

O DESEJO DE BARTLEBY OU BARTLEBY E SEUS SUCESSORES

Luciana Molina Queiroz¹

Resumo: Este artigo busca analisar a obra “Bartleby, o escrivão: Uma história de Wall Street” (1856), de Herman Melville, destacando seu conteúdo político. Para fazê-lo, discutimos alguns aspectos de leituras famosas de Bartleby, como as de Deleuze, Agamben, Žižek, Hardt e Negri. A intenção é mostrar, através de uma análise formalista, que o conteúdo político da novela advém do que o filósofo Theodor W. Adorno chamou de “utopia negativa”. A novela faz uma “promessa de bonheur” (promessa de felicidade) para o leitor, o que instiga a imaginação política. Ao mesmo tempo, comparamos Bartleby com obras de escritores e artistas que vieram depois dele, tais como Kafka, Beckett, Celan e Chaplin, a fim de mostrar o poder da obra de indicar as tendências da arte moderna.

Palavras-chave: Herman Melville, política, Theodor W. Adorno, utopia negativa

Abstract: This article aims to analyze the work “Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street” (1856), by Herman Melville, highlighting its political content. To do so, we discuss some aspects of famous readings of Bartleby, by Deleuze, Agamben, Žižek, Hardt and Negri. The intent is to show, through a formalistic analysis, that the political content of the story comes from what the philosopher Theodor W. Adorno called “negative utopia”. The work makes a “promesse de bonheur” (promise of happiness) to the reader, and that instigates the political imagination. At the same time, we compare Bartleby with works by some writers and artists that came after him, such as Kafka, Beckett, Celan and Chaplin, to show the power of the novel to indicate the tendencies of modern art.

Keywords: Herman Melville, politics, Theodor W. Adorno, negative utopia

Foi Jorge Luis Borges (1998) quem disse que a novela de Herman Melville *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*, publicada em novembro de 1853, possuía semelhanças espantosas com a obra de Kafka, consistindo em uma espécie de precursora do escritor tcheco. Nela se encontra a hierarquização burocrática que posteriormente apareceria em *O castelo* e *O processo*. A história do escrivão que se recusa a conferir a cópia conforme sugerido por seu chefe e em seguida passa a recusar-se a todas as outras incumbências parece gravitar em torno do grande tema ético-político da emancipação, outra questão que, como Michael Löwy (2005) aponta, é

¹ Mestre em Filosofia pela UFMG e doutoranda em Teoria e História Literária pela Unicamp, com apoio do CNPq. E-mail: lucianamqueiroz@gmail.com.

cara a Kafka. Borges diria sobre isso que existem duas obsessões marcantes no legado kafkiano: a subordinação e o infinito. O infinito talvez seja mais uma obsessão do próprio Borges que de Kafka, e por isso ele não deu um passo necessário para compreender a retórica da repetição e da progressão pela qual é expresso o par dialético subordinação e insubordinação, comum tanto a Kafka como à novela de Melville. É porque se encontra sob a ótica do infinito que a opressão se afigura de maneira tão bem-sucedida, capaz de exasperar os leitores. As imagens da burocratização e da hierarquização extremadas nos escritos de Kafka apresentam as tensões histórico-sociais da modernidade como um emaranhado indelimitável do qual não veríamos nenhuma saída possível. *Bartleby*, por sua vez, é a história de um subordinado que progressivamente impõe o desejo de romper com seus grilhões (sem que consiga fazê-lo de fato).

Os contrastes e as afinidades entre Kafka e a novela de Melville poderiam se estender indefinidamente. Há de se reparar que, nas novelas de Kafka, o espanto está comumente do lado da galeria de personagens subalternos e oprimidos, que nunca têm plena consciência do porquê são submetidos a forças extrínsecas, perante as quais têm pouco poder de decisão e resistência, sejam essas forças materializadas na forma de um processo ou de uma metamorfose. Em *Bartleby* é o narrador, chefe do escritório, e todos os outros empregados sob seu comando que demonstram estar estupefatos em relação ao comportamento nada razoável do funcionário recém-contratado. A surpresa derivada da situação construída por Melville obviamente advém da crença, difundida no senso comum, de que pouca coisa poderia ser mais insensata que recusar-se a cumprir as ordens de um chefe. Apesar das notáveis diferenças, é possível apontar que a afinidade mais sobressalente entre Kafka e Melville seja o cultivo de um sentimento de injustiça e impotência derivados da consumação de uma situação que se torna cada vez mais insustentável. O patrão de *Bartleby* parece *sujeito* à teimosia de um funcionário rebelde. A insubordinação de *Bartleby* não é menos absurda que a tolerância e a piedade do empregador, que posterga a resolução do problema. A novela só funciona porque tanto empregado e empregador frustram nossas expectativas de como ambos deveriam se portar em uma relação de trabalho. Como na realidade é o empregador quem desde o começo detém formalmente o poder, observamos que ele só se coloca nessa situação porque de alguma maneira as reivindicações de *Bartleby* são capazes de reconfigurar as relações de força.

O narrador se refere à calma e impassibilidade da recusa de *Bartleby* como inumanas. Sua passividade acaba por ter ressonâncias curiosas quando lembramos que *A desobediência civil*, de Henry David Thoreau, havia sido publicado em 1849, 4 anos antes da novela de Melville. Diversos intérpretes se contentaram em relacionar a resistência de *Bartleby* com a de pacifistas tais como Mahatma Gandhi ou Martin Luther

King Jr., leitores de Thoreau que reivindicaram mudanças nos direitos civis. Taxar sua revolta como desobediência civil, contudo, talvez ainda seja restringi-la demais a uma resistência contra o governo, conferindo-a um conteúdo simultaneamente muito específico e arbitrário, que é impossível de inferir ou extrair da novela. Apesar de seu chefe a princípio ter sido complacente com a postura de seu excêntrico funcionário, pois, caso não o fosse, teria que revelar-se integralmente em sua faceta de opressor e violento, chega a um ponto limite em que ele o despede e, uma vez que essa medida não surte efeito, ele decide abandonar seu escritório de advocacia. De modo indireto, ele deixa Bartleby à própria sorte, relegando a outros o papel de reprimi-lo em sua obstinada negação. A rigor, apenas a partir dessas medidas mais extremas tomadas pelo empregador que a negação de Bartleby pode ser interpretada como contra o aparelho estatal, que passa a ser responsável por subordiná-lo. Ademais, imputar sua resistência ao Estado e às leis implicaria necessariamente absolver outras responsabilidades e de antemão eliminar outras razões para resistir, determinadas, dentre outros fatores, pelas próprias condições de trabalho no século XIX. Ou seja, os direitos civis, mesmo que garantam igualdade apenas abstratamente, têm prioridade em detrimento das condições materiais de equidade. As reivindicações de Bartleby são de outra ordem. São ainda mais radicais, tendo em vista que seus conteúdos não estão previamente definidos e que seus termos são postulados apenas negativamente.

Tão importante quanto destacar a obstinação de Bartleby como mero empregado de um escritório de advocacia que se recusa a cumprir as ordens do chefe é destacar o modo como ele o faz. Bartleby repete quase sempre, com pouquíssimas variações, a mesma frase famosa: *"I would prefer not to"*. Deleuze (1997), ao comentar a fórmula extensivamente repetida por Bartleby, defende que ela não deve ser lida alegoricamente, mas antes em seu sentido literal. Ora, é justamente a literalidade da negação de Bartleby que é capaz de enriquecer as alegorias dele derivadas. Isso porque de modo algum é indiferente o que foi efetivamente negado por Bartleby: a princípio, a conferir a cópia, e depois as demais ordens dadas pelo chefe, tal como ir ao correio submeter uma correspondência e mesmo a explicar as razões pelas quais ele prefere não fazê-lo. Bartleby, que antes copiava tão diligentemente, recusa-se até mesmo a isso. O patrão então descobre que ele vive no escritório, inclusive realizando todas as suas necessidades fisiológicas lá. Por fim, Bartleby se nega a reconhecer o direito de propriedade do empregador, recusando-se terminantemente a desocupar o imóvel que não lhe pertence.

Algo que também parece insuficientemente comentado sobre a fórmula é que ela expressa uma preferência, um desejo. Quando o patrão insiste, tentando obter de Bartleby alguma justificativa para sua recusa, ele volta a enunciar a própria fórmula. Ou seja, o único arremedo de explicação que ele provê tem como fundamento seu próprio desejo. As leituras políticas da novela dão um peso significativo à ação da resistência,

mas o que realmente está em primeiro plano é a própria vontade de resistir. A ação é apenas um efeito do desejo que se instalou. Agamben (2007) parece chegar a isso apenas obliquamente, quase que por acidente, ao notar que a negação de *Bartleby* encerra a problemática do ato e da potência. Mas ele faz, ironicamente, uma leitura das menos políticas dentre as que se tornaram célebres, esquecendo-se de notar o modo como *Bartleby* insere a questão do ato e da potência na práxis e na utopia política. No seu melhor momento, ele nos diz que *Bartleby* anula o princípio da contradição. É preciso enfatizar que a contradição entre ser e não-ser se encontra suspensa justamente em razão da potência do desejo expresso pela fórmula que o escrivão incessantemente repete.

Deleuze chama atenção para o fato de que, apesar da fórmula ser correta do ponto de vista gramatical, aparenta agramaticalidade. Isso porque a frase remete a uma inadequação ou estranheza. A insistência com que *Bartleby* repete a fórmula faz lembrar um problema neurológico. Ele se comporta como alguém que, após um choque, petrificou-se na mesma frase enunciada no momento do acidente, e essa permanece sendo repetida como um fóssil arqueológico a depor sobre o passado. Ao final da história, o narrador nos conta o rumor que chegou até ele sobre a vida pregressa de *Bartleby*, que lança pistas sobre o choque que poderia ter dado origem a essa estranha inclinação para a negação: "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 (MELVILLE, 2009, p. 49)"². Com isso, o escrivão antecipa Chaplin, que, no cinema, nos confronta com a imagem de um operário de fábrica que continua a executar as ações repetitivas do trabalho mesmo quando fora dele. *Bartleby* chega no escritório afoito para copiar porque não parece conseguir fazer outra coisa. E então, subitamente, troca seu regime produtivista pela impossibilidade de produzir, sintetizada pela frase famosa. A repetição da fórmula tem afinidades com o mundo onírico. É como o material dos pesadelos traumáticos que surgem para relembrar o que foi recalcado. Essa espécie de afasia que acomete *Bartleby* faz dele não só precursor de Kafka, mas, no sentido irônico com que Borges a emprega, também faz dele precursor de toda uma linha de desenvolvimento da literatura, que talvez tenha em Samuel Beckett e em Paul Celan seus pontos mais altos, e que diz respeito à dificuldade da expressão e à desintegração da linguagem. Sua dificuldade ou recusa em até mesmo articular maiores explicações sobre por que prefere não cumprir suas incumbências acaba sendo interpretado a princípio pelos demais ocupantes do escritório como um acréscimo de insolência. O que nos ocorre é que o empregado é tão insubordinado que sequer se dá ao trabalho de inventar desculpas ou justificativas para recusar-se a cumprir suas tarefas. Quanto a isso, é

² Na tradução de Irene Hirsch, "O relato é o seguinte: *Bartleby* havia sido funcionário da Repartição de Cartas Mortas, em Washington, do qual fora afastado de súbito devido a uma mudança na administração" (MELVILLE, 2005, p. 36).

possível compará-lo com Gregor Samsa, amedrontado pela visita do chefe que vai até sua casa buscando explicações para sua ausência no trabalho. O caixeiro-viajante de *A metamorfose* se descobre absolutamente impotente por não conseguir ter sua fala entendida, tornando-se então um inadimplente involuntário. Kafka nos dá acesso à angústia culpada de Gregor por não conseguir trabalhar. Como a narrativa de Melville é tecida a partir do ponto de vista do chefe, não temos acesso aos pensamentos de Bartleby. Não sabemos suas razões íntimas para recusar-se a trabalhar, e o mero relance de sua recusa ser deliberada e surgida autonomamente por sua própria vontade faz dele um personagem ainda mais insubordinado. A própria debilidade da fala surge como um elemento de difícil interpretação, porque também nos impossibilita descartar a hipótese de que Bartleby não tem total controle sobre suas ações. A obra capta então o momento de indignação do chefe que tem sua autoridade questionada, ao mesmo tempo em que expressa o descontentamento com uma situação particular e determinada através de um expediente que também pode ser lido como um esgotamento do corpo, o qual se torna incapaz de seguir adiante na ética do trabalho.

Totalmente voluntária ou não, a interpretação que o chefe faz da negação de Bartleby é a de que ele deve estar louco, e o leitor, assim como o fez Deleuze, é capaz de aceitar essa perspectiva muito precipitadamente. A justificativa da loucura é demasiado genérica para uma situação que se configura bastante concretamente. Interpretar a negação como loucura é apenas apontá-la como arbitrariedade obscura e mera casualidade. Na realidade, ler a fórmula de maneira literal implica situá-la, compreendê-la em sua singularidade. Por isso igualmente é preciso rejeitar a tentativa de Žižek de associar Bartleby a uma negação formal e abstrata, que nega a tudo sem que diferencie qualitativamente o que é negado. A seu ver, “Esse é o gesto de subtração em seu aspecto mais puro, a redução de todas as diferenças qualitativas a uma diferença mínima puramente formal” (ŽIŽEK, 2008, p.498). É evidente que o objetivo de Žižek não é fazer uma análise da novela de Melville, mas antes fazer de Bartleby uma alegoria de sua própria visão política, em que devemos nos recusar inteiramente a jogar o jogo do capitalismo. A negação de Bartleby é então comparada pelo filósofo esloveno ao budismo, que nos revela a possibilidade de nos engajarmos em um distanciamento interior em relação à ordem vigente. Para além do fato de Žižek parecer ser o último dos intelectuais a ser descrito como alguém que não joga o jogo do capitalismo (tendo em vista sua própria concessão às aparições de forte apelo midiático), é necessário destacar que a negação de Bartleby só tem validade na medida em que é uma negação determinada da sociedade de que provém, e isso vale tanto para a crítica política quanto para a obra literária do século XIX. Isso é tão mais verdade quanto é versátil e criativo o próprio jogo do capitalismo. Há certa verdade em dizer que o jogo do capitalismo se dá nos termos da interpretação que pós-modernos

como Lyotard fazem dos jogos de linguagem de Wittgenstein: um lance novo pode mudar as regras do jogo. O capitalismo deve ser entendido em seu devir. Dessa forma, só pode ser negado a partir de sua caracterização qualitativa. A negação puramente formal deveria antes ser riscada do dicionário de qualquer dialético.

Se Bartleby é realmente louco, impõem-se as questões: ele enlouqueceu no trabalho e por causa do trabalho? Se esse não é o caso, por que foi no trabalho que ele manifestou seus sintomas? Uma reconstrução factual e cronológica se faz necessária. A princípio, ele não dá sinais de que seria louco. O narrador descreve sua entrada no escritório sem suspeitar de nada especialmente anormal ou estranho com o candidato à vaga de emprego além de seu desamparo, e inclusive manifesta a expectativa de que Bartleby possa vir a ter uma influência benéfica sobre os demais empregados:

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 (MELVILLE, 2009, p.10)³.

O narrador de imediato percebe Bartleby como uma figura impassível (“a motionless young man”), mais tarde complementando que ele, embora trabalhasse com vigor, fazia-o mecanicamente, sem alegria. O único aspecto que ele parece demonstrar sobre seu caráter é justamente sua incapacidade de contentar-se com o emprego, o que logo é percebido com certo pesar pelo chefe: “I should have been quite delighted with his application, had he been cheerfully industrious. But he wrote on silently, palely, mechanically” (MELVILLE, 2009, p.11)⁴. Embora seu aparente estado psicológico não agrade ao empregador, ele reconhece que Bartleby assume sua tarefa de copista com grande eficiência. No parágrafo seguinte ele admite que há pormenores do emprego que podem ser descritos como incrivelmente enfadonhos e até mesmo letárgicos. Ele se refere especificamente à tarefa de conferir a cópia, que é precisamente a primeira tarefa negada por Bartleby no decorrer da trama. O comentário do empregador, pelo modo como é colocado, soa quase como uma justificativa ou um *mea culpa*:

³ Na tradução de Irene Hirsch,

“Em resposta ao meu anúncio, certa manhã, um jovem inerte apareceu à minha porta, que estava aberta pois era verão. Ainda vejo sua figura: levemente arrumado, lamentavelmente respeitável, extremamente desamparado! Era Bartleby.

Depois de conversar um pouco sobre suas qualificações, resolvi contratá-lo, contente por ter entre os meus copistas um homem com um aspecto tão sossegado que a meu ver poderia influenciar beneficentemente o temperamento desequilibrado do colérico Turkey e o colérico de Nippers” (MELVILLE, 2005, p. 7).

⁴ Na tradução de Irene Hirsch, “Eu teria ficado empolgado com a sua dedicação, se ele trabalhasse com alegria. Mas escrevia em silêncio, com apatia, mecanicamente” (MELVILLE, 2005, p. 8).

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 scribes 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 (MELVILLE, 2009, p.11).⁵

Essa digressão sobre a natureza do trabalho de copista é curiosa. A alusão ao poeta romântico Lord Byron acaba adquirindo uma feição irônica, pois dá a entender que apenas os tipos mais artísticos e vivazes teriam razão em rejeitar o enfado de ser copista, quando na realidade é indiferente se o temperamento do sujeito se adequa à tarefa, uma vez que outros muitos fatores são levados em consideração para que alguém se ocupe do cargo. Sendo Bartleby um sujeito impassível, parece ter o temperamento que o chefe julgaria perfeito para o trabalho que lhe foi designado. Ao mesmo tempo, tendo em vista o quão penoso pode ser o trabalho em questão, não há justificativas para o estranhamento do empregador em encontrá-lo pouco alegre ao cumprir suas tarefas. A inconsistência desse discurso traz implícita a assimetria da relação entre empregador-empregado, pois desconsidera todos os fatores objetivos e materiais que impelem uma pessoa a aceitar um emprego. A concepção do fazer artístico como o exemplo mais adequado do trabalho livre, sem coerções ou expropriação, faz lembrar Habermas, que usa estratégia similar à do patrão para tentar deslegitimar a crítica marxiana à alienação ao acusar o conceito de trabalho como tendo por base o modelo estético herdado da filosofia e da literatura românticas:

(...) o jovem Marx assimila o trabalho à produção criadora do artista, que em suas obras exterioriza forças essenciais próprias e na contemplação enlevada volta a se apropriar do produto. (...) Ao transferir essa produtividade estética para a "vida produtiva da espécie", Marx pode conceber o trabalho social como auto-realização coletiva dos produtores. Só a assimilação do trabalho industrial a um modelo normativo pleno de conteúdo permite-lhe a diferenciação decisiva entre uma *objetivação* das forças essenciais e sua *alienação*, entre uma práxis satisfeita que retorna a si mesma e uma práxis paralisada e fragmentada (HABERMAS, 2000, p. 91).

A comparação do trabalho social com o trabalho artístico busca tão somente redescrever a autorrealização pelo trabalho como um luxo para poucos. O que é fundamental nesse discurso é justamente a percepção de que as pessoas em geral não

⁵ Na tradução de Irene Hirsch, "É claro que uma parte indispensável do trabalho de um escrivão é verificar se a sua cópia está correta, palavra por palavra. Quando há dois ou mais escrivães num escritório, eles se ajudam nessa verificação, um lendo a cópia e o outro, o original. É uma tarefa muito cansativa, monótona e desanimadora. Posso compreender que essa seria uma tarefa intolerável para pessoas mais vivazes. Por exemplo, não posso crer que o fogoso poeta Byron pudesse sentar-se alegremente com Bartleby para examinar um documento legal de umas quinhentas páginas escritas com letra minúscula" (MELVILLE, 2005, p. 8).

deveriam almejar tal coisa em um trabalho. Habermas apenas fundamenta teórica e conceitualmente o que o chefe buscou explicar desajeitadamente a partir de sua própria perspectiva – que, naturalmente, não é imparcial ou desinteressada. Condescendente e apaziguador, seu discurso tem por objetivo deslegitimar de antemão o desejo que será insistentemente expresso por Bartleby.

A narração em primeira pessoa pelo chefe nos permite observar em grande detalhe seu estado psicológico, enquanto ignoramos por completo o que pensa Bartleby. Melville capta a frustração e a perplexidade do patrão, mas oculta os reais sentimentos e intenções do empregado. Como dito anteriormente, não há razão para entendermos o discurso do patrão – tão imbuído de interesses próprios – como confiável e imparcial. No entanto, é porque é contada da perspectiva dele que a novela possui o mérito de não tratar o empregador como um vilão cruel. Ele parece tão magnânimo quanto alguém pode ser por oferecer um teto a alguém que não está lhe devolvendo nada através do trabalho – como seria esperado do contrato implícito que foi firmado. A naturalização das relações de trabalho corresponde a um relativo apagamento das tensões passíveis de existirem entre chefes e subordinados, e é isso o que propriamente confere um caráter ainda mais absurdo e fantástico à novela. Bartleby não é a princípio retratado como alguém especialmente miserável ou injustiçado com as condições de seu trabalho, mas no decorrer da narrativa o empregador mais de uma vez demonstra se apiedar de sua solidão e pobreza. Se, por um lado, ela parece defender unilateralmente a perspectiva do patrão, por outro essa estratégia também pode ser interpretada como a opacidade e cegueira do mesmo, que, embora esteja ciente das péssimas condições de vida do trabalhador, é incapaz de efetivamente acessar seu sofrimento, negando-se a ouvir o pouco que ele consegue expressar. Assim, a perplexidade do empregador diante da negação é, por um lado, indício de sua insensibilidade, enquanto a negação de Bartleby reaparece como um sintoma persistente de seu descontentamento como empregado.

A novela se constrói a partir de uma aparente aporia que se encontra em grande parte das obras que resistem: expressa o que há de mais desolador ao mesmo tempo em que é suficientemente utópica para que o personagem Bartleby tenha suas peculiaridades comparadas com os militantes, os engajados políticos, os resistentes. Bartleby, ao finalmente se recusar a abandonar o escritório que ocupa no centro financeiro da maior cidade estadunidense, torna-se de certo modo um precursor do movimento *Occupy Wall Street*. Isso apenas corrobora a miríade de apropriações e leituras políticas realizadas a partir da novela de Melville. O que, no entanto, foge a essas interpretações políticas – ou que Žižek e tantos outros preferem ocultar para que suas interpretações tenham procedência – é que o desfecho da história, que consiste em Bartleby morrendo quase como um indigente numa prisão, contrapõe-se à hipótese de que ele seria uma alegoria da insubordinação. Ora, como relembram Hardt e Negri

em *Império*⁶, a conclusão abre caminho para que, ao contrário, interpretemos *Bartleby* como uma alegoria da obsolescência da resistência individual. Seu desfecho seria então de um conformismo revelador, que nos mostraria a inverdade dessa concepção muito sustentada pelo senso comum de que todos contribuem tão somente fazendo sua parte. O indivíduo é por fim massacrado pelas forças totalizadoras que regem a sociedade. É nesse momento que se faz absolutamente necessário afastar-se dessas leituras estritamente políticas e compreender quais os efeitos disso na novela enquanto obra.

A fórmula não nos informa sobre o que está dentro das suas possibilidades fazer, tampouco revela o que efetivamente fará. Não se trata de um “*I can’t*” ou “*I won’t*”. Sequer é um enfático “*I don’t want to*”. Como tal, apenas expressa um desejo, postulado na forma de uma negação. A se julgar pelo modo como Bartleby enfaticamente insiste em desobedecer as ordens, a despeito dos apelos e da indignação dos ocupantes do escritório, seria possível nos perguntarmos se essa fala, demasiadamente polida e educada, não contribui para o caráter dúbio do personagem. Se, por um lado, ele é um ícone de insubordinação, por outro ele ainda não consegue livrar-se das marcas que fazem dele um subordinado. Bartleby é uma figura passiva e apequenada, que carrega em sua locução sua condição prévia de humilde copista. Como expressão ao mesmo tempo de subordinação e insubordinação, é ele próprio uma figura do devir.

O que torna a novela de Melville exemplar é que o personagem do título efetivamente expressa um desejo que, a despeito de seus esforços, é malgrado no decorrer da trama. O desejo individual de Bartleby pode tornar-se então vontade política e utopia político-social. Quanto a isso, há uma identificação ou reforço existente entre trajetória do personagem e obra, que se constroem como signos da saturação do irreconciliado.

Adorno toma de empréstimo de Stendhal a concepção de que a obra de arte se constitui como *promesse de bonheur*. Essa promessa de felicidade firmada pela obra, no entanto, é necessariamente rompida, ou, pelo menos, adiada, isto é, não é concretizada no desenvolvimento da própria obra. O malogro do desejo na obra lança luz à sua não consumação também na realidade empírica. Mas o simples fato de ela ser capaz de conjurar uma promessa de felicidade faz dela resistente ao mundo de que provém. Embora tenha sua origem no conteúdo histórico-social, a forma estética reelabora tal conteúdo de maneira bastante particular. Ao afastar-se do mundo

⁶“This refusal certainly is the beginning of a liberatory politics, but it is only a beginning. The refusal in itself is empty. Bartleby and Michael K may be beautiful souls, but their being in its absolute purity hangs on the edge of an abyss. Their lines of flight from authority are completely solitary, and they continuously tread on the verge of suicide. In political terms, too, refusal in itself (of work, authority, and voluntary servitude) leads only to a kind of social suicide (...)” (HARDT; NEGRI, 2000, p.203).

empírico, depõe que o mundo é capaz de transformar-se. Ela testemunha, através de sua própria alteridade formal, que o mundo pode tornar-se outro.

Ao invés de apenas promessa, *Bartleby* chega perto de ser uma consumação da felicidade, uma vez que, numa primeira leitura, por diversos momentos somos levados a pensar que ele efetivamente obterá o que deseja. Apesar de sua obstinação, Bartleby é recolocado em sua posição de subordinado. É forçado a sair do escritório e encontra seu derradeiro fim na prisão. Mas o que merece ser reconhecido é que, através da imposição de seu desejo, há, evidentemente, uma negociação ou cessão de direitos pelo chefe. A novela se constitui como imagem fugidia de emancipação. E é isso que nos permite usufruir as várias alusões que a obra faz à práxis política.

Para certa ortodoxia, seria imperativo à arte mostrar a entrada e a posterior saída do capitalismo, reconfigurando esteticamente os desdobramentos históricos da sociedade. O aparentemente pessimismo e conformismo de Kafka foi interpretado por Lukács como reflexo de um niilismo decadente. E seria possível ainda criticar Melville e seus sucessores por certo *déficit* normativo existente em suas obras. Sobre isso, é possível especular se não haveria certa ingenuidade no tratamento da questão da mediação artística. Exige-se do artista uma precisão histórica que não pode ser provida mesmo pelo cientista social mais talentoso. A utopia positiva tem chances de se tornar mais um entrave do que uma promoção da consciência e da práxis política revolucionárias. Ela tem como fundamento uma concepção de história otimista e exultante, que encara os acontecimentos como passíveis de serem previstos e de antemão controlados pelo ser humano. Teoria e arte embasadas em uma utopia positiva tranquilizam, asseguram o leitor de que a reconciliação de ser humano e sociedade virão como uma certeza e necessidade do próprio curso da história. Sobra então pouco espaço para que o sujeito perceba a si mesmo como alguém que precisa agir criativamente a partir da crítica imanente. Ao invés de a utopia ser uma construção comum, coletiva, a partir dos sonhos mais febris da sociedade reunida, ela passa a ser apenas expressão de uma fé cega de intelectuais e artistas no curso da história. Nesse sentido, a utopia positiva trai o pensamento dialético.

Tampouco é possível esquecer a relação entre utopia positiva e autoritarismo. Desde que a utopia surge como gênero literário, tendo uma de suas primeiras aparições em *A República*, de Platão, ela se manifesta como produto e mantenedora de um despotismo esclarecido. Platão, angustiado com as artimanhas dos sofistas, mesmo assim não conseguiu se desvencilhar do espírito de dominação de sua época, concebendo uma sociedade ideal que tinha em seus pilares a exclusão social através de um rígido sistema de castas em que só aos reis-filósofos seria permitida a decisão sobre a sociedade.

Se a utopia é possível, ela deve estar em uma encruzilhada em que periga – como no efeito de uma miragem – cair na catástrofe total. O grande nó górdio da

estética dialética é então o modo como a obra modernista, em um nível ainda mais fragrante do que as de épocas precedentes, é capaz de conjugar todo o material repelente, escatológico, depressivo, medíocre, que passa a ser incluído no itinerário artístico, com o desejo mais radical de superação da sociedade contemporânea. O belo na arte é dependente do feio, assim como a utopia depende da distopia. Dizer isso equivale a dizer que a utopia tem sua importância legitimada se e somente se nos confrontamos com a perspectiva de que a sociedade pode se conduzir para a catástrofe total. Tal deve se afigurar como uma possibilidade real que nos custa evitar.

A partir do reconhecimento do que foi negado na obra, o leitor deixa de ser visto como um receptáculo, e a obra deixa de ser vista como veículo de uma utopia positiva. Ela é capaz de expressar potencialidades não desenvolvidas, insinuantes e suficientemente tentadoras para a imaginação, sem que jamais efetive essas potencialidades. Se, por um lado, a utopia positiva arrasta a obra para categorias pré-interpretadas, é possível dizer que a utopia negativa dá passagem para uma espécie de livre jogo (em um sentido diferente do que é empregado por Kant). Como estímulo a devanear sobre a reconciliação entre sujeito e sociedade, a obra apenas roça a imaginação, sem que jamais proveja conteúdos para preenchê-la. Trata-se de uma utopia que cresce não só como um vago sentimento, mas também como uma possibilidade político-epistemológica, que, no entanto, não é dada a priori a partir de uma imagem concreta da reconciliação, mas que só se dá a conhecer negativamente, pelo que ela não é.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Herman Melville: *Bartleby*. In: *Prólogo con un prólogo dos prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 177-180.
- DELEUZE, Gilles. *Bartleby, ou a fórmula*. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.80-103.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Empire*. London: Harvard University Press, 2000.
- LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street*. Harper Collins Publishers, 2009.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: Uma história de Wall Street*. Tradução de Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SLAVOJ, Žižek. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

Recebido em: 25/02/2016. Aceito em: 16/05/2016.