

ATO APÓCRIFO: O ÚLTIMO DOS COPISTAS, DE MARCÍLIO FRANÇA CASTRO

APOCRYPHAL ACT: O ÚLTIMO DOS COPISTAS, BY MARCÍLIO FRANÇA CASTRO

Luís Matheus Brito MENESES¹

RESUMO: Na recepção mais imediata de *O último dos copistas* (2024), de Marcílio França Castro, uma gralha não proposital é interpretada como proposital à medida que o leitor se contamina com uma narrativa sobre leitura, reprodução e tipografia. O efeito é fruto de um procedimento de “ficção de segunda mão”, por meio do qual manuscritos de narradores distintos são unificados com a mediação de um sujeito ficcional ou empírico – neste caso, o autor, que, na montagem da obra, conta menos com ideais de objetividade que com recursos imaginativos. Este artigo examina, pois, o romance de Castro, a fim de refletir a respeito de traços apócrifos que se diluem ao longo da obra, assim como a respeito dos diálogos e das figuras utópicas, que são expressões extraídas do trabalho crítico de Ricardo Piglia (1994, 2006b).

PALAVRAS-CHAVE: Ficção. Imagem. Imaginação.

ABSTRACT: In the most immediate readings of Marcílio França Castro’s *O último dos copistas* (2024), an unintentional typographical error is interpreted as intentional as the reader becomes immersed in a narrative about reading, reproduction, and typography. This effect is the result of a “second-hand fiction” procedure, through which manuscripts from different narrators are unified through the mediation of a fictional or empirical person – in this case, the author, who, in assembling the work, relies less on ideals of objectivity than on imaginative resources. This paper therefore examines Castro’s novel in order to reflect on apocryphal traits that become diluted throughout the work, as well as on the dialogues and utopian figures, which are expressions drawn from the critical work of Ricardo Piglia (1994, 2006b).

KEYWORDS: Fiction. Image. Imagination.

O ofício da imaginação

Aqueles que não têm imaginação copiam o dicionário.
Charles Baudelaire, *O governo da imaginação*
(tradução de Livia Cristina Gomes).

1. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), faz doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É bolsista da CAPES. E-mail: luismatheusbrito@gmail.com. [ORCID](https://orcid.org/10.51951/ti.v16i36.p55-65)

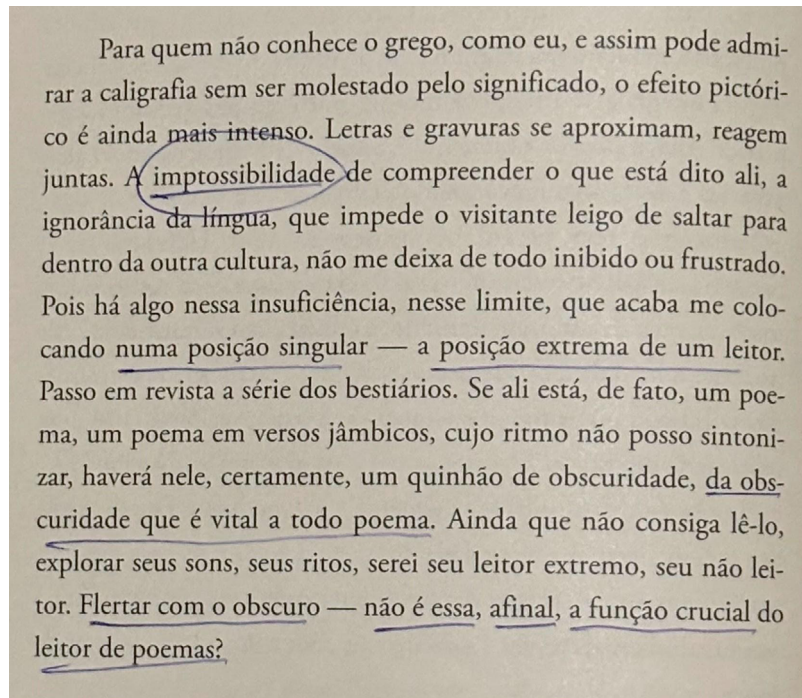
Arte não é e nem pode ser norma, é energia desperdiçada mesmo, é alguma coisa, uma ação por exemplo – não importa agora a questão da qualidade – que a energia humana produz num rompante e que transborda num vômito pelo mundo do trabalho, pelo universo do útil, com a audácia e inépcia de alguém que, ao despejar leite numa xícara para se alimentar pela manhã, deixa que a maior parte do líquido se desperdice pela mesa.

Silviano Santiago, *Stella Manhattan*.

O mecanismo apócrifo do romance *O último dos copistas*, de Marcílio França Castro, é eficaz a ponto de ricochetear não só em si mesmo, mas também na recepção mais imediata. Em resenha para a Revista Quatro Cinco Um, por exemplo, Luis Campagnoli classifica uma gralha, um erro tipográfico, como uma “extravagância gráfica” do autor. O resenhista escreve: “Geralmente as gralhas textuais são involuntárias, por displicência, desatenção na produção do livro, mas tudo leva a crer que essa é intencional” (Campagnoli, 2024, s/p). O erro diz respeito à palavra “impossibilidade”, que, na primeira tiragem do romance, possui uma letra a mais – o “t” – entre as sílabas, ficando “imptossibilidade” (Castro, 2024a, p. 20). Não é um caso de neologismo, nem sequer uma dramatização da tarefa de revisão, o que, na voz de um dos narradores, ganha relevo. Trata-se, talvez, de uma questão involuntária que, assim que descoberta, passou por correção. Na versão digital mais recente de *O último dos copistas*, o equívoco desaparece. Lemos tão somente “impossibilidade” (Castro, 2024b, s/p), crendo, de agora em diante, que o resenhista do romance se tornou vítima dos procedimentos de falsificação inerentes à obra. Outro ricochete – ele é consequência do inacabamento de *O último dos copistas*. Daí surgem duas hipóteses: ou o erro é inconsciente, ou o contrário. Sendo totalmente consciente, ele corresponde à leitura de Campagnoli. Aqui, porém, dedico-me a uma zona intermediária, dentro da qual o erro é bem-vindo, mas é, em alguns casos, reparado.

Não há leitura sem engano, é claro, logo não há motivo pelo qual fazer um comentário moralizador das interpretações de Campagnoli, que vê virtude numa gralha pelo fato de o romance se lançar à “ficção do livro”. Ou seja, *O último dos copistas* dispõe tanto de narrativas a respeito dos rastros do personagem Ângelo Vergécio, que se desdobra nas relações de outras personagens, quanto de uma invenção a respeito da costura das narrativas, que transforma o autor numa espécie de editor – ele, afinal, seleciona e organiza as histórias, apesar de não realizar a mediação explicitamente. O procedimento, segundo o trabalho crítico do próprio Marcílio França Castro, diz respeito à conversão de manuscritos ficcionais em livro. Em artigo a respeito do tópico, o autor escreve: “A ficção do livro dispara uma série de tensões internas ao romance, que no entanto ecoam fora dele, envolvendo os conceitos de autoria, nome e assinatura; original e cópia; falso e verdadeiro; história e ficção; livro e romance” (Castro, 2008, p. 227). São formas de produção de engano que triunfam, uma vez que um leitor – como Luis Campagnoli – deixa-se capturar.

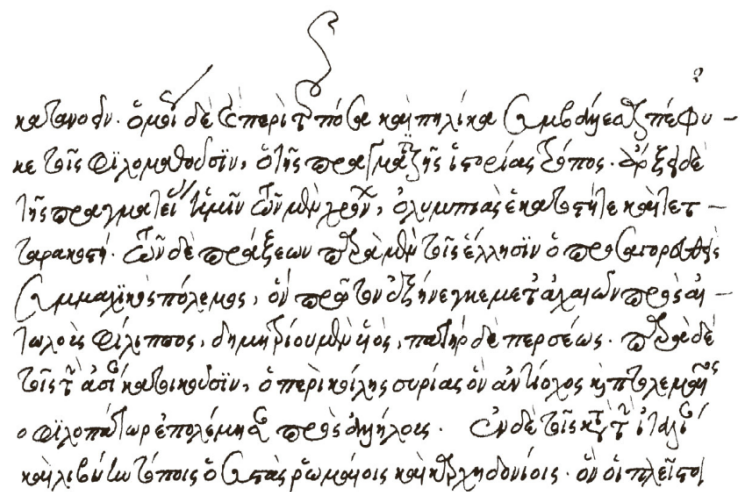
Figura 1 – “Imptossibilidade” em página do livro físico de *O último dos copistas*



Fonte: Castro, 2024a.

Há, é preciso dizer, mérito na leitura equivocada. Para um escritor da predileção de Castro como Ricardo Piglia (2006a), um leitor também pode ler mal, confundir e distorcer, propositalmente. O escritor argentino se apoia na tradição do próprio país, sobretudo nos procedimentos de Jorge Luis Borges, figura que, mesmo acometida por cegueira, continuava a ler. Borges é um dos modelos que Piglia rastreia para descrever figurações sobre o leitor no ensaio “O que é um leitor?”. No caso do contista célebre, a leitura é uma arte de “distância” e “escala”, diz Piglia, que, por sua vez, está menos interessado na leitura estável e rigorosa que na leitura arbitrária e, óbvio, instável. Nos termos do escritor argentino: chama-lhe a atenção “a disposição para ler segundo o **interesse** e a **necessidade**. Uma certa arbitrariedade, uma certa inclinação deliberada para ler mal, para ler fora do lugar, **para relacionar séries impossíveis**” (Piglia, 2006a, p. 27, destaques meus). Piglia tem interesse na liberdade ao longo do uso de textos. Luis Campagnoli é, por isso, um tipo de leitor que o argentino persegue, uma vez que, no erro tipográfico, encontra um modo de decifrar a obra. De descortiná-la, ele acredita. Em última instância, porém, a tese de Piglia desconsidera as especificidades dos discursos. Por mais que haja pontos de contato, o discurso ficcional difere dos discursos não ficcionais. Assim, a adesão aos argumentos do ensaio “O que é um leitor?” deve ser parcial. Comedida e parcial, pois a posição pode desalinhar os horizontes e os limites do texto literário. Estabelecendo alguma distância, recorro a Ricardo Piglia, sobretudo para identificar e desenrolar margens de sentido entre o romance *O último dos copistas* e a recepção.

Figura 2 – “Impossibilidade” em página do e-book de *O último dos copistas*



Para quem não conhece o grego, como eu, e assim pode admirar a caligrafia sem ser molestado pelo significado, o efeito pictórico é ainda mais intenso. Letras e gravuras se aproximam, reagem juntas. A impossibilidade de compreen-

Fonte: Castro, 2024b.

Um exercício de imaginação: a resenha de Campagnoli pode, em última instância, fazer parte da mesma malha ficcional que o romance sobre o qual escreve, *O último dos copistas*; assim, ele faria companhia aos outros narradores do livro – em ordem de aparição: F. C., Eduardo e Lygia. Se for o caso, ele pode, assim como o primeiro narrador, assumir uma sigla na hora da assinatura, camuflando-se em L. C., de modo que autor e resenhista possam amplificar os mecanismos apócrifos com os quais convivem e dos quais falam. Ora, o crítico é um figura bem-vinda na ficção de Castro, que já comporta ensaísta, revisor e missivista. A combinação reforçaria, inclusive, o sentido de “ficção de segunda mão”, o que, conforme o autor de *O último dos copistas*, trata-se da publicação de “determinados papéis e manuscritos” que, de outro modo, estariam dispersos (Castro, 2008). A estratégia, porém, não tem a ver com garantir mais verossimilhança ao livro. É, lembro, algo da ordem da imaginação.

Em “Ficções de segunda mão: notas sobre o manuscrito”, Marcílio França Castro se opõe à perspectiva de críticos que, na análise de ficções que usam “papéis alheios”, atestam “a garantia de verossimilhança” e “o ocultamento do autor”. Aí reside, segundo o romancista, um rebaixamento do trabalho ficcional, na medida em que vincula o mecanismo apócrifo a uma estética realista ou “a um suposto esforço histórico do romance para fazer a narrativa parecer mais ‘objetiva’” (Castro, 2008, p. 225). Não é o caso. Não há inclinações para ideais de objetividade. Em vez disso, o romancista aposta na própria ficção do livro, dentro da qual pode existir um “abismo

vertiginoso” – lugar no qual permanecemos, os leitores, à deriva, pois há uma intensificação do ficcional. Nessas obras, simula-se um jogo, assim como as regras do jogo, até que ele se desfça, de acordo com o autor de *O último dos copistas*, mais uma ficção de segunda mão, porque tende “a corroer e pôr em dúvida o próprio código que a sustenta” (Castro, 2008, p. 228).

Não por acaso, Castro cita, direta e indiretamente, as obras de Borges e Piglia no artigo sobre ficções de segunda mão. Com o segundo, ele compartilha uma série de coincidências. O primeiro romance de Piglia, *Respiração artificial*, possui erros tipográficos numa tradução para o português. Quem começa a lê-lo, depara-se com tais erros, por exemplo: “Você sabe melhor do que eu, sem dúvida, o significado dos **homens** nos textos de Borges” em vez de “Você sabe melhor do que eu, sem dúvida, o significado dos **nomes** nos textos de Borges” (Piglia, 2006b, p. 131, destaques meus); “Ubajay e, Derrida” em vez de “Ubajay e Derrida” (Piglia, 2006b, p. 135, destaques meus); “**Ortiga** y Gasset” em vez de “**Ortega** y Gasset” (Piglia, 2006b, p. 161, destaques meus). Ao passar pelas páginas de *Respiração artificial* com gralhas, o leitor se envolve, talvez, num impulso para corrigi-las. Mas, no material impresso, a letra é imóvel. Permanentemente estática. O leitor pode, no máximo, sublinhá-las, rasurá-las, uma linha após a outra, satisfazendo-se ou não com as intervenções.

A revisão de um texto, para Ricardo Piglia, vincula-se a uma ideia de “leitura utópica”. Numa entrevista reproduzida no livro *Laboratório do escritor*, ele afirma que a revisão é uma “leitura utópica, porque a forma é a utopia” (Piglia, 1994, p. 75). O que leva a crer que, no trabalho literário, há algo irrealizável. Há algo fora do lugar. Por mais que as figuras ao redor da obra se esforcem para aprimorá-la – autor, editor e revisor, para citar alguns profissionais da cadeia do livro –, um elemento ou outro pode permanecer defeituoso, inacabado e torto. É inevitável: ninguém tem domínio pleno daquilo que coloca em circulação. Tanto na leitura quanto na forma literária há, sem dúvida, um valor social, por meio do qual Piglia continua a reflexão: “Corrigir um texto é socializá-lo, fazê-lo entrar em certo sistema de normas, ideologias, estilísticas, formas, o que você quiser, que são sociais. A literatura é um trabalho com a restrição” (Piglia, 1994, p. 75). Logo, saber o que não fazer é tão importante quanto saber o que fazer.

A forma utópica

Do ponto de vista de Ricardo Piglia, os profissionais do mercado editorial são figuras utópicas. São sujeitos que, apesar da possibilidade de fracasso e frustração, detêm-se sobre o objeto literário. Creem, acima de tudo, no aperfeiçoamento da obra. Eduardo, um dos narradores de *O último dos copistas*, é uma figura utópica. Em boa parte do livro, ouvimos a voz dele. Os aforismos, os encontros, as paixões e os riscos do trabalho de revisor se expõem à medida que a narrativa avança. Eduardo, com frequência, questiona-se: “Às vezes me pergunto para que serve meu conhecimento de português, para que estudei anos de gramática, se a própria gramática está em baixa” (Castro, 2024a, p. 48). Como profissional, ele tem medo de a mudança de para-

digma – do mundo analógico para o mundo digital – pôr em risco o ofício de revisor. De uma vez por todas, extingui-lo. Eduardo, assim como a figura de Ângelo Vergécio, enfrenta uma ameaça paradigmática. Os dois são “figuras que dedicam a vida a algo que já desapareceu, ou está em vias de desaparecer, e assim testemunham o fim do próprio ofício” (Castro, 2024a, p. 11). A filiação está dada pelo autor, inclusive, no artigo sobre ficções de segunda mão: os herdeiros dos escribas e dos profetas são “copistas, editores, redatores, escreventes, revisores, tradutores e a legião de duplos que sempre os acompanha” (Castro, 2008, p. 237).

Desde o início, a impureza do relato de Eduardo chama a atenção. Entre a primeira parte e a terceira parte de *O último dos copistas*, os capítulos são intercalados por imagens e textos que se diferenciam do fio elaborado pelo homem utópico. Contam outra coisa, outra história, desarticulando o conjunto principal. Assim que chegamos à página do primeiro fragmento, lemos sem reconhecer a voz que se materializa no texto: “Porto dos venezianos. Não foi onde desembarquei hoje de manhã, depois de cruzar o mar Egeu. O ferry não ataca no cartão-postal” (Castro, 2024a, p. 44) – nos capítulos, Eduardo continua em Belo Horizonte, a cidade natal. Uma página antes, vemos a fotografia de uma escultura sobre um fundo preto, com bordas brancas à direita e à esquerda. A escultura está em ruínas, sem uma parte considerável do rosto. Está em vias de desaparecimento, exceto pela imagem fotográfica que lhe oferece uma sobrevida. Como diz Susan Sontag, a passagem do tempo é favorável para as fotografias, uma vez, “quando ficam escrofulosas, embaçadas, manchadas, rachadas, empalidecidas, ainda têm um bom aspecto; muitas vezes, um aspecto até melhor” (Sontag, 2004, p. 94) – para as esculturas, também.

A maioria das imagens de *O último dos copistas* tem em comum o valor anacrônico. Não pretendem, nem desejam pertencer ao tempo da narrativa. Elas vêm do passado e se instalam nas brechas das palavras, de modo que simulam um saber que está ligado à experiência do narrador, o Eduardo, à medida que ele cria uma relação profissional com Lygia, personagem e narradora da última seção do romance – a seção por vir. Enquanto ele cuida dos textos, ela – outra figura utópica – cuida da diagramação, transfigurando a palavra, inclusive, em imagem tipográfica. A convivência altera a percepção de Eduardo a respeito do exercício de revisão: “Graças a Lygia, aprendi a função sintática dos fantasmas – uma foto antiga é capaz de corrigir o que a gramática não alcança” (Castro, 2024a, p. 56). O conhecimento sobre as imagens é, então, coletivo. Diz respeito ao par Eduardo e Lygia, graças ao qual vemos, logo depois da escultura em ruínas, figuras humanas e não humanas, paisagens rurais e urbanas, em condições, linguagens e texturas distintas: fotografias, gravuras, pinturas, intercalando-se com os textos; no geral, uma teia fantasmagórica, por meio da qual o leitor caminha. E caminha de modo titubeante. O aprendizado diz respeito ao autor também, uma vez que ele, como mediador, opta por uma diferença no desenho do livro. Há duas famílias tipográficas em uso: a Garamond no ensaio de F. C., remetendo a uma figura citada por ele, Claude Garamond; e a Electra nas outras seções. Neste caso, autor e diagramador entram em ação. Sujeitos utópicos, por excelência.

Aos poucos, a tensão se desfaz. O leitor compreende que as imagens e os textos são material de uma correspondência que, para Eduardo, não se efetuou. Corresponde ao futuro do narrador. Ao porvir. Ao que está a caminho. Cartões-postais e mensagens que provocam uma fissura no tempo da narrativa, deixando-a cada vez mais impura. Marcílio França Castro produz a ficção dentro da ficção, o livro dentro do livro, de modo que uma coisa só passa a existir ao lado da outra, sem desfalques. Trata-se – a fissura – da correspondência ativa de Lygia, que se instala de uma vez por todas em “A carta que chegou depois”, a seção derradeira de *O último dos copistas*. Ela saiu em busca da provável herdeira de Ângelo Vergécio, Sophia, de quem não sabe nada além das pistas deixadas pelo ensaio de F. C. – o narrador-ensaísta. Aí opera o entrocamento do livro, na medida em que as peças passam a deslizar umas para as outras, reencaixando-se. Quando o tempo da narração de Eduardo se aproxima do tempo da fenda provocada por Lygia, ele age como um dos tipos de leitores identificados por Ricardo Piglia, isto é, age em prol da extração de um sentido arbitrário da correspondência:

Comecei a olhar os postais de outra maneira. Ponho um ao lado do outro, assim, como cartas. Mudo-os de lugar. Será que essas imagens têm seu mundo próprio, suas disputas, suas sagas, e a gente enxerga uma fresta dele de vez em quando? (Castro, 2024a, p. 178).

O gesto de observação de Eduardo simula o modo de leitura que um atlas oferece: “um sentido conotativo e imaginativo em busca de montagens”, como escreve Georges Didi-Huberman (2018, p. 21). O narrador combina as imagens como se, diante de si, tivesse um conjunto de pranchas. Coloca uma ao lado da outra, sabemos, a fim de embaralhá-las, remontá-las. Quer, acima de tudo, ampliar o saber visual, questionando-se: “Será que as imagens agem como os fios e os cordões nas gavetas, que gostam de se emaranhar no escuro, longe de nossos olhos?” (Castro, 2024a, 179). Na inquietação do narrador de Castro, há uma repetição do gesto de Aby Warburg, que, assim como Eduardo, tinha interesse na redescoberta das coisas a partir das imagens, que, “unidas de certo modo, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável – de uma releitura do mundo” (Didi-Huberman, 2018, p. 27). Eduardo, ao continuar a especulação a respeito das imagens, reforça o valor cultural da visão – um sentido que, para ele, exige treino, sobretudo para a captura do acaso, que “nada mais é do que uma distração atenta” (Castro, 2024a, p. 179).

No ofício de revisor, Eduardo deve dar conta de todo o texto – aí já reside um treinamento para a visão. Na vida, porém, isso é improvável. Uma consequência é a paranoia. Da necessidade de ler tudo, de decifrar tudo, pois, surge um estado de tensão permanente. Lygia, na busca por Sophia, também é contaminada pela leitura paranóica, até que se dá conta de que a herdeira de Vergécio – de quem ela passa a desconfiar da filiação como filha, aprendiz ou amante – é, parcialmente, uma invenção de si mesma. Ela se apoia nas pistas de outro narrador, é verdade, mas tem consciência do valor arbitrário das próprias conclusões: “Sophia é um nome, inventei-a, basta. Em certos momentos, busquei Sophia em outras mulheres, outras artistas. Em

Sofonisba – na sua partida de xadrez” (Castro, 2024a, p. 194). Na carta, Lygia se serve da fragmentação radical para expor vários elementos da viagem. Sem pestanejar, passa do relato para o aforismo a fim de dialogar – pela última vez, na estrutura do livro – com Eduardo. Expô-lo às considerações sobre a aventura malsucedida. Sente-se, por fim, ludibriada: “Você passa um longo tempo montando um quebra-cabeça, no final descobre que estava usando as peças de outro” (Castro, 2025, p. 196-197). No título da seção de Lygia, “A carta que chegou depois”, há um indício de extravio, de perda do manuscrito. Mas – outra vez – o mediador não se expõe. Passa a se confundir entre destinatário, Eduardo, e autor, Marcílio.

Para um dos narradores do romance *Respiração artificial*, Enrique Osorio, “a correspondência em si mesma já é uma forma de utopia” (Piglia, 2006b, p. 78). A consideração faz parte de uma entrada do diário do dia 24 de julho de 1850. O modo como o conhecemos está ligado a um gênero menor. Do mesmo modo que Castro incorpora discursos não convencionais ao romance – a carta, o cartão-postal, o ensaio –, Piglia se apropria de discursos dentro dos quais a fragmentação é soberana, como a carta e, é claro, o diário. São discursos sem forma previamente definida, o que só se conquista à medida que se escreve. Na consideração de Osorio, por sinal, há uma pista a respeito da difusão de palavras no trabalho de Ricardo Piglia, seja o vínculo crítico, seja o vínculo ficcional. Uma hora, ele faz uso de utopia para tecer comentários sobre correção na obra literária. Outra hora, um dos personagens recorre à palavra para tecer comentários sobre a correspondência. Nenhum signo é estável para o escritor argentino. O deslocamento é a regra. Osorio, por sua vez, continua a reflexão sobre correspondências da seguinte forma:

Escrever uma carta é mandar uma mensagem para o futuro; falar a partir do presente com um destinatário que não se encontra ali, que não se sabe como estará (em que estado de espírito, com quem) enquanto lhe escrevemos e, principalmente, depois: ao ler-nos. A correspondência é a forma utópica da conversa, porque anula o presente e faz do futuro o único lugar possível do diálogo (Piglia, 2006b, p. 78).

Diante da epístola, todos contam com o futuro. Remetente ou destinatário. Daí o fato de ela ser incerta, indefinida. Os riscos de um fim abrupto do diálogo estão por toda a parte. A carta é a expressão de uma mão, que, para o leitor de *O último dos copistas*, permanece como imagem virtual – no livro, a mão não está ao alcance dos olhos –, assim como a própria carta, que, sem marcas caligráficas, só circunscreve um espaço para si mesma tanto por conta da linguagem fática, que se inclina para a conquista de um interlocutor, quanto pelo cabeçalho, com menção ao local, à data e ao destinatário, o Eduardo (houvesse caligrafia, haveria outro ritmo, outra disposição dos elementos na página; a tipografia, por sua vez, regula o manuscrito a ponto de instituir uma materialidade dessemelhante da caligráfica, oferecendo regularidade ao texto). Para o autor do romance, a carta, enquanto corpo de um manuscrito, conduz para a “carne de quem escreveu, à sua aparição e ao seu microcosmo” (Castro, 2008, p. 236), o que lembra as reflexões de Gaston Bachelard, para quem uma “mão é consciência de ação”, desde que esteja em contato com uma superfície, como o papel: ele, “com seu grão e sua fibra, provoca a mão

sonhadora para uma rivalidade da delicadeza” (Bachelard, 1985, p. 52). O filósofo fala do atrito que envolve, sobretudo para um “poeta da mão”, o contato com os materiais de trabalho. O manuscrito, para o mediador de *O último dos copistas*, implica um fascínio, na medida em que se converte em conquista de “um universo íntimo do outro, o lugar proibido [...] uma porta entre o privado e o público” (Castro, 2008, p. 236).

Os planos de falsificação da obra de Marcílio França Castro não estão restritos ao modo de aparição dos narradores Eduardo e Lygia, é claro. Desde a seção de abertura da obra, que conta com a assinatura de F. C., há estratégias apócrifas que, por sinal, ultrapassam o livro. A primeira publicação do texto homônimo de *O último dos copistas* ocorreu cinco anos antes da primeira versão dele, do livro, na Revista Piauí, que se tornou o suporte introdutório, dentro do qual a aparência do texto é distinta da aparência no livro – a revista, é verdade, conta com processos editoriais próprios. Não há uso nem da maioria das imagens, nem da tipografia à qual o narrador faz referência, a Garamond, que vemos em utilização no livro. No periódico, a assinatura de F. C. desaparece. Lemos tão somente o nome do autor, que, desta vez, não comete o erro na escrita de “impossibilidade”. No cabeçalho, uma imagem persiste: a reprodução de uma página do livro *Das características dos animais* (*De Animalium Proprietate*), de Manuel Philes, que foi copiado por Ângelo Vergécio, material sobre o qual F. C. – ou Marcílio França Castro – escreve: o copista “fez onze versões desse manuscrito; sobraram nove delas, espalhadas em algumas bibliotecas pelo mundo” (Castro, 2024a, p. 13).

Trata-se, no caso da imagem, da reprodução de uma página com margens espessas, assim como dois parágrafos e uma lula, cuja parte superior do corpo permanece do lado esquerdo – à direita, os oito tentáculos. Uma página dentro da página ou um livro dentro do livro. Duplo entroncamento. Em *O último dos copistas*, o romance, o fragmento da obra *Das características dos animais* abre a sequência vertiginosa que acompanha os narradores. Segundo o ensaio apócrifo, o material data de março de 1535, sendo o manuscrito mais antigo da temporada de Vergécio em Veneza. Imagem sobrevivente, ela é alvo de suspeitas, uma vez que as cópias “teriam sido obra da filha do copista, da qual nada se sabe” (Castro, 2024a, p. 13). Por mais que – com precisão – fale a respeito de eventos que assumem um elo com a realidade, o autor estabelece um pacto ficcional com o leitor. O discurso ensaístico, porém, desliza pelo acordo, a fim de adquirir aparência de realidade imediata do narrador. Ele dissimula ora no livro, ora na revista, sem embaraços, graças ao valor performático do ensaio. Nos termos de Silvina Rodrigues Lopes, isso tem a ver com uma “dimensão afirmativa, de acontecimento” da forma ensaística, na medida em que ela “não só não vai revelar nenhuma verdade oculta, mas que também não explica, não desenvolve, não acrescenta e não intensifica nada que já lá estivesse” (Lopes, 2012, p. 129).

No meio do exercício ensaístico, Marcílio França Castro rasura a própria assinatura, transformando-a na assinatura de um dos narradores. Como já sabemos, insere F. C. no jogo de falsificações do romance. Decerto, as duas iniciais podem remeter ao autor, mas, aqui, entregar-se às semelhanças é provocar o desenlace da ficção. Em vez das posições fixas, os narradores

preferem a contaminação simultânea num extrato do livro que, frequentemente, endereça-se para outra figura, o leitor, que é, a bem da verdade, o leitor por vir, o leitor utópico de *O último dos copistas*: “você que é leitor assíduo desta **revista** [...] você, que às vezes fica indeciso sobre a natureza do que está lendo, e se pergunta: afinal, isso é verdade ou invenção[?]” (Castro, 2024a, p. 7, destaque meu). Na teoria do ensaio, já está apaziguada a flexibilidade. Essa prática “integra a fragmentação, a dissonância, e até mesmo a aceitação da incerteza do conhecimento” (2012, p. 121). Haveria, por fim, múltiplas formas de iniciar a ficção de segunda mão de *O último dos copistas*, mas o ensaio adere com facilidade às estratégias de falsificação tanto pelo fato de encerrar “a oposição entre racional e irracional” quanto pelo fato de se mover “segundo um impulso de aventura” (Lopes, 2012, p. 121). Representa, por si só, o começo de uma viagem, ao longo da qual “é permitido enganar e indicar o engano, indagar e voltar a indagar”. Viajam, as figuras utópicas, com o suporte dos manuscritos, “e no fim se verá no caderno uma coleção de setas” (Castro, 2024a, p. 24).

Referências

- BACHELARD, Gaston. “Matéria e mão”. In: Bachelard, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Trad. José Américo Motta Pesanha. São Paulo: Difel, 1985.
- CASTRO, Marcílio França. “A traição: jogo de papéis trocados (entre Arlt e Borges)”. In: Fenati, Maria Carolina. *Gratuita v.2 – Caderno de Leituras*. Belo Horizonte, Chão da Feira, 2015, p. 32-35. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads//06/Gratuita-vol.-2-Caderno-de-Leituras.pdf>. Acesso em 6 jun. 2025.
- CASTRO, Marcílio França. “Ficções de segunda mão: notas sobre o manuscrito”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [S. l.], v. 28, n. 39, p. 219–239, 2008. DOI: 10.17851/2359-0076.28.39.219-239. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/30995>. Acesso em 6 jun. 2025.
- CASTRO, Marcílio França. “O último dos copistas: Para tornar-se escritor, é preciso sempre se tornar escriba”. *Revista Piauí*. Rio de Janeiro, 15 abr. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-ultimo-dos-copistas>. Acesso em 1º jul. 2025.
- CASTRO, Marcílio França. *O último dos copistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024a.
- CASTRO, Marcílio França. *O último dos copistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024b. Disponível em: https://www.amazon.com.br/ultimo-copistas-Marcilio-Franca-Castro/dp/8535936785/ref=sr_1_1?crid=KAF-FNLK70H8E&dib=eyJ2IjojMSJ9.btjLD9auIxz0m1LSzzn2rslNj5hd1lwcsECBPK3F2uvGjHj071QN20LucGB-JIEps.UUdgGFNIMarDnaPXAn3wFcL8kXubVuGp5gpfaJ-M9RM&dib_tag=se&keywords=o+ultimo+dos+copistas&qid=1751211324&sprefix=o+ultimo+dos+cop%2Caps%2C228&sr=8-1&ufe=app_do%3Aamzn1.fos.6d798eae-cadf-45de-946a-f477d47705b9&asin=B0CSH3RBSN&revisionId=d053d8c7&format=3&depth=1. Acesso em 29 jun. 2025.
- CAMPAGNOLI, Luis. “Atenção, revisão!”. *Revista Quatro Cinco Um*, São Paulo, 26 abr. 2024. Disponível em: <https://quatrocinco.com.br/resenhas/literatura/literatura-brasileira/atencao-revisao>. Acesso em 29 jun. 2025.
- DIDI-Huberman, Georges. *Atlas ou O Gaio Saber Inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2025.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. “O que é um leitor?”. PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 2006b.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.