gregor, ele é o meu filho infeliz! Vocês não entendem que eu preciso vê-lo? (KAFKA, 1997, p.46-47).

A cena posterior é talvez uma das mais enigmáticas da novela. É quando o pai de Gregor em ato de violência atira maçãs no corpo inofensivo do protagonista. A maçã, talvez, simbolize o desejo de puni-lo por seu pecado grotesco, culpá-lo pela desgraça que recaía sobre a família. Ao atirar a maçã o Senhor Samsa transferia a culpa para o filho.

Era uma maçã; a segunda passou voando logo em seguida por ele; Gregor ficou paralisado de susto; continuar correndo era inútil, pois o pai tinha decidido bombardeá-lo. Da fruteira em cima do bufê ele havia enchido os bolsos de maçãs e, por enquanto sem mirar direito, as atirava uma a uma. As pequenas maçãs vermelhas rolavam como que eletrizadas pelo chão e batiam umas nas outras. Uma maçã atirada sem força, raspou as costas de Gregor, mas escorregou sem causar danos. **Uma que logo se seguiu, pelo contrário, literalmente penetrou nas costas dele;** Gregor quis continuar se arrastando, como se a dor surpreendente e inacreditável pudesse passar com a mudança de lugar, mas ele se sentia como se estivesse pregado no chão e esticou o corpo numa total confusão de todos os sentidos (KAFKA, 1997, p.57-58, grifos nossos).

É a partir de uma intertextualidade com o texto bíblico que pensamos na “culpa” do pecado que originou toda fonte de sofrimento e imperfeição humana. O fruto proibido está convencionalizado de maçã, e na narrativa a maçã tem força simbólica. “(...)o pai tinha decidido bombardeá-lo”. Da fruteira em cima do bufê ele havia enchido os bolsos de maçã e, por enquanto sem mirar direito, as atirava uma a uma” (p.58). Nabokov (2015) considera que a característica humana do protagonista de “O capote” (precursor de *Bartleby* e Gregor) apresenta uma tipificação diferente de Gregor, embora ambos reúnam a mesma característica humana patética e trágica diante da vida. As novelas apontadas até aqui possuem em contraponto: a sensibilidade humana em contraste com o trágico, o estranho, e o cômico, além da animalidade dos insetos.

A beleza artística e o sentimento de compaixão que temos com a leitura destes textos literários é, para Nabokov, uma possibilidade de morte, pois que a beleza morre, o estilo morre, o mundo morre com os homens, os nossos protagonistas morrem e, mesmo assim, continuam vivos dentro de nós como uma morte impossível. A literatura de Kafka e Melville deve nos impressionar como também impressiona Nabokov, sendo algo muito maior que uma fantasia. Não há respostas racionais para o mistério de *A metamorfose* e *Bartleby, o escrivão*, mas especulações, possibilidades, em aceitar esse mistério e se apropriar dele para recriar a realidade e transformar a vida.

Este estudo a todo momento anuncia um mal-estar no mundo, uma ausência de perspectivas, uma incomunicabilidade aparente que se estabelece nas relações humanas, na família, na instituição e no discurso. É imprescindível dizermos aqui, mais uma vez, que os protagonistas “kafkianos” desvirtuam a ordem, tentam, de certo modo, escapar desse mundo opressor. “Em Gógol e Kafka, o protagonista central absurdo pertence ao mundo absurdo que o cerca, mas, patética e tragicamente, tenta lutar para escapar dele e chegar ao mundo dos homens—morrendo em desespero” (NABOKOV, 2015, p.306). Ainda segundo Nabokov, toda alta literatura “beira o irracional” e cada escritor tem sua técnica própria para fazer sair da órbita - “o plano racional da vida”.

Um homem pobre tem seu casaco roubado ("O capote", de Gógol), outro infeliz é transformado em um besouro (*A metamorfose* de Kafka) - e daí? Não há resposta racional para "e daí?". Podemos desmembrar o conto, ver como as partes são costuradas; mas você precisa ter alguma célula, algum gene, algum germe que vibre ao reagir a sensações que não é capaz de definir ou de descartar (NABOKOV, 2015, p.303).

Com esse desmembramento das cenas centrais de cada novela citada, podemos encontrar um dos possíveis pontos de insustentabilidade que une os nossos dois protagonistas “kafkianos”: a morte. Para Nabokov, “A família Samsa em torno do inseto fantástico nada mais é do que a mediocridade circundando o gênio” (P.312), enquanto para Bartleby, na perspectiva de Agamben (2015), “o preferiria não” continua sendo a suspensão entre “o acontecer e o não acontecer, entre o poder ser e o poder não ser”, enfim, a impossibilidade de encontrar certezas e algum ponto de apoio, pois tudo ainda permanece velado.

Vamos nos dirigir à cena de *A metamorfose* em que o pai violentamente afugenta Gregor de volta para o quarto após sua saída. “– e a todo instante a bengala na mão dele o ameaçava com um golpe mortal nas costas ou na cabeça “(...) lançando olhares incessantes e angustiados para o lado do pai, começou a dar a volta, tão rápido quanto possível, (...) muito lentamente (...)” (KAFKA, 1997, p.20). Esta cena do pai tentando cercear o filho, após sua saída do quarto, é talvez um desejo de punição. Gregor passou a sustentar a família inteira – quando o pai havia deixado de trabalhar – e tornou-se indispensável à manutenção da vida de todos naquela casa. E a partir da metamorfose ocorre o efeito inverso: Gregor, agora, é dispensável. Os membros da família voltam a trabalhar após esse “golpe trágico” de Gregor Samsa.

Toda realidade é uma máscara, assinalou Nabokov (2015). Em “o capote” de Akaki Akakiévitch, e o inseto monstruoso de *A metamorfose* são realidades mascaradas. Podemos perceber o mundo como uma composição de arte e linguagem. As máscaras ou “disfarces” circulam em espirais infinitas, e se apresentam diante nós em formas diferentes a serem

decifradas. A especulação aparente deste “disfarce” dos protagonistas se configura como uma necessidade de sentido; uma necessidade demasiadamente humana. A formulação de Gregor, pela criação artística de Kafka, contém um grau maior de abstração, pois que não pode ser explicado racionalmente; mas podemos assimilar o seu mistério e convertê-lo em deslumbramento. A cada conto, ou novela, Kafka arrisca novos significados – em um jogo de símbolos – e o artista da palavra nos deixa à beira de uma revelação.

O “disfarce” de Gregor – um homem burocrata – é o inseto, enquanto o “disfarce” da família é a humanidade. A família é uma máscara que cai com a morte de Gregor. “Com a morte de Gregor, suas almas de insetos repentinamente entendem que estão livres para se divertir” (p.335). Nabokov ainda observa que, depois da morte de Gregor, não se cita mais no texto literário os termos *pai e mãe*, e sim *Senhor e Senhora Samsa*, como detectamos na tradução de Modesto Carone. É possível perceber, desse modo, que o poder continua circundando o núcleo narrativo com a transferência do tratamento para *Senhor*; enquanto autoridades, e assim sendo, aqueles *Senhores* se tornam aparentemente mais nobres.

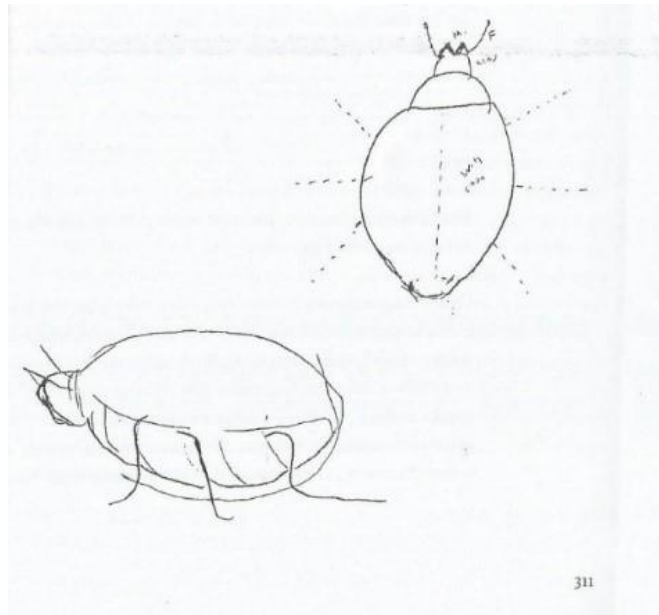
— Bem — disse o **Senhor Samsa** —, agora podemos agradecer a Deus. Fez o sinal-da-cruz e as três mulheres seguiram o seu exemplo. Grete, que não desviava os olhos do cadáver, disse:

— Vejam só como ele estava magro (KAFKA,1997, p.80, grifos nossos).

Depois da perícia de Nabokov, em *Lições de Literatura*, não há fundamentos que sustentem a possibilidade do inseto ser uma *barata*, como acredita alguns estudiosos e leitores de Kafka. Para Nabokov, não há sentido, pois a barata tem “(...) formato chato e pernas grandes, e o corpo de Gregor nada tem de achatado: é convexo nos dois lados, ventre e dorso, e as pernas são pequenas. Sua única semelhança com uma barata está na cor marrom. Isso é tudo” (NABOKOV,2015, p.310). Para o especialista russo, Gregor metamorfoseado tem uma barriga convexa, segmentada, costas duras e arredondadas, insinuando a presença de um estojo de asas. Reconhece de forma curiosa que Gregor nunca deduziu esta possibilidade. Nabokov ainda declara que Gregor usava suas resistentes mandíbulas para girar a chave da fechadura da porta, enquanto sustentava-se nas pernas de trás. E depois de mais algumas observações estruturais na forma do “inseto” estipula que o corpo de Gregor-besouro mediria cerca de noventa centímetros (NABOKOV,2015). Ele imagina a seguinte aparência:

FIGURA 1

Fonte: (NABOKOV,2015, p.311)



Na obra de Kafka os significados são aparentes, para Piglia (2004, p.92) “Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro. Essa inversão funda o kafkiano”. Gregor metamorfoseado em inseto monstruoso, e de modo muito engraçado, é também chamado de *Mistkäfer*⁴ pela faxineira, no original alemão, traduzido como “besouro rola-bosta” na tradução de Nabokov. “Tecnicamente, ele não é um besouro rola-bosta. É simplesmente um besouro (Devo acreditar que nem Gregor nem Kafka viriam esse besouro com total clareza)” (NABOKOV, 2015, p.312). Notemos, portanto, as nuances de aparências que envolvem o protagonista.

II. O método da montagem/ Montar para desmontar/ Gregor e Bartleby: insacrificáveis

⁴ NABOKOV, Vladimir. *Franz Kafka (1883-1924). A metamorfose (1915)* In: Lições de literatura. São Paulo: Três Estrelas, 2015. p. 312.

Como já vimos, anteriormente, há uma perturbação da ordem nas duas obras. Mas a desordem é apenas a história aparente. Consideramos nesta pesquisa que a literatura de Kafka e Melville, no que tange à materialidade dos textos analisados, é uma “pancada” nos sistemas institucionais (família, burocracia e sociedade) de modo a deformá-los. Gregor e Bartleby não possuem nenhum status social, são personagens dentro da burocracia e corriqueiros da vivência diária, em paralelo a uma fatalidade incomensurável: não há motivações de nenhuma ordem (sobrenatural, divina, material, alucinógena) que justifique categoricamente, na narrativa, o espasmo de horror da metamorfose de Samsa frente à família, e o ato “fortuito” do *prefiro não* de Bartleby.

Examinemos agora, qual seria o método utilizado pelo escritor para alcançar esse feito. Em *Kafka: pró e contra*, o ensaísta alemão Gunther Anders (2007, p.15) aponta a interessante técnica de Kafka em manipular e desarticular o mundo que convencionalmente consideramos aceitável, ou que nos parece normal. Ainda afirma que o mundo de Kafka é aparentemente *deslucado*, ou seja, a manipulação do escritor consiste em capturar, de modo mimético, esse mundo burocrático “normativo” em que todos aceitam, acreditam, na uniformidade e assim deformá-lo. Reconhece-se o método do escritor pelo processo de metamorfose/deformação extrema dessa organização homogênea da vida social, familiar, que torna visível ao leitor a alienação, a subordinação desse *mundo louco* em que todos parecem estar inconscientes – desde Akaki Akakiévitch até os dias atuais – do sistema que oprime e rouba a nossa alma.

Gregor Samsa e Bartleby estão “deformados”, fora de ordem, de um modo tão extremo que não há sequer possibilidade de puni-los ou sentenciá-los. Ambos os protagonistas assumem uma posição insacrificável. Schlafman (1998), no ensaio *A metamorfose pelo humor*, declara que Max Brod, amigo, biógrafo e testamenteiro de Kafka, relembra o quanto ele se desmanchava de rir ao ler seus próprios textos para os amigos. Também comenta o método kafkiano abordado pelo italiano Renato Barilli em seu livro *Comicità di Kafka*⁵ o qual afirmou que o escritor tcheco transformava o punitivo em riso. De fato, Gregor Samsa e Bartleby nos provocam uma sensação cômica ao lê-los de modo despretenso.

Em meio aos últimos acontecimentos, o narrador de Bartleby percebido o *peso morto* que o escriturário tinha se tornado para ele, resolve estabelecer um prazo para sua saída voluntária do escritório. Na esperança de que Bartleby cedesse à mudança sem prejuízos de um desamparo ainda maior, o narrador-advogado promete oferecer-lhe amparo no momento posterior. Mas, na manhã do dia seguinte, o advogado retorna ao escritório, desejando que

⁵ SCHLAFMAN, L. A metamorfose pelo humor (Kafka). In: SCHLAFMAN, L. *A verdade e a mentira: novos caminhos para a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 147-149.

Bartleby pudesse ter aceitado romper com a continuidade da incompreensível negação. Um perfeito engano. Bartleby ainda ocupava o escritório vazio como uma alma no deserto. E o narrador encontra-se em estado de espanto.

It was Bartleby. I was thunderstruck. For an instant I stood like the man who, pipe in mouth, was killed one cloudless afternoon long ago in Virginia, by a summer lightning; at his own warm open window he was killed, and remained leaning out there upon the dreamy afternoon, till some one touched him, when he fell (MELVILLE, 1856, p. 20).⁶

Nos fragmentos acima há um efeito artístico que nos provoca uma leve sensação de riso e imobilidade, quando o narrador de Bartleby se espelha a um homem morto, paralisado no tempo pelo choque de um raio na bela tarde de sol na janela de sua casa. Tal efeito ascende, no narrador e no leitor, a impossibilidade de alcançar qualquer compreensão inteligível. A comicidade seria o resultado dessa “deformação” que destrói as convenções sociais. Portanto, Kafka e Melville adotam o método da deformação de seus protagonistas através do processo de escrita que fixa o objeto (Gregor e Bartleby) dentro de uma ordem preestabelecida, e forjam uma situação deformante.

“Will you, or will you not, quit me?” I now demanded in a sudden passion, advancing close to him. “I would prefer not to quit you,” he replied, gently emphasizing the not. “What earthly right have you to stay here? Do you pay any rent? Do you pay my taxes? Or is this property yours?” He answered nothing (MELVILLE, 1856, p. 20).⁷

Bartleby descarta com a sua fórmula – *I would prefer not to* – qualquer proposta que venha romper sua ligação com o narrador-advogado; confirmando o que nos disse Deleuze em *Bartleby, ou a fórmula*, ser o texto literário de Melville “violentamente cômico, e o cômico sempre é literal. É como uma novela de Kleist, de Dostoievski, de Kafka ou Beckett, com os quais forma uma linhagem subterrânea prestigiosa” (DELEUZE, 1997, p.80). Esta originalidade do protagonista desafia a razão, a psicanálise, a lógica e o inefável. Bartleby é

⁶ “Era Bartleby. Fui fulminado. Por um instante, fiquei como o homem que, com o cachimbo na boca, foi morto numa tarde de céu claro há muito tempo na Virgínia, atingido por um raio de verão; ele morreu em sua própria janela aberta e permaneceu encostado diante da deliciosa tarde quente até que alguém o tocou, e ele caiu. – Ainda aqui! Murmurei afinal” (MELVILLE, 2008, p.65-66).

⁷ “Você vai ou não vai me deixar? – perguntei, agora num acesso de cólera, aproximando-me dele. – Eu prefiro não deixá-lo – respondeu, enfatizando delicadamente a palavra não. – Que direito você tem de ficar aqui? Você paga algum aluguel? Você paga meus impostos? Ou essa é sua propriedade? Ele não respondeu” (MELVILLE, 2008, p.65-66).

uma singularidade. Deleuze (1997, p.96) faz uma aproximação de Bartleby ao princípio das coisas e aos seres da Natureza. Tudo que é original pertence à *Natureza primeira*: o princípio, a ancestralidade, a predestinação à vida.

Gradually I slid into the persuasion that these troubles of mine touching the scrivener, had been all predestinated from eternity, and Bartleby was billeted upon me for some mysterious purpose of na all-wise Providence, which it was not for a mere mortal like me to fathom. Yes, Bartleby, stay there behind your screen, thought i; I shall persecute you no more; you are harmless and noiseless as any of these old chairs; in short, I never feel so private as when I know you are here. At last I see it, I feel it; I penetrate to the predestinated purpose of my life. I am content. Others may have loftier parts to enact; but my mission in this world, Bartleby, is to furnish you with office-room for such period as you may see fit to remain (MELVILLE, 1856, p. 22).⁸

Com a desobediência de Bartleby, nós, enquanto leitores, tentamos encontrar argumentações que justifiquem o comportamento “deformante” causado pela fórmula do *prefiro não*. O narrador-advogado, mesmo sentindo ter alcançado uma possível compreensão de seu destino, percebe que a sua consciência não tranquiliza. As inquietações do narrador lançam luz sobre novos questionamentos que suscitam outras possibilidades, alternativas e adjacências para o que poderia ser a “tamanho irracionalidade” da negação potência do protagonista. O narrador questiona sobre sua vida, seu nascimento, suas origens, mas Bartleby prefere não dizer. E a relação institucional entre os dois (patrão-funcionário), começa a metamorfosear-se para uma fraternidade estranha, um prenúncio, talvez, de ligações ancestrais.

Nessa direção é útil concordar com Deleuze em *Crítica e Clínica* quanto à possibilidade de considerar a obra melvillianiana imbuída de uma originalidade da Natureza, uno, inseparável. Em consonância com o filósofo francês, tentamos intuir as fontes do problema que circundam a obra de Melville. Consideremos a seguinte objeção deleuziana: “Reencontrar a identidade pressentida? Sem dúvida reconciliar os dois originais, mas para isso também reconciliar o original e a humanidade segunda, o inumano com o humano” (DELEUZE, 1997, p.97). O que está mais ou menos acentuado em *Bartleby* e *A metamorfose* é talvez um prenúncio de reconciliação dos protagonistas com a Humanidade para que reconheçam a imperfeição das leis, o vazio da vida, a mediocridade e a cegueira de todos nós: sujeitos trágicos.

⁸ **Pouco a pouco, fui me convencendo de que meus problemas com o escriturário haviam todos sido predestinados a mim desde a eternidade** e que Bartleby me havia sido designado por conta de algum propósito misterioso de uma sábia Providência, algo incompreensível para um simples mortal como eu. Sim, Bartleby, fique aí atrás de seu biombo, pensei; não vou mais persegui-lo; você é tão inofensivo e silencioso como qualquer uma dessas velhas cadeiras; em resumo, nunca me sinto à vontade como quando sei que você está aqui. Ao menos eu vejo, eu sinto; eu compreendo o propósito predestinado da minha vida. Estou satisfeito. Outros podem ter tarefas mais relevantes a cumprir, mas a minha missão neste mundo, Bartleby, é fornecer-lhe um escritório para que você fique pelo tempo que considerar adequado (MELVILLE, 2008, p.69, grifos nossos).

No, I will not, I cannot do that. Rather would I let him live and die here, and then mason up his remains in the wall. What then will you do? For all your coaxing, he will not budge. Bribes he leaves under your own paperweight on your table; in short, it is quite plain that he prefers to cling to you (MELVILLE, 1856, p. 23).⁹

À vista disso é perceptível ao leitor a mudança de não-familiar (instituição) para o familiar, preservando a partícula de estranhamento “Prefiro não”. E o narrador continua, “Pois tanto eu quanto Bartleby éramos filhos de Adão. (...) Pairavam sobre mim pressentimentos de estranhas descobertas” (MELVILLE, 2008, p.48). De certo modo, há uma inversão daquele que, anteriormente, como um pai – advertia as leis, as ordens, os deveres para aquele subordinado. À vista disso, o advogado-chefe se vê “castrado”: “Por que eu considero castrado um homem que permite tranquilamente que seu funcionário lhe dê ordens e diga-lhe para retirar-se de próprio imóvel (MELVILLE, 2008, p.45). Bartleby, agora, afasta a ordem, afasta o padrão do próprio local de trabalho apenas com a sua negação.

Para Modesto Carone (1983), em *Lição de Kafka*, na obra *A metamorfose* também intercorre um procedimento de atração e repulsão de metamorfose com o humano e o inumano. Gregor caixeiro-viajante é indispensável ao sustento da família e com a fatalidade que lhe sucede ao acordar metamorfoseado, essa mesma família que vivia parasitariamente às custas de sua alienação ao mundo burocrático, usurpando toda sua energia vital, passa a rejeitá-lo. Assim sendo, Gregor deixa de ser familiar para não-familiar, pois acordou inseto, já não é mais um burocrata. Ainda segundo Carone, Kafka dispunha de uma precisão protocolar com a linguagem, tendo o cuidado com a escolha e a regularidade das palavras, as quais detinham um segredo interior, velado, que ele [Kafka] conhecia muito bem (CARONE, 1983, p.131).

Para o que agora nos interessa, o adjetivo *ungeheuer* (que significa monstruoso e, como substantivo – das Ungeheuer – significa “monstro”), quer dizer, etimologicamente “aquilo que não é mais familiar, aquilo que está fora da família, infamiliaris” e se opõe a *geheuer*, isto é, aquilo que é manso, amistoso, conhecido, familiar. Por sua vez, o substantivo *Ungeziefer* (inseto), ao qual *ungeheuer* se liga, tem o sentido original pagão de “animal inadequado” ou que não se presta ao sacrifício”, mas o conceito foi estreitando e passou a designar animais nocivos, principalmente insetos (...) (CARONE, 1983, p.140).

⁹ Não, não vou, eu não posso fazer isso. É preferível deixá-lo viver e morrer aqui, e então sepultar seus restos na parede. O que você fará, então? Ele não vai se mover nem mesmo com toda a sua argumentação. Subornos, ele os deixa debaixo de seu próprio peso de papel sobre a sua mesa. Em resumo, está bastante claro que ele prefere unir-se a você (MELVILLE, 2008, p.72).

Carone (1983, p.140) atesta tais conversões: “a passagem daquele que se sacrifica para aquele que já não pode ser sacrificado, do adequado para o inadequado”. Incluímos *Bartleby* nestas considerações, na metamorfose insustentável “(...), do reconhecido para o que perdeu o reconhecimento, do familiar para o não-familiar (...)” (CARONE,1983, p.140). E assim interminavelmente. Portanto, desvendamos as transmutações da família de Gregor, como bem caracterizou Adorno (1977 apud CARONE, 1983, p.141) ao afirmar: “A origem social do indivíduo (a família) revela-se no final como a força que o aniquila”.

Kafka e Melville alcançam as extremidades para tornar visível ao leitor o que está velado na linguagem, possibilitando imaginarmos uma outra forma de vida. Holanda (2004) afirma ser a linguagem, a mais terna possibilidade de imaginação de uma vida *outra*. E a literatura, para ele, assume esse papel. “Por isso o discurso literário está incessantemente indo às bordas do improvável para exorcizar o impossível” (HOLANDA, 2004, p.217). Por exemplo: se Gregor acordasse pela manhã tetraplégico ao invés de metamorfoseado em inseto, a narrativa não seria tão notável, pois acordar com uma paralisia pode ser algo comum, está dentro do plano racional e a história poderia cair na convencionalidade panfletária. Do mesmo modo em *Bartleby*, cumprir as obrigações do trabalho é a ordem, a convenção. Mas o escritor precisa atingir o ponto extremo para o leitor “acordar” e perceber que Gregor saiu da condição de parasitado para parasita, nas definições de Carone. Logo, os dois escritores estão desvelando, através da arte literária, a saída do convencional para o inconveniente, do ponto distante ao ponto extremo, da alienação do discurso à língua literária. “Deleuze já falou do vampirismo de Kafka. Sem dúvida, trata-se de uma maneira de narrar e de uma maneira de ver; sempre há uma transformação, sempre há uma metamorfose” (PIGLIA, 2006, p.59).

O escritor argentino Ricardo Piglia (2006), em *O último leitor*, também examina as estratégias e mediações do método kafkiano em sua escrita. Revela o seguinte: Kafka forma um quebra-cabeça a partir de uma seleção de estilhaços/fragmentos do real e em seguida encontra um pressuposto sentido – no ato criativo– e desloca. Em *A metamorfose*, Kafka fixa um objeto para deslocar. O objeto (deslocado) é o protagonista Gregor. E a perspectiva da narrativa, como já vimos, no capítulo anterior, parte de Gregor que não entende ou não sabe a motivação, assim como em *Bartleby* (na perspectiva do narrador), também, não sabe a motivação da fórmula do *prefiro não*. Desse modo, Piglia (2006, p.53) nos confirma que os textos de Kafka são narrados da perspectiva daquele que desconhece a motivação, a causa, e apenas vive no inexplicável. Como na obra *O processo* (2003) e *O castelo* (1922) ambos os protagonistas nunca entendem o que está acontecendo com eles. Porém, ainda destaca que em outros textos de Kafka ocorre o

procedimento inverso, como em *Josefine, a cantora ou O povo dos ratos*¹⁰, no qual o narrador vê claramente a motivação, o enigma, ao ponto de levantar hipóteses; logo, temos uma perspectiva externa, de quem está fora, do outro lado.

Será que é mesmo um canto? Não seria um simples assobio? Afinal, todos conhecemos o assobio, é um dom artístico por excelência de nosso povo, ou melhor não exatamente um dom, mas uma manifestação comum em nossa vida. Todos nós assobiamos, mas a verdade é que ninguém pensa no assobio como arte, nós apenas assobiamos sem prestar atenção, sim, sem nem perceber, e existem muitos de nós que nem ao menos sabem que o assobio é uma de nossas peculiaridades. Se fosse também verdade que Josefine não canta, mas apenas assobia e, a bem dizer, pelo menos ao que me parece, talvez mal se diferencie de um assobio comum – sim, talvez a força dela não seja sequer suficiente para o assobio comum, ao passo que um simples camponês não tem dificuldade alguma em passar o dia inteiro assobiando enquanto trabalha –, se tudo isso fosse verdade, então o suposto talento artístico de Josefine estaria refutado de uma vez por todas, mas restaria decifrar o enigma de sua enorme influência (KAFKA, 2012, p.50-51).

O narrador de Josefine problematiza o grau de nossa inclinação humana para a música, e contesta que o canto de Josefine não transcende a matéria; o canto (o assobio) como algo comum a todos, sem nada de extraordinário. O narrador engendra as teses que justificam os seus pressupostos: a arte de Josefine é uma convenção. O canto dela se diferencia dos outros apenas pela sua fragilidade. Ela não é tão admirável assim como acreditam que seja.

Uma vez que o assobio é um de nossos hábitos espontâneos, poder-se-ia imaginar que também se assobia no auditório de Josefine; sentimo-nos bem diante de sua arte e, quando sentimo-nos bem, assobiamos; mas o público dela não assobia, ficam todos quietos como ratos, como se estivéssemos a participar na tão desejada paz que ao menos o nosso próprio assobio impede, calamos (KAFKA, 2012, p.53).

A inversão de perspectiva ocorre quando o narrador se posiciona do lado de fora. Ele vê o animal – os ratos– do lado externo. Diferentemente da perspectiva de *A metamorfose* e *Bartleby*. Nestes casos os pontos de vista narrativos geram conexões, passagens de um modo para outro, concentrando, deslocando, alterando em ciclos rotativos até retornarem ao ponto original. Portanto, essa perspectiva narrativa, ora para dentro e ora para fora – como duas

¹⁰ KAFKA, FRANZ. *Josefine, a cantora ou O povo dos ratos*. In: Um artista da fome seguido de Na colônia penal & outras histórias/ Franz Kafka; tradução de Guilherme da Silva Braga. – Porto Alegre, RS: L&PM,2012, p.47.

câmeras se alternando em uma cena, uma dentro e outra fora do estúdio – consistem no método kafkiano de fixar e deslocar o objeto na narrativa.

Após essa compreensão do *método de Kafka*, podemos pensar no nosso cotidiano burocrático, a incomunicabilidade no dia a dia com as máquinas, smartphones, computadores, caixas eletrônicos, uma vida administrada pelos sistemas, pelas redes sociais. Kafka previu toda essa aparelhagem sistemática que consome o homem atual. Toda essa parafernália a nosso serviço está muito distante de nossas reais necessidades humanas. Há algo de espantoso nisso tudo e a criticidade só é perceptível pelas artes, as quais têm como função expandir o real, nos apresentando uma visão microscópica daquilo que está encoberto, não visível. Kafka – à frente de seu tempo – traduziu muito bem esse sentimento de *estranhamento* ao mundo na sua literatura. Em *Kafka: pró e contra*, Günther Anders (2007, p.18) propõe o estranhamento como fenômeno do mundo moderno. “Kafka revela, através da sua técnica de estranhamento, o estranhamento encoberto da vida cotidiana – e desse modo é outra vez realista. Seu *desfiguramento* fixa”. Gregor e Bartleby desempenham a incomunicabilidade com esse mundo. Eles estão insustentáveis na iminência de uma morte. “No mundo alienado, a natureza se torna *nature morte* e o próprio semelhante muitas vezes se transforma em mera “coisa” (ANDERS, 2007, p.18).

O método de Kafka e Melville, novamente, é “manipular” as aparências espantosas (Gregor inseto monstruoso e Bartleby com a fórmula em repetição), narrando os fatos de um modo realista e muito natural até o leitor perceber que está diante de um *mundo louco*; e que tal *mundo louco* é descrito no plano narrativo de modo mais normal ainda. No ensaio *Kafka rebatiza* de Gunther Anders (2007, p.18) é demonstrado a transformação do homem moderno ou sua redução ao estado de “coisa”. Somos tratados como objetos descartáveis. A partir do momento em que não servirmos mais a estes sistemas seremos rejeitados como os protagonistas kafkianos. Ainda para Anders, na literatura de Kafka essas *coisas* são apresentadas como aparelhos, a exemplo de *Na colônia penal*.¹¹ Em *A metamorfose* temos Gregor que virou um bicho, inseto. A família Samsa sente-se exausta com a inutilidade de Gregor naquela casa. A empregada é demitida e contratam uma faxineira para fazer os serviços que demandavam um esforço maior: “uma faxineira imensa, ossuda, de cabelo branco esvoaçando em volta da cabeça, vinha de manhã e à noitinha para fazer o trabalho mais pesado; a mãe cuidava do resto

¹¹ KAFKA, FRANZ. **Na colônia penal e outras histórias**. In: Um artista da fome *seguido* de Na colônia penal & outras histórias/ Franz Kafka; tradução de Guilherme da Silva Braga. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012, p.79-124.

(...)” (KAFKA,1997, pág.44). A escolha de Kafka por essa personagem “imensa” e “ossuda” é criar, na narrativa, mais uma extremidade do grotesco. A chegada da faxineira nos apresenta uma visão exterior de como Gregor é visto pelo olhar de alguém que acabou de entrar na “instituição familiar”.

Mas ainda que a irmã, exausta do trabalho profissional, estivesse saturada de cuidar de Gregor como antigamente, de modo algum teria sido necessário que a mãe ficasse no seu lugar e Gregor não precisava ser negligenciado. Pois agora havia a faxineira. Essa velha viúva, que na sua longa vida devia ter suportado as piores coisas com a ajuda de uma forte construção óssea, não tinha propriamente repulsa por Gregor. Sem que fosse de algum modo curiosa, uma vez ela havia aberto casualmente a porta do quarto de Gregor e, à vista dele — que tomado de total surpresa, embora ninguém o perseguisse, começou a correr de lá para cá, — ficou parada, admirando, com as mãos cruzadas no colo. Desde então, de manhã e à noitinha nunca perdia a oportunidade de abrir um pouco a porta e espiar rapidamente Gregor. **No começo ela também o chamava ao seu encontro, com palavras que provavelmente considerava amistosas, como “venha um pouco aqui velho bicho sujo!” ou “vejam só o velho bicho sujo!”**. A chamados desse tipo Gregor não respondia nada, mas ficava imóvel no seu lugar, como se a porta não tivesse sido aberta (KAFKA,1997, pág.65, grifos nossos).

Posto que o protagonista de *A metamorfose* é também chamado de bicho, convém uma análise mais peculiar no sentido de conceber Gregor como um ser humano “disfarçado” de inseto/bicho. E em toda literatura, principalmente em Kafka, os animais aparecem com mais vitalidade e força desconhecida. Há um cruzamento, uma metamorfose de animal e humano; humano em animal. A partir desse enfoque, citamos aqui o curioso conto *Um cruzamento*¹², de Franz Kafka, o qual nos permite uma sondagem desse método de inserir nas narrativas um outro ser desconhecido, às vezes humano e inumano.

Tenho um animal singular, metade gatinho, metade cordeiro. É uma herança dos bens do meu pai. Mas ele só se desenvolveu depois de ficar comigo, antes era muito mais cordeiro que gatinho. Agora no entanto possui, sem dúvida, características iguais dos dois. Do gato, cabeça e garras; do cordeiro, tamanho e forma; de ambos, os olhos, que são flamejantes e selvagens; o pêlo, macio e aderente à pele; os movimentos, que tanto podem ser pulos como gestos furtivos. Ao sol, no parapeito da janela, enrodilha-se e ronrona; no prado corre como um louco e quase não se pode apanhá-lo. Dos gatos ele foge, os cordeiros ele quer atacar. Nas noites de lua, seu caminho preferido são os telhados. Não sabe miar e tem repulsa pelas ratazanas. Pode ficar horas espreitando ao lado do galinheiro, mas até agora nunca aproveitou uma oportunidade para matar (KAFKA,2002, p. 98).

O trecho acima permite a percepção do método kafkiano de transmutar os seres, as formas, os modos de narrar. É o desfiguramento criativo de Kafka. Imaginar essa metamorfose

¹² KAFKA, Franz. Narrativas do Espólio. São Paulo. Companhia das Letras, 2002, p.98.

do gato com o cordeiro é uma tarefa um pouco desajustada que pode talvez alcançar um resultado espantoso, ou engraçado em nossa imaginação. É preferível não arriscar. Mais adiante o narrador retoma o comportamento do bicho: “Os animais miraram-se com seus olhos de bicho e o manifesto é que aceitavam a existência uns dos outros como um fato disposto por Deus. No meu colo o animal não conhece nem medo nem desejo de caçar” (KAFKA, 2002, p.99). O animal do conto tem família, está em um acolhimento inseparável ao seu dono. “É aninhado em mim que ele se sente melhor. Apega-se à família que o criou” (p.99). Notemos como o elemento familiar (também presente em *A metamorfose*) está unindo humano e animal em metamorfoses múltiplas. Na continuidade da narrativa o animal ainda deseja outras aparições veladas: “Muitas vezes tenho de rir quando me fareja, desliza entre minhas pernas e não há como apartá-lo de mim (p.99).

Até um determinado ponto da narrativa – o gato e o cordeiro metamorfoseado – são apenas duas espécies de animais diferentes e unidos com as características notáveis de comportamentos relativos à animalidade. Porém, assim como Gregor, também é percebido como bicho, animal e ao mesmo tempo é humano; o narrador insere a inquietação que faltava para aproximarmos o conto à novela: a natureza humana do animal.

Não contente com o fato de que é cordeiro e gato, quase quer ser, ainda por cima, um cachorro. — Certa vez, quando eu, como pode suceder com qualquer um, estava num beco sem saída nos meus negócios e em todas as coisas que lhes dizem respeito, querendo abandonar tudo, sentado em casa, nesse estado, na cadeira de balanço, o animal no colo, ao baixar casualmente a vista, notei que dos pêlos imensos da sua barba gotejavam lágrimas. Eram minhas, eram dele? Será que aquele gato com alma de cordeiro tinha também ambições humanas? — Não herdei muita coisa de meu pai, mas esta parte da herança é algo que conta (KAFKA, 2002, p.99-100).

Sustenta-se a partir dessa tese descrita anteriormente: as aproximações do animal – aquele que está fora – a um conjunto de características que são convencionadas especificamente à natureza humana. As aparências dessa humanidade nos bichos percorrem inúmeros textos literários de Kafka, como bem assinalou Anders (2007, p.18-19) que os heróis na velha fábula clássica e nos contos de fada – princesas que beijam sapos – o animal foi herói, pois que era compreendido como ser humano. E a sustentabilidade de uma fábula, para ele, são narrativas de bichos falantes. Gregor fala, mesmo que incomunicável, sua linguagem é de animal.

Ainda segundo Anders (2007) diferentemente da velha fábula, que se utiliza de animais com características humanas como a fala, a parábola mantém distância da animalidade e alia-o à humanidade. Para ele é notável que apenas no momento pré-histórico ou histórico havia uma diferenciação nítida e consciente entre homem e animal, portanto, é neste período que se fixa a parábola. Mas essa diferenciação é um fenômeno que se finda em algum momento e ressurgue

posteriormente. Na literatura antiga, já existiam essas trocas e transmutações entre homem e animalidade: “como por exemplo, as metamorfoses ovidianas de homens e animais, as quais representam, de certa forma, *retrometamorfoses*” (p.19). Nesse sentido *A metamorfose* de Kafka parece ter um efeito retroativo na modernidade. Pois Gregor é burocrata e acorda metamorfoseado em inseto monstruoso. E somos todos Gregor Samsa disfarçados. Em um infundável ciclo de retrometamorfoses.

A substituição clássica de homem por animal, usada com fins didáticos, teve, porém, uma singular aptidão moral para a Europa cristã. Não é absolutamente por acaso que o animal continuou sendo *fabulae persona* até La Fontaine, Lessing e Goethe: se na fábula os bichos agem e falam como homens, isto significa a inversão: os homens são bichos. Ora, a frase “os homens são bichos” é o fundamento da antropologia e da moral cristãs. Kant ainda fala da “bestialidade” no homem (ANDERS, 2007, p.19).

A condição abjeta do homem burocrata, como examina Anders (2007, p. 20), tem uma aparência “desumana”, mas essa desumanidade não advém de uma natureza animalesca. É, portanto, o homem subestimado à *funções de coisas*. Segundo ele, o escritor – fabulador do nosso tempo – anuncia que o homem está coisificado e foi Kafka quem inferiu isso primeiro. Podemos também considerar Bartleby reduzido a função de coisa: copiar, reproduzir cópias de documentos. E continua, a afirmar: “Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais” (2007, p. 20).

Em Bartleby a pronúncia da *fórmula* que destoa a ordem é usada de modo muito genuíno por ele, como podemos perceber na leitura. Na obra kafkiana, *Gregor acorda de sonhos intranquilos metamorfoseado em um inseto monstruoso* – abertura mais extraordinária nunca vista antes na literatura universal – e não há nada de extraordinário nisso para ele que acorda, se percebe inseto e continua apenas preocupado com o horário do trem perdido que lhe conduziria ao trabalho. *O espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém*¹³ nem o leitor, muito pelo contrário, a obra de Franz Kafka nos atrai com magnetismo. Na vida “real” ninguém se espanta com mais nada, pois tudo está convencionado ou naturalizado, e Kafka trabalha com o realismo mais espantoso (o estranhamento) para percebermos que é a vida é tão estranha como acordar metamorfoseado em inseto. Assim sendo Anders (2007, p.20) estabeleceu um princípio para o efeito – espanto em Kafka que, aqui também, tem o mesmo valor para Bartleby, “o princípio da explosão negativa”, ou seja, na explosão de Kafka há uma sonoridade muda, incomunicável, mas audível em nossas vozes a partir das ressonâncias do

¹³ ANDERS, Günther. Kafka: Pró e contra. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.20.

texto. E em Melville (*Bartleby, o escrivão*) a sonoridade se dá a partir de uma fórmula curta e potente na linguagem. Tudo caminha para a insustentabilidade da negação, da autodegradação das relações humanas, burocráticas e familiares.

No ensaio de Elias Canetti¹⁴ sobre os escritores, essa sonoridade explosiva se passa em baixa frequência, anunciando a renúncia de Kafka ao Além e a qualquer presunção de vida. Gregor e Bartleby não transmitem a herança paterna da ordem. Eles preferem não. Rompem um ciclo, transgridem, desacelerando a violência humana na Terra. Assim também Kafka escreve, na perspectiva de Canetti: “Não transmite os mandamentos de seu pai, um estranho bloqueio, seu maior dom, permite que ele interrompa a cadeia de engrenagem dos mandamentos que vão sendo passados de pais para filhos” (CANETTI, 2009, p. 157). A tranquilidade sóbria dos protagonistas em meio àquelas circunstâncias revela que o método de Kafka e Melville é presumir que o leitor considere Gregor inseto/bicho e a fórmula da potência a coisa mais natural de se ver e ouvir no mundo.

Dessa maneira, perde-se a “sensibilidade”, o mundo já não é mais sensível, há um peso desconhecido sobre nós e um convite para potencializar a vida. O mal-estar é também um bem-estar. Concordamos com Anders (2007, p.21) ao afirmar que “essa dessensibilização do tom, o não-anúncio do incomum, confere ao incomum, até mesmo pavoroso, um bem-estar pequeno burguês muito característico”. Na técnica, essa perda da sensibilidade é como uma anestesia temporária, mais uma vez, constatamos o método de inversão kafkiano: o sensível torna-se insensível, o aparente é encoberto, velado. Um jogo de inversões, trocas e metamorfoses estão alinhadas nas duas novelas.

III. A revisão da realidade no texto literário

Em Kafka e Melville há um novo modo de ver a “realidade” representada. Anders (2007), ilustra um exemplo dessa “revisão” da realidade ou um *novo método de ver*. O exemplo se apresenta da seguinte forma: se mostrarmos a feiura da cidade a partir de um álbum de fotos a um habitante da cidade que já conhece todas as ruas e casas, as imagens das casas feias – que ele já conhece no seu cotidiano – irá provocar nele um choque muito mais forte do que um

¹⁴ CANETTI, Elias. Sobre os escritores. Apresentação de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

passeio com ele por essas ruas que foram fotografadas (p.23). Do mesmo modo se você quiser apresentá-lo à beleza do jardim desta cidade a partir de imagens – um trabalho fotográfico artístico – que exploram as tulipas de cores vermelhas, a experiência visual será diferente da experiência dita “real” (passeio no jardim); pois tais imagens, das casas feias e das tulipas vermelhas, foram potencializadas, o choque da realidade aqui é mais agudo.

Na literatura a realidade está revisada pelas imagens, ou seja, “as *imagens*, como tais, possibilitam – mesmo quando retratam objetos familiares da realidade – uma nova atitude e uma chance de revisão do julgamento” (p.23). As casas feias e a beleza das tulipas terão uma nova apreciação, novo julgamento, a partir das imagens potencializadas. Para Anders, Kafka reconheceu essa função de potência das imagens. Em *A metamorfose*, a imagem de Gregor Samsa foi potencializada para enxergarmos não um inseto comum mas um inseto de tamanho monstruoso. A imagem que temos de Gregor é uma imagem ampliada ao máximo. A “imagem” de Bartleby é potencializada pelo *prefiro não*. “Ela é a fórmula da potência” (AGAMBEM 2015, p.28).

A potência de Bartleby consiste na fórmula do *pensamento sem imagem*¹⁵. No texto melvilliano o *prefiro não* é uma lógica de extremidades. “Sua reiteração e insistência a tornam, toda ela, tanto mais insólita. Murmurada numa voz suave, paciente, átona, ela atinge o irremissível, formando um bloco inarticulado, um sopro único” (DELEUZE, 1997, p.80). Podemos observar, como a fórmula ao longo da narrativa desestabiliza os setores, fazendo o advogado recuar ao representar o poder burocrático. Portanto, a imagem do advogado que detém a ordem e o poder sobre seus escriturários é diminuída, golpeada pelo *prefiro não* de Bartleby. Ou seja, o advogado recua e Bartleby sobrepõe a sua “imagem” na narrativa; se eleva a cada nova ocorrência da fórmula.

That is too absurd. No visible means of support: there I have him. Wrong again: for indubitably he does support himself, and that is the only unanswerable proof that any man can show of his possessing the means so to do. No more then. Since he will not quit me, I must quit him. I will change my offices; I will move elsewhere; and give him fair notice, that if I find him on my new premises I will then proceed against him as a common trespasser (MELVILLE, 1856, p. 23).¹⁶

¹⁵ DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. *Bartleby, ou a fórmula*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997, p.95-96.

¹⁶ Isso é muito absurdo. Falta de meios visíveis de subsistência: isso sim. Errado novamente: porque indubitavelmente ele sustenta a si mesmo, e essa é a única prova irrefutável que um homem pode apresentar a seu favor. Nada mais, então. Já que ele não vai me deixar, eu devo deixá-lo. Trocarei de escritório. Vou mudar-me para outro lugar e avisá-lo de que, se vier a encontrá-lo em minha nova sala, ele será tratado como um invasor qualquer (Melville, 2008, p.73).

A força dessa fórmula cria um estado desconexo naquele ambiente, numa sequência devastadora. Contabilizamos mais de dez ocorrências da fórmula com algumas variações verbais conforme a tradução como: preferiria não e prefiro não. Seleccionamos para nossa análise, em consonância com Deleuze (1997), as cenas mais importantes. “A cada ocorrência, é o estupor em torno de Bartleby, como se se tivesse ouvido o Indizível ou o irrefutável. E é o silêncio de Bartleby, como se tivesse dito tudo e de chofre esgotado a linguagem” (p. 82). Retomamos a primeira situação em que o narrador advogado na expectativa de começar os trabalhos com Bartleby, recebe como resposta a fórmula que desarticula o mundo da burocracia e enlouquece o narrador. A segunda ocorrência se dá alguns dias depois quando apressadamente o advogado lhe solicita uma checagem de cópias. A terceira vez, o advogado avança em direção a Bartleby, exigindo explicações para a sua negação. E para nós, leitores, essas repetições soam como uma força cada vez mais potente: a cada tentativa do advogado temos a dúvida, a inquietação do que está por vir, e o *prefiro não* se reinicia e potencializa em si mesmo.

A quarta ocorrência é um pedido externo: o advogado precisa que Bartleby se dirija até uma agência dos Correios para postar algumas correspondências para ele. O fato curioso desta cena nos conduz a pensarmos no que é revelado pelo narrador no final da novela: Bartleby trabalhava anteriormente em uma seção de cartas extraviadas nos Correios. Este é o primeiro sinal do extravio da linguagem, da impossibilidade da realização, de um sonho talvez, e da aniquilação deste mundo. “Dir-se ia inicialmente que a fórmula é como a má tradução de uma língua estrangeira. Mas ouvindo-a melhor seu esplendor desmente essa hipótese” (DELEUZE, 1997, p.83). Bartleby nega sua ida aos Correios, ao território estrangeiro. A quinta cena de negação ocorre quando o advogado determina a sua saída do escritório. E como resposta a fórmula persiste como uma resposta sem resposta. Porém o advogado está sempre pensando em novas ações, em alternativas dentro do plano racional da linguagem que possam mudar ou desarticular a fórmula do protagonista e resolver o impasse contra Bartleby.

I buttoned up my coat, balanced myself; advanced slowly towards him, touched his shoulder, and said, “The time has come; you must quit this place; I am sorry for you; here is money; but you must go.” “I would prefer not,” he replied, with his back still towards me. “You must.” He remained silent. Now I had an unbounded confidence in this man’s common honesty. He had frequently restored to me sixpences and shillings carelessly dropped upon the floor, for I am apt to be very reckless in such shirt-button affairs. The proceeding then which followed will not be deemed extraordinary (MELVILLE, 1856, p.18).¹⁷

¹⁷ Abotoei o casaco e empertiguei-me; caminhei lentamente em sua direção, toquei-lhe no ombro e disse:— Chegou a hora. Você precisa deixar este escritório. Sinto muito por você. Aqui está algum dinheiro, mas você deve ir embora. — Prefiro não ir — respondeu, ainda virado de costas para mim. — Você deve ir. Ele permaneceu em silêncio. Eu tinha, então, uma confiança ilimitada na simples honestidade deste homem. Ele frequentemente devolvia-me centavos e xelins que eu costumava deixar cair no chão, uma vez que sou bastante

Nas cenas subsequentes o narrador prefere acreditar na possível iniciativa própria de Bartleby abandonar o escritório, mas ele neste momento está a contemplar a janela em estado melancólico. A cena é muito semelhante com a imagem em que Gregor também contempla a janela do seu quarto, dirigindo o seu olhar para o mais absoluto silêncio. Este é o olhar da esperança, do nascimento de um novo Homem, ou o *Homem do futuro ou de um mundo novo*.¹⁸ No ínterim desse olhar, a janela anuncia a insustentabilidade da vida, a falta de referências e posses, um passado desvanecido e negado. Poderia Bartleby e Gregor conquistarem esse lugar outro que nos falta, ao passo que eles estão sendo iluminados pela luz ulterior que nos atinge?

Certa vez —já havia passado bem um mês desde a metamorfose de Gregor, não existindo, pois, mais nenhum motivo especial para a irmã se espantar à vista dele — ela veio um pouco mais cedo que de costume e o encontrou quando ele ainda olhava pela janela, imóvel e, portanto numa posição propícia para assustar (KAFKA, 1997, p. 30).

As duas novelas apresentam um cenário de claustrofobia, entretanto; os ambientes fechados apresentam saídas, aberturas que projetam o outro lado da vida, através da imagem da janela, na qual os protagonistas estão sempre perto a observá-las. Enquanto isso a família Samsa e o advogado de Bartleby – do lado de fora – falam o tempo inteiro, chama-os para a vida prática, imploram pela reversão do irreversível. Os atos de fala dos protagonistas não são compreensíveis, a interlocução está incomunicável. Para Deleuze (1997, p.85) nos atos de fala, uma palavra emitida espera uma outra palavra: a resposta. E considerando aqui os atos de fala das “famílias” dos protagonistas à espera de uma confirmação de suas suposições, os dois protagonistas arrasam a linguagem, cada um a seu modo: “Ao falar, não só indico coisas e ações mas já realizo atos que asseguram uma relação com o interlocutor segundo nossas situações respectivas: mando, interrogo, prometo, rogo, emito, “atos de fala” (DELEUZE, 1997, p.85).

I endeavored also immediately to occupy myself, and at the same time to comfort my despondency. I tried to fancy that in the course of the morning, at such time as might prove agreeable to him. Bartleby, of his own free accord, would emerge from his hermitage, and take up some decided line of march in the direction of the door. But no. Half-past twelve o'clock came; Turkey began to glow in the face, overturn his inkstand, and become generally obstreperous; Nippers abated down into quietude and courtesy; Ginger Nut munched his noon apple; and Bartleby remained standing at his window in one of his profoundest dead wall reveries. Will it be credited? Ought I to

descuidado ao abotoar minhas camisas. A medida que se seguiu não poderá, então, ser considerada como extraordinária (MELVILLE, 2008, p.59-60).

¹⁸ DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. *Bartleby, ou a fórmula*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997, p.86.

acknowledge it? That afternoon I left the office without saying one further word to him (MELVILLE, 1856, p.21-22).¹⁹

Desse modo, haverá nestas circunstâncias sempre um desencontro do que se espera do outro. É o extravio da linguagem, pois que se o advogado espera com as suas pressuposições, uma resposta inteligível; a fórmula de Bartleby cria o esvaziamento do que foi pensado (como resposta ou solução) antes por ele. E quanto a Gregor, a sua imagem monstruosa de inseto desmorona de imediato qualquer possibilidade mínima de comunicação inteligível ou sensível.

E segundo Anders, Kafka vai além nesse jogo de imagens. Ele joga com os diferentes graus de embaralhamento que uma imagem pode ter. O que Kafka teria feito na elaboração de Gregor foi acentuar ao máximo essa imagem de inseto monstruoso e descrevê-lo com uma precisão extrema. “(...) o resultado é uma discrepância **entre extrema irrealidade e exatidão extrema**; essa discrepância gera, por sua vez, um efeito de choque; e esse efeito de choque produz, por sua vez, o sentimento da mais aguda realidade” (p.24, grifos nossos). Observamos abaixo como essa imagem potencializada de Gregor Samsa também tem sido representada dentro de uma convenção, em gravuras e cartazes publicitários.

Cartaz da campanha publicitária "Faça o seu próprio filme: leia um livro" (2008) da livraria belga Filigranes.

Figura 2



Fonte: <https://lenguai.eslaorden.wikispaces.com/Fototeca+%27La+metamorfosis%27hamskiptin/>

Cartaz da peça teatral *Metamorphosis* (Vesturport, 2010), adaptação e direção de David Farr e Gisli Örn Gardarsson.

Figura 3



Fonte: <http://vesturport.com/theater/metamorphosis->

¹⁹ Esforcei-me também para ocupar-me imediatamente e, ao mesmo tempo, aliviar meu desânimo. Tentei acreditar que, durante a manhã, quando lhe parecesse agradável, Bartleby, de iniciativa própria, surgiria de seu canto e marcharia decididamente em direção à porta. Mas, não. Meia hora passada do meio-dia, Turkey começou a ferver, derrubou seu tinteiro e transformou-se no turbulento de sempre; Nippers foi tomado pelo silêncio e pela cortesia; Ginger Nut devorou sua maçã do almoço; e Bartleby continuou parado diante de sua janela em uma de suas mais profundas contemplações da parede sem vida. Dava para acreditar naquilo? Deveria eu tomar conhecimento daquilo? Naquela tarde, deixei o escritório sem dirigir qualquer outra palavra a ele (MELVILLE, 2008, p.68).

No cinema, as adaptações da obra de Kafka, em especial *A metamorfose* têm sido um desafio para os cineastas, pois é difícil filmar ou “radiografar” o protagonista central potencializado por Kafka portanto; qualquer representação por mais *sui generis* que seja, cairá na convenção como nas imagens da página anterior.

Uma cena muito importante a ser observada em *A metamorfose* é quando a mãe e a irmã de Gregor entram no seu quarto para arrastar os móveis de lugar. A mudança ou o esvaziamento dos espaços demonstram que Gregor já não precisa mais de um ambiente conservado e harmonioso como o quarto de qualquer ser humano, mas essa vontade autodestrutiva da família Samsa provocou em Gregor uma agitação aterrorizante. Anterior à decisão definitiva, a mãe de Gregor expressa uma solidariedade esperançosa em manter o quarto inalterado, porém a irmã Grete assume neste momento uma posição autoritária, e decide por incomodar ainda mais o irmão sem qualquer consentimento. Ele debate-se até a morte contra esse ato, pois a sua formação humana está sendo apagada, sem deixar qualquer vestígio de seu passado e de suas memórias.

Embora Gregor dissesse continuamente a si mesmo que não estava acontecendo nada de extraordinário, que apenas alguns móveis seriam trocados de lugar, aquele ir e vir das mulheres, seus curtos chamados, o arrastar de móveis no chão, produziam nele — como logo teve de admitir — o efeito de um grande tumulto alimentado por todos os lados, e ele precisou dizer consigo mesmo, por mais que encolhesse a cabeça e as pernas, e espremesse o corpo no chão, que não ia aguentar tudo aquilo por muito tempo. Elas lhe esvaziaram o quarto; privavam-no de tudo o que lhe era caro; já tinham carregado para fora o armário em que se achavam a serra e outras ferramentas; soltavam agora a escrivaninha fortemente cravada no chão, na qual havia escrito suas lições como estudante de comércio, ginasiano e até como escolar — então realmente não tinha mais tempo para testar as boas intenções das duas mulheres, cuja existência, aliás, já havia quase esquecido, pois elas trabalhavam mudas de cansaço e só ouvia a pesada batida dos seus pés (KAFKA, 1997, p.52).

Dessa maneira Gregor perde o mínimo que talvez ainda lhe pertence, o seu lugar, além de ter a sua tranquilidade abalada. A vida de Gregor acumula culpas e ausências. A mãe desmaia insuportavelmente na presença do filho, Grete tenta reanimá-la, buscando alguns frascos de essência, enquanto o cenário é desolador: uma garrafa cai ao chão, ferindo a face de Gregor que agora permanece em silêncio e devastado. Outra inversão quase imperceptível acontece nessas cenas transmutáveis – é válido lembrar que ambas as novelas nesta análise estão desmontadas em cenas – a irmã que antes cuidava afetuosamente de Gregor se torna oposta a ele. Tratando-o com desprezo e descontrole emocional. A família Samsa é um “disfarce” em todos os sentidos.

Gregor ficou então isolado da mãe, que por culpa sua talvez estivesse perto da morte; não podia abrir a porta, se não quisesse aguentar a irmã que precisava permanecer

junto à mãe; agora não tinha outra coisa a fazer senão esperar; e oprimido por autocensuras e apreensão começou a rastejar — rastejou por cima de tudo, paredes, móveis, teto, e no seu desespero, quando todo o quarto começou a virar ao seu redor, caiu finalmente em cima da grande mesa. Finalmente, acossado pelo desespero, viu a sala a andar a roda e caiu no meio da grande mesa (KAFKA, 1997, p.36).

A radiografia de Gregor e Bartleby é a culpa. Os protagonistas parecem compartilhar de uma “auto acumulação” de culpa o que na perspectiva de Anders, analisando Kafka, é aquele que desconhece o seu pertencimento no mundo, e logo desconhecera, também, as obrigações práticas para com este mundo. Gregor e Bartleby rechaçam esse mundo, e debatem-se contra si mesmos até a degradação física e moral. “A fome moral (isto é, a necessidade que o homem tem de um “espaço limitado de seus deveres”) “debate-se” sem objeto até a prostração” (ANDERS, 2007, p.39). Ainda destaca que o termo *debater-se*, na citação, é de Kafka.

Kafka trabalhou em uma companhia de seguros contra acidentes do trabalho, e se fosse perguntado quanto à resposta que ele teria dado à pergunta sobre suas obrigações trabalhistas, ele teria dito, na interpretação de Anders, sobre a sua consciência insegura das obrigações e deveres a cumprir. Kafka não pertencia àquele mundo burocrático e o pânico lhe atormentava a tal ponto de acreditar que ele teria algum pecado, desconhecido por ele. Ainda na perspectiva de Anders, todo este sentimento de não pertencimento ao mundo é comparado a *um carrossel moral de martírios*.

Os protagonistas kafkianos são apresentados em uma suspensão insustentável, ou seja a exclusão deste mundo “ou dos vários mundos sociais ou étnicos” (ANDERS, 2007, p.39-40) é também um sonho suspenso de ingresso no mundo. A narrativa conserva um mistério em torno de Gregor e Bartleby. Kafka e Melville não estão preocupados em esclarecer ao leitor as razões das transgressões, mas em assimilá-los ao mistério, criando um carrossel que gira em zonas obscuras e indiscerníveis, assim como também a vida é: ambígua, contraditória, indeterminada, apaixonante e vertiginosa.

Se possuem alguma fórmula, ela certamente não é explicativa, e o PREFIRO NÃO continua sendo uma fórmula cabalística, assim como a do Homem do subsolo, que não pode impedir que 2 e 2 sejam igual a 4, mas que não se RESIGNA a isso (prefere não 2 e 2 ser igual a 4) (DELEUZE, 1997, p.94).

Em estado de absoluta potência, ambos os protagonistas são originalíssimos em desvelar para nós o grande erro da razão. A razão não é confiável; assim sendo, desconfie de si mesmo e de sua consciência carregada de ambiguidades. E dessa maneira consideremos que Deleuze, Kafka e Melville escreveram para que “(...) as coisas permaneçam enigmáticas e, contudo, não arbitrarias: em suma, uma nova lógica, plenamente uma lógica, mas que não nos reconduza à

razão e que capte a intimidade da vida e da morte” (DELEUZE, 1997, p.94). É nesse sentido que os protagonistas das novelas são originais potencializados em sua própria estranheza, eles destroçam a razão; a família Samsa e o advogado de Bartleby se agarraram a estes destroços para tentar reconstruir o velho mundo: o mundo imperial da razão.

Posto que já desvelamos as várias faces da Potência, Gregor e Bartleby estão aproximados aqui como dois irmãos burocratas desobedientes. Irmãos consanguíneos originais. “O original, diz Melville, não sofre a influência de seu meio, mas, ao contrário, lança sobre o entorno uma luz branca lívida, semelhante àquela que “acompanha no Gênesis o começo das coisas” (DELEUZE, 1997, p.96). Estamos próximos talvez a um retorno ao primitivo, ao anúncio de uma nova comunidade humana de irmãos celibatários, transgressores como Gregor e Bartleby. “O celibatário de Melville, Bartleby, como o de Kafka, deve encontrar o *lugar de seus passeios*” (...) (DELEUZE, 1997, p.98). No entanto, Gregor e Bartleby estão excluídos desse mundo de ordem pragmática, se ambos soubessem do seu pertencimento mais genuíno, Gregor não estaria sob metamorfose e Bartleby teria preferido o sim ou não. Eles não reclamam, a percepção de sua consciência é má para quem estar de fora. Suas “metamorfoses” os levam do tormento da fome até a morte incipiente. E o tormento lançam-nos para fora e o carrossel recomeça.

IV. O entardecer do homem moderno e a nova comunidade de irmãos: Gregor e Bartleby

Nos estudos da modernidade *ontem hoje e amanhã*, Marshall Berman (2007), pensa a experiência do homem –ao tornar-se e vir a ser moderno– a partir das vivências de um tempo que une toda a raça humana (pelos meios tecnológicos da informação) ao passo que essa unidade se desintegra. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, sublinha Berman. Todos nós estamos vivendo a experiência do isolamento, da fragmentação das identidades e gêneros, de uma desordem de si, da ansiedade crônica causada pela multiplicidade de experimentações da vida, da depressão, da angústia, da solidão nas redes, e essas ameaças constantes ao homem vêm se acentuando durante os séculos. Berman observa todas essas metamorfoses da modernidade na tentativa de compreender o seu entardecimento. E, paralelamente, pensaremos os nossos “heróis trágicos”, Gregor e Bartleby, como “representantes” desse mundo “novo” em desintegração.

Kafka e Melville tiveram a “sensibilidade moderna” de mimetizar esse mundo de engrenagens burocráticas e sistemáticas. E nós, enquanto leitores, sentimos a experiência claustrofóbica desse homem atual. Berman nos faz compreender a dilatação dessa modernidade e seu entardecer. Nesta pesquisa nos posicionamos contra o conceito de *pós* modernidade, pois que se a modernidade é a fragmentação, dissolução, de tudo que se acreditava sólido, a *pós* modernidade é, talvez, uma continuação tardia de tudo que se estilhaçou, um crepúsculo ininterrupto e irreversível. De acordo com Berman (2007, p.28) o cenário do século XIX, século de nascimento de Melville e Kafka, é marcado por uma ebulição de fábricas, indústrias, conglomerados multinacionais, mercado capitalista em expansão, telefones e meios de comunicação mais rápidos, crescimento demográfico acelerado e movimentos sociais contrários a essa explosão moderna. Ainda, segundo ele, todo esse processo de modernização é instável, inseguro. Cita Nietzsche e Marx como protagonistas que anunciam uma liquidez do mundo que está por vir.

Para Marx (apud BERMAN, 2007, p.29) a atmosfera sob a qual vive esse homem moderno pesa toneladas, e aparentemente estaríamos anestesiados desse peso. *“Há um fato eloquente, característico deste nosso século XIX, um fato que nenhuma facção ousa negar (...)”*. A modernidade lida com uma constante dualidade conflituosa, em que a vida humana é atravessada pelos processos industriais e científicos os quais visam o progresso da humanidade, entretanto a outra face se revela de modo contraditório: os sintomas da decadência, da escravização da comunidade humana e o seu retrocesso artístico e cultural. Essa vida moderna na sua base teria de ser negada potencialmente.

“Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo” (p.29). E conclui por fim que as artes perdem seu caráter e o homem torna-se escravo de si mesmo. É a força brutal de tudo que foi criado de maquinário para possibilitar uma solidez na vida e nas nossas relações, voltando-se contra nós; contra a natureza humana.

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas: todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos. Marx (apud BERMAN, 2007, p.29).

Estamos todos suscetíveis a um processo de degradação física, de uma transformação do corpo (metamorfoses) e uma conseqüente degradação moral, em razão de um sistema

opressor e desconhecido que age sobre nós e rege nossas vidas com leis, valores e punições. Mais uma vez, Berman observa, nas palavras de Marx, a perturbação das relações sociais e das relações de produção marcadas pelas incertezas dessa chamada modernidade. Berman avança até 1880, “Bartleby, o escrivão” de Melville já havia sido publicado pela revista *Putnam's Magazine* em New York e Kafka nascia em Praga, três anos depois. Segundo Berman, nessa época encontraríamos o homem – no que definimos aqui de seu entardecimento crepuscular – com sentimentos de ausência de valores, falta de sentido na vida, na qual “o indivíduo ousa individualizar-se” (p.32), ou seja, o refúgio é a individualização humana. Esse homem é Gregor Samsa e Bartleby potencializados. Berman aponta para a filosofia de Nietzsche: “Nós modernos, nós semibárbaros”.

Gregor e Bartleby não são bárbaros, mas estão no limar entre o bárbaro e não bárbaro. “Tão fervorosamente quanto Marx, ele [Nietzsche] deposita sua fé em uma nova espécie de homem– “o homem do amanhã e do dia depois de amanhã” (p.33). Como já vimos, essa nova espécie de homem se ressignifica em Deleuze (1997) como o homem fundador de um novo mundo. Gregor é o homem do amanhã e Bartleby é o do dia depois de amanhã em “ruínas circulares.” “Liberar o homem da função de pai, fazer nascer o novo homem ou o homem sem particularidades, reunir o original e a humanidade, constituindo uma sociedade dos irmãos como nova universalidade” (DELEUZE,1997, p.97). Os protagonistas recebem ordens de seus “pais institucionais”, logo desvirtuam tais ordens adentrando na ilha que Deleuze vem chamar de *arquipélagos*, uma espécie de experimentação dessa nova sociedade de desobedientes sem pais.

A família Samsa, Bartleby e o advogado formam a nova comunidade de irmãos, decompondo a prepotência da figura paterna. “Ora, não há bons pais, é o que provam o capitão Vere [personagem do conto *Billy Budd* de Melville] ou o advogado. Só existem pais monstruosos e devoradores, e filhos sem pai, petrificados” (Deleuze,1997, p.97). A questão que ainda se encontra velada é como realizar essa comunidade nova de irmãos, e resolver os problemas mais conflitantes da modernidade adoecida e melancólica. Os textos de Kafka e Melville estudados nesta pesquisa nos levam a refletir o nosso lugar de humanidade, pois o mundo está passando por processos de transformações ilimitadas e perigosas. O perigo é o retorno do Pai que pune, um pai infantil, autoritário que deseja comandar a América inteira e matar os *Originais*, os excluídos (Gregor e Bartleby) deste mundo opressor. Deleuze (1997, p.97) anuncia para nós: “Se a humanidade pode ser salva, e os originais reconciliados, é somente na dissolução, na decomposição da função paterna”; e assim sendo, todos nós irmãos potencializados teríamos como nova aliança messiânica: destituir o pai da América.

Na sociedade dos irmãos, a aliança substitui a filiação, e o pacto de sangue, a consangüinidade. O homem é efetivamente o irmão de sangue do homem, e a mulher, sua irmã de sangue: é a *comunidade dos celibatários* segundo Melville, arrastando seus membros num dever ilimitado. *Um irmão, uma irmã*, tanto mais verdadeiros quanto não são mais dele, dela, já que toda “propriedade” foi abolida (DELEUZE, 1997, p.97-98).

A fraternidade estranha na relação misteriosa de Bartleby com o advogado e na relação de Gregor com a irmã Grete beiram uma zona limítrofe de amor e ódio. A ausência de qualquer elemento que faça prelúdio à sexualidade, na narrativa de Melville, torna o protagonista um ser celibatário por natureza. “Bartleby, o celibatário, tem de empreender sua viagem e encontrar sua irmã, com a qual consumirá o biscoito de gengibre, a nova hóstia” (p.101). A irmã de Bartleby é Grete Samsa (o duplo de Gregor), almas originais. Dessa nova aparência trataremos mais detalhadamente adiante, no próximo capítulo. Pois o que nos interessa nesse momento é o reconhecimento da fraternidade entre eles. “A fraternidade, segundo Melville ou Lawrence, é uma questão de almas originais: talvez só comece com a morte do pai ou de Deus (...)” (DELEUZE, 1997 p.101). Mas a figura paterna não morre, o Pai continua vivo, imortal, atirando maçãs nos filhos, aniquilando os seus desejos velados, impedindo suas saídas e conduzindo-os às prisões por “desobediência civil”.²⁰

²⁰ DELEUZE, Gilles. *Bartleby, ou a fórmula*. In: Crítica e clínica. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997, p.101

CAPÍTULO TERCEIRO:

As últimas aparências: os duplos e a imortalidade

I. O espanto de Freud: Gregor e Bartleby à luz do regresso da civilização ou contra à beleza, limpeza e a ordem?

O maquinário, – e todo o sistema que insere a comunidade humana no mundo do trabalho, – é uma medida falsa para deslocar os instintos e impulsos sexuais da raça humana. A negação de Gregor e Bartleby ao trabalho é uma resposta ao mal-estar do homem moderno carregado de angústias e infelicidades, ocasionadas possivelmente pela falta de uma realização interior, uma realização de felicidade, quiçá de serenidade. Segundo Freud (2011) no ensaio *o mal-estar na civilização*, o nosso organismo humano é programado desde o seu nascimento ao princípio do prazer, da satisfação da falta; no entanto, o Universo está indiferente a nós, é contraditório. Na orelha de *A metamorfose*, Modesto Carone nos chama a atenção para aquele estranho corpo de Gregor. “Ao longo da narrativa acompanhamos o estupor dos três [pai, mãe e irmã], o esforço que fazem para descobrir qual é o comportamento adequado à situação (...); um corpo que lhe é estranho. Um corpo antinatural, a-histórico” (CARONE, 1997).

Esse corpo estranho “antinatural” talvez seja o corpo que reprimiu os instintos primários. O homem é direcionado ao trabalho, assim como os protagonistas o fazem; e num determinado instante narrativo o repelem. Gregor e Bartleby deixam as suas atividades profissionais suspensas potencialmente. Porém, a consciência acusa-os; e eles continuam “trabalhando” na esfera psíquica do sofrimento. A dor e o sofrimento humano, na perspectiva freudiana, provêm das instituições criadas por nós mesmos: a instituição social e familiar. Freud aponta as três fontes insustentáveis do sofrer: “a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade” (FREUD, 2011, p.30).

Gregor trabalhava para sustentar a sua família, particularmente não teve escolhas livres, ele estava forçado a trabalhar na condição de *parasita da família*. Ainda segundo Freud, “A imensa maioria dos homens trabalha apenas forçada pela necessidade, e graves problemas sociais derivam dessa natural aversão humana ao trabalho” (p.24). *A metamorfose* é talvez, o possível resultado da aversão ao que distancia, de modo punitivo, o homem dos seus instintos primitivos. O espantoso em Freud é que o retorno às origens, assim como Gregor e Bartleby

anunciam implicitamente essa vontade, possa nos levar ao bem-estar, pois que se a civilização é mal-estar “(...); seríamos bem mais felizes se a abandonássemos e retrocedêssemos a condições primitivas” (p.31). A culpa de nossas dores e mazelas sociais é a civilização. A nova comunidade humana, anunciada pela fraternidade dos protagonistas, é um convite aparente à universalidade e ao princípio das coisas.

Na realidade tinha dores no corpo todo, mas para ele era como se elas fossem ficar cada vez mais fracas e finalmente desaparecer por completo. A maçã apodrecida nas suas costas e a região inflamada em volta, inteiramente cobertas por uma poeira mole, quase não o incomodavam. Recordava-se da família com emoção e amor. Sua opinião de que precisava desaparecer era, se possível, ainda mais decidida que a da irmã. Permaneceu nesse estado de meditação vazia e pacífica até que o relógio da torre bateu a terceira hora da manhã (KAFKA, 1997, p.78).

Nos ensaios literários do escritor austríaco Otto Maria Carpeaux (1900–1978), em *Fragmentos sobre Kafka*¹ o escritor caracteriza a obra de Kafka pela tematização de um mundo em agonia perpétua, na qual os símbolos construídos pelo escritor são expressões da situação social em que vivemos. Ressaltamos que nesta pesquisa não estamos buscando soluções para o caso de Gregor e Bartleby, mas desvelá-los sobre as estruturas sociais (instituição) e as perturbações da ordem. “A ordem do Universo está perturbada quando os espíritos aparecem no mundo da matéria; nisso, todos concordam” (CARPEAUX, 2005, p.75). Não é à toa que Bartleby e *Akaki Akakiévitch* se “vestem” – pelos narradores – de fantasmas nas novelas, e a burocracia mesquinha servindo como plano de fundo das narrativas.

É nesse clima de desordem que somos suscitados a perscrutar a essência da civilização a partir da ótica psicanalítica. A relação da literatura com a psicanálise é tão conflituosa e atraente como a literatura de Kafka e Melville, que não fogem à flama do relato secreto, “desvelado” de modo inconcluso nas aparências da leitura criativa desta pesquisa. As formas e construções entrelaçadas das narrativas nos possibilitaram perceber o antagonismo entre a ordem e a desordem, o dito e não-dito, não recorrendo às intenções artísticas do escritor, mas rasurando os textos literários na profundidade dos dramas de Gregor e Bartleby para problematizar junto a eles: o nosso processo civilizatório de alienação ao trabalho e à burocracia; e os sintomas disso em nossas vidas.

Freud abriu muitos caminhos na demonstração das afinidades entre arte e Psicanálise. Seu método clínico colocou em cena a possibilidade de termos consciência sobre a estilística daquela que talvez seja a obra mais fundamental que construímos: as formas de nosso viver. Por isso, ele sempre esteve muito interessado nos processos de criação

¹ CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos (1946–1971) Volume II*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora/Topbooks, 2005 (p. 72–76).

artística como potência de transformação do mundo e de si mesmo. A reflexão de Freud sobre o belo se aproxima muito do que podemos ler nos versos do poeta Rainer Maria Rilke. No início de suas *Elegias de Duíno* escreve: “Pois que é o belo senão o grau do terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos?” (In: Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud. Posfácio de Edson Luiz Andrade de Sousa, 2015, p.321).

Se trabalhamos na análise da ordem e desordem, há também a contraposição do limpo e o sujo, belo e feio – assim observamos tais condições de Gregor no quarto da casa Samsa, e Bartleby no escritório do advogado. Apesar, beleza, limpeza e ordem, são as constituintes da civilização dissolvidas nas novelas, e colocadas numa zona limítrofe, de fronteira entre o sim e o não de Bartleby, e o humano e inumano de Gregor Samsa. Nos estudos sobre a civilização, Freud afirma: “A sujeira de qualquer tipo nos parece inconciliável com a civilização; estendemos para o corpo humano a exigência de limpeza (...)O mesmo sucede com a ordem, que, tal como a limpeza, está ligada inteiramente à obra humana” (FREUD, 2011, p.38). Bartleby não está adequado à ordem, logo o narrador-advogado o posiciona em um local próximo a sujeira.

I resolved to assign Bartleby a corner by the folding-doors, but on my side of them, so as to have this quiet man within easy call, in case any trifling thing was to be done. I placed his desk close up to a small side-window in that part of the room, a window which originally had afforded a lateral view of certain grimy back-yards and bricks, but which, owing to subsequent erections, commanded at present no view at all, though it gave some light (MELVILLE, 1856, p.06).²

Quanto a Gregor, soma-se a sujeira e a feiura do inseto monstruoso afastado da civilização e mais próximo à animalidade. Em algumas passagens de *A metamorfose* encontramos tais referências: “No começo ela [a faxineira] também o chamava ao seu encontro, com palavras que provavelmente considerava amistosas, como “venha um pouco aqui velho bicho sujo!” ou “vejam só o velho bicho sujo!” (KAFKA, 1997, pág.65). Freud ainda nos apresenta um panorama em *O mal-estar na civilização* de como o homem tem criado, ao longo dos séculos, ideais de perfeição, beleza, e sobretudo ordem, além de todas as exigências dessas concepções convencionadas. A literatura de Kafka e Melville discute a civilização, mas de uma maneira transversal, e essa outra maneira é o mecanismo que desvela, através da arte, a imperfeição desses ideais humanos. “A ordem é uma espécie de compulsão de repetição que,

² Optei por acomodar Bartleby num canto junto às portas mas do lado em que eu ficava, para ter por perto aquele homem tranquilo no caso de haver algum pequeno serviço a fazer. Posicionei sua mesa perto de uma pequena janela lateral naquela parte do ambiente. **Era uma janela que originalmente dava para uns quintais sujos** e umas pilhas de tijolos, mas que, em razão das construções subsequentes, não tinha mais qualquer tipo de vista, embora permitisse a entrada de um pouco de luz (MELVILLE, 2008, p.28, grifos nossos).

uma vez estabelecida, resolve quando, onde e como algo deve ser feito, de modo a evitar oscilações e hesitações em cada caso idêntico” (FREUD, 2011, p.38-39).

Essas considerações freudianas nos ajudam a penetrar nos textos de Kafka e Melville com mais solidez no que tange ao conflito entre o homem e a civilização, a partir do fundamento da agressividade, repressão e sublimação dos instintos. Quando a família de Gregor tem aversão ao corpo do inseto monstruoso, Freud nos apresenta o impulso à limpeza. A faxineira que surge na novela é um símbolo desse impulso, a família se afasta, e ela, a faxineira passa a ter um contato mais direto com o “bicho sujo”, cuidando de fazer a limpeza mais pesada. “Ora, vimos que ordem e limpeza são exigências essenciais da civilização, embora sua necessidade para a vida não salte aos olhos, e tampouco sua adequação como fontes de prazer” (FREUD, 2011, p.42). A vida humana, na perspectiva de Freud, é regulada pelos elementos culturais da ordem e da limpeza, em que tais regulamentações ou regras não sejam descumpridas. Quando Gregor acorda inseto monstruoso é violado estes dois princípios últimos, da ordem e da limpeza; Bartleby viola o primeiro e conserva o segundo, mantendo-se *palidamente limpo*. “I can see that figure now — pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby”.³

É uma violação sem causas aparentes. Quanto a esses princípios Freud retoma: “Portanto, a exigência cultural seguinte é a da justiça, isto é, a garantia de que a ordem legal que uma vez se colocou não será violada em prol de um indivíduo. Não é julgado, aqui, o valor ético desse direito” (FREUD, 2011, p.40). Logo, os protagonistas desarmam a “ordem legal” da civilização, contrariando assim, a corrente da burocracia. As agressões físicas provocadas em Gregor, pelo seu pai autoritário, revelam uma outra face do comportamento humano: o impulso de agressividade.

O grave ferimento de Gregor, que o fez sofrer mais de um mês — a maçã ficou alojada na carne como uma recordação visível, já que ninguém ousou removê-la, — parecia ter lembrado ao pai que Gregor, a despeito de sua atual figura triste e repulsiva, era um membro da família que não podia ser tratado como um inimigo, mas diante do qual o mandamento do dever familiar impunha engolir a repugnância e suportar, suportar e nada mais (KAFKA, 1997, p.59).

Esses elementos agressivos investigados na narrativa e na natureza das relações interpessoais, estão intimamente ligados aos processos da civilização, e nesse olhar, Freud elucidava às tendências provocativas das reações. “Via de regra, essa cruel agressividade aguarda uma provocação, ou se coloca a serviço de um propósito diferente, que poderia ser atingido por

³ Ainda hoje sou capaz de visualizá-lo – **palidamente limpo**, tristemente respeitável, incuravelmente pobre. Era Bartleby (MELVILLE, 2008, p.27, grifos nossos).

meios mais suaves” (FREUD, 2011, p.57). Sabemos muito bem como a burocracia nos mata lentamente, em doses homeopáticas, e também não deixa de ser uma agressão ao nosso corpo. Gregor é o instinto natural do homem, e a família tenta com seu poder coercitivo corrigi-lo com agressão àquela tentativa de desintegrar a civilização. “A existência desse pendor à agressão, que podemos sentir em nós mesmos e justificadamente pressupor nos demais, é o fator que regula nossa relação com o próximo e obriga a civilização a seus grandes dispêndios” (p.57). A conta da agressão é muito alta, a civilização agoniza, enquanto o trabalho e a burocracia se encarregam de inibir e punir os instintos sublimados.

Por outro lado, em *Bartleby*, essa agressão não se concretiza fisicamente como as maçãs atiradas violentamente no corpo de Gregor; ela é distendida, dilatada em pensamentos alternados entre bondade e hostilidade do narrador advogado, que por fim à consciência o acusa com as possibilidades negadas de enxotá-lo porta afora.

What shall I do? I now said to myself, buttoning up my coat to the last button. What shall I do? what ought I to do? what does conscience say I should do with this man, or rather ghost. Rid myself of him, I must; go, he shall. But how? You will not thrust him, the poor, pale, passive mortal, — you will not thrust such a helpless creature out of your door? you will not dishonor yourself by such cruelty? No, I will not, I cannot do that. (MELVILLE, 1856, p.23).⁴

A face bondosa do narrador-advogado revela também a bondade para com *Bartleby*, ele se pergunta, negando ao final, os possíveis atos agressivos que poderiam suceder ao escrivão. O desejo de expulsá-lo é latente, mas *Bartleby* o desconcerta com a fórmula. Gregor e *Bartleby* são transgressores e precisam ser regulados. É bem verdade que os protagonistas também revidam, agredindo o sistema monstruosamente. E nisso reside o conflito. “A civilização tem de recorrer a tudo para pôr limites aos instintos agressivos do homem, para manterem em xeque suas manifestações, através de formações psíquicas reativas (FREUD, 2011, p.58).

Percorrendo os textos literários em diálogo com a teoria de Freud, o objeto em comum aqui presente é o gênero humano e o processo cultural e orgânico da vida humana civilizada. É indispensável pensar essas relações entre literatura e psicanálise, e não tentar minimamente abstrair algo novo, abrir possivelmente uma porta de acesso às verdades soterradas pela repressão do processo civilizatório. Freud trabalha como um arqueólogo (metáfora usualmente comum na obra de Freud), escavando o que há de mais profundo e congelado em nós e na

⁴ O que farei? O que devo fazer? O que a consciência diz que devo fazer com esse homem, ou melhor, com esse fantasma? É imperativo que me livre dele, ele precisa ir. Mas, como? Você não pode enxotá-lo, o pobre, pálido, passivo mortal — você não enxotará uma criatura tão indefesa porta afora? Você não vai manchar sua honra com tamanha crueldade? Não, não vou, eu não posso fazer isso (MELVILLE, 2008, p.72).

história da memória humana. Kafka e Melville permitiram que suas criações, Gregor e Bartleby, deitassem no divã dessa pesquisa para que pudéssemos, em um trabalho monográfico, não reproduzir o visível, o aparente, mas torná-lo visível; e nesse jogo de aparências e mistérios, extrair o impulso da criação artística, o desejo humano de reconciliar-se com o mundo – na busca do sonho impossível – e encontrar algo que ainda está perdido.

II. A Trindade em Kafka e as Cartas Extraviadas/Duplicadas

De certo modo, já apresentamos muitos aspectos comuns entre as duas novelas, e destacamos aqui: a instituição familiar e social e os impulsos da natureza humana. Continuamos na mesma vertente em desvelar os segredos “aparentes”. As cartas são componentes das duas narrativas e merecem um olhar mais apurado, pois que fazem parte da obra de Kafka em toda a sua dimensão; e surgem também em Bartleby como um anúncio à humanidade. Nos estudos de Deleuze e Félix Guattari, as cartas de Kafka são concebidas como um desejo autodestrutivo, formando uma teia de aranha no rizoma da toca. “O que ele vislumbra é destruir tudo o que escreve como se de cartas tratasse. Se as cartas fazem plenamente parte da obra é porque são uma engrenagem indispensável, uma peça motriz da máquina literária(..)” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.58). Retornando à máquina literária de Kafka e Melville, busquemos a disposição destas nas obras *A metamorfose* e *Bartleby, o escrivão*.

A começar por *A metamorfose*, situando o leitor na cena que antecede as cartas, os inquilinos ao acordarem, procuram pelo café da manhã e de repente encontram Gregor morto no quarto, onde a luz natural do ambiente reascende como luz de primavera, iluminando o que antes estava lúgubre e opaco pela presença do inseto monstruoso. Os pais de Gregor abrem outra porta e saem em direção aos hóspedes; neste momento os três inquilinos estão frente a frente com o triângulo familiar: o pai, a esposa e a filha. A imagem aparente que temos é de um duplo triângulo. É importante destacar que não aludimos Gregor nessa triangulação, pois ele está transgredindo em uma segunda ordem, portanto, é um excluído; e seu duplo nasce mais adiante, com a continuidade da análise desta pesquisa.

Abriu-se então a porta do quarto de dormir e o senhor Samsa apareceu na sua libré, a esposa num braço e a filha no outro. Todos tinham o ar de quem havia chorado um pouco; de vez em quando, Grete comprimia o rosto no braço do pai.

— Deixem imediatamente a minha casa! — disse o senhor Samsa e apontou para a porta, sem se afastar das mulheres.

— O que o senhor está querendo dizer com isso?

— disse algo atônito o senhor do meio e sorriu docemente. Os outros dois conservavam as mãos atrás das costas e as esfregavam sem parar, como se esperassem com alegria uma grande contenda, mas que devia terminar com vantagem para eles.

— Estou querendo dizer exatamente o que afirmei — respondeu o senhor Samsa e marchou em linha cerrada com as duas acompanhantes ao encontro do inquilino (KAFKA, 1997, p.81).

Tomemos um certo cuidado ao analisar os símbolos artísticos para não correremos o risco de cair em convenções banais, perdendo assim o prazer do texto. Mas é interessante observar como a novela se apresenta na dimensão dupla e triangular, formando espelhos duplos, teias, inversões, comicidade e tragédia, espanto e realismo. Com a morte de Gregor, a família Samsa passa a ascender economicamente e todos se sentem vigorosos. O triângulo dos inquilinos se desmonta, eles saem da casa Samsa, descem as escadas, – outro símbolo que dá ao leitor a leve sensação de movimento de declínio/ascensão – enquanto (NABOKOV, 2015) os vê transformados em insetos, descendo as escadas e nós confirmamos nossos pressupostos na perspectiva guattaro-deleuziana do duplo triângulo familiar: “Inversamente, logo, se o duplo burocrático aponta para o triângulo familiar, este por sua vez, pode ser substituído por triângulos burocráticos” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.96). É nessa suposta projeção de alter-egos que cada um dos inquilinos representa pela Trindade de Kafka: o primeiro como duplo do Pai; o segundo, da mãe; e o terceiro, da filha. Consideramos Gregor fora do triângulo, pois que o duplo de Gregor nasce com a sua morte, no momento do “espreguiçamento do corpo jovem” de Grete Samsa. Reiniciando o ciclo interminável dos “disfarces”.

Estas descrições bastante complicadas que fazemos, estes casos que diferenciamos, só têm uma finalidade: mostrar que, tanto do lado dos duplos como dos triângulos, e nos seus retornos e cruzamentos mútuos, algo fica bloqueado. Porquê dois ou três e não mais? Porque é que dois aponta para três e inversamente? Como impedir que, eventualmente, qualquer outro termo, tal como a irmã na *Metamorfose*, não se deixe, por sua vez, duplicar ou triangular? Fracasso das cartas a este respeito, apesar da tentativa de Kafka ao introduzir Grete Bloch e sair da relação dual. Fracasso dos contos animalistas neste aspecto, apesar de Gregório tentar sair da triangulação (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.97).

Caminhando para as últimas cenas após a morte de Gregor e a saída dos inquilinos, a família Samsa senta-se à mesa para escrever três cartas com pedidos de desculpa às instituições burocráticas as quais trabalhavam. Eles necessitam de uma reconciliação com a ordem. Deleuze e Guattari (2003) falam em *maquinar cartas*⁵, ou seja, a carta – o movimento de escrita – funcionando como objeto de desejo e culpa. O impulso da família Samsa em escrever cartas no

⁵ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p.58

final da novela, talvez evidencie uma possível transferência da culpa de Gregor. “A carta como gênero menor, as cartas como desejo, o desejo das cartas têm uma segunda característica” (p.62).

Decidiram dedicar o dia ao repouso e ao passeio; não só mereciam, como necessitavam absolutamente dessa interrupção no trabalho. E assim sentaram-se à mesa para escrever **três cartas de desculpa, o senhor Samsa à direção do banco, a senhora Samsa ao seu empregador e Grete ao proprietário da loja**. Enquanto escreviam, entrou a faxineira para dizer que ia embora, pois o seu trabalho da manhã havia terminado. A princípio os três simplesmente menearam a cabeça, sem erguer os olhos; só quando a faxineira não fez menção de se afastar é que eles olharam irritados para ela (KAFKA, 1997, p.82, grifos nossos).

As cartas da família Samsa – o conteúdo não é revelado ao leitor – estão destinadas à burocracia, elas terão um caminho a percorrer até chegarem aos seus destinatários que formam uma nova tríade burocrática. Cada burocrata receberá uma, ou poderá talvez não receber tal carta destinada. Assim como a linguagem, as cartas também correm riscos de extravio, de incompreensão, de desesperança, e desse modo relembramos Bartleby, trabalhando na agência de cartas extraviadas a caminho da incineração. Pobre Bartleby, já sabia de tudo. Do segredo do mundo. Do desamparo da vida. O narrador advogado de Bartleby revela no final da novela a mais dolorosa verdade do sonho da vinda, da chegada, e da espera do não vir.

The report was this: that Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter Office at Washington, from which he had been suddenly removed by a change in the administration. When I think over this rumor, I cannot adequately express the emotions which seize me. Dead letters! does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames? For by the cart-load they are annually burned (MELVILLE, 1856, p.29).⁶

As cartas como signos artísticos conservam para Deleuze e Guattari (2003, p.61), a *dualidade de dois sujeitos*. Aquele que escreve e o que lê (ou ele próprio como leitor de si) assim constitui o gênero carta; a duplicidade da carta. Se escrevo, direciono minha linguagem, falo de mim para alguém. “Pelo momento, distinguimos sucintamente um sujeito de enunciação

⁶ O relato foi o seguinte: Bartleby havia sido um funcionário na Seção de Cartas Extraviadas em Washington, da qual fora afastado repentinamente por conta de uma mudança na administração. Quando penso sobre esse boato, não posso expressar adequadamente as emoções que tomam conta de mim. Cartas extraviadas! Isso não se parece com homens extraviados? Pense num homem cuja natureza e má-sorte fizeram tender a uma pálida desesperança — pode qualquer trabalho parecer mais adequado para aumentar essa desesperança do que lidar continuamente com essas cartas extraviadas e classificá-las para as chamas? Pois elas são incineradas anualmente em abundância (MELVILLE, 2008, p.88).

como forma de expressão que escreve a carta, um sujeito de enunciado como forma de conteúdo de que a carta fala (mesmo se *eu* falo de *mim...*)” (DELEUZE; GUATTARI,2003, p.97). A família Samsa escrevendo cartas são como insetos anunciadores da burocracia. Não tivemos o acesso ao conteúdo escrito das cartas, mas estas são aparentemente as cartas veladas, que guardam o segredo da imperfeição das leis, da subordinação e infinitude – temas de todas as novelas kafkianas.

Bartleby não escreveu cartas; ele configura, para Agamben (2015, p.18), a potência mais perfeita, o escriba não escritor. Aquele que cria a distância do ato de escrever, tocar à pena diante do nada, e do ato da não criação como potência. Entre essa zona limiar da criação e não criação, Borges (1975) soube descrever o paradoxo kafkiano do infinito. Consideramos então a sua tese seguinte (dos obstáculos dos personagens kafkianos) como um percurso da carta até o possível destinatário: “O movimento é impossível, pois, antes de chegar a B, deveremos atravessar o ponto intermediário C, mas, antes de chegar a C, deveremos atravessar o ponto intermediário D, mas, antes de chegar a D...” (BORGES, 1975, p.142). No D a carta já se encontra na zona obscura, no extravio secreto, caminhando para as chamas da morte. Deleuze e Guattari (2003) nos brinda com um exemplo bem amoroso desse paradoxo do infinito múltiplo.

Exemplo de um amor verdadeiramente kafkiano: um homem apaixonava-se por uma mulher que só viu uma vez; toneladas de cartas; ele nunca pode «vir»; não se separa das cartas, numa mala; e no dia a seguir à ruptura, da última carta, ao voltar para casa de noite no campo, esmaga o carteiro. A correspondência com Felice está cheia desta impossibilidade de vir. É o fluxo de cartas que substitui a visão, a vinda. Kafka não pára de escrever a Felice, tendo-a visto uma vez apenas. Ele quer impor-lhe um pacto com todas as suas forças: que ela lhe escreva duas vezes por dia. Isso é que é o pacto diabólico. O pacto faustiano diabólico é extraído de uma fonte de força longínqua, contra a proximidade do contrato conjugal. *Enunciar primeiro* e só rever depois ou em sonho. Kafka vê em sonho «as escadas inteirinhas, cobertas de cima até abaixo por uma espessa camada dessas páginas já lidas, (...) era um verdadeiro sonho de desejo». Desejo demente de escrever e de arrancar cartas ao destinatário (DELEUZE; GUATTARI,2003, p.61).

Para compreender melhor, devemos pensar a nossa linguagem como uma herança antiga. O que falo e escrevo não é meu; é teu também e do outro que veio antes de tu. Eu e o outro no infinito duplo circular. É nesse encadeamento que se dá o duplo da carta tanto da família Samsa, quanto nas cartas extraviadas de Bartleby. Deleuze e Guattari (2003) nos mostra a duplicação kafkiana: “Esta troca ou esta inversão da dualidade dos dois sujeitos, o sujeito do enunciado assumindo o movimento real que recai normalmente no sujeito de enunciação, produz uma duplicação” (DELEUZE; GUATTARI,2003, p.61). São muitas as situações em que nós não somos compreendidos pelo outro, pois há um desconhecido ponto de bloqueio do

possível entendimento daquela mensagem enunciada. Logo estamos frente à incomunicabilidade da vida humana. E o único ponto intermediário de um diálogo inteligível entre eu e a comunidade humana (o outro) que compartilha da mesma linguagem escrita ou oral, só será possível nas circunstâncias das leituras de um trabalho artístico de abstração de signos.

Como estamos tratando da impossibilidade da chegada, do extravio da linguagem no signo da carta como elemento da máquina literária dos escritores, a carta substitui, na perspectiva guattaro-deleuziana, a vinda, o encontro, e o acerto do que poderia ser e vir. Mas ao mesmo tempo essa carta está contra o desejo. O fluxo de movimentação do desejo burocrático dessa enunciação (do ato de escrita destas cartas kafkianas) é nomeado por Deleuze e Guattari como um *pacto diabólico*⁷ ou uma espécie de nó burocrático e seus entraves. “Em vez de o sujeito de enunciação se servir da carta para anunciar a sua própria chegada, é o sujeito de enunciado que vai assumir inteiramente um movimento que se torna fictício ou aparente” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.61). Esse movimento fictício ou aparente é a forma ficcional como Kafka e Melville escreveram as novelas, postergando o não-dito e mantendo a esperança de algo que está por vir e não vem. Em *A metamorfose* e *Bartleby, o escriturário*, há um tempo de espera e uma duplicação.

A senhora Samsa e Grete inclinaram-se sobre as cartas, como se quisessem continuar escrevendo; o senhor Samsa percebendo que a faxineira queria agora começar a descrever tudo em minúcia, repeliu isso decididamente com a mão esticada. Já que não tinha permissão para contar, a faxineira se lembrou de que estava com muita pressa e, obviamente ofendida, exclamou: — Até logo para todos (KAFKA, 1997, p.83).

A família Samsa escreveu, enunciou na carta um pedido de desculpas. A necessidade da carta é postá-la nos Correios e por intermédio de um carteiro (já constitui aqui uma terceira pessoa envolvida no processo) realiza-se o percurso até o destinatário da boa nova. A carta é o duplo de quem escreveu; é o outro, o desconhecido. O sujeito agora já está duplicado: é o *sujeito de enunciação*. “Enunciar primeiro e só rever depois ou em sonho. Kafka vê em sonho «as escadas inteirinhas, cobertas de cima até abaixo por uma espessa camada dessas páginas já lidas, (...) era um verdadeiro sonho de desejo»” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.61). Quando Bartleby tem acesso às cartas extraviadas, ele possivelmente compreendeu os sonhos perdidos, o desamparo maior.

⁷ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p.61

Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring:—the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave; a bank-note sent in swiftest charity:—he whom it would relieve, nor eats nor hungers anymore; pardon for those who died despairing; hope for those who died unhoping; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities. On errands of life, these letters speed to death. Ah Bartleby! Ah humanity!⁸ (MELVILLE, 1856, p.29)

Essa é a humanidade incompreendida, o homem está perdido e sem referências, assim como as cartas extraviadas na agência de Bartleby. As cartas de *A metamorfose* no final da novela, após a morte de Gregor têm a função de reiniciar um novo ciclo. A família Samsa destituída dos condicionantes institucionais, com a saída dos inquilinos, volta-se para si, buscando uma alteridade para recomeçar a vida sem Gregor. Sentados eles escrevem para a inútil burocracia pois sentem uma falta, a falta de Gregor burocrata para alimentá-los. A novela de Melville termina com a morte de Bartleby e a revelação do relato secreto do narrador; mas em *A metamorfose*, como já vimos no capítulo primeiro deste trabalho, há um deslocamento narrativo: a saída de perspectiva de Gregor (a lente de uma câmera grande angular) para a perspectiva da família. Ou seja, há uma transformação, uma outra metamorfose acontecendo em segundo plano, pois assim também é a modernidade: tudo se transforma em movimentos de ruptura, negação, de separar-se de si mesmo, até um novo movimento de ser outro, um duplo ou triplo. E assim desvelamos a trindade em Kafka ou a tríade das cartas.

III. A vida dupla de Grete Samsa: um reencontro com Bartleby do Futuro

O aparente e o secreto nas novelas são como movimentos de encontros e desencontros. A relação de Gregor com a irmã Grete é marcada por uma dubiedade secreta. Vimos como a constituição da família adquiriu interesses parasitários que devoraram Gregor por inteiro. Mas nos perguntamos: quem dessa tríade em uma escala de traição e crueldade humana feriu Gregor mais profundamente? De modo mais visível seria o pai como figura opressora a qual detém o poder maior de punição. A mãe de Gregor é a face da bondade, da esperança de um retorno do filho à sua condição original de homem trabalhador e burocrata. A irmã de Gregor a qual ele

⁸ Algumas vezes, o pálido funcionário encontra um anel dentro do papel dobrado — o dedo a que se destinava, talvez, esteja apodrecendo debaixo da terra; uma nota bancária enviada em rápida caridade — aquele a quem iria aliviar já não come nem passa fome; perdão para aqueles que morreram em desespero; boas novas para os que morreram sem assistência em calamidades. Com mensagens de vida, essas cartas corriam para a morte. Ah, Bartleby! Ah, humanidade! (MELVILLE, 2008, p.88).

amava tanto e pretendia dar-lhe todos os subsídios para sua entrada no mundo das artes – da música – tem nos mostrado uma possível vontade do irmão de realizar seu sonho interior.

Só a irmã ainda havia permanecido próximo a Gregor e o plano secreto dele era mandá-la no próximo ano ao Conservatório, sem pensar nos altos custos que isso representava, os quais seriam ressarcidos de outro modo; pois ela, diferentemente de Gregor, gostava muito de música e sabia tocar violino de forma comovente. Várias vezes durante as curtas estadas de Gregor na cidade mencionou-se o Conservatório nas conversas com a irmã, mas sempre apenas como um belo sonho, em cuja realização não se podia pensar, e os pais não gostavam de escutar nem mesmo essas menções inocentes; Gregor, porém pensava nisso de maneira muito definida e tinha a intenção de anunciar solenemente na noite de Natal (KAFKA, 1997, p.42).

Gregor transformando em inseto monstruoso se revela tão demasiadamente humano e sensível quanto a sua irmã inocente, dócil, e amante da música. Ela cuida de Gregor, alimenta-o, e está sempre próxima dele em certos momentos. Porém, essa relação não é tão amistosa quanto parece, no meio da novela Grete se rebela, tomando o poder de decisão dos pais no quesito de arrumação e mudança no quarto de Gregor. Este relacionamento afetivo entre irmão e irmã é o que Nabokov (2015, p.327) chama de antagonismo, uma espécie de oposição de duplos. Grete antes cuidava do irmão de modo prestativo e cortês, sendo ela a única que assumia diretamente as tarefas cotidianas de visitá-lo; agora talvez não mais: “Talvez o tivesse amado antes mas, agora o vê com repugnância e raiva”. Há uma transmutação que avança do afeto ao desamor no decorrer dessa relação de irmãos. O pai permanece com o seu poder irrevogável e a mãe na linha intensiva da fragilidade emocional, “Na sra. Samsa, há uma batalha entre a asma e a emoção. Trata-se de uma mãe bastante convencional, com um amor automático pelo filho, mas em breve veremos que ela também está pronta a abandoná-lo” (p.327).

Mas infelizmente a irmã tinha outra opinião; ela havia se habituado — seja como for, de uma maneira inteiramente justificada — a se apresentar diante dos pais, nas conversas sobre as questões de Gregor, como perita, e assim, também agora, o conselho da mãe foi motivo suficiente para a irmã insistir na retirada não apenas do armário e da escrivaninha — na qual ela no início tinha pensado — mas também na de todos os móveis, com exceção do indispensável sofá. Naturalmente não era apenas a teimosia infantil a autoconfiança, adquirira nos últimos tempos que a levava a essa experiência, de um modo tão inesperado e difícil; ela tinha também observado efetivamente que Gregor precisava de muito espaço para rastejar, ao passo que — até onde podia ver — não usava o mínimo que fosse os móveis. (KAFKA, 1997, p.50).

Gregor é tão indefeso, saiu de uma condição de explorado para uma vulnerabilidade sem precedentes. A infância de Grete é lidar com o monstro e com a arte (a música). O mundo da garota foi essa simbiose humana de bem e mal em conflito com si mesmo e com o seu espelho duplo: a irmã bela e a fera monstruosa; mas é uma fera amorosa com aparências de pânico e

terror. Para Nabokov (2015, p.324): “a irmã dominadora, a irmã forte dos contos de fada, a bela introneta que controla o bobo da família, as orgulhosas irmãs de Cinderela, o cruel emblema da saúde, juventude e beleza que desabrocha em uma casa marcada pelo pó e pelo desastre”.

Agora, sem pensar mais no que pudesse agradar a Gregor, a irmã, antes de correr de manhã e ao meio-dia rumo à loja, empurrava com o pé para dentro do quarto, na maior pressa, uma comida qualquer, para ao anoitecer, não importa se esta tinha sido apreciada ou — caso mais frequente — sequer tocada, arrastá-la para fora com uma vassourada. A arrumação do quarto, que ela agora providenciava sempre à noite, não podia ser feita com maior rapidez. Estrias de sujeira percorriam as paredes, aqui e ali haviaovelos de pó e lixo. Nos primeiros tempos, à chegada da irmã, Gregor se colocava em cantos que indicavam isso de modo especial, para com essa posição de certa maneira censurá-la. Mas teria certamente podido ficar ali semanas inteiras sem que ela tivesse se corrigido; Grete via a sujeira exatamente como ele, mas havia decidido deixá-la. Ao mesmo tempo, com uma suscetibilidade que nela era totalmente nova, e que na verdade acometera a família toda, velava para que lhe ficasse reservada a arrumação do quarto de Gregor (KAFKA, 1997, p.63-64).

Pode parecer estranho e familiar a sensação que temos ao ler, na perspectiva nabokoviana, a irmã amorosa metamorfosear-se, nas cenas seguintes, em vilã, ou talvez isto seja uma variação da sensibilidade humana sendo despida pela ingenuidade de uma garota. É Freud (1996) que investiga esse núcleo de pertencimento ao campo do *estranho*⁹ e do assustador. E quando retomamos a célula das novelas que giram em torno de uma desordem aparente, Freud é convidado a discutir o tema conosco. Gregor está dentro do núcleo familiar e na medida do *estranho* (metamorfoseado em inseto) é não familiar e assustador. A irmã é o novo, pois em meio ao contexto de repulsa e aflição da família Samsa, ela apresenta à narrativa a oposição do negativo – isto é, o sublime e a beleza de sua imagem frente ao assustador.

A palavra alemã “unheimlich” é obviamente o oposto de “heimlich” [“doméstica”], “heimisch” [“nativo”] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é “estranho” é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1996, p. 239).

Tudo é tão conhecido. Temos família, somos funcionários da burocracia, a nossa vida está cerceada de convites ao processo de alienação midiática e de redes sociais. Isso não é assustador, dependendo do seu ponto de vista, pois é possível recortar a realidade cotidiana ou tocar em um objeto estranho e tratá-lo na narrativa com uma tranquilidade catastrófica como o

⁹ FREUD, Sigmund, (1856-1939). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira/24vs. Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão – Rio de Janeiro: Imago, 1996.

fez Kafka e Melville nas novelas. O que é extremamente curioso nessa análise do estranho, é o elemento musical da irmã, ou seja, a relação da música com o “monstro” como algo que toca o cerne de uma novidade estranha. A música é o sublime, é possibilidade de contato do humano com o divino. Se Gregor inseto monstruoso, na perspectiva do conceito freudiano do estranho, sugere o “assustador” como oposição ao doméstico/familiar, não há da parte leitora uma reação de negação, pois quase todos leem *A metamorfose*, considerando o seu caráter literário de verossimilhança. Não é possível desacreditar que Gregor acordou inseto, pois o plano mimético da construção narrativa atende a cópia da nossa realidade cotidiana.

Se para Freud (1996, p. 237) *Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho*, o que está acrescentado ao novo (relação de antagonismo/ ambivalência da irmã com o irmão) é a música como desejo íntimo de um inseto monstruoso realizando-se na projeção dupla da irmã Grete. É neste ponto de encontro entre a música e o monstro que reside mais um conflito do estranho no texto de *A metamorfose*. Ainda segundo Freud no estudo etimológico, a significação da palavra *heimlich* é antagônica a *unheimlich* esta última corresponde ao campo da experiência sensorial, e da situação de indefinição da natureza estranha das coisas, as quais as línguas ainda não definem com clareza tais nuances do estranho e assustador. O tema do duplo está presente em toda a literatura. Freud (1996, p.249) destaca a obra de Hoffmann com temáticas que acentuam o estranho na narrativa, e todas as formas em que o *estranho* aparece são manifestações do “duplo”.

Em *A metamorfose* é possível perceber um grau de estranho reconhecimento entre os irmãos. Em *Bartleby* também presenciamos a relação fraternal entre o patrão e o escriturário. Mas, escolhemos nos deter na relação dos irmãos em *A metamorfose* pelo fato do duplo ser mais visível ao leitor. “O plano secreto” de Gregor era encaminhar a irmã para a educação musical; como vimos na citação acima, esse é o sonho impossível de Gregor, pois a família Samsa seria contrária a esse desejo. Segundo Freud (1996) esse tema do estranho/duplo tem sempre uma associação ao infantil, portanto, Grete é o infantil, é também o sonho recalcado do artista Gregor Samsa que foi corrompido pela sua entrada na burocracia. Desse modo, quando um homem entra na engrenagem do mundo burocrático, ele se afasta de tudo que remete às artes para atender, assim como *Bartleby*, aos departamentos, seções e subseções, à inteira disposição da ordem. Agora, Gregor tenta secretamente projetar na irmã o sentimento em comum da irrealização musical.

Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do ‘duplo’, que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parece semelhantes, iguais. Essa relação é

acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos de telepatia –, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro (FREUD, 1996, p.250).

Todas às vezes em que a irmã de Gregor surge na novela, suas aparições estão entre portas e janelas. É uma escuta, um encontro, uma espera, alimenta o inseto, gira os móveis, abre as janelas do quarto, incomoda o irmão. Todos os movimentos em que Kafka constrói se alteram entre o peso e a leveza, a luz e a sombra, o irmão e a irmã intimamente juntos no conflito de uma instituição (familiar) que os oprime, distanciando-os do sonho da música como possibilidade de fuga, de negação dos labirintos mais assustadores da burocracia. A humanidade sonha com uma harmonia universal, na qual os sons do violino de Grete Samsa estão desafinados pela civilização.

Na outra porta lateral, entretanto, a irmã lamuriava baixinho: — Gregor? Você não está bem? Precisa de alguma coisa? (p.11). (...) Do cômodo vizinho da direita a irmã sussurrou para comunicar a Gregor: — Gregor, o gerente está aí (p.17). (...) No cômodo vizinho da esquerda sobreveio um silêncio penoso, no aposento contíguo da direita à irmã começou a soluçar (p.18). Já de madrugada — ainda era quase noite — Gregor teve oportunidade de testar a força das decisões que acabava de tomar, pois a irmã, já quase completamente vestida, abriu a porta do seu quarto que dava para a ante-sala, e olhou ansiosa para dentro do quarto (KAFKA, 1997, p.36).

A presença da irmã na narrativa em variadas posições do discurso e do espaço são “disfarces” para manter o tom narrativo com uma tensão entre aqueles dois – seria então a irmã humana (“disfarce” humano) o espelho de Gregor? Eles se olham profundamente na cena em que a mãe avista Gregor; e assustada com o filho metamorfoseado desmaia de braços abertos no sofá: “— Você, Gregor! — gritou a irmã com um punho cerrado erguido na sua direção e olhos penetrantes. Eram as primeiras palavras que endereçava diretamente a ele desde a metamorfose” (KAFKA, 1997, p.54). Portanto, Grete, é talvez o duplo de Gregor. Deleuze e Guattari (2003) tencionaram a possibilidade de “a maior parte dos duplos de Kafka são acerca do tema dos dois irmãos, ou dois burocratas, em que há um que se mexe e o outro que fica imóvel, ou que fazem ambos os mesmos movimentos” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.96).

Mas quais movimentos há em Gregor e Grete, que os tornam duplos um do outro? É um dos principais problemas a serem resolvidos com a teoria freudiana nesta pesquisa. A primeira pista é a identificação de Gregor com a irmã, no quesito de aproximação artística à música, como já vimos. “A irmã começou a tocar, o pai e a mãe, cada um do seu lado, acompanharam atentamente os movimentos das suas mãos. Atraído pela música, Gregor tinha ousado avançar um pouco e já estava com a cabeça dentro da sala de estar” (KAFKA, 1997, p.70).

Outro ponto que é importante deixar claro, é que a imagem do duplo, ou a duplicação de Gregor, só ocorre no final da novela, a possibilidade de revelação desse segredo. A alma imortal de Gregor nasce no final. Nas cenas anteriores temos as possíveis alusões do que irá brotar como imagem. A cena da morte no plano da narração é a mais banal possível, o que nos interessa aqui são os símbolos dessa morte, a imagem final que se projeta em Grete, dando prosseguimento à vida.

Grete, que não desviava os olhos do cadáver, disse:

— Vejam só como ele estava magro. Também já fazia muito tempo que não comia nada! Assim como entrava, a comida saía de novo. De fato o corpo de Gregor estava completamente plano e seco, na verdade só agora se reconhecia isso, uma vez que ele já não estava erguido sobre as perninhas e nada mais distraia o olhar.

— Grete, entre um instantinho conosco — disse a senhora Samsa com um sorriso melancólico e Grete, não sem olhar para trás, na direção do cadáver, seguiu os pais até o quarto de dormir. A faxineira fechou a porta e abriu completamente a janela. Embora fosse de manhã cedo já se misturava ao ar fresco um pouco de mornidão. Afinal já era fim de março (KAFKA, 1997, p.80).

Sob essa perspectiva, pensamos como Kafka interligou, talvez de modo inconsciente, *A metamorfose* de modo circular – o início com o fim – apesar de ter afirmado sobre a ilegitimidade de seu final: “*Acho-o ruim; talvez eu esteja definitivamente perdido*”, ou, mais tarde: “Grande aversão por *A metamorfose*. Final ilegível. Quase radicalmente imperfeito. (...)” (apud BLANCHOT, 2003, p.56). E a “perfeição” está situada na última oração da novela quando o narrador trata do “espreguiçamento” de Grete Samsa, que corresponde a um ato matutino inconsciente de esticar o corpo; e também a um despertar para o novo, renascer e sair de um estado para outro. Assim termina a novela com o foco em Grete: “(...) confirmação dos seus novos sonhos e boas intenções quando, no fim da viagem, Grete se levantou em primeiro lugar e espreguiçou o corpo jovem” (KAFKA, 1997, p.85). Esse final remete ao acordar de Gregor (na abertura da novela) de sonhos intranquilos. É como se, enquanto Gregor acorda, Grete dorme, e com a morte, a oposição. E não existe mais noite para nenhum dos dois. Este momento final é a celebração da vida, é a sua entrada triunfante na burocracia, onde o ciclo recomeça. O desejo da imortalidade se anuncia ao leitor. Retomemos a cena:

Recostados com conforto nos seus bancos, conversaram sobre as perspectivas do futuro, descobrindo que, examinadas de perto, elas não eram de modo algum más, pois os três tinham empregos muito vantajosos e particularmente promissores — sobre os quais, na verdade, nunca tinham feito perguntas pormenorizadas um ao outro. É claro que a grande melhora imediata da situação viria, facilmente, da mudança de casa; eles agora queriam um apartamento menor e mais barato, mais bem situado e sobretudo mais prático do que o atual, que tinha sido escolhido ainda por Gregor. Enquanto conversavam assim, ocorreu ao senhor e à senhora Samsa, quase que simultaneamente, à vista da filha cada vez mais animada, que ela — apesar da canseira dos últimos tempos, que empalidecera suas faces — havia florescido em uma jovem bonita e opulenta. Cada vez mais silenciosos e se entendendo quase

inconscientemente através de olhares, pensaram que já era tempo de procurar um bom marido para ela. E pareceu-lhes como que uma confirmação dos seus novos sonhos e boas intenções quando, no fim da viagem, a irmã se levantou em primeiro lugar e **espreguiçou o corpo jovem** (KAFKA, 1997, p. 84-85, grifos nossos).

A imagem mental desse espreguiçamento povoa o inconsciente do “leitor criativo” de *A metamorfose*, em algum momento, pois o final é uma possível chave de tudo. O *espreguiçar* de Grete fará um contato com o amanhecer de Gregor, e justamente nesse ponto reside a penetração do duplo, quando Gregor se imortaliza em Grete. Freud (1996, p.250) afirma: “Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro duplo do corpo”. É no corpo jovem e esbelto de Grete que nasce a imortalidade de Gregor Samsa.

A imagem do duplo estava retida – nas sombras da narrativa – e é somente no findar que o narrador revela o retorno original, ou seja, as aparências veladas da transgressão. A ausência de Gregor é a presença de Grete em circularidades secretas, pois que as camadas de realidade construídas em *A metamorfose*, com esse final em espiral, criam a imagem intuitiva de continuidade da vida, e o tempo é neutralizado, inexistente. E o duplo também é ausência, enquanto imagem. Edgar Morin (2014) em seu estudo da *imagem e o duplo* nos empresta seus pressupostos do duplo para atenuar que a imagem mental, a qual consideramos essa conjunção circular duplicada em *A metamorfose*, seja o duplo e, respectivamente, ausência. Mas Gregor está presente em nós como uma morte impossível. Portanto, *A metamorfose* é uma contingência de *presença-ausência*.

Mas, ao mesmo tempo, a imagem é apenas um duplo, um reflexo, isto é, uma ausência. Sartre diz que “a característica essencial da imagem mental é uma certa maneira que o objeto tem de estar ausente no próprio centro de sua presença”. *A crescentamos logo uma recíproca*: de estar presente no próprio centro de sua ausência. Como diz o próprio Sartre, “o original se encarna, baixa na imagem”. A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência (MORIN, 2014, p.40-41).

Nesse sentido o duplo de Gregor é uma experiência criativa do leitor, é preciso adentrar na transgressão da linguagem para acessar essa visualização imagética e onírica, pois o sonho é a matéria de Kafka. A dualidade sono e sonho permeiam *A metamorfose* silenciosamente na psique do leitor. Contudo, Morin (2014) afirma: “A visão do duplo, diz o dr. Fretet, “é uma experiência ao alcance de todos”. Lhermite teve o grande mérito de frisar que cada um é “com maior ou menor aptidão, suscetível de ver seu duplo” (MORIN, 2014, p.43). O ponto que estabelecemos do reencontro de Grete com Bartleby do futuro é na imortalidade comum aos dois.

A morte é uma potência “extrema”. Podia-se aplicar à morte de Gregor, e por conseguinte; a de Bartleby, a reflexão essencial de Blanchot (2011, p.93): “Por que a morte? Porque ela é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder”. Mas ainda não chegamos ao fim dessa análise, pois agora vamos focar na morte de Bartleby e aproximá-la à de Gregor como mortes heroicas no sentido mais elevado da expressão. As cenas da morte de Bartleby remetem à continuidade da vida, ou até mesmo possivelmente uma morte interina; ou além morte, como assim preferir. Bartleby vive entre nós; vive como o fantasma de Akaki Akakiévitch, roubando capotes dos *reis e conselheiros* da burocracia; e vive como Grete Samsa no encontro circular destas duas novelas estudadas até aqui.

A morte de Bartleby será fragmentada em três análises finais. A primeira consiste na posição da possível morte, quando o narrador-advogado o avista de não muito longe junto ao muro da prisão. O que nos interessa neste primeiro momento é a descrição do pátio onde Bartleby escolheu para se recolher, no leito de uma morte em vida. Há um estranho silêncio naquele lugar, e mesmo sendo uma “Prisão Municipal”, o protagonista não está locado com os outros prisioneiros. Há um distanciamento, no qual ele tinha a permissão de caminhar livremente pelo pátio gramado, e escolher, dias depois, um lugar para a sua morte: não no interior da prisão, mas do outro lado, do lado de fora, onde céu e pedras se encontram.

Being under no disgraceful charge, and quite serene and harmless in all his ways, they had permitted him freely to wander about the prison, and especially in the inclosed grass-platted yard thereof. And so I found him there, standing all alone in the quietest of the yards, his face towards a high wall, while all around, from the narrow slits of the jail windows, I thought I saw peering out upon him the eyes of murderers and thieves (MELVILLE, 1856, p.27).¹⁰

Atentamos para o final das novelas kafkianas. Bartleby caminha para o espaço da morte, enquanto Grete, em *A metamorfose*, espreguiça o corpo em alongamento para a vida; Bartleby está *enroscado* – isso nos lembra uma posição fetal – a qual remete sempre a uma imagem de retorno ao princípio do nascimento. Nas duas novelas a morte é como o sol poente, escurece transformando a luz em sombras. Não há cerimônias de sepultamento. Em *A metamorfose*, e *Bartleby*, as cenas mudam ou terminam ali mesmo.

¹⁰ Por não estar preso sob qualquer acusação grave e mostrar-se completamente tranquilo e inofensivo, Bartleby tinha permissão para andar livremente pela prisão e especialmente nos pátios fechados com grama. Foi onde o encontrei, sozinho no mais silencioso dos pátios, o rosto voltado para um grande muro, enquanto ao redor, das estreitas brechas das janelas da prisão, pensei ter visto observarem-no os olhos de assassinos e ladrões (MELVILLE, 2008, p.82).

Assim também observou Blanchot nas obras de Kafka (2011, p.95) “Em todas essas obras, aqueles que morrem, morrem em algumas palavras rápidas e silenciosas”. No final da novela de *Bartleby*, ele anuncia suas últimas palavras, *preferindo não jantar* naquele dia, e quando o narrador-advogado volta a visitá-lo na prisão, o encontra plenamente “adormecido” com aparências de um sono profundo. Blanchot ainda reafirma esse espaço de morte dos personagens kafkianos, acentuando que: “Isso confirma o pensamento de que não somente quando eles morrem mas, aparentemente, quando vivem, é no espaço da morte que os heróis de Kafka cumprem suas atitudes, é ao tempo indefinido do “morrer” que eles pertencem” (p.95).

Strangely huddled at the base of the wall, his knees drawn up, and lying on his side, his head touching the cold stones, I saw the wasted Bartleby. But nothing stirred. I paused; then went close up to him; stooped over, and saw that his dim eyes were open; otherwise he seemed profoundly sleeping. Something prompted me to touch him. I felt his hand, when a tingling shiver ran up my arm and down my spine to my feet (MELVILLE, 1856, p.29).¹¹

Nas palavras de Blanchot, é evidente as aparências de uma morte indefinida quando pensamos no protagonista de *A metamorfose* e *Bartleby, o escriturário*, na perspectiva do duplo e da imortalidade. O duplo como o *desejo de imortalidade*. A aparência de sono profundo de Bartleby – nas palavras seguintes do narrador – confirmam seu estado de sono com *reis e conselheiros*, e que ele ainda *vive sem comer*, conforme a resposta que o narrador retorna ao *homem-da-bóia* nas últimas linhas da novela.

The round face of the grub-man peered upon me now. “His dinner is ready. Won’t he dine to-day, either? Or does he live without dining?” “Lives without dining,” said I, and closed his eyes. “Eh! —He’s asleep, aint he?” “With kings and counselors,” murmured I (MELVILLE, 1856, p.29).¹²

A morte de Bartleby está disfarçada pelo sono, mas a essência desse sono pode, talvez, ser o “apagamento da noite”,¹³ e a noite ser a morte interina. A despeito, pois, o sono de Bartleby nega o mundo em potência para afirmá-lo novamente. Confirmando o que nos disse Blanchot

¹¹ (...)Estranhamente enroscado ao pé do muro, com as pernas encolhidas e deitado de lado, a cabeça tocando as pedras frias, avistei o enfraquecido Bartleby. Não havia qualquer movimento. Parei um pouco e então me aproximei. Inclinei-me e vi que seus olhos turvos estavam abertos. Apesar disso, ele parecia profundamente adormecido. Algo me levou a tocá-lo. Peguei a sua mão, e um arrepio subiu pelo meu braço e desceu pela minha espinha até os meus pés (MELVILLE, 2008, p.86).

¹² O rosto redondo do homem-da-bóia estava me olhando agora. — A comida dele está pronta. Ele não vai comer hoje também? Ou ele vive sem comer? — Vive sem comer — falei, fechando os olhos. — Ei! Ele está dormindo, não é? — Com reis e conselheiros — murmurei (MELVILLE, 2008, p.87).

¹³ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.289.

(2011, p.290) “O sono dizia Bergson, é desinteresse”. Nesse ponto, o desinteresse de Bartleby (desperto ou dormindo) em não atender a burocracia faz todo o sentido. Continua Blanchot: “o sono é, talvez, desatenção ao mundo, mas essa negação do mundo conserva-nos no mundo e afirma o mundo. O sono é um ato de fidelidade e de união”. (BLANCHOT, 2011, p.290).

Onde ele dorme, com *reis e conselheiros*, é uma outra esfera a qual não nos cabe suscitar neste momento, mas Blanchot (2011, p.291) ainda tem algo a nos dizer sobre o ato de dormir: “Onde durmo, fixo-me e fixo o mundo. Aí está a minha pessoa, impedida de errar, não mais instável, dispersa e distraída, mas concentrada na estreiteza desse lugar onde o mundo se recolhe (...)”. Dessas considerações Bartleby, assume a mesma posição de recolhimento de seu mundo – posição encolhida, *deitado de lado com a cabeça tocando as pedras* – “que eu afirmo e que me afirma, ponto em que ele está presente em mim e eu ausente nele, por uma união essencialmente extática” (p.291).

Dormir com reis e conselheiros é o sonho de toda a humanidade, um rei que nos proteja dos extravios da vida, e conselheiros que possam guiar, mais seguramente, os desafortunados e oprimidos da Terra. Gregor e Bartleby habitam os sonhos intranquilos da noite e despertam quando amanhece o dia. Notemos que “O sonho é o despertar do interminável, uma alusão, pelo menos, e como que um perigoso apelo, pela persistência do que não pode ter fim, à neutralidade do que se passa atrás do começo” (BLANCHOT, 2011, p.293). Entre o sonhar e o dormir, a literatura é a nossa vigilância.

Daí resulta que o sonho parece fazer surgir, em cada um, o ser dos primeiros tempos – e não somente a criança mas, para além, para o mais longínquo, o mítico, o vazio e o vago do anterior. Aquele que sonha dorme, mas aquele que sonha já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem. Sem dúvida, a força da existência vígil e a fidelidade do sono, mais ainda a interpretação que confere um sentido a uma aparência de sentido, salvaguardam os quadros e a formas de uma realidade pessoal: o que se torna outro reencarna num outro, o duplo ainda é alguém (BLANCHOT, 2011, p.293).

Como vimos, o sonho e o sono relacionam-se, de modo indireto, com as duas novelas. Procuramos os pontos de partida, as cenas que consideramos mais relevantes, e as interpretações aparentes para revelar os traços que unem Kafka e seus precursores. A rigor, mapeamos os dois protagonistas no centro das semelhanças mais próximas. E para manter a circularidade, a infinitude, a duplicação do outro, e os fragmentos recortados – todos em suspensão – decidimos dar uma pausa nesta prosa monográfica. A nossa intenção é continuá-la no debate infinito das aparências incomunicáveis, e da transgressão da linguagem, em busca da

abertura de uma nova via; uma nova possibilidade de labirinto translúcido e opaco, aparente e velado. Portanto, eis aqui o último instante do sopro da morte impossível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura da obra de Kafka tem me tocado profundamente, e, por conseguinte, a de Melville. É a sensação da descoberta de um mundo novo no centro do velho mundo. É como existir uma língua literária dentro da língua referencial, esta usual do nosso cotidiano, em que os escritores a deformaram, de modo estranho, afim de reinaugurá-la. A transgressão é o que todo escritor como Kafka e Melville pretenderam alcançar no seu ofício de revelar o novo mundo, persuadi-lo, elevá-lo a possíveis verdades inalcançáveis. O inseto, na projeção de *A metamorfose*, quer nos provocar um grande estranhamento, em grau maior do que a narrativa de *Bartleby*, para que o leitor perceba que a vida dita “real” é muito mais estranha, pois temos a experiência de convencionar tudo que é estranho. A vida psíquica nos parece ser mais real, e, somente com a literatura e as artes alcançamos a consciência disso.

Todo ato de comunicação é pragmático, é pai da burocracia, dentro das impossibilidades de uma compreensão mútua. As imagens criadas pelos textos de Kafka e Melville, são arquétipos que não dizem, na direção de dizer alguma coisa. Então recorreremos aos símbolos ou signos para decifrar o intangível. No entanto, esses signos são intocáveis; eles escapam a qualquer tentativa de apreensão do objeto. A aparente incomunicabilidade dos protagonistas é o todo. O que Melville terminou em *Bartleby, o escrivão*, é recomeçado em *A metamorfose* como numa via circular sem princípio nem fim, mas infinito. Bartleby, dorme, Gregor acorda... Esta pesquisa percorreu as projeções lançadas pelas múltiplas teorias, desde Deleuze e Félix Guattari até Freud, reconstituindo os movimentos da narrativa em paralelo à vida cotidiana, de afazeres burocráticos e à perturbação de uma ordem preestabelecida.

O recorte dos protagonistas é a transgressão: Bartleby *prefere não*, criando uma *nova lógica* na linguagem, seu lado incomunicável, anunciando, assim, uma nova possibilidade que seria a potência para transformar o mundo. Vivemos aprisionados pelas tensões diárias, não há mais referências para se apoiar, e precisamos, portanto, ser leitores da própria vida para potencializar-se. Dentro desse quadro, é preciso então recriar o mundo e as relações, mas isso só se fará possível no plano da negação que afirma o mundo. Gregor é o inseto monstruoso que nega o mundo burocrático, mas nega na mesma potência de Bartleby. O dado mais homogêneo que pudemos abstrair em *A metamorfose* é quando Kafka cria um personagem dentro de uma extrema “irrealidade” (a quebra da ordem) e narra o extremo negativo – o inseto monstruoso – dentro de uma realidade cotidiana visceral e realista.

Quanto ao dado da incomunicabilidade, esta; não é a falta de “comunicação pragmática” entre os pares, mas a impossibilidade de compreender ou de visualizar o outro lado, a outra

órbita da linguagem que não é esta, mas outra. Kafka e Melville constroem as novelas distorcendo, “deslucando” a linguagem comum para fixar o que ela é, na insustentabilidade da negação. O mundo sensível e a vida humana são frágeis demais para atender a gigantesca estrutura burocrática, e, conseqüentemente a isso, estamos todos alienados à instituição maior que comanda a nossa vida. E assim como os protagonistas, não sabemos até onde essa dependência racional, cada vez maior, atingindo escalas de controle midiático (sobretudo, as redes sociais) pode nos levar em nome do progresso da civilização.

Bartleby e Gregor agridem o sistema a qual pertencem. A instituição social e familiar é perturbada, irreversivelmente, pela força dessa agressão que é o trabalho com a linguagem. A leitura desta pesquisa ainda não vale pelo que diz, como aparências, mas pelo que fica; e o que fica em nós são as ressonâncias do que poderá vir a ser, e tocar a nossa inteligência sensível. Kafka e Melville leram o nosso tempo: a condição humana trágica dos processos da civilização, e recriaram a possibilidade de um mundo outro que não é este. A transgressão dos protagonistas é o silêncio mudo, um signo poético que aos poucos descongela o iceberg das aparências veladas.

As entradas da pesquisa nas novelas constituíram um *rizoma, uma toca*, na qual as cenas falam por si só, deixando ecos, sussurros. Exploramos os espaços considerados principais, as formas, os limites, e as imagens potencializadas. Os universos significativos foram se abrindo lentamente com as teorias selecionadas, que por vezes o próprio texto convidava, atendendo às expectativas da pesquisa bibliográfica, e assim, acumulou experiências de novos sentidos e revelações que podem ser refutadas. Quando Bartleby diz *PREFIRO NÃO*, ele está reiniciando a linguagem que está no limiar de uma outra língua, que não é a convencional do “sim ou não”. E não é qualquer um de nós que poderia proferir a *fórmula de Bartleby*, pois esta pertence somente a si. E o que investigamos a partir das aparências se afirma na própria aparência, no espaço criado da impossibilidade.

Os teóricos conversam intimamente, e reencontram as filiações precursoras que também anunciaram esse mal-estar do mundo e das relações humanas burocratizadas, de *Akaki Akakiévitch* de Gógol, em *O capote*, até Bartleby de Melville. E o ciclo reinicia com *A metamorfose* como vimos no estudo do duplo, e do desejo de imortalidade. Todo o trabalho do capítulo primeiro até o terceiro é uma iluminação focada no centro narrativo das novelas, na tensão única e unidirecional que caminha para morte de Gregor e Bartleby. O foco é a transgressão e suas nuances de alteridade. A dimensão de *A metamorfose* e *Bartleby, o escrivão* e todas as escolhas dos recortes das citações formam baseadas no reconhecimento da transgressão – objeto central da pesquisa – sendo apresentados com bases na teoria literária,

que lançou luz ao microcosmo de leis e regulações que organizam um mundo que não atende as reais necessidades da vida humana.

E por fim, a arte de perscrutar as aparências secretas das duas novelas kafkianas possibilitaram uma nova via de acesso às significações, que foram tocados pela luz da teoria através da desmontagem das cenas. A partir desse fechamento circular da pesquisa, pudemos compreender que assim como em *A metamorfose* e *Bartleby*, todos os sentidos aqui suscitados são recriações de leituras do sentido original. E o que há de mais positivo é a leitura, pois os sentidos são transitórios na dissimulação das aparências. A linguagem constrói a vida, e a arte nos dá a essência. Buscamos ao longo da monografia o paraíso perdido, as cartas extraviadas de Bartleby, e o resplandecer para a vida de Grete Samsa ao espreguiçar o seu corpo jovem. Agora ela renasce, junto a Bartleby, para uma outra possibilidade, não mais de explicar o mundo outro, mas de assimilá-lo ao seu mistério intocável e multiplicá-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, GIORGIO. **Bartleby, ou da contingência**. Tradução de Vinícius Honesko, seguido de MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente: Uma história de Wall Street*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ANDERS, Günther. **Kafka: Pró e contra**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

ANJOS, Ciro dos. **O amanuense Belmiro**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BATAILLE, Georges. “Kafka”, **In: A literatura e o mal**. Lisboa: Ulisseia, 1957, p. 184-207.

BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka, A propósito do décimo aniversário de sua morte*. In: *Obra Escolhida*. vol.1: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p.137-64.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 24-49.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.45-79.

BORGES, Jorge Luis. **Borges em diálogo: Conversas de Jorge Luís Borges com Osvaldo Ferrari**. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Prólogos, com um prólogo de prólogos**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARONE, Modesto. **O parasita da família**. In: CARONE, M. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 12-26.

CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio reunidos: 1946-1971**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. 2v.

COSTA LIMA, Luiz. **Limites da voz Kafka**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p.120-163.

D’ ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007

DELEUZE, Gilles. **Bartleby, ou a fórmula.** In: Crítica e clínica. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Os signos da Arte e a Essência.** In: Proust e os signos. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro. Editora Forense Universitária, 2003, p.38-48.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor.** Tradução e prefácio Rafael Godinho. Lisboa. ASSÍRIO & ALVIM, 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Notas do subsolo.** Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: LP&M, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** (1996). São Paulo. Edições Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund, (1856-1939). **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud:** edição standard brasileira/24vs. Sigmund Freud; com comentários e notas de James Strachey: em colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão – Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud.** In: Arte, literatura e os artistas. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte Editora Autêntica, 2015, p.317-331.

GÓGOL, Nikolai. **O capote.** Adaptação de Gian Danton. Disponível em: <<http://clubecascadenoz.com.br/wp-content/uploads/2018/11/O-Capote-Nikolai-Gogol.pdf>>. Acesso em: 06 jan. 2019.

HOLANDA, Lourival. **Da necessidade social da literatura.** In: As marcas da letra: sujeito e escrita na teoria da literatura/ Alfredo Cordiviola, Derivaldo dos Santos e Valdenides Cabral. (Orgs.). João Pessoa: Ideia, 2004, p.215-224.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **O processo.** Tradução e posfácio de Modesto Carone. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

KAFKA, FRANZ. **Josefine, a cantora ou O povo dos ratos.** In: Um artista da fome *seguido* de Na colônia penal & outras histórias/ Franz Kafka; tradução de Guilherme da Silva Braga. – Porto Alegre, RS: L&PM,2012, p.47.

KAFKA, FRANZ. **Na colônia penal e outras histórias.** In: Um artista da fome *seguido* de Na colônia penal & outras histórias/ Franz Kafka; tradução de Guilherme da Silva Braga. – Porto Alegre, RS: L&PM,2012, p.79-124.

KON, Noemi Moritz. **De Poe a Freud – O gato preto**. In *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Org. Giovanna Bartucci. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

LISPECTOR, Clarice(1964). **A paixão segundo G.H.**. RJ:Editora Rocco, 2009.

MELVILLE, Herman. **Bartleby o escriturário** (Uma história de Wall Street). Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket, 2008.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, The Scrivener: A Story Of Wall-street**. (1856). Disponível em: < <http://moglen.law.columbia.edu/LCS/bartleby.pdf> > Acesso em: 06 jan. 2019.

MORIN, Edgar. **A imagem e o duplo**. In: O cinema ou o homem imaginário. Ensaio de Antropologia Sociológica. Tradução de Luciano Loprete. Editora – É realizações, 2014, p.40-63.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de literatura russa**. São Paulo: Três Estrelas, 2014, p.303-339.
PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE, Moisés Leyla. **Flores da escrivantina: ensaios**. Companhia das Letras, 1990, p.100-110.

PIGLIA, Ricardo. **Novas teses sobre o conto**. In: Formas Breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.38-73.

PIGLIA, Ricardo. **Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise)**. In: Formas breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.51-59.

POE, Edgar Allan. **A carta Roubada**. In: *Histórias Extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira e outros. Disponível em:
<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1918730/mod_folder/content/0/Poe%20CARTA%20ROUBADA.pdf?forcedownload=1 > Acesso em: 06 jan. 2018.

SCHLAFMAN, L. **A metamorfose pelo humor** (Kafka). In: SCHLAFMAN, L. *A verdade e a mentira: novos caminhos para a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 147-149.

SCHLAFMAN, L. **A verdade a mentira: novos caminhos para a literatura** – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p.147-149.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. Série princípios. – 7ed. – São Paulo: Ática, 2007.

ANEXOS

***Esquema do pré-projeto (Pontos convergentes entre os protagonistas).**

A METAMORFOSE (FRANZ KAFKA)	BARTLEBY, O ESCRITURÁRIO.
Certo niilismo, na perspectiva da condição solitária da existência de Gregor Samsa.	Certo niilismo, na perspectiva da condição solitária da existência de Bartleby.
<p><i>Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Esse despertar de um sonho configura a fronteira entre a morte impossível e o sono. 	<p><i>Em resposta a um anúncio, um jovem que não se mexia surgiu, numa manhã, na entrada de meu escritório- palidamente limpo, tristemente respeitável, incuravelmente pobre! Ainda hoje sou capaz de visualizá-lo.. Era Bartleby.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • O Imaginário e a transfiguração do real pela descrição do protagonista: - <i>palidamente limpo, tristemente respeitável, incuravelmente pobre!</i>
Gregor não tem a consciência de sua condição de inseto, o leitor tem acesso à consciência de Gregor através do narrador. O consciente e o inconsciente se mesclam na narrativa.	Não temos acesso a consciência de Bartleby. Temos, apenas, a consciência do chefe através do narrador.
Estranhamento e resistência negativa	Estranhamento e resistência negativa
Gregor, tem a necessidade de um trabalho, uma função.	Bartleby tem a necessidade de um trabalho, uma função.
Falta de rumos e desesperança da vida.	Falta de rumos e desesperança da vida.
Relação de dependência de Gregor com à família.	Relação de dependência de Bartleby com o chefe.
Sentimentos de culpa e apatia.	Sentimentos de culpa e apatia.
Humor e absurdo.	Humor e absurdo.
Comportamento aparentemente depressivo.	Comportamento aparentemente depressivo.
A opressão do trabalho e a exploração.	A opressão do trabalho e a exploração.
A incomunicabilidade do protagonista com o mundo real após aquela manhã.	A incomunicabilidade do protagonista com o mundo real após aquela manhã.
O espaço físico: quarto (enquadramento) representa a consciência do protagonista.	O espaço físico: escritório (enquadramento) representa a consciência do protagonista.
Repulsa, repugnância de si mesmo.	Repulsa, repugnância de si mesmo.
Gregor se alimentava de detritos, restos alimentares e tinha aparência apática.	Bartleby se alimentava de detritos, restos alimentares e tinha aparência apática.
A morte sendo representada como libertação	A morte sendo representada como libertação
A Profissão de Gregor (antes da metamorfose) de caixeiro-viajante, representa uma experiência de vida solitária, que percorre caminhos distintos, tendo o contato direto com outras pessoas.	A profissão de Bartleby (antes de ser escriturário) era o trabalho na seção de cartas extraviadas, representa uma experiência de vida solitária e o contato direto com a escrita, a linguagem.
Realismo	Realismo

LINHA DO TEMPO LITÉRARIA

1809



Nikolai Gogól

1819



Herman Melville

1821



Fiódor Dostoiévski

Publicação de
"O capote"
(Gogól)

1842

Publicação de
"A Carta Roubada"

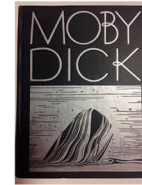
1844



Edgar Allan Poe

Publicações de Melville

1851



1853



Publicação de
"Notas do subsolo"
(Dostoiévski)

1864

Nascimento

1883



Franz Kafka

LINHA DO TEMPO LITÉRARIA

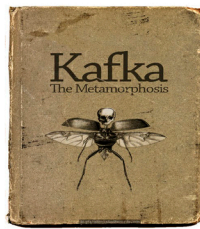
1913



Albert Camus

Publicação de
“A Metamorfose”

1915



Morte de
Franz Kafka

1924



Publicação de
“O Amanuense Belmiro”

1937



Publicação de
“O Estrangeiro”

1942



Bartleby, The Scrivener: A Story Of Wall-street

Herman Melville

from
The Piazza Tales
1856

I AM a rather elderly man. The nature of my avocations for the last thirty years has brought me into more than ordinary contact with what would seem an interesting and somewhat singular set of men, of whom as yet nothing that I know of has ever been written:—I mean the law-copyists or scriveners. I have known very many of them, professionally and privately, and if I pleased, could relate divers histories, at which good-natured gentlemen might smile, and sentimental souls might weep. But I waive the biographies of all other scriveners for a few passages in the life of Bartleby, who was a scrivener of the strangest I ever saw or heard of. While of other law-copyists I might write the complete life, of Bartleby nothing of that sort can be done. I believe that no materials exist for a full and satisfactory biography of this man. It is an irreparable loss to literature. Bartleby was one of those beings of whom nothing is ascertainable, except from the original sources, and in his case those are very small. What my own astonished eyes saw of Bartleby, *that* is all I know of him, except, indeed, one vague report which will appear in the sequel.

Ere introducing the scrivener, as he first appeared to me, it is fit I make some mention of myself, my *employées*, my business, my chambers, and general surroundings; because some such description is indispensable to an adequate understanding of the chief character about to be presented.

Imprimis: I am a man who, from his youth upwards, has been filled with a profound conviction that the easiest way of life is the best. Hence, though I belong to a profession proverbially energetic and nervous, even to turbulence, at times, yet nothing of that sort have I ever suffered to invade my peace. I am one of those unambitious lawyers who never addresses a jury, or in any way draws down public applause; but in the cool tranquility of a snug retreat, do a snug business among rich men's bonds and mortgages and title-deeds. All who know me, consider me an eminently *safe* man. The late John Jacob Astor, a personage little given to poetic enthusiasm, had no hesitation in pronouncing my first grand point to be prudence; my next, method. I do not speak it in vanity, but simply record the fact, that I was not unemployed in my profession by the late John Jacob Astor; a name which, I admit, I love to repeat, for it hath a rounded and orbicular sound to it, and rings like unto bullion. I will freely add, that I was not insensible to the late John Jacob Astor's good opinion.

Some time prior to the period at which this little history begins, my avocations had been largely increased. The good old office, now extinct in the State of New York, of a Master in Chancery, had been conferred upon me. It was not a very arduous office, but very pleasantly remunerative. I seldom lose my temper; much more seldom indulge in dangerous indignation at wrongs and outrages; but I must be permitted to be rash here and declare, that I consider the sudden and violent abrogation of the office of Master in Chancery, by the new Constitution,

as a—premature act; inasmuch as I had counted upon a life-lease of the profits, whereas I only received those of a few short years. But this is by the way.

My chambers were up stairs at No. – Wall-street. At one end they looked upon the white wall of the interior of a spacious sky-light shaft, penetrating the building from top to bottom. This view might have been considered rather tame than otherwise, deficient in what landscape painters call “life.” But if so, the view from the other end of my chambers offered, at least, a contrast, if nothing more. In that direction my windows commanded an unobstructed view of a lofty brick wall, black by age and everlasting shade; which wall required no spy-glass to bring out its lurking beauties, but for the benefit of all near-sighted spectators, was pushed up to within ten feet of my window panes. Owing to the great height of the surrounding buildings, and my chambers being on the second floor, the interval between this wall and mine not a little resembled a huge square cistern.

At the period just preceding the advent of Bartleby, I had two persons as copyists in my employment, and a promising lad as an office-boy. First, Turkey; second, Nippers; third, Ginger Nut. These may seem names, the like of which are not usually found in the Directory. In truth they were nicknames, mutually conferred upon each other by my three clerks, and were deemed expressive of their respective persons or characters. Turkey was a short, pousy Englishman of about my own age, that is, somewhere not far from sixty. In the morning, one might say, his face was of a fine florid hue, but after twelve o’clock, meridian—his dinner hour—it blazed like a grate full of Christmas coals; and continued blazing—but, as it were, with a gradual wane—till 6 o’clock, *p.m.* or thereabouts, after which I saw no more of the proprietor of the face, which gaining its meridian with the sun, seemed to set with it, to rise, culminate, and decline the following day, with the like regularity and undiminished glory. There are many singular coincidences I have known in the course of my life, not the least among which was the fact, that exactly when Turkey displayed his fullest beams from his red and radiant countenance, just then, too, at that critical moment, began the daily period when I considered his business capacities as seriously disturbed for the remainder of the twenty-four hours. Not that he was absolutely idle, or averse to business then; far from it. The difficulty was, he was apt to be altogether too energetic. There was a strange, inflamed, flurried, flighty recklessness of activity about him. He would be incautious in dipping his pen into his inkstand. All his blots upon my documents, were dropped there after twelve o’clock, meridian. Indeed, not only would he be reckless and sadly given to making blots in the afternoon, but some days he went further, and was rather noisy. At such times, too, his face flamed with augmented blazonry, as if cannel coal had been heaped on anthracite. He made an unpleasant racket with his chair; spilled his sand-box; in mending his pens, impatiently split them all to pieces, and threw them on the

floor in a sudden passion; stood up and leaned over his table, boxing his papers about in a most indecorous manner, very sad to behold in an elderly man like him. Nevertheless, as he was in many ways a most valuable person to me, and all the time before twelve o'clock, meridian, was the quickest, steadiest creature too, accomplishing a great deal of work in a style not easy to be matched—for these reasons, I was willing to overlook his eccentricities, though indeed, occasionally, I remonstrated with him. I did this very gently, however, because, though the civilest, nay, the blandest and most reverential of men in the morning, yet in the afternoon he was disposed, upon provocation, to be slightly rash with his tongue, in fact, insolent. Now, valuing his morning services as I did, and resolved not to lose them; yet, at the same time made uncomfortable by his inflamed ways after twelve o'clock; and being a man of peace, unwilling by my admonitions to call forth unseemly retorts from him; I took upon me, one Saturday noon (he was always worse on Saturdays), to hint to him, very kindly, that perhaps now that he was growing old, it might be well to abridge his labors; in short, he need not come to my chambers after twelve o'clock, but, dinner over, had best go home to his lodgings and rest himself till teatime. But no; he insisted upon his afternoon devotions. His countenance became intolerably fervid, as he oratorically assured me—gesticulating with a long ruler at the other end of the room—that if his services in the morning were useful, how indispensable, then, in the afternoon?

“With submission, sir,” said Turkey on this occasion, “I consider myself your right-hand man. In the morning I but marshal and deploy my columns; but in the afternoon I put myself at their head, and gallantly charge the foe, thus!”—and he made a violent thrust with the ruler.

“But the blots, Turkey,” intimated I.

“True,—but, with submission, sir, behold these hairs! I am getting old. Surely, sir, a blot or two of a warm afternoon is not to be severely urged against gray hairs. Old age—even if it blot the page—is honorable. With submission, sir, we *both* are getting old.”

This appeal to my fellow-feeling was hardly to be resisted. At all events, I saw that go he would not. So I made up my mind to let him stay, resolving, nevertheless, to see to it, that during the afternoon he had to do with my less important papers.

Nippers, the second on my list, was a whiskered, sallow, and, upon the whole, rather piratical-looking young man of about five and twenty. I always deemed him the victim of two evil powers—ambition and indigestion. The ambition was evinced by a certain impatience of the duties of a mere copyist, an unwarrantable usurpation of strictly professional affairs, such as the original drawing up of legal documents. The indigestion seemed betokened in an occasional nervous testiness and grinning irritability, causing the teeth to audibly grind together over

mistakes committed in copying; unnecessary maledictions, hissed, rather than spoken, in the heat of business; and especially by a continual discontent with the height of the table where he worked. Though of a very ingenious mechanical turn, Nippers could never get this table to suit him. He put chips under it, blocks of various sorts, bits of pasteboard, and at last went so far as to attempt an exquisite adjustment by final pieces of folded blotting paper. But no invention would answer. If, for the sake of easing his back, he brought the table lid at a sharp angle well up towards his chin, and wrote there like a man using the steep roof of a Dutch house for his desk:—then he declared that it stopped the circulation in his arms. If now he lowered the table to his waistbands, and stooped over it in writing, then there was a sore aching in his back. In short, the truth of the matter was, Nippers knew not what he wanted. Or, if he wanted any thing, it was to be rid of a scrivener's table altogether. Among the manifestations of his diseased ambition was a fondness he had for receiving visits from certain ambiguous-looking fellows in seedy coats, whom he called his clients. Indeed I was aware that not only was he, at times, considerable of a ward-politician, but he occasionally did a little business at the Justices' courts, and was not unknown on the steps of the Tombs. I have good reason to believe, however, that one individual who called upon him at my chambers, and who, with a grand air, he insisted was his client, was no other than a dun, and the alleged title-deed, a bill. But with all his failings, and the annoyances he caused me, Nippers, like his compatriot Turkey, was a very useful man to me; wrote a neat, swift hand; and, when he chose, was not deficient in a gentlemanly sort of deportment. Added to this, he always dressed in a gentlemanly sort of way; and so, incidentally, reflected credit upon my chambers. Whereas with respect to Turkey, I had much ado to keep him from being a reproach to me. His clothes were apt to look oily and smell of eating-houses. He wore his pantaloons very loose and baggy in summer. His coats were execrable; his hat not to be handled. But while the hat was a thing of indifference to me, inasmuch as his natural civility and deference, as a dependent Englishman, always led him to doff it the moment he entered the room, yet his coat was another matter. Concerning his coats, I reasoned with him; but with no effect. The truth was, I suppose, that a man of so small an income, could not afford to sport such a lustrous face and a lustrous coat at one and the same time. As Nippers once observed, Turkey's money went chiefly for red ink. One winter day I presented Turkey with a highly-respectable looking coat of my own, a padded gray coat, of a most comfortable warmth, and which buttoned straight up from the knee to the neck. I thought Turkey would appreciate the favor, and abate his rashness and obstreperousness of afternoons. But no. I verily believe that buttoning himself up in so downy and blanket-like a coat had a pernicious effect upon him; upon the same principle that too much oats are bad for horses.

In fact, precisely as a rash, restive horse is said to feel his oats, so Turkey felt his coat. It made him insolent. He was a man whom prosperity harmed.

Though concerning the self-indulgent habits of Turkey I had my own private surmises, yet touching Nippers I was well persuaded that whatever might be his faults in other respects, he was, at least, a temperate young man. But indeed, nature herself seemed to have been his vintner, and at his birth charged him so thoroughly with an irritable, brandy-like disposition, that all subsequent potations were needless. When I consider how, amid the stillness of my chambers, Nippers would sometimes impatiently rise from his seat, and stooping over his table, spread his arms wide apart, seize the whole desk, and move it, and jerk it, with a grim, grinding motion on the floor, as if the table were a perverse voluntary agent, intent on thwarting and vexing him; I plainly perceive that for Nippers, brandy and water were altogether superfluous.

It was fortunate for me that, owing to its peculiar cause—indigestion—the irritability and consequent nervousness of Nippers, were mainly observable in the morning, while in the afternoon he was comparatively mild. So that Turkey's paroxysms only coming on about twelve o'clock, I never had to do with their eccentricities at one time. Their fits relieved each other like guards. When Nippers' was on, Turkey's was off; and *vice versa*. This was a good natural arrangement under the circumstances.

Ginger Nut, the third on my list, was a lad some twelve years old. His father was a carman, ambitious of seeing his son on the bench instead of a cart, before he died. So he sent him to my office as student at law, errand boy, and cleaner and sweeper, at the rate of one dollar a week. He had a little desk to himself, but he did not use it much. Upon inspection, the drawer exhibited a great array of the shells of various sorts of nuts. Indeed, to this quick-witted youth the whole noble science of the law was contained in a nut-shell. Not the least among the employments of Ginger Nut, as well as one which he discharged with the most alacrity, was his duty as cake and apple purveyor for Turkey and Nippers. Copying law papers being proverbially dry, husky sort of business, my two scriveners were fain to moisten their mouths very often with Spitzenbergs to be had at the numerous stalls nigh the Custom House and Post Office. Also, they sent Ginger Nut very frequently for that peculiar cake—small, flat, round, and very spicy—after which he had been named by them. Of a cold morning when business was but dull, Turkey would gobble up scores of these cakes, as if they were mere wafers—indeed they sell them at the rate of six or eight for a penny—the scrape of his pen blending with the crunching of the crisp particles in his mouth. Of all the fiery afternoon blunders and flurried rashnesses of Turkey, was his once moistening a ginger-cake between his lips, and clapping it on to a mortgage for a seal. I came within an ace of dismissing him then. But he mollified me by making

an oriental bow, and saying—"With submission, sir, it was generous of me to find you in stationery on my own account."

Now my original business—that of a conveyancer and title hunter, and drawer-up of recondite documents of all sorts—was considerably increased by receiving the master's office. There was now great work for scriveners. Not only must I push the clerks already with me, but I must have additional help. In answer to my advertisement, a motionless young man one morning, stood upon my office threshold, the door being open, for it was summer. I can see that figure now—pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby.

After a few words touching his qualifications, I engaged him, glad to have among my corps of copyists a man of so singularly sedate an aspect, which I thought might operate beneficially upon the flighty temper of Turkey, and the fiery one of Nippers.

I should have stated before that ground glass folding-doors divided my premises into two parts, one of which was occupied by my scriveners, the other by myself. According to my humor I threw open these doors, or closed them. I resolved to assign Bartleby a corner by the folding-doors, but on my side of them, so as to have this quiet man within easy call, in case any trifling thing was to be done. I placed his desk close up to a small side-window in that part of the room, a window which originally had afforded a lateral view of certain grimy back-yards and bricks, but which, owing to subsequent erections, commanded at present no view at all, though it gave some light. Within three feet of the panes was a wall, and the light came down from far above, between two lofty buildings, as from a very small opening in a dome. Still further to a satisfactory arrangement, I procured a high green folding screen, which might entirely isolate Bartleby from my sight, though not remove him from my voice. And thus, in a manner, privacy and society were conjoined.

At first Bartleby did an extraordinary quantity of writing. As if long famishing for something to copy, he seemed to gorge himself on my documents. There was no pause for digestion. He ran a day and night line, copying by sun-light and by candle-light. I should have been quite delighted with his application, had he been cheerfully industrious. But he wrote on silently, palely, mechanically.

It is, of course, an indispensable part of a scrivener's business to verify the accuracy of his copy, word by word. Where there are two or more scriveners in an office, they assist each other in this examination, one reading from the copy, the other holding the original. It is a very dull, wearisome, and lethargic affair. I can readily imagine that to some sanguine temperaments it would be altogether intolerable. For example, I cannot credit that the mettlesome poet Byron would have contentedly sat down with Bartleby to examine a law document of, say five hundred pages, closely written in a crimped hand.

Now and then, in the haste of business, it had been my habit to assist in comparing some brief document myself, calling Turkey or Nippers for this purpose. One object I had in placing Bartleby so handy to me behind the screen, was to avail myself of his services on such trivial occasions. It was on the third day, I think, of his being with me, and before any necessity had arisen for having his own writing examined, that, being much hurried to complete a small affair I had in hand, I abruptly called to Bartleby. In my haste and natural expectancy of instant compliance, I sat with my head bent over the original on my desk, and my right hand sideways, and somewhat nervously extended with the copy, so that immediately upon emerging from his retreat, Bartleby might snatch it and proceed to business without the least delay.

In this very attitude did I sit when I called to him, rapidly stating what it was I wanted him to do—namely, to examine a small paper with me. Imagine my surprise, nay, my consternation, when without moving from his privacy, Bartleby in a singularly mild, firm voice, replied, “I would prefer not to.”

I sat awhile in perfect silence, rallying my stunned faculties. Immediately it occurred to me that my ears had deceived me, or Bartleby had entirely misunderstood my meaning. I repeated my request in the clearest tone I could assume. But in quite as clear a one came the previous reply, “I would prefer not to.”

“Prefer not to,” echoed I, rising in high excitement, and crossing the room with a stride. “What do you mean? Are you moon-struck? I want you to help me compare this sheet here—take it,” and I thrust it towards him.

“I would prefer not to,” said he.

I looked at him steadfastly. His face was leanly composed; his gray eye dimly calm. Not a wrinkle of agitation rippled him. Had there been the least uneasiness, anger, impatience or impertinence in his manner; in other words, had there been any thing ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him from the premises. But as it was, I should have as soon thought of turning my pale plaster-of-paris bust of Cicero out of doors. I stood gazing at him awhile, as he went on with his own writing, and then reseated myself at my desk. This is very strange, thought I. What had one best do? But my business hurried me. I concluded to forget the matter for the present, reserving it for my future leisure. So calling Nippers from the other room, the paper was speedily examined.

A few days after this, Bartleby concluded four lengthy documents, being quadruplicates of a week’s testimony taken before me in my High Court of Chancery. It became necessary to examine them. It was an important suit, and great accuracy was imperative. Having all things arranged I called Turkey, Nippers and Ginger Nut from the next room, meaning to place the four copies in the hands of my four clerks, while I should read from the original. Accordingly

Turkey, Nippers and Ginger Nut had taken their seats in a row, each with his document in hand, when I called to Bartleby to join this interesting group.

“Bartleby! quick, I am waiting.”

I heard a slow scrape of his chair legs on the uncarpeted floor, and soon he appeared standing at the entrance of his hermitage.

“What is wanted?” said he mildly.

“The copies, the copies,” said I hurriedly. “We are going to examine them. There”—and I held towards him the fourth quadruplicate.

“I would prefer not to,” he said, and gently disappeared behind the screen.

For a few moments I was turned into a pillar of salt, standing at the head of my seated column of clerks. Recovering myself, I advanced towards the screen, and demanded the reason for such extraordinary conduct.

“*Why* do you refuse?”

“I would prefer not to.”

With any other man I should have flown outright into a dreadful passion, scorned all further words, and thrust him ignominiously from my presence. But there was something about Bartleby that not only strangely disarmed me, but in a wonderful manner touched and disconcerted me. I began to reason with him.

“These are your own copies we are about to examine. It is labor saving to you, because one examination will answer for your four papers. It is common usage. Every copyist is bound to help examine his copy. Is it not so? Will you not speak? Answer!”

“I prefer not to,” he replied in a flute-like tone. It seemed to me that while I had been addressing him, he carefully revolved every statement that I made; fully comprehended the meaning; could not gainsay the irresistible conclusions; but, at the same time, some paramount consideration prevailed with him to reply as he did.

“You are decided, then, not to comply with my request—a request made according to common usage and common sense?”

He briefly gave me to understand that on that point my judgment was sound. Yes: his decision was irreversible.

It is not seldom the case that when a man is browbeaten in some unprecedented and violently unreasonable way, he begins to stagger in his own plainest faith. He begins, as it were, vaguely to surmise that, wonderful as it may be, all the justice and all the reason is on the other side. Accordingly, if any disinterested persons are present, he turns to them for some reinforcement for his own faltering mind.

“Turkey,” said I, “what do you think of this? Am I not right?”

“With submission, sir,” said Turkey, with his blandest tone, “I think that you are.”

“Nippers,” said I, “what do *you* think of it?”

“I think I should kick him out of the office.”

(The reader of nice perceptions will here perceive that, it being morning, Turkey’s answer is couched in polite and tranquil terms, but Nippers replies in ill-tempered ones. Or, to repeat a previous sentence, Nippers’ ugly mood was on duty and Turkey’s off.)

“Ginger Nut,” said I, willing to enlist the smallest suffrage in my behalf, “what do you think of it?”

“I think, sir, he’s a little *lunny*,” replied Ginger Nut with a grin.

“You hear what they say,” said I, turning towards the screen, “come forth and do your duty.”

But he vouchsafed no reply. I pondered a moment in sore perplexity. But once more business hurried me. I determined again to postpone the consideration of this dilemma to my future leisure. With a little trouble we made out to examine the papers without Bartleby, though at every page or two, Turkey deferentially dropped his opinion that this proceeding was quite out of the common; while Nippers, twitching in his chair with a dyspeptic nervousness, ground out between his set teeth occasional hissing maledictions against the stubborn oaf behind the screen. And for his (Nippers’) part, this was the first and the last time he would do another man’s business without pay.

Meanwhile Bartleby sat in his hermitage, oblivious to every thing but his own peculiar business there.

Some days passed, the scrivener being employed upon another lengthy work. His late remarkable conduct led me to regard his ways narrowly. I observed that he never went to dinner; indeed that he never went any where. As yet I had never of my personal knowledge known him to be outside of my office. He was a perpetual sentry in the corner. At about eleven o’clock though, in the morning, I noticed that Ginger Nut would advance toward the opening in Bartleby’s screen, as if silently beckoned thither by a gesture invisible to me where I sat. The boy would then leave the office jingling a few pence, and reappear with a handful of ginger-nuts which he delivered in the hermitage, receiving two of the cakes for his trouble.

He lives, then, on ginger-nuts, thought I; never eats a dinner, properly speaking; he must be a vegetarian then; but no; he never eats even vegetables, he eats nothing but ginger-nuts. My mind then ran on in reveries concerning the probable effects upon the human constitution of living entirely on ginger-nuts. Ginger-nuts are so called because they contain ginger as one of their peculiar constituents, and the final flavoring one. Now what was ginger? A hot, spicy thing. Was Bartleby hot and spicy? Not at all. Ginger, then, had no effect upon Bartleby. Probably he preferred it should have none.

Nothing so aggravates an earnest person as a passive resistance. If the individual so resisted be of a not inhumane temper, and the resisting one perfectly harmless in his passivity; then, in the better moods of the former, he will endeavor charitably to construe to his imagination what proves impossible to be solved by his judgment. Even so, for the most part, I regarded Bartleby and his ways. Poor fellow! thought I, he means no mischief; it is plain he intends no insolence; his aspect sufficiently evinces that his eccentricities are involuntary. He is useful to me. I can get along with him. If I turn him away, the chances are he will fall in with some less indulgent employer, and then he will be rudely treated, and perhaps driven forth miserably to starve. Yes. Here I can cheaply purchase a delicious self-approval. To befriend Bartleby; to humor him in his strange willfulness, will cost me little or nothing, while I lay up in my soul what will eventually prove a sweet morsel for my conscience. But this mood was not invariable with me. The passiveness of Bartleby sometimes irritated me. I felt strangely goaded on to encounter him in new opposition, to elicit some angry spark from him answerable to my own. But indeed I might as well have essayed to strike fire with my knuckles against a bit of Windsor soap. But one afternoon the evil impulse in me mastered me, and the following little scene ensued:

“Bartleby,” said I, “when those papers are all copied, I will compare them with you.”

“I would prefer not to.”

“How? Surely you do not mean to persist in that mulish vagary?”

No answer.

I threw open the folding-doors near by, and turning upon Turkey and Nippers, exclaimed in an excited manner—

“He says, a second time, he won’t examine his papers. What do you think of it, Turkey?”

It was afternoon, be it remembered. Turkey sat glowing like a brass boiler, his bald head steaming, his hands reeling among his blotted papers.

“Think of it?” roared Turkey; “I think I’ll just step behind his screen, and black his eyes for him!”

So saying, Turkey rose to his feet and threw his arms into a pugilistic position. He was hurrying away to make good his promise, when I detained him, alarmed at the effect of incautiously rousing Turkey’s combativeness after dinner.

“Sit down, Turkey,” said I, “and hear what Nippers has to say. What do you think of it, Nippers? Would I not be justified in immediately dismissing Bartleby?”

“Excuse me, that is for you to decide, sir. I think his conduct quite unusual, and indeed unjust, as regards Turkey and myself. But it may only be a passing whim.”

“Ah,” exclaimed I, “you have strangely changed your mind then—you speak very gently of him now.”

“All beer,” cried Turkey; “gentleness is effects of beer—Nippers and I dined together to-day. You see how gentle *I* am, sir. Shall I go and black his eyes?”

“You refer to Bartleby, I suppose. No, not to-day, Turkey,” I replied; “pray, put up your fists.”

I closed the doors, and again advanced towards Bartleby. I felt additional incentives tempting me to my fate. I burned to be rebelled against again. I remembered that Bartleby never left the office.

“Bartleby,” said I, “Ginger Nut is away; just step round to the Post Office, won’t you? (it was but a three minute walk,) and see if there is any thing for me.”

“I would prefer not to.”

“You *will* not?”

“I *prefer* not.”

I staggered to my desk, and sat there in a deep study. My blind inveteracy returned. Was there any other thing in which I could procure myself to be ignominiously repulsed by this lean, penniless wight?—my hired clerk? What added thing is there, perfectly reasonable, that he will be sure to refuse to do?

“Bartleby!”

No answer.

“Bartleby,” in a louder tone.

No answer.

“Bartleby,” I roared.

Like a very ghost, agreeably to the laws of magical invocation, at the third summons, he appeared at the entrance of his hermitage.

“Go to the next room, and tell Nippers to come to me.”

“I prefer not to,” he respectfully and slowly said, and mildly disappeared.

“Very good, Bartleby,” said I, in a quiet sort of serenely severe self-possessed tone, intimating the unalterable purpose of some terrible retribution very close at hand. At the moment I half intended something of the kind. But upon the whole, as it was drawing towards my dinner-hour, I thought it best to put on my hat and walk home for the day, suffering much from perplexity and distress of mind.

Shall I acknowledge it? The conclusion of this whole business was, that it soon became a fixed fact of my chambers, that a pale young scrivener, by the name of Bartleby, had a desk there; that he copied for me at the usual rate of four cents a folio (one hundred words); but he was permanently exempt from examining the work done by him, that duty being transferred to Turkey and Nippers, one of compliment doubtless to their superior acuteness; moreover, said Bartleby was never on any account to be dispatched on the most trivial errand of any sort; and

that even if entreated to take upon him such a matter, it was generally understood that he would prefer not to—in other words, that he would refuse pointblank.

As days passed on, I became considerably reconciled to Bartleby. His steadiness, his freedom from all dissipation, his incessant industry (except when he chose to throw himself into a standing reverie behind his screen), his great, stillness, his unalterableness of demeanor under all circumstances, made him a valuable acquisition. One prime thing was this,—*he was always there*;—first in the morning, continually through the day, and the last at night. I had a singular confidence in his honesty. I felt my most precious papers perfectly safe in his hands. Sometimes to be sure I could not, for the very soul of me, avoid falling into sudden spasmodic passions with him. For it was exceeding difficult to bear in mind all the time those strange peculiarities, privileges, and unheard of exemptions, forming the tacit stipulations on Bartleby's part under which he remained in my office. Now and then, in the eagerness of dispatching pressing business, I would inadvertently summon Bartleby, in a short, rapid tone, to put his finger, say, on the incipient tie of a bit of red tape with which I was about compressing some papers. Of course, from behind the screen the usual answer, "I prefer not to," was sure to come; and then, how could a human creature with the common infirmities of our nature, refrain from bitterly exclaiming upon such perverseness—such unreasonableness. However, every added repulse of this sort which I received only tended to lessen the probability of my repeating the inadvertence.

Here it must be said, that according to the custom of most legal gentlemen occupying chambers in densely-populated law buildings, there were several keys to my door. One was kept by a woman residing in the attic, which person weekly scrubbed and daily swept and dusted my apartments. Another was kept by Turkey for convenience sake. The third I sometimes carried in my own pocket. The fourth I knew not who had.

Now, one Sunday morning I happened to go to Trinity Church, to hear a celebrated preacher, and finding myself rather early on the ground, I thought I would walk around to my chambers for a while. Luckily I had my key with me; but upon applying it to the lock, I found it resisted by something inserted from the inside. Quite surprised, I called out; when to my consternation a key was turned from within; and thrusting his lean visage at me, and holding the door ajar, the apparition of Bartleby appeared, in his shirt sleeves, and otherwise in a strangely tattered dishabille, saying quietly that he was sorry, but he was deeply engaged just then, and—preferred not admitting me at present. In a brief word or two, he moreover added, that perhaps I had better walk round the block two or three times, and by that time he would probably have concluded his affairs.

Now, the utterly unsurmised appearance of Bartleby, tenanting my law-chambers of a Sunday morning, with his cadaverously gentlemanly *nonchalance*, yet

withal firm and self-possessed, had such a strange effect upon me, that incontinently I slunk away from my own door, and did as desired. But not without sundry twinges of impotent rebellion against the mild effrontery of this unaccountable scrivener. Indeed, it was his wonderful mildness chiefly, which not only disarmed me, but unmanned me, as it were. For I consider that one, for the time, is a sort of unmanned when he tranquilly permits his hired clerk to dictate to him, and order him away from his own premises. Furthermore, I was full of uneasiness as to what Bartleby could possibly be doing in my office in his shirt sleeves, and in an otherwise dismantled condition of a Sunday morning. Was any thing amiss going on? Nay, that was out of the question. It was not to be thought of for a moment that Bartleby was an immoral person. But what could he be doing there?—copying? Nay again, whatever might be his eccentricities, Bartleby was an eminently decorous person. He would be the last man to sit down to his desk in any state approaching to nudity. Besides, it was Sunday; and there was something about Bartleby that forbade the supposition that he would by any secular occupation violate the proprieties of the day.

Nevertheless, my mind was not pacified; and full of a restless curiosity, at last I returned to the door. Without hindrance I inserted my key, opened it, and entered. Bartleby was not to be seen. I looked round anxiously, peeped behind his screen; but it was very plain that he was gone. Upon more closely examining the place, I surmised that for an indefinite period Bartleby must have ate, dressed, and slept in my office, and that too without plate, mirror, or bed. The cushioned seat of a rickety old sofa in one corner bore the faint impress of a lean, reclining form. Rolled away under his desk, I found a blanket; under the empty grate, a blacking box and brush; on a chair, a tin basin, with soap and a ragged towel; in a newspaper a few crumbs of ginger-nuts and a morsel of cheese. Yes, thought I, it is evident enough that Bartleby has been making his home here, keeping bachelor's hall all by himself. Immediately then the thought came sweeping across me, What miserable friendlessness and loneliness are here revealed! His poverty is great; but his solitude, how horrible! Think of it. Of a Sunday, Wall-street is deserted as Petra; and every night of every day it is an emptiness. This building too, which of week-days hums with industry and life, at nightfall echoes with sheer vacancy, and all through Sunday is forlorn. And here Bartleby makes his home; sole spectator of a solitude which he has seen all populous—a sort of innocent and transformed Marius brooding among the ruins of Carthage!

For the first time in my life a feeling of overpowering stinging melancholy seized me. Before, I had never experienced aught but a not-unpleasing sadness. The bond of a common humanity now drew me irresistibly to gloom. A fraternal melancholy! For both I and Bartleby were sons of Adam. I remembered the

bright silks and sparkling faces I had seen that day, in gala trim, swan-like sailing down the Mississippi of Broadway; and I contrasted them with the pallid copyist, and thought to myself, Ah, happiness courts the light, so we deem the world is gay; but misery hides aloof, so we deem that misery there is none. These sad fancyings—chimeras, doubtless, of a sick and silly brain—led on to other and more special thoughts, concerning the eccentricities of Bartleby. Presentiments of strange discoveries hovered round me. The scrivener's pale form appeared to me laid out, among uncaring strangers, in its shivering winding sheet.

Suddenly I was attracted by Bartleby's closed desk, the key in open sight left in the lock.

I mean no mischief, seek the gratification of no heartless curiosity, thought I; besides, the desk is mine, and its contents too, so I will make bold to look within. Every thing was methodically arranged, the papers smoothly placed. The pigeon holes were deep, and removing the files of documents, I groped into their recesses. Presently I felt something there, and dragged it out. It was an old bandanna handkerchief, heavy and knotted. I opened it, and saw it was a savings' bank.

I now recalled all the quiet mysteries which I had noted in the man. I remembered that he never spoke but to answer; that though at intervals he had considerable time to himself, yet I had never seen him reading—no, not even a newspaper; that for long periods he would stand looking out, at his pale window behind the screen, upon the dead brick wall; I was quite sure he never visited any refectory or eating house; while his pale face clearly indicated that he never drank beer like Turkey, or tea and coffee even, like other men; that he never went any where in particular that I could learn; never went out for a walk, unless indeed that was the case at present; that he had declined telling who he was, or whence he came, or whether he had any relatives in the world; that though so thin and pale, he never complained of ill health. And more than all, I remembered a certain unconscious air of pallid—how shall I call it?—of pallid haughtiness, say, or rather an austere reserve about him, which had positively awed me into my tame compliance with his eccentricities, when I had feared to ask him to do the slightest incidental thing for me, even though I might know, from his long-continued motionlessness, that behind his screen he must be standing in one of those dead-wall reveries of his.

Revolving all these things, and coupling them with the recently discovered fact that he made my office his constant abiding place and home, and not forgetful of his morbid moodiness; revolving all these things, a prudential feeling began to steal over me. My first emotions had been those of pure melancholy and sincerest pity; but just in proportion as the forlornness of Bartleby grew and grew to my imagination, did that same melancholy merge into fear, that pity into repulsion. So true it is, and so terrible too, that up to a certain point the thought or sight

of misery enlists our best affections; but, in certain special cases, beyond that point it does not. They err who would assert that invariably this is owing to the inherent selfishness of the human heart. It rather proceeds from a certain hopelessness of remedying excessive and organic ill. To a sensitive being, pity is not seldom pain. And when at last it is perceived that such pity cannot lead to effectual succor, common sense bids the soul rid of it. What I saw that morning persuaded me that the scrivener was the victim of innate and incurable disorder. I might give alms to his body; but his body did not pain him; it was his soul that suffered, and his soul I could not reach.

I did not accomplish the purpose of going to Trinity Church that morning. Somehow, the things I had seen disqualified me for the time from church-going. I walked homeward, thinking what I would do with Bartleby. Finally, I resolved upon this;—I would put certain calm questions to him the next morning, touching his history, etc., and if he declined to answer them openly and unreservedly (and I supposed he would prefer not), then to give him a twenty dollar bill over and above whatever I might owe him, and tell him his services were no longer required; but that if in any other way I could assist him, I would be happy to do so, especially if he desired to return to his native place, wherever that might be, I would willingly help to defray the expenses. Moreover, if, after reaching home, he found himself at any time in want of aid, a letter from him would be sure of a reply.

The next morning came.

“Bartleby,” said I, gently calling to him behind his screen.

No reply.

“Bartleby,” said I, in a still gentler tone, “come here; I am not going to ask you to do any thing you would prefer not to do—I simply wish to speak to you.”

Upon this he noiselessly slid into view.

“Will you tell me, Bartleby, where you were born?”

“I would prefer not to.”

“Will you tell me *any thing* about yourself?”

“I would prefer not to.”

“But what reasonable objection can you have to speak to me? I feel friendly towards you.”

He did not look at me while I spoke, but kept his glance fixed upon my bust of Cicero, which as I then sat, was directly behind me, some six inches above my head.

“What is your answer, Bartleby?” said I, after waiting a considerable time for a reply, during which his countenance remained immovable, only there was the faintest conceivable tremor of the white attenuated mouth.

“At present I prefer to give no answer,” he said, and retired into his hermitage.

It was rather weak in me I confess, but his manner on this occasion nettled me. Not only did there seem to lurk in it a certain calm disdain, but his perverseness seemed ungrateful, considering the undeniable good usage and indulgence he had received from me.

Again I sat ruminating what I should do. Mortified as I was at his behavior, and resolved as I had been to dismiss him when I entered my offices, nevertheless I strangely felt something superstitious knocking at my heart, and forbidding me to carry out my purpose, and denouncing me for a villain if I dared to breathe one bitter word against this forlornest of mankind. At last, familiarly drawing my chair behind his screen, I sat down and said: "Bartleby, never mind then about revealing your history; but let me entreat you, as a friend, to comply as far as may be with the usages of this office. Say now you will help to examine papers to-morrow or next day: in short, say now that in a day or two you will begin to be a little reasonable:—say so, Bartleby."

"At present I would prefer not to be a little reasonable," was his mildly cadaverous reply.

Just then the folding-doors opened, and Nippers approached. He seemed suffering from an unusually bad night's rest, induced by severer indigestion than common. He overheard those final words of Bartleby.

"*Prefer not*, eh?" grieved Nippers—"I'd *prefer* him, if I were you, sir," addressing me—"I'd *prefer* him; I'd give him preferences, the stubborn mule! What is it, sir, pray, that he *prefers* not to do now?"

Bartleby moved not a limb.

"Mr. Nippers," said I, "I'd prefer that you would withdraw for the present."

Somehow, of late I had got into the way of involuntarily using this word "prefer" upon all sorts of not exactly suitable occasions. And I trembled to think that my contact with the scrivener had already and seriously affected me in a mental way. And what further and deeper aberration might it not yet produce? This apprehension had not been without efficacy in determining me to summary means.

As Nippers, looking very sour and sulky, was departing, Turkey blandly and deferentially approached.

"With submission, sir," said he, "yesterday I was thinking about Bartleby here, and I think that if he would but prefer to take a quart of good ale every day, it would do much towards mending him, and enabling him to assist in examining his papers."

"So you have got the word too," said I, slightly excited.

"With submission, what word, sir," asked Turkey, respectfully crowding himself into the contracted space behind the screen, and by so doing, making me jostle the scrivener. "What word, sir?"

"I would prefer to be left alone here," said Bartleby, as if offended at being mobbed in his privacy.

"*That's* the word, Turkey," said I—"that's it."

"Oh, *prefer*? oh yes—queer word. I never use it myself. But, sir, as I was saying, if he would but prefer—"

"Turkey," interrupted I, "you will please withdraw."

"Oh certainly, sir, if you prefer that I should."

As he opened the folding-door to retire, Nippers at his desk caught a glimpse of me, and asked whether I would prefer to have a certain paper copied on blue paper or white. He did not in the least roguishly accent the word prefer. It was plain that it involuntarily rolled from his tongue. I thought to myself, surely I must get rid of a demented man, who already has in some degree turned the tongues, if not the heads of myself and clerks. But I thought it prudent not to break the dismissal at once.

The next day I noticed that Bartleby did nothing but stand at his window in his dead-wall revery. Upon asking him why he did not write, he said that he had decided upon doing no more writing.

"Why, how now? what next?" exclaimed I, "do no more writing?"

"No more."

"And what is the reason?"

"Do you not see the reason for yourself," he indifferently replied.

I looked steadfastly at him, and perceived that his eyes looked dull and glazed. Instantly it occurred to me, that his unexampled diligence in copying by his dim window for the first few weeks of his stay with me might have temporarily impaired his vision.

I was touched. I said something in condolence with him. I hinted that of course he did wisely in abstaining from writing for a while; and urged him to embrace that opportunity of taking wholesome exercise in the open air. This, however, he did not do. A few days after this, my other clerks being absent, and being in a great hurry to dispatch certain letters by the mail, I thought that, having nothing else earthly to do, Bartleby would surely be less inflexible than usual, and carry these letters to the post-office. But he blankly declined. So, much to my inconvenience, I went myself.

Still added days went by. Whether Bartleby's eyes improved or not, I could not say. To all appearance, I thought they did. But when I asked him if they did, he vouchsafed no answer. At all events, he would do no copying. At last, in reply to my urgings, he informed me that he had permanently given up copying.

"What!" exclaimed I; "suppose your eyes should get entirely well—better than ever before—would you not copy then?"

"I have given up copying," he answered, and slid aside.

He remained as ever, a fixture in my chamber. Nay—if that were possible—he became still more of a fixture than before. What was to be done? He would do nothing in the office: why should he stay there? In plain fact, he had now become a millstone to me, not only useless as a necklace, but afflictive to bear. Yet I was sorry for him. I speak less than truth when I say that, on his own account, he occasioned me uneasiness. If he would but have named a single relative or friend, I would instantly have written, and urged their taking the poor fellow away to some convenient retreat. But he seemed alone, absolutely alone in the universe. A bit of wreck in the mid Atlantic. At length, necessities connected with my business tyrannized over all other considerations. Decently as I could, I told Bartleby that in six days' time he must unconditionally leave the office. I warned him to take measures, in the interval, for procuring some other abode. I offered to assist him in this endeavor, if he himself would but take the first step towards a removal. "And when you finally quit me, Bartleby," added I, "I shall see that you go not away entirely unprovided. Six days from this hour, remember."

At the expiration of that period, I peeped behind the screen, and lo! Bartleby was there.

I buttoned up my coat, balanced myself; advanced slowly towards him, touched his shoulder, and said, "The time has come; you must quit this place; I am sorry for you; here is money; but you must go."

"I would prefer not," he replied, with his back still towards me.

"You *must*."

He remained silent.

Now I had an unbounded confidence in this man's common honesty. He had frequently restored to me sixpences and shillings carelessly dropped upon the floor, for I am apt to be very reckless in such shirt-button affairs. The proceeding then which followed will not be deemed extraordinary.

"Bartleby," said I, "I owe you twelve dollars on account; here are thirty-two; the odd twenty are yours.—Will you take it?" and I handed the bills towards him.

But he made no motion.

"I will leave them here then," putting them under a weight on the table. Then taking my hat and cane and going to the door I tranquilly turned and added—"After you have removed your things from these offices, Bartleby, you will of course lock the door—since every one is now gone for the day but you—and if you please, slip your key underneath the mat, so that I may have it in the morning. I shall not see you again; so good-bye to you. If hereafter in your new place of abode I can be of any service to you, do not fail to advise me by letter. Good-bye, Bartleby, and fare you well."

But he answered not a word; like the last column of some ruined temple, he remained standing mute and solitary in the middle of the otherwise deserted room.

As I walked home in a pensive mood, my vanity got the better of my pity. I could not but highly plume myself on my masterly management in getting rid of Bartleby. Masterly I call it, and such it must appear to any dispassionate thinker. The beauty of my procedure seemed to consist in its perfect quietness. There was no vulgar bullying, no bravado of any sort, no choleric hectoring, and striding to and fro across the apartment, jerking out vehement commands for Bartleby to bundle himself off with his beggarly traps. Nothing of the kind. Without loudly bidding Bartleby depart—as an inferior genius might have done—I *assumed* the ground that depart he must; and upon that assumption built all I had to say. The more I thought over my procedure, the more I was charmed with it. Nevertheless, next morning, upon awakening, I had my doubts,—I had somehow slept off the fumes of vanity. One of the coolest and wisest hours a man has, is just after he awakes in the morning. My procedure seemed as sagacious as ever.—but only in theory. How it would prove in practice—there was the rub. It was truly a beautiful thought to have assumed Bartleby's departure; but, after all, that assumption was simply my own, and none of Bartleby's. The great point was, not whether I had assumed that he would quit me, but whether he would prefer so to do. He was more a man of preferences than assumptions.

After breakfast, I walked down town, arguing the probabilities *pro* and *con*. One moment I thought it would prove a miserable failure, and Bartleby would be found all alive at my office as usual; the next moment it seemed certain that I should see his chair empty. And so I kept veering about. At the corner of Broadway and Canal-street, I saw quite an excited group of people standing in earnest conversation.

"I'll take odds he doesn't," said a voice as I passed.

"Doesn't go?—done!" said I, "put up your money."

I was instinctively putting my hand in my pocket to produce my own, when I remembered that this was an election day. The words I had overheard bore no reference to Bartleby, but to the success or non-success of some candidate for the mayoralty. In my intent frame of mind, I had, as it were, imagined that all Broadway shared in my excitement, and were debating the same question with me. I passed on, very thankful that the uproar of the street screened my momentary absent-mindedness.

As I had intended, I was earlier than usual at my office door. I stood listening for a moment. All was still. He must be gone. I tried the knob. The door was locked. Yes, my procedure had worked to a charm; he indeed must be vanished. Yet a certain melancholy mixed with this: I was almost sorry for my brilliant suc-

cess. I was fumbling under the door mat for the key, which Bartleby was to have left there for me, when accidentally my knee knocked against a panel, producing a summoning sound, and in response a voice came to me from within—"Not yet; I am occupied."

It was Bartleby.

I was thunderstruck. For an instant I stood like the man who, pipe in mouth, was killed one cloudless afternoon long ago in Virginia, by a summer lightning; at his own warm open window he was killed, and remained leaning out there upon the dreamy afternoon, till some one touched him, when he fell.

"Not gone!" I murmured at last. But again obeying that wondrous ascendancy which the inscrutable scrivener had over me, and from which ascendancy, for all my chafing, I could not completely escape, I slowly went down stairs and out into the street, and while walking round the block, considered what I should next do in this unheard-of perplexity. Turn the man out by an actual thrusting I could not; to drive him away by calling him hard names would not do; calling in the police was an unpleasant idea; and yet, permit him to enjoy his cadaverous triumph over me,—this too I could not think of. What was to be done? or, if nothing could be done, was there any thing further that I could *assume* in the matter? Yes, as before I had prospectively assumed that Bartleby would depart, so now I might retrospectively assume that departed he was. In the legitimate carrying out of this assumption, I might enter my office in a great hurry, and pretending not to see Bartleby at all, walk straight against him as if he were air. Such a proceeding would in a singular degree have the appearance of a home-thrust. It was hardly possible that Bartleby could withstand such an application of the doctrine of assumptions. But upon second thoughts the success of the plan seemed rather dubious. I resolved to argue the matter over with him again.

"Bartleby," said I, entering the office, with a quietly severe expression, "I am seriously displeased. I am pained, Bartleby. I had thought better of you. I had imagined you of such a gentlemanly organization, that in any delicate dilemma a slight hint would suffice—in short, an assumption. But it appears I am deceived. Why," I added, unaffectedly starting, "you have not even touched that money yet," pointing to it, just where I had left it the evening previous.

He answered nothing.

"Will you, or will you not, quit me?" I now demanded in a sudden passion, advancing close to him.

"I would prefer *not* to quit you," he replied, gently emphasizing the *not*.

"What earthly right have you to stay here? Do you pay any rent? Do you pay my taxes? Or is this property yours?"

He answered nothing.

“Are you ready to go on and write now? Are your eyes recovered? Could you copy a small paper for me this morning? or help examine a few lines? or step round to the post-office? In a word, will you do any thing at all, to give a coloring to your refusal to depart the premises?”

He silently retired into his hermitage.

I was now in such a state of nervous resentment that I thought it but prudent to check myself at present from further demonstrations. Bartleby and I were alone. I remembered the tragedy of the unfortunate Adams and the still more unfortunate Colt in the solitary office of the latter; and how poor Colt, being dreadfully incensed by Adams, and imprudently permitting himself to get wildly excited, was at unawares hurried into his fatal act—an act which certainly no man could possibly deplore more than the actor himself. Often it had occurred to me in my ponderings upon the subject, that had that altercation taken place in the public street, or at a private residence, it would not have terminated as it did. It was the circumstance of being alone in a solitary office, up stairs, of a building entirely unhallowed by humanizing domestic associations—an uncarpeted office, doubtless, of a dusty, haggard sort of appearance;—this it must have been, which greatly helped to enhance the irritable desperation of the hapless Colt.

But when this old Adam of resentment rose in me and tempted me concerning Bartleby, I grappled him and threw him. How? Why, simply by recalling the divine injunction: “A new commandment give I unto you, that ye love one another.” Yes, this it was that saved me. Aside from higher considerations, charity often operates as a vastly wise and prudent principle—a great safeguard to its possessor. Men have committed murder for jealousy’s sake, and anger’s sake, and hatred’s sake, and selfishness’ sake, and spiritual pride’s sake; but no man that ever I heard of, ever committed a diabolical murder for sweet charity’s sake. Mere self-interest, then, if no better motive can be enlisted, should, especially with high-tempered men, prompt all beings to charity and philanthropy. At any rate, upon the occasion in question, I strove to drown my exasperated feelings towards the scrivener by benevolently construing his conduct. Poor fellow, poor fellow! thought I, he don’t mean any thing; and besides, he has seen hard times, and ought to be indulged.

I endeavored also immediately to occupy myself, and at the same time to comfort my despondency. I tried to fancy that in the course of the morning, at such time as might prove agreeable to him. Bartleby, of his own free accord, would emerge from his hermitage, and take up some decided line of march in the direction of the door. But no. Half-past twelve o’clock came; Turkey began to glow in the face, overturn his inkstand, and become generally obstreperous; Nippers abated down into quietude and courtesy; Ginger Nut munched his noon apple; and Bartleby remained standing at his window in one of his profoundest dead-

wall reveries. Will it be credited? Ought I to acknowledge it? That afternoon I left the office without saying one further word to him.

Some days now passed, during which, at leisure intervals I looked a little into "Edwards on the Will," and "Priestly on Necessity." Under the circumstances, those books induced a salutary feeling. Gradually I slid into the persuasion that these troubles of mine touching the scrivener, had been all predestinated from eternity, and Bartleby was billeted upon me for some mysterious purpose of an all-wise Providence, which it was not for a mere mortal like me to fathom. Yes, Bartleby, stay there behind your screen, thought I; I shall persecute you no more; you are harmless and noiseless as any of these old chairs; in short, I never feel so private as when I know you are here. At last I see it, I feel it; I penetrate to the predestinated purpose of my life. I am content. Others may have loftier parts to enact; but my mission in this world, Bartleby, is to furnish you with office-room for such period as you may see fit to remain.

I believe that this wise and blessed frame of mind would have continued with me, had it not been for the unsolicited and uncharitable remarks obtruded upon me by my professional friends who visited the rooms. But thus it often is, that the constant friction of illiberal minds wears out at last the best resolves of the more generous. Though to be sure, when I reflected upon it, it was not strange that people entering my office should be struck by the peculiar aspect of the unaccountable Bartleby, and so be tempted to throw out some sinister observations concerning him. Sometimes an attorney having business with me, and calling at my office and finding no one but the scrivener there, would undertake to obtain some sort of precise information from him touching my whereabouts; but without heeding his idle talk, Bartleby would remain standing immovable in the middle of the room. So after contemplating him in that position for a time, the attorney would depart, no wiser than he came.

Also, when a Reference was going on, and the room full of lawyers and witnesses and business was driving fast; some deeply occupied legal gentleman present, seeing Bartleby wholly unemployed, would request him to run round to his (the legal gentleman's) office and fetch some papers for him. Thereupon, Bartleby would tranquilly decline, and yet remain idle as before. Then the lawyer would give a great stare, and turn to me. And what could I say? At last I was made aware that all through the circle of my professional acquaintance, a whisper of wonder was running round, having reference to the strange creature I kept at my office. This worried me very much. And as the idea came upon me of his possibly turning out a long-lived man, and keep occupying my chambers, and denying my authority; and perplexing my visitors; and scandalizing my professional reputation; and casting a general gloom over the premises; keeping soul and body together to the last upon his savings (for doubtless he spent but half a

dime a day), and in the end perhaps outlive me, and claim possession of my office by right of his perpetual occupancy: as all these dark anticipations crowded upon me more and more, and my friends continually intruded their relentless remarks upon the apparition in my room; a great change was wrought in me. I resolved to gather all my faculties together, and for ever rid me of this intolerable incubus.

Ere revolving any complicated project, however, adapted to this end, I first simply suggested to Bartleby the propriety of his permanent departure. In a calm and serious tone, I commended the idea to his careful and mature consideration. But having taken three days to meditate upon it, he apprised me that his original determination remained the same; in short, that he still preferred to abide with me.

What shall I do? I now said to myself, buttoning up my coat to the last button. What shall I do? what ought I to do? what does conscience say I *should* do with this man, or rather ghost. Rid myself of him, I must; go, he shall. But how? You will not thrust him, the poor, pale, passive mortal,—you will not thrust such a helpless creature out of your door? you will not dishonor yourself by such cruelty? No, I will not, I cannot do that. Rather would I let him live and die here, and then mason up his remains in the wall. What then will you do? For all your coaxing, he will not budge. Bribes he leaves under your own paperweight on your table; in short, it is quite plain that he prefers to cling to you.

Then something severe, something unusual must be done. What! surely you will not have him collared by a constable, and commit his innocent pallor to the common jail? And upon what ground could you procure such a thing to be done?—a vagrant, is he? What! he a vagrant, a wanderer, who refuses to budge? It is because he will *not* be a vagrant, then, that you seek to count him *as* a vagrant. That is too absurd. No visible means of support: there I have him. Wrong again: for indubitably he *does* support himself, and that is the only unanswerable proof that any man can show of his possessing the means so to do. No more then. Since he will not quit me, I must quit him. I will change my offices; I will move elsewhere; and give him fair notice, that if I find him on my new premises I will then proceed against him as a common trespasser.

Acting accordingly, next day I thus addressed him: “I find these chambers too far from the City Hall; the air is unwholesome. In a word, I propose to remove my offices next week, and shall no longer require your services. I tell you this now, in order that you may seek another place.”

He made no reply, and nothing more was said.

On the appointed day I engaged carts and men, proceeded to my chambers, and having but little furniture, every thing was removed in a few hours. Throughout, the scrivener remained standing behind the screen, which I directed to be removed the last thing. It was withdrawn; and being folded up like a huge folio,

left him the motionless occupant of a naked room. I stood in the entry watching him a moment, while something from within me upbraided me.

I re-entered, with my hand in my pocket—and—and my heart in my mouth.

“Good-bye, Bartleby; I am going—good-bye, and God some way bless you; and take that,” slipping something in his hand. But it dropped upon the floor, and then,—strange to say—I tore myself from him whom I had so longed to be rid of.

Established in my new quarters, for a day or two I kept the door locked, and started at every footfall in the passages. When I returned to my rooms after any little absence, I would pause at the threshold for an instant, and attentively listen, ere applying my key. But these fears were needless. Bartleby never came nigh me.

I thought all was going well, when a perturbed looking stranger visited me, inquiring whether I was the person who had recently occupied rooms at No. – Wall-street.

Full of forebodings, I replied that I was.

“Then sir,” said the stranger, who proved a lawyer, “you are responsible for the man you left there. He refuses to do any copying; he refuses to do any thing; he says he prefers not to; and he refuses to quit the premises.”

“I am very sorry, sir,” said I, with assumed tranquility, but an inward tremor, “but, really, the man you allude to is nothing to me—he is no relation or apprentice of mine, that you should hold me responsible for him.”

“In mercy’s name, who is he?”

“I certainly cannot inform you. I know nothing about him. Formerly I employed him as a copyist; but he has done nothing for me now for some time past.”

“I shall settle him then,—good morning, sir.”

Several days passed, and I heard nothing more; and though I often felt a charitable prompting to call at the place and see poor Bartleby, yet a certain squeamishness of I know not what withheld me.

All is over with him, by this time, thought I at last, when through another week no further intelligence reached me. But coming to my room the day after, I found several persons waiting at my door in a high state of nervous excitement.

“That’s the man—here he comes,” cried the foremost one, whom I recognized as the lawyer who had previously called upon me alone.

“You must take him away, sir, at once,” cried a portly person among them, advancing upon me, and whom I knew to be the landlord of No. – Wall-street. “These gentlemen, my tenants, cannot stand it any longer; Mr. B—” pointing to the lawyer, “has turned him out of his room, and he now persists in haunting the building generally, sitting upon the banisters of the stairs by day, and sleeping in

the entry by night. Every body is concerned; clients are leaving the offices; some fears are entertained of a mob; something you must do, and that without delay.”

Aghast at this torrent, I fell back before it, and would fain have locked myself in my new quarters. In vain I persisted that Bartleby was nothing to me—no more than to any one else. In vain:—I was the last person known to have any thing to do with him, and they held me to the terrible account. Fearful then of being exposed in the papers (as one person present obscurely threatened) I considered the matter, and at length said, that if the lawyer would give me a confidential interview with the scrivener, in his (the lawyer’s) own room, I would that afternoon strive my best to rid them of the nuisance they complained of.

Going up stairs to my old haunt, there was Bartleby silently sitting upon the banister at the landing.

“What are you doing here, Bartleby?” said I.

“Sitting upon the banister,” he mildly replied.

I motioned him into the lawyer’s room, who then left us.

“Bartleby,” said I, “are you aware that you are the cause of great tribulation to me, by persisting in occupying the entry after being dismissed from the office?”

No answer.

“Now one of two things must take place. Either you must do something, or something must be done to you. Now what sort of business would you like to engage in? Would you like to re-engage in copying for some one?”

“No; I would prefer not to make any change.”

“Would you like a clerkship in a dry-goods store?”

“There is too much confinement about that. No, I would not like a clerkship; but I am not particular.”

“Too much confinement,” I cried, “why you keep yourself confined all the time!”

“I would prefer not to take a clerkship,” he rejoined, as if to settle that little item at once.

“How would a bar-tender’s business suit you? There is no trying of the eye-sight in that.”

“I would not like it at all; though, as I said before, I am not particular.”

His unwonted wordiness inspirited me. I returned to the charge.

“Well then, would you like to travel through the country collecting bills for the merchants? That would improve your health.”

“No, I would prefer to be doing something else.”

“How then would going as a companion to Europe, to entertain some young gentleman with your conversation,—how would that suit you?”

“Not at all. It does not strike me that there is any thing definite about that. I like to be stationary. But I am not particular.”

“Stationary you shall be then,” I cried, now losing all patience, and for the first time in all my exasperating connection with him fairly flying into a passion. “If you do not go away from these premises before night, I shall feel bound—indeed I *am* bound—to—to—to quit the premises myself!” I rather absurdly concluded, knowing not with what possible threat to try to frighten his immobility into compliance. Despairing of all further efforts, I was precipitately leaving him, when a final thought occurred to me—one which had not been wholly indulged before.

“Bartleby,” said I, in the kindest tone I could assume under such exciting circumstances, “will you go home with me now—not to my office, but my dwelling—and remain there till we can conclude upon some convenient arrangement for you at our leisure? Come, let us start now, right away.”

“No: at present I would prefer not to make any change at all.”

I answered nothing; but effectually dodging every one by the suddenness and rapidity of my flight, rushed from the building, ran up Wall-street towards Broadway, and jumping into the first omnibus was soon removed from pursuit. As soon as tranquility returned I distinctly perceived that I had now done all that I possibly could, both in respect to the demands of the landlord and his tenants, and with regard to my own desire and sense of duty, to benefit Bartleby, and shield him from rude persecution. I now strove to be entirely care-free and quiescent; and my conscience justified me in the attempt; though indeed it was not so successful as I could have wished. So fearful was I of being again hunted out by the incensed landlord and his exasperated tenants, that, surrendering my business to Nippers, for a few days I drove about the upper part of the town and through the suburbs, in my rockaway; crossed over to Jersey City and Hoboken, and paid fugitive visits to Manhattanville and Astoria. In fact I almost lived in my rockaway for the time.

When again I entered my office, lo, a note from the landlord lay upon the desk. I opened it with trembling hands. It informed me that the writer had sent to the police, and had Bartleby removed to the Tombs as a vagrant. Moreover, since I knew more about him than any one else, he wished me to appear at that place, and make a suitable statement of the facts. These tidings had a conflicting effect upon me. At first I was indignant; but at last almost approved. The landlord’s energetic, summary disposition had led him to adopt a procedure which I do not think I would have decided upon myself; and yet as a last resort, under such peculiar circumstances, it seemed the only plan.

As I afterwards learned, the poor scrivener, when told that he must be conducted to the Tombs, offered not the slightest obstacle, but in his pale unmoving way, silently acquiesced.

Some of the compassionate and curious bystanders joined the party; and headed by one of the constables arm in arm with Bartleby, the silent procession filed its way through all the noise, and heat, and joy of the roaring thoroughfares at noon.

The same day I received the note I went to the Tombs, or to speak more properly, the Halls of Justice. Seeking the right officer, I stated the purpose of my call, and was informed that the individual I described was indeed within. I then assured the functionary that Bartleby was a perfectly honest man, and greatly to be compassionated, however unaccountably eccentric. I narrated all I knew, and closed by suggesting the idea of letting him remain in as indulgent confinement as possible till something less harsh might be done—though indeed I hardly knew what. At all events, if nothing else could be decided upon, the alms-house must receive him. I then begged to have an interview.

Being under no disgraceful charge, and quite serene and harmless in all his ways, they had permitted him freely to wander about the prison, and especially in the inclosed grass-platted yard thereof. And so I found him there, standing all alone in the quietest of the yards, his face towards a high wall, while all around, from the narrow slits of the jail windows, I thought I saw peering out upon him the eyes of murderers and thieves.

“Bartleby!”

“I know you,” he said, without looking round,—“and I want nothing to say to you.”

“It was not I that brought you here, Bartleby,” said I, keenly pained at his implied suspicion. “And to you, this should not be so vile a place. Nothing reproachful attaches to you by being here. And see, it is not so sad a place as one might think. Look, there is the sky, and here is the grass.”

“I know where I am,” he replied, but would say nothing more, and so I left him.

As I entered the corridor again, a broad meat-like man, in an apron, accosted me, and jerking his thumb over his shoulder said—“Is that your friend?”

“Yes.”

“Does he want to starve? If he does, let him live on the prison fare, that’s all.”

“Who are you?” asked I, not knowing what to make of such an unofficially speaking person in such a place.

“I am the grub-man. Such gentlemen as have friends here, hire me to provide them with something good to eat.”

“Is this so?” said I, turning to the turnkey.

He said it was.

“Well then,” said I, slipping some silver into the grub-man’s hands (for so they called him). “I want you to give particular attention to my friend there; let him have the best dinner you can get. And you must be as polite to him as possible.”

“Introduce me, will you?” said the grub-man, looking at me with an expression which seemed to say he was all impatience for an opportunity to give a specimen of his breeding.

Thinking it would prove of benefit to the scrivener, I acquiesced; and asking the grub-man his name, went up with him to Bartleby.

“Bartleby, this is Mr. Cutlets; you will find him very useful to you.”

“Your sarvant, sir, your sarvant,” said the grub-man, making a low salutation behind his apron. “Hope you find it pleasant here, sir;—spacious grounds—cool apartments, sir—hope you’ll stay with us some time—try to make it agreeable. May Mrs. Cutlets and I have the pleasure of your company to dinner, sir, in Mrs. Cutlets’ private room?”

“I prefer not to dine to-day,” said Bartleby, turning away. “It would disagree with me; I am unused to dinners.” So saying he slowly moved to the other side of the inclosure, and took up a position fronting the dead-wall.

“How’s this?” said the grub-man, addressing me with a stare of astonishment. “He’s odd, aint he?”

“I think he is a little deranged,” said I, sadly.

“Deranged? deranged is it? Well now, upon my word, I thought that friend of yours was a gentleman forger; they are always pale and genteel-like, them forgers. I can’t pity ’em—can’t help it, sir. Did you know Monroe Edwards?” he added touchingly, and paused. Then, laying his hand pityingly on my shoulder, sighed, “he died of consumption at Sing-Sing. So you weren’t acquainted with Monroe?”

“No, I was never socially acquainted with any forgers. But I cannot stop longer. Look to my friend yonder. You will not lose by it. I will see you again.”

Some few days after this, I again obtained admission to the Tombs, and went through the corridors in quest of Bartleby; but without finding him.

“I saw him coming from his cell not long ago,” said a turnkey, “may be he’s gone to loiter in the yards.”

So I went in that direction.

“Are you looking for the silent man?” said another turnkey passing me. “Yonder he lies—sleeping in the yard there. ‘Tis not twenty minutes since I saw him lie down.”

The yard was entirely quiet. It was not accessible to the common prisoners. The surrounding walls, of amazing thickness, kept off all sounds behind them. The Egyptian character of the masonry weighed upon me with its gloom. But a soft imprisoned turf grew under foot. The heart of the eternal pyramids, it

seemed, wherein, by some strange magic, through the clefts, grass-seed, dropped by birds, had sprung.

Strangely huddled at the base of the wall, his knees drawn up, and lying on his side, his head touching the cold stones, I saw the wasted Bartleby. But nothing stirred. I paused; then went close up to him; stooped over, and saw that his dim eyes were open; otherwise he seemed profoundly sleeping. Something prompted me to touch him. I felt his hand, when a tingling shiver ran up my arm and down my spine to my feet.

The round face of the grub-man peered upon me now. "His dinner is ready. Won't he dine to-day, either? Or does he live without dining?"

"Lives without dining," said I, and closed his eyes.

"Eh!—He's asleep, aint he?"

"With kings and counselors," murmured I.

* * * * *

There would seem little need for proceeding further in this history. Imagination will readily supply the meager recital of poor Bartleby's interment. But ere parting with the reader, let me say, that if this little narrative has sufficiently interested him, to awaken curiosity as to who Bartleby was, and what manner of life he led prior to the present narrator's making his acquaintance, I can only reply, that in such curiosity I fully share, but am wholly unable to gratify it. Yet here I hardly know whether I should divulge one little item of rumor, which came to my ear a few months after the scrivener's decease. Upon what basis it rested, I could never ascertain; and hence, how true it is I cannot now tell. But inasmuch as this vague report has not been without certain strange suggestive interest to me, however sad, it may prove the same with some others; and so I will briefly mention it. The report was this: that Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter Office at Washington, from which he had been suddenly removed by a change in the administration. When I think over this rumor, I cannot adequately express the emotions which seize me. Dead letters! does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames? For by the cart-load they are annually burned. Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring:—the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave; a bank-note sent in swiftest charity:—he whom it would relieve, nor eats nor hungers any more; pardon for those who died despairing; hope for those who died unhoping; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities. On errands of life, these letters speed to death.

Ah Bartleby! Ah humanity!