



**Gabriel Francalanci Pessoa**

**A forma estranha da baleia: discurso épico e trágico em  
*Moby Dick*, de Herman Melville**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Prof. João de Azevedo e Dias Duarte

Rio de Janeiro  
Julho de 2019



**Gabriel Francalanci Pessoa**

**A forma estranha da baleia: discurso épico e trágico em  
*Moby Dick*, de Herman Melville**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. João de Azevedo e Dias Duarte**

Orientador

Departamento de História – Puc-Rio

**Prof. André Cabral de Almeida Cardoso**

Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – UFF

**Prof<sup>a</sup> Luiza Larangeira da Silva Mello**

Instituto de História - UFRJ

Rio de Janeiro, 09 de julho de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador ou da universidade.

## Gabriel Francalanci Pessoa

Graduou-se em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017) e mestre em História Social da Cultura (2019) pela PUC-Rio. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura norte-americana, formação do romance moderno e história intelectual.

### Ficha Catalográfica

Pessoa, Gabriel Francalanci

A forma estranha da baleia : discurso épico e trágico em *Moby Dick*, de Herman Melville / Gabriel Francalanci Pessoa ; orientador: João de Azevedo e Dias Duarte. – 2019.

146 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2019.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Século XIX. 4. Estados-Unidos. 5. Romance. 6. *Moby Dick*. 7. Herman Melville. I. Duarte, João de Azevedo e Dias. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de

## Agradecimentos

Há muito o que agradecer por esses dois anos que corresponderam à escrita da dissertação. Primeiro, os institucionais: ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, por ter me aceitado, e ao CNPQ, pela bolsa concedida nos dois anos de pesquisa.

Agora, os pessoais: Primeiro, ao João, que foi um orientador paciente e atencioso durante todo esse processo, e me auxiliou a dar forma ao meu objeto e ao texto da dissertação. Suas aulas, que me mantiveram ocupado por um semestre (algo bem importante quando o orientando costuma desaparecer por uns tempos) também suscitaram questões importantes para o desenvolvimento da dissertação, e suas revisões sempre foram muito cautelosas, e me foram de grande auxílio.

À Luiza, por ter feito parte tanto da minha banca de qualificação quanto da dissertação (nas quais seus apontamentos foram fundamentais para o amadurecimento de minhas questões), e por ter contribuído tanto para minha formação desde que comecei a estudar literatura.

Ao André, por ter aceitado compor minha banca mesmo com pouco tempo para a defesa, e analisado meu texto com tanta atenção, trazendo comentários que me auxiliaram a perceber aspectos de meu objeto que eu até então negligenciava.

Ao Eduardo, que compôs minha banca de qualificação, e, além de também realizar apontamentos valiosos, se prontificou a ler o *Moby-Dick* (algo digno de nota, tendo em vista o tamanho do romance).

À equipe que trabalhou na secretaria da pós nesses dois anos, em especial à Edna, que me auxiliava sempre que eu me confundia com processos burocráticos.

Agora, os mais pessoais:

À minha mãe, por tudo. (E por ter revisado meu segundo capítulo, o que é um extra nesse “tudo”).

A Davi e Clarice. Mais que irmãos, brothers.

Ao meu pai, pelo afeto e pelos bons conselhos em momentos de aflição.

À Bruna, que esteve comigo durante esses dois anos. Agradeço por todo o amor trocado, as aflições compartilhadas, o carinho tão necessário. Ainda sou grato pela ajuda mágica e pela consultoria ocultista que veio a calhar na hora de interpretar algumas passagens obscuras do romance.

Aos meus amigos de Vitória: Marco Tulio, Dudu, Carlinhos, Trevo, Mascarenhas, Rafael e Arthur, que, para minha felicidade, mudou-se para o Rio de Janeiro, tornando menos solitária minha vida nessa cidade, e me apresentando a pessoas maravilhosas, como a Gabi e o Daniel.

Aos meus amigos do IFCS: Marina, Felipe, Lydia, Carol, Bernardo, Ágata, Jerônimo. Foi a amizade de vocês que permitiu que me sentisse em casa no Rio, e aproveitasse tanto a faculdade. Fico feliz em ter feito tão bons amigos aqui, que levarei para minha vida.

Ao Claudinho, quem eu tive o prazer de reencontrar, e cuja amizade me é muito cara.

Agradeço, por fim, aos desenvolvedores do sci-hub e da open library, dos quais eu retirei a maior parte da minha bibliografia. Projetos assim tornam possível estudar autores sobre os quais há pouca coisa publicada no Brasil.

## Resumo

Pessoa, Gabriel Francalanci; Duarte, João de Azevedo (Orientador). **A Forma estranha da baleia: discurso épico e trágico em *Moby-Dick*, de Herman Melville**. Rio de Janeiro, 2019. 146 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação tem como objetivo investigar a historicidade da forma literária de *Moby Dick*. Pretende-se examinar como epopeia e tragédia atuam como princípios organizadores do enredo, orientando também as discussões temáticas presentes na obra, que envolvem tradições intelectuais e religiosas diversas, tais como o puritanismo e a filosofia iluminista. Também será analisada a forma pela qual o autor problematiza a identidade estadunidense, ao apresentar, tanto em Ahab quanto em Ishmael, alternativas à tradicional imagem do herói americano, marcado por uma inocência pré-lapsariana, tal como elaborada, p. ex., nos ensaios do filósofo transcendentalista Ralph Waldo Emerson. Se a tragédia aparece no romance, por meio de um diálogo constante com as peças de Shakespeare, conservando suas características fundamentais, a epopeia, ligada ao discurso de Ishmael e à descrição dos selvagens no navio, se manifestaria de forma mais difusa, relacionada à tentativa de um resgate de um sentimento de totalidade da vida perdido na modernidade, e articulada a outros tipos de discurso, especialmente à enciclopédia e à forma do ensaio.

## Palavras-chave

Século XIX; Estados-Unidos; Romance; *Moby-Dick*; Herman Melville; Epopeia; Tragédia.

## Abstract

Pessoa, Gabriel Francalanci; Duarte, João de Azevedo (Orientador). **The Weird Shape of the Whale: Epic and Tragic Discourse in Herman Melville's *Moby-Dick***. Rio de Janeiro, 2019. 146 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation intends on investigating the historicity of the literary form of *Moby Dick*, by examining how epic and tragedy act as plot-organizing principles and coordinate the thematic discussions in the book, which involve diverse intellectual and religious traditions, like puritanism and the enlightenment philosophy. It also analyzes how the auctor raises questions regarding a national American identity, as he presents, both in Ahab and Ishmael, alternatives to the traditional image of the american hero characterized by a pre-lapsarian innocence, as described in the essays of the transcendentalist philosopher Ralph Waldo Emerson. If tragedy manifests itself in the novel maintaining its essential features through a dialogue with the plays of Shakespeare, the epic, which relates to Ishmael's speech and the description of the savage characters aboard the ship, does it on more subtle and diffuse ways, which are related to an attempt to restore a feeling of totality in life that was lost in modernity. It also appears articulated to other types of speech, especially the encyclopaedic discourse and the form of the essay.

## Keywords

19th Century; Novel; United States of America; *Moby-Dick*; Herman Melville; Epic; Tragedy.

## Sumário

1. Introdução: Moby-Dick e a forma do romance	9
2. Capítulo 1: Discurso épico e experiência moderna em <i>Moby-Dick</i>	25
2.1. O oceano e a baleia: enciclopedismo e desejo de totalidade nas epopeias modernas	36
2.2. Selvageria e canibalismo em Moby-Dick: sobre a função dos selvagens no romance	46
2.3. O discurso ensaístico de Ishmael: uma comparação com “Sobre os canibais”, de Montaigne.	57
2.4. A sensibilidade cosmopolita de Ishmael e a formação de um ponto de vista épico	72
3. Capítulo 2: A revolta de adâmica de Ahab: individualismo e discurso trágico no romance	85
3.1. Individualismo quaker e a forma do jeremiad	85
3.2. O nome de Ahab	92
3.3. Drama shakespeariano e enredo trágico em Moby-Dick	97
3.4. O dilema de Starbuck: a questão da obediência no período pré-Guerra Civil	106
3.5. Individualismo e isolamento trágico	113
3.6. A sombra de Ahab: zoroastrismo, gnosticismo e simbologia esotérica no romance	116
3.7. Monomania e teoria humoral: um diagnóstico da loucura de Ahab	126
3.8. Sobre os aspectos metafísicos da caça à baleia branca	130
4. Conclusão	135
5. Referências Bibliográficas	139
5.1. Obras de Melville:	139
5.2. Obras de Referência:	139

## Introdução: *Moby-Dick* e a forma do romance

Ishmael, o narrador de *Moby-Dick*, dedicou sua vida ao estudo da baleia, e especialmente do cachalote. Mesmo assim, reconhece ser um desafio descrever de forma precisa até a parte do animal que é mais visível para aqueles que o perseguem: sua cauda.

Quando mais penso nessa cauda poderosa, mais lamento a minha pouca habilidade em descrevê-la. Há nela certos gestos que, embora pudessem dignificar a mão de um homem, permanecem totalmente inexplicáveis. Num bando grande, às vezes, esses gestos misteriosos são tão extraordinários que escutei certos caçadores dizendo que são parecidos com os sinais e símbolos da maçonaria; que a baleia, de fato, por esses métodos conversa inteligentemente com o mundo. Tampouco faltam outros movimentos do corpo da baleia, estranhos e inexplicáveis para o seu agressor mais experiente. Por mais que a disseque, não consigo ir além da superfície da sua pele; não a conheço, e jamais a conhecerei. Mas se dessa baleia nada sei nem sobre a cauda, como compreender sua cabeça? Ainda mais, como compreender seu rosto, se rosto ela não tem? Tu me verás pelas costas, a minha cauda, ela parece dizer, porém a minha face não se verá. Mas não consigo ver direito o seu traseiro, e por mais que haja indícios de um rosto, digo e repito, ela não o tem.<sup>1</sup>

Parte do problema de se precisar a forma exata da baleia decorre do fato de ela poder ser vista em toda sua dimensão apenas esparramada pelo convés, distorcida por seu próprio peso:

Embora os elefantes tenham posado para retratos de corpo inteiro, um Leviatã com vida jamais flutuou o bastante para que se fizesse seu retrato. A baleia com vida, com toda a sua majestade e importância, só pode ser vista no oceano, em águas insondáveis; e, flutuando, seu vasto volume tampouco se vê, como não se distingue um navio de esquadra em uma linha de batalha; e fora desse elemento é algo extremamente impossível para um mortal içar o seu corpo no ar, preservando todas as suas enormes ondulações e protuberâncias. Sem falar na presumível diferença de contorno entre uma jovem cria de baleias e um Leviatã platônico adulto; mesmo no caso de uma dessas jovens crias estar suspensa no convés de um navio, a sua forma é tão estranha, anguiliforme, maleável e variada, que a sua expressão exata nem mesmo o diabo conseguiria captar.<sup>2</sup>

Não é incomum encontrar, na fortuna crítica do romance, comentários similares a respeito de sua própria estrutura. Por exemplo, no artigo “‘Careful Disorder’: The Structure of *Moby-Dick*”, publicado em 1967, buscando demonstrar que o romance possui unidade de enredo ao distribuir de forma homogênea seus

---

<sup>1</sup> Melville, H. *Moby-Dick*, p. 399.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 286-7.

capítulos em relação ao espaço percorrido pelo navio, Herbert Eldridge introduz seu texto do seguinte modo:

Anyone interested in a structural approach to *Moby-Dick* is likely to be puzzled when he turns to the established theories concerning how the novel is blocked out and how various units and sequences of units are related to a larger framework. We are told either that no overall structure is discernible in a work whose growth was ‘organic’ and spontaneous or that analogies with plays and epic poems can answer our questions about fundamental structure. Somehow, with what we know about the professional novelist working with the familiar problems of length, proportion, emphasis, unity, all this rings false.<sup>3</sup>

A evidente heterogeneidade presente na composição de *Moby-Dick* fez com que o romance, logo no ano de sua publicação, recebesse algumas críticas pouco favoráveis<sup>4</sup>. Talvez a mais severa esteja presente em uma edição de 25 de outubro da revista londrina *The Athenaeum*:

This is an ill-compounded mixture of romance and matter-of-fact. The idea of a connected and collected story has obviously visited and abandoned its writer again and again in the course of composition. The style of his tale is in places disfigured by mad (rather than bad) English; and its catastrophe is hastily, weakly, and obscurely managed. The second title — “*Moby Dick*” — is the name given to a particular sperm whale, or white sea monster, more malignant and diabolical even than the sperm whale in general is known to be. This ocean fiend is invested with especial horrors for our ship’s crew; — because, once upon a time, a conflict with him cost their Captain a limb. Captain Ahab had an ivory leg made,—took an oath of retribution, — grew crazy, — lashed himself up into a purpose of cruising in quest of his adversary,—and bound all who sailed with him to stand by him in his wrath. With this cheerful Captain, on such a wise and Christian voyage of discovery, went to sea Ishmael, the imaginary writer of this narrative.

Frantic though such an invention seems to be, it might possibly have been accepted as the motive and purpose of an extravaganza had its author been consistent with himself. Nay, in such a terrible cause — when Krakens and Typhoons and the wonders of Mid-Ocean, &c. &c. were the topics and toys to be arranged and manoeuvred — we might have stretched a point in admission of electrical verbs and adjectives as hoarse as the hurricane. There is a time for everything in imaginative literature;—and, according to its order, a place — for rant as well as for reserve; but the rant must be good, honest, shameless rant, without flaw or misgiving. The voice of “the storm wind Euroclydon” must not be interrupted by the facts of Scoresby and the figures of Cocker. Ravings and scraps of useful knowledge flung together salad-wise make a dish in which there may be much surprise, but in which there is little savour. The real secret of this patchiness in the present case is disclosed in Mr. Melville’s appendix; which contains such an assortment of curious quotations as Southey might have wrought up into a whale-chapter for ‘The Doctor,’ — suggesting the idea that a substantial work on the subject may have been originally contemplated. Either Mr. Melville’s purpose must have changed, or his power must have fallen short. The result is, at all events, a most provoking book, — neither so utterly extravagant as to be entirely comfortable, nor so instructively complete as to take place among documents on the subject of the Great Fish, his capabilities, his home and his capture. Our author

<sup>3</sup> Eldridge, H. ‘Careful Disorder’: The Structure of *Moby-Dick*, p. 145.

<sup>4</sup> A edição crítica de *Moby-Dick* organizada por Heschel Parker (Melville, H. *Moby-Dick* (Norton Critical Views, Ed. Hershel Parker & Harrison Hayford) apresenta uma ampla seleção das críticas do romance publicadas no mesmo ano de seu lançamento.

must be henceforth numbered in the company of the incorrigibles who occasionally tantalize us with indications of genius, while they constantly summon us to endure monstrosities, carelessnesses, and other such harassing manifestations of bad taste as daring or disordered ingenuity can devise.<sup>5</sup>

Publicado pela primeira vez em outubro de 1851, o livro foi o sexto escrito por Herman Melville, que ficara famoso com seu bem-sucedido *Typee*, de 1846, que narra de forma ficcionalizada a aventura que tivera quando foi cativo de uma tribo polinésia junto a um amigo no Taiti. Suas obras posteriores haviam adquirido gradativamente menos sucesso, e, configurando seu projeto literário mais ambicioso até então, este romance, que hoje é considerado uma das grandes obras da ficção estadunidense, também não seria diferente. Como nos anteriores, Melville pretendia, em seu projeto inicial, escrever uma narrativa semi-autobiográfica baseada nas experiências que ele tivera enquanto trabalhou como marinheiro, apoiada por informações retiradas de diversos livros acerca da anatomia das baleias e das particularidades de sua pesca. Já havia escrito três romances situados nas ilhas do Pacífico (o último dos quais, *Mardi*, seu quarto livro e primeira tentativa séria de escrever algo mais elaborado filosoficamente, estaria menos preso às vivências pessoais do autor), um situado em um navio de guerra norte-americano, no qual estivera por seis meses em sua volta para casa do Pacífico, e outro em um navio mercante com destino a Liverpool, uma das primeiras viagens que ele teria realizado nessa profissão.

De acordo com evidências encontradas na epistolografia de Melville e de seus correspondentes mais próximos nos dois anos da composição de *Moby-Dick*, o romance, que seu amigo Evert Duyckinck, em uma carta ao irmão, diria em meados de 1850 estar praticamente pronto, teria seu projeto original radicalmente alterado em decorrência das leituras e encontros que causaram grande impacto no autor durante esse período. A descrição que o editor faz do manuscrito que lera na ocasião demonstra como, ainda que em sua primeira versão ele já estivesse praticamente concluído, o texto de então parecia ser bem mais simples que sua versão final: “Melville has a new book mostly done – a romantic, fanciful, & literal & most enjoyable presentment of the whale fishery, – something quite new”<sup>6</sup>. Sua opinião acerca da obra final, porém, apesar de ainda ser elogiosa, também

<sup>5</sup> Anonymous, “An Ill Compounded Mixture”. In: Melville, H. *op. cit.*, pp. 581-2

<sup>6</sup> Duyckinck, E. *Apud* Barbour, J. “The Composition of Moby-Dick”, pp. 345-6.

enfanzaria o fato de tantos tipos diferentes de discurso misturarem-se na obra, de forma até bastante desarmônica:

A difficulty in the estimate of this, in common with one or two other of Mr. Melville's books, occurs from the double character under which they present themselves. In one light they are romantic fictions, in another statements of absolute fact. When to this is added that the romance is made a vehicle of opinion and satire through a more or less opaque allegorical veil, as particularly in the latter half of *Mardi*, and to some extent in this present volume, the critical difficulty is considerably thickened. It becomes quite impossible to submit such books to a distinct classification as fact, fiction, or essay. Something of a parallel may be found in Jean Paul's German tales, with an admixture of Southey's *Doctor*. Under these combined influences of personal observation, actual fidelity to local truthfulness in description, a taste for reading and sentiment, a fondness for fanciful analogies, near and remote, a rash daring in speculation, reckless at times of taste and propriety, again refined and eloquent, this volume of *Moby Dick* may be pronounced a most remarkable sea-dish — an intellectual chowder of romance, philosophy, natural history, fine writing, good feeling, bad sayings — but over which, in spite of all uncertainties, and in spite of the author himself, predominates his keen perceptive faculties, exhibited in vivid narration.<sup>7</sup>

Duyckinck chegaria a propor que haveria três livros dentro de *Moby-Dick*: um com informações precisas a respeito do cachalote e da atividade baleeira, um melodrama faustiano centrado em *Ahab*, herói melancólico atormentado por uma questão metafísica; e um terceiro de tom mais ensaístico, que contém os devaneios satíricos e por vezes absurdos de Ishmael.

Os anos de 1850-1 foram os mais estudados da vida de Melville, e vários autores buscaram estabelecer a ordem na qual os capítulos foram compostos, chegando a um consenso, atestado por inúmeras evidências, de que *Ahab*, em torno do qual a maior parte da trama se desenvolve, teria sido uma adição tardia à narrativa, muito possivelmente influenciada pela leitura das peças de Shakespeare, do livro *Mosses from an Old Manse* e pela recém-estabelecida amizade com seu autor, Nathaniel Hawthorne, a quem o romance é dedicado. Essa teoria, que ficou conhecida como os “dois *Moby-Dicks*”, aqui bastante simplificada, será um pouco melhor detalhada no segundo capítulo. Esta dissertação aproxima-se parcialmente dessa categorização do romance, já que, apesar de não se propor a investigar o processo de escrita da obra, identifica cada um dos dois protagonistas da narrativa, Ishmael e *Ahab*, com tipos textuais específicos organizados segundo dois princípios, um classificado como “épico”, por estabelecer uma distância em relação ao objeto narrado que permite que seja possível suspender indefinidamente a narrativa, tornando-a capaz de incorporar múltiplas histórias, comentários e dados

<sup>7</sup> Duyckinck, E. “A Friend Does His Christian Duty”. In: Melville, H. *op. cit.*, pp. 594-5.

anatômicos; e o outro como “trágico”, por concentrar o enredo e fazer avançar a ação, evidenciando a solidão de seu protagonista, em um mundo no qual não lhe parece haver lugar; e empregando, para tal, uma linguagem explicitamente cênica.

Apesar de, na crítica, serem frequentes as associações entre o romance e esses dois gêneros, a eles dificilmente se atribui o mesmo peso nas análises, que, em sua maioria, concentram-se em apenas um dos dois, ou, quando tratam de ambos, buscam estabelecer a predominância de um sobre o outro. O maior destaque do trabalho realizado em relação ao que já foi escrito acerca do tema é buscar descrever o uso de elementos desses dois gêneros no romance de forma que se incluam as várias modalidades não-narrativas de discurso, como o ensaio, a religião, a filosofia, a anatomia, entre outros. Compreende-se que sua articulação está, no romance, em grande parte associada ao sentido específico que Melville confere aos dilemas vividos por sua nação, que passava por um violento processo de expansão territorial e econômica, ao mesmo tempo em que se agravavam as disputas internas em torno da questão da escravidão. *Moby-Dick* também apresenta um forte diálogo com uma tradição nacional que buscava estabelecer uma identidade americana a partir do princípio calvinista do individualismo, expressa da forma mais inequívoca no mito do Adão Americano, que, segundo Robert Lewis, perpassou grande parte da produção intelectual estadunidense do período que corresponde aproximadamente aos anos entre as décadas de 1820 e o 1860<sup>8</sup>. A análise desse modelo de herói é fundamental, pois propõe-se aqui que Melville apresenta, no personagem de Ahab, uma versão trágica para um ideal até então majoritariamente descrito de modo épico.

Seguirá, agora, um breve resumo do percurso de cada capítulo. O primeiro, centrado na figura de Ishmael e na presença de elementos do gênero épico no romance, inicia com um breve indicação da forma como esses gêneros eram compreendidos na época do autor, principalmente por meio da análise de um ensaio escrito por Goethe e Schiller, aliada ao exame de algumas definições posteriores que parecem mais próximas do modo pelo qual essa relação se manifesta na obra, elaboradas por Thomas Mann, Mikhail Bakhtin, György Lukács, Northrop Frye e Franco Moretti. Depois, será realizada uma investigação acerca da função que os

---

<sup>8</sup> Cf. LEWIS, R. *The American Adam*, pp. 1-13.

espaços do oceano e do navio assumem na narrativa, aliada à discussão acerca do caráter enciclopédico da obra, associado ao tema da baleia. Chega-se, então, à análise da presença de Queequeg e outros personagens “selvagens” em *Moby-Dick*, e do modo como conceitos como “selvageria”, “canibalismo” e “escravidão” figuram nos comentários de Ishmael, o que levará a uma comparação entre a obra e o famoso ensaio “Sobre os Canibais”, de Montaigne, buscando identificar marcas do discurso ensaístico em *Moby Dick*. Finalmente, será feita uma reflexão acerca da função que o cosmopolitismo desempenha no estabelecimento do ponto de vista da narração.

No segundo capítulo, primeiro será descrita a doutrina individualista que fundamenta o ideal de herói americano formulado por Emerson – em contraposição ao qual Melville apresentaria sua versão trágica –, em conjunto com um tipo específico de pregação puritana com o qual apresenta afinidade, denominado *jeremiad*, que, segundo Bercovitch, foi um importante elemento de coesão na sociedade americana desde sua fundamentação, e serviu de base para a constituição de uma parcela importante da retórica nacionalista estadunidense do século XIX. Em seguida, há uma breve introdução do capitão do *Pequod*, a partir de sua relação com o rei bíblico que lhe deu o nome. A presença de elementos do gênero trágico no romance é então analisada, primeiramente a partir da investigação da leitura de Melville das peças de Shakespeare, que seriam sua principal referência na composição do estilo das falas de Ahab e seus imediatos, e depois a fábula do romance seria investigada, em uma comparação com o modelo de enredo dramático defendido por Aristóteles na *Poética*. Seguirá, então, um estudo da figura de Starbuck e sua relação com o contexto político da América na década de 1840 e dos anos nos quais o livro foi escrito. Por fim, há uma análise dos elementos que compõem o isolamento trágico do capitão: sua postura sacrílega e ligação com religiões orientais, sua loucura e, por fim, seu dilema metafísico e revolta contra o “ser” por trás dos fenômenos naturais.

Como se pode perceber por esse resumo, epopeia e tragédia associam-se, neste trabalho, a diversas tradições intelectuais e tipos de discurso não-ficcional, em uma combinação de elementos bastante heterogêneos. Acredita-se, porém, que analisar a obra por meio de sua relação com esses dois gêneros, apesar de demandar que se estabeleça uma definição bastante ampla de ambos e de sua relação com a

forma do romance estudado, pode ser útil para que se percebam os princípios que atuam na organização e conferem um sentido literário aos diversos tipos textuais e tradições intelectuais mobilizados pelo autor.

Antes de seguir aos capítulos em questão, visto que um trata da epopeia, o outro da tragédia, e *Moby-Dick* é um romance (*novel* – ou pelo menos foi assim que Melville o concebeu), cabe realizar um breve comentário acerca de como a obra se relaciona com algumas definições do gênero romanesco. Primeiro, há controvérsias a respeito da classificação de *Moby-Dick* como um “*novel*”. Um crítico anônimo de seu tempo, por exemplo, considerou o emprego desse tipo de terminologia inadequado para a obra:

The Whale is a most extraordinary work. There is so much eccentricity in its style and in its construction, in the original conception and in the gradual development of its strange and improbable story, that we are at a loss to determine in what category of works of amusement to place it. It is certainly neither a novel nor a romance, although it is made to drag its weary length through three closely printed volumes, and is published by Bentley, who, par excellence, is the publisher of the novels of the fashionable world, for who ever heard of novel or romance without a heroine or a single love scene?<sup>9</sup>

Um trabalho cuja definição de *novel* tende a excluir o livro em questão é *The Rise of the Novel*, de Ian Watt, que, dedicando sua análise às obras de Defoe, Richardson e Fielding, argumenta que o gênero se desenvolveu primeiramente na Inglaterra, relacionado à ascensão da filosofia empirista, que valorizava a experiência individual acima do conhecimento legado pela tradição. Essa nova forma literária, portanto, valorizaria uma originalidade do enredo que atestasse a singularidade dos eventos ocorridos, aproximando a fábula da realidade cotidiana partilhada pelo escritor e seus leitores. Watt, ao tentar estabelecer critérios mais concretos para sua análise do surgimento dessa nova forma literária, elabora uma definição que parece excluir notoriamente uma obra como *Moby-Dick*, ao argumentar que o uso de nomes próprios convencionais e uma maior preocupação com uma precisão geográfica seriam fundamentais em sua distinção em relação ao antigo *romance*:

The concept of realistic particularity in literature is itself somewhat too general to be capable of concrete demonstration: for such demonstration to be possible the relationship of realistic particularity to some specific aspects of narrative technique must first be established. Two such aspects suggest themselves as of especial importance in the novel – characterisation, and presentation of background: the novel is surely distinguished from other genres and from previous

<sup>9</sup> Anonymous. “A Most Extraordinary Work”. In: Melville, H. *op. cit.*, p. 585

forms of fiction by the amount of attention it habitually accords both to the individualisation of its characters and to the detailed presentation of their environment.<sup>10</sup>

No livro, os personagens agem de forma caricatural, e seus nomes são, em certos casos, retirados da antiguidade e atrelados a profecias, em outros monossilábicos ou genéricos (como Daggoo para um africano), ou ainda se ligam de algum modo pouco verossímil à personalidade de seus detentores; e, ainda que o navio e sua trajetória sejam descritos de forma detalhada, Melville não se importa em inventar uma ilha para servir como terra natal de Queequeg.

Watt não é o único a identificar o *novel* com uma pretensão de descrever a realidade de modo fidedigno. Catherine Gallagher, também analisando a disseminação do termo no século XVIII na Inglaterra, ao demonstrar como esse tipo de narrativa, recebido inicialmente com bastante desconfiança, necessitou que fosse elaborada uma nova forma de classificação textual baseada em critérios relacionados à ficcionalidade das obras, também parece estabelecer uma distinção que exclui *Moby-Dick* da definição original do termo ‘*novel*’.

The novel is not just one kind of fictional narrative among others; it is the kind in which and through which fictionality became manifest, explicit, widely understood, and accepted. The historical connection between the terms novel and fiction is intimate; they were mutually constitutive. And yet the novel has also been widely regarded as a form that tried, for at least two centuries, to hide its fictionality behind verisimilitude or realism, insisting on certain kinds of referentiality and even making extensive truth claims.<sup>11</sup>

Assim, *Moby-Dick* parece mais próximo de um *romance* que um *novel*, se este for compreendido a partir das definições que surgiram com o termo no século XVIII. A obra, porém, está perpassada por um sentido trágico pouco característico de um *romance*, além de apresentar um profundo diálogo com suas próprias condições históricas, também estranho a esse gênero mais antigo. Surge, então, um problema: apesar de não se encaixar nas definições de *novel*, *Moby-Dick* também não pode ser descrito como um *romance*, se entende-se que este estava baseado nos valores tradicionais anteriores ao desenvolvimento do individualismo moderno. Se o livro apresenta personagens excepcionais em um mundo perpassado por circunstâncias místicas, que por vezes dão a impressão de serem a personificação de alguma qualidade moral ou determinada atitude diante da vida, com nomes que,

<sup>10</sup> Watt, I. *The Rise of the Novel*, p. 17.

<sup>11</sup> Gallagher, C. “The Rise of Fictionality”, p. 337

com exceção de alguns, não assemelham com os encontrados em pessoas de carne e osso da época de Melville, esses atributos parecem terem sido articulados de forma intencional e artificialmente antiquada, demonstrando um nível de autorreflexividade narrativa que impede que a obra seja identificada com o ingênuo *romance* descrito por ambos os autores.

Essa comparação dos aspectos formais de *Moby-Dick* com as características do *novel* descritas por Watt e Gallagher não pretende apenas demonstrar que o termo passou, com o tempo, a abranger diferentes tipos de narrativa ficcional em prosa, das quais muitas recuperaram características do *romance* e desafiam as definições originais do gênero; mas apresentar um contraponto às teorias que identificam o desenvolvimento do romance no século XIX com um gradual refinamento das formas de representação do cotidiano, muitas das quais relacionadas às teses desenvolvidas por Auerbach nos capítulos finais de seu *Mimesis*<sup>12</sup>. Um exemplo encontra-se no artigo de Franco Moretti intitulado “*Serious Century*”:

The bildungsroman, and the bittersweet mix of frustration and possibility; courtship novels, and the prescribed world of good manners; the historical novel, and the daily rituals of the past; the urban novel, and the narrativization of existence in the new metropolis. It is a generalized reawakening of the everyday, that produced by nineteenth-century novels.<sup>13</sup>

Como Northrop Frye aponta em *Anatomy of Criticism*, *Moby-Dick* parece ocupar um lugar marginal nessa tradição específica de análise do gênero romanesco:

When we start to think seriously about the novel, not as fiction, but as a form of fiction, we feel that its characteristics, whatever they are, are such as make, say, Defoe, Fielding, Austen, and James central in its tradition, and Borrow, Peacock, Melville, and Emily Bronte somehow peripheral. This is not an estimate of merit: we may think *Moby Dick* ‘greater’ than *The Egoist* and yet feel that Meredith’s book is closer to being a typical novel. Fielding’s conception of the novel as a comic epic in prose seems fundamental to the tradition he did so much to establish. In novels that we think of as typical, like those of Jane Austen, plot and dialogue are closely linked to the conventions of the comedy of manners.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Cf. Auerbach, E. “Na mansão de La Mole”. In: *Mimesis*, pp. 404-442.

<sup>13</sup> Moretti, F. “*Serious Century*”, p. 377. Em seu *Moder Epic: The World-System from Goethe to Garcia-Márquez*, Moretti adotaria o termo ‘*Modern Epic*’, ao invés de ‘*novel*’ para caracterizar *Moby-Dick*.

<sup>14</sup> Frye, N. *Anatomy of Criticism*, p. 304

O autor buscaria reestabelecer o termo “*romance*”, caracterizando-o de acordo com o potencial alegórico de seus personagens, que expressam uma “individualidade pura”, independente de qualquer tipo de jogo social:

The essential difference between novel and romance lies in the conception of characterization. The romancer does not attempt to create ‘real people’ so much as stylized figures which expand into psychological archetypes. It is in the romance that we find Jung's libido, anima, and shadow reflected in the hero, heroine, and villain respectively. That is why the romance so often radiates a glow of subjective intensity that the novel lacks, and why a suggestion of allegory is constantly creeping in around its fringes. Certain elements of character are released in the romance which make it naturally a more revolutionary form than the novel. The novelist deals with personality, with characters wearing their personate or social masks. He needs the framework of a stable society, and many of our best novelists have been conventional to the verge of fussiness. The romancer deals with individuality, with characters in vacuo idealized by reverie, and, however conservative he may be, something nihilistic and untamable is likely to keep breaking out of his pages.

The prose romance, then, is an independent form of fiction to be distinguished from the novel and extracted from the miscellaneous heap of prose works now covered by that term. Even in the other heap known as short stories one can isolate the tale form used by Poe, which bears the same relation to the full romance that the stories of Chekhov or Catherine Mansfield do to the novel. ‘Pure’ examples of either form are never found; there is hardly any modern romance that could not be made out to be a novel, and vice-versa.<sup>15</sup>

Nesse ensaio, Frye busca restringir o sentido de *novel*, que passou a designar praticamente todo texto de ficção em prosa que apresenta determinada extensão. Para isso, ele descreve uma série de outros gêneros possíveis de serem encontrados em narrativas de ficção em prosa. Além do *romance*, *Moby-Dick* apresentaria uma afinidade especial com um tipo de discurso enciclopédico que o autor se refere como “*anatomy*”:

To sum up then: when we examine fiction from the point of view of form, we can see four chief strands binding it together, novel, confession, anatomy, and romance. The six possible combinations of these forms all exist, and we have shown how the novel has combined with each of the other three. Exclusive concentration on one form is rare: the early novels of George Eliot, for instance, are influenced by the romance, and the later ones by the anatomy. The romance-confession hybrid is found, naturally, in the auto-biography of a romantic temperament, and is represented in English by the extroverted George Borrow and the introverted De Quincey. The romance-anatomy one we have noticed in Rabelais; a later example is *Moby Dick*, where the romantic theme of the wild hunt expands into an encyclopaedic anatomy of the whale.<sup>16</sup>

Apesar de afinidade de *Moby-Dick* com o discurso enciclopédico ser um aspecto importante da obra, um sistema de classificação que a qualifica como um ‘*romance-anatomy*’, diferenciando-a de ‘*novels*’ e ‘*confessions*’, apesar de não

<sup>15</sup> Frye, N. *op. cit.*, pp. 304-5

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 312-3.

estar equivocado e poder trazer à tona elementos importantes em determinadas obras, parece, de um modo geral, pouco conveniente, pois tal qualificação, feita a partir da junção de dois termos bastante específicos, além de reduzir o número de tipos textuais que compõem o romance, dificulta uma caracterização mais geral que pode ser obtida a partir da comparação com outros romances da época. A teoria de Frye, porém, será uma das referências teóricas fundamentais na caracterização da forma de *Moby-Dick*. Dentre os quatro ensaios que compõem o seu livro, o primeiro deles, “Historical Criticism: Theory of Modes”, terá especial importância. Nesse texto, Frye se apropria da *Poética* de Aristóteles para caracterizar os cinco modos ficcionais que vigoraram na literatura ocidental, baseados na posição que o herói da narrativa ocupa em relação a seu ambiente:

In the second paragraph of the *Poetics*, Aristotle speaks of the differences in works of fiction which are caused by the different elevations of the characters in them. In some fictions, he says, the characters are better than we are, in others worse, in still others on the same level. This passage has not received much attention from modern critics, as the importance Aristotle assigns to goodness and badness seems to indicate a somewhat narrowly moralistic view of literature. Aristotle's words for good and bad, however, are *spoudaios* and *phaulos*, which have a figurative sense of weighty and light. In literary fictions the plot consists of somebody doing something. The somebody, if an individual, is the hero, and the something he does or fails to do is what he can do, or could have done, on the level of the postulates made about him by the author and the consequent expectations of the audience. Fictions, therefore, may be classified, not morally, but by the hero's power of action, which may be greater than ours, less, or roughly the same. Thus:

1. If superior in kind both to other men and to the environment of other men, the hero is a divine being, and the story about him will be a myth in the common sense of a story about a god. Such stories have an important place in literature, but are as a rule found outside the normal literary categories.

2. If superior in degree to other men and to his environment, the hero is the typical hero of romance, whose actions are marvellous but who is himself identified as a human being. The hero of romance moves in a world in which the ordinary laws of nature are slightly suspended: prodigies of courage and endurance, unnatural to us, are natural to him, and enchanted weapons, talking animals, terrifying ogres and witches, and talismans of miraculous power violate no rule of probability once the postulates of romance have been established. Here we have moved from myth, properly so called, into legend, folk tale, marchen, and their literary affiliates and derivatives.

3. If superior in degree to other men but not to his natural environment, the hero is a leader. He has authority, passions, and powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature. This is the hero of the high mimetic mode, of most epic and tragedy, and is primarily the kind of hero that Aristotle had in mind.

4. If superior neither to other men nor to his environment, the hero is one of us: we respond to a sense of his common humanity, and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience. This gives us the hero of the low mimetic mode, of most comedy and of realistic fiction. ‘High’ and ‘low’ have no connotations of comparative value, but are purely diagrammatic, as they are when they refer to Biblical critics or Anglicans. On this level the difficulty

in retaining the word ‘hero,’ which has a more limited meaning among the preceding modes, occasionally strikes an author. Thackeray thus feels obliged to call *Vanity Fair* a novel without a hero.

5. If inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity, the hero belongs to the ironic mode. This is still true when the reader feels that he is or might be in the same situation, as the situation is being judged by the norms of a greater freedom.

Looking over this table, we can see that European fiction, during the last fifteen centuries, has steadily moved its center of gravity down the list. [...]<sup>17</sup>

Apesar de a última frase ser bastante contestável, além de a divisão em modos fornecer um critério bem objetivo de análise textual, o estabelecimento de um quinto, o “irônico”, que sucederia o “*low mimetic*” ao qual os “*novels*” são mais tradicionalmente associados, parece mais apropriado para qualificar determinados aspectos do romance, como as diferenças no estatuto de cada personagem. Nele, parece haver uma evidenciação da condição miserável de seus protagonistas, que pode ou não ser compartilhada com o leitor. Um pouco adiante no capítulo, ao investigar a relação de cada modo com a forma da tragédia, o autor fornece uma definição mais detalhada:

The conception of irony meets us in Aristotle's *Ethics*, where the *iron* is the man who deprecates himself, as opposed to the *alazon*<sup>18</sup>. Such a man makes himself invulnerable, and, though Aristotle disapproves of him, there is no question that he is a predestined artist, just as the *alazon* is one of his predestined victims. The term irony, then, indicates a technique of appearing to be less than one is, which in literature becomes most commonly a technique of saying as little and meaning as much as possible, or, in a more general way, a pattern of words that turns away from direct statement or its own obvious meaning. (I am not using the word ironic itself in any unfamiliar sense, though I am exploring some of its implications.)

The ironic fiction-writer, then, deprecates himself and, like Socrates, pretends to know nothing, even that he is ironic. Complete objectivity and suppression of all explicit moral judgements are essential to his method. Thus pity and fear are not raised in ironic art: they are reflected to the reader from the art. When we try to isolate the ironic as such, we find that it seems to be simply the attitude of the poet as such, a dispassionate construction of a literary form, with all assertive elements, implied or expressed, eliminated. Irony, as a mode, is born from the low mimetic; it takes life exactly as it finds it. But the ironist fables without moralizing, and has no object but his subject. Irony is naturally a sophisticated mode, and the chief difference between sophisticated and naive irony is that the naive ironist calls attention to the fact that he is being ironic, whereas sophisticated irony merely states, and lets the reader add the ironic tone himself. [...]

Thus the figure of a typical or random victim begins to crystallize in domestic tragedy as it deepens in ironic tone. We may call this typical victim the *pharmakos* or scapegoat. We meet a *pharmakos* figure in Hawthorne's Hester Prynne, in Melville's Billy Budd, in Hardy's Tess, in the Septimus of Mrs. Dalloway, in stories of persecuted Jews and Negroes, in stories of artists whose genius makes

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 33-4

<sup>18</sup>“The type of character involved here we may call by the Greek word *alazon*, which means impostor, someone who pretends or tries to be something more than he is. The most popular types of *dazon* are the miles gloriosus and the learned crank or obsessed philosopher.” *Ibidem*, p. 39.

them Ishmaels of a bourgeois society. The *pharmakos* is neither innocent nor guilty. He is innocent in the sense that what happens to him is far greater than anything he has done provokes, like the mountaineer whose shout brings down an avalanche. He is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world where such injustices are an inescapable part of existence. [...]

The *pharmakos*, in short, is in the situation of Job. Job can defend himself against the charge of having done something that makes his catastrophe morally intelligible; but the success of his defense makes it morally unintelligible. Thus the incongruous and the inevitable, which are combined in tragedy, separate into opposite poles of irony. At one pole is the inevitable irony of human life. What happens to, say, the hero of Kafka's Trial is not the result of what he has done, but the end of what he is, which is an 'all too human' being. The archetype of the inevitably ironic is Adam, human nature under sentence of death. At the other pole is the incongruous irony of human life, in which all attempts to transfer guilt to a victim give that victim something of the dignity of innocence. The archetype of the incongruously ironic is Christ, the perfectly innocent victim excluded from human society. Halfway between is the central figure of tragedy, who is human and yet of a heroic size which often has in it the suggestion of divinity. His archetype is Prometheus, the immortal titan rejected by the gods for befriending men. [...]

These references may help to explain something that might otherwise be a puzzling fact about modern literature. Irony descends from the low mimetic: it begins in realism and dispassionate observation. But as it does so, it moves steadily towards myth, and dim outlines of sacrificial rituals and dying gods begin to reappear in it. Our five modes evidently go around in a circle. This reappearance of myth in the ironic is particularly clear in Kafka and in Joyce.<sup>19</sup>

A ironia, portanto, para Frye, baseada na degradação (voluntária ou não) do protagonista, possui uma dimensão arquetípica, capaz de reestabelecer um sentido mitológico encontrado em algumas obras literárias da modernidade. Essa definição parece adequar-se bem ao modelo de narrador apresentado no romance em questão, que não se importa tanto em receber ordens e pontapés de seus superiores. Um capítulo, em especial, parece apresentá-la de modo bem evidente: Ishmael, explicando certos aspectos da ética baleeira em alto-mar, precisava os parâmetros utilizados para estipular se uma baleia já era considerada posse de outra embarcação, distinguindo entre um “peixe preso”, que deveria estar conectado pela linha do arpão a um bote tripulado, e um “peixe solto”, que não tivesse sido ainda arpoado ou estivesse atado a um bote vazio, que virara durante a caçada. Logo, porém, esse princípio seria estendido, e aplicado a várias outras situações:

[...] essas duas leis de ‘peixe preso’ e ‘peixe solto’, repito, se pensarmos bem, encontram-se embaçadas em toda a jurisprudência humana; pois, a despeito das suas esculturas complicadas, o Templo da Lei, como o Templo dos Filisteus, tem apenas dois pilares para se apoiar.

Não existe um ditado em todas as bocas, segundo o qual a posse é metade da lei; ou seja, sem se levar em conta como se obteve a coisa? Mas amiúde a posse é a lei por inteiro. O que são os tendões e as almas dos servos russos e dos escravos

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 40-2.

republicanos senão peixe preso, cuja posse equivale à totalidade da lei? Para o senhorio ganancioso, o que são as economias da viúva, senão peixe preso? O que é o ágio devastador que Mordecai, o agiota, recebe do coitado do Woebegone, o falido, de um empréstimo para que a família Woebegone não morra de fome; o que é esse ágio devastador, senão peixe preso? O que é a renda de cem mil libras do arcebispo de Savesoul, tirada do escasso pão e queijo de milhares de trabalhadores de costas curvadas (todos certos de irem ao céu sem a ajuda de Savesoul), o que é esse número redondo de cem mil, senão peixe preso? O que é o Texas para o irmão Jonathan, aquele soldado apostólico armado de lança, senão peixe preso? E, em relação a todos eles, a posse não é a lei por inteiro?

Mas se a doutrina do peixe preso é bastante aplicável, em geral, a doutrina análoga do peixe solto o é ainda mais. É aplicável internacional e universalmente.

O que era a América em 1492, senão um peixe solto, no qual Colombo fincou o estandarte espanhol, como bandeira dos reis, seu senhor e senhora? O que era a Polônia para o czar? A Grécia para os turcos? A Índia para a Inglaterra? O que é o México para os Estados Unidos no final? Todos peixes soltos.

O que são os Direitos do Homem e as Liberdades do Mundo, senão peixe solto? As opiniões e os juízos dos homens, senão peixe solto? O que é o princípio religioso, dentro deles, senão peixe solto? O que são as ideias dos pensadores para os verborrágicos pomposos, senão peixe solto? O que é o imenso globo, senão peixe solto? E o que é você, leitor, senão peixe solto e também peixe preso?<sup>20</sup>.

Uma definição do gênero romanesco que parece ter mais afinidade com a forma de *Moby-Dick* do que aquela oferecida pelos estudiosos do “realismo” encontra-se na teoria de Bakhtin, que descreve o seu desenvolvimento a partir de gêneros antigos que assumiram posições marginais tanto em suas culturas quanto na crítica literária posterior, como a sátira menipeia e os diálogos socráticos. O romance (e a tradição de textos que o precederam identificados por Bakhtin como pertencentes ao gênero sério-cômico) teria a peculiaridade de, não apresentando uma forma tão consolidada quanto a epopeia ou a tragédia e, diferentemente destas, ainda conservando sua capacidade de se transformar, poder agregar em si diferentes tipos de discurso, parodiando-os e ridicularizando seu convencionalismo (o que o autor denomina o “plurilinguismo” do romance). O teórico prioriza em suas análises autores como Gógol e Rabelais, que não recebem tanta atenção dos adeptos da teoria do romance realista. A emergência de uma forma moderna do gênero a partir do século XVIII, porém, não deixa de ser ressaltada como ponto de inflexão em sua história, quando novos critérios passaram a ser utilizados em sua definição:

Neste sentido, a criação de um novo tipo de romance no século XVIII é acompanhada por uma série de julgamentos particularmente significativos. Abre-se esta série com os julgamentos de Fielding sobre o seu romance e seu personagem, *Tom Jones*. Em continuação, surge o prefácio de Wieland para *Agathon*, mas o elo mais importante é o *Ensaio Sobre o Romance*, de Blankenburg. Na realidade, a conclusão desta série surge com a teoria do romance dada posteriormente por Hegel. Para todas estas declarações, que refletem a evolução

<sup>20</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 419.

do romance em uma das suas etapas importantes (*Tom Jones, Agathon, Wilhelm Meister*), são características as seguintes exigências: 1. O romance não deve ser ‘poético’ no sentido pelo qual os outros gêneros literários se apresentam como tais; 2. O personagem do romance não deve ser ‘heróico’, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra; ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores, quanto os elevados, tanto os cômicos, quanto os sérios; 3. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, que é educado pela vida; 4. O romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo (esta ideia, com toda a clareza, foi exposta por Blankenburg, e mais tarde retomada por Hegel).

[...] Aqui, o romance – tanto na sua prática, quanto na teoria que lhe é correlata – apresenta-se direta e conscientemente como gênero crítico e autocrítico, como algo que deve renovar os próprios fundamentos da literariedade e da poeticidade dominantes. O confronto do romance com o epos (e a oposição deles) apresenta-se, por um lado, como um aspecto da crítica de outros gêneros literários (em particular do tipo mesmo de heroização épica); por outro lado, tem por objetivo elevar a sua significação como gênero-mestre da nova literatura.<sup>21</sup>

Apesar de ser, em muitos aspectos, semelhante às análises de Gallagher e Watt em seu tratamento da ascensão do romance no século XVIII, por não darem tanta ênfase à questão da correspondência com o cotidiano, nenhum dos pontos expostos no trecho parece apresentar alguma incompatibilidade irreconciliável com a forma de *Moby-Dick*, apesar de indicarem que o modelo ideal de personagem romanescos é contemplado apenas por Ishmael, que, como se verá no capítulo dedicado a ele, por diversas vezes parece ser o único do navio a pertencer ao mundo prosaico dos homens comuns. A teoria bakhtiniana do romance também dispensa mais atenção à forma pela qual tipos de texto não-ficcionais são incorporados nesse gênero, o que é crucial para que se possa dar conta de uma obra que se destacou-se já no momento de sua publicação por sua linguagem extremamente heterogênea:

Já desde o começo, o romance e os seus gêneros precursores apoiavam-se em diversas formas extraliterárias da vida pública e privada, sobretudo retóricas (e existe até mesmo uma teoria que deriva o romance da retórica). E nas épocas seguintes de sua evolução, o romance se utilizou larga e substancialmente das cartas, dos diários, das confissões, dos métodos da nova retórica judicial, etc. Construído na zona de contato com um evento da atualidade inacabada o romance frequentemente ultrapassou as fronteiras da arte literária específica, transformando-se então ora num sermão moralizador, ora num tratado filosófico, ora em verdadeira diatribe política ora em algo que se degenera numa obscura confissão íntima, primária, em ‘grito da alma’, etc. Todos estes fenômenos são extremamente característicos do romance, enquanto gênero, que está por se constituir. Pois as fronteiras entre o artístico e o extraliterário, entre a literatura e a não literatura, etc., não são mais estabelecidas pelos deuses. Toda especificidade é histórica. O porvir da literatura não é só crescimento e mudança nos limites das inabaláveis fronteiras de sua especificidade, ele abala as próprias fronteiras.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Bakhtin, M “Epos e romance”, pp. 402-3.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 422.

Se o estudo da forma romanesca em *Moby-Dick*, a partir das teorias brevemente expostas aqui, parece indicar alguns caminhos potencialmente proveitosos para que se compreenda sua estrutura, cabe perguntar, como fez Franco Moretti, o sentido que há em buscar, em um gênero tão dinâmico quanto o romance, o diálogo com as formas “antigas” e “convencionais” da epopeia e da tragédia. O crítico sugere, porém, que, longe de simplesmente terem se tornado antiquadas, ambas investem suas histórias com uma grandeza que o romance teria de abdicar de alcançar, se não estivesse disposto a buscar uma conciliação com os gêneros antigos:

A modern epic... was there really any *need* for this symbolic form, between the eighteenth and nineteenth centuries? And why was the undertaking not abandoned, once its numerous difficulties emerged? And, in any case, was the novel not sufficient? All questions that can be answered – paraphrasing Blumenberg – as follows: a modern epic came into being because it was na ‘inherited form’. It was the form through which classical antiquity, Christianity and the feudal world had represented the basis of civilizations, their overall meaning, their destiny. In theory, modern literature could certainly have dispensed with that precedent, and contented itself with the far narrower space-time of the novel. But that would have been to admit its own inferiority with respect to the greatness of the past. So even though, in his *Meister*, Goethe had just convinced the European novel ‘to be happy with the present’, there he was – little by little, scene by scene, and for a long while without any definite plan – going back in time to challenge antiquity on its own terrain.<sup>23</sup>

Em *Moby Dick*, longe de serem simplesmente parodiadas, epopeia e tragédia são formas discursivas fundamentais na elaboração dos diversos sentidos que a narrativa assume durante a viagem do *Pequod*. A inusitada articulação que o romance faz desses dois gêneros pode, de fato, servir como fio condutor para uma análise da obra que busque dar conta de seus principais aspectos estruturais.

---

<sup>23</sup> Moretti, F. *Moder Epic: The World-System from Goethe to Garcia-Márquez*, p. 36.

## Capítulo 1: Discurso épico e experiência moderna em *Moby-Dick*

A relação entre *Moby-Dick* e a forma da epopeia pode ser compreendida de diferentes modos, e análises diversas já foram realizadas acerca desse tema. Em “Sounding the Whale: *Moby-Dick* as an Epic Novel”, Christopher Stern destaca a heterogeneidade existente nas discussões acerca dessa questão, indicando uma possível causa para a falta de consenso entre os críticos e introduzindo sua própria tese:

Since 1950, when Newton Arvin and Henry F. Pommer first examined the matter in some detail, many critics have gone on record as calling *Moby-Dick* an epic or acknowledging it has significant ties with the epic tradition. But there have also been many who have questioned such a designation and argued instead for the influence of some other genre, particularly tragedy, romance, or anatomy, or some heterogeneous combination of genres. Even some who advocate reading the book as an epic, such as Arvin or, more recently, John P. McWilliams, have expressed reservations about the term or claimed the book finally eludes generic classification. Clearly, Melville’s critics are far from agreement on the matter, despite the fact that it is one of the most analyzed texts in all of American literature. Even among critics who are predisposed to see the book as an epic, there is some disagreement about the qualities that make it so. While there are several reasons for such disagreement, much of it, I would say, stems from the fact that even as an epic *Moby-Dick* is an unusually ambitious work that brings together two epic traditions rather than one: the ancient or primitive national epic of combat or conflict, as in the *Iliad* or *Beowulf*, and the modern universal epic of spiritual quest, of the search for a transcendent order or significance to human life, as in the *Divine Comedy* or *Paradise Lost*. Though in Melville’s treatment the two are in fact woven together to form a single story, with each of the two major characters crossing the line into the other’s epic territory, the first can be said to focus generally on Ahab and the second on Ishmael<sup>24</sup>

O foco de sua reflexão concentra-se, então, na jornada iniciática de Ishmael, que o autor acredita remeter diretamente às epopeias modernas, que apresentam o processo de amadurecimento espiritual e conversão do protagonista. O autor cita teóricos como Jung, Eliade e Campbell como referências importantes para a compreensão das etapas envolvidas na iniciação de Ishmael, analisando *Moby-Dick* a partir da estrutura mitológica da jornada do herói, em seu contato com o divino.

Apesar de concordar que a iniciação de Ishmael é um elemento importante dentro da estrutura do romance e de se aproximar da tese de Stern no tratamento que o autor dispensa ao enciclopedismo presente na obra, este capítulo buscará

---

<sup>24</sup>Stern, C. “Sounding the Whale: *Moby-Dick* as an epic novel”, p. 172.

destacar os elementos épicos presentes no romance de forma mais heterogênea, dedicando maior atenção ao discurso de Ishmael do que a sua jornada. A abordagem que será realizada da iniciação de Ishmael que caracteriza o começo do romance também apresenta algumas divergências, visto que este texto dará maior ênfase ao tema do encontro com os selvagens e das transformações que ele causa no narrador, a partir do diálogo que o romance estabelece com o ensaio “Sobre os Canibais”, de Montaigne, e com uma tradição de relatos de viagem e de escrita sobre o Novo Mundo articulada por Melville em seu romance. Portanto, a estrutura mitológica do rito de iniciação descrita por Stern, articulada às epopeias modernas de conversão religiosa, não será investigada de forma detalhada. Ahab também será caracterizado de forma diferente, visto que, neste trabalho, ele será identificado com a apropriação do modo trágico no romance (o que é a abordagem mais canônica, já que a própria obra indica essa relação).

Antes de precisar melhor as formas a partir das quais o gênero épico se manifesta no romance, cabe analisar algumas definições da epopeia, que vêm muitas vezes acompanhadas de uma reflexão acerca do gênero romanesco e da proximidade entre os dois. Em seu texto “Epic, Novel”, Massimo Fusilo afirma que, no início do século XIX, começaram a surgir teorias acerca do gênero épico que se distanciavam da análise aristotélica predominante até o século XVIII, que, baseando-se principalmente na tragédia, enfatizava sua unidade de ação:

The most radical change, however, was the idea of the epic, which was no longer seen in terms of Aristotle’s organic unities, modeled on tragedy and converted to teleology through the Renaissance’s imperialistic rereading, but rather as an endless, primigenial flow of autonomous episodes. Numerous lengthy historic and cultural processes that completely transformed the literary establishment are behind this change, but a single event stands out: the 1795 publication of Friedrich Wolf’s *Prolegomena*. This work had a disruptive effect, postulating that the *Iliad* and the *Odyssey* were casual aggregates of works by two different poets. All the key figures of contemporary culture reacted to the work in different ways: the Schlegel brothers, who accepted its conclusions, completely renounced the idea of artistic unity in the epic, highlighting its basic openness and infinity. In 1796—around the time he was elaborating a theory of the novel as an eclectic, chaotic form—Friedrich claimed that the Homeric poems have no beginning and no end: they simply break off. Goethe, like Hegel, would always remain convinced of the indivisibility of the Homeric poems, but he, too, was forced to rethink the nature of the epic genre and its different form of unity.<sup>25</sup>

Em suas correspondências e no ensaio “Epic and Dramatic Poetry”, Goethe (que é brevemente mencionado em uma das cartas de Melville a Nathaniel

---

<sup>25</sup> Fusilo, M. “*Epic, Novel*”, p. 50.

Hawthorne<sup>26</sup>) e Schiller destacaram alguns pontos de divergência entre o gênero épico e o trágico. A primeira delas, no ensaio, parece estar relacionada ao sentido da ação na fábula. Na epopeia, ela partiria do indivíduo e causaria efeitos em seu redor. Já na tragédia, é o indivíduo o mais afetado pela ação.

The Epic poem exhibits particularly personally restricted activity; Tragedy, personally restricted suffering. The Epic poem represents man acting out of himself,—battles, travels, every kind of undertaking that requires a certain physical breadth; Tragedy, man led inward; and the actions of genuine Tragedy need therefore very little room.

Of motives, I know five kinds:

1. Forward striding, which further the action; of these the Drama chiefly avails itself.
2. Backward striding, which carry the action away from its aim; of these the Epic poem avails itself almost exclusively.
3. Retarding, which arrest the progress, or lengthen the road; of these, both species avail themselves with the greatest advantage.
4. Back grasping, through which that which happened before the epoch of the poem, is taken up into it.
5. Forward grasping, which anticipate that which will happen after the epoch of the poem; both the Epic and Dramatic poet use these two kinds, to make their poems complete.<sup>27</sup>

Como indicado no trecho, outra diferença entre os dois gêneros seria a presença na epopeia de elementos que afastam a diegese da ação principal, suspendendo-a por um longo período. Em uma de suas cartas, Goethe novamente comenta acerca da capacidade retardante da epopeia:

A chief quality of the epic poem is, that it always goes forward and back; thence, all retarding sources are epic. They must not, however, be downright obstacles; these belong properly in the drama<sup>28</sup>.

No fim de seu ensaio, os escritores destacam outra peculiaridade do gênero épico: sua narrativa deve remeter obrigatoriamente ao passado, enquanto a tragédia se desenrola no presente.

With regard to the treatment as a whole, we shall deem the rhapsodist who describes that which belongs altogether to the past, to be a man of wisdom surveying with a calm recollection the things which have happened. His description will tend so to compose his hearers that they find pleasure in listening to him for a long space of time. He will distribute the interest equally throughout, since he is not able to counterbalance any unduly vivid impression with the necessary rapidity. He will turn about and Wander to and fro according to the impulse of his fancy; and wherever he goes, he will be closely followed, for he has

<sup>26</sup> Cf. Bloom, H. “*Bloom’s Classic Critical Views: Herman Melville*”, pp. 64-7.

<sup>27</sup> Goethe, J; Schiller, F. “On Epic and Dramatic Poetry”, p. 380.

<sup>28</sup> Goethe, J. Carta a Schiller de 19 de abril de 1797.

to deal with the imagination alone, which fashions its own pictures and which is to a certain degree indifferente as to what pictures it summons up.<sup>29</sup>

A voz do narrador em *Moby-Dick* parece enquadrar-se em algumas dessas categorias. Um exemplo são as constantes digressões de Ishmael que suspendem o desenvolvimento do enredo, por vezes por uma grande quantidade de páginas. Ao contrário das epopeias antigas, porém, esses elementos retardadores muitas vezes incorporam tipos de discurso não-ficcionais. A narração de Ishmael também parece remeter a um passado acabado, enquanto os capítulos centrados em Ahab desenrolam-se no presente da ação, corroborando a tese de que ele protagonizaria o núcleo trágico do romance.

Thomas Mann, em “A arte do romance”, texto referente a uma palestra proferida em Princeton na qual o autor discute a relação do gênero com a epopeia, também a caracteriza de forma a ressaltar sua capacidade de suspender a ação principal e agregar um número enorme de narrativas e descrições. Ele descreve da seguinte forma o “espírito” da epopeia:

um espírito gigantesco e majestoso, expansivo, cheio de vida, vasto como o mar em sua monotonia balouçante, ao mesmo tempo grandioso e exato, sonoro e sabiamente racional; ele não quer o recorte, o episódio, quer o todo, o mundo com incontáveis episódios e detalhes em que se detém como se cada um deles importasse especificamente. Pois ele não tem pressa, tem um tempo infinito, é o espírito da paciência, da fidelidade, da perseverança, da lentidão que se torna prazerosa através do amor, o espírito do fastio que enfeitiça. (...) Afasta-se das coisas, afasta-se de acordo com sua natureza, flutua sobre elas e sorri para elas, por mais que enrede e envolva quem escuta ou quem lê. A arte épica é uma arte 'apolínea', esse é o termo estético; pois Apolo, o flecheiro infalível, é o deus das terras longínquas, o deus da distância, da objetividade, o deus da ironia. Objetividade é ironia, e o espírito artístico da epopeia é o espírito da ironia.<sup>30</sup>

A análise de Mann trata do gênero épico de modo a evidenciar sua proximidade com o romance desde o surgimento deste no fim da Antiguidade. Apenas buscando enfatizar essa relação, é possível classificar o discurso épico como irônico. A ironia está associada, porém, para o escritor, a uma capacidade do artista de suspender o julgamento moral para poder tratar de todos os assuntos de forma serena, dando a devida atenção a cada detalhe. A distância apolínea descrita por Mann parece aplicar-se de forma consistente à posição que Ishmael constrói para si para poder narrar o romance, um dos temas deste capítulo. Outro aspecto do trecho que se relaciona diretamente com *Moby Dick* é a ligação do gênero épico

<sup>29</sup> Goethe, J. *op. cit.*, p. 338.

<sup>30</sup> Mann, T. "A arte do romance", pp. 136-7.

com o mar, cujos diversos significados no romance serão analisados algumas páginas à frente. O escritor chega a caracterizar a relação entre o romance e a epopeia como um processo de “decadência”:

Essa forma de observação histórica é perfeitamente possível; pois o fenômeno da dissolução e da decadência, a chamada degeneração, é no fundo uma questão peculiar – falando de forma generalizada, é um problema complicado, um problema de biologia intelectual, que não coincide simplesmente com a natural. Em sua área, dissolução e decadência podem se tornar palavras vazias ou então palavras que designam o contrário daquilo que deveriam designar no sentido da pura biologia natural: ao designar um estágio mais tardio, designam também um estágio mais elevado, mais desenvolvido; “decadência” pode significar refinamento, aprofundamento, enobrecimento; não precisa necessariamente significar morte ou fim, pode ser potencialização, elevação, aperfeiçoamento da vida.<sup>31</sup>

Para Mann, a principal transformação que levou ao desenvolvimento do romance a partir da epopeia foi um processo de interiorização da ação, na qual a atividade contemplativa entra no lugar da ação direta no mundo. O herói do romance vive suas maiores aventuras internamente, e é o tratamento minucioso de temas pequenos e baixos que caracteriza sua gentil ironia totalizante:

O mistério da narrativa – podemos muito bem falar de mistério – é tornar interessante o que deveria ser enfadonho. Seria totalmente inócuo querer desvendar e esclarecer esse mistério. [...] O princípio de interiorização tem que estar em cena naquele mistério, para fazer com que nós prestemos atenção, prendendo a respiração, em coisas irrelevantes, esquecendo totalmente o gosto pela aventura excitante e robusta.

Quando o romance em prosa se separou do *epos*, a narração tomou um caminho rumo à interiorização e ao refinamento que era longo, mas em cujo início essa tendência ainda não podia nem ser intuída.<sup>32</sup>

O texto de Fusilo destaca duas teorias do romance que dão bastante importância à comparação com o gênero épico: a de Lukács (que desenvolve muitas de suas teses a partir da estética hegeliana) e a de Bakhtin. Embora elas demonstrem semelhanças na caracterização dos dois gêneros, eles ocupam lados opostos na escala de valores de cada autor. A epopéia é descrita de forma positiva na *Teoria do Romance*, pois evidencia uma integração entre sujeito e mundo que teria sido perdida na modernidade. Já Bakhtin dá preferência ao romance, ao afirmar que essa ausência de totalidade se caracteriza pela capacidade do romance de incorporar em si diversos tipos de discurso, não se fechando em um único plano monológico.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 139-40

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 141-2.

Para Bakhtin, o tempo da epopeia, caracterizado como “passado absoluto”, no qual ocorre a ação, diferencia-se valorativamente do cotidiano do narrador e de seu público: “O mundo da epopeia é o do passado heroico nacional, é o mundo das ‘origens’ e dos ‘fastígios’ da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos ‘primeiros’ e dos ‘melhores’”<sup>33</sup>. A diferença entre a epopeia e o romance estaria ligada principalmente ao tratamento do passado como autoridade absoluta, e da narrativa dos heróis e pais fundadores como fundamento de uma identidade nacional. Na epopeia, o mundo retratado está sempre separado axiológicamente e em uma posição privilegiada em relação ao ambiente no qual a história é contada.

O *aedo* e o ouvinte, imanentes ao gênero épico, situam-se na mesma época e no mesmo nível de valores (hierárquicos), mas o mundo representativo dos personagens situa-se em um nível de valores e tempos totalmente diferente e inacessível, separado pela distância épica. Interpõe-se entre elas a lenda nacional. Representar um evento em um único nível axiológico e temporal com o seu próprio e com os dos seus contemporâneos (e por conseguinte, na base de uma experiência pessoal ou de ficção) – significa fazer uma mudança radical, passar do mundo épico para o romanesco.<sup>34</sup>

O autor reconhece, porém, ser possível tratar do próprio presente em termos épicos, desde que se adote um ponto de vista que o transforme em um passado nacional. O grande assunto do texto é, no entanto, o romance, e sua forma plástica marcada pela incorporação de diferentes tipos de discurso. Embora a teoria bakhtiniana apresente grande relevância nos estudos do romance por ter investigado o desenvolvimento desse gênero desde a Antiguidade, recuperando textos que ocupavam lugar instável ou marginal nas teorias dos gêneros literários, a descrição mais detalhada da epopeia feita por Lukács relaciona-se melhor com o tratamento dado aos elementos do gênero épico dentro do romance analisado, pois problematiza sua relação com a experiência da modernidade, marcada por um cisma entre sujeito e realidade, pensamento e ação, e que busca reaproximar-se, ainda que de modo sempre problemático, de um sentido de totalidade da vida presente na epopeia.

The epic and the novel, these two major forms of great epic literature, differ from one another not by their authors' fundamental intentions but by the given historicophilosophical realities with which the authors were confronted. The novel is the epic of an age in which the extensive totality of life is no longer directly given, in which the immanence of meaning in life has become a problem, yet which still thinks in terms of totality.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Bakhtin, M. *op. cit.*, p. 405.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 406.

<sup>35</sup> Lukacs, G. *The Theory of the Novel*, p. 56

Para Lukács, o herói épico sempre se integra perfeitamente em seu ambiente, pois consegue apreender o sentido imanente ao mundo e relacionar-se de forma mais direta com as divindades. No mundo épico, nada seria transcendental, nem mesmo o sujeito. Assim, tudo se torna essência, e nenhuma potencialidade deixa de cumprir-se até o fim. Esse mundo seria anterior ao desenvolvimento da filosofia, cuja reflexão contemplativa instauraria uma ruptura entre o sujeito e sua realidade que distanciaria a experiência humana cotidiana da forma da epopeia.

When the soul does not yet know any abyss within itself which may tempt it to fall or encourage it to discover pathless heights, when the divinity that rules the world and distributes the unknown and unjust gifts of destiny is not yet understood by man, but is familiar and close to him as a father is to his small child, then every action is only a well-fitting garment for the world. Being and destiny, adventure and accomplishment, life and essence are then identical concepts. For the question which engenders the formal answers of the epic is: how can life become essence? And if no one has ever equalled Homer, nor even approached him – for, strictly speaking, his works alone are epics – it is because he found the answer before the progress of the human mind through history had allowed the question to be asked.<sup>36</sup>

Assim como para Thomas Mann, o romance seria caracterizado por seu caráter decadente, necessitando substituir a representação da ação sublime dos heróis épicos pela representação do confronto de uma consciência com a realidade. O sentido dado a essa decadência, porém, é mais negativo que no primeiro caso.

We have invented the productivity of the spirit: that is why the primaevial images have irrevocably lost their objective self-evidence for us, and our thinking follows the endless path of an approximation that is never fully accomplished. We have invented the creation of forms: and that is why everything that falls from our weary and despairing hands must always be incomplete. We have found the only true substance within ourselves: that is why we have to place an unbridgeable chasm between cognition and action, between soul and created structure, between self and world, why all substantiality has to be dispersed in reflexivity on the far side of that chasm; that is why our essence had to become a postulate for ourselves and thus creates a still deeper, still more menacing abyss between us and our own selves.<sup>37</sup>

A interioridade característica do sujeito do romance impede a totalidade épica de existir de forma plena como princípio organizador da experiência dos homens no mundo. A ironia, que, ao contrário do que defende Mann, para o filósofo diria respeito apenas aos romances, seria a forma encontrada na modernidade de instituir uma precária totalidade do mundo pelo procedimento discursivo de auto-objetificação realizado pelo narrador, no qual a relação conflituosa entre o sujeito e o mundo exterior é vista como necessária, responsável por promover uma

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 33.

integração entre os homens baseada na igualdade de suas condições de isolamento e falta de sentido.

Yet this glimpsed unified world is nevertheless purely formal; the antagonistic nature of the inner and outer worlds is not abolished but only recognised as necessary; the subject which recognises it as such is just as empirical just as much part of the outside world, confined in its own interiority – as the characters which have become its objects. Such irony is free from that cold and abstract superiority which narrows down the objective form to a subjective one and reduces the totality to a mere aspect of itself; this is the case in satire. In the novel the subject, as observer and creator, is compelled by irony to apply its recognition of the world to itself and to treat itself, like its own creatures, as a free object of free irony: it must transform itself into a purely receptive subject, as is normatively required for great epic literature.<sup>38</sup>

Em *Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Márquez*, Franco Moretti, ao descrever a forma como a epopeia é tratada na *Estética* de Hegel, também aponta esse princípio da totalidade como um dos traços fundamentais do gênero épico:

The Hegelian conception of the epic form rests on three foundations. The first has to do with the story:

‘The epic [...] acquires as its object the occurrence of an action which must achieve expression. In the whole breadth of its circumstances and relations...’

This action, Hegel goes on, must enable a totality to emerge:

‘in the whole breadth of its circumstances and relations, [...] as a rich event connected with the total world of a nation and epoch.’

Finally, the epic totality has the following characteristic:

‘Everything that later becomes firm religious dogma or civil and moral law still remains a living attitude of the mind, not separated from the single individual as such.’

A totality that is ‘living’ and inseparable from individuality: a world that takes form thanks to a hero, and recognizes himself in him. This is the third element of the Hegelian epic – and also the most vulnerable, since historical evolution very soon puts an end to the age of heroes.<sup>39</sup>

O livro de Moretti é uma referência importante para a compreensão da relação entre romance e epopeia nos séculos XIX e XX. O autor cunha o conceito de ‘epopeia moderna’ para descrever um conjunto de romances de autores de diversas nacionalidades que apresentam características similares, relacionadas à tentativa sempre parcialmente frustrada de um resgate dessa totalidade. Logo na primeira página de seu livro, o autor lista algumas dessas obras, que se destacam por seu caráter monumental e por apresentarem certas anomalias formais que

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>39</sup> Moretti, F. *The Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*, pp. 11-2.

impedem uma classificação precisa, por mais que sejam amplamente estudadas e apresentem uma tradição crítica própria:

*Faust, Moby-Dick, The Nibelung's Ring, Ulysses, The Cantos, The Waste Land, The Man Without Qualities, One Hundred Years of Solitude.* They are monuments. Sacred texts that the modern West has subjected to a lengthy scrutiny, searching in them for its own secret. Literary history, though, is puzzled about what to do with them. It does not know how to classify them; it treats them instead as isolated phenomena: one-off cases, oddities, anomalies. Which, of course, is quite possible. But possible once or twice, not every case. With so many and such prominent anomalies, it is far likelier there is something wrong with the initial taxonomy. [...]

The idea behind this book, therefore, is that the works just mentioned – alongside with others we shall encounter along the way – all belong to a single field that I shall term ‘modern epic’. ‘Epic’, because of the many structural similarities binding it to a distant past (something to which I shall return, when the time comes for analysis.) But ‘modern’ epic, because there are certainly quite a few discontinuities: importante enough, indeed, in one case – the supranational dimension of the represented space – to dictate the cognitive metaphor of the ‘world-text’.<sup>40</sup>

Uma característica em comum dessas narrativas seria uma distensão espacial, que indicaria uma ambição de superar os limites nacionais e englobar uma região vasta o suficiente para que se possa perceber a coexistência de culturas que parecem pertencer a tempos radicalmente diferentes. Esse tipo de obra, portanto, seria majoritariamente produzido em regiões que o autor classifica como “semi-periferias”, locais onde o desenvolvimento parcial do capitalismo e dos valores civilizatórios produziu uma população extremamente heterogênea. Ao analisar um texto de Ernest Bloch que evidenciava esse processo na Alemanha pré-1918, o autor descreve a relação entre essa posição específica no sistema-mundo e o surgimento das epopeias modernas:

Non-synchronism, Bloch here suggests, is connected with a specific position within the world-system: unknown to the relatively homogeneous states of the core, it is typical of the semi-periphery where, by contrast, combined development prevails. And it is precisely there that we find many of the masterpieces of the modern epic form: in the still divided Germany of Goethe (and of the early Wagner); in Melville’s America (the *Pequod*: bloodthirsty hunting, and industrial production); in Joyce’s Ireland (a colony, which nevertheless speaks the same language as the occupier); in certain zones of Latin America. All, as I was saying, sites of combined development: where historically non-homogenous social and symbolic forms, often originating in quite disparate places, coexist in a confined space. In this sense, *Faust* is not ‘German’, just as *Ulysses* is not ‘Irish’ or *One Hundred Years of Solitude* ‘Colombian’: they are all *world* texts, whose geographical frame of reference is no longer the nation-state, but a broader entity – a continent, or the world-system as a whole.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 50.

Como Mann e Lukács, Moretti também descreve um processo de “interiorização da ação” na passagem da epopeia para o romance, a partir de sua análise de *Fausto*:

If Hegel is actually right, and in the modern world the “vitality of the individual appears as transcended”, then nothing is left but to seek ‘the universal individual of mankind’ *in passivity*. In this new scenario, the grand world of the epic no longer takes shape in transformative action, but in imagination, in dream, in magic.<sup>42</sup>

Além de um princípio de totalidade, outro aspecto distintivo do gênero épico, na definição de Moretti e de Northrop Frye, seria seu enciclopedismo. Em seu livro *Anatomy of Criticism*, o autor define o discurso enciclopédico como uma forma temática, ou seja, que põe ênfase no que foi caracterizado por Aristóteles como *dianoia*, a ideia ou “tema”, que compõe a obra poética junto com outros cinco fatores principais:

Aristotle lists six aspects of poetry: three of them, melody, diction, and spectacle, form a group by themselves, and we shall consider them in due course. The other three are *mythos* or plot, *ethos*, which includes both characters and setting, and *dianoia* or ‘thought’. [...]

[...] When a reader of a novel asks, ‘How is this story going to turn out?’ he is asking a question about the plot, specifically about that crucial aspect of the plot which Aristotle calls discovery or anagnorisis. But he is equally likely to ask, ‘What’s the point of this story?’ This question relates to *dianoia*, and indicates that themes have their elements of discovery just as plots do.<sup>43</sup>

O “tema” estaria presente virtualmente em qualquer obra literária, embora em alguns casos possua pouca relevância em relação ao enredo (como em um romance de aventuras, por exemplo), e em outros seja o componente mais importante do texto (em um ensaio, por exemplo). Perpassando todos os modos ficcionais, ele seria responsável por indicar a relação que o autor estabelece com sua sociedade em seu texto. Para Frye, se o autor busca marcar sua distinção em relação a seu ambiente por meio de ideias singulares, seu tema seria episódico; se ele busca servir como porta-voz de um conjunto de valores que fundamentam a identidade de um povo, seu tema seria enciclopédico. Essa segunda categoria diria respeito principalmente às obras comumente classificadas como épicas: os textos sagrados característicos do modo mitológico, as epopeias clássicas, obras do Renascimento e da Idade Moderna como *Os Lusíadas*, *Paraíso Perdido* e *A Divina Comédia*, obras oitocentistas como *Fausto* e *Hyperion*, e romances modernos como

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>43</sup> Frye, N. *op. cit.*, p. 52.

*Finnegan's Wake* ou *The Wasteland*. *Moby-Dick*, apesar de aparecer de forma bastante pontual na análise de Frye, também é associado à forma temática do enciclopédismo.

É a partir da teoria de Frye que Moretti constrói sua análise do enciclopédismo nas epopeias modernas. Logo no início de seu texto, ele comenta que foi um artigo de Mendelson, “Encyclopaedic Normatives: From Dante to Pynchon”, que o teria auxiliado a compreender as razões pelas quais as epopeias modernas apareceram em número tão baixo, se comparadas aos outros gêneros. Ela também aparece como referência primordial na análise de Mendelson.

Moretti, diferentemente dos outros dois, busca reabilitar o termo ‘epopeia’ para classificar essas narrativas. O termo teria sido evitado por Frye por sua definição da epopeia como gênero literário marcado por seu modo de elocução que pressupõe uma relação específica do aedo com seu público, o que impediria que os textos modernos fossem caracterizados dessa forma. Buscando um sentido mais amplo para a epopeia, e com o objetivo de investigar os modos pelos quais essa “forma herdada” foi utilizada por autores modernos, Moretti defende que foi por meio de uma conjunção do modo irônico com o tema enciclopédico que surgiram as epopeias modernas, a partir de *Fausto*. Essa mesma conjunção seria também um dos fatores responsáveis, segundo o autor, por essas narrativas apresentarem tensões que prejudicam sua integridade formal.

‘It is in satire and irony’, writes Northrop Frye, ‘that we should look for the continuing encyclopaedic tradition. Absolutely true. But it is also true, as Frye seems to believe, that the ironic option involves a *critique* of the encyclopaedic project? In one case – *Bouvard et Pécuchet* – it is easy to answer yes. But in the other cases there is always something elusive and unclear: a persistent ambiguity, recurring in just the same way from Goethe to Pound. The encyclopaedic work is ridiculed, to be sure: *yet it is written*. The irony that renders its meaning unstable compels us for that very reason to take it terribly seriously: to read *Faust* or *Ulysses* with a voluminous commentary in our hands – in short, to study them.

Rather than dispatching the ‘unitary world view’, irony thus seems the ideal strategy for keeping it alive: it is a splendid defense mechanism, that eludes the double blind of the inherited form and allows the epic to survive in the new world. To survive: but, in all honesty, not much more. Turning the encyclopaedia into a farce is a way of avoiding failure, rather than the beginning of a new form. It is a sign of great intelligence – but of an unfree intelligence, which has given itself an impossible task, and labours under the tremendous pressure of history. In this respect, the mocking epithet that followed *Faust* and all the rest like a shadow is fully justified. Masterpieces, sure. But flawed masterpieces.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Moretti, F. *op. cit.*, pp. 38-9.

Agora que se precisou um pouco melhor os modos pelos quais o discurso épico e a forma romanesca relacionaram-se no século XIX, especialmente nessas obras caracterizadas como “epopeias modernas”, cabe investigar de que modo o discurso enciclopédico aparece no romance em questão, e as principais formas pelas quais *Moby-Dick* assume suas dimensões “mundiais”.

## 2.1.

### **O oceano e a baleia: enciclopedismo e desejo de totalidade nas epopeias modernas**

O enciclopedismo é um princípio indispensável na organização temática de *Moby-Dick*, e aparece já na primeira página do livro, na qual está presente uma etimologia<sup>45</sup> da palavra “baleia”. Primeiro, três fontes diferentes atestam a origem holandesa da palavra “*whale*”, derivada de “*hvalt*”. O primeiro excerto é retirado de um texto de Hackluyt, um escritor de narrativas de viagem nascido em meados do século XVI, e os outros dois provêm de dicionários. A última definição, proveniente do dicionário Richardson, deriva a palavra de um termo alemão que significa “rolar” (“Whale. Provém da forma mais direta do holandês e do alemão *Wallen*; aqui *Walw-ian*: girar, rolar”), estabelecendo uma conexão com a última frase do romance (antes do epílogo): “e então tudo desabou e o grande sudário do mar voltou a rolar como rolava há cinco mil anos”. A etimologia termina com a grafia da palavra ‘baleia’ em várias línguas: hebraico, grego, latim, anglo-saxão, dinamarquês, holandês, sueco, islandês, inglês, francês, espanhol, fidjiano e erromangoano.

Após a etimologia há uma longa coleção de fragmentos com o tema da baleia retirados de textos diversos, que constituem uma curiosa tradição instituída pelo autor, na qual estão presentes a Bíblia, autores antigos como Plínio e Plutarco, Shakespeare, Montaigne, Bunyan, Burke, Hawthorne, capitão Cook, Charles Darwin e outros autores de relatos de viajantes e anatomistas. A relação entre o enciclopedismo e o modo irônico que seria constitutiva das epopeias modernas pode ser percebida em *Moby-Dick* pela forma como se iniciam essas duas partes. Antes

---

<sup>45</sup> A sessão intitula-se “Etimologia (Fornecida por um funcionário tuberculoso de um ginásio)”.

de fornecer sua etimologia, há uma descrição do homem que forneceu as gramáticas de onde ela foi retirada:

O lívido funcionário de casaco tão surrado quanto seu coração, corpo e cérebro; vejo-o agora. Estava sempre espanando o pó de seus velhos dicionários e gramáticas, com um lenço estranho, grotescamente enfeitado com as alegres bandeiras de todas as nações conhecidas do mundo. Gostava de espanar suas antigas gramáticas; de certo modo, isso o fazia lembrar tranquilamente de sua mortalidade.<sup>46</sup>

Os excertos também são introduzidos por uma descrição do funcionário que os forneceu. O trecho a seguir indica a relação dúbia das epopeias modernas com o enciclopedismo indicada por Moretti: o sub-bibliotecário, assim como seu impulso enciclopédico, é, ao mesmo tempo, humilhado e exaltado pelo narrador, para quem sua atividade, possivelmente digna das mais altas glórias, é apenas capaz de oferecer uma visão panorâmica da baleia, e, junto com sua figura, representa a reminiscência de um passado sem vida e sem propósito. É também possível perceber na passagem o procedimento, identificado por Frye como característico do modo irônico, de julgar o assunto a partir de valores que estão muito acima do personagem e de seu mundo. Assim, o sub-bibliotecário pode ser tratado como alguém que é, simultaneamente, objeto do desprezo da sociedade e mais merecedor das glórias celestiais que os próprios anjos:

Ver-se-á que este laborioso investigador e escrevinhador, um pobre coitado sub-sub, parece ter percorrido as intermináveis Vaticanas e bancas da terra, colhendo todas as alusões esparsas sobre as baleias que encontrou em todos os tipos de livros, sagrados ou profanos. Por essa razão, não se deve entender, ou ao menos nem sempre se deve entender que as afirmações confusas, embora autênticas, feitas sobre as baleias nestes excertos sejam um verdadeiro evangelho da cetologia. Pelo contrário. No que diz respeito aos autores antigos de um modo geral, assim como aos poetas que aqui aparecem, estes excertos são apenas valiosos ou divertidos enquanto oferecem uma visão panorâmica do que foi dito, pensado, imaginado e cantado, de modo promíscuo, por muitas nações e gerações, inclusive a nossa, sobre o Leviatã.

Portanto, passai bem, pobre-diabo sub-sub, sobre quem teço comentários. Pertenceis a essa tribo pálida e perdida, que nenhum vinho da terra poderá esquentar; e ante quem até o branco xerez seria rosado demais; mas junto a quem às vezes é bom se sentar e se sentir coitado também; e ficar alegre com as lágrimas e dizer-lhes simplesmente, com os olhos cheios e os copos vazios, com uma tristeza não de todo desagradável: Desisti, sub-subs! Pois, quanto mais vos esforceis para agradar ao mundo, mais ficareis sem agradecimentos! Se para vós eu pudesse abrir o caminho para Hampton Court e para as Tulherias! Mas engoli vossas lágrimas e correi para o topo do mastro com vossos corações; pois para a vossa chegada vossos amigos que já se foram estão esvaziando os sete céus e transformando em fugitivos Gabriel, Miguel e Rafael, por tanto tempo mimados.

---

<sup>46</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 12.

Aqui só podereis tocar corações estilhaçados, mas lá, lá tocareis os cristais inquebráveis!<sup>47</sup>

O enciclopedismo em *Moby-Dick* está todo voltado para o tema da baleia. A tentativa de afirmar uma continuidade da experiência humana, uma ligação direta dos baleeiros de Nantucket com grandes personagens do mundo antigo, baseia-se na atemporalidade do animal e de sua relação com os homens. A reivindicação dessa continuidade por vezes leva Ishmael à defesa de causas aparentemente absurdas, como quando invoca a palavra de Jonas para rebater a tese de Lineu de que a baleia seria um mamífero. Outro exemplo seria quando, no capítulo 82, o narrador argumenta que Perseu, Hércules, São Jorge e Vishnu teriam todos sido baleeiros. Há, ainda, o capítulo 105, “A grandeza da baleia diminuiu? Ela se extinguirá?”, em que ele defende que, mesmo com toda a caça de baleias que ocorria pelo mundo, seus números não diminuiriam, e ela não corria perigo de ter o mesmo destino que os búfalos da América do Norte. Novamente, o uso de uma ironia ambígua permite que a ideia de totalidade épica seja reabilitada, ainda que de forma incerta.

Robert Zoellner, em *The Salt Sea Mastodon*, analisa o tratamento dado à imagem da baleia a partir do conceito de “leviatanismo”. Apesar de relacionar-se do mesmo modo com a tentativa de resgate de um sentido de totalidade da experiência humana no romance, o leviatanismo parece ser capaz de aparecer de mais maneiras e assumir uma maior quantidade de significados do que a apropriação do discurso enciclopédico ou anatômico. Zoellner enfatiza em sua análise o papel que a imagem da baleia desempenha na estrutura metafísica do romance, que em diversos momentos estabelece um diálogo com a filosofia de Platão e com a epistemologia moderna. A baleia seria a imagem das verdades essenciais que estão por trás do mundo fenomênico, uma “forma primal”, presente desde o início dos tempos. Uma tentativa de tentar compreender sua anatomia ou o estudo do conhecimento humano já produzido acerca do animal está, portanto, fadado a fracassar na tentativa de apreende-la por completo.

In this endless antechronical vista Leviathan loses definition as an animal or even a thing, and becomes instead a dynamistically conceived quality immanent in the chaos of a world half-made, older than mountains, more primordial than suns. Reduced thus to abstractive essence, the whale glimmers tantalizingly on the subliminal periphery of both conception and perception, intuited rather than apprehended, floating at the secret ontological heart of cosmic reality. As such, he

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 13.

represents the furthest limits of epistemological possibility: "Dissect him how I may, then, I but go skin deep; I know him not, and never will" (86: 318), Ishmael confesses. This is the meaning of the "Etymology" which prefaces *Moby-Dick*. Having many names, from the Danish Hvalt to the Erromangoan PeheeNuee-Nuee, Leviathan has no name and, like Yahweh, is unnamed and unnameable. This is the meaning, too, of the "Extracts" accumulated by a "mere painstaking burrower and grub-worm of a poor devil of a Sub-Sub [-Librarian]": centuries of speculation, of that which is "said, thought, fancied, and sung of Leviathan" have resulted in a morass of "higgledy-piggledy whale statements" which brings one only minutely closer to the basaltic verities of the primal world.<sup>48</sup>

Nenhuma descrição parece dar conta desse assunto de forma integral, e aquilo que delas escapa parece justamente ser seu aspecto mais essencial. Essa ideia é expressa de forma clara no capítulo 55, "Das representações monstruosas das baleias", e nos dois capítulos que o sucedem, "Das representações menos errôneas de baleias e representações genuínas de cenas da pesca baleeira" e "das baleias pintadas em óleo; gravadas em dentes; madeira; metal; pedra; montanhas; estrelas":

Embora os elefantes tenham posado para retratos de corpo inteiro, um Leviatã com vida jamais flutuou o bastante para que se fizesse seu retrato. A baleia com vida, com toda a sua majestade e importância, só pode ser vista no oceano, em águas insondáveis; e, flutuando, seu vasto volume tampouco se vê, como não se distingue um navio de esquadra em uma linha de batalha; e fora desse elemento é algo eternamente impossível para um mortal içar o seu corpo no ar, preservando todas as suas enormes ondulações e protuberâncias. [...]

Mas cabe imaginar que a partir do esqueleto nu de uma baleia encalhada derivem indícios acurados sobre sua forma verdadeira? De modo algum. Pois uma das coisas mais curiosas sobre este Leviatã é que o seu esqueleto dá uma ideia muito vaga de sua forma. Embora o crânio de Jeremy Bentham, dependurado como um candelabro na biblioteca de um de seus testamenteiros, dê uma ideia correta de um velho senhor utilitarista de testa larga, com todas as suas características pessoais importantes, nada disso pode ser inferido dos ossos articulados de um Leviatã. [...]

Por todas essas razões, então, seja de que modo se considere o caso, é forçoso concluir que o grande Leviatã é a única criatura do mundo que deverá permanecer para sempre inexprimível. De fato, um retrato pode se aproximar mais do alvo do que outro, mas nenhum pode alcançar um grau muito considerável de exatidão. Portanto, não existe um modo terreno de saber precisamente como é a baleia na realidade. E o único modo pelo qual se pode ter uma ideia plausível do seu perfil com vida é ir pessoalmente à pesca de baleias; mas, ao fazê-lo, corre-se um grande risco de ser destroçado e afundado para sempre por ela. Destarte, parece-me melhor não ser muito exigente em sua curiosidade em relação a este Leviatã.<sup>49</sup>

Outro aspecto do leviatanismo de *Moby-Dick* é o fato de a presença das baleias não estar limitada ao oceano, podendo aparecer virtualmente em qualquer lugar. O capítulo 57 apresenta essa ideia, ao tratar das imagens de baleias que podem ser encontradas nas formações rochosas e nas estrelas.

<sup>48</sup> Zoellner, R. *The Salt Sea Mastodon*, p. 38.

<sup>49</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 287.

Nas regiões descarnadas e encaveiradas da terra, onde, ao pé dos altos penhascos escarpados, massas rochosas se espalham em conjuntos fantásticos sobre a planície, com frequência se descobrem imagens como que de formas petrificadas do Leviatã parcialmente imersas na vegetação, que um dia de vento faz quebrar contra elas numa arrebenção de ondas verdes.

E ainda, nas regiões montanhosas, onde o viajante sempre está cingido por anfiteatrais alturas; aqui e ali, de algum venturoso ponto de vista, captam-se transitórios lampejos de perfis de baleias delineados ao longo dos sulcos ondulantes. Mas é preciso ser um rematado baleeiro para ver tais cenas; e não apenas isso, quando se quer voltar à mesma vista, há que ser criterioso e marcar a intersecção exata da latitude e da longitude do primeiro ponto de observação, caso contrário – tão casuais são essas observações das encostas –, recuperar o seu exato e primeiro ponto de vista requereria uma trabalhosa redescoberta; como as Ilhas Salomão, que ainda são desconhecidas, embora o agitado Medaña tenha ali pisado e o velho Figueroa as tenha descrito.

Nem mesmo engrandecidamente elevado ao sublime pelo assunto, pode-se evitar distinguir enormes baleias nos céus estrelados, e botes a dar-lhes caça; como quando longamente tomadas por pensamentos bélicos as nações do Oriente viram exércitos a travar batalhas entre as nuvens. Assim no Norte estive no encaço do Leviatã, dando voltas ao redor do polo, com as revoluções dos pontos luminosos que primeiramente o delinearam para mim. E, sob refulgentes céus antárticos, abordei o navio dos Argonautas e juntei-me à caçada da baleia cintilante, muito além dos domínios da hidra e dos peixes.

Com âncoras de fragata a servir de freios, e feixes de arpões por esporas, quisera ser capaz de montar naquela baleia e subir ao mais alto firmamento, para ver se os céus fabulosos, com suas inúmeras tendas, estão realmente acampados além de minha visão mortal!<sup>50</sup>

A baleia aparece, assim, como o animal capaz de revelar as verdades celestiais àquele que consegue montar nela. Ela trafegaria, portanto, entre todos os mundos, pois, do mesmo modo que ela seria capaz de mostrar a Ishmael as maravilhas do mundo celeste, ela também mostraria a Ahab todos os horrores do fundo do oceano. De qualquer modo, a baleia serviria de ponte entre o homem e as verdades essenciais que estão fora de seu alcance.

É possível perceber espalhados pelo romance alguns conjuntos de capítulos que tratam do tema do leviatanismo. Além da etimologia, dos excertos, do capítulo 32, “Cetologia”, e do intervalo entre o 55 e o 57, há os capítulos 74-86 (com exceção do 78 e do 81, que desenvolvem o enredo), que descrevem a baleia a partir de cada uma de suas partes, e 102-105, que dissertam sobre seus ossos e sobre os fósseis já encontrados desses animais. Esse último conjunto demonstra que, além de ser encontrada em todas as partes do globo terrestre, a baleia também atravessaria os tempos, estando presente no mundo muito antes que a humanidade, e perdurando muito após o seu fim. Após apresentar vários relatos de fósseis de baleias

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 295.

encontrados na Europa e na América provenientes de espécies ancestrais de baleias, Ishmael profere o seguinte juízo:

Quando me encontro em meio a esses imensos esqueletos leviatânicos, crânios, presas, mandíbulas, costelas e vértebras, todos caracterizados por semelhanças parciais com espécies existentes de monstros marinhos; mas ao mesmo tempo trazendo afinidades por outro lado similares com os Leviatãs antecrônicos extintos, seus antepassados mais do que longínquos; sinto-me, como que por uma inundação, arrastado para aquele período maravilhoso, anterior ao que se pode chamar de início dos tempos. Pois o tempo começou com o homem. Aqui, o caos cinzento de Saturno rola sobre mim, e tenho visões trêmulas e sombrias dessas eternidades polares; quando os bastiões de gelo em cunha faziam pressão sobre o que são agora os trópicos; e em todas as vinte e cinco mil milhas da circunferência deste mundo não se via um palmo de terra habitável. O mundo inteiro pertencia então ao Leviatã; e, rei da criação, ele deixou seu rastro de espuma ao longo das atuais linhas dos Andes e do Himalaia. Quem é capaz de ostentar uma linhagem como a do Leviatã? O arpão de Ahab derramou sangue mais antigo que o dos faraós. Matusalém parece um menino de colégio. Olho à minha volta para dar um aperto de mão a Sem. O horror me acomete diante da existência antemosaica e sem origens dos terrores inomináveis da baleia, que, anteriores ao tempo, ainda existirão depois do fim das eras humanas.<sup>51</sup>

Além da baleia, outro elemento do romance que o conecta com um passado imemorial e verdades primordiais potencialmente assustadoras é o oceano. Talvez o cenário mais familiar ao gênero épico, esse espaço com características singulares está associado a dinâmicas narrativas específicas e a um conjunto de lugares-comuns estabelecidos por uma longa tradição de narrativas de viagem<sup>52</sup>, que na época tinham grande espaço no mercado editorial e foram desenvolvidas pelos maiores romancistas americanos do começo do século XIX, como Irving e Cooper.

Em *The View from The Masthead: Maritime Imagination and Antebellum American Sea Narratives*, Hester Blum analisa a forte relação entre o trabalho de marujo e a produção literária na América da primeira metade do século XIX, quando um projeto de expansão americana pela conquista dos oceanos ainda era mais expressivo que a conquista terrestre do Oeste.

A autora primeiro demonstra que a profissão de marinheiro apresentava um índice alto de letramento dos seus funcionários, em comparação com outros ofícios relacionados ao trabalho manual. Esses trabalhadores contavam ainda com o apoio de instituições que formavam bibliotecas para incentivar a leitura nos navios, principalmente de textos puritanos, mas também de guias náuticos e alguns

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 476-7.

<sup>52</sup> Cf. Foulke, R. *The Sea Voyage Narrative*.

romances e relatos de viagem. Depois, ela analisa a produção literária desses trabalhadores, destacando o ponto de vista específico que esses autores constroem para si, marcado pela combinação da experiência com a atividade intelectual. A autora examina as obras de uma grande quantidade de autores hoje pouquíssimo conhecidos, mas que na época competiam por audiência com Melville ou Cooper, que também iniciaram suas carreiras literárias mais como marinheiros do que como escritores.

Margaret Cohen, em “Chronotopes of the Sea”, utiliza o conceito bakhtiniano de “cronótopo” para analisar as diferentes relações temporais que podem ser estabelecidas a partir de espaços marinhos específicos:

In coining the concept (chronos + topos), Bakhtin indicates his insight, particularly powerful for narrative, that the representation of space always entails the representation of time and that time and space are intrinsically connected, both as literary and conceptual structures.<sup>53</sup>

O espaço do oceano, assim como o do navio, parece, portanto, favorecer algumas dinâmicas narrativas<sup>54</sup> e estabelecer um conjunto próprio de determinados temas e metáforas, que constitui uma tradição razoavelmente estável durante a Idade Moderna, que agrega obras de ficção e não-ficção, de diferentes gêneros e tipos textuais. Não haveria, porém, apenas um cronótopo relacionado à viagem marítima. Em sua análise, seis cronótopos são indicados, cada um podendo engendrar múltiplas experiências narrativas. São eles: o mar aberto, as águas lamacentas, as águas brancas turbulentas, a ilha, a costa e o navio. Dentre eles, para Cohen, predominaria em *Moby-Dick* a interação do navio com o mar aberto e as águas turbulentas, ainda que a costa e a ilha também recebam a atenção de Ishmael em determinadas passagens do romance. A autora caracteriza esses cronótopos enfatizando sua estabilidade:

the chronotopes of the sea prove to be remarkably constant across different subgenres of the novel, from adventure fiction to domestic and sentimental fiction, from the early-modern to the modernist novel. They are stable across each of these subgenre’s historical transformations as well. The stability of maritime chronotopes extends beyond the novel to poetry and nonfictional travel writings. Such continuity suggests that they are structured by intrinsic aspects of the spaces

<sup>53</sup> Cohen, M. “Chronotopes of the Sea”, p. 647.

<sup>54</sup> Apesar de a autora analisar o navio como um cronótopo singular, no qual as tensas relações hierárquicas são evidenciadas, em *Moby-Dick*, vários espaços do navio, como o tombadilho, a refinaria e o convés, apresentariam uma relação social e espaço-temporal específica.

they represent. It also points to the power of preexisting rhetorical patterns to organize the perception and representation of fact as well as fiction.<sup>55</sup>

O primeiro cronótopo analisado pela autora, e o que recebe mais atenção em seu texto, é o mar aberto, de águas azuis. Nesse espaço, há uma potencialidade enorme da ocorrência de encontros inesperados com criaturas, divindades ou sociedades desconhecidos e ameaçadores. É, portanto, um cenário ideal para a narrativa do embate de um indivíduo excelente contra adversários formidáveis.

The kinds of events that occur on blue water have affinities with the chance encounters that Bakhtin associates with the chronotope of the road. The depths of the sea reveal the unexpected, but while the random disorder of the road contains only the full scope of one's society, the scale of blue water increases exponentially to the level of the cosmos.<sup>56</sup>

A autora também caracteriza o mar aberto como um lugar sem lei, que aparece frequentemente nas narrativas em conflito com a rígida hierarquia do navio, cronótopo que tende a evidenciar as relações tensas entre cada cadeia de comando. Seus heróis, portanto, costumam destacar-se não tanto por suas proezas físicas e moral incorruptível, mas por sua capacidade de adaptarem-se rapidamente às situações encontradas:

This survival skill is beyond conventional morality; indeed, seafaring narratives valued survival of the fittest long before Darwin set sail on *The Beagle*. It is a skill based in deeds and violence, though strength is not sufficient in an environment containing so many overwhelming powers. Protagonists who survive have luck, combined with cunning and resourcefulness.<sup>57</sup>

Em *Moby-Dick*, o espaço do oceano é o que permite que a história assuma dimensões atemporais, instaurando uma separação entre o mundo da fábula e o cotidiano dos leitores capaz de transportá-los a um “passado absoluto” próximo cronologicamente ao tempo do leitor, possibilitado pela experiência moderna da coexistência de sociedades que parecem pertencer a tempos diferentes identificada por Moretti como constitutiva das epopeias modernas. No começo do livro, é ressaltada a atração inevitável que o mar (e as águas, em geral) causa nos seres humanos:

Por que quase todo rapaz forte e saudável e provido de espírito forte e saudável, numa ocasião ou noutra, fica louco para ir para o mar? Por que em sua primeira viagem como passageiro você sentiu aquela vibração mística, quando lhe disseram que você e o navio estavam fora do alcance dos olhos da terra? Por que os antigos Persas consideravam o mar sagrado? Por que os Gregos lhe atribuíam uma divindade especial, o próprio irmão de Jove? Tudo isso certamente tem um

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 649.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 650.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 653.

significado. E ainda mais profundo é o significado da história de Narciso, que, por não conseguir chegar à imagem provocativa e difusa que viu na fonte, nela mergulhou e se afogou. É a imagem do insondável fantasma da vida; e esta é a chave de tudo.<sup>58</sup>

Como indica a parte final do trecho citado, que fala de Narciso, o oceano em *Moby-Dick* guarda segredos atemporais que são capazes de causar a morte daquele que busca contato com eles. Esses segredos, essa “imagem do insondável fantasma da vida”, na trama, são responsáveis pelo enlouquecimento do menino Pip, quando pela segunda vez pula de seu bote com medo de ser acertado pela cauda do cachalote. Stubb, que já havia perdido uma caça desse jeito, decide continuar seguindo a baleia, por uma distância que o faz perde-lo de vista, deixando o menino a boiar no oceano profundo, até ser resgatado pelo próprio *Pequod*.

O mar zombador tinha-lhe poupado o corpo finito, mas afogara o infinito de sua alma. Não a afogara por completo. Antes a levava viva para as profundezas maravilhosas, onde as formas estranhas do mundo primitivo intacto passavam de um lado para o outro diante de seus olhos passivos; e a sereia avarenta, a Sabedoria, revelou-lhe os tesouros que acumulara; e entre as eternidades alegres, insensíveis e sempre juvenis, Pip viu as multidões de insetos de corais, deuses onipresentes, que do firmamento das águas seguravam os orbes colossais. Viu o pé de Deus no pedal do tear e falou com ele; e por isso seus companheiros de bordo consideram-no louco. Assim, a insanidade do homem é a sanidade do céu; e, distanciando-se de toda razão mortal, o homem chega por fim ao pensamento celeste, que para a razão é um absurdo e um delírio; e, bem ou mal, então se sente intransigente e indiferente como o seu Deus.<sup>59</sup>

Pode-se perceber nesta passagem a relação problemática que o romance estabelece com a ideia de uma “totalidade épica” analisada anteriormente. Longe de evidenciar uma integração harmônica dos indivíduos com seu meio que caracteriza a visão lukacsiana<sup>60</sup> do mundo da epopeia, o oceano é retratado como um lugar eternamente inóspito, fonte constante de perigos que muitas vezes resultam na morte daqueles que o habitam, e guardião dos maiores segredos da existência, que permanecem inacessíveis ao homem, incapaz de conhecer aquilo que se esconde em suas profundezas.

O primeiro barco de que temos notícia flutuou num oceano que, em vingança digna de um português, inundou um mundo inteiro sem nem deixar sequer uma viúva. Aquele mesmo oceano se agita agora; aquele mesmo oceano destruiu os navios naufragados do ano passado. Sim, mortais insensatos, o dilúvio de Noé ainda não cessou; dois terços do belo mundo ele ainda cobre.

<sup>58</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 29.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 425.

<sup>60</sup> “Happy are those ages when the starry sky is the map of all possible paths-ages whose paths are illuminated by the light of the stars. Everything in such ages is new and yet familiar, full of adventure and yet their own. The world is wide and yet it is like a home, for the fire that burns in the soul is of the same essential nature as the stars”. Lukacs, G. *op. cit.*, p. 29.

(...) Mas o mar não é esse adversário apenas do homem que o desconhece, mas é também inimigo de suas próprias crias; pior do que o anfitrião persa que assassinou os seus convidados; não poupa as criaturas que ele mesmo desova. Como uma tigresa selvagem que abalada na selva esmaga seus próprios filhotes, assim também o mar atira até mesmo as baleias mais poderosas contra os rochedos, e as deixa de lado a lado com os vestígios dos naufrágios dos navios. Nem misericórdia, nem força nenhuma senão a do próprio mar o governa. Considere também o brilho e a beleza diabólica de muitas de suas tribos sem piedade, como a forma delicadamente adornada de muitas espécies de tubarões. Considere, uma vez mais, o canibalismo universal do mar; cujas criaturas todas se devoram umas às outras, continuando a guerra eterna desde o início do mundo.

Considere tudo isso; e então se volte para esta terra tão verde, suave e dócil; ambos considere, o mar e a terra; você não acha que existe uma analogia estranha com algo dentro de você? Pois, tal como o oceano aterrador cerca a terra verdejante, também na alma do homem há um Taiti insular, cheio de paz e alegria, mas rodeado por todos os horrores da metade desconhecida da vida. Deus te proteja! Não te afastes dessa ilha, poderá não mais voltar!<sup>61</sup>

Esse tratamento dado ao oceano em *Moby-Dick* assemelha-se à interpretação de Melville dos poemas homéricos, analisada por Robert Lewis em “Melville on Homer”. O autor analisa a marginalia das edições da *Ilíada* e da *Odisseia* traduzidas por Chapman que Melville recebera de presente em 1958. O autor já teria lido a tradução de Pope, pela qual teria demonstrado sua predileção, segundo Lewis. Sete anos após a escrita de *Moby-Dick*, a interpretação do autor parece ter sido bastante modificada após essa experiência. Seus comentários e destaques apontam para uma leitura que enfatiza a dimensão trágica dos poemas homéricos, que apresentam heróis muitas vezes à mercê da vontade de deuses caprichosos, em um mundo hostil que pode rapidamente lhes tirar a vida, e o faz com grande frequência. Lewis afirma que esse tipo de interpretação não era a mais usual, comparando-a com os comentários de Emerson acerca dos poemas:

The *Iliad*, under Melville's inspection, emerges as a tragedy: a dark portrait of a world at war, a world in which lonely, grieving men are caught up in vast, indefinable forces and move without hope to meet the violence and death that awaits them, under the rule of implacable divinities. If this appears to be a somewhat conventional view of the poem, we should recall the peculiar comment of Emerson only a year or two before: ‘True bards have ever been noted for their firm and cheerful temper. Homer lies in the sun-shine; Chaucer is glad and erect.’<sup>62</sup>

O autor afirma que o mesmo acontece na leitura da *Odisseia*. A ênfase do romancista cai sobre a solidão de seus personagens, e sua incapacidade de defenderem-se dos constantes perigos que a natureza e as divindades lhes proporcionam. O texto ressalta, portanto, o aspecto “educacional” que a leitura de

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>62</sup> Lewis, R. “Melville on Homer”, p. 169.

Melville teria privilegiado, ao ressaltar as partes em que Ulisses e Telêmaco põem suas vidas em risco jogando-se no desconhecido para conhecerem seus destinos.

if he dims some of the brightness in the poem, he does so by unfolding a pattern whose theme is education, the motion of the human spirit from appearance to reality; a painful process in Melville's and very likely in Homer's view. It is a reading which brings the *Odyssey* effectively close to *Moby-Dick*.<sup>63</sup>

Se o cronótopo do oceano permite a coexistência de temporalidades distintas no romance, ela se torna perceptível principalmente por meio da heterogeneidade cultural que caracteriza a tripulação do *Pequod*. Desde quando passa sua primeira noite em New Bedford, nos primeiros capítulos do romance, o narrador percebe que trabalhar em um navio baleeiro significa acostumar-se a viver em meio a selvagens. Para conseguir trabalho no navio e participar dessa aventura atemporal, Ishmael precisa deixar de lado seus valores civilizados, incompatíveis com sua nova vida. Moretti indica uma proximidade que as epopeias modernas estabelecem com o tema da selvageria:

Epic savagery... a frase that describes perfectly the problem of the modern epic: the 'individual vitality' of the *Aesthetics* is now experienced as something savage. *Faust* and *Moby-Dick* will be dubbed 'barbaric', Wagner and much of modernism 'primitive'. We might even add: 'reactionary'. Reactionary in the proper meaning of the term: an attempt to turn history back, abolishing the excessive complexity of modern societies and restoring the unchallenged dominion of an individual. This is a temptation we shall often encounter in the pages that follow: in *Faust*, in *Ahab*, in *Wagner*. But that is precisely what it is: a *temptation*, rather than a reality.<sup>64</sup>

## 2.2.

### **Selvageria e canibalismo em *Moby-Dick*: sobre a função dos selvagens no romance**

O tema do encontro com "selvagens" está presente em grande parte dos escritos de Melville, e foi o que lhe proporcionou sua primeira publicação de sucesso, *Typee*, de 1846: um relato de sua viagem ao vale de Taipi, na Polinésia, onde ficou por duas semanas retido em uma tribo, até escapar. Em *Moby-Dick* (1851), esses personagens – com destaque para a figura de Queequeg – ocupam posições importantes na estrutura do romance, estabelecendo relações ora amigáveis, ora tensas com os demais. Há uma enorme variedade de analogias que

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>64</sup> Moretti, F. *op. cit.*, p. 13.

os circundam, conferindo-lhes diversos papéis e significados, que são fundamentais na compreensão do mundo que o romance sugere.

O primeiro encontro entre o narrador e Queequeg se dá em uma estalagem em New Bedford, na primeira noite que Ishmael passa na cidade. Ao descobrir que teria, por um excesso de reservas, que dormir na mesma cama que um arpoador, que tinha saído à noite para vender umas cabeças embalsamadas que ele havia adquirido em suas viagens, ele se recusa, e tenta dormir em um banco desconfortável. Porém, como o outro homem não chegava, resolveu deitar na cama, esperando que ele tivesse encontrado outra estalagem.

Queequeg, contudo, chega tarde na madrugada, e os receios de Ishmael em relação a ter que dividir a cama com outro homem se intensificam com a confirmação de que esse outro não é um americano, mas um selvagem. Após despir-se, o estrangeiro se surpreende ao encontrar Ishmael em sua cama, e, em seu inglês particular, ameaça matá-lo, caso ele não se identifique. Finalmente, os dois conseguem se entender, com a ajuda do estalajadeiro. Ishmael percebe, então, que talvez seu medo não fosse inteiramente justificado, mostrando um relaxamento que pela primeira vez contrasta com seu estado melancólico inicial, que o motivou a procurar trabalho em um baleeiro.<sup>65</sup>

“Vuncê entra aí”, acrescentou, fazendo um gesto para mim com a machadinha e jogando as roupas para um lado. Não fez isso de um modo apenas educado, mas verdadeiramente amável e generoso. Fiquei olhando para ele por uns instantes. Com todas aquelas tatuagens, ele era um canibal com uma aparência limpa e descente. Por que eu tinha feito tanta história, perguntei a mim mesmo – o sujeito é um ser humano assim como eu: tem tanto motivo para me temer quanto eu tinha para ter medo dele. Melhor dormir com um canibal sóbrio do que com um cristão bêbado. (...) Deitei-me e nunca dormi tão bem em toda a minha vida.<sup>66</sup>

No dia seguinte, após ambos acordarem, é descrita a toailete excêntrica de Queequeg: Ele veste primeiro o chapéu e depois, ainda sem as calças, calça as botas

---

<sup>65</sup> "Sempre que começo a ficar rabugento; sempre que há um novembro úmido e chuvoso em minha alma; sempre que, sem querer, me vejo parado diante de agências funerárias, ou acompanhando todos os funerais que eu encontro; e, em especial, quando minha tristeza é tão profunda que se faz necessário um princípio moral muito forte que me impeça de sair à rua e rigorosamente arrancar os chapéus de todas as pessoas – então percebo que é hora de ir o mais rápido possível para o mar. Esse é o meu substituto para a arma e para as balas." Melville, H. *op. cit.*, p. 26. Robert Burton identifica o ócio como principal causa de melancolia entre os jovens: "for a melancholy young man urgeth, it as a chief cause; why was he melancholy? because idle." Burton, R. *The Anatomy of Melancholy*, p. 152

<sup>66</sup> Melville, H. *op. cit.*, p.47

embaixo da cama, como se essa fosse a parte de sua atividade que ele precisasse ocultar.

Mas, veja bem, Queequeg era uma criatura num estado de transição – nem lagarta, nem borboleta. Era civilizado o bastante para exibir propositadamente seu exotismo do modo mais estranho. Sua educação ainda não terminara. Ainda não havia se formado. Se não fosse um tanto civilizado, muito provavelmente não teria se preocupado com as botas; mas, se não fosse ainda um selvagem, nunca teria sonhado em ir para debaixo da cama para vesti-las.<sup>67</sup>

Em sua chegada, alguns de seus pertences exóticos, vislumbrados no escuro por Ishmael, são descritos: sua machadinha que serve de cachimbo e seu ídolo de madeira pequeno e corcunda, chamado Yojo, para quem o selvagem faz um pequeno ritual antes de dormir. Outro hábito que se destaca em sua toaleta é o uso de seu arpão, que é carregado a todos os lugares, como lâmina de barbear, e, mais tarde, à mesa, para servir bifes (que, dentre vários itens como pães ou bolinhos, são a única coisa que ele come ao café da manhã). No dia seguinte, o afeto entre os dois torna-se maior, sua amizade é consolidada, e a história de Queequeg é contada com mais detalhes.

Ao entrar em uma capela em New Bedford cujo púlpito parecia pertencer a um navio, para ouvir um sermão sobre a história de Jonas proferido pelo padre Mapple, que havia sido capitão de um baleeiro, o narrador se surpreende ao encontrar o canibal em meio ao público. De volta à estalagem, Ishmael reencontra seu amigo, que não havia ficado para receber a bênção. O selvagem parecia concentrado em contar as páginas de um livro, espantando-se e recomeçando sempre que chegava a cinquenta. Esta cena causa uma forte impressão no narrador.

Através de todas as suas tatuagens sobrenaturais, pensei ter visto traços de um coração simples e honesto; e em seus olhos grandes e profundos, de um negro vívido e audaz, lampejava uma coragem capaz de desafiar mil demônios. E além de tudo isso o Pagão tinha uma certa altivez de postura, que nem mesmo sua incivilidade conseguia atrapalhar. Parecia um homem que nunca tinha se curvado diante de alguém, nem tido credores. Se isso se devia ao fato de estar sua cabeça raspada, deixando a testa mais livre e brilhante, não arriscarei dizer; mas certo era que sua cabeça era frenologicamente excelente. Pode parecer ridículo, mas me lembrava a cabeça do general Washington, como vista nos bustos mais conhecidos. (...) Era um homem que estava a mais de vinte mil milhas de sua terra, a caminho do cabo Horn – que era o único caminho para se chegar lá – jogado no meio de pessoas que para ele eram tão estranhas como se estivesse no planeta Júpiter; e, ainda assim, ele parecia bem à vontade; preservando ao máximo sua serenidade; satisfeito com sua própria companhia; sempre igual a si mesmo. É certo que isso era um toque de boa filosofia; embora ele sem dúvida tivesse ouvido falar de algo parecido. Mas, talvez, para sermos verdadeiros filósofos, a nós, mortais, fosse necessário viver sem termos consciência disso. Tão logo um homem

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 51.

se apresente como filósofo, concluo que, como a velha dispéptica, ele deve ter “estragado o aparelho digestivo”.<sup>68</sup>

O que parece impressionar o narrador é o fato de Queequeg estar à vontade mesmo que tudo à sua volta lhe seja estranho. Ele não demonstra estar deslocado, incomodado ou com medo em momento algum, como se esses sentimentos lhe fossem absolutamente estranhos. "Sempre igual a si mesmo": essa era a característica do selvagem ressaltada pelo narrador que o fazia diferente dos indivíduos civilizados. Não parece haver qualquer cisão na personalidade de Queequeg que possa gerar nele alguma dúvida ou fazê-lo hesitar. Por duas vezes, ele pula imediatamente no mar para salvar alguém em apuros. Na primeira vez, resgatou um homem que tinha acabado de ofendê-los, que caiu do barco devido às turbulências causadas pelo mau tempo. Da segunda, retirou o índio norte-americano Tashtego de dentro de uma carcaça de baleia, que, por sua vez, caiu no mar, carregando-o para o fundo. A desconfiança que Ishmael demonstra em relação à atividade filosófica, que será abordada mais adiante, é outro aspecto marcante do trecho destacado, e reaparece algumas vezes ao longo do romance.

De madrugada, os dois, insones, fumam o cachimbo e conversam, e o selvagem conta sua história para Ishmael, que a relata aos leitores. Queequeg era nativo de Kokovoko,

uma ilha distante a Oeste e ao Sul. Não está em nenhum mapa; os verdadeiros lugares nunca estão. Quando era apenas um jovem selvagem correndo por suas florestas nativas numa tanga de capim, seguido por cabras que o mordiscavam como se ele fosse um broto verde, já naquela época, na alma ambiciosa de Queequeg espreitava o forte desejo de ver algo mais da cristandade do que apenas alguns exemplares de baleeiros. Seu pai era um Grande Chefe, um rei; seu tio, um Grande Sacerdote; e pelo lado materno podia ostentar tias que eram esposas de guerreiros invencíveis. Havia excelente sangue em suas veias – sangue real; embora infelizmente viciado, receio, dada a propensão ao canibalismo que alimentou em sua juventude desprovida de tutores<sup>69</sup>

Um dia, o selvagem decide buscar trabalho em um baleeiro, que não o aceita, por ter a tripulação completa. Ele não desiste, esconde-se com sua canoa no manguezal de uma ilha pela qual o navio passaria, e com esforço o intercepta a remo. Quando subiu ao convés, agarrou-se ao navio e jurou não largar. O capitão ameaçou cortar-lhe os pulsos, mas "Queequeg era filho de rei, e Queequeg não se mexeu". Ele abandonou, nesse momento, todas as regalias que tinha em suas terras,

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 70-72.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p 76.

para aceitar um trabalho como um marujo comum, trocando seu cetro por seu arpão, como ressaltado pelo narrador.

Mas como o czar Pedro, que quis trabalhar nos estaleiros das cidades estrangeiras, Queequeg não desdenhou tal ignomínia, desde que adquirisse o poder de ilustrar seus patrícios desavisados. Pois no fundo – assim me disse – impelia-o um desejo profundo de aprender com os cristãos as artes por meio das quais pudesse fazer seu povo ainda mais feliz do que já era; e, mais do que isso, ainda melhor do que já era. Mas, ai!, o convívio com os baleiros depressa o convenceu de que também os cristãos podiam ser tanto infelizes quanto cruéis. Chegou finalmente em Sag Harbor, e vendo o que os marinheiros ali faziam; e seguindo para Nantucket, e vendo como gastavam seus soldos naquele lugar, o pobre Queequeg desistiu. É um mundo perverso em todos os seus meridianos, pensou; vou morrer pagão<sup>70</sup>

Há vários trechos desse relato que são significativos para se compreender a forma como os selvagens são representados no discurso de Ishmael, e a relação dessas descrições com o gênero épico. Primeiro, vale notar a excelência física e a ascendência ilustre de Queequeg, características dos heróis das epopeias, que representam indivíduos com capacidades superiores às dos homens comuns e, diferentemente do que ocorre na tragédia, inserem-se de forma não problemática em seu mundo, que lhes apresenta desafios condizentes com suas capacidades. A menção à linhagem de Queequeg ajuda a conectá-lo ao que Bakhtin denominou como o “passado absoluto” da epopeia, desconectado axiologicamente do tempo mundano; um passado sublime no qual os heróis da tradição realizam seus feitos extraordinários. É, porém, o deslocamento espacial, e não a distância temporal, que permite a incorporação desse tipo de personagem no romance, e de seu convívio com indivíduos comuns. Tashtego e Daggoo, os outros dois arpoadores, são descritos de modo similar:

Os cabelos compridos e negros, a maçã do rosto saliente, e os olhos negros redondos de Tashtego – para um índio, orientais no tamanho, mas antárticos na expressão –, tudo isto o proclamava herdeiro de um sangue puro de orgulhosos caçadores guerreiros, que, na aventura em busca do grande alce da Nova Inglaterra, percorreram, arco em punho, as florestas aborígenes do continente. Não mais farejando a trilha dos animais ferozes da floresta, Tashtego agora caçava no rastro das grandes baleias do mar; o arpão infalível da progenitura substituíra adequadamente a flecha infalível dos antepassados. Observando-o os músculos bronzeados de seus membros flexíveis, quase se acreditava nas superstições dos primeiros puritanos, que pensavam que esses índios selvagens eram filhos do Príncipe das Potências do Ar<sup>71</sup>. Tashtego era o escudeiro de Stubb, o segundo imediato. O terceiro arpoador era Daggoo, um selvagem negro e gigantesco, cor de carvão, com um andar leonino – parecia Assuero<sup>72</sup>. Das orelhas pendiam duas argolas de ouro, tão grandes que os marinheiros as chamavam de arganésus, e diziam que iriam prender nelas as adriças da vela da mezana. Na juventude,

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 76-77.

<sup>71</sup> Título atribuído a Satanás em Efésios 2:2.

<sup>72</sup> Rei persa que aparece nos livros de Ester e Esdras, identificado com Xerxes I.

Daggo embarcara voluntariamente num navio baleeiro, ancorado numa enseada solitária de sua costa nativa. E nunca tendo estado em nenhum lugar a não ser na África, Nantucket e nos portos pagãos mais frequentados pelos baleeiros; e tendo levado por muitos anos a vida ousada da pesca em navios de proprietários de escrúpulo incomum na escolha dos homens que embarcavam; Daggo conservava intactas suas virtudes bárbaras e, ereto como uma girafa, movimentava-se pelo convés com toda a pompa de seus quase dois metros de altura.<sup>73</sup>

Tashtego é vinculado aos grandes caçadores norte-americanos, que são por sua vez associados ao demônio, que aparece no texto a partir de um título nobiliárquico. Daggo, por sua vez, exibe um “andar leonino”, e, com suas enormes jóias, “lembra” o imperador persa Assuero. Além de sua linhagem nobre, atributos físicos e coragem excepcionais, os selvagens arpoadores apresentam um traço característico dos heróis das epopeias clássicas: a ausência de um plano interior, que estabelece uma cisão entre seus pensamentos e desejos, seu corpo e sua forma de agir, capaz de produzir sentimentos de dúvida, medo, remorso ou preocupação; o fijiano não oculta nada de si quando aparece, sempre imerso por inteiro na atividade que estiver realizando no presente.

O homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto e de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heroico, mas está desesperadamente pronto, ele está todo ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. Ademais, ele é completamente exteriorizado. Entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância.<sup>74</sup>

Sua ausência de plano interior é retratada por Melville de forma bastante paradigmática em dois momentos: primeiro, o capítulo do "Ramadã", o dia que Queequeg separa para fazer um jejum para seu deus Yojo, é bastante indicativo de que sua pura presença corporal é um de seus traços mais significativos. O selvagem passa o dia inteiro de cócoras segurando seu ídolo acima de sua cabeça, de um amanhecer ao outro. Ishmael tenta fazê-lo levantar e comer algumas vezes, mas ele permanece imóvel durante toda a noite congelante do inverno. As tatuagens de seu corpo, que Queequeg tentaria copiar em seu caixão, são mais uma prova de que nele exterior e interior se confundem, estando seus maiores mistérios dispostos à vista de todos, ainda que permanecessem indecifráveis.

E essa tatuagem fora obra de um finado profeta e vidente de sua ilha, o qual, mediante sinais hieroglíficos, escrevera em seu corpo uma teoria completa dos céus e da terra e um tratado místico sobre a arte de alcançar a verdade; de modo que Queequeg, por seu próprio corpo, era um enigma a ser decifrado; uma

<sup>73</sup> Melville, H. *op. cit.*, pp. 138-9.

<sup>74</sup> Bakhtin, M. *op. cit.*, p. 423.

maravilhosa obra em volume; mas cujos mistérios nem ele próprio poderia ler, ainda que seu próprio coração pulsante batesse contra eles.<sup>75</sup>

Como Bakhtin, Auerbach também ressalta a unidimensionalidade dos heróis épicos, atentando para um aspecto, porém, que se encontra ausente em *Queequeg*. Ao invés de apresentarem a silenciosa presença física autossuficiente do selvagem, os heróis homéricos exteriorizam todos os seus pensamentos por meio de uma fala eloquente.

Sem reservas, bem-dispostos até nos momentos de paixão, as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo que o leitor o saiba. Acontecem muitas coisas espantosas nas poesias homéricas, mas nunca tacitamente; Polifemo fala com Ulisses; este fala com os pretendentes, quando começa a matá-los; prolixamente, Heitor e Aquiles falam, antes e após a luta; e nenhum discurso é tão carregado de medo ou de ira que nele falem ou se desordenem os instrumentos da articulação lógica da língua.<sup>76</sup>

A falta de eloquência de *Queequeg*, assim como sua toailete excêntrica, é mais um atestado de sua condição de forasteiro. Diferentemente dos heróis épicos, *Queequeg*, um estrangeiro polinésio nos Estados Unidos, ainda que não demonstre qualquer desconforto, destoa comicamente do cenário a sua volta, ao menos enquanto está em terra. Estar a bordo de um navio, onde pouco precisa ser dito pelo arpoador, o devolve ao seu elemento, onde seus costumes estranhos e atos heroicos não contrastam com o resto do cenário.

A proximidade da descrição ironicamente idílica das cabras que o mordiscavam com a menção ao seu canibalismo desenvolvido pela falta de tutores demonstra uma característica importante de *Queequeg* e dos outros selvagens presentes nas obras do autor: o contraste de sua bondade e inocência com seus hábitos e aparência violentos. Seu cachimbo/machadinha, utilizado nas situações mais amigáveis e como meio de socialização entre os dois, é um exemplo bastante forte dessa dualidade. O estalajadeiro assegura a Ishmael de que ele é inofensivo, e o selvagem demonstra isso no episódio em que arremessa para cima o homem que os provocou na rua, fazendo gracejos com os amigos sobre a amizade dos dois. Quando o capitão reclama que *Queequeg* quase matou o homem, ele responde: "Ah! Ele peixe muito pequeno; *Queequeg* não mata peixe pequeno; *Queequeg* mata

<sup>75</sup> Melville, H. op. cit., p. 499.

<sup>76</sup> Auerbach, E. "A Cicatriz de Ulisses", p. 4

baleia grande!"<sup>77</sup>. Pouco tempo depois desse evento, o selvagem salvaria o mesmo homem de afogar-se após cair no mar.

Contudo, como ressalta Dirk Vanderbeke, violência e morte sempre parecem acompanhá-lo. O autor utiliza como exemplo o momento em que, chegando na parte do enorme grupo de baleias que eles caçavam onde se encontravam as mães com seus filhos, um bebê cachalote vira seus olhos lânguidos em direção ao barco onde os dois estavam. Alheio à beleza e inocência dessa cena, destacadas por Ishmael, Queequeg confunde o cordão umbilical do bebê com a linha de um arpão, se apressando para continuar a caçada; "a linha da vida é confundida com uma linha da morte"<sup>78</sup>. Outro episódio que atesta sua proximidade da morte e sua potencial violência é quando, de manhã cedo, antes do resto da tripulação chegar, ele segura sua machadinha sobre um homem que dormia no convés do Pequod ancorado em Nantucket e comenta para Ishmael que seria muito fácil matá-lo.

All in all, we hear Queequeg's voice only a dozen times in the book. All in all, In these passages he uses the word "kill" eight times, and while throughout the novel the tomahawk pipe is used only for peaceful smoking, Queequeg's utterances focus on the blade and its possible use as a murderous weapon.<sup>79</sup>

Violência e canibalismo são elementos fundamentais na caracterização do selvagem em *Moby-Dick*, fazendo-o transitar entre dois polos, que, de acordo com Michel de Certeau em seu texto sobre o ensaio de Montaigne a respeito dos canibais, caracterizaram o discurso acerca do Novo Mundo no início da época moderna: de um lado, a descrição apolínea de seus corpos excelentes e intocados por doença, de sua coragem e seus feitos na guerra; de outro, a ênfase no caráter demoníaco de suas práticas canibais:

Montaigne's depiction of savage society first offers a beautiful body 'without divisions', unsplit by any trade, partition, hierarchy, or lie. The entire description is related to this body, it centers on it – a unified body ('they never saw one palsied, bleary-eyed, toothless, or bent with age.') corresponding to the 'Apollonian vision' of the savage, which was then competing, in travel accounts, with the diabolical figuration of the savage.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>78</sup> "the line of life is mistaken for a line of death". Vanderbeke, D. Queequeg's voice: or, can Melville's savages speak? p. 60.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>80</sup> CERTEAU, M. "Montaigne's 'Of Cannibals', p. 75.

A descrição de Tashtego e Daggoo, também evidencia essa dualidade, ao ressaltar sua excelência física e sua nobreza, ao mesmo tempo em que os relaciona com figuras como Satanás e Xerxes I (que manteve os judeus sob cativo e ameaçou destruir a Grécia com suas tropas). O contraste da inocência dos canibais com sua aparência amedrontadora, inclinação à violência e relações demoníacas é um fator que o aproxima do tratamento dado ao oceano e à natureza, também retratados dessa forma dicotômica no romance.

A comparação de Queequeg com o czar Pedro I e, anteriormente, com George Washington, além de ser mais um indício da nobreza e do heroísmo associados ao personagem, indica uma estratégia bastante utilizada por Melville no discurso de seu narrador, que consiste em borrar as linhas que dividem os selvagens dos civilizados, os homens dos animais e os senhores dos escravos<sup>81</sup>. A confusão entre essas categorias possibilita reconhecer na cultura americana civilizada aspectos que, por sua crueldade, a aproximam das sociedades selvagens. Starobinski argumenta que a denúncia da "barbárie das nossas civilizações", que tende a compreender a civilização como um processo de regulação do comportamento exterior dos homens, mas não necessariamente acompanhado de um aperfeiçoamento moral, é bastante empregada na literatura ocidental desde Montaigne.

Antes que se forme e difunda a palavra civilização, toda uma crítica do luxo, do refinamento das maneiras, da polidez hipócrita, da corrupção provocada pela cultura das artes e da ciência está já instalada. E de Montaigne a Rousseau, passando por La Hontan e muitos outros viajantes do Novo Mundo, a comparação entre o civilizado e o selvagem (ainda que canibal) não acaba em vantagem do civilizado<sup>82</sup>

Em *Moby-Dick*, entretanto, está menos presente uma crítica ao luxo e à polidez (que também aparece em alguns momentos, em geral com o leitor no papel do indivíduo civilizado), já que seus personagens dificilmente apresentam tais características. O que é enfatizado é a selvageria inerente a todos os homens, pagãos ou cristãos, que fazem parte da indústria baleeira. No início do capítulo 57, 'Das baleias pintadas a óleo; gravadas em dentes; madeira; metal; pedra; montanhas;

<sup>81</sup> Carolyn Porter, em "Call me Ishmael, or: How to Make Double-Talk Speak", demonstra que, desde o início, o discurso de Ishmael caracteriza-se pelo embaçamento das fronteiras entre diversas categorias, criando uma indistinção entre a terra e o oceano, capitães e marujos, liberdade e destino. (Cf. Porter, C. "Call me Ishmael, or: How to Make Double-Talk Speak", pp.133-8.

<sup>82</sup> Starobinski, J. "A palavra 'civilização', p. 18

estrelas', a prática dos entalhes e das gravuras é apresentada em uma gradação como um atestado da selvageria compartilhada igualmente por todos os canibais, caçadores de baleias e artífices. O trabalho manual e a capacidade de imprimir padrões complexos nos objetos é enxergado não como oposto à selvageria, mas inerente a ela, tornando-a aplicável a todas as civilizações.

O longo exílio da cristandade e da civilização inevitavelmente devolve o homem àquela condição na qual Deus o colocou, i.e., a chamada selvageria. O verdadeiro caçador de baleias é tão selvagem quanto um iroquês. Eu mesmo sou um selvagem, que só deve lealdade ao rei dos canibais, e pronto para, a qualquer momento, me rebelar contra ele. Ora, um dos traços característicos do selvagem, nas horas em que está em casa, é a sua fantástica e paciente engenhosidade. Uma clava guerreira, um antigo remo do Havaí, com os seus múltiplos e elaborados entalhes, são monumentos tão grandiosos da perseverança humana quanto um léxico latino. Pois, com simples pedaços de conchas quebradas ou um dente de tubarão, essa complexidade milagrosa do rendilhado de madeira foi obtida; e isso custou longos anos de aplicação. Como o selvagem do Havaí, assim também o é o selvagem marinho branco. Com a mesma paciência maravilhosa, e com o mesmo único dente de tubarão, com seu único e pobre canivete, ele fará uma escultura de osso, não tão bem acabada, mas cujo labirinto do desenho é tão intrincado quanto o do selvagem grego, do escudo de Aquiles; e repleta do espírito e de sugestões bárbaras como as estampas daquele bom e velho selvagem holandês, Albert Dürer.<sup>83</sup>

O navio Pequod, batizado com o nome de uma tribo de índios norte-americanos que foi brutalmente massacrada pelos protestantes, é também um indicativo da universalidade da condição de selvageria defendida no livro. A primeira coisa que chama a atenção de Ishmael no navio é o contraste de sua madeira escura com o marfim de baleia utilizado em partes de sua proa: "Estava enfeitado como um imperador bárbaro da Etiópia, com pesados berloques de marfim polido em volta de seu pescoço. Uma embarcação canibal, que se enfeitava com os ossos dos inimigos"<sup>84</sup>. Logo no primeiro capítulo, em uma passagem que Robert Zoellner considera importante para a estrutura filosófico-metafórica do romance, Ishmael declara que a condição de escravidão pode ser ampliada a todos os homens, pois todos estão sujeitos à eterna "bordoada universal":

Quem não é escravo? Responda essa. Pois bem, por mais que velhos capitães me deem ordens, por mais que me deem bordoadas e murros, tenho a satisfação de saber que está tudo certo, que todos os homens, de um jeito ou de outro, serviram do mesmo modo – isto é, tanto da perspectiva física quanto da metafísica; e, assim, a bordoada universal dá a volta, e todos deveriam trocar tapinhas nas costas e dar-se por satisfeitos.<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 294

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 30

Da mesma forma, no capítulo 65, ele apresentaria a questão: "Quem não é canibal?", ao estabelecer uma identificação do homem com os outros animais que ele come. Ishmael também chega a insinuar que o consumo dos outros animais pode inclusive levar ao autoconsumo, com o homem (ou o tubarão, no capítulo seguinte), acabando por devorar a si mesmo, e desenvolver gosto pelo canibalismo.

[...] e todo mundo sabe que alguns janotas entre os gastrônomos, de tanto comer o cérebro da vitela, pouco a pouco começaram a experimentar seus próprios cérebros, para conseguir diferenciar a cabeça da vitela de suas próprias, o que requer um extraordinário discernimento. Esse é o motivo pelo qual um janota de ar inteligente diante de uma cabeça de vitela é, de certo modo, uma das cenas mais tristes que se pode ver. A cabeça parece lançar-lhe algum tipo de reprimenda, como se dissesse: 'Et tu, Brute!'. (...) Mas não resta dúvida de que o primeiro homem que matou um boi tenha sido considerado um assassino; talvez tenha sido enforcado; e, se tivesse sido levado a julgamento por bois, certamente o teria sido; e certamente o teria merecido, se é que algum assassino merece tal fim. Vá ao mercado de carnes, num sábado à noite, e veja as múltiplas de bípedes vivos de olhos vidrados nas longas filas de quadrúpedes mortos. Esse espetáculo não tira um dos dentes do maxilar dos canibais? Canibais? Quem não é um canibal? Garanto a você que o Juízo final será mais tolerante com um providente fidjiano que salgou um missionário magro em sua adega para se prevenir contra a fome do que contigo, gourmand civilizado e esclarecido, que prendes os gansos no chão e te refestelas com seus fígados dilatados em teu paté de foie gras.<sup>86</sup>

Homer Pettey, em "Cannibalism, Slavery and Self-Consumption in *Moby-Dick*", demonstra como a metáfora do canibalismo era utilizada, na retórica política da época, especialmente no discurso sulista, para condenar a exploração do trabalho assalariado característica do capitalismo industrial do Norte, que ocorria entre membros da mesma raça, e, segundo os escravistas, podia ser até pior para o trabalhador que a escravidão, pois lhe garantia uma parcela ainda menor de sua própria produção. Um dos textos expoentes do antiabolicionismo sulista no qual esses argumentos estão presentes, escrito em 1856 (cinco anos depois de *Moby-Dick*), de Fitzhugh, não por acaso, chama-se "Cannibals All!, or Slaves Without Masters". Seu autor chega a afirmar que os capitalistas do Norte seriam tão canibais quanto qualquer chefe tribal das ilhas Fiji.

At this point, Ishmael's outrageous rhetorical questions – 'Who aint a slave?' and 'who is not a cannibal?' – have several affirmative responses, especially when the two concepts are conjoined – who is not both a slave and a cannibal? Ishmael's association of slavery and cannibalism draws together two devastating social systems in nineteenth-century America: the institution of plantation slavery and its counterpart on industrial capitalism.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 325.

<sup>87</sup> Pettey, H. "Cannibalism, Slavery and self-consumption in *Moby-Dick*", pp. 37-8.

A instituição da escravidão é tratada de forma irônica em várias passagens do romance, e é fundamental na estrutura da novela *Benito Cereno*, que o autor escreveria cinco anos depois. Em *Moby-Dick*, esse assunto geralmente aparece fazendo alusão à "bordoadá universal" que sempre se impõe de forma coercitiva e humilhante e reforça a estática e cruel hierarquia presente no mundo que Melville propõe. Quando o Pequod está prestes a iniciar sua viagem, Ishmael faz um comentário irônico sobre a exploração da mão-de-obra estrangeira, escravizada ou não, pelos Estados Unidos, em suas instituições oficiais.

O que acontece com a pesca de baleias dos Estados Unidos também acontece no exército e marinha mercante e militar dos Estados Unidos, e nos grupos de engenheiros empregados na construção de estradas de ferro e canais norte-americanos. Digo o mesmo porque, em todos esses casos, o norte-americano nativo fornece liberalmente o cérebro, e o resto do mundo generosamente fornece os músculos.<sup>88</sup>

Um capítulo depois de apresentar a imagem do janota que acaba por comer o próprio cérebro, o mesmo princípio do autocanibalismo seria aplicado aos tubarões, para logo em seguida se tornar quase um princípio autônomo da natureza. Enquanto uma multidão de tubarões devorava a carcaça de uma baleia amarrada ao Pequod, não era incomum que um deles acabasse errando o alvo:

Mordiam com voracidade não somente as entranhas dos companheiros estripados, mas, como arcos flexíveis, curvavam-se e mordiam suas próprias; a tal ponto que aquelas entranhas pareciam estar sendo sempre engolidas pela mesma boca, para serem depois expelidas pela ferida aberta.<sup>89</sup>

Canibalismo, selvageria e escravidão, condições inicialmente atribuídas aos selvagens, tornam-se, no discurso de Ishmael, categorias que dizem respeito a todos os homens, e são por fim utilizadas para avaliar a própria cultura do narrador, evidenciando as crueldades que lhe são inerentes.

### 2.3.

#### **O discurso ensaístico de Ishmael: uma comparação com “Sobre os canibais”, de Montaigne.**

O emprego de deslocamentos semânticos que ressignificam a barbárie, a selvageria e o canibalismo para evidenciar problemas de sua própria sociedade foi

<sup>88</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 139.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 327.

identificado por Christian Kiening e Michel de Certeau<sup>90</sup> como um dos principais recursos empregados por Montaigne, em seu ensaio “Sobre os canibais”, e, de acordo com Starobinski em uma passagem já citada, se tornaria um lugar-comum na descrição das comunidades não-civilizadas do passado ou do Novo-Mundo. Por apresentar várias estratégias discursivas em comum com o romance analisado, cabe aqui um breve exame do ensaio. Não por acaso, a coletânea onde o texto se encontra é tida por W. Spengelmann como um dos livros favoritos de Melville.

His favorite books, rather, were things like Burton’s *Anatomy of Melancholy*, Montaigne’s *Essays*, the disquisitions of sir Thomas Browne, Carlyle’s *Sartor Resartus*, and De Quincey’s *Confessions* – generic anomalies composed by writers, like himself, given more to high flying and deep diving than to smooth sailing or plain sewing.<sup>91</sup>

Estabelecer uma comparação entre *Moby-Dick* e este ensaio de Montaigne significa inserir o romance em uma tradição de textos que, a partir da época moderna, buscam descrever o Novo Mundo e seus habitantes a partir da narrativa das viagens (e por vezes situações de cativo) de europeus e, posteriormente, americanos. A aproximação de Melville com esse tipo de literatura é evidente, tendo em vista sua própria experiência pessoal e produção literária. Em *Moby-Dick*, Melville dialoga constantemente com essa tradição dos relatos de viagem, com uma demonstração notável de conhecimento sobre as culturas estrangeiras. As referências à maior quantidade possível de culturas e lugares é um dos recursos empregados no livro, já evidenciado na etimologia que o precede, para garantir a universalidade do tema tratado.

Kiening, no início do seu livro, afirma que os relatos de viagem, além de apresentarem descrições do estrangeiro, foram importantes na modelagem da identidade do próprio europeu. O autor sugere que o estudo desses textos possibilita perceber uma alteração na própria concepção europeia de sujeito, marcada por uma interiorização que culminará no individualismo do século XVIII. Isso é possível porque o relato de viagem permite descrever a cultura europeia pela perspectiva do estranho, entendido como um sujeito mais próximo da forma como os primeiros homens viviam, incorrompido pelas artificialidades da vida civilizada.

Ao mesmo tempo consoma-se a formação de um conceito de ‘eu’ que se diferencia do corrente na tradição cristã mais antiga: de um lado, o “eu” é compreendido como aquele em que o geral ou a natureza do homem se reconhece; de outro, as

<sup>90</sup> Cf. Kiening, C. *O Sujeito Selvagem* e Certeau, M. “*Montaigne’s ‘Of Cannibals’*”.

<sup>91</sup> Spengelmann, W. “Introduction”, p. IX

formas da investigação do “eu” ganham em significado, onde não o geral, mas o individual é colocado em primeiro plano [...].

Mas isso também significa desenvolver um conceito do outro onde este ou aquele é imaginado como “eu” em contraposição ou contrapolo.

A imaginação do outro deve ser compreendida aqui nos sentidos objetivo e subjetivo: o sujeito não imagina o outro, mas o imagina como outro sujeito, que, por sua vez, o confronta, que pode transformá-lo em objeto.<sup>92</sup>

Exemplos de uma inversão de papéis, na qual o homem branco torna-se objeto da análise (ou das risadas, em *Moby-Dick*) dos selvagens, estão presentes nos dois textos. No fim de seu ensaio, tendo a chance de conversar por meio de um intérprete com um cacique que havia concordado em ir à França, Montaigne pergunta sua opinião a respeito da sociedade que conheceu. O índio destaca dois aspectos: primeiro, ele não entendia como homens fortes como os guardas reais aceitavam ordens de uma criança (no caso, o rei Carlos IX). Em seguida, disse que o impressionava o fato de uns viverem com tanto luxo, enquanto a maioria vivia de forma precária, e que não sabia por que os pobres aceitavam se sujeitar aos ricos, ao invés de se rebelarem.

Em *Moby-Dick*, pode-se observar essa inversão em uma anedota contada por Queequeg. Utilizando um carrinho de mão para transportar as bagagens dos dois da estalagem para o navio em direção a Nantucket, o selvagem comenta que, da primeira vez que lhe ofereceram um carrinho de mão, não sabendo o que fazer, amarrou nele toda a sua bagagem e o carregou nas costas. Após Ishmael perguntar se haviam rido do selvagem, ele responde com outra história: uma vez, um importante capitão de um navio mercante havia parado em Kokovoko, na ocasião do casamento de uma das irmãs de Queequeg. Ele foi, então, convidado para a festa, na qual era costume oferecer uma bebida similar a um ponche, servida em grandes cabaças de metal. Antes de os convidados se servirem, o sacerdote proclamou uma reza e tocou a bebida com os dedos, abençoando-a. O capitão, sentindo-se, pela grandeza de seu navio, mais importante que qualquer habitante da ilha, sucedeu ao sacerdote, e mergulhou suas mãos na tigela, confundindo-a com um lavabo. “‘Ora!’, disse Queequeg, ‘Vuncê qui acha? – Nosso povo num riu?’”<sup>93</sup>

De forma similar ao tratamento dado por Melville aos conceitos de canibalismo, selvageria e escravidão, Montaigne também lança mão de sucessivas

<sup>92</sup> Kiening, C. *op. cit.*, p. 58.

<sup>93</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 79.

mudanças de perspectiva para transformar os termos “selvagem” e “bárbaro”, inicialmente ligados ao juízo dos europeus acerca dos habitantes das Américas, em uma crítica dos costumes do Velho Mundo. Diferentemente de Melville, porém, esses procedimentos não visam diluir completamente as diferenças entre selvagens e civilizados, mas observá-las sob uma ótica que favorece aos primeiros, estranhando os costumes europeus. O primeiro termo a ter seu sentido alterado é a palavra “selvagem”. O procedimento consiste em transformá-lo de um substantivo que designa os habitantes do Novo Mundo em um adjetivo que indica sua proximidade com a natureza, em contraste com a artificialidade da vida europeia.

Eles [os canibais] são selvagens assim como chamamos selvagens os frutos que a natureza produziu por si mesma e por seu avanço habitual; quando na verdade os que alteramos por nossa técnica e desviamos da ordem comum é que deveríamos chamar de selvagens. Naqueles são vivas e vigorosas, e mais úteis e naturais, as virtudes e propriedades verdadeiras, e, nestes, nós nos abastardamos adaptando-os ao prazer de nosso gosto corrompido. [...] <sup>94</sup>.

Kiening, após analisar os diferentes sentidos atribuídos a esses dois termos, demonstra como o autor realiza deslocamentos conceituais que acompanham os deslocamentos espaciais efetuados no decorrer do argumento, ora em direção à tradição, aos costumes e ao senso comum europeus, ora direcionado à descrição dos costumes dos canibais, muitas vezes demonstrando seu ponto de vista sobre práticas europeias. “Deslizando entre os mundos, as culturas e as palavras, Montaigne cria para si uma rede móvel de categorias, uma placa giratória de conceitos, utilizável ora desculpando, ora condenando.” <sup>95</sup> Assim, o texto constituiria um terceiro espaço, uma zona de confronto e permuta entre a Europa e o Novo Mundo, onde os conceitos seriam dinâmicos, transformando-se de acordo com a perspectiva adotada. Um exemplo desse procedimento, identificado por Certeau, é a transformação da palavra “bárbaro” de um substantivo que designaria os habitantes do Novo Mundo para um adjetivo que condenaria a brutalidade dos europeus. A selvageria atribuída aos americanos transforma-se, no trecho citado, em uma qualidade positiva da qual os europeus careceriam. O termo “bárbaro”, – que já aparece no primeiro parágrafo de forma ambígua <sup>96</sup> e está presente em todo o texto

<sup>94</sup> Montaigne, M. “Sobre os canibais”, p. 144.

<sup>95</sup> Kiening, C. *op. cit.*, p. 180.

<sup>96</sup> “Quando o rei Pirro passou pela Itália, depois de ter reconhecido a organização do exército que os romanos enviavam contra ele, declarou: ‘não sei que bárbaros são estes’, pois os gregos assim chamavam a todas as nações estrangeiras, ‘mas o ordenamento deste exército que vejo não tem nada de bárbaro’”. *Ibidem*, p. 140.

–, por outro lado, manteria seu aspecto negativo, mas seria redirecionado à cultura do autor, de forma a evidenciar as crueldades e injustiças de sua própria sociedade.

Penso que há mais barbárie em comer um homem vivo do que em comê-lo morto, em dilacerar em tormentos e suplícios um corpo ainda cheio de sensações, fazê-lo assar pouco a pouco, fazê-lo ser mordido e esmagado pelos cães e pelos porcos (como não apenas lemos mas vimos de fresca memória, não entre inimigos antigos, mas entre vizinhos e compatriotas, e, o que é pior, a pretexto de piedade e religião) do que em assá-lo e comê-lo depois que está morto. [...]

[...] Portanto, podemos muito bem chamá-los de bárbaros com relação às regras da razão, mas não com relação a nós, que os ultrapassamos em toda espécie de barbárie.<sup>97</sup>

De forma similar ao que é feito nos excertos e em diversos capítulos de *Moby-Dick*<sup>98</sup>, o texto de Montaigne começa com um exame do tratamento dispensado pela tradição clássica ao tema dos selvagens. Após enumerar três situações nas quais os gregos, ao estabelecerem seus primeiros contatos com os romanos, que eram vistos por eles como “bárbaros” por desconhecerem sua língua, ficaram espantados com a organização de seus exércitos, que superaria a deles próprios, o autor alerta contra os julgamentos apressados e baseados no senso comum acerca das terras recém-descobertas: “Eis como devemos evitar nos ater às opiniões correntes e como devemos julgá-las pela razão, não pela voz do povo”.<sup>99</sup>

Nas próximas páginas, pode-se perceber que a tradição clássica e a experiência contemporânea são comparadas, com uma sendo utilizada para avaliar a outra. A vivência pessoal, nessa parte do ensaio, é utilizada ora como complemento, ora para descreditar certos relatos antigos. No trecho, Montaigne faz menção à descrição da cidade de Atlântida atribuída a Sólon em um texto de Platão, assim como ao relato encontrado em um texto atribuído a Aristóteles acerca de uma ilha com vegetação tropical encontrada por marinheiros cartagineses, que se instalaram lá. Entre essas duas narrativas, há uma reflexão acerca do dilúvio que teria inundado Atlântida, separado a Sicília da Itália e o Chipre da Síria, na qual o autor insere duas observações pessoais: a erosão provocada pelo rio Dordogne em sua cidade, e o impetuoso avanço do mar e da areia sobre uma propriedade costeira de seu irmão, em Médoc. Ambos são considerações acerca da imprevisibilidade das águas e de sua capacidade de transformar (e separar) territórios.

<sup>97</sup> *Ibidem*, pp. 150-1.

<sup>98</sup> Alguns exemplos são os capítulos 32, 42, 55 e 56.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 140.

O oceano, no texto, é caracterizado pela separação que impõe ao objeto tratado, tornando necessário um movimento de abandono da terra natal em prol de um confronto direto com o Novo Mundo, para que se possa, por fim, retornar para a Europa, trazendo consigo elementos do lugar visitado. Essa divisão do texto em três partes, correspondendo ao movimento feito em uma viagem, estrutura a análise que Michel de Certeau realiza do ensaio. A primeira parte, o abandono da terra natal, é caracterizada pela desqualificação das três fontes de informação acerca dos selvagens: o senso comum, descartado logo no início em uma passagem já citada, a tradição, invocada pelos relatos de Platão e pseudo-Aristóteles (“Mas não há grandes indícios de que essa ilha [Atlântida] seja esse novo mundo que acabamos de descobrir”; e “Essa narração de Aristóteles também não corresponde a nossas terras novas”)<sup>100</sup>, e os relatos modernos disponíveis acerca do tema. Estes, de acordo com Montaigne, seriam contaminados pela ambição de seus narradores, que adicionam suas próprias impressões e reflexões a suas narrativas. É assim que o autor legitima o testemunho do homem simples que hospedou, que estaria mais disposto a dizer a verdade por não contaminar seu testemunho com coisas que provém apenas de sua reflexão. Por não possuir ideias pré-concebidas acerca dos selvagens, o marinheiro pode ter uma experiência genuína de seus costumes.

[...] Esse homem que eu tinha era homem simples e rústico, o que é condição própria a tornar verdadeiro os testemunhos, pois as pessoas finas observam com bem mais curiosidade, e mais coisas, mas glosam-nas; e para fazerem valer sua interpretação e convencer não conseguem deixar de alterar um pouco a história: nunca nos relatam as coisas puras; curvam-nas e mascaram-nas para adequá-las aos próprios pontos de vista; e, para dar crédito a seu julgamento e atrair-nos, gostam de aumentar sua própria participação no assunto, ampliando-a e estendendo-a. Precisa-se de um homem muito fiável ou tão simples que não tenha com que construir e tornar plausíveis invenções falsas, e que nada tenha a defender. O meu era assim, e, além disso, várias vezes me mostrou diversos marinheiros e comerciantes que conhecera naquela viagem. Assim, contento-me com essa informação, sem indagar o que dizem os cosmógrafos. Precisaríamos de topógrafos que nos fizessem um relato particular dos lugares onde estiveram. Mas, por terem sobre nós a vantagem de ter visto a Palestina, querem gozar do privilégio de nos dar notícias de todo o resto do mundo.<sup>101</sup>

A erudição, portanto, seria um impedimento à elaboração de um relato confiável, graças à incapacidade dos homens inteligentes de separarem-se por completo de seus objetos, sempre acrescentando-lhes algo de sua própria crença,

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 143 e 144, respectivamente. Cabe ressaltar que, apesar de a tradição da antiguidade ser caracterizada como insuficiente para dar conta dos assuntos dos dois textos de forma integral, ela também não é completamente descartada, permanecendo uma referência importante para os dois autores durante toda a extensão de suas obras.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 144.

ou alguma outra informação falsa ou irrelevante. A passagem demonstra que o testemunho do homem simples seria a forma apropriada de se obter informações verdadeiras acerca dos selvagens.

De forma muito mais contundente que Montaigne, Ishmael em diversos momentos critica o discurso filosófico. Os séculos que separam as duas obras presenciaram o desenvolvimento de uma filosofia que teve como um de seus grandes temas a possibilidade de conhecimento do mundo a partir dos sujeitos. Se, no século XVI, o discurso filosófico não apresentava fronteiras muito bem delimitadas com outros tipos de discurso e ainda mantinha uma proximidade muito forte com o estudo dos autores da antiguidade, no século XIX a filosofia se apresentaria como uma disciplina consolidada, baseada em uma tradição moderna de estudos do intelecto humano e de suas condições de possibilidade (ainda que também haja no romance referências aos filósofos da antiguidade, principalmente a Platão). A rejeição à filosofia epistemológica moderna pode ser observada na cena em que, após uma caçada, a cabeça de uma baleia franca é içada na lateral do *Pequod*, do lado oposto à cabeça de um cachalote caçado anteriormente. Assim, o navio navegava com uma cabeça de baleia atada a cada lado.

Antes o *Pequod* havia se inclinado abruptamente na direção da cabeça do cachalote; agora, com o contrapeso das duas cabeças, a quilha retomou a posição de sempre; embora isso lhe custasse muito esforço, acredite. Assim, quando você içar de um lado a cabeça de Locke, vai-se para esse lado; mas então erga a cabeça de Kant do outro lado, e você volta à posição anterior; mas num estado deplorável. Desse modo, certas mentes estão sempre tentando retomar o prumo. Ó, insensatos! Jogai ao mar todas essas cabeças retumbantes e navegareis direto e reto.<sup>102</sup>

Os dois autores recorrem, essencialmente, ao mesmo lugar-comum: o descrédito da atividade intelectual dos homens de letras em favor da experiência de um homem simples que realiza um ofício ordinário. Quando está descrevendo o topo do mastro e a experiência de passar horas no ponto mais alto do navio à procura de baleias no horizonte, Ishmael confessa que sua natureza reflexiva o tornava inapto para o serviço: “Mas aqui quero aliviar minha consciência e admitir com sinceridade que eu não era um vigia muito bom.” Ele prossegue, então, com uma advertência aos proprietários de navios:

Ao alistar vigilantes em suas pescarias, estai atentos a qualquer rapaz de rosto magro e olhos côncavos, propenso a meditações impróprias, e que se propõe de embarcar com o Fédon em lugar dos ensinamentos náuticos de Bowditch na

<sup>102</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 353.

cabeça. Cuidado com esse tipo, eu digo: as baleias devem ser avistadas antes de serem mortas; e esse jovem platônico de olhos fundos arrastará vosso barco dez vezes ao redor do mundo e não vos tornará um quartilho de espermacete mais ricos. Essas advertências não são desnecessárias. Pois nos dias de hoje a pesca da baleia oferece refúgio para muitos jovens românticos, melancólicos e distraídos, desgostosos das maçantes responsabilidades da terra [...].

É frequente que esses capitães chamem a atenção desses jovens e avoados filósofos, censurando-os por não se mostrarem devidamente ‘interessados’ na viagem; como que sugerindo que estão de tal modo perdidos e desenganados para toda ambição honrada que, do fundo do coração, prefeririam qualquer coisa a avistar as baleias. Mas tudo isso é inútil; esses jovens platônicos sabem que sua visão é imperfeita; eles são míopes; de que adianta, então, forçar o nervo óptico? Deixaram seus binóculos de ópera em casa.

[...] Esse jovem distraído é de tal modo embalado pela cadência de ondas e pensamentos imiscuídos que, na letargia opiácea de um vago e apático devaneio, perde, por fim, sua identidade; toma o místico oceano a seus pés pela imagem visível da alma infinita, azul e profunda, que penetra humanidade e natureza; e tudo o que é belo, estranho, imprevisível e deslizante, toda barbatana de forma indiscernível que se erga, parece-lhe a materialização dos pensamentos ilusórios que povoam a alma, movendo-se continuamente por ela. [...]

[...] Mas enquanto esse sono, esse sonho está em ti, mexe um pouco teu pé ou tua mão, solta-te completamente; e tua identidade retornará com terror. Estás suspenso sobre vórtices cartesianos. E, talvez, ao meio dia, quando o tempo é mais belo, com um grito meio sufocado, caias através desse ar transparente no mar estival, para jamais voltar à superfície. Prestai muita atenção, vós, panteístas!<sup>103</sup>

A passagem caracteriza o intelectual melancólico a partir de sua tendência de separar sua consciência de sua realidade terrena, tornando-se míope para ela ao mesmo tempo em que perde a dimensão de sua identidade. Pode-se perceber a distância entre os dois textos no modo como a filosofia é tematizada na passagem, semelhante à análise que Lukács realiza do discurso filosófico:

That is why philosophy, as a form of life or as that which determines the form and supplies the content of literary creation, is always a symptom of the rift between 'inside' and 'outside', a sign of the essential difference between the self and the world, the incongruence of soul and deed.<sup>104</sup>

Em *Moby-Dick*, uma compreensão da modernidade a partir da perda de uma relação natural do homem com a realidade já se encontra plenamente desenvolvida, enquanto o ensaio de Montaigne apresenta um de seus primeiros passos<sup>105</sup>.

Os dois textos, ao duvidarem dos relatos dos homens de letras, correm o risco de prejudicarem sua própria confiabilidade: como saber se Montaigne, certamente um homem de inteligência, também não impregnou seu objeto com seu

<sup>103</sup> *Ibidem*, pp. 176-7.

<sup>104</sup> Lukács, G. *op. cit.*, p. 29.

<sup>105</sup> Uma melhor qualificação das diferenças nas estruturas axiológicas das obras dos dois autores pode ser encontrada na análise realizada por Trilling da substituição da sinceridade pela autenticidade como valor predominante no julgamento das obras literárias (Cf. Trilling, L. *Sincerity and Authenticity*, pp. 1-25.)

ponto de vista pessoal, e como confiar nas descrições de Ishmael, com sua intelectualidade melancólica e propensão a divagar? O fato de serem eles mesmos que fazem essa denúncia pode indicar um maior cuidado da parte de seus autores com a fidedignidade de seu testemunho, porém isso não é suficiente; seus textos precisam apresentar provas de seu contato direto com o Novo Mundo (ou o mundo do navio, para Ishmael) e seus habitantes, respaldado tanto pela própria experiência quanto pela de homens mais simples.

A erudição, no entanto, é o que os permite tratar de seus temas de modo integral, conferindo-lhes tanto as habilidades necessárias para organizar sua descrição, quanto exemplos da tradição que, ao mesmo tempo que dão inteligibilidade ao Novo Mundo, adquirem novas facetas ao serem confrontados com as novidades encontradas. Se o saber legado pela tradição, tanto para Ishmael quanto para Montaigne, não parece dar conta de oferecer uma descrição satisfatória de seus objetos, ele seria, ao mesmo tempo, necessário para dar sentido ao relato, aproximando-o de um corpo maior de textos que possuem afinidades temáticas e compartilham de um repertório em comum, e que podem ser confrontados com a experiência direta para que se possa tratar do estranho em termos familiares.

Assim, os dois textos constroem para si um lugar instável, ao descreditarem os mesmos fatores que os permitem abordar seus temas de forma completa. Esse procedimento é característico do gênero do ensaio, que se define por sua relação ambígua com seus objetos e por sua liberdade discursiva que, começando de forma rasteira e incipiente, consegue abordar seu tema de forma desimpedida, tentando extrair dele o que há de essencial por meio de uma linguagem simples e por vezes repleta de metáforas.

O ensaio é, possivelmente, o mais temático dos gêneros literários em prosa. No romance analisado, vários capítulos apresentam uma forte conexão com esse tipo de discurso, funcionando na história como elementos que retardam a ação, ao mesmo tempo em que a elucidam. Melville tinha bastante familiaridade com esse gênero, que era bem popular em sua época. Além de Montaigne, teria tido contato com autores como Emerson, Bacon, Burke e Carlyle, além de ensaios publicados em periódicos literários em alguns dos quais o próprio autor publicava suas obras. A predileção de Melville por esse tipo de escrita pode ser percebida em um elogio que o autor faz a Emerson em uma carta a Evert Duyckinck:

I love all men who dive. Any fish can swim near the surface, but it takes a great whale to go down stairs five miles or more; & if he dont attain the bottom, why, all the lead in Galena can't fashion the plummet that will. I'm not talking of Mr Emerson now--but of the whole corps of thought-divers, that have been diving & coming up again with bloodshot eyes since the world began.<sup>106</sup>

Em “É possível definir o ensaio?”, Starobinski realiza uma descrição que parece aproximar-se em alguns pontos da forma como o romance aborda o tema da baleia. Primeiro, o autor busca dois significados etimológicos principais para o termo “ensaio”: o primeiro estaria relacionado à pesagem, ao exame atento, sentido que aparece em *Moby-Dick* na preocupação com a medida exata de cada parte da baleia. O segundo diria respeito a uma tentativa inicial, uma abordagem preliminar ao tema escolhido.

o traço particular do ensaio é plural, múltiplo, o que legitima o plural do título Ensaaios. Não se trata apenas de tentativas reiteradas, de pesagens recomeçadas, de tentativas [coups d'essai] ao mesmo tempo parciais e infatigáveis: este ar de começo, este aspecto incoativo do ensaio são certamente capitais, uma vez que implicam a abundância de uma energia alegre que jamais se esgota em seu jogo. Mas, para além disto, seu campo de aplicação é ilimitado, e a diversidade pela qual se mede a envergadura da obra e da atividade de Montaigne oferece-nos, desde a criação do gênero, uma noção muito exata dos direitos e privilégios do ensaio.<sup>107</sup>

A “energia alegre” e abrangente do ensaio parece similar ao espírito irônico amoroso da epopeia descrito por Thomas Mann. Assim como na epopeia, o ensaio parece aplicar a seu objeto um olhar jovial, cuja avaliação não precisa carregar o peso de formas antiquadas herdadas da tradição, nem se conformar a um regime discursivo ou metodologia específica para ter validade argumentativa. Se o romance, para Mann, Lukács e Moretti, representa a vida interna de seus protagonistas de modo análogo à representação das ações e palavras eficazes dos heróis épicos, é o discurso ensaístico que possibilita essa transição em *Moby-Dick*. Na obra, pode-se perceber uma diferença acentuada entre o Ishmael personagem – que age com cautela, hesitante e buscando chamar pouca atenção – e o Ishmael narrador, já um marinheiro experiente<sup>108</sup>, que fala com autoridade não apenas de

<sup>106</sup> Melville, H. Carta a Evert Duyckinck de 3 de março de 1849. Na época da escrita da carta (e possivelmente durante a escrita de *Moby-Dick*), o conhecimento de Melville das obras de Emerson era limitado, como o próprio autor confessa em sua carta, após se impressionar com uma palestra do filósofo.

<sup>107</sup> Starobinski, J. “É possível definir o ensaio?”, p. 17.

<sup>108</sup> Em sua tese, Bruno Gambarotto identifica em uma nota os indícios espalhados pelo romance das outras experiências de Ishmael como marujo após o *Pequod* ter afundado: “Em ‘A declaração juramentada’, Ishmael relata o testemunho de pelo menos três oportunidades em que pôde registrar a reaparição e o reconhecimento de uma baleia previamente caçada, tendo estado em um dos botes no primeiro e no segundo combates, entre os quais teria havido um hiato de três anos; em ‘A história do Town-Ho’, Ishmael reporta o caso do navio de mesmo nome a dois amigos instalados na Estalagem Dourada em Lima, no Peru, algum tempo depois de obter conhecimento da história por

todos os aspectos de seu ofício, mas também de grandes assuntos da existência, utilizando por vezes uma linguagem afetada, repleta de exclamações e direcionamentos ao leitor.

Em “Montaigne’s ‘Of Cannibals’”, Certeau afirma que esse ensaio está fundamentado em uma ética na qual o corpo ocupa uma posição de destaque. O fato de Montaigne ter se encontrado e conversado com os nativos, colecionado seus artefatos e ter hospedado um homem que viveu com eles por anos (ou seja, experimentou fisicamente o Novo Mundo), é fundamental para a construção da autoridade de seu discurso. Sua experiência (ou a de sua testemunha) é respaldada por uma descrição ordenada e detalhada dos atributos físicos, dos objetos e costumes dos selvagens e do recurso a alguns efeitos de presença:

Only an appeal to the senses (hearing, sight, touch, taste) and a link to the body (touched, carved, tested by experience) seem capable of bringing closer and guaranteeing, in a singular but indisputable fashion, the real that was lost by language. Proximity is thus necessary; for Montaigne, it takes the double form of the traveler and the private collection, both of which are his and in his home. [...] Montaigne’s depiction of savage society first offers a beautiful body “without divisions”, unsplit by any trade, partition, hierarchy, or lie. The entire description is related to this body, it centers on it – a unified body (‘they never saw one palsied, bleary-eyed, toothless, or bent with age’) corresponding to the ‘Apollonian vision’ of the savage, which was competing, in travel accounts, with the diabolical figuration of the savage. The presence of the body is affirmed – a tangible real (Montaigne ‘tasted’ their cassava) and one that is visible (he can see their objects and ornaments in his own home).<sup>109</sup>

A corporeidade dos nativos, como o trecho citado indica, não é importante apenas para autorizar o relato e produzir efeitos de presença, mas orienta toda a representação feita por Montaigne. Certeau defende que a sociedade selvagem seria caracterizada no discurso do ensaísta por uma “economia do discurso, na qual o corpo é o preço”<sup>110</sup>. Essa lógica pode ser percebida em quase todos os componentes da vida social dos selvagens descrita no ensaio. O canibalismo e a poligamia, vistos pelo ponto de vista do sacrifício honrado do prisioneiro de guerra e da esposa preocupada com o valor de seu marido, são exemplos desse princípio. O corpo do guerreiro é aquilo que é sacrificado para manter sua honra, no caso do sacrifício, e

---

meio de Tashtego a bordo do *Pequod*; em ‘A garrafa’, o narrador comenta um segundo encontro com o navio baleeiro inglês Samuel Enderby ‘muito tempo depois de o velho Ahab pisar aquele convés com seu calcanhar de marfim’; em ‘Um caramanchão nas Arsácidas’, comenta-se a visita de Ishmael, então marinheiro do navio mercante *Dei de Argel*, a um rei selvagem amigo nas ilhas Arsácidas. (Gambarotto, B. Modernidade e Mistificação em *Moby-Dick*, p. 216 – n.4).

<sup>109</sup> Certeau, M. *op. cit.*, pp. 74-5.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 75.

a honra do guerreiro é garantida pela celebração de seu corpo realizada no acúmulo de parceiras sexuais, no caso da poligamia. Os profetas encontrados entre eles também parecem reforçar esse sistema axiológico: sua legitimidade é garantida pelo fato de que, se errarem uma previsão, serão esartejados pelos outros. Além disso, pregam apenas dois princípios: a coragem na guerra e o amor às mulheres.

Esse princípio pode ser encontrado de diversas formas em *Moby-Dick*. Ele corrobora a análise acerca da completa exterioridade de Queequeg, e é ilustrado na cena em que, obstinado a escapar de sua ilha, ignora a ameaça do capitão de decepar-lhe as mãos e continua agarrado ao seu navio, até ser aceito na tripulação. Seu caráter sublime está baseado em sua disposição a colocar-se em perigo imediatamente, assim como os nativos descritos por Montaigne (quando indagado de qual seria o privilégio que ele teria por sua posição como cacique, o índio interrogado pelo autor teria respondido: a chance de ser o primeiro na linha de batalha). É também uma experiência corporal (balançar um pé ou mão) que acorda o filósofo de seu sonho e o devolve sua identidade, derrubando-o de cima do mastro, na passagem que caracteriza o intelectual melancólico a partir de sua tendência de separar sua consciência de sua realidade terrena, tornando-se míope para ela ao mesmo tempo em que perde a dimensão de sua identidade.

É a vivência pessoal que autoriza tanto o relato de Ishmael quanto a própria escrita de *Moby-Dick*, estabelecendo desde o princípio um paralelo entre o narrador e o autor do romance. É possível perceber que Ishmael passa por um processo de “asselvajamento” – no qual suas experiências corporais têm um papel preponderante<sup>111</sup> –, que lhe permite realizar as reflexões que apresenta no resto do livro. Em seu livro, Kiening atribui um papel predominante à figura do europeu asselvajado, que ocupa uma posição chave para a qualificação do Novo Mundo e de sua relação com a Europa, apontando para a possibilidade de uma indistinção entre os dois marcada pelo perigo do apagamento da identidade do europeu.

---

<sup>111</sup> Cf. Robertson, L. “‘Universal Thump’: The Redemptive Epistemology of Touch in *Moby-Dick*”. Em seu texto, a autora demonstra como a valorização da experiência corporal no romance apresenta um contraponto ao transcendentalismo emersoniano e ao idealismo platônico, que apresentam o corpo e sua interação com o mundo como um empecilho para o conhecimento das verdades universais apreendidas apenas pelo espírito (*Soul*). Um atestado da valorização da experiência corpórea como princípio de autenticidade do relato é o fato de Ishmael ter tatuado em sua pele as dimensões de todos os ossos do cachalote, após visitar um templo no qual havia um esqueleto do animal em uma ilha na polinésia.

Enquanto o indígena europeizado se tornava a imagem ideal para a “humanização do selvagem”, o europeu instalado entre os índios mantivera uma imagem horrenda para a construção de uma identidade cultural, mas também se caracterizava como uma figura de fascinação. [...] Eles todos representam, da perspectiva europeia, importantes possibilidades de penetração em culturas estrangeiras e, com isso, requisitos imprescindíveis à colonização. Mas eles representam também fronteiras, cuja transposição questiona a separação do Velho e do Novo Mundo e, ao mesmo tempo, oferece cenário para a negociação de cultura.<sup>112</sup>

Embora o trabalho no navio e a relação com Queequeg não apresentem situações tão extremas como um naufrágio ou captura, eles são o suficiente para alterar a percepção do narrador, possibilitando que ele trate de seus temas de forma distanciada, adotando uma perspectiva que o separa de sua cultura e o torna capaz de apontar suas contradições, ou traçar paralelos entre ela e outras culturas, tratando os homens da Antiguidade, os selvagens e os americanos como povos que se orientam pelos mesmos princípios. Para que isso ocorra, seu corpo e sua coragem serão postos à prova. O primeiro contato físico significativo de Ishmael no romance ocorre quando ele acorda abraçado ao canibal na estalagem em New Bedford.

A colcha era de retalhos, cheia de pequenos quadrados e triângulos diferentes coloridos; e este braço dele inteiro tatuado como um interminável labirinto de Creta, sem que nenhuma das partes tivesse a mesma tonalidade – talvez devido ao fato de ele deixar o braço, sem método, ora ao sol, ora à sombra, com as mangas irregularmente arregaçadas –, este mesmo braço dele, quero dizer, parecia um pedaço daquela mesma colcha de retalhos. De fato, como o braço repousasse sobre a colcha quando acordei, mal consegui distinguir uma coisa da outra, tão bem as coisas se fundiam; e era apenas pela pressão e pelo peso que eu poderia dizer que Queequeg estava me abraçando.<sup>113</sup>

Em seu estado sonolento, Ishmael experimenta uma indistinção entre o braço do selvagem e a colcha que o envolve. A descrição de um sentimento parecido, no qual indivíduos confundem-se com outros ou com o ambiente, perdendo seus contornos identitários, também pode ser percebida em outras partes do romance. A cena do topo do mastro é um exemplo dessa ideia. Essa indistinção do indivíduo com o seu redor é, porém, representada nela de forma negativa, diferentemente do abraço do selvagem. A diferença principal entre os dois tipos de dissolução da identidade do indivíduo no espaço parece ser o fato de uma ter sido atingida por meio do relaxamento corporal e do toque no outro, enquanto a confusão entre mundo e sujeito no topo do mastro se deve aos devaneios solitários de uma consciência introspectiva. Outra passagem que apresenta esse mesmo procedimento

<sup>112</sup> Kiening, C. *op. cit.*, p.72.

<sup>113</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 48.

encontra-se no capítulo 94, “Um aperto de mão”. Como o espermacete que havia no porão do navio começou a coagular, Ishmael foi escalado com mais alguns homens para desfazer os coágulos com as mãos.

Apertar! Apertar! Apertar! Durante toda a manhã, eu apertei aquele espermacete até quase me fundir com ele; apertei o espermacete até que um tipo estranho de insanidade tomou conta de mim, e vi-me apertando, sem o saber, as mãos dos meus companheiros dentro dele, confundindo as mãos com os caroços macios. Essa tarefa cria um sentimento tão forte, afetuoso, amistoso, amoroso, que, por fim, eu apertava as suas mãos sem parar e olhava nos seus olhos com ternura, como se quisesse dizer: Ó, bem-amados semelhantes, por que continuar a acalantar as amarguras em nosso convívio, ou tomar conhecimento do mau humor e da inveja? Vinde, vamos apertar as mãos à nossa volta; não, vamos nos apertar uns contra os outros; vamos nos apertar universalmente no leite e no espermacete da bondade.

Se eu pudesse apertar o espermacete para sempre! Pois agora, à força da experiência, percebi que em todos os casos o homem deve diminuir ou, pelo menos, deslocar a ideia que faz da felicidade possível, não a colocando em nenhum lugar no intelecto ou na fantasia, mas na esposa, no coração, na cama, na mesa, na sela, na lareira, no campo; agora que percebi isso, estou pronto para apertar o estojo para sempre. Nos pensamentos das visões noturnas, vi filas compridas de anjos no paraíso, todos com as mãos numa jarra de espermacete.<sup>114</sup>

O capítulo da colcha de retalhos, imediatamente após a descrição do braço do selvagem, apresenta outra narrativa como contraponto, cuja lembrança teria sido suscitada em Ishmael pela ocasião. Quando pequeno, foi posto de castigo, obrigado a passar o resto do dia no quarto, enquanto ainda estava claro. Depois de passar muito tempo entediado e aborrecido, ele cai no sono, e tem um pesadelo. Ao acordar devagar, se surpreendeu com a escuridão do quarto, e sentiu uma mão sobrenatural sobre a sua.

Meu braço estava sobre a colcha, e a forma ou fantasma sem nome, sem explicação e em silêncio, a quem aquela mão pertencia, parecia estar perto da minha cabeceira. Durante algum tempo, que me pareceu infinito, eu fiquei deitado ali, paralisado de medo, sem coragem de tirar a minha mão; mas achava que, se conseguisse mexer um pouquinho, aquele feitiço horrível se quebraria. [...].

Ora, deixando de lado o medo horroroso, aquilo que senti ao contato com aquela mão sobrenatural sobre a minha é, em sua singularidade, muito semelhante ao que senti quando acordei e vi o braço pagão de Queequeg sobre mim. Mas pouco a pouco fui recordando os acontecimentos da noite passada e por fim a comicidade da situação prevaleceu.<sup>115</sup>

A narração desse sonho sinistro aparece bem no meio da cômica descrição da relação dos dois, e estabelece um paralelo entre Queequeg e o espírito que tocou Ishmael, reforçando a ambivalência característica do selvagem. As diferenças entre as duas são, também, significativas: a mesma sensação física que gerou terror da

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 438.

<sup>115</sup> *Ibidem*, pp. 49-50

primeira vez, quando o narrador se encontrava sozinho em seu quarto, apareceu em um contexto de conforto e afeto partilhados entre os dois. Ter acordado ao lado do selvagem, mesmo com a lembrança do pesadelo, parece ter causado um impacto positivo no narrador. Na tarde daquele dia, de volta à estalagem após assistir a uma missa na igreja onde surpreendentemente teria visto o pagão, os dois se encontram novamente na estalagem. Antes de se aproximar e iniciar uma conversa, Ishmael observa seu sereno amigo e percebe que passou por uma mudança:

Comecei a ter a consciência de sentimentos estranhos. Senti algo derretendo em mim. Meu coração despedaçado e minhas mãos enlouquecidas já não se rebelavam contra o mundo lupino. Este selvagem conciliador o redimira. Lá estava ele sentado, sua indiferença era de uma natureza que não conhecia nem a hipocrisia civilizada, nem a fraude mais branda. Era um selvagem; um espetáculo entre os espetáculos; contudo, comecei a me sentir misteriosamente atraído por ele. E aquelas mesmas coisas que teriam repellido a maioria dos outros eram os próprios ímãs que me atraíam. Vou experimentar um amigo pagão, pensei, já que a bondade cristã se revelou mera cortesia vazia.<sup>116</sup>

Ele decide, então, puxar uma conversa com o polinésio, que nesse momento contava as páginas de seu livro. Ele senta ao seu lado, pergunta se eles dividirão a cama novamente e, após ter uma resposta amistosa do selvagem, passa a lhe explicar o que as ilustrações do livro significavam. “Por fim, cativei seu interesse”. O narrador sugere dos dois fumarem juntos, atividade que parece selar a amizade entre ambos. Queequeg então segura Ishmael pela cintura, encosta sua testa na dele, e declara que ambos estavam casados; e que ele morreria pelo amigo, se preciso fosse.

Deu-me de presente sua cabeça embalsamada; pegou sua enorme bolsa de tabaco e, tateando por debaixo do tabaco, pegou uns trinta dólares em moedas; espalhou-as sobre a mesa e, dividindo-as mecanicamente em duas porções iguais, empurrou uma delas em minha direção e disse que eram minhas. Eu ia protestar; mas ele me deixou sem palavras quando as derramou nos bolsos de minha calça. Deixei-as ficar. Ele então começou suas orações noturnas, pegou seu ídolo e removeu o aparador. Devido a certos sinais e sons, pensei que ele devia estar ansioso para que eu me juntasse a ele; mas, sabendo bem o que aconteceria em seguida, deliberei por um momento se, caso ele me convidasse, deveria ou não aceitar.

Eu era um bom cristão; nascido e logo trazido ao seio da infalível Igreja Presbiteriana. Como então poderia me unir a esse idólatra selvagem na adoração de seu pedaço de madeira? Mas o que é adoração?, pensei. Você então supõe, Ishmael, que o magnânimo Deus do céu e da terra – e até dos pagãos – pode sentir ciúmes de um pedaço insignificante de madeira preta? Impossível! Mas o que é adoração? – fazer o desejo de Deus – *isso* é adorar. E qual é o desejo de Deus? – fazer ao semelhante o que desejo que façam a mim – *esse* é o desejo de Deus. Ora, Queequeg é meu semelhante. E o que gostaria que Queequeg fizesse por mim? Ora, unir-se a mim em meu rito presbiteriano de adoração. Portanto, eu devo unir-me a ele, logo, devo tornar-me um idólatra. Assim, acendi as aparas; ajudei a pôr

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 72.

o idolozinho inocente de pé; ofereci-lhe biscoito queimado com Queequeg; fiz uns dois ou três salamaleques diante dele; beijei seu nariz; terminadas essas cerimônias, nos despimos e fomos para a cama, em paz com as nossas consciências e em paz com o mundo todo.<sup>117</sup>

O asselvajamento de Ishmael está relacionado a uma descoberta de seu próprio corpo como fonte de felicidade e como um meio de refrear seus impulsos neuróticos. Sua união matrimonial com Queequeg e o momento de adoração do deus Yojo confirmam o rompimento com seus valores civilizatórios originais e permitem que ele adote o ponto de vista dos selvagens durante seu relato. A mudança pela qual ele passa não poderia ocorrer, porém, sem sua própria iniciativa.

## 2.4.

### **A sensibilidade cosmopolita de Ishmael e a formação de um ponto de vista épico**

Desde o início, o narrador apresenta-se disposto a reconsiderar seus preconceitos e experimentar situações que a princípio não seriam confortáveis. No primeiro capítulo, ele já demonstra estar disposto a receber ofensas de seus superiores: “E daí se um caco velho, um capitão decrépito me der a ordem de pegar uma vassoura e varrer os conveses? Qual é o valor dessa infâmia, quero dizer, se pesada na balança do Novo Testamento?” Na mesma página, ele declara que prefere ser marujo a ser comandante:

Por fim, sempre vou ao mar como marinheiro por causa do exercício saudável e do ar puro do castelo de proa. Pois nesse mundo os ventos de proa são mais frequentes do que os ventos de popa (isto é, se você não violar a máxima de Pitágoras), e assim, na maior parte das vezes, o Comodoro no tombadilho superior recebe dos marinheiros do castelo um ar de segunda mão. Ele pensa que respira primeiro, mas não é assim. De um modo muito parecido, a plebe está à frente de seus líderes em muitas outras coisas, enquanto os líderes nem suspeitam disso.<sup>118</sup>

Na página seguinte, Ishmael comenta sobre sua disposição a habitar terras desconhecidas e viver em meio aos selvagens:

Adoro viajar por mares proibidos e desembarcar em costas selvagens. Sem ignorar o que é bom, sou rápido em perceber o horror, e poderia ficar bem com ele – se me deixassem –, uma vez que é bom manter relações amigáveis com os moradores do lugar onde se vive.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 30. A “máxima de Pitágoras” diz respeito a uma regra de não comer feijão, seguida por ele e por seus discípulos

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 31.

O narrador apresenta características bem peculiares, destoando de todos os outros personagens do romance de forma bastante expressiva. Sua identidade porosa, que às vezes perde suas fronteiras e mistura-se ao seu entorno, é um dos fatores que marcam essa diferença. Em uma carta a Hawthorne no ano da publicação de *Moby-Dick*, enquanto o livro estava em seus estágios finais, Melville faz um comentário sobre a obra de Goethe que expressa de forma bastante precisa esse sentimento de dissolução da identidade que acomete o narrador algumas vezes durante o romance.

In reading some of Goethe's sayings, so worshipped by his votaries, I came across this, "Live in the all." That is to say, your separate identity is but a wretched one, — good; but get out of yourself, spread and expand yourself, and bring to yourself the tinglings of life that are felt in the flowers and the woods, that are felt in the planets Saturn and Venus, and the Fixed Stars. What nonsense! Here is a fellow with a raging toothache. "My dear boy," Goethe says to him, "you are sorely afflicted with that tooth; but you must live in the all, and then you will be happy!" As with all great genius, there is an immense deal of flummery in Goethe, and in proportion to my own contact with him, a monstrous deal of it in me.

H. Melville.

P.S. "Amen!" saith Hawthorne.

N.B. This "all" feeling, though, there is some truth in. You must often have felt it, lying on the grass on a warm summer's day. Your legs seem to send out shoots into the earth. Your hair feels like leaves upon your head. This is the all feeling. But what plays the mischief with the truth is that men will insist upon the universal application of a temporary feeling or opinion.<sup>120</sup>

A relação inconstante de Ishmael com a realidade, marcada ora por uma fusão que o faz perder os limites de si, ora por um distanciamento reflexivo, é o que confere à obra seu caráter propriamente romanesco. Ao caracterizar a teoria lukacsiana do romance, Fusilo demonstra como ele é teorizado a partir de uma comparação com a epopeia, na qual os dois parecem constituir polos opostos, que parecem aplicáveis à distinção entre Ishmael e os demais personagens da obra.

The opposition between the epic and the novel thus evokes the great dualities on which Western identity is constructed—and that contemporary culture has begun to challenge— whose first term of reference is always the original and hence superior term: nature/culture; public/private, collective/individual, orality/writing, tragedy/ comedy, masculine/feminine. Such a system treats the epic as a spontaneous and auroral genre, centered on lofty and typically masculine themes such as war and heroic action, in which an entire people sees itself. The novel, by contrast, is considered the preeminent secondary genre; it was born when writing was already widespread (or even, according to some theories, in an age dominated by the printing press). It is related to the rise of a new private, sentimental

---

<sup>120</sup> Melville, H. Carta a Nathaniel Hawthorne de julho de 1851. In: Bloom, H. *Bloom's Classic Critical Reviews: Herman Melville*, p. 63

dimension—a kind of metahistoric bourgeois dimension — and was therefore targeted for a predominantly female audience.<sup>121</sup>

Ao contrário dos outros, o narrador destaca-se por sua sensibilidade, sua capacidade de distanciar-se de sua experiência e produzir forma artística a partir dela. Enquanto todos eles parecem fazer parte de uma história atemporal – semelhantes a heróis homéricos ou a personagens shakespearianos –, Ishmael, desde a descrição de sua humilde chegada na estalagem de New Bedford, assemelha-se a um homem moderno civilizado, capaz de controlar suas paixões e seu comportamento, e separar-se reflexivamente de seus objetos, observando-os sob diversos pontos de vista.

A sensibilidade reflexiva de Ishmael contrasta com o ideal emersoniano do homem americano, tal qual descrito por Luiza Larangeira em seu ensaio intitulado “A sensibilidade cosmopolita: sentimento histórico e anglofilia nas obras de Joaquim Nabuco e Henry James”, e em sua tese, *Depois da Queda: A representação da cultura nacional norte-americana na obra tardia de Henry James (1904-1907)*. De acordo com a autora, o tipo de homem a partir do qual Emerson busca fundamentar uma identidade americana relaciona-se com a imagem de Adão antes da queda, que se integrava de maneira natural a seu mundo, sem necessitar de um aperfeiçoamento moral ou de um cultivo de sua sensibilidade.

O ideal emersoniano é aquele do indivíduo cujo senso moral é caracterizado pela inocência pré-lapsariana do primeiro homem no mito etiológico cristão; um indivíduo cuja moralidade não tenha sido corrompida por séculos de história e cuja potência intelectual não tenha sido solapada por uma sobrecarga de conhecimento obsoleto.<sup>122</sup>

Larangeira, em sua caracterização da inocência adâmica no pensamento de Emerson, vale-se do famoso estudo de Robert Lewis, *The American Adam*, no qual o autor analisa o desenvolvimento, no decorrer do século XIX do que, para ele, seria o principal mito empregado pela intelectualidade norte-americana em sua tentativa de fundamentar um modelo de indivíduo adequado à construção dessa nova nação, que teria recebido a oportunidade de estabelecer seu modo de vida livre do peso das desgastadas tradições européias, e plenamente de acordo os valores protestantes que encontravam resistência no Velho Mundo:

<sup>121</sup> Fusilo, M. “*Epic, Novel*”, pp. 34-5.

<sup>122</sup> Larangeira, L. “A sensibilidade cosmopolita: sentimento histórico e anglofilia nas obras de Joaquim Nabuco e Henry James”, p. 90.

A century ago, the image contrived to embody the most fruitful contemporary ideas was that of the authentic American as a figure of heroic innocence and vast potentialities, poised at the start of a new history.

This image is the title of the book. It was an image crowded with illusion, and the moral posture it seemed to indorse was vulnerable in the extreme. But however vulnerable or illusory, this image had about it always an air of adventurousness, a sense of promise and possibility of a sort no longer very evident in our national expression.<sup>123</sup>

Em meados do século, a discussão havia se polarizado, e concorriam duas versões distintas desse mito, apesar de alguns autores como Melville e Hawthorne, de acordo com Lewis, se valerem de ambas para compor suas obras ficcionais:

Although Emerson listened with pleasure to ‘the clangor and jangle of contrary tendencies,’ there were those and I collect them under my third heading who found that constant discord unsatisfying. This group inspected the opposed tendencies and then arrived at a fresh understanding of the nature of tradition and America's practical involvement with the past. Their conclusion was a curious, ambivalent, off-beat kind of traditionalism. It expressed itself in many forms, but it was particularly striking in the field of fiction. For here it affected both form and content: an organic relation between past experience and the living moment became a factor in narrative – a recurring theme of narrative; and at the same time most notably in the novels of Hawthorne and Melville the narrative revealed its design through an original use of discredited traditional materials.<sup>124</sup> (p. 8).

Um lado, com o qual Melville apresentaria um pouco mais de proximidade, cujo maior representante seria Henry James Sr, ressaltava a fragilidade da inocência do Adão antes da Queda, enxergando esta como necessária para que o indivíduo pudesse, impelido pelo sofrimento no mundo terreno, buscar, por meio do reconhecimento da condição trágica inerente aos homens, educar-se e aprimorar seu senso moral. O outro lado, para o qual destacavam-se as teses de Emerson, era favorável à imagem do homem americano baseada no Adão pré-lapsariano, caracterizado por um individualismo autossuficiente, capaz de agir de modo correto justamente por sua inocência, para quem a tradição não é capaz de ensinar nada útil, e ameaça corromper sua pureza com suas frivolidades. O ideal de artista defendido pelo filósofo parece compor suas obras de forma contrária à descrita por Lewis na caracterização dos procedimentos ficcionais de Melville e Hawthorne:

“O artista e o filósofo emersonianos são aqueles indivíduos que alicerçam a excelência de suas criações na espontaneidade e jovialidade de seu intelecto, o qual deve preservar-se da mácula e do fardo das tradições históricas, dos pensamentos e das criações de homens de gerações passadas, envelhecidos com o tempo e tornados obsoletos. O “Grande Indivíduo Democrático” deve contar apenas com suas próprias forças e com suas qualidades inatas para atuar sobre o mundo, para influenciá-lo, modificá-lo, moldá-lo. A energia individual deve estar inteiramente voltada para fora, para o exterior, para a conquista do mundo. Sua

<sup>123</sup> Lewis, R. *The American Adam*, p. 1.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 8.

fonte, entretanto, são os valores essenciais e universais – e, portanto, plenamente objetivos – que constituem uma herança, não histórica, mas inata.”<sup>125</sup>

Inocência, masculinidade, jovialidade e disposição para a ação: estes seriam os valores fundamentais na construção da identidade americana, contraposta a uma visão do europeu como aristocrático, afeminado e inapto para o trabalho manual. O Adão de Emerson demonstra ser capaz de, exatamente como na caracterização hegeliana e lukacsiana do herói épico, apreender um sentido imanente no mundo, orientando sua ação apenas por suas disposições naturais, que não apresentam nenhum tipo de relação problemática com sua realidade.

“There is not yet any interiority, for there is not yet any exterior, any 'otherness' for the soul. The soul goes out to seek adventure; it lives through adventures, but it does not know the real torment of seeking and the real danger of finding; such a soul never stakes itself; it does not yet know that it can lose itself, it never thinks of having to look for itself. Such an age is the age of the epic.”<sup>126</sup>

É possível perceber uma imagem clara desse tipo de herói americano em um personagem de *Benito Cereno*, uma novela escrita três anos depois de *Moby-Dick*. A história se passa nos mares do Chile, quando o capitão americano Amasa Delano e seu navio *Batchelor's Delight*<sup>127</sup> encontram um navio negreiro espanhol à deriva, com um capitão magro, doente e aristocrático chamado Benito Cereno, que não ia a lugar nenhum sem seu criado africano, Babo. Os escravos haviam se amotinado, matado grande parte da tripulação e feito o capitão de refém, mas precisavam da ajuda de Delano, já que estavam sem rumo e com poucas provisões, então fingiam se sujeitar ao espanhol. Assim, Babo, que durante a narrativa recebe vários elogios do americano, na verdade era o captor de Benito Cereno, e não seu fiel e inseparável escravo. No fim, a verdade é revelada, quando o espanhol subitamente consegue libertar-se desesperado das mãos do africano e pular no bote de Delano, quando ele

<sup>125</sup> Larangeira, L. *Depois da Queda. A representação da cultura nacional norte-americana na obra tardia de Henry James (1904-1907)*, p. 21.

<sup>126</sup> Lukács, G. *op. cit.*, p. 30.

<sup>127</sup> A figura do ‘*Batchelor*’ aparece em algumas obras de Melville, sempre demonstrando uma virilidade cordial e despreocupada, que ignora completamente o horror e a miséria que o circunda. Ele aparece principalmente em um conto chamado *The Paradise of Batchelors and the Tartarus of Maids*, na qual a descrição alegre de uma noite agradável em um bar em Londres perto de Oxford passada pelo protagonista com estudantes de direito da universidade contrasta com o relato de sua visita a uma fábrica de papel na Nova Inglaterra, quase na fronteira com o Canadá, na qual trabalhavam apenas mulheres muito pobres, magras e pálidas, cujo chefe no final revela ser um *Batchelor*. No romance, essa imagem aparece no capítulo 115, quando, após o *Bouton de Rose*, o *Pequod* encontra *The Batchelor*, um navio de Nantucket que está regressando apinhado de espermacete, cuja tripulação está em festa por causa da viagem bem-sucedida. Ao ouvir a pergunta de *Ahab* sobre o paradeiro de *Moby-Dick*, seu capitão responderia que nunca o viu, nem mesmo acredita que ele exista.

ia embora após trazer água e provisões. A narrativa termina com a matança dos escravos por parte dos americanos, descrita de forma leve e com alegria, de modo a reforçar ironicamente a inocência do capitão.

Esse contraste também aparece de forma evidente em *Moby-Dick*, ainda que nenhum dos personagens – a não ser talvez Starbuck ou Bulkington – seja uma imagem tão inequívoca da inocência adâmica do homem americano. Ele se manifesta, sobretudo, nos encontros do *Pequod* com dois navios: um alemão chamado *Jungfrau*, “A Virgem”, e um francês chamado *Bouton de Rose*. Em ambos, a falta de habilidade de seus capitães é associada a seus modos aristocráticos e à feminilidade de seus navios. O capitão da Virgem chega no *Pequod* por meio de um bote para pedir um pouco de óleo para sua lanterna, demonstrando que não conseguia espermacete nem para seu próprio consumo. Os dois navios avistam, então, um grupo de baleias ao longe, com um cachalote velho seguindo lentamente atrás. O bote do alemão tinha uma vantagem considerável em relação aos do *Pequod*, mas mesmo assim ele erra seu arpão, seguido imediatamente pelo lançamento dos três arpadores selvagens, que, mesmo estando mais longe e tendo o bote do alemão entre eles e sua presa, acertam com facilidade.

Dez capítulos depois, o navio encontra o *Bouton de Rose*, que, contrariando seu nome, exalava um horrível cheiro de podridão, devido à péssima decisão de seu capitão de tentar içar a bordo uma carcaça de baleia em processo de decomposição, que não parecia ter sido caçada pelo navio, mas encontrada já morta. Ishmael comenta que a maioria dos capitães jamais desceria seus botes para capturar tal cadáver. “No entanto, há aqueles que ainda o farão; a despeito do fato de que o óleo obtido desses espécimes seja de qualidade muito inferior, sem predicado que lembre a essência de rosas.”<sup>128</sup>

Ao se aproximarem, os tripulantes do navio de Nantucket percebem que o navio ainda carrega outra baleia, “uma daquelas baleias problemáticas, que parecem murchar e morrer por algum tipo de prodigiosa dispepsia ou indigestão; deixando seus corpos defuntos quase que totalmente destituídos de qualquer coisa que lembre óleo.” As baleias que morrem de dispepsia, no entanto, apresentam dentro de seus intestinos uma substância chamada âmbar-gris, muito aromática e de alto valor

---

<sup>128</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 424.

comercial. Stubb, então, sobe ao navio francês para convencer seu capitão a desfazer-se da baleia, contando com a ajuda de um marinheiro que sabia falar inglês, mas que não conhecia o âmbar-gris. O sujeito serviria de intérprete entre Stubb e o capitão, ajudando a convencê-lo dos altos riscos à saúde e do pouco valor que tais baleias apresentavam. O capitão era um novato, como havia dito o marinheiro, e havia ignorado as advertências de toda a tripulação.

Nesse momento a vítima designada saiu de sua cabine. Era um homem pequeno e escuro, mas de aspecto muito delicado para um capitão, com grandes suíças e um bigode; vestia um colete de veludo vermelho, com um relógio e sinetes laterais.<sup>129</sup>

Stubb consegue facilmente enganar o capitão, e convencê-lo a desvencilhar-se das baleias. Ele ainda promete usar seu bote para rebocar a baleia dispéptica para uma distância segura do navio, o que o capitão aceita de bom grado, entregando-lhe de graça uma carcaça cheia de âmbar-gris.

Ainda que não se identifique completamente com a forma como os europeus são representados, fica evidente que Ishmael apresenta algumas de suas características, destoando do ideal adâmico do homem americano proposto por Emerson e exemplificado no personagem de Amasa Delano. Sua sensibilidade estética, desenvolvida a partir de um acúmulo de experiência tanto pessoal quanto legada pela tradição, adquire um aspecto aristocrático em função de seu cultivo. Na carta a Hawthorne já citada anteriormente, o autor reflete acerca desse tipo de desenvolvimento subjetivo:

I am told, my fellow-man, that there is an aristocracy of the brain. Some men have boldly advocated and asserted it. Schiller seems to have done so, though I don't know much about him. At any rate, it is true that there have been those who, while earnest in behalf of political equality, will accept the intellectual estates. And I can well perceive, I think, how a man of superior mind can, by its intense cultivation, bring himself, as it were, into a certain spontaneous aristocracy of feeling – exceedingly nice and fastidious – , similar to that which, in an English Howard, conveys a torpedo-fish thrill at the slightest contact with a social plebian.<sup>130</sup>

Em sua tese, Larangeira defende que o aperfeiçoamento da sensibilidade estética seria uma contribuição jamesiana à tradição dos escritores que, diferentemente de Emerson, privilegiavam a imagem do Adão decaído como alegoria para o homem americano:

Neste ponto, James introduz um elemento novo à vertente interpretativa do mito adâmico da qual faz parte ao lado de seu pai, Hawthorne e Melville. A

<sup>129</sup> *Ibidem*, pp. 427-8.

<sup>130</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 65.

sensibilidade estética, tomada como um valor fundamental para o pleno desenvolvimento das qualidades humanas, foi, aos olhos de James, negligenciada pela tradição literária norte-americana. No contexto desta tradição, as qualidades morais de cada indivíduo sempre ocuparam o primeiro plano. Isto talvez se deva, em grande medida, à incorporação da cultura religiosa puritana por esta tradição.<sup>131</sup>

Melville é, assim, classificado como um autor que privilegia o desenvolvimento moral de seus personagens, deixando em segundo plano o cultivo de sua sensibilidade. A obra que serviria de exemplo para essa predominância da esfera moral na educação dos personagens seria *Billy Budd*. É significativo que, na época de James, *Moby-Dick* era um romance desprezado pela crítica, com pouca expressividade na cena literária norte-americana. É possível ver, porém, em Ishmael, um contraponto a essa tendência moralizante. Ainda que de forma alguma o cultivo da sensibilidade do protagonista apareça como um tema central na obra, ele demonstra ser capaz de, com auxílio da tradição, transformar sua experiência em uma expressão artística. É possível perceber, em

uma carta a Sophia Hawthorne citada por Robert Zoellner em seu livro sobre *Moby-Dick*, a ideia de que uma percepção refinada é capaz de modificar e melhorar aquilo que apreende da realidade.

It is true that some men have said they were pleased with it, but you are the only woman – for as a general thing, women have small taste for the sea. But, then, since you, with your spiritualizing nature, see more things than other people, and by the same process, refine all you see, so that they are not the same things that other people see, but things which while you think you but humbly discover them, you do in fact create them for yourself. Therefore, upon the whole, I do not so much marvel at your expressions concerning *Moby-Dick*.<sup>132</sup>

É possível, então, identificar em Melville a ideia jamesiana de sensibilidade estética, ainda que ela não ocupe um papel tão fundamental em suas narrativas. Larangeira demonstra em sua tese como esse valor permitiu a James fundamentar o ponto de vista privilegiado a partir do qual ele se encarrega de descrever a sociedade norte-americana.

Orientado por este ideal, James modela sua própria subjetividade ao forjar para si, em *The American Scene*, uma perspectiva peculiar de observação da sociedade norte-americana moderna, que é o ponto de vista ambivalente do nativo-outsider. Sobretudo no contexto da grande metrópole americana, Nova Iorque, ele procura transformar suas impressões da vida urbana em experiência – experiência que sirva como material para a modelagem subjetiva. Esta modelagem aponta, todavia, para a construção de um ponto de fuga, uma perspectiva que implique distância em relação ao seu objeto. Desse modo, James constrói para si o que ele chama de

<sup>131</sup> Larangeira, L. *op. cit.*, p. 19.

<sup>132</sup> MELVILLE, H. *Apud* ZOELLNER, R. *The Salt Sea Mastodon*, p. 14.

“situação aristocrática”. Tal situação não indica a adesão a valores e modos de vida aristocráticos; indica sim um ponto de vista em que o sujeito possa estabelecer para si uma posição vantajosa para a observação do mundo, um ponto em que se esteja “em uma melhor posição para apreciar as pessoas do que elas estão para o apreciar”. Esta posição vantajosa é a situação do nativo-outsider.<sup>133</sup>

A caracterização de James como nativo-outsider parece também descrever de forma apropriada os meios pelos quais Ishmael caracteriza seu próprio ponto de vista no romance, marcado por um distanciamento que se assemelha à “posição aristocrática” ocupada por James, ainda que Melville ou Ishmael jamais teriam utilizado esse termo para qualificar seus discursos. A ideia de um ponto de vista narrativo privilegiado marcado pela posição de nativo/outsider remete ao conceito de cosmopolitismo, também utilizado pela autora para descrever a produção de Henry James, que pode ser facilmente aplicável a várias obras de Melville, inclusive *Moby-Dick*. A autora cita, em seu artigo, um ensaio de Roosevelt denominado “True Americanism”, no qual o presidente, sem dúvidas referindo-se a James, critica o cosmopolitismo, acusando os americanos que incorporam os costumes europeus de apresentarem uma sensibilidade afeminada que os torna inaptos para o trabalho duro: “Nada irá mais rapidamente ou mais certamente desqualificar um homem para o trabalho bem feito no mundo do que a aquisição daquele flácido hábito mental a que seus possuidores chamam cosmopolitismo”<sup>134</sup>.

Em seu ensaio, Roosevelt defende que o americano que recusa sua identidade nacional em prol de um europeísmo que o torna afeminado seria tão nocivo à sociedade quanto um imigrante que recusa adaptar-se à cultura americana. Reforçando o ideal emersoniano de homem americano, ele atrela o abandono da pátria a uma fraqueza física e moral, afirmando que o americano que busca morar na Europa,

com sua delicada, efeminada sensibilidade, acha as condições de vida deste lado do mar cruas e toscas. [...] Esse emigré pode escrever graciosos e belos versos, ensaios e romances; mas ele jamais fará um trabalho que se compare àquele de seu irmão, que é forte o bastante para se apoiar sobre os próprios pés e realizar seu trabalho como um americano.<sup>135</sup>

Sua provocação é bastante similar à crítica realizada por Emerson, em seu ensaio intitulado “Self-Reliance”, aos americanos que valorizam suas viagens acima do trabalho na terra natal:

<sup>133</sup> Larangeira, L. *op. cit.*, p. 22.

<sup>134</sup> Roosevelt, T. “True Americanism” *Apud* Larangeira, L. *op. cit.*, p. 91.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 91.

It is for want of self-culture that the superstition of Travelling, whose idols are Italy, England, Egypt, retains its fascination for all educated Americans. They who made England, Italy, or Greece venerable in the imagination, did so by sticking fast where they were, like an axis of the earth. In manly hours we feel that duty is our place. The soul is no traveller; the wise man stays at home, and when his necessities, his duties, on any occasion call him from his house, or into foreign lands, he is at home still and shall make men sensible by the expression of his countenance that he goes, the missionary of wisdom and virtue, and visits cities and men like a sovereign and not like an interloper or a valet.<sup>136</sup>

Ishmael encaixa-se em quase todos os aspectos dessa descrição do emigrante americano cosmopolita. Ainda que ele não se descreva como inapto ao trabalho manual, ele não descreve seu trabalho em momento algum durante o livro, e contrasta de forma marcante com os selvagens e os nativos de Nantucket, que, se não apresentam qualidades físicas incríveis, destacam-se por se demonstrarem incansáveis. Em “Cosmopolitanism and Travelling Culture”, Peter Gibian defende que, se o cosmopolitismo foi uma das características mais marcantes da produção literária americana no início do século XX, com Henry James como seu maior expoente, ele já estaria presente em vários textos americanos do século XIX.

But is the story of the relation between twentieth- and nineteenth-century American writing really the story of a relation between cosmopolitans and locals? Is this really a case of a radical break from past traditions? If we look more closely at a wide range of nineteenth-century American authors and writings, it becomes clear that the emergence of cosmopolitan themes at the turn of the century was not a radical rupture or a new beginning; rather, it should be seen more truly as the emergence into full flowering of tendencies that had been developing since the beginning of literary writing in the new nation. In fact, if we trace one long and important alternative line of American writing as it develops through the nineteenth century – drawing connections between works of Benjamin Franklin, Washington Irving, Herman Melville, and Margaret Fuller as they lead to Edith Wharton and Henry James – we find an ongoing, anxious debate about the powers and limits of the cosmopolitan, about the American writer as a cosmopolitan figure, and about America as a cosmopolitan culture.<sup>137</sup>

Para o autor, a produção literária de Melville seria fundamental para o argumento de que o cosmopolitismo já teria sido um tema relevante na literatura americana do século XIX. A maioria de seus romances e suas obras mais bem-sucedidas tratavam do "tema internacional", em que o protagonista realiza uma viagem para o exterior que o faz passar por um amadurecimento moral (acompanhado, no caso de James e possivelmente de Ishmael, de um amadurecimento de sua sensibilidade). Diferentemente de Henry James e Nabuco, no entanto, as viagens não são feitas para a Europa, e o desenvolvimento do indivíduo não se dá por meio de um cultivo possibilitado pelo contato com a

<sup>136</sup> Emerson, R. “*Self-Reliance*”, pp. 164-5.

<sup>137</sup> Gibian, P. “*Cosmopolitanism and Traveling Culture*”, p. 20.

tradição encontrada no Velho Mundo, mas pelo reconhecimento da própria selvageria ocasionado pelo encontro com os povos que não foram afetados (ou foram apenas parcialmente afetados) pelo projeto civilizador ocidental. Larangeira, no início de seu texto, identifica esse tipo de deslocamento como característico de diversos autores europeus:

Durante os três últimos decênios do século XIX e os dois primeiros do século XX, muitos intelectuais europeus buscaram meios de singularização. Uma dessas formas manifestou-se na tentativa de escapar de limites identitários rígidos, por meio de uma automodelagem subjetiva que buscava priorizar identidades heterogêneas. É no sentido dessa busca que muitos artistas e intelectuais da virada do século apostaram em um deslocamento geográfico e cultural, que permitisse a relativização dos valores inerentes à moderna cultura europeia; que permitisse o encontro com a autenticidade, que, supostamente, a vida nas Américas, na África ou na Ásia poderia proporcionar. Esse é o caso, por exemplo, de experiências tão diversas quanto aquelas presentes nas narrativas ficcionais de Joseph Conrad, na antropologia de Bronislaw Malinovsky, ou ainda no exílio do jovem poeta Arthur Rimbaud. Nos três exemplos, o esforço de alguns indivíduos no sentido de conhecer ou simplesmente experimentar uma cultura radicalmente diferente da sua própria implica a incorporação da diferença à própria subjetividade. Henry James e Joaquim Nabuco tomaram a mesma direção, porém caminharam em sentido contrário. Tendo nascido no continente americano, trata-se, em seu caso, menos da incorporação subjetiva de uma alteridade radical e mais da renovação do contato com aquilo que eles consideravam a porção universal de sua subjetividade, aqueles elementos contidos na herança cultural europeia que, nas palavras de Nabuco, representam ‘afinidades esquecidas, mas não apagadas’.<sup>138</sup>

Em *Moby-Dick*, a fundamentação do ponto de vista discursivo a partir do qual a história é narrada relaciona-se com o modo cosmopolita pelo qual Ishmael constrói sua identidade, também por meio de uma “automodelagem subjetiva que buscava priorizar identidades heterogêneas”. Como ele desaparece como personagem da história após os primeiros capítulos, a formação de uma identidade baseada na incorporação das diferenças manifesta-se principalmente a partir do ponto de vista pelo qual o romance se desenvolve. Em seu artigo já citado anteriormente, que trata das estratégias utilizadas por Melville na construção de seu narrador, Carolyn Porter argumenta que a fronteira, que é por natureza instável, podendo a qualquer momento se modificar ou desaparecer, configura o espaço discursivo a partir do qual Ishmael desenvolve seus temas:

his voice takes up residence *at* the boundary, occupying the marginal space between the familiar and the unknown that he creates and expands by traversing it, over and over again. In other words, Melville turns the boundary itself into the locus of Ishmael’s narrative voice. Yet such a voice remains necessarily unstable, since it is always undermining the very boundaries from which it speaks. Such instability, indeed, becomes part and parcel of Ishmael’s identity as narrator. He

<sup>138</sup> Larangeira, L. *op. cit.*, pp. 74-5.

is, for example, notorious for reporting soliloquies he cannot pretend to have witnessed, and indeed, for disappearing entirely on occasion.<sup>139</sup>

O maior indício da condição de “nativo/outsider” do narrador que aparece em *Moby-Dick* é o nome que ele atribui a si mesmo. No livro de Genesis, Ishmael foi o filho que Abraão teve com sua escrava antes do nascimento de Isaac, e que foi degredado com sua mãe após o advento do filho legítimo.

slave son of Abraham: symbol of alienated, social outcasts from the bosom of Abraham; progenitor of enemies to Israel, whose tribe conspires with the nations of Edom, Moab, Ammon, and Assyria for Israel's destruction (Ps. 83); and in literature, wild man father (Gen. 16:12) of the enemies of Christianity, the “Africk” in Spenser's *Faerie Queene*, as well as father of Native Americans in Longfellow's *Evangeline* (1847).<sup>140</sup>

O cosmopolitismo de Ishmael, sua eterna condição de estrangeiro atestada pelo nome pelo qual escolhe se apresentar, é o que permite, no romance, a formação de um ponto de vista épico, marcado por um distanciamento absoluto em relação aos acontecimentos narrados. O narrador fala de uma posição privilegiada, por ter podido observar de perto um mundo aonde as forças primordiais da natureza encontram-se com indivíduos sublimes, um embate que parece desenrolar ao longo da eternidade. À sua história, ele adicionou o extenso conhecimento que acumulou pelo mundo sobre o tema, e as impressões que diversos assuntos deixaram em seu sensível intelecto, que servem como elementos retardadores, e parecem seguir um impulso de tudo apreender e iluminar, analisando o cachalote de forma minuciosa até que não haja mais nada que não possa ser conhecido (ainda que alguma coisa, que talvez seja a mais importante, sempre seja inacessível ao homem). Esses são alguns dos elementos que aproximam *Moby-Dick* e o gênero épico, da forma como ele se manifesta na modernidade. O cosmopolitismo é um valor importante na composição estrutural dos elementos épicos no romance, pois, além de fundamentar a distância a partir da qual Ishmael elabora sua narrativa, ele possibilita uma distensão espacial que evidencia a universalidade do tema da caça à baleia.

Afirmo sem medo que o filósofo cosmopolita não pode, por mais que se esforce, demonstrar uma influência pacificadora que, nos últimos sessenta anos, tenha operado mais efetivamente sobre o vasto mundo, tomado como um todo único, do que a sublime e grandiosa atividade da pesca de baleias. De uma forma ou de outra, esse negócio produziu acontecimentos tão notáveis em si próprios e tão continuamente importantes em seus resultados sucessivos, que a pesca de baleias pode ser comparada àquela mãe egípcia que deu à luz filhas que já estavam grávidas. Seria uma tarefa inglória e interminável enumerar todas essas coisas. Um punhado de fatos já basta. Durante muitos anos, o baleeiro foi o pioneiro

<sup>139</sup> Porter, C. *op. cit.*, p. 138-9.

Petty, H. “*Cannibalism, Slavery and Self-Consumption in Moby-Dick*”, pp. 25-6.

descobridor das mais remotas e menos conhecidas partes da terra. Explorou oceanos e arquipélagos que não estavam nos mapas, onde Cook e Vancouver jamais tinham navegado. Se os vasos de guerra norte-americanos e europeus agora navegam em paz nos portos outrora selvagens, deixa que disparem suas saudações à honra e glória dos baleeiros, que originalmente abriram o caminho e estabeleceram as primeiras relações com os nativos. Devem ser aclamados como o são os heróis das expedições de exploração, teus Cooks e Krusensterns; mas posso afirmar que dezenas de capitães anônimos que zarparam de Nantucket foram tão ou mais importantes do que teu Cook ou teu Krusenstern. Pois, sem ajuda e de mãos vazias, nas águas povoadas por tubarões, e nas praias de ilhas desconhecidas, protegidas por dardos, eles lutaram contra as maravilhas e os terrores incultos que Cook, com todos os seus fuzileiros e mosqueteiros, não teriam ousado enfrentar. As viagens aos Mares do Sul, de que tanto se vangloriam, para os nossos heróis de Nantucket eram somente rotina. Frequentemente, algumas aventuras às quais Vancouver dedica três capítulos eram consideradas indignas de ser mencionadas no simples diário de bordo. Ah, o mundo! Oh, o mundo!<sup>141</sup>

Assim como a baleia conecta as diferentes partes do globo em suas viagens, além de transitar tanto nas profundezas quanto na superfície, sua pesca teria tido o mesmo efeito para os homens. Assim, o cosmopolitismo, ainda que o narrador se refira a este valor de forma pejorativa, tem uma função importante na estrutura do romance, pois permite que Ishmael trate do tema da baleia de modo a enfatizar sua universalidade, transformando o romance em um *texto-mundo*, que, para Moretti, é a principal forma pela qual a epopeia se manifesta na modernidade. Ishmael, com sua sensibilidade cosmopolita e capacidade de criar um distanciamento irônico em relação a seus objetos, não é, porém, o único personagem a apresentar um contraponto à tradicional figura do homem americano no romance. Ahab, o capitão do navio, em certos aspectos muito mais próximo desse ideal, apresenta uma versão única e perturbadora desse modelo de herói, conferindo um sentido trágico ao individualismo otimista que predominava no discurso nacionalista estadunidense, e ao projeto de nação a ele atrelado.

---

<sup>141</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 128.

### 3

## Capítulo 2: A revolta de adâmica de Ahab: individualismo e discurso trágico no romance

### 3.1.

#### Individualismo quaker e a forma do jeremiad

No capítulo anterior, se expôs brevemente o mito do Adão americano, que aparece em sua forma mais convencional nos textos de Emerson. No capítulo que se segue, será investigado o modo pelo qual Melville dialoga com vários aspectos desse mito nacional articulado pelo filósofo, enfatizando, em sua narrativa, o aspecto trágico da condição decaída do homem no mundo terreno. De acordo com Harold Bloom, nenhum outro pensador teria marcado tão profundamente o modo pelo qual o homem americano buscava expressar sua distinção, e o mito articulado pelo filósofo fundamentaria a maior parte da retórica política e literária americana dos próximos cem anos. O crítico chega a defender que suas obras são as únicas que articulam uma doutrina que poderia reivindicar o título de “religião americana”:

Starting from Emerson we came to where we are, and from that impasse, which he prophesied, we will go by a path that most likely he marked out also. The mind of Emerson is the mind of America, for worse and for glory, and the central concern of that mind was the American religion, which most memorably was named ‘self-reliance.’<sup>142</sup>

Em seu ensaio de mesmo nome, publicado em sua primeira coletânea de 1841, Emerson defende que a autoconfiança é a característica fundamental de todos os grandes homens. Seriam covardes aqueles que se apoiam nas convicções de sua sociedade e nos saberes do passado para tomarem suas decisões:

To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men – that is genius. Speak your latent conviction, and it shall be the universal sense; for the inmost in due time becomes the outmost, and our first thought is rendered back to us by the trumpets of the Last Judgment. Familiar as the voice of the mind is to each, the highest merit we ascribe to Moses, Plato and Milton is that they set at naught books and traditions, and spoke not what men, but what they thought. A man should learn to detect and watch that gleam of light which flashes across his mind from within, more than the lustre of the firmament of bards and sages. Yet he dismisses without notice his thought, because it is his.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Bloom, H. “Emerson: The American Religion”, p. 95

<sup>143</sup> Emerson, R. “Self-Reliance”, p. 145.

No texto, Emerson procura encorajar seus leitores a assumirem a posição que lhes foi dada por Deus no mundo, para que possam atingir a grandeza necessária para realizar o trabalho para o qual foram destinados.

Trust thyself: every heart vibrates to that iron string. Accept the place the divine providence has found for you, the society of your contemporaries, the connection of events. Great men have always done so, and confided themselves childlike to the genius of their age, betraying their perception that the absolutely trustworthy was seated at their heart, working through their hands, predominating in all their being. And we are now men, and must accept in the highest mind the same transcendent destiny; and not minors and invalids in a protected corner, not cowards fleeing before a revolution, but guides, redeemers and benefactors, obeying the Almighty effort and advancing on Chaos and the Dark.<sup>144</sup>

Um dos traços característicos do individualismo emersoniano, fundamentado na tentativa de um resgate da inocência pré-lapsariana, seria a subordinação dos valores morais da sociedade às necessidades do indivíduo:

Whoso would be a man, must be a nonconformist. He who would gather immortal palms must not be hindered by the name of goodness, but must explore if it be goodness. Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind. Absolve you to yourself, and you shall have the suffrage of the world.<sup>145</sup>

Sacvan Bercovitch, em *The American Jeremiad*, demonstra como esse tipo específico de pregação política puritana, marcado pela ênfase dada ao sofrimento e à corrupção presentes no mundo terreno, transformou-se nos Estados Unidos, passando a combinar a condenação da sociedade com a promessa de um futuro redentor, e transformar o isolamento individual em um fator de coesão social. Para o autor, o *jeremiad* teve um papel importante na formação da identidade nacional norte-americana, e contribuiu para a modelagem de um vocabulário político que pode ser encontrado em discursos do século XVII ao XX. Essa forma de pregação, que no Velho Mundo seria utilizada principalmente para denunciar o estado corrompido da sociedade e profetizar um castigo divino redentor, incorporaria um novo significado para os habitantes da América, no qual o confronto com a *wilderness* seria entendido como provação necessária para a fundação de uma nova Jerusalém, semelhante àquela sofrida pelo povo hebreu conduzido por Abraão:

Their errand entails a ritual that obviates the traditional distinctions between preparation for salvation and social conformity — a carefully regulated process in which the fear for one’s soul is a function of historical progress, moral discipline a means simultaneously to personal and social success, and success a matter of constant anxiety about the venture into the future. And more than that. The ritual of errand enforces an identity that is at once transitional and representative; it identifies the community’s “true fathers” not by their English background but by

<sup>144</sup> *Ibidem*, pp. 146-7.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 148.

their exodus from Europe to the American strand; it establishes a mode of consensus by calling and enterprise rather than by (say) national tradition or genealogical patterns; and it implies a form of community without geographical boundaries, since the wilderness is by definition unbounded, the *terra profana* ‘out there’ yet to be conquered, step by inevitable step, by the advancing armies of Christ.<sup>146</sup>

Para Bercovitch, os ensaios de Emerson teriam uma forte ligação com esse tipo de pregação puritana, sendo uma das mais evidentes expressões oitocentistas desse *ethos*:

No one made larger claims for the individual than Emerson did, no one more virulently denounced corruption in America, and no one more passionately upheld the metaphysics of the American system. His career exemplifies the possibilities and constrictions of the nineteenth-century jeremiad. [...]

[...] America for him symbolized a state of soul, a mode of civic and moral identity, a progressive view of history, and a distinct but flexible concept of elect nationhood. Above all, ‘America’ wed the ideals of individualism, community, and continuing revolution.<sup>147</sup>

“Self-Reliance” se aproxima perceptivelmente dessa tradição, já que também combina a crítica de sua sociedade com uma promessa redentora de futuro, baseada em uma missão coletiva que deve ser realizada individualmente e de forma solitária, sendo necessário para cada um afastar-se dos vícios da vida em sociedade, responsáveis por desviarem o homem de seu propósito maior. Esse afastamento, porém, não poderia ser simplesmente um distanciamento físico. Era preciso que o indivíduo fosse capaz de isolar-se de sua comunidade sem deixar de pertencer a ela:

It is easy in the world to live after the world's opinion; it is easy in solitude to live after our own; but the great man is he who in the midst of the crowd keeps with perfect sweetness the independence of solitude<sup>148</sup>

O mesmo modelo de indivíduo autônomo, livre das influências negativas de seu exterior e engajado na missão de corrigir o mundo à sua volta pode ser percebido em outro ensaio publicado na coletânea de 1841, intitulado “Heroism”:

Self-trust is the essence of heroism. It is the state of the soul at war, and its ultimate objects are the last defiance of falsehood and wrong, and the power to bear all that can be inflicted by evil agents. It speaks the truth and it is just, generous, hospitable, temperate, scornful of petty calculations and scornful of being scorned. It persists; it is of an undaunted boldness and of a fortitude not to be wearied out. Its jest is the littleness of common life.<sup>149</sup>

<sup>146</sup> Bercovitch, S. *The American Jeremiad*, pp. 25-6.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>148</sup> Emerson, R. *op. cit.*, p. 150.

<sup>149</sup> Emerson, R. “*Heroism*”, p. 253.

Bercovitch também percebe em *Moby-Dick* um diálogo com a tradição dos *jeremiads*<sup>150</sup>, especialmente nas partes que se referem a Ahab. O capitão do *Pequod* possui várias características em comum com o herói emersoniano, porém sua grandeza e autossuficiência estão completamente voltados para seu projeto de vingança, tornando-o uma versão corrompida de seu antecessor. O primeiro capítulo do romance no qual esse tipo de sermão aparece de forma proeminente ocorre, porém, antes do aparecimento de Ahab na história: Ishmael, na manhã após sua primeira noite com o selvagem em New Bedford, surpreende-se ao encontrá-lo dentro da capela da cidade, onde havia ido fazer suas orações e assistir à missa.

O padre dessa capela chamava-se Mapple, e havia sido baleeiro antes de assumir o ofício religioso. O púlpito também, de acordo com Ishmael, se assemelhava à proa de um navio, com uma escada de corda retrátil servindo como a única forma de acesso a seu interior. Após subir, o padre recolhe a escada, ficando “isolado em sua pequena Quebec”<sup>151</sup>. Sobre a semelhança da estrutura com a proa de um navio, o narrador comenta:

O que poderia ser mais significativo? – uma vez que o púlpito é sempre a parte mais avançada da terra; todo o resto vem depois; o púlpito lidera o mundo. É de lá que se vê surgir a ira de Deus, e a proa deve suportar o primeiro tranco. É de lá que se invoca o Deus dos ventos bons ou ruins, na esperança de ventos favoráveis. Sim, o mundo é um navio numa travessia sem regresso; e o púlpito é sua proa.<sup>152</sup>

O tema do sermão apresenta várias semelhanças com o ensaio de Emerson brevemente analisado anteriormente. A interpretação do livro de Jonas elaborada pelo padre apresenta o personagem de modo a enfatizar sua falta de confiança. Por acreditar ser incapaz de cumprir o trabalho que lhe fora conferido por Deus, ele teria decidido pegar um barco para o lugar mais distante possível, que corresponderia à cidade de Cádiz. Ao entrar nos aposentos do capitão para comprar sua passagem, o padre chama atenção para o fato de que sua primeira pergunta, ‘Quem está aí?’, já faria Jonas hesitar. Ele acabaria cedendo ao primeiro preço sugerido pelo capitão, o triplo do valor da passagem. Toda a viagem de Jonas até o momento de sua captura no interior da baleia seria descrita de forma a evidenciar a

<sup>150</sup> Se, no capítulo anterior, foi argumentado que o ensaio e o discurso enciclopédico são alguns dos principais tipos de discurso temático no romance, o mesmo deve ser reconhecido acerca do sermão. Se, porém, os primeiros desempenham uma função distensiva no romance, este seria carregado de tensão, e teria mais afinidade com o sentido trágico assumido pela narrativa.

<sup>151</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 61.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 61.

insegurança do protagonista, e sua incapacidade de livrar-se de sua condição de fugitivo, por mais longe que fosse.

A lição primordial que esse pequeno livro da Bíblia apresenta, de acordo com o padre, refere-se à dificuldade de realizar o trabalho de Deus, que impõe grandes sacrifícios aos seus eleitos. O padre argumenta que para obedecer a Deus é necessário desobedecer a si mesmo, pois o cumprimento da tarefa necessita que o homem abdique de seus confortos e da satisfação de suas necessidades. A obediência da palavra divina implica em desobediência de si graças à condição decaída do homem na Terra, que o torna suscetível ao pecado e à busca de satisfações mundanas.

Como sucede com todos os pescadores, o pecado desse filho de Amitai foi sua desobediência obstinada do mandamento de Deus – não importa qual ou como foi transmitido o mandamento – que Jonas achou difícil de cumprir. De resto, todas as coisas que Deus ordena são difíceis de cumprir – lembrem-se disso – e por isso é mais frequente ouvi-Lo comandar do que tentar-nos persuadir. E para obedecermos a Deus temos que desobedecer a nós mesmos; é nesta desobediência de nós mesmos que consiste a dificuldade de obedecer a Deus.<sup>153</sup>

No fim de seu discurso, cinco páginas adiante, ele exalta os indivíduos que são capazes de aceitar as dificuldades impostas pelo mundo terreno de forma altiva, e garante uma recompensa àqueles que conseguem superar suas dificuldades, enquanto realizam o trabalho de Deus:

“A estibordo de todo infortúnio é certo que existe uma alegria; e o ápice dessa alegria é tanto mais alto quanto mais profundo é o infortúnio. Não são mais altos os topos de mastro do que profundas as quilhas? A alegria – uma alegria elevada, elevadíssima, do coração – é para aqueles que opõem sua inexorável personalidade aos deuses e aos comodores orgulhosos deste mundo. A alegria é para aquele cujos braços fortes o sustentam quando a nau deste mundo traiçoeiro e ignóbil lhe afunda sob os pés. A alegria é para aquele que não cede à mentira e que mata, queima e destrói o pecado, mesmo que tenha que procurá-lo sob as togas dos senadores e juízes. A alegria – a alegria suprema – é para aquele a quem nem as ondas do mar nem as turbulências da multidão conseguem desviar da Quilha dos Tempos. E a alegria e a delícia eterna são para aquele que ao deitar-se pode dizer com seu último alento – Ó, Pai! – que conheço especialmente por Tua verga – mortal ou imortal, aqui eu morro. Esforcei-me para ser Teu, mais do que do mundo ou de mim próprio. Contudo, isso não é nada: deixo a eternidade só para Ti; pois o que é o homem, para viver tanto quanto seu deus?”

Não disse mais nada, mas, fazendo lentamente uma bênção, cobriu seu rosto com as mãos e assim ficou, de joelhos, até que todos partiram, deixando-o sozinho no local.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 69.

Na língua original, a palavra que foi traduzida por “alegria” é “*delight*”, que também é o nome do último navio encontrado pelo Pequod, logo antes de a baleia branca ser finalmente avistada, que na tradução tornou-se “maravilha”, dificultando a percepção da relação de tensão estabelecida entre as duas partes do romance. O *Delight* prometido pelo padre e encontrado pelo Pequod transmite para a tripulação de Ahab uma mensagem de morte. A embarcação, parcialmente destruída, estava prestes a sepultar o último homem morto no encontro que ela tivera com Moby-Dick. A espuma gerada pelo corpo atirado ao mar pela embarcação realiza um “batismo fantasmagórico”<sup>155</sup> no navio logo antes de seu trágico destino.

O encontro com o *Delight* não é o único episódio que parece contradizer a mensagem do sermão. Vários elementos da jornada de Ishmael parecem marcar uma oposição em relação a Jonas. A diferença entre quem paga e quem recebe para viajar, que é crucial para Ishmael e aparece logo no primeiro capítulo, é também ressaltada pelo padre, que descreve a pressa que Jonas tinha para pagar logo sua passagem. Christopher Stern também chama atenção para o contraste entre o estado de espírito de Jonas ao embarcar, em oposição aos sentimentos de Ishmael, que desfrutava de uma até então inaudita tranquilidade, graças, para Stern, ao fato de o protagonista ter aceitado seu destino com prontidão.

as the result of his efforts, Ishmael goes to bed not alone, as Jonah did, but with a friend; not with a conscience wracked by guilt, as Jonah had, but with one 'at peace'; not to sleep like a dead man but to lie abed 'chatting and napping' at intervals and then to awake refreshed long before daybreak.<sup>156</sup>

No capítulo 68, intitulado “A Manta”, que trata da pele gordurosa da baleia, Ishmael realiza uma comparação do homem com a baleia que parece ser uma resposta à mensagem calvinista de Mapple, que parece cobrar dos homens qualidades que só uma baleia teria.

Como é espantoso (...) que esse imenso monstro, como é espantoso que ele possa ser encontrado à vontade submerso até os lábios, para o resto de sua vida, naquelas águas árticas! Lugar onde, quando caem para fora dos navios, os marinheiros são às vezes encontrados, depois de meses, perpendicularmente congelados no coração dos campos de gelo, como uma mosca encontrada presa no âmbar. Mas ainda mais surpreendente é saber que, como foi demonstrado por experimento, o sangue de uma baleia polar é mais quente do que o de um negro de Bornéu em pleno verão.

Parece-me que aqui vemos a rara virtude de uma vitalidade individual poderosa, e a grande virtude das paredes espessas, e a grande virtude de uma imensidão

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 561

<sup>156</sup> Stern, C. *op. cit.*, p. 186.

interior. Ah, homem! Admira e espelha-te na baleia! Permanece aquecido, tu também, no gelo. Vive neste mundo, tu também, sem pertencer a ele. Sê frio no equador; mantém o sangue correndo no polo. Como a grande cúpula da catedral de São Pedro, e como a grande baleia, mantém, ó, homem, a tua própria temperatura em todas as estações!

Mas quão fácil e inútil é ensinar essas coisas belas! Das construções, quão poucas são as que têm uma cúpula como a catedral de São Pedro! Das criaturas, quão poucas têm a magnitude da baleia!<sup>157</sup>

Outro trecho do romance que parece se opor à mensagem do sermão de Mapple encontra-se no capítulo 64, “A ceia de Stubb”. Após ter matado uma baleia, cuja carcaça já começava a ser devorada por tubarões, Stubb, o terceiro na hierarquia do navio, ordena que lhe seja retirada uma parte para que fosse preparada e lhe servida na ceia, em um capítulo que deixa clara a proximidade de sua figura com a dos tubarões. O prato, porém, vem cozido demais para seu gosto. Ele chama o cozinheiro, um velho negro chamado Fleece, e começa a reclamar e provocá-lo, mas é interrompido pelos tubarões, que devoravam ruidosamente a carcaça amarrada ao navio. Stubb então ordena que o velho cozinheiro negro pregue aos tubarões, para que se acalmem. Robert Zoellner, em *The Salt Sea Mastodon*, ressalta a grosseria da linguagem utilizada para dar corpo a esse sermão, que é bem mais truncada e carregada do que a linguagem que Melville atribui a seus outros personagens não-civilizados. A mensagem do sermão, por outro lado, é bastante refinada, e carregada de ensinamentos comuns ao cristianismo da época. O trecho foi mantido no original para que se possa perceber melhor a modelagem do dialeto rude de Fleece.

‘Do you is all sharks, and by natur wery woracious, yet I zay to you, fellow-critters, dat dat woraciousness — [...] – Your woraciousness, fellow-critters, I don't blame ye so much for; dat is natur, and can't be helped; but to govern dat wicked natur, dat is de pint. You is sharks, sartin; but if you govern de shark in you, why den you be angel; for all angel is not'ing more dan de shark well governed. Now, look here, bred'ren, just try wonst to be cibil, a helping yourselbs from dat whale. Don't be tearin' de blubber out your neighbour's mout, I say. Is not one shark dood right as toder to dat whale? And, by Gor, none on you has de right to dat whale; dat whale belong to some one else. I know some o' you has berry brig mout, bigger dan oders; but den de brig mouts sometimes has de small bellies; so dat de brigness ob de mout is not to swallar wid, but to bite off de blubber for de small fry ob sharks, dat can't get into de scrouge to help demselves.’ ‘Well done, old Fleece!’ cried Stubb, ‘that's Christianity; go on.’ ‘No use goin' on; de dam willains will keep a scrougin' and slappin' each oder, Massa Stubb; dey don't hear one word; no use a-preachin' to such dam g'uttons as you call 'em, till dare bellies is full, and dare bellies is bottomless; and when dey do get em full, dey wont hear you den; for den dey sink in de sea, go fast to sleep on de coral, and can't hear not'ing at all,

<sup>157</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 333.

no more, for eber and eber.' 'Upon my soul, I am about of the same opinion; so give the benediction, Fleece, and I'll away to my supper.'<sup>158</sup>

Se há um sentido profético no sermão do padre, como o encontro com o *Delight* parece indicar, essa profecia (assim como praticamente todas as outras que aparecem) certamente refere-se a Ahab. O capitão do *Pequod* é o único que não desvia um palmo da compleição de seu destino, ignorando todas as forças que lhe sejam contrárias. É ele, também, que se dirige à sua divindade no momento de sua morte, reconhecendo a vida que sacrificou por ela. Porém, como se verá adiante, sua devoção não se baseia no amor, mas no ódio e na vontade de vingança.

### 3.2.

#### O nome de Ahab

A primeira notícia que Ishmael tem de Ahab é dada por Peleg e Bildad, os outros dois proprietários do navio. Ambos eram antigos baleeiros, e, assim como Ahab, de origem *quaker*:

Ora, Bildad, assim como Peleg, e muitos outros moradores de Nantucket, era um quacre, uma vez que a ilha havia sido originalmente colonizada por essa seita; e até hoje seus habitantes guardam em grande medida as peculiaridades dos quacres, modificadas às vezes por influência de elementos exteriores e heterogêneos. Alguns desses quacres são os mais sanguinários de todos os caçadores de baleias. São quacres guerreiros; são quacres vingadores.

Entre eles há alguns que usam nomes das Escrituras – um hábito bastante comum na ilha – e que durante a infância assimilaram os tratamentos dramáticos de ‘tu’ e ‘vós’, do idioma quacre; além disso, por suas aventuras corajosas, intrépidas e audaciosas de vidas subseqüentes, mil traços de caráter juntam-se de forma singular a essas características insuperáveis, traços dignos de um rei dos mares escandinavo, ou de um poeta da Roma pagã. Quando essas coisas se unem num homem de força excepcional, com um cérebro globular e um coração equilibrado;

<sup>158</sup> "Apesa' que 'cêis é tudo tubarão, e muito glutão por natureza, eu tenho que dizê' pro'cêis, caras criatura', que essa voracidade – A gula d'ocêis, caras criatura', num culpo 'cêis por isso; isso é a natureza e num dá pra fazê' nada; mas se governá' o tubarão dentro d'ocêis, então 'cêis são anjo: porque tud'os anjo é só um tubarão bem governado. Ora, veja' bem, irmãos, tente só uma vez sê' civilizado, quando se servi' dessa baleia. Num tirem a gordura da boca do vizinho, repito. Um tubarão num tem tantos direito' quanto o outro sobre essa baleia? Pelo amô' de Deus, nenhum do'cêis tem direito a essa baleia; essa baleia pertence a otro. Sei que auguns do'cêis têm uma boca muito grande, maió' que a dos otro; mas às vez as boca' grande' têm as barriga' pequena'; mode que a grandeza da boca num é pra enguli' muito, mas pra arrancá' a gordura pros tubarão pequeno, que num pode empurrá' pra se servi'.

'Muito bem, velho Fleece!', gritou Stubb, 'isso é cristianismo, continua'.

'Num 'dianta continuá', os maldito' canalha continua empurran'o e baten'o, Seu Stubb; num tão escutan'o nenhuma palavra; num 'dianta pregá' pruns maldito fominha, como se diz, antes que o bucho deles 'teja cheio, e o bucho deles num tem fundo; e quando 'tão de bucho cheio, num vão querê' escutá', porque afundam no má', correm pra dormi' no coral, e não vão ouvi nada, nunca mais.' 'Dou a minha palavra que sou da mesma opinião! Dê-lhes uma bênção, Fleece, que vou voltar à minha ceia." *Ibidem*, p. 321.

que, graças à imobilidade e isolamento de muitas vigílias noturnas em águas remotas, sob constelações jamais vistas no hemisfério norte, foi levado a pensar de forma independente e autônoma; e que recebeu as impressões suaves ou selvagens da natureza de seu próprio seio virgem e confiante, e aprendeu, por meio delas principalmente, mas com o auxílio de certas vantagens acidentais, a língua elevada, corajosa e ativa – então esse homem se torna único em toda a população de um país – uma poderosa e admirável criatura, talhada para as mais nobres tragédias. Não deve ser menosprezado, sob o ponto de vista dramático, se por nascimento ou por outras circunstâncias ele parece dominado por uma morbidez involuntária em sua natureza profunda. Porque todos os grandes homens trágicos são criados com uma certa morbidez. Mas tenha certeza disso, ó ambição juvenil, toda grandeza imortal é apenas doença.<sup>159</sup>

Em “To Obey, Rebelling: The Quaker Dilemma in *Moby-Dick*”, Wynn Goering afirma que menções a essa seita já haviam aparecido em *Mardi* e *White Jacket*. Em *Moby-Dick*, pode-se perceber alusões a várias de suas doutrinas, a começar pelo uso de uma linguagem antiquada, que não empregava o pronome “you” no singular, mantendo os antigos “thee”, “thou” etc. O *quakerismo*, porém, diferenciava-se fundamentalmente das outras seitas protestantes por sua crença na busca da “Luz Interior”, parte do espírito de Deus que habitava cada homem, como principal meio para a salvação. Não reconheciam, portanto, nenhuma forma de hierarquia, não tinham igrejas ou clero e eram defensores da tolerância religiosa. Por acreditarem na igualdade inata de todos os homens, evitavam a referência a títulos que pudessem ser símbolo de distinção social, motivo pelo qual evitavam empregar “you” e suas variações no singular, já que a palavra, antes utilizada apenas na segunda pessoa do plural, passou a ser empregada no trato com pessoas de cargos superiores, similar ao “vós”, no português. Expressavam, portanto, ao máximo a doutrina individualista exaltada por Emerson, assim como o não-conformismo radical característico dos *jeremiads*. Eram, ainda, pacifistas; e se opunham ao uso de nomes pagãos para os meses e dias da semana, preferindo expressões como “the first day” ou “the first month”<sup>160</sup>.

É de estranhar, portanto, que um deles seja comparado a um “rei dos mares escandinavo”, ou a um “poeta da Roma pagã”. Este trecho, de grande importância para o argumento do capítulo, tanto antecipa a história de Ahab, que seria nesse e nos próximos capítulos contada ao narrador pelos proprietários e pelo estranho profeta Elias, quanto a identifica de imediato com o modo trágico. Essa identificação é importante para diferenciar o capitão do *Pequod* do modelo de herói

<sup>159</sup> *Ibidem*, pp. 93-4.

<sup>160</sup> Cf. Birch, B. “Quaker plain speech: A policy of linguistic divergence”.

proposto por Emerson, que parece integrar-se em seu mundo de forma pouco problemática, mostrando-se apto a enfrentar os desafios que lhe são apresentados e se aproximando de um ideal épico.

Dentre os dois proprietários do navio, é Bildad que recebe mais atenção, e é descrito com mais detalhes. O relato realizado por Ishmael de sua devoção e de seu caráter austero evidencia a afinidade entre sua doutrina calvinista e a adoção de uma atitude econômica amoral e extremamente predatória<sup>161</sup>:

Tal como o capitão Peleg, o capitão Bildad era um próspero baleeiro aposentado. Ao contrário do capitão Peleg – que não se importava nada com as coisas ditas sérias, e que se sentia mesmo inclinado a fazer pouco delas –, o capitão Bildad não apenas tinha sido educado de acordo com os preceitos mais severos da seita quacre de Nantucket, como também toda sua vida subsequente no mar, e a visão de muitas adoráveis criaturas inteiramente nuas nas ilhas, por volta do cabo Horn – tudo aquilo em nada alterou seu caráter quacre e em nada modificou uma só peça de seu vestuário. Apesar dessa rigidez, faltava consistência ao senso comum do valoroso capitão Bildad. Embora se recusasse, por escrúpulos conscientes, a usar armas contra invasores de terra, ele próprio invadira desbragadamente o Atlântico e o Pacífico; e, embora fosse inimigo jurado do derramamento de sangue, ele próprio, em seu casaco reto, vertera tonéis de sangue de Leviatã. Como fazia o devoto Bildad, nas tardes contemplativas de seus dias, para reconciliar esses fatos em suas reminiscências, não sei; mas não parecia se preocupar muito, e provavelmente há muito tempo chegara à sábia e sensata conclusão de que a religião de um homem é uma coisa, e o mundo prático, outra bem diferente. Esse mundo paga juros. [...]

[...] Quando Bildad era imediato, ter seu olhar cinzento dirigido a você fazia com que você se sentisse completamente nervoso, até que você acabasse pegando alguma coisa – um martelo ou um passador – e começasse a trabalhar como um louco no que fosse, não importando o quê. Ociosidade e inatividade sucumbiam diante dele. Sua pessoa era a própria encarnação do espírito utilitário.<sup>162</sup>

O nome de Bildad combina-se, de certa forma, com seu caráter inflexível e com sua disposição para julgar até os menores pecados cometidos por aqueles que o cercam, utilizando sua devoção como meio de tratar todos da forma mais inescrupulosa. Na Bíblia, Bildad foi um dos três amigos de Jó que o atormentaram em sua casa, insinuando que o que lhe ocorrera devia ter sido justo, já que Deus sempre pune os ímpios e recompensa os que agem com retidão. No livro, ele tenta estabelecer o pagamento de Ishmael em 777 avos do lucro do navio, valor extremamente insignificante e muito abaixo do esperado. Ao ser contestado por

<sup>161</sup> Cf. Weber, M. “A ideia de profissão do capitalismo ascético”, In: *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, pp. 85-168 e Sahlins, M. “The Sadness of Sweetness: The Native Anthropology of Western Cosmology”.

<sup>162</sup> *Ibidem*, pp. 94-5.

Peleg, que defendia uma taxa de 300 avos, ele utilizaria a caridade como justificativa para um valor tão baixo:

‘Capitão Peleg, tens um coração generoso; mas debes considerar os teus deveres para com os outros proprietários deste navio – viúvas e órfãos, em sua maioria – e, se recompensarmos em excesso o trabalho desse jovem rapaz, estaremos tirando o pão dessas viúvas e órfãos. Setecentos e setenta e sete avos, capitão Peleg.’

‘Bildad!’, rugiu Peleg, levantando-se e andando pela cabine. ‘Que diabos te carreguem, capitão Bildad, se eu tivesse seguido os teus conselhos teria agora a consciência tão pesada que afundaria o maior navio que já navegou por todo o cabo Horn.’<sup>163</sup>

O nome de Ahab também parece estar ligado a seu caráter e a seu destino. Assim teria contado Peleg a Ishmael, um pouco após ter mencionado o acidente do capitão para desencorajar o novato a entrar para a pesca baleeira:

‘Presta atenção, Ahab é uma pessoa fora do comum; Ahab esteve em universidades e também entre os canibais; está acostumado às maravilhas mais profundas do que o próprio mar; fixou sua lança em adversários mais estranhos e poderosos do que baleias. Sua lança! A mais certa e afiada de todas as lanças de nossa ilha! Oh! Ele não é o capitão Bildad, não! E não é o capitão Peleg; *ele é Ahab*, meu rapaz, o Ahab da antiguidade, que, bem o sabes, era um rei coroado!’

‘E um ser desprezível. Não foi aquele rei malvado que, quando foi assassinado, os cães vieram lambar seu sangue?’

‘Aproxima-se de mim – mais perto, mais perto’, disse Peleg com uma expressão nos olhos que me assustou. ‘Vê bem, meu jovem; nunca fales sobre isso a bordo do *Pequod*. Nunca fales sobre isso em nenhum lugar. O capitão Ahab não escolheu o próprio nome. Foi um capricho tolo de sua mãe, uma viúva louca e estúpida, que morreu quando ele tinha apenas doze meses. Mas Tistig, uma velha indígena da Gay Head, disse que o nome tinha sido profético. Talvez os néscios digam o mesmo. [...]’<sup>164</sup>

Na Bíblia, no livro de Reis (16-22), Ahab foi o sétimo rei de Israel. Seu reino foi marcado pela influência de sua esposa, Jezebel, que tentou introduzir um culto a Baal na capital, Samaria, perseguindo os profetas de Javé. Ahab tem, em sua história, cinco encontros com profetas, dois dos quais são com Elias. No segundo, ele é repreendido por ter executado um homem influente da cidade, chamado Naboth, para se apossar de suas terras. Elias então afirma que os cães lambariam seu sangue assim como lambariam o daquele que foi injustamente executado.

Seu último encontro com um profeta ocorre logo antes da batalha da qual sairia mortalmente ferido. Ao receber o rei de Judá para discutir uma aliança contra os assírios, este pede para que consultem um profeta de Javé, já que não havia nenhum na comitiva de Ahab. Todos os seus, adoradores de Baal, haviam

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 99.

antecipado um bom resultado para Israel. A contragosto, ele manda buscar o único que restava em seu reino, Micaías, com quem não mantinha boas relações. Quando o profeta chega, inicialmente diz, em tom debochado, que a guerra será ótima. O rei de Israel pede para que ele fale com seriedade, e Micaías diz que Deus havia mandado um espírito para enganar os profetas de Baal, para que pudesse matá-lo na guerra. Ahab ordena que o prendam em outra cidade, e resolve ir disfarçado para a batalha. No entanto, é atingido por uma flecha disparada despropositadamente pelo inimigo. Sua biga consegue retornar para a cidade, onde Ahab morre em decorrência do sangramento. Os cães, por fim, lambem seu sangue no mesmo local profetizado por Elias.

O Ahab do romance compartilha algumas características com o bíblico. Ambos desafiam diretamente a Deus, cultuando outras divindades, e entram em inúmeras contendas com seus profetas, especialmente com Elias. No capítulo 19, “O profeta”, logo após Ishmael e Queequeg descerem do Pequod após a conversa com os proprietários, um homem de aparência estranha os aborda, perguntando se haviam assinado seus contratos. Recebendo uma resposta positiva de Ishmael, ele pergunta se havia nele algo sobre suas almas. O narrador já intencionava partir com seu amigo quando o estranho pergunta se eles viram o Velho Trovão, que ele explicou ser uma das formas pelas quais Ahab é conhecido, e o que haviam contado sobre ele. Ishmael responde de forma vaga, e ele questiona:

Mas não contaram nada sobre o que aconteceu com ele perto do cabo Horn, há muito tempo, quando ele ficou deitado como um morto por três dias e três noites; não contaram nada sobre o combate mortal com o espanhol diante do altar em Santa? – não ouvistes nada a respeito disso? E nada sobre a cabaça de prata na qual ele cuspiu? E nada sobre como perdeu sua perna na última viagem, para que se cumprisse uma profecia? Não ouvistes nada sobre esses assuntos e alguns outros, não é? Não, acho que não; como poderíeis? Quem é que sabe? Acho que ninguém sabe em Nantucket.<sup>165</sup>

Após trocarem mais algumas palavras, o estranho faz menção de ir embora. Quando Ishmael pergunta seu nome, ele se identifica como “Elijah”. Esse encontro é significativo para insinuar que o encontro com a baleia não foi um evento isolado na vida de Ahab, mas fez parte de uma contenda com Deus que parece ter se iniciado muito tempo antes, identificando ainda mais o capitão com o rei herético. Seu corpo, descrito após seu primeiro aparecimento no deque do navio, também demonstrava

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 112.

que o encontro com a baleia não havia sido o único episódio que marcara seu destino:

Palmilhando seu rosto desde entre os cabelos grisalhos, e seguindo por uma das faces queimadas e pelo pescoço, até desaparecer em suas roupas, via-se uma fina marca em forma de risco, extremamente branca. A cicatriz perpendicular parecia aquela que às vezes se observa no tronco alto e ereto de uma grande árvore, quando um raio cai do alto violentamente sem derrubar um único galho, mas tira-lhe a casca e faz uma ranhura de cima a baixo antes de chegar ao solo, deixando a árvore verde com vida, porém marcada. Se aquela marca era de nascença ou se era a cicatriz de uma ferida grave, não se sabe ao certo. Por algum acordo tácito, pouca ou nenhuma alusão se fez ao assunto durante a viagem, especialmente entre os oficiais. Mas certa vez, o chefe de Tashtego, um velho tripulante índio de Gay Head, afirmou auspiciosamente que Ahab não tinha aquela cicatriz quando completara quarenta anos, e que isso lhe sucedera não em consequência de uma briga entre mortais, mas numa luta contra os elementos do mar. Mas essa alusão precipitada foi desmentida pelas insinuações de um velho grisalho nativo da ilha de Man, um velho que parecia recém-saído do túmulo e que nunca tinha visto o capitão Ahab antes de sair de Nantucket. Não obstante, as antigas tradições do mar e as credulidades imemoráveis investiram esse velho de Man com poderes sobrenaturais de discernimento. De modo que nenhum marinheiro branco ousou contradizê-lo quando afirmou que, se alguma vez o capitão Ahab fosse sepultado – o que era muito pouco provável, murmurou –, quem quer que prestasse esse último serviço ao defunto veria aquele sinal de nascença da ponta da cabeça à sola dos pés.<sup>166</sup>

Tendo apresentado o protagonista deste capítulo, pode-se, agora, investigar sua relação com o gênero trágico. Antes de entrar em uma definição mais apropriada das características da tragédia que mais se relacionam com o romance estudado, cabe ressaltar que há um dramaturgo que ocupa um papel primordial na visão de Melville acerca do gênero: William Shakespeare.

### 3.3.

#### **Drama shakespeariano e enredo trágico em *Moby-Dick***

Um fato relevante para se considerar a importância que a leitura das peças desse autor teve na composição de *Moby-Dick* é a possibilidade de que Ahab tenha sido uma adição repentina ao livro, cujo projeto original, a julgar pelas cartas de Melville, estava centrado em torno da viagem de Ishmael. Desde o livro *Call me Ishmael*, de 1947, escrito por Charles Olson, a teoria dos “dois *Moby-Dicks*”<sup>167</sup> defende que a leitura de uma edição comprada em 1849 pelo autor das peças de Shakespeare, repleta de anotações que remetem a trechos de *Moby-Dick*, foi fundamental para a criação do personagem em torno do qual o enredo da obra se

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>167</sup> cf. Stewart, G. R. “*The Two Moby-Dicks*”

desenvolve. Em “Hawthorne and His Mosses”, um ensaio de 1850 que trata de forma extremamente elogiosa do livro *Mosses From an Old Manse* e de seu autor, que Melville havia conhecido pessoalmente ainda naquele ano, o nome de Shakespeare aparece algumas vezes, sendo ele o autor mais mencionado depois do próprio Hawthorne. No ensaio, Melville insinua sua predileção pelos personagens mais sombrios do dramaturgo:

But it is those deep far-away things in him; those occasional flashings-forth of the intuitive Truth in him; those short, quick probings at the very axis of reality:— these are the things that make Shakespeare, Shakespeare. Through the mouths of the dark characters of Hamlet, Timon, Lear, and Iago, he craftily says, or sometimes insinuates the things, which we feel to be so terrifically true, that it were all but madness for any good man, in his own proper character, to utter, or even hint of them. Tormented into desperation, Lear the frantic King tears off the mask, and speaks the sane madness of vital truth.<sup>168</sup>

Andrew Delbanco, em sua biografia de Melville, ainda que enumere uma série de autores que ele teria lido nos anos anteriores à escrita de *Moby-Dick* e que teriam sido referências importantes para a composição de Ahab, não deixa de dar destaque a Shakespeare:

With his head brimming with these and many other instigating readings —Virgil and Milton; Goethe’s musings on the ‘Titanic, gigantic, heavenstorming’ Prometheus; William Beckford’s Arabian romance, Vathek; Carlyle’s portrait of Cromwell in *Heroes and Hero-Worship*; Shelley’s mad scientist; a slew of whaling books—the idea of Captain Ahab began to take form. At first, Ahab was a composite of the questers and avengers Melville had met in Beckford’s and Shelley’s novels, in *Paradise Lost* (in which Satan, banished to hell by God, vows ‘revenge, immortal hate, / And courage never to submit or yield’), and, more variously, in the plays of Shakespeare. Until recently, he had read only scantily in Shakespeare’s plays, since ‘every copy that was come-atable to me,’ as he explained to Duyckinck, ‘happened to be in a vile small print unendurable to my eyes.’<sup>169</sup>

Olson, talvez o primeiro acadêmico a ter acesso ao exemplar anotado por Melville das peças de Shakespeare, dedica um capítulo de seu livro a estudar o diálogo que o romance mantém com as peças do dramaturgo. O crítico aponta alguns elementos de *Moby-Dick* que evidenciam uma apropriação do texto teatral, como o uso de apartes e solilóquios, de indicações cênicas, de adereços, como o quadrante de Ahab ou o dobrão, e de um discurso marcadamente antiquado, bastante similar ao elizabetano<sup>170</sup>, nas falas do capitão. Um dos capítulos no qual o

<sup>168</sup> Melville, H. “Hawthorne and his Mosses”. In: *Moby-Dick* (Norton Critical Edition), p. 550.

<sup>169</sup> Delbanco, A. *Melville: His World and Work*, p. 133.

<sup>170</sup> Em “Blending Cadences: Rhythm and Structure in *Moby-Dick*”, Marden Clark identifica, nos discursos de Ahab, a predominância do iambo e do verso branco característico de Shakespeare.

uso do discurso dramático aparece de forma notória é o 37, que faz parte de um conjunto de quatro capítulos (do 36 ao 40) que seguem a mesma estrutura, apenas com indicações de palco e monólogos:

[*A cabine; junto às janelas da popa; Ahab, sentado sozinho; e olhando para fora.*]

Deixo uma esteira inquieta e branca; águas pálidas; faces mais pálidas, por onde navego. Os vagalhões invejosos crescem pelos flancos para cobrir minha trilha; e que assim seja; mas primeiro eu passo.

Lá longe, na borda da taça sempre cheia, as ondas quentes enrubescem como o vinho<sup>171</sup>. O rosto dourado afunda no azul. O sol mergulhador – mergulha lentamente desde o meio dia – desce; meu espírito começa a escalada! Fastiga-se com sua colina interminável. Será, então, demasiado pesada a coroa que uso? Essa Coroa de Ferro da Lombardia. Contudo, cintila com várias gemas; eu, que a uso, não sei o alcance de seus lampejos; mas sinto obscuramente que o que uso é fascinante e desconcerta. [...]

Um calor árido sobre a minha fronte? Oh! Foi-se o tempo em que a alvorada nobremente me animava, e o poente me acalmava. Não mais. Esta luz encantadora não me ilumina; todo o encanto significa angústia para mim, porque nada posso apreciar. Dotado da percepção mais aguda, falta-me a humilde capacidade de apreciar; amaldiçoado, da maneira mais sutil e maligna! Amaldiçoado em pleno Paraíso! [...]

[...] Pensam que sou louco – Starbuck pensa; mas sou demoníaco, sou a própria loucura enlouquecida! A loucura varrida, que só se acalma para entender a si mesma! Dizia a profecia que eu seria destroçado; e – é isso! Perdi esta perna. Agora profetizo – mutilarei meu mutilador. E, assim, profeta e executor serão um só. É mais do que vós, grandes deuses, jamais fostes. Faço pouco e rio de vós, jogadores de críquete, pugilistas, surdos Burkes e Bendingoes<sup>172</sup>! Não farei como as crianças quando falam com os valentões – Vá procurar alguém do seu tamanho; não *me* espanque! Não, vós me derrubastes, e estou em pé outra vez; mas *vós* fugistes, *vós* vos escondestes. Saí de trás de vossos sacos de algodão! Não tenho uma arma comprida para vos alcançar! Vinde, Ahab vos saúda; vinde para ver se podeis me desviar! Desviar-me? Não, não me podeis desviar, a não ser que vos desvieis antes! Eis aqui o homem. Desviar-me? O caminho da minha resolução é feito com trilhos de ferro, onde minha alma está encarrilhada. Sobre desfiladeiros insondáveis, através dos interiores áridos das montanhas, sob o leito das torrentes, avanço infalivelmente! Nada é obstáculo, nada me detém nessa estrada de ferro!<sup>173</sup>

A peça que recebe maior atenção de Olson é *Rei Lear*. O autor identifica na relação de Pip e Ahab alguns paralelos com o modo como o rei trata seu bobo da corte. A semelhança estaria no discurso desafiador que os dois protagonistas dirigem à tempestade que os assola, seguido de um momento de ternura entre os soberanos e seus enlouquecidos acompanhantes. A cena do diálogo com a tempestade será analisada mais à frente, mas o paralelo entre o afeto de Lear e seu bobo com o de Ahab e Pip pode ser facilmente identificado:

<sup>171</sup> Possível referência ao “mar cor de vinho” da Odisseia.

<sup>172</sup> Dois pugilistas da época

<sup>173</sup> Melville, H. *op. cit.*, pp. 186-7.

My wits begin to turn. Come on, my boy. How dost, my boy? Art cold? I am cold myself. – Where is this straw, my fellow? The art of our necessities is strange, And can make vile things precious. Come, your hovel. – Poor fool and knave, I have one part in my heart that's sorry yet for thee.<sup>174</sup>

Em *Moby-Dick*, o capitão trata o menino negro de forma similar, também mencionando seu próprio coração:

Não deve haver corações acima da linha da neve. Oh, vós, céus congelados! Olhai aqui para baixo. Vós gerastes essa criança sem sorte e a abandonastes, vós, libertinos da criação. Aqui, rapaz; a cabine de Ahab doravante será a casa de Pip, enquanto Ahab viver. Tocas o meu centro mais íntimo, rapaz; estás preso a mim com as cordas feitas com as fibras do meu coração. Vem, vamos, descer.<sup>175</sup>

Há no romance alusões a mais peças de Shakespeare. Por exemplo, o capítulo no qual Stubb conta seu sonho bizarro para Flask, no qual é chutado por Ahab e, ao tentar revidar, percebe que o capitão se transformara numa pirâmide, chama-se “*Queen Mab*”, a rainha das fadas responsável pelos sonhos descrita por Mercúcio em *Romeu e Julieta*. Há, ainda, algumas referências a *Hamlet*<sup>176</sup>, como o discurso de Ahab à cabeça cortada de um cachalote, no capítulo 70, “A Esfinge”, que parodia a clássica cena da conversa com o crânio de Yorick. Há também menções à peça nas conversas de Ahab com o carpinteiro do navio. Quando Ahab precisa de uma nova perna de marfim, a resposta do carpinteiro faz uma súbita menção ao trabalho dos coveiros:

[...] tens aqui um tipo de trabalho muito limpo, assaz cavalheiresco, carpinteiro; – ou preferias trabalhar com argila?

‘Senhor? – Argila? Argila, senhor? É barro; deixamos o barro para os coveiros, senhor

‘O sujeito é um ímpio! Por que estás espirrando?’

‘O osso faz muito pó, senhor.’

‘Que isso te sirva de lição, portando; e, quando estiveres morto, não deixes que te enterrem sob o nariz dos vivos.’<sup>177</sup>

Dezenove capítulos adiante, o mesmo assunto vem à tona, desta vez enquanto o carpinteiro trabalhava no caixão de Queequeg, transformando-o em uma boia, já que o selvagem havia mudado de ideia em relação à sua morte. Dessa vez, a peça é mencionada diretamente, quando Ahab pergunta se ele não costumava cantarolar enquanto trabalhava:

<sup>174</sup> Shakespeare, W. *King Lear*, p. 180.

<sup>175</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 543.

<sup>176</sup> O primeiro dos quais encontra-se já nos Excertos: “‘Muito semelhante a uma Baleia’. Hamlet.”. *Ibidem*, p. 15.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 490.

‘[...] Escuta aqui, nunca cantas ao trabalhar num caixão? Os titãs, dizem, cantarolavam ao cavar as crateras dos vulcões e na peça de teatro; e o coveiro, pá na mão, canta na peça. Nunca o fazes?’

Cantar, senhor? Se eu canto? Oh, senhor, isso me é indiferente; mas a razão de o coveiro cantar deve ser porque não havia música alguma em sua pá. Mas o meu macete de calafetar tem muita música. Ouça!<sup>178</sup>

Além das múltiplas alusões às obras de Shakespeare, do uso de indicações de palco e de uma linguagem dramática caracterizada por um tipo de métrica similar ao verso branco shakespeariano, também é possível identificar marcas do gênero trágico no enredo de *Moby-Dick*. Tanto Charles Olson, em *Call me Ishmael*, quanto Dan Vogel, em “*The Dramatic Chapters of Moby-Dick*”, defendem uma divisão da ação do romance em cinco atos, a estrutura mais convencional das tragédias elizabetanas<sup>179</sup>. Ambos descrevem um movimento similar, mas escolhem capítulos diferentes para marcar cada ato, o que evidencia que essa divisão da trama principal, que necessita da aglutinação de trechos por vezes bem distantes no romance, está longe de ser inequívoca. Ela seguiria, resumidamente, a seguinte ordem: primeiro, uma introdução, que corresponderia aos capítulos antes da primeira aparição do capitão, seguida de um ato que demonstra a sede de vingança do capitão e a relação conflituosa com seus imediatos decorrente dela. O terceiro ato, mais plácido que o anterior, complexificaria a trama em uma série de episódios: primeiro, no encontro com o Jeroboão (cap. 71), um enlouquecido marujo supostamente dotado de poderes messiânicos e denominado Gabriel prevê a morte de Ahab pela baleia; depois haveria a cena em que vários personagens interpretam o dobrão, que será analisada adiante. Por fim, haveria o encontro com o navio Samuel Enderby, cujo capitão perdera um braço para a baleia branca, mas abdica de vingar-se dela, preferindo manter distância, demonstrando uma alternativa ao projeto monomaniaco de Ahab. No quarto ato, que teria seu começo nas conversas do capitão com o carpinteiro e o ferreiro, novamente haveria um aumento da tensão, que chegaria ao clímax com a visão dos círios durante a tempestade que castigava o Pequod. O último ato começaria no dia seguinte à tempestade, e diria respeito aos encontros finais do navio, e, finalmente, à caça a *Moby-Dick*.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 548.

<sup>179</sup> No capítulo 112, “O Ferreiro”, Ishmael faz uma alusão explícita a essa estrutura dramática: “Após essa revelação, cena a cena, foram contados os quatro atos de alegria e o longo e catastrófico quinto ato de tristeza do drama de sua vida.” *Ibidem*, p. 502.

Ainda que seja difícil estabelecer uma divisão definitiva dos capítulos de *Moby-Dick* responsáveis por fazer avançar a trama, o procedimento dos dois autores em seus textos, que consiste justamente em isolar as partes que realmente apresentam um desenvolvimento na história principal, demonstra que a ação no romance, que se desenvolve sobretudo por meio das interações tensas que ocorrem entre os tripulantes e dos encontros que o Pequod tem com alguns navios, está toda concentrada nas partes nas quais a narrativa de Ishmael ou não está presente ou desempenha um papel marginal, e o discurso dramático tem predominância.

Goethe e Schiller, no trecho de “Epic and Dramatic Poetry” já citado no capítulo anterior, identificaram o uso de elementos progressivos, que encaminham o enredo diretamente para o seu desfecho, como o único recurso que seria exclusivo ao drama, opondo-se aos mecanismos de suspensão da ação, específicos do gênero épico. A concentração temporal é acompanhada de uma diminuição do espaço, já que a ação está toda direcionada ao interior do protagonista. Esses dois aspectos da composição dramática, concentração temporal e espacial, evidenciam a diferença entre as funções de Ahab e Ishmael na estrutura da obra. Enquanto a narração cadenciada e digressiva de Ishmael atribui um caráter sereno e enciclopédico ao romance, as cenas protagonizadas pelo capitão direcionam a história para seu desfecho e configuram os momentos de tensão na narrativa.

A primeira e mais conhecida análise que se tem do gênero trágico encontra-se na *Poética*, de Aristóteles. Apesar de *Moby-Dick*, mesmo em suas partes dramáticas, não apresentar alguns elementos considerados essenciais nesse texto para a elaboração de uma tragédia, e de Melville mostrar mais afinidade com o drama elizabetano que com o grego, algumas considerações do filósofo acerca do desenvolvimento da ação dramática, seja por similaridade ou por contraste, são úteis para caracterizar as partes do romance centradas na figura de Ahab. Para Aristóteles, o principal componente da tragédia seria o enredo, seguido dos caracteres:

O enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm, então, os caracteres (é algo semelhante ao que se vê na pintura: se alguém trabalhasse com as mais belas tintas, todas misturadas, não agradaria tanto como se fizesse o esboço de uma imagem). A tragédia é a imitação de uma acção e, através desta, principalmente dos homens que actuam. Em terceiro lugar, está o

pensamento: consiste em ser capaz de exprimir o que é possível e apropriado, o que, na oratória, é função da arte política e da retórica.<sup>180</sup>

O tipo do enredo, simples ou complexo, seria definido por sua organização e pela presença de peripécias e reconhecimentos. Peripécias seriam pontos de inflexão na ação, que transformam o destino do personagem e o fazem passar da felicidade à infelicidade, ou o contrário. Reconhecimentos ocorreriam quando algo (preferencialmente a própria causa dessa mudança de destino) é desvelado na história, quando um personagem descobre uma informação que lhe demonstra o sentido dos acontecimentos.

No romance, ambos ocorrem no terceiro dia da caça à baleia branca. A mudança da felicidade para a infelicidade ocorre quando Ahab descobre que vai morrer, e a baleia decide afundar o navio. Até então, o Pequod havia sobrevivido às tempestades que lhe abateram, e caçado vários cachalotes. Os presságios, de acordo com Fedallah, também pareciam garantir o sucesso do capitão. Logo antes do episódio dos círios, o Parse faz uma previsão aparentemente muito favorável. Após terem encontrado o Solteiro repleto de espermacete e caçarem quatro cachalotes na mesma tarde, a tripulação não conseguiu amarrar todas ao navio antes do anoitecer. O barco de Ahab, portanto, teve que passar a noite ao lado da carcaça. O capitão cochila brevemente, e, quando acorda, encontra o outro o encarando. Sua profecia o engana de forma similar ao que ocorreu com o rei de Israel:

[...] “Sonhei de novo”, disse ele.

“Com os carros fúnebres? Já não te disse, velho, que nem carro fúnebre, nem caixão podem ser teus?”

“E quem, morrendo no mar, pode ser levado num carro fúnebre?”

“Mas eu disse, velho, que, antes de poder morrer nesta viagem, dois carros fúnebres haveriam de ser vistos por ti sobre o mar; o primeiro, jamais concebido por mãos mortais; e a madeira visível do outro deve ter vindo da América.”

“Sim, sim! Uma cena estranha essa, Parse: – um carro fúnebre e suas plumas flutuando sobre o oceano com as ondas conduzindo o féretro. Ha! Tal espetáculo não veremos tão cedo.”

“Acreditando ou não, só pode morrer quando o vires, velho.”

“E o que dizia a seu respeito?”

“Embora eu deva chegar ao fim, irei antes de ti, teu piloto.”

“E quando tiveres ido antes de mim – se isso realmente acontecer –, então antes de eu te seguir, tu ainda aparecerás para mim, para pilotar-me, não é? Pois bem,

---

<sup>180</sup> Aristóteles. *Poética*, p. 50.

se eu acreditasse em tudo que dizes, ó, meu piloto! Tenho aqui duas garantias de que eu ainda hei-de matar Moby-Dick e sobreviver-lhe.”

“Eis outra garantia, velho”, disse o Parse, enquanto seus olhos brilhavam como vagalumes na escuridão – “Apenas câhmo pode te matar”.

“A forca, queres dizer – Então sou imortal na terra e no mar”, gritou Ahab, com um riso de escárnio; – imortal na terra e no mar!”

Os dois ficaram em silêncio de novo, como um só homem. Era chegada a aurora cinzenta; e a tripulação sonolenta levantou-se do bote [...].<sup>181</sup>

A partir desse momento, no entanto, a sorte da tripulação mudaria. Ao ter seus olhos feridos pelo sol enquanto manejava o quadrante, Ahab tem um acesso de fúria, amaldiçoa o instrumento e o quebra, dizendo que utilizaria apenas a bússola e a barquilha<sup>182</sup>. No mesmo dia, o *Pequod* seria atingido por um tufão, cujas descargas elétricas, fortes o suficiente para provocar o fenômeno do fogo de santelmo, estragam a bússola. A barquilha, única forma restante de medir as direções, estava segura por uma corda velha e desgastada, que rompe na primeira vez que o instrumento é atirado ao mar. Ahab, porém, consegue consertar a bússola e manda fazerem outra barquilha. Desse ponto em diante, porém, a viagem, assim como os dois últimos encontros do *Pequod*, seria carregada de presságios negativos.

A profecia do Parse cumpre-se no decorrer dos últimos dois dias de caçada, mas principalmente no terceiro. A peripécia e o reconhecimento ocorrem simultaneamente, ainda que a primeira ocorra de forma episódica, e o segundo de modo processual. No segundo dia de caçada, Fedallah morre enrolado em Moby-Dick pela linha do arpão, dando início ao desvelamento de sua profecia. Ele apareceria no dia seguinte a Ahab, cumprindo a promessa de que veria o capitão novamente, e seria seu piloto para o mundo dos mortos. Sua aparição revelaria que o primeiro carro fúnebre, “jamais concebido por mãos mortais”, era o cachalote branco:

‘Enganado, enganado!’, inspirando uma longa respiração. ‘Sim, Parse! Vejo-te de novo – Sim, e tu vais antes; e então esse, *esse* é o carro fúnebre que prometeste. Mas eu me agarro até a última letra da tua palavra. Onde está o segundo carro fúnebre? [...]’<sup>183</sup>

Logo a dúvida de Ahab seria sanada, quando a baleia decide terminar a perseguição de uma vez por todas, afundando o *Pequod*:

<sup>181</sup> *Ibidem*, pp. 514-5.

<sup>182</sup> Instrumento náutico que consiste em um triângulo de madeira com marcações amarrado a um rolo de barbante, utilizado para medir a velocidade de um navio.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 586.

Na proa do navio quase todos os homens do mar permaneciam agora imóveis; martelos, pedaços de tábua, lanças e arpões, todos mecanicamente presos às mãos, como se tivessem abandonado suas variadas tarefas; todos os olhares enfeitados recaíam sobre a baleia que, de um lado para outro movendo estranhamente sua predestinada cabeça, lançava à frente, na corrida, uma imensa faixa de espuma que se espalhava em semicírculo. Desforra, célere vingança e eterna malícia distribuía-se por suas formas e, apesar de tudo o que o homem mortal pudesse fazer, o sólido contraforte branco de sua frente chocou-se contra a proa a estibordo do navio, fazendo cambalear homens e pranchas. Alguns caíram de cara. Como borlas deslocadas, as cabeças dos arpoadores no alto tremeram sobre seus pescoços taurinos. Pela fenda ouviram a água jorrar, como as correntes das montanhas nas ravinas. ‘O navio! O carro fúnebre! – o segundo carro fúnebre!’ gritou Ahab do bote; ‘a madeira só podia ser americana!’<sup>184</sup>

Em seu *Anatomy of Criticism*, que apresenta um forte diálogo com a filosofia aristotélica, Northrop Frye afirma que a busca por vingança, seja entre homens ou envolvendo divindades, é uma das principais situações que estruturam um enredo trágico:

The revenge-tragedy is a simple tragic structure, and like most simple structures can be a very powerful one, often retained as a central theme even in the most complex tragedies. Here the original act provoking the revenge sets up an antithetical or counterbalancing movement, and the completion of the movement resolves the tragedy.<sup>185</sup>

Se o enredo de *Moby-Dick* parece aproximar-se do modelo de tragédia defendido por Aristóteles, seu protagonista, porém, não parece apropriado para suscitar medo e compaixão no leitor, paixões cuja catarse, para o filósofo, seria o principal efeito que a tragédia buscaria provocar em seus espectadores:

Dado que a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples, mas complexa, e que a mesma deve imitar factos que causem temor e compaixão (porquanto essa é a característica desta espécie de imitações), é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem piedade; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque uma tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos, e não provocar benevolência, compaixão ou temor; nem tão pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça. Uma composição poderia despertar simpatia mas não a compaixão nem o temor, pois aquela diz respeito ao homem que é infeliz sem o merecer, e este aos que se mostram semelhantes a nós; a compaixão tem por objecto quem não merece a desdita, e o temor visa os que se assemelham a nós [...] Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto. É, pois, forçoso que um enredo, para ser bem elaborado, seja simples de preferência a duplo, como pretendem alguns, e que a mudança se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça, e não por efeito da perversidade, mas de um erro grave, cometido

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 590.

<sup>185</sup> Frye, N. *op. cit.*, p. 209.

por alguém dotado das características que defini, ou de outras melhores, de preferência a piores.<sup>186</sup>

Para o filósofo, o protagonista da tragédia deveria ser, de preferência, uma pessoa boa, ainda que pudesse apresentar alguma desmedida. O modo de julgar seu caráter de forma mais adequada seria avaliar o propósito de suas ações, algo que novamente enfatiza a primazia do enredo em relação ao desenvolvimento dos caracteres:

No que diz respeito aos caracteres, há quatro aspectos que se devem ter em vista, e o primeiro e mais importante é que os caracteres sejam bons. Haverá caráter se, como se disse, as palavras ou as ações da personagem mostrarem que está animada de um certo propósito, e o caráter será bom se esse propósito for bom.<sup>187</sup>

Ahab, portanto, apesar de protagonizar o núcleo trágico do romance, não se qualifica como alguém capaz de atingir os efeitos descritos por Aristóteles. Além de não ser uma simples vítima das circunstâncias, já que, como revelou Elijah, desafiara diretamente a Deus cuspiendo na cabaça de prata e cultuando o fogo como um Parse, seu propósito tampouco é razoável, como indica o encontro com o navio Samuel Enderby, pouco antes de finalmente encontrarem o cachalote branco.

### 3.4.

#### **O dilema de Starbuck: a questão da obediência no período pré-Guerra Civil**

Outro personagem que recebe um tratamento dramático mais elaborado, apesar de não ter tanto destaque no romance quanto Ahab, é Starbuck, o primeiro oficial, também quaker e natural de Nantucket. Sua apresentação ocorre no capítulo 26, e antecipa o potencial trágico contido em seu caráter:

Era um homem alto e sério e, embora tivesse nascido numa costa glacial, parecia adaptar-se bem às latitudes quentes, sendo sua carne dura como um biscoito duas vezes assado [...]. Vira apenas cerca de trinta verões áridos; esses verões haviam dissecado tudo o que havia de supérfluo em seu corpo. Mas sua magreza, por assim dizer, não parecia indício de ansiedades e inquietações desgastantes, nem um sinal de qualquer ruína física. Era simplesmente uma condensação do homem [...]. Olhando em seus olhos, talvez você encontrasse as imagens remanescentes dos milhares de perigos que ele enfrentara com calma durante sua vida. Um homem sério e inabalável, cuja vida era, em sua maior parte, uma pantomima de ação, e não um capítulo de palavras doces. Malgrado toda a sobriedade e coragem, havia nele certas qualidades que às vezes afetavam e em alguns casos pareciam contrabalançar todo o resto. Consciosos ao extremo para um homem do mar e dotado de uma reverência natural e profunda, a feroz solidão marinha de sua vida o predisusera à superstição; mas a um tipo de superstição que em certos

<sup>186</sup> Aristóteles. *op. cit.*, pp. 60-1.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 67.

indivíduos parece surgir, de algum modo, mais da inteligência do que da ignorância. Augúrios externos e pressentimentos internos lhe eram algo próprio. [...].

Starbuck não era nenhum cruzado em busca de perigos; para ele a coragem não era um sentimento; apenas uma coisa simplesmente útil e sempre disponível em todas as ocasiões mortalmente práticas da vida. Além disso, talvez pensasse que na atividade da pesca de baleias a coragem fosse um dos grandes equipamentos indispensáveis do navio, tal como a carne e o pão, e que não deveria ser desperdiçada. Por isso não lhe agradava descer aos botes para pescar depois do pôr do sol; nem persistir em lutar contra um peixe que persistisse em lutar contra ele. Porque – pensava Starbuck – estou neste oceano cheio de riscos para ganhar a vida matando baleias e não para ser morto por uma delas; e centenas de homens haviam morrido dessa forma. Starbuck sabia muito bem. Qual tinha sido o destino de seu próprio pai? Onde, no abismo sem fundo, poderia encontrar os membros arrancados de seu irmão?

Com memórias como essas e, além disso, propenso a certas superstições, como disse antes; a coragem deste Starbuck, sempre pronta a se manifestar, deve ter sido extrema. Mas não seria natural que um homem assim talhado, com lembranças e experiências tão terríveis – repito, não seria natural que esses fatos deixassem de gerar nele um elemento latente, que em circunstâncias favoráveis poderia se libertar de seu confinamento e consumir toda a sua coragem. Por mais corajoso que fosse, sua coragem era de um tipo visível principalmente em homens intrépidos, que, apesar de permanecerem firmes em seus conflitos com os mares, ou ventos, ou baleias, ou quaisquer dos horrores irracionais comuns do mundo, não suportam outros terrores mais terríveis, uma vez que mais espirituais, como as ameaças do semblante carregado de um homem enraivecido e poderoso.

Mas viesse a narrativa seguinte a revelar, em qualquer instância, o completo aviltamento da fortaleza do pobre Starbuck, eu mal teria coragem de escrevê-la; pois a coisa mais dolorosa, para não dizer repugnante, é expor a queda do valor de uma alma.<sup>188</sup>

Como Ishmael indica na parte final desse trecho, talvez Starbuck fosse virtuoso demais para protagonizar uma tragédia, já que sua queda não provocaria compaixão e temor, mas repugnância. Ele e Ahab, portanto, formam uma estranha dupla, e a tensão no romance se desenvolve entre dois caracteres que apresentam os extremos entre os quais estaria o herói idealizado por Aristóteles. Em sua “Teoria dos Modos”, muito baseada na *Poética*, Fry, ao comentar o conceito de “catarse”, também ressalta o caráter moralmente ambíguo que seria ideal na construção desse tipo de personagem:

In high mimetic tragedy pity and fear become, respectively, favorable and adverse moral judgement, which are relevant to tragedy but not central to it. We pity Desdemona and fear Iago, but the central tragic figure is Othello, and our feelings about him are mixed. The particular thing called tragedy that happens to the tragic hero does not depend on his moral status. If it is causally related to something he has done, as it generally is, the tragedy is in the inevitability of the consequences of the act, not in its moral significance as an act.<sup>189</sup>

<sup>188</sup> Melville, H. *op. cit.*, pp. 132-5.

<sup>189</sup> Frye, N. *op. cit.*, p. 38.

Apesar de nenhum dos dois se adequar completamente aos critérios de Aristóteles, fica claro que o personagem principal é Ahab, e é em torno dele, como já dito, que a trama se desenvolve. Starbuck, porém, não deixa de ser um elemento importante para a estrutura trágica do romance. Em “Moby-Dick and Shakespearean Tragedy”, Julian Rice defende que o artigo de Isadore Traschen intitulado “The Elements of the Tragedy”, que busca criar uma nova teoria para evidenciar aspectos do gênero trágico até então pouco sistematizados, a partir da análise de peças gregas e shakespearianas, apresenta hipóteses pertinentes para caracterizar certos aspectos da estrutura de *Moby-Dick*. Cada uma das três “atitudes”, cujo conflito serviria como base para o estabelecimento de uma situação trágica, parece estar intimamente associada aos três primeiros homens na hierarquia do navio: Ahab, Starbuck e Stubb.

I want to propose a new way of approaching Greek and Shakespearean tragedy. My proposition is that the tragedy I speak of dramatizes the relations among three attitudes: the tragic, the orthodox, and the profane; and that to see it in the light of the competing claims of these attitudes will enlarge our sense of it. [...]

What do I mean by the profane, the orthodox, and the tragic? By the profane I mean an attitude shaped by expedience and practicality, by material comforts and social status, or by a violation of orthodox moral standards; it is embodied in figures like Polonius, Osrice, Talthybius (in *The Trojan Women*), the messenger in *Oedipus Rex*, Odysseus (in *Philoctetes*), Iago, Edmund, Regan, and Goneril. Though the profane attitude is normally opposed to the religious, in what I have to say the more significant opposition will be to the tragic. By the orthodox attitude I mean a prevailing view which unifies life and gives it order. This order is codified through religious and moral doctrine, or through stabilizing values such as love, friendship, loyalty, or codes of honor; examples would include the Chorus in Greek tragedy, Kent, Horatio, Antigone, Cordelia, and Edgar. The orthodox occasionally reveal profane tendencies, but these do not figure importantly in the action. Lastly, by the tragic attitude I mean a new sense of things that begins with the belief that the orthodox explanation of life is no longer adequate.<sup>190</sup>

No fim do primeiro dia de caçada, ao deter-se para contemplar os restos recuperados de seu bote destruído pelas mandíbulas de Moby-Dick no convés do navio, Ahab tem um diálogo com seus dois oficiais que parece encaixar-se perfeitamente na definição de Traschen:

Stubb viu-o parar; e talvez querendo demonstrar, não por vaidade, sua própria coragem intacta e assim manter um lugar de honra no espírito do capitão, adiantou-se, e, olhando para os destroços, exclamou – “O cardo que o asno recusou; picou-lhe demais a boca, senhor; ha! Ha!”.

“Que coisa desalmada é essa que ri diante de uma ruína? Homem, homem! Se eu não soubesse que és corajoso como o fogo intrépido (e tão mecânico), seria capaz

<sup>190</sup> Traschen, I. “*Elements of Tragedy*”, p. 215.

de jurar que és um covarde. Nem gemidos nem risos devem ser ouvidos diante da ruína.”

“Sim, senhor”, disse Starbuck aproximando-se, “é uma visão solene; um augúrio, um mau augúrio.”

“Augúrio? Augúrio? – um dicionário! Se os deuses pensam em falar direto com o homem, eles honestamente falarão sem rodeios; não acenarão com a cabeça, nem farão insinuações obscuras de velhas senhoras – Ide! Vós sois os dois polos opostos da mesma coisa; Starbuck é Stubb ao contrário, e Stubb é Starbuck; e vós sois toda a humanidade; e Ahab está sozinho entre milhões de pessoas na terra, sem deuses nem homens por vizinhos! [...]”<sup>191</sup>

De acordo com Rice, se a atitude profana seria incorporada por diversos personagens no romance, como Stubb, Ishmael, os selvagens e os marujos, Starbuck e o sermão de Mapple seriam as principais vozes da ortodoxia no romance. Starbuck, principalmente, desempenharia uma função similar ao coro em algumas peças analisadas por Traschen, pois tentaria dissuadir o herói trágico de prosseguir com sua ação:

Fundamentally, the Chorus serves as the orthodox contrast to the tragic; it represents an alternative solution to the tragic crisis. The claims of the traditional values of the community are balanced against the demands of the tragic vision.[...] But, in general, the orthodox can not stand the tragic vision. So we frequently see the orthodox in distress over the obduracy of the tragic hero, persuading and pleading with him to go no further in the direction of the unknown[...]. The fearfulness of the orthodox underlines the heroism of the tragic encounter.<sup>192</sup>

O marujo é o único que tenta por diversas vezes conter a loucura do capitão e fazê-lo desistir de seu projeto de vingança, rapidamente aceito pelo resto da tripulação. No entanto, a partir do momento em que os planos de matar a baleia branca são revelados no convés, Starbuck percebe que não conseguiria colocar-se no caminho de Ahab. Como indicado por Rice, o ponto de vista ortodoxo do personagem, marcado por uma ideia harmônica de mundo baseada em valores tradicionais, tenta sem sucesso negar a situação trágica na qual está inserido, que evidencia uma relação problemática do homem com seu meio; o que amplifica a percepção da “falha” que desencadeia a tragédia:

[Junto ao mastro principal; Starbuck apoiando-se nele]

Minha alma foi mais do que desafiada; foi subjugada; e por um louco! Oh, tormento insuportável, ter a sanidade de depor as armas em tal campo! Mas ele penetrou até o fundo e me despojou de toda a razão! Creio compreender seu objetivo ímpio, mas sinto também que devo ajudá-lo. Queira ou não, algo inexprimível uniu-me a ele; reboca-me com um cabo que com nenhuma faca consigo cortar. Velho horroroso! Quem está acima dele, ele brada a si mesmo; – sim, seria um democrata em relação a seus superiores; mas veja como domina

<sup>191</sup> Melville, M. *op. cit.*, p. 573.

<sup>192</sup> Traschen, *apud* Rice, “*Moby-Dick and Shakespearean Tragedy*”, pp. 454-5

todos os que estão abaixo! Oh! Vejo claramente meu triste papel – obedecer, revoltado; e pior ainda, odiar com um toque de compaixão! Porque em seus olhos vejo uma desgraça sombria, que me destruiria, caso a sentisse. Mas ainda há esperança. Mar e dia me são guias. Aquela baleia odiada tem toda a circunferência do mundo das águas para nadar, como o peixinho dourado tem seu aquário. Seu propósito ofensivo aos céus, Deus ainda pode extirpá-lo. Esta ideia elevaria meu coração, se não estivesse pesado como chumbo. Mas todo o meu relógio está parado; meu coração, pêndulo que tudo regula, não tenho o estímulo para dar-lhe novo impulso.<sup>193</sup>

O dilema de Starbuck apresentaria dois temas que perpassam a produção literária do autor, e são centrais nas duas novelas que, junto com *Moby-Dick*, são de longe suas obras mais consagradas: a desobediência, que se torna paradigmática em *Bartleby, the Scribe* e a incapacidade de um homem íntegro em lidar com o mal que põe à sua frente, exemplificada no capitão Vere, de *Billy Budd*. Starbuck também não deixa de ser uma resposta negativa ao sermão de Mapple, pois não é capaz de “desobedecer a si mesmo para obedecer a Deus”<sup>194</sup>, muito menos “opor sua inexorável personalidade aos deuses e aos comodores orgulhosos deste mundo”. Sua dúvida chega ao ápice quando, ao aproximar-se da cabine do capitão para acordá-lo com o intuito de notificar uma mudança favorável no vento, o imediato se depara com o mosquete que o Ahab deixara na entrada:

‘Ele teria atirado em mim naquela ocasião’<sup>195</sup>, murmurou, ‘sim, este é o mesmo mosquete que ele apontou para mim; – esse com a coroa cravejada; deixa-me tocá-lo – erguê-lo. Estranho que eu, que manejei tantas lanças mortais, estranho que trema tanto agora. Carregado? Vamos ver. Sim, sim; pólvora na caçoleta; – isso não é bom. Melhor descarregar? – espera. Quero curar-me disso. Segurarei, corajoso, este mosquete enquanto penso. – Vim para informá-lo sobre o vento favorável. Mas quão favorável? Favorável à morte e à destruição – *isso* é favorável para *Moby-Dick*. [...] – Apontou-me este mesmo cano! – *este* aqui – que agora tenho em mãos; ele teria me matado com essa mesma coisa que agora tenho em mãos. – Sim, e estaria disposto a matar toda a tripulação. Não disse ele que jamais arriaria as vergas a uma tempestade? Não destruiu seu quadrante celeste? E não tateia em busca do caminho nesses mesmos mares perigosos baseando-se nos cálculos obsoletos de uma barquilha obtusa? E, durante o tufão, não jurou que não queria para-raios? Mas esse velho insensato seria capaz de arrastar tranquilamente à destruição toda a tripulação do navio junto com ele? Sim, isso faria dele o assassino premeditado de trinta ou mais homens, se este navio sofrer algum dano fatal; e um dano fatal, isso a minha alma jura que este navio sofrerá, se Ahab fizer o que pretende. Então, se ele fosse neste momento posto de lado, tal crime não seria seu. [...] Não posso resistir a ti, velho. Nem à razão; nem aos protestos, nem

<sup>193</sup> Melville, M. *op. cit.*, p. 188.

<sup>194</sup> No último dia de caçada, o primeiro imediato ainda observaria atônito o capitão arrastar a todos para a morte em seu desmedido projeto de vingança: “‘contra o vento ele agora navega em direção à mandíbula escancarada’, murmurou para si Starbuck, enquanto enrolava a escora recém-puxada da verga mestra na amurada. ‘Que Deus nos guarde, mas já sinto os meus ossos úmidos e dentro de mim molhar-me a carne. Receio que esteja desobedecendo ao meu Deus ao obedecer a ele!’”. *Ibidem*, p. 583.

<sup>195</sup> Anteriormente, Ahab havia apontado a arma para o imediato após este ter sugerido que eles diminuíssem a velocidade para poderem consertar um vazamento de espermacete no navio. O capitão, porém, acabaria cedendo no final.

às súplicas tu dás ouvidos; desprezas tudo. Obediência cega às tuas ordens cegas, é tudo o que dizes. Sim, e dizes que os homens juraram teu juramento; dizes que todos nós somos Ahabs. Deus me livre! – Mas não haverá outro meio? Um meio lícito? – Fazê-lo prisioneiro para levá-lo para casa? O quê! Ter esperança de arrancar o vigoroso poder desse velho de suas próprias mãos vigorosas? Só um louco se atreveria. Supondo que estivesse atado; todo amarrado com cabos e cordas; acorrentado e preso a argolas no chão desta cabine; ele seria mais abominável do que um tigre enjaulado. Eu não suportaria tal cena; não poderia fugir aos seus gritos; toda a tranquilidade, o próprio sono e a inestimável razão me abandonariam na longa e intolerável viagem. Que resta, pois? A terra está a centenas de léguas e o inacessível Japão é a terra mais próxima. Estou só, aqui, em pleno mar, com dois oceanos e um continente inteiro entre mim e a lei. – Sim, sim, é bem isso. – Será o céu um assassino quando um raio seu fulmina um provável assassino no leito, reduzindo ao mesmo tempo lençóis e pele a cinzas? Seria eu um assassino, então, se’ – e devagar, furtivamente, olhando para os lados, encostou à porta o cano do mosquete carregado.

‘Nesta altura, a rede de Ahab balança lá dentro; sua cabeça está desse lado. Um toque e Starbuck talvez sobreviva para abraçar a esposa e o filho novamente. – Ah, Mary! Mary! Filho! Filho! Filho! –, mas se te desperto, e não para a morte, velho, quem poderá dizer em que insondáveis profundezas afundará o corpo de Starbuck em menos de uma semana junto com toda a tripulação! Grande Deus, onde estás? Devo? Devo? – o vento acalmou e mudou de direção, senhor; as gáveas do mastro de proa estão rizadas e postas; estamos na rota.’

‘Tudo à ré! Oh, Moby-Dick, finalmente vou agarrar teu coração!’

Estes eram os sons que roncavam com violência do sono atormentado do velho, como se a voz de Starbuck houvesse posto o longo sono mudo para falar. O mosquete ainda erguido tremia como o braço de um bêbado contra a tela da porta; Starbuck parecia lutar com um anjo; mas, afastando-se da porta, devolveu o cano da morte no cabide de armas e saiu.

‘Ele dorme profundamente, senhor Stubb; vai lá embaixo acordá-lo e conta a ele. Eu devo cuidar do convés. Tu sabes o que dizer.’<sup>196</sup>

Para Goering, os testes ao pacifismo quaker de Starbuck dialogam com dificuldades encontradas pela própria seita para manter-se fiel a seus preceitos em um país em guerra com seu vizinho e dividido pela questão da escravidão, de longe o maior desafio ao seu princípio de revolta obediente:

Nowhere did Quakers so keenly feel the strictures of their peaceable ways as in the issue of abolition in antebellum America. All Quakers opposed slavery, but they could not agree on how to make that opposition both effective and non-resistant. Conservative Quakers counseled slaves ‘to serve with patience and fidelity while in bondage,’ while radicals were active in the work of extralegal organizations like the Underground Railroad.<sup>197</sup>

Para além da relação entre o impasse vivido por Starbuck e sua doutrina *quaker*, em “‘A Pantomime of Action’: Starbuck and American Whig Dissidence”, James Duban, comparando certos fragmentos de *Moby-Dick* com a situação política na época do autor, argumenta que o personagem também pode ser visto como uma

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 534-5.

<sup>197</sup> Goering, W. *op. cit.*, pp. 527-8.

alusão à incapacidade do partido *Whig* de opor-se de forma efetiva à guerra com o México (1846-8). Nesse texto, o autor ressalta as diversas vezes durante a obra na qual o *Pequod* serve como metáfora para a nação estadunidense<sup>198</sup>. No trecho do romance acima, assim como em outras passagens, há, por exemplo, a menção aos trinta tripulantes do navio, que corresponderiam aos trinta estados da federação<sup>199</sup>. O texto de Duban, centrado na figura do imediato, demonstra o paralelo entre sua oposição frustrada ao capitão e a atuação do partido durante o governo do presidente James Polk, do partido Democrata:

Like Ahab, Polk justified his aggression with reference to ‘indemnity for acknowledged acts of outrage and wrong.’ Yet the Whigs, like Starbuck reflecting upon Ahab, blamed the president for ‘shift[ing] the responsibility of the war, in its inception, from himself, and fasten[ing] it upon Mexico.’ This, they insisted, was ‘purely an Executive war – a war of the President’s own seeking, or if not specifically sought by him, a war into which he was precipitated by acts of his own, of the most unjustifiable and the most reprehensible character.’ As Starbuck says to Ahab, ‘See! Moby-Dick seeks thee not. It is thou, thou, that madly seekest him’. The legitimacy of such a comparison finds support in the way Starbuck defines Ahab’s mania as an excess of Loco-Foco enthusiasm: ‘Who’s over him, he cries; – aye, he would be a democrat to all above; look, how he lords it over all below!’<sup>200</sup>

A comparação entre a guerra – que os Whigs denunciavam como motivada por uma pauta pessoal do presidente – e a tomada dos vinhedos de Naboth pelo rei Ahab também estava presente nos discursos denunciatórios de alguns membros do partido, como demonstra Alan Heimert em “*Moby-Dick* and American Political Symbolism”<sup>201</sup>. O autor também sugere que certos traços de Ahab podem remeter ao influente senador John Calhoun, um dos maiores defensores do projeto escravista do Sul; para muitos, o real motivador da guerra de expansão, e cujo semblante carrancudo e fantasmagórico já havia sido descrito por Melville em *Mardi*. O político era conhecido por sua obstinação e inflexibilidade, assim como o capitão do *Pequod*.

Assim como Starbuck, porém, a oposição feita ao Partido Democrata, por mais que denunciasse a injustiça que havia na declaração de guerra, não conseguiria deixar de auxiliar o governo em sua empreitada:

<sup>198</sup> Em “*Moby-Dick* and American Political Symbolism”, Alan Heimert afirma que a imagem do navio servia, na retórica política americana de meados do século XIX, como uma das mais recorrentes metáforas para a nação estadunidense.

<sup>199</sup> Cf. Duban, J. *op. cit.*, p. 433.

<sup>200</sup> Duban, J. “‘A Pantomime of Action’: Starbuck and American Whig Dissidence”, p. 435.

<sup>201</sup> Cf. Heimert, A. *op. cit.*, p. 503.

In spite of their objections, the Whigs allowed Polk's war bill through Congress. The votes of 174 to 14 in the House and 40 to 2 in the Senate conceivably provide political analogues both for Starbuck's 'tacit acquiescence' in Ahab's quest of carnage and for Ahab's invocation of 'yon ratifying sun', a congressional allusion having a significance that becomes evident in the context of any number of Whig editorials which exposed the shallowness of Polk's claims to territorial indemnity but which also insisted that 'as long as we have war, we must support the war – we must support the Administration in the necessary prosecution of the war. Congress must give the Executive the necessary supplies of men and money...'. [...] Indeed, while the Whigs regularly condemned 'this war with Mexico as having been begun without necessity, and prosecuted for a principal object to which they can accord neither their sanction nor their toleration,' and while they called the war 'the great political and moral crime of the period, ... for which the administration... is to be held responsible before God and man,' they just as readily claimed that 'the army must obey the Government, right or wrong; and it is with feelings of pride, we say, that we contemplate the manner in which it has conducted itself, in carrying on those hostilities for which it was not to blame.'<sup>202</sup>

Portanto, a “tragédia lúgubre do navio melancólico”<sup>203</sup> que o livro apresenta serve diversas vezes como alegoria para alguns dilemas vividos pela sociedade norte-americana nos anos que antecederam a Guerra Civil, e o romance está perpassado pela questão do papel dos Estados Unidos no cenário internacional, presente em diversas considerações de Ishmael e nos encontros com os barcos de outras nações, assim como no conflito entre Ahab e Starbuck.

### 3.5.

#### Individualismo e isolamento trágico

Em uma passagem do capítulo 27 que insinua um paralelo entre o navio e a nação americana, o narrador, comentando a diversidade que havia na tripulação do navio de Nantucket (na qual, como no exército e na marinha, “o norte-americano nativo fornece liberalmente o cérebro, e o resto do mundo generosamente fornece os músculos”), destaca uma característica comum à maioria dos marinheiros empregados na pesca de baleias:

Quase todos os tripulantes do *Pequod* eram ilhéus, *isolados*, como eu os chamava, porque não tomavam conhecimento do continente dos homens, mas cada um dos *isolados* vivia em um continente próprio. Assim, federação formada sob uma mesma quilha, que curiosa combinação de *isolados* eles compunham!<sup>204</sup>

Assim como nas reflexões acerca da predominância da atividade baleeira na formação de um sistema global analisadas no fim do capítulo anterior, novamente

<sup>202</sup> Duban, J. *op. cit.*, pp. 435-6.

<sup>203</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 507.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 139.

a identidade nacional americana parece estar associada à ultrapassagem das fronteiras políticas tradicionais e à integração das diversas culturas no sistema econômico mundial moderno. Como Bercovitch notou acerca do papel dos *jeremiads* na formação ideológica da nação estadunidense, o estabelecimento de tal tipo de identidade está fundamentado não em valores comunais ou costumes compartilhados, mas na afirmação do isolamento de cada membro da comunidade. Para o capitão e o primeiro imediato, no entanto, ele seria um dos fundamentos de sua situação trágica. Em sua “Teoria dos modos”, Frye o considera o principal princípio de separação entre enredos trágicos e cômicos, que se manifesta em todos os modos literários:

[...]. Also there is a general distinction between fictions in which the hero becomes isolated from his society, and fictions in which he is incorporated into it. This distinction is expressed by the words “tragic” and “comic” when they refer to aspects of plot in general and not simply to forms of drama.<sup>205</sup>

Para o crítico, o modo tradicionalmente associado à tragédia é o estilo elevado, no qual os personagens excedem em capacidade aos homens normais, mas ainda são sujeitos às forças exteriores. Em sua “Teoria dos símbolos”, dois dos mitos que o autor utiliza como exemplos de arquétipos desse gênero correspondem a figuras que são comumente associadas a Ahab: Adão e Prometeu.

The tragic hero is typically on top of the wheel of fortune, half way between human society on the ground and the something greater in the sky. Prometheus, Adam, and Christ hang between heaven and earth, between a world of paradisaic freedom and a world of bondage. Tragic heroes are so much the highest points in their human landscape that they seem the inevitable conductors of the power about them, great trees more likely to be struck by lightning than a clump of grass.<sup>206</sup>

No modo elevado, uma das situações mais comuns nas quais ocorre o isolamento de um indivíduo excepcional é a queda de um líder:

Tragedy in the central or high mimetic sense, the fiction of the fall of a leader (he has to fall because that is the only way in which a leader can be isolated from his society), mingles the heroic with the ironic. In elegiac romance the hero's mortality is primarily a natural fact, the sign of his humanity; in high mimetic tragedy it is also a social and moral fact. The tragic hero has to be of a properly heroic size, but his fall is involved both with a sense of his relation to society and with a sense of the supremacy of natural law, both of which are ironic in reference.<sup>207</sup>

O isolamento do herói também é identificado por Lukács como um dos fundamentos do gênero trágico. Esse seria um dos motivos pelos quais ele teria

---

<sup>205</sup> Frye, N. *op. cit.*, p. 35.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 37.

sobrevivido na modernidade sem perder suas características essenciais, diferentemente da epopeia, que necessitava de um mundo no qual indivíduo (que o autor denomina como ‘essência’) e a vida estivessem integrados:

Great epic writing gives form to the extensive totality of life, drama to the intensive totality of essence. That is why, when essence has lost its spontaneously rounded, sensually present totality, drama can nevertheless, in its formal a priori nature, find a world that is perhaps problematic but which still is all-embracing and closed within itself. [...]

“The character created by drama (this is only another way of expressing the same relationship) is the intelligible “I” of man, the character created by the epic is the empirical “I”. [...].<sup>208</sup>

Ao descrever a transformação sofrida pelo gênero na modernidade, na qual o isolamento, previamente fruto de um erro trágico, teria se tornado uma condição inata a todos os homens, o texto de Lukács descreve o sentimento de solidão e a constante luta contra a natureza que são exaltados por Emerson em seus ensaios, porém sem a confiança que o filósofo demonstrava na capacidade do indivíduo de responder às condições adversas nas quais nascia:

But when, as in modern drama, the essence can manifest and assert itself only after winning a hierarchical contest with life, when every figure carries this contest within himself as a precondition of his existence or as his motive force, then each of the dramatis personae can be bound to the destiny that gives him birth only by his own thread; then each must rise up from solitude and must, in irremediable solitude, hasten, in the midst of all the other lonely creatures, towards the ultimate, tragic aloneness; then, every tragic work must turn to silence without ever being understood, and no tragic deed can ever find a resonance that will adequately absorb it.<sup>209</sup>

Em *Moby-Dick*, Melville oferece uma versão trágica do individualismo baseado em valores puritanos que fundamentava a identidade nacional norte-americana de sua época. Se o romance apresenta um contraponto ao modelo emersoniano de herói analisado no início do capítulo, este se dá não pela apresentação de uma alternativa à fábula puritana do homem que sozinho busca a salvação em um eterno conflito com o mundo, mas por sua associação ao gênero trágico, que enfatiza a solidão e as dificuldades vividas pelos homens e duvida da promessa de um futuro redentor para aqueles que permanecem obstinados em seus caminhos.

<sup>208</sup> Lukács, G. *op. cit.*, pp. 46-7.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 44-5.

### 3.6.

#### A sombra de Ahab: zoroastrismo, gnosticismo e simbologia esotérica no romance

Starbuck é, no entanto, apenas um dos dois pilotos de Ahab. O segundo, que iria conduzi-lo para a morte, é igualmente devoto, mas de um credo bastante diferente. Apesar de, como notou Cyrus Patell, a Bíblia ser possivelmente o único livro cujo desconhecimento tornaria *Moby-Dick* ininteligível<sup>210</sup>, e da forte presença de elementos do protestantismo no romance, a narrativa abunda em heresias e menções a outras religiões, tanto no discurso de Ishmael quanto na trajetória de Ahab. No caso do capitão, sua proximidade com Fedallah, praticante do “culto ao fogo” zoroastriano, sua familiaridade com os símbolos no dobrão e sua revolta contra uma divindade compreendida como inimiga dos homens (identificada por alguns críticos com o gnosticismo) são cruciais na afirmação de seu isolamento em relação ao resto da tripulação.

Desde a análise realizada por Olson do exemplar das peças de Shakespeare comentadas por Melville, uma nota em específico, encontrada na última folha de rosto do sétimo volume, que continha *Hamlet*, *Otelo* e *Rei Lear*, recebeu bastante atenção da crítica, por conter as palavras proferidas por Ahab durante o batismo satânico que ele realiza em seu arpão, temperado com o sangue dos três selvagens: “*Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli!*”. Os comentários, ainda, tratam da relação entre a razão e a loucura, e fazem referência a práticas ocultistas baseadas em uma dualidade entre a luz e a escuridão que é frequentemente ressaltada no livro:

It is better to laugh & not sin than to weep & be wicked. —

Ten loads of coal to burn him. — Brought to the stake — warmed himself by the fire.

*Ego non baptizo te in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti — sed in nomine*

*Diaboli.* — Madness is undefinable. —

It & right reason extremes of one.

Not the (black art) Goetic but Theurgic magic seeks converse with the Intelligence, Power, the Angel.<sup>211</sup>

De acordo com Geoffrey Sanborn, em “The Name of the Devil: Melville’s other ‘Extracts’ for *Moby-Dick*” essas notas, que os críticos presumiram terem sido

<sup>210</sup> Cf. Patell, C. *Cosmopolitanism and the Literary Imagination*, p. 52

<sup>211</sup> Sanborn, G. “The Name of the Devil: Melville’s other ‘Extracts’ for *Moby-Dick*”, p. 212

de autoria de Melville, foram frequentemente utilizadas para basear interpretações de *Moby-Dick* que enfatizavam a influência da leitura de Shakespeare na alteração do projeto original do livro. O equívoco em relação à autoria do texto (com excessão da primeira, todas as linhas escritas tratavam-se trechos retirados de um ensaio de Francis Palgrave intitulado “Superstition and Knowledge”, publicado em 1823 na *Quarterly Review*) e a menção feita por Melville à mesma frase em uma de suas cartas a Hawthorne haveriam levado uma série de autores a exagerarem a importância dessas notas para a compreensão da narrativa:

The rediscovery of Palgrave's essay obviously forces us to revise the critical history of these notes, which has depended so heavily on the assumption that they were a record of Melville's creative thought. Since Melville was not responsible for the substance of the notes, we must drastically scale down our sense of Shakespeare's influence on them, and thoroughly reevaluate the nature and extent of their relationship to *Moby-Dick*.<sup>212</sup>

O ensaio trazia exemplos de práticas de magia e satanismo na Idade Média, comparando-as com formas de irracionalidade modernas, e terminando com a história de Friar Bacon. A segunda linha das notas diria respeito à quantidade de carvão necessária para se queimar uma bruxa, e à história de uma velha senhora que foi levada à fogueira em um dia chuvoso, e utilizou a lenha que a queimaria para aquecer-se. A mudança no gênero do pronome utilizado (de “*her*” para “*him*”) sugere a intenção do autor em utilizar essas imagens na composição de Ahab. A distorcida fórmula batismal teria sido proferida por padres caçadores de bruxas da região de Banberg no século XVIII, que teriam enlouquecido e executado mais de seiscentas mulheres acusadas de bruxaria, episódio que Palgrave aproveitaria para argumentar que a loucura e a razão, ao invés de simplesmente oporem-se uma a outra, fazem parte de um espectro, sendo às vezes indistinguíveis. A última parte diria respeito à existência de escolas de magia teúrgica na Espanha medieval, principalmente após a conquista dos mouros e a tradução do livro de Picatrix para o latim. Esse trecho teria gerado o maior número de interpretações infundadas, já que logo adiante essa separação evidente entre magia “branca” e “negra” seria contestada:

Beginning with Olson, who uses this distinction to censure Ahab for not seeking ‘true converse,’ the passage has regularly been used as evidence of Melville's antipathy toward Ahab's black magic. Because theurgy sounds like Platonic meditation in the note, a noncoercive ‘converse’ with ‘the Intelligence, Power, the Angel,’ it has been romanticized in the criticism as an image of, in Olson's words,

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 217

the ‘offset’ that Ishmael provides to Ahab's dark world (Call Me Ishmael, p. 58). But ‘Superstition and Knowledge’ suggests otherwise. As with Christian and Satanic ritual, as with reason and madness, the distinction between theurgic and goetic magic crumbles as soon as it is established. Immediately after describing the early medieval differentiation of white and black art, Palgrave reports the obliteration of that difference by later medieval theologians, who regarded all attempts to coerce and control spirits as heresy. But even though the later medieval colleges publicly ‘allowed of no distinction between Celestial and Goetic magic, between the invocation of a good demon and the compact with an evil one’ (p. 454), the clergy as well as the laity continued to practice magic in private. As a result, Palgrave says, ‘the spells of the middle ages exhibit a strange confusion of the practices of the church and the Platonic cabala. The sign of the cross alternates with the pentalpha, and the names of the Evangelists are added to the angels of the stars.... Ecclesiastical ceremonies during that period were the invariable accompaniments of magic and demonolatrý’.<sup>213</sup>

Sanborn defende que a identificação das passagens com o texto de Palgrave é significativa para que se perceba como, tanto no ensaio quanto em *Moby-Dick*, razão e loucura, devoção e heresia, hermetismo e magia negra, longe de apenas formarem pares opositivos, estão muito mais próximos do que se poderia pensar, participando do processo de embaçamento de fronteiras e distinções conceituais que perpassa o livro:

In ‘Superstition and Knowledge’ the priests of Bamberg retain much of the ceremonial form of Christianity in their worship of Satan; the witch hunters' insanity develops from their compliance with their culture's models of sanity; and theologians declare that theurgy is as sinful as goetic magic, in a hopeless effort to firmly distinguish between Christian ritual and magical propitiation. Likewise, in *Moby-Dick*, heresies endlessly mimic orthodoxies: cannibals out-Christianize Christians, madness speaks reason, and the pursuit of evil turns out to be the pursuit of God.<sup>214</sup>

Assim, não é de se estranhar que o zoroastrismo, culto ao deus benigno da luz representado pelo fogo, seja praticado no romance pelo sombrio e diabólico Fedallah, a quem Ishmael frequentemente refere-se como “Parse”. De acordo com Mukhtar Isani, em “Zoroastrianism and the Fire Symbolism in *Moby-Dick*”, eram assim denominados os zoroastristas que imigraram para a Índia, conhecidos por sua severa ortodoxia. Assim como ocorre com Starbuck, sua devoção e a reverência com a qual ele se dirige à sua divindade contrastam com a atitude beligerante e desafiadora de Ahab. Para Isani, ele teria se juntado ao capitão por ver na baleia um avatar de Ahriman, o deus maléfico zoroastrista:

The Zoroastrians, quoted Bayle, “think that of Animals, such as Dogs, Fowls, and Urchins, belong to the Good [Principle], and Water Animals to the Bad; for which reason they account him happy that kills most of them.” Melville's Parsee, who is created largely from information from Bayle, is on a religious quest. While Ahab

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 233

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 220.

searches in anger and defiance, Fedallah plots and sacrifices to aid Mazda through the destruction of the largest of Ahriman's creatures.

As a member of a people with an ancient faith and a name for religious orthodoxy, Fedallah is the orthodox believer, steadfast, indeed fanatical, in his dualistic faith, intent upon the destruction of the whale as an act of religious devotion.<sup>215</sup>

Seu propósito, porém, não é revelado em momento algum do livro. É possível, como já discutido anteriormente, que ele cumpra o papel do sacerdote de Baal na narrativa de Ahab. Para Cyrus Patell, as controvérsias em torno desse personagem, tanto dentre os personagens do romance quanto para os críticos posteriores, evidenciam a polifonia presente na narrativa, pois a visão do narrador e dos marujos, em conformidade com sua doutrina cristã, é apenas capaz de ressaltar o aspecto demoníaco de sua figura, impossibilitando a percepção de que Fedallah era um devoto do deus benigno da luz:

I suggest, however, that it is not 'Melville' but 'Ishmael' who transforms Fedallah into a "shadowy figure" and plants the seed that led early scholarship on the novel to regard the Parsee as an avatar of Mephistopheles. What I am suggesting is that Melville has crafted *Moby-Dick* in such a way that the novel itself "knows" more than its narrator, Ishmael, does.<sup>216</sup>

Patell argumenta que Fedallah é uma figura importante para que se compreendam os limites do cosmopolitismo na obra, pois representa tanto um desafio à compreensão de Ishmael quanto à de Ahab, que termina por equalizar, em seus discursos, o deus persa com o cristão. A forma como é descrito pelo narrador o aproxima do tratamento dado aos selvagens na narrativa, que enfatiza o sentido atemporal que eles atribuem à trama:

Mas, seja como for, o certo é que logo os fantasmas subalternos encontraram seus lugares em meio à tripulação, embora ainda fossem um pouco diferentes dos outros; entretanto Fedallah, o homem do turbante na cabeça, manteve-se um mistério protegido até o fim. De onde viera até este mundo gentil, que tipo de ligação inexplicável o unia ao destino particular de Ahab, a ponto de exercer sobre ele uma espécie de pressentida influência, só Deus sabe; mas parecia exercer até mesmo autoridade sobre ele. Mas não era possível manter um ar de indiferença em relação a Fedallah. Era uma dessas criaturas que as pessoas civilizadas e domésticas da zona temperada veem apenas em sonhos, e ainda assim vagamente; mas cujo tipo às vezes ocorre nas imutáveis comunidades asiáticas, especialmente nas ilhas orientais a leste do continente – aqueles países isolados, imemoriais e imutáveis, que mesmo nos tempos modernos ainda guardam muito do primitivo e do fantasmagórico das primeiras gerações da terra, quando a recordação do primeiro homem era uma lembrança nítida, e todos os homens seus descendentes, ignorando de onde ele veio, olhavam uns para os outros como verdadeiros fantasmas, e perguntavam ao sol e à lua por que foram criados e com qual finalidade; quando no entanto, segundo o *Gênese*, os anjos de fato se casavam com

<sup>215</sup> Isani, M. "Zoroastrianism and the Fire Symbolism in *Moby-Dick*", p. 387.

<sup>216</sup> Patell, C. *op. cit.*, p. 66.

as filhas dos homens, e – acrescentam os rabinos não-canônicos – também os demônios se entregavam aos amores terrenos.<sup>217</sup>

Se, como sugerido por Ishmael, o Parse exercia algum tipo de autoridade sobre o capitão, esta não seria suficiente para impedi-lo de cometer, no fim do capítulo dos Círios, o maior insulto a sua divindade: a extinção do fogo pelo sopro humano. É com um dos pés sobre Fedallah que Ahab proclama seu irado discurso, que, para muitos, constitui o clímax da narrativa:

‘Ó, tu, espírito translúcido de fogo translúcido, que outrora nestes mares, como um Persa, adorei, até que no ato sacramental fui por ti tão queimado, que ainda hoje guardo a cicatriz; agora te conheço, tu, espírito translúcido, e agora sei que teu culto é desafiar-te. Amor e veneração não te fazem benevolente; e mesmo pelo ódio tu sabes apenas matar; e tudo destróis. Não é um tolo destemido que ora te enfrenta. Reconheço o teu poder sem lugar ou palavra; mas até o derradeiro alento desta minha vida de terremotos contestarei toa dominação incondicional e absoluta sobre mim. Em meio a essa personificação do impessoal, há uma personalidade aqui. Embora eu seja, no máximo, somente um pormenor; de onde quer que eu tenha vindo; para onde quer que eu vá; enquanto viver neste mundo, a personalidade régia vive dentro de mim e tem consciência de seus régios direitos. Mas guerra é dor, e o ódio, infelicidade. Vem na tua mais baixa forma de amor e eu estarei de joelhos para beijar-te; mas em tua mais suprema, vem como simples força divina; e embora lances esquadras de mundos carregados, há qualquer coisa aqui dentro que permanece indiferente. Ó, tu, espírito translúcido, do teu fogo me fizeste, e como um verdadeiro filho do fogo eu o exalo de volta a ti.’

[*Clarões de relâmpagos súbitos e repetidos; as nove chamas alongam-se, triplicando sua altura; Ahab, com os demais, fecha os olhos, a mão direita pressionando-os com força*]

‘Reconheço o teu poder sem lugar ou palavra, não o disse? Isso não me foi imposto; não solto esses liames. Podes cegar; mas posso tatear. Podes consumir; mas então serei cinzas. Aceita a homenagem destes pobres olhos e destas mãos, que os fecham. Eu não aceitaria. O relâmpago acende em meu crânio; meus olhos doem e doem; todo o meu cérebro exausto parece decapitado, a rolar em algum solo atordoante. Oh, oh! Apesar de cego, falarei contigo. Ainda que sejas luz, saltas das trevas; mas eu sou escuridão que salta da luz, salta de ti! Os dardos cessam; olhos abertos; vês ou não vês? Ali ardem as chamas! Ó, tu, magnânimo! Dou-me agora à glória da minha genealogia. Mas és apenas o meu pai ardente; a minha doce mãe, eu não conheço. Ah, cruel! Que fizeste com ela? Eis o meu enigma; mas o teu é maior. Não sabes como nasceste, e por isso dizes que não és gerado; certamente não conheces teu princípio, e por isso dizes que não tens começo. Eu conheço de mim o que não conheces de ti. Ó, tu, onipotente. Há algo que se propaga para além de ti, espírito translúcido, algo para o que toda a tua eternidade é apenas tempo, e toda a tua criatividade mera mecânica. Através de ti, de teu ser flamejante, meus olhos crestados vagamente o percebem. Ó, tu, fogo enfeitado, ermitão imemorável, também tens teu enigma incomunicável, tua dor não partilhada. Mais uma vez, com insolente agonia, decifro o meu pai. Pula! Pula e lambe o céu! Pulo contigo; queimo contigo; queria fundir-me a ti: desafiando-te, eu te adoro!’<sup>218</sup>

<sup>217</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 255.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 524-5. A atitude desafiadora de Ahab oferece um contraponto à resignação de Lear: “Rumble thy bellyful; spit, fire; spout, rain! / Nor rain, wind, thunder, fire are my daughters. / I tax not you, you elements, with unkindness. / I never gave you kingdom, called you children. / You owe me no subscription. Then let fall / Your horrible pleasure. Here I stand your slave, / A poor, infirm, weak, and despised old man; / But yet I call you servile ministers, / That will with two pernicious

Como notou Harold Bloom na introdução da coletânea que organizou de artigos acerca de *Moby-Dick*<sup>219</sup>, a atitude do capitão diferencia-se consideravelmente da forma reverente pela qual o zoroastrismo cultua sua luz sagrada. Sua postura desafiadora em relação ao Criador, a busca por uma mãe perdida cuja gentileza contrasta com o jugo do pai e sua insinuação de que há algo superior para quem a divindade que o castiga é insignificante o aproximam de outra religião (ou conjunto de religiões, de acordo com Hans Jonas)<sup>220</sup> oriental baseada em um princípio dualista: o gnosticismo, considerado uma das primeiras “heresias” do Cristianismo, que teria surgido na Pérsia helenizada dos primeiros séculos da era cristã. Para Thomas Vargish, em “Gnostic Mythos in *Moby-Dick*”, os princípios dessa religião (ou conjunto de religiões) aparecem no romance de forma mais inequívoca que os de outros cultos orientais, como o hinduísmo e o zoroastrismo. Em seu prefácio a *The Gnostic Religion*, Jonas resume os principais credos do gnosticismo, ressaltando seu potencial dramático:

And yet that transcendental drama before all time, depicted in the actions and passions of manlike figures, would be of intense human appeal: divinity tempted, unrest stirring among the blessed Aeons, God's erring Wisdom, the Sophia, falling prey to her folly, wandering in the void and darkness of her own making, endlessly searching, lamenting, suffering, repenting, laboring her passion into matter, her yearning into soul; a blind and arrogant Creator believing himself the Most High and lording it over the creation, the product, like himself, of fault and ignorance; the Soul, trapped and lost in the labyrinth of the world, seeking to escape and frightened back by the gatekeepers of the cosmic prison, the terrible archons; a Savior from the Light beyond venturing into the nether world, illumining the darkness, opening a path, healing the divine breach: a tale of light and darkness, of knowledge and ignorance, of serenity and passion, of conceit and pity, on the scale not of man but of eternal beings that are not exempt from suffering and error.

221

Para os seguidores dessa religião, de acordo com Vargish, o mundo terreno teria sido criado não pelo Ser Supremo, que habitava o mundo espiritual, mas pelo Demiurgo, ser inferior e maléfico identificado com o Deus hebraico, responsável pelas esferas materiais da existência, que, por serem suas criaturas, também seriam corrompidas. Para algumas vertentes, apenas com a vinda de Cristo, o conhecimento do Ser Supremo, necessário para a salvação (motivo pelo qual a religião assume seu nome), estaria disponível aos homens, que dele teriam uma

---

daughters join / Your high-engendered battles 'gainst a head / So old and white as this. O, ho! 'tis foul.” Shakespeare, W., Halio, J. (Ed.) *King Lear* (The New Cambridge Shakespeare), p. 178.

<sup>219</sup> Cf. Bloom, H. “Introduction”. In: Bloom, H. *Herman Melville's Moby-Dick*, pp. 1-7.

<sup>220</sup> Cf. Jonas, H. *The Gnostic Religion*, pp. 31-47.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. xxxiii

ínfima parte, soprada no momento da criação por sua mãe, Sophia, que atuava contra o Demiurgo para que o espírito dos homens pudesse retornar ao elevado mundo espiritual, o Pleroma. Ela teria sido a primeira *ideia* do criador, mas teria sido arrastada para os níveis inferiores da existência por suas proles, que não conheciam o Ser original. De lá, ela ajudava os homens a escaparem do Demiurgo. Um poema de Melville pertencente a seu último livro publicado, *Timoleon*, de 1891, intitulado “Fragments of a lost Gnostic Poem of the 12th Century”, associa a religião à visão pessimista de um mundo terreno essencialmente corrompido, cuja presença pode ser atestada em algumas passagens de *Moby-Dick*:

Found a family, build a state,  
The pledged event is still the same:  
Matter in end will never abate  
His ancient brutal claim.

Indolence is heaven's ally here,  
And energy the child of hell:  
The Good Man pouring from his pitcher clear,  
But brims the poisoned well.<sup>222</sup>

No romance, outra referência a Sophia aparece em um capítulo em que há uma presença forte de referências a essas religiões orientais, também próximo ao fim do livro, quando o capitão observa a baleia que ele matara dar seu último suspiro, em uma tarde em que quatro delas foram mortas. Em um fenômeno que Ishmael diz ser comum, o cachalote torna sua cabeça ao sol poente antes de finalmente falecer:

“Ele sempre se volta para aquela direção – quão lento, e no entanto firme, é seu semblante venerado e vocativo, na eminência de seus últimos e agonizantes movimentos. Também ele adora o fogo; nobre vassalo do sol, imenso e varonil! – Oh, que esses tão benevolentes olhos ainda vejam esses tão benevolentes espetáculos. Vede! Aqui preso por águas longínquas; muito além de todo o zunir de felicidade ou fracasso humano; nestes mares mais cândidos e imparciais; onde para as tradições não há rochedos que forneçam placas; onde pelas longas eras chinesas os vagalhões rolam sem voz ou ouvidos, como estrelas que brilham sobre a fonte desconhecida do Níger; aqui, também, a vida termina olhando com fé para o sol; mas, vede! Nem bem morreu, a morte faz virar o cadáver; e a cabeça permanece apontada naquela direção – Oh, tu, escura metade indiana da natureza, que de ossos afogados construístes teu trono separado em algum lugar no coração desses mares sem verdor! Tu és uma descrente, rainha, e falas verdadeiramente comigo na enorme matança do tufão e no silencioso funeral da calmaria. E esta

---

<sup>222</sup> Bloom, H. *op. cit.*, p. 6

tua baleia não virou sua cabeça agonizante para o sol e depois para o outro lado sem me deixar uma lição.

Oh, flanco de poder, três vezes soldado e cingido! Oh, ambicioso e matizado jato! – aquele se empenha, este jorra em vão! Em vão, ó cachalote, buscas a intervenção do sol vivificante, que apenas faz surgir a vida, mas não a restitui. Porém, tu, metade mais escura, embalas-me com uma fé mais orgulhosa, embora mais sombria. Todas as tuas combinações sem nome flutuam aqui debaixo de mim; sou sustentado à superfície pela respiração das criaturas outrora vivas, exaladas como ar, mas agora água.

Saúdo-te então, saúdo-te para sempre, ó mar, em cuja agitação eterna a ave selvagem encontra seu único repouso. Nascido na terra, mas nutrido pelo mar; embora colina e vale me tenham servido de mãe, vós, vagalhões, sois meus irmãos de criação!”<sup>223</sup>

Em sua análise desta passagem, Vargish ressalta que um dos principais textos lidos por Melville que tratavam do tema do gnosticismo, *The Evidences of the Genuineness of the Gospel*, de Andrews Norton, apresentava uma relação entre Sophia e as divindades femininas do hinduísmo:

Norton associated her with the ‘female energy’ worshipped by the Hindus (Evidences, ii, 204-205) and he noticed the coincidence of her similar position in the theology of India and in that of the Gnostics: ‘In the Hindu theology we find likewise the strange conception, which appears in the scheme of the Gnostics, of assigning a spouse to the Supreme Being. ‘The worship of the female principle,’ says Professor Wilson, ‘as distinct from the divinity, appears to have originated in the literal interpretation of the metaphorical language of the Vedas. [...]’.<sup>224</sup>

Enquanto a simbologia da luz e do fogo zoroastrista abunda no romance e é importantes na elaboração da temática da cor branca e da escuridão que perpassa o livro, por pregar a revolta contra o criador como necessária para o despertar da essência divina no homem, o gnosticismo apresentou a Melville um modelo apropriado para o comportamento herético e desafiante de Ahab. Sua ligação com essas duas religiões persas, baseadas em um dualismo que reconhece a existência do mal e seu domínio sobre a metade, se não a maior parte do mundo, é importante para atribuir significados à caça de *Moby-Dick* que não fossem restritos a tradições ocidentais, o que afirma a dimensão “mundial” que é fundamental para a estrutura do romance. O capitão, em sua interpretação das figuras inscritas no dobrão pregado ao mastro do navio como recompensa ao primeiro que avistasse a baleia branca, também demonstra ter conhecimento de astrologia e simbologia ocultista:

Mas esse dobrão era de ouro puro e bruto, extraído de algum lugar no coração de colinas maravilhosas, onde, ao ocidente e ao oriente, correm sobre as areias douradas as águas de vários Pactolos<sup>225</sup>. Embora estivesse preso na ferrugem dos

<sup>223</sup> Melville, H. *op. cit.*, pp. 512-3.

<sup>224</sup> Vargish, T. “Gnostic Mythos in *Moby-Dick*”, p. 276.

<sup>225</sup> Lendário rio turco cujas margens arenosas eram abundantes em ouro.

parafusos de ferro e no azinhavre dos pregos de cobre, ainda conservava intacto o brilho de outrora de Quito. E ainda que estivesse no meio de uma tripulação perversa, passando a toda hora por pessoas perversas, e nas noites intermináveis envolto pelas trevas densas que poderiam encobrir uma aproximação furtiva, toda aurora encontrava o dobrão onde o poente o tinha deixado. Pois estava separado e santificado para o fim aterrorizante; e, por mais libertinos que os marinheiros fossem, todos o reverenciavam como o talismã da baleia branca. Por vezes, conversavam sobre ele nas cansativas vigílias da noite, imaginando quem seria o proprietário final, e se este viveria o bastante para gastá-lo.

Mas essas magníficas moedas de ouro da América do Sul são medalhas do sol e símbolos dos trópicos. As suas palmeiras, as alpacas e os vulcões; os discos solares e as estrelas; as eclípticas, as cornucópias e as bandeiras magníficas tremulando estão gravadas em luxuriosa abundância, de tal modo que o ouro precioso parece quase derivar uma riqueza ulterior e glórias acentuadas ao ser cunhado em moedas tão fantasiosas, tão espanholas, tão poéticas.

Quis a sorte que o dobrão do *Pequod* fosse um exemplo riquíssimo dessas coisas. Na sua borda circular trazia escrito REPUBLICA DEL ECUADOR: QUITO. Portanto, essa moeda reluzente procedia de um país situado na metade do mundo, sob a Linha do grande Equador, da qual emprestava o nome, e tinha sido cunhada no meio dos Andes, naquele clima invariável que não conhece o outono. Rodeada por aquelas letras via-se a imagem de três picos dos Andes e, sobre o primeiro, uma flama; uma torre, sobre o segundo; sobre o terceiro pico, um galo que cantava; um segmento do zodíaco ficava arqueado sobre os três, com os signos representados de modo cabalístico, e o sol, princípio básico, entrando no ponto do equinócio em Libra.

Diante dessa moeda equatorial, Ahab, não sem ser notado pelos outros, ficou parado naquele momento.

‘Há sempre uma coisa egoísta nos picos das montanhas e nas torres, e em todas as outras coisas grandes e elevadas; vê só – três picos, tão orgulhosos como Lúcifer. A torre firme, assim é Ahab; o vulcão, assim é Ahab; a ave corajosa, indômita e vitoriosa, assim é Ahab; todos são Ahab; esse ouro redondo é apenas a imagem de um globo redondo que, como uma bola de cristal, espelha para todo e qualquer homem apenas o seu próprio eu misterioso. Muito esforço e poucos ganhos para os que pedem ao mundo que lhes dê uma explicação; o mundo não pode explicar-se. Penso que esse sol em forma de moeda tem um rosto vermelho; mas vê! Sim, está entrando no signo das tempestades, no equinócio! Mas seis meses atrás saiu do equinócio anterior em Áries! De tempestade em tempestade! Que assim seja, então. Parido com dores, é certo que o homem viva com sofrimento e morra com agonia! Que assim seja, então! Eis um bom material para infortúnio. Que assim seja, então!’<sup>226</sup>

Se, como indicado nesse capítulo, interpretar os símbolos presentes no dobrão foi uma atividade realizada pela maioria dos marujos do *Pequod*, o mesmo não pode ser dito da crítica posterior, e nenhuma das duas edições em língua inglesa comentadas do romance utilizadas na elaboração do texto, uma das quais considerada a mais completa em suas notas e na comparação entre a edição americana e a inglesa do livro<sup>227</sup>, se atrevem a explicar a proveniência das imagens encontradas na moeda. Brian Pellar, porém, demonstra que os símbolos, também

<sup>226</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 454.

<sup>227</sup> Cf. Parker, H. “Being Professional in Working on *Moby-Dick*”.

encontrados no brasão de armas equatoriano de 1835, provêm de fato de uma moeda cunhada no país, no valor de 8 *escudos*, aproximadamente 16 dólares, como afirmado por Ahab:

In the executive decree of Ecuador that introduced the 8 Escudos coins of 1838–1841, the text read as follows: ‘To the right will be the two principal mountains that make up the Pichincha mountain chain; on the first point the Guagua Pichincha on which will rest a condor and on the second the Rucu Pichincha volcano. To the left of the shield will be engraved a cliff, on it a tower and this will be placed another condor that will face the one that is on the peak to the right’ (Stephen Grimsley, translation). The actual coin has the same volcano and tower as Melville’s (along with the sun and the zodiac above them), the only difference being that it has two condors instead of the ‘crowing cock’ that Melville describes (the condor is just a simple outline of a bird with its wings uplifted and could have easily been viewed as a crowing cock by someone not familiar with the executive decree). In Melville’s first description of the three peaks in his novel, he mentions the peak with the ‘fire’ first, with no indication of their respective positions. But in his second description, he has Ahab mention the same peak again as a ‘volcano’ and he mentions it second, and thus between the other two. That is, Melville goes out of his way to have Ahab mention the volcano peak in the ‘middle’ of the other two, when in fact, it is not in the center on the actual coin.<sup>228</sup>

Na moeda original, assim como no romance, há a representação de um segmento do zodíaco, que inicia em leão e termina em escorpião, com o sol sobre o centro da moeda, próximo ao signo de libra. As inscrições diriam respeito a 9 de outubro de 1820, dia da independência da província de Guayaquil. De modo similar ao que ocorreu com as inscrições no último volume das peças de Shakespeare, a descoberta de que o conteúdo da moeda não foi elaborado pelo autor é importante para que se perceba o modo pelo qual Melville atribui novos sentidos ao material que ele articula em seus romances. O signo de libra, que o capitão interpreta como um indício das circunstâncias de sua morte, foi associado à temporada de tempestades que ocorre em seu período, iniciado no equinócio de outono. Seu nascimento, no lado oposto do zodíaco, estaria sob o signo de áries, indicando uma vida inteira de turbulências. Além do eixo zodiacal que Ahab identificaria com a própria vida, a moeda seria proveniente do Equador, que divide o mundo em dois hemisférios ao correr do Ocidente ao Oriente, também a direção da viagem do *Pequod*. Quando o sol, ao amanhecer e entardecer, encontra a moeda, de acordo com Pip, no “umbigo do navio”<sup>229</sup>, ele estabelece um vínculo entre a embarcação e esses dois eixos, atando-a ao destino trágico de seu comandante, que no final, seria o primeiro a avistar a baleia branca, tornando-se o legítimo dono do dobrão.

<sup>228</sup> Pellar, B. *Moby-Dick and Melville’s Antislavery Allegory*, pp. 99-100.

<sup>229</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 457.

Na versão de Melville, o condor (que não seria totalmente inadequado para caracterizar o capitão) assume a forma de um galo cantando, uma ave bastante territorial, que ostenta um símbolo régio. O vulcão evoca a grandiosidade e o calor presente no sangue de Ahab, e a torre, que na Bíblia está principalmente relacionada à ambição dos homens e sua teimosia em buscar um meio de acessar os planos superiores sem terem que se submeter a uma divindade. Os três montes, que na moeda original apresentam importantes símbolos pátrios, formam no romance uma obscura trindade associada a seu protagonista.

### 3.7.

#### **Monomania e teoria humoral: um diagnóstico da loucura de Ahab**

A maior causa do isolamento do capitão não é, porém, seu discurso herético ou seu conhecimento esotérico, mas sua loucura, tema que também aparece nas notas retiradas do ensaio de Palgrave. Sua conversa com o ferreiro do navio demonstra o distanciamento do capitão em relação a todos aqueles que mantêm sua sanidade:

“[...] Tua voz retraída me parece calma e sensata demais em sua dor. Distante do paraíso, como estou, impaciente-me diante de toda desgraça que não seja louca. Devias acabar louco, ferreiro; fala, por que não enlouqueces? Como podes aguentar sem enlouquecer? Será que os céus ainda te odeiam, a ponto de não poderes enlouquecer? – O que estás a fazer aí?”

“Soldando uma velha ponta de lança, senhor; tinha fendas e mossas.”

“E podes deixá-la lisa de novo, ferreiro, depois de tão árduos serviços?”

“Penso que sim, senhor.”

“E suponho que podes alisar quase todas as fendas e mossas; não importa quão duro seja o metal, ferreiro?”

“Sim, senhor, penso que sim; todas as fendas e mossas, exceto uma.”

“Olha aqui então”, exclamou Ahab, avançando irascível e apoiando as duas mãos nos ombros de Perth; “olha aqui – *aqui* –, podes alisar uma fenda como essa, ferreiro?”, passando uma das mãos nos vincos da testa; “se fosses capaz, ferreiro, feliz eu deitaria minha cabeça na bigorna e sentiria o mais pesado dos teus martelos entre meus olhos. Responde! Podes alisar esta fenda?”

“Oh! Mas é justo esta, senhor! Não disse eu todas as fendas e mossas, exceto uma?”

“Sim, ferreiro, é ela; sim, homem, ela não aceita teu trabalho; pois, embora só a vejas em minha carne, ela chegou ao osso do meu crânio. – *ele* é todo fendas! [...]”<sup>230</sup>.

---

<sup>230</sup> *Ibidem*, pp. 505-6.

Em “Forms of Insanity and Insane Characters in *Moby-Dick*”, Paul Mcarthy enfatiza a variedade de tipos de insanidade que o romance apresenta, em personagens como Pip, Elijah, o marujo Gabriel do Jeroboão, entre outros<sup>231</sup>. No caso de Ahab, o termo mais empregado pelo narrador para caracterizar sua condição mental, “monomania”, havia, de acordo com Henry Smith, sido popularizado na língua inglesa apenas aproximadamente trinta anos antes da escrita do romance:

The term, and with it the notion of a disease with specific symptoms, had become current only recently. Isaac Ray, the leading American authority on mental diseases in Melville’s day, said in 1838 that it had been introduced by the noted French physician J. E. D. Esquirol; and this opinion is confirmed by the British psychiatrist James C. Prichard, who noted in 1835 that the term had appeared in English “within a few years.” The Oxford English Dictionary places the first use of the word in 1823. It had gained currency quickly in England and America because of a controversy over the validity of the plea of “moral insanity,” of which monomania was considered to be one type, as a defense in criminal prosecutions. Chief Justice Lemuel Shaw of the Supreme Judicial Court of Massachusetts (whose daughter would become Herman Melville’s wife in 1847) stated in an opinion written in 1844 that in cases of monomania, ‘The conduct may be in many respects regular, the mind acute, and the conduct apparently governed by rules of propriety, and at the same time there may be insane delusion, by which the mind is perverted.’ In such cases, ‘the mind broods over one idea and cannot be reasoned out of it.’ Shaw was evidently trying to recognize a new model of the psyche (he held for the defendant) but he could not free himself from the traditional assumption that all insanity is a disturbance of cognition.<sup>232</sup>

Smith argumenta que, ao definir precisamente que a loucura do capitão não havia afetado sua cognição, Melville demonstrava ter conhecimento das teorias psicológicas mais recentes acerca do tema. A passagem do romance na qual a condição de Ahab é descrita com mais detalhes encontra-se no capítulo 41, “*Moby-Dick*”. Ao contar o que ocorreu com o capitão após seu confronto com o cachalote branco, Ishmael descreve o seu processo de perda de sanidade, e a formação de sua monomania:

E foi então que, subitamente, passando por baixo dele com a foice de sua mandíbula inferior, *Moby-Dick* cortou a perna de Ahab, como faria uma ceifadeira com a grama no campo. Nenhum turco de turbante, nenhum veneziano ou malaio mercenário o teria atingido com tanta malícia. Havia poucos motivos para duvidar que, desde aquele encontro quase fatal, Ahab nutrisse uma violenta sede de vingança contra a baleia, ainda mais terrível porque, em sua morbidez frenética, atribuíra a ela não apenas todos os seus infortúnios físicos, como também seus sofrimentos intelectuais e espirituais. A baleia branca nadava diante dele como a encarnação monomaniaca de todos os agentes malignos que alguns homens sentem corroendo-lhes o íntimo, até que lhes reste apenas viver com a metade do coração e do pulmão. Aquela perversidade inatingível que ali esteve desde o princípio; a cujo domínio mesmo os cristãos modernos atribuem a metade dos

<sup>231</sup> Cf. Mcarthy, P. *Forms of Insanity and Insane Characters in Moby-Dick*, pp. 41-5.

<sup>232</sup> Smith, H. “*The Madness of Ahab*”, p. 119

mundos; que os antigos Ofitas<sup>233</sup> do Oriente reverenciavam com suas imagens demoníacas; – Ahab não desesperava e as adorava como eles; mas, transferindo em delírio tais ideias ao abominado cachalote branco, lançava-se, mesmo mutilado, contra ele. Tudo o que mais enlouquece e atormenta; tudo o que alvoroça a quietude das coisas; toda a verdade com certa malícia; tudo o que destrói o vigor e endurece o cérebro; tudo o que há de sutilmente demoníaco na vida e no pensamento; em suma, toda a maldade, para Ahab, se tornava visível, personificada e passível de ser enfrentada em *Moby-Dick*. Amontou sobre a corcova branca da baleia toda a cólera e a raiva sentidas por sua raça inteira, desde a queda de Adão; e então, como se seu peito fosse um morteiro, ali fez explodir a granada de seu coração ardente.

É pouco provável que sua monomania tenha surgido no exato momento da mutilação de seu corpo. Naquele momento, atirando-se contra o monstro, faca na mão, ele apenas liberou uma hostilidade corporal, passional e repentina; e, quando recebeu o golpe que o dilacerou, provavelmente sentiu apenas a dor física da laceração, nada mais. Mas quando, depois desse choque, foi obrigado a voltar para casa e, durante longos meses, dias e semanas, Ahab e a angústia estiveram juntos, deitados numa rede, dobrando em pleno inverno aquele assustador e tormentoso cabo da Patagônia; nesse momento, seu corpo dilacerado e sua alma ferida sangraram juntos; e, assim fundidos, enlouqueceram-no. Foi só então, na viagem de volta para casa, depois do encontro, que a monomania definitiva o arrebatou, o que parece certo devido ao fato de que, de tempo em tempo durante o trajeto, ele se mostrou completamente ensandecido; muito embora alijado de uma perna, uma força vital ainda se escondia em seu peito egípcio, e de tal modo intensificada em seus delírios que seus pilotos foram forçados a amarrá-lo ali mesmo, seguindo viagem enquanto ele vociferava em sua rede. Numa camisa-de-força, ele se balançava com a loucura dos vendavais. E quando passavam por latitudes mais benignas, e o navio de velas desfraldadas navegava por lugares tranquilos, e os delírios do velho pareciam ter ficado aparentemente para trás no cabo Horn, e ele saía de seu covil escuro para a luz e o ar abençoados; mesmo então, quando ele trazia o rosto composto e firme, embora pálido, e transmitia mais uma vez ordens calmas e coerentes; e seus oficiais agradeciam a Deus por aquela loucura maligna ter acabado, pode ser que apenas tenha se transformado em algo mais sutil. A loucura de Ahab não havia cessado, apenas se condensado; como o Hudson constante, quando aquele nobre nortista corre estreito, mas insondável através das gargantas das Terras Altas. Mas, em sua monomania de correnteza estreita, nenhuma gota da ampla loucura de Ahab havia se perdido; do mesmo modo, em sua ampla loucura, nem uma gota de seu grande intelecto natural havia perecido. Aquilo que outrora fora agente vivo se tornava instrumento vivo.<sup>234</sup>

Ahab, portanto, passou por diferentes fases em seu processo de enlouquecimento: seu estado de intensa dor e frio congelante durante a volta cultivaram sua insanidade, que irrompeu em um surto completo, e depois assumiu a forma final, na qual as faculdades mentais foram preservadas, mas se viam sob o controle de sua monomania. O vocabulário utilizado para descrever o processo que o levou a tal estado, porém, parece remeter a uma noção mais antiga das causas da loucura: “seu corpo dilacerado e sua alma ferida sangraram juntos; e, assim fundidos, enlouqueceram-no”. Como indicado por seu nome, o sangramento parece ter sido um ponto de inflexão na vida do capitão, e sua loucura parece ter ocorrido

<sup>233</sup> Seita gnóstica que cultuava a cobra que, ao tentar Eva, levou os homens a questionarem os desígnios do Demiurgo pela primeira vez.

<sup>234</sup> Melville, H. *op. cit.*, pp. 206-7.

não por uma causa mental ou cerebral, mas pela ação de um humor, o que sugere uma relação com teorias anatômicas mais antigas. Para Starobinski, os próprios trabalhos de Pinel e Esquirol não estavam tão distantes da teoria humoral quanto seus criadores pudessem acreditar:

Aos olhos de Pinel e Esquirol, o melancólico é vítima de uma ideia que ele formou, a qual leva dentro dele uma vida parasitária. Expulse, destrua, dissolva, consiga explodir essa ideia dominante, e a doença desaparecerá junto com ela. A monomania se edifica inteiramente em torno de um “núcleo” patológico, cuja natureza é mental: paixão, convicção, julgamento errado. Tudo procede da ideia delirante. E os psiquiatras da escola francesa dão desse corpo estranho uma imagem tão concreta, tão objetiva, tão “coisificada”, que ela exige medidas que guardam analogias com as que os médicos do passado aplicavam à atrabílis. O parasitismo da ideia exclusiva é o equivalente intelectual do parasitismo humoral da bile negra. Os psiquiatras franceses do século XIX falarão frequentemente de *revulsão moral*, transpondo para o plano psíquico um termo da terapêutica somática.<sup>235</sup>

O desequilíbrio humoral do capitão não parece, porém, ser um caso de excesso de bile negra no organismo, tradicionalmente relacionado à melancolia. Ele parece padecer de um excesso de temperatura no corpo, próprio de um indivíduo colérico<sup>236</sup>. Assim revela Stubb em um aparte, após ter quase apanhado ao defender-se dos xingamentos que recebera como resposta à sugestão de que o comandante fforasse sua perna de marfim com algum material menos barulhento, para que não acordasse a todos com suas insones caminhadas pelo navio:

Como saltou para cima de mim! – Seus olhos como dois morteiros! Está louco? De qualquer modo, tem alguma coisa na cabeça, isso é certo como existir alguma coisa errada no convés quando estala. Também não fica na cama mais do que três horas por dia, e mesmo assim não dorme. Não me disse Dough-boy, o camareiro de bordo, que de manhã sempre encontra as roupas da rede do velho amarrotadas e em desordem, os lençóis no chão, a colcha quase toda amarrada com nós, e o travesseiro terrivelmente quente, como se um tijolo tivesse sido cozido ali! Um velho de cabeça quente! Acho que ele tem aquilo que em terra chamam de consciência; dizem que é uma espécie de espasmo dolorido – pior que isso, nem uma dor de dente. Pois bem, não sei o que é, mas Deus que me livre disso<sup>237</sup>.

Quatro anos antes de escrever *Moby-Dick*, Melville adquirira um livro que, tanto por seu tratamento extensivo do tema da loucura quanto por seu discurso satírico e enciclopédico, forneceria material para várias de suas histórias: *The Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton. Como, de acordo com Starobinski, “na pena de Burton, o sentido da palavra ‘melancolia’ dilata-se até incluir qualquer

<sup>235</sup> Starobinski, J. *A tinta da melancolia*, p. 71.

<sup>236</sup> Ainda que sua condição decorra de um sangramento, Ahab apresenta as características do humor colérico. Apesar de conhecer bem essa teoria, mobilizada em várias de suas obras, o autor a emprega de forma bastante livre na composição do capitão.

<sup>237</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 147.

forma de delírio, qualquer aberração, qualquer anomalia”<sup>238</sup>, no livro encontram-se descrições de fenômenos que se aproximam das formas de loucura apresentadas por Ahab, distintas da tradicional morosidade melancólica. Em uma distinção que aparece no início do primeiro volume, a condição que parece corresponder à de Ahab é descrita por Burton sob a alcunha de *madness*:

Madness is therefore defined to be a vehement dotage; or raving without a fever, far more violent than melancholy, full of anger and clamour, horrible looks, actions, gestures, troubling the patients with far greater vehemency both of body and mind, without all fear and sorrow, with such impetuous force and boldness, that sometimes three or four men cannot hold them. Differing only in this from phrensy, that it is without a fever, and their memory is most part better. It hath the same causes as the other, as cholera adust, and blood Incensed, brains inflamed, &c.<sup>239</sup>

Das diversas causas da loucura analisadas pelo fisiologista, desde a vontade divina até os maus hábitos alimentares, a que mais se aproxima do caso de Ahab é a ira, motivada por um desejo de vingança. Burton comenta acerca do desequilíbrio térmico que tal sentimento pode ocasionar:

[...] it overheats their bodies, and if it be too frequent, it breaks out into manifest madness, saith St. Ambrose 'Tis a known saying. *Furor fit laesa saepius patientia*, the most patient spirit that is, if he lie often provoked, will be incensed to madness; it will make a devil of a saint... In hot choleric bodies, nothing so soon causeth madness, as this passion of anger... No plague hath done mankind so much harm. Look into our histories, and you shall almost meet with no other subject, but what a company of hare-brains have done in their rage. We may do well therefore to put this in our procession amongst the rest; ‘From all blindness of heart, from pride, vain-glory, and hypocrisy, from envy, hatred and malice, anger, and all such pestiferous perturbations, good Lord deliver us.’<sup>240</sup>

### 3.8.

#### Sobre os aspectos metafísicos da caça à baleia branca

Quando Ahab, após Starbuck objetar-se a participar do projeto de vingança que o capitão revelara à tripulação, explica, no convés, o que a baleia branca significava para si, seu vocabulário de súbito assume um tom bastante metafísico:

Escute aqui mais uma vez – uma palavra um pouco mais profunda. Todos os objetos visíveis, homem, não passam de máscaras de papelão. Mas em todos os eventos – na ação viva, na façanha incontestável – revela-se alguma coisa desconhecida, mas racional, por detrás dessa máscara irracional. Se um homem quer atacar, que ataque através da máscara! Como pode um prisioneiro escapar a não ser atravessando o muro à força? Para mim, a baleia branca é o muro, que foi empurrado para perto de mim. Às vezes penso que não existe nada além. Mas

<sup>238</sup> Starobinski, J. *op. cit.*, p. 175.

<sup>239</sup> Burton, R. *The Anatomy of Melancholy*, p. 91.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 169.

basta. Ela é meu dever; ela é meu fardo; eu a vejo em sua força descomunal, fortalecida por uma malícia inescrutável. Essa coisa inescrutável é o que mais odeio; seja a baleia branca o principal, descarregarei meu ódio sobre ela. Não me fale de blasfêmias, homem; eu lutaria contra o sol, se ele me insultasse.<sup>241</sup>

Como evidenciado por Sanford Marovitz em “Melville’s Problematic Being”, a busca platônica por um mundo essencial superior ao plano material, e que condicionava a existência das coisas, foi um dos temas que receberam atenção especial do autor durante a composição de *Moby-Dick*, como indica um trecho de uma carta endereçada a Hawthorne em meados de 1851, pouco antes da compleição do livro:

But it is this Being of the matter; there lies the knot with which we choke ourselves. As soon as you say Me, a God, a Nature, so soon you jump off from your stool and hang from the beam. Yes, that word is the hangman. Take God out of the dictionary, and you would have Him in the street.<sup>242</sup>

Para Marovitz, Platão teria sido o principal filósofo lido por Melville nos anos próximos à escrita de *Moby-Dick*, e sua teoria, que também seria uma das bases do gnosticismo, estaria mais presente no romance que a de outros filósofos. As alusões diretas feitas ao pensador, todas realizadas por Ishmael, seguem o convencional tratamento jocoso que ele emprega ao tratar de filosofia. Por exemplo, ao comparar a cabeça do cachalote com a da baleia franca, que jaziam decepadas no convés, ele compara o semblante das duas às diferentes atitudes que platonistas e estóicos assumiriam diante da morte:

Olhe, agora, uma última vez, essas respeitáveis carcaças encapuzadas, enquanto ainda aparecem juntas; pois, em breve, uma afundará no mar sem epitáfio; e a outra não tardará em segui-la.

Você consegue perceber a expressão do cachalote ali? É a mesma de quando morreu, apenas algumas das rugas comprimidas de sua fronte parecem ter desbotado. Creio que essa fronte imensa está repleta de uma placidez campestre, nascida de uma indiferença especulativa diante da morte. Mas observe a expressão da outra cabeça. Veja aquele espantoso lábio inferior, comprimido por acidente contra o costado do navio, de modo a segurar com firmeza a mandíbula. A cabeça inteira não parece expressar uma grande e resoluta decisão de enfrentar a morte? Essa baleia franca eu julgo ter sido uma estoica; e o cachalote, um platônico, que em seus últimos anos de vida se dedicou a Espinosa.<sup>243</sup>

De acordo com Jay Bregman, em “The Neoplatonic Revival in North America”, uma versão romântica do platonismo, que nos séculos anteriores manifestava-se na produção intelectual norte-americana principalmente por meio de teorias protestantes mais próximas do pensamento de Santo Agostinho, teria sido

<sup>241</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 183.

<sup>242</sup> Melville, *Apud*. Marovitz, S. “Melville’s Problematic Being”, p. 40.

<sup>243</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 361.

popularizada pelos Trascendentalistas, especialmente por Emerson, mais notório participante desse movimento:

The Transcendentalist, proclaimed Emerson, is an Idealist. Unlike the materialist who works from sense experience and facts, he starts from his own consciousness and reckons the world an appearance. On close questioning the 'factual' world of the materialist begins to break up: criticism of materialism 'tends to pass into idealism ...'. But the world is not a creation of the mind. Its cause is Universal Spirit or the Over-Soul, the source of Nature and our own souls. External nature, unlike the body, is not subject to the human will, 'it is, therefore, to us, the present expositor of the divine mind. The human soul and Over-Soul are connected without any loss of individuality'.<sup>244</sup>

Para Bergman, em *Moby-Dick*, Melville apresentaria uma visão mais crítica acerca dessa tradição filosófica, evidenciada por um comentário feito por Ishmael após Tashtego quase morrer preso à cabeça de um cachalote, que se soltara da lateral do navio com ele dentro enquanto os marujos recolhiam o espermacete. Queequeg, já quando a cabeça estava quase afundando, conseguiu retirá-lo a tempo:

Ora, se Tashtego tivesse morrido naquela cabeça, teria sido uma morte muito valorosa; sufocado no perfume do espermacete mais alvo e delicado; posto no ataúde, levado em cortejo fúnebre, e enterrado na câmara secreta do templo mais sagrado da baleia. Apenas um fim mais encantador pode de pronto ser lembrado – a morte deliciosa do caçador de abelhas em Ohio, que ao procurar mel na forquilha de uma árvore oca encontrou tamanho reservatório que, de muito debruçar-se sobre ele, foi sugado e morreu embalsamado. Quantos outros, pensai, terão caído da mesma maneira na cabeça de mel de Platão, para ali morrer docemente?<sup>245</sup>

O modo mais forte pelo qual o platonismo aparece no romance, porém, é no tratamento dado à cor branca, identificada tanto com os mais altos níveis divinos quanto com tudo aquilo que mais causa terror aos homens. Em *The Salt Sea Mastodon*, Robert Zoellner atenta para a diferença estabelecida no romance entre o branco e o negro, incorporados principalmente por *Moby-Dick*, a principal manifestação divina de cor branca no livro (seguida do fogo-de-santelmo), símbolo da ira de Deus e do terror que habita nas verdades mais essenciais e detentora de uma inescrutável malícia, e Yojo, o pequeno deus corcunda de Queequeg, que era, na visão do selvagem, “um deus muito bom, que talvez desejasse o bem de todos, mas cujos desígnios benevolentes nem sempre se realizavam”:

Unlike most of the other primal forms in *Moby-Dick* – the squid, the spirit-spout, and the White Whale – Yojo is an intense black instead of noumenal white, a fact which Ishmael stresses. Yojo is, he tells us, 'exactly the color of a three days' old Congo baby', a 'bit of black wood'. This blackness places Yojo in man's epistemological color-world, the world of natural, sensuous, immediate, often Adamic apprehension. Yojo is a deific projection accessible to touch and sight, to

<sup>244</sup> Bergman, J. “*The Neoplatonic Revival in North America*”, p. 100.

<sup>245</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 369.

feel and heft, to tactile realization, so that he stands in polar opposition to the transcendental Jehovah, invisible and metaphenomenal, arrogantly above and beyond the world that man actually knows.<sup>246</sup>

A primeira vez em que a escuridão aparece de forma positiva é no capítulo 11, “Camisola”, que corresponde à segunda noite que o narrador passaria na estalagem com seu amigo selvagem, no decorrer da qual os dois, insones, conversam e compartilham o cachimbo. Antes, porém, eles se cobrem e tentam pegar no sono:

Ficamos nessa posição encolhida por um tempo, quando de repente achei que devia abrir os olhos; porque quando estou debaixo dos lençóis, seja de dia ou de noite, dormindo ou acordado, costumo sempre ficar de olhos fechados para melhor me concentrar no conforto de estar na cama. Porque homem nenhum pode sentir plenamente sua própria identidade se não estiver de olhos fechados; como se a escuridão fosse mesmo o elemento apropriado das nossas essências, ainda que a luz seja mais propícia ao barro de nossa natureza. Ao abrir os olhos, então, deixando as aprazíveis trevas de minha criação pela brutal escuridão imposta por uma meia-noite mal-iluminada, experimentei uma repulsa desagradável. Também não fiz nenhuma objeção quando Queequeg sugeriu que acendêssemos a luz, visto estarmos tão bem acordados...<sup>247</sup>

Ao valorizar a familiaridade terrena da cor preta em contraposição ao aspecto fantasmagórico do branco, Melville novamente apresenta de forma problemática um valor considerado positivo pela filosofia transcendentalista do seu tempo: a existência de um mundo essencial hierarquicamente superior ao material, possível de ser vislumbrado por meio da atividade mental. No capítulo 41, “A Brancura da Baleia”, onde encontra-se sua análise das formas mais grandiosas e mais terríveis da manifestação dessa cor, Ishmael parece referir-se ao mesmo princípio que o capitão, de que há uma relação entre a caça à baleia e a tentativa de perceber o que há por trás das aparências do mundo material:

Mas ainda não resolvemos a magia dessa brancura, e nem sabemos por que tem um apelo tão poderoso na alma; e ainda mais estranha e muito mais prodigiosa – porque, como vimos, é ela simultaneamente o símbolo mais significativo das coisas espirituais, o próprio véu da Divindade Cristã; e, contudo, o agente intensificador nas coisas que mais aterrorizam a humanidade.

Será que, por sua indefinição, ela obscurece os vácuos e as imensidões impiedosas do universo, e dessa forma nos apunhala pelas costas com a ideia da aniquilação quando contemplamos as profundezas brancas da Via Láctea? Ou será que o branco, em sua essência, não é uma cor, mas a ausência visível de cor, e, ao mesmo tempo, a fusão de todas as cores; será que são essas as razões pelas quais existe um espaço em branco, repleto de significado, na ampla paisagem das neves – um ateísmo sem cor e de todas as cores do qual nos esquivamos? E quando consideramos a outra teoria dos filósofos naturais, segundo a qual todas as outras cores terrenas – todos os adornos imponentes ou atraentes – os tons suaves do céu e da floresta no crepúsculo; sim, e o veludo dourado das borboletas, e a borboleta

<sup>246</sup> Zoellner, R. *op. cit.*, p. 70.

<sup>247</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 75.

dos lábios das moças; tudo isso não passa de ilusões sutis, que não são em verdade inerentes às substâncias, mas apenas formas exteriores. De tal modo que toda a Natureza deificada se pinta como a prostituta, cuja sedução cobre apenas a câmara mortuária dentro de si; e se formos mais além, e imaginarmos que o místico cosmético que produz cada um de seus matizes, o grande princípio da luz, permanecesse sempre branco ou sem cor em si, e se agindo sem mediação sobre a matéria tocasse todos os objetos, mesmo as tulipas e as rosas, com sua própria tinta ausente – pensando nisso tudo, o universo paralisado quedaria leproso diante de nós; e como os viajantes obstinados na Lapônia, que se recusam a usar lentes coloridas ou corantes nos olhos, assim também o condenado infiel se vê cego diante da mortalha branca que envolve toda a perspectiva à sua volta. E de todas essas coisas, a baleia albina é o símbolo. Surpreende-te ainda a ferocidade da caçada?<sup>248</sup>

A associação entre a caça a *Moby-Dick* e a busca pelo ‘ser’ das coisas que se esconde atrás dos fenômenos é mais uma das formas pelas quais Ahab aparece como herói trágico, dessa vez representando toda a humanidade, mas ainda assim não menos solitário. Filosofia e tragédia, que, no Ocidente, nasceram praticamente juntas, e no século XIX demonstraram estarem ainda fortemente articuladas, encontram no capitão do *Pequod*, e em sua inusitada revolta contra as esferas superiores da existência, mais um ponto de intercessão.

Ahab, apresenta, portanto, uma versão herética, louca e filosoficamente atormentada do tradicional herói americano, baseado na figura do “bom e velho Adão contra todo o mundo”<sup>249</sup>. A contribuição particular de Melville a esse mito nacional está, em *Moby-Dick*, intimamente ligada ao sentido trágico que o autor atribui ao percurso do capitão, e à desgraça iminente para qual ele arrasta sua confederação de isolados. O *Pequod* não afundaria, porém, sem que Tashtego, tentando, como lhe fora ordenado, prender a bandeira que havia se soltado ao mastro do navio que já afundava, levasse para o abismo uma parte do mundo etéreo, na forma de um pássaro que, no último momento, pusera sua asa entre o prego que o selvagem segurava e o mastro principal:

... e assim, a ave do céu, com seu gralhar de arcanjo e seu bico imperial arremetido para o alto e todas as suas formas cativas, envolto pela bandeira de Ahab, afundou com o navio, que, como Satã, não quis descer até o inferno sem arrastar consigo uma parte vigorosa do céu, que assim lhe servisse de elmo.<sup>250</sup>

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>249</sup> Cf. Larangeira, L. *op. cit.*, p. 17.

<sup>250</sup> Melville, H. *op. cit.*, p. 591.

## 4

### Conclusão

São bem diferentes as formas pelas quais a epopeia e a tragédia figuram no romance, mas pode-se perceber que ambas são elementos fundamentais dentro de sua estrutura, estabelecendo duas dinâmicas distintas para a narrativa, que se alternam no decorrer da ação. Em retrospectiva, é possível que a dissertação, possivelmente culpada de espelhar-se demais em seu objeto, pareça um tanto enciclopédica em suas pretensões, dada a grande quantidade de temas tratados. Todos eles, no entanto, têm um lugar fundamentado na fortuna crítica do autor (vasta o suficiente para facilitar esse tipo de síntese), ainda que a maioria seja tratada de forma isolada. Assim, a tentativa de articular as diferentes matrizes textuais mobilizadas na composição de *Moby Dick* a partir desses dois princípios gerais pode apresentar um modo profícuo de pôr em diálogo textos que se concentram em aspectos bem específicos da obra. Apesar de o objeto dessa dissertação ser apenas um romance, a proposta de analisar a forma específica pela qual elementos da epopeia e da tragédia combinam-se em sua estrutura, servindo como princípios capazes de conferir sentidos literários a formas temáticas de discurso, pode ter serventia no estudo de outros romances, podendo revelar certas dinâmicas próprias a cada narrativa a partir de um padrão mais geral.

A proximidade que *Moby-Dick* apresenta com o gênero épico, apesar de ser ressaltada por vários autores, é descrita de formas bastante diversas, não havendo um consenso estabelecido acerca de quais seriam os maiores fatores da obra que atestariam sua relação com essa forma mais antiga. Aqui se propôs que ela está vinculada a uma visão específica acerca da modernidade, e que a figura que mais apresenta afinidade com o discurso épico é também aquela que também está mais próxima do mundo do romance: o narrador, cuja função é ausente ou significativamente menor no drama, e é talvez o principal elemento estrutural que o romance herdou da epopeia.

Ishmael, em suas reflexões, apresenta um mundo no qual a baleia e sua pesca são fundamentais na integração de diferentes territórios, permitindo que o homem moderno americano experimentasse o tempo absoluto da epopeia, no qual a natureza, mantendo-se estável durante a história, serve de palco para conflitos que

parecem ocorrer desde o início dos tempos. Para tal efeito, contribui a caracterização feita pelo narrador dos selvagens que trabalham no navio. Sua relação com Queequeg o introduz ao mundo da pesca baleeira e a padrões não-civilizados de comportamento que seriam fundamentais para que ele pudesse separar-se de seus valores tradicionais e observar a sociedade norte-americana de sua época a partir de um ponto de vista privilegiado. Sua sensibilidade é também uma característica que distingue Ishmael dos outros personagens, aproximando-o do modelo de herói apropriado, segundo Moretti, às epopeias modernas, que apresenta mais vida interior do que exterior. É também por meio de seu discurso irônico, por vezes de tom marcadamente ensaístico, que a obra consegue assumir dimensões mitológicas sem parecer uma emulação forçada de gêneros antigos.

Ishmael é, ainda, o grande articulador do vasto conhecimento que o romance apresenta acerca da baleia. Sua pretensão enciclopédica, desde o início vista como insuficiente para dar conta do tema em sua totalidade, seria outro elemento que o associaria à forma da epopeia moderna, insinuando um desejo frustrado de resgatar formas primitivas de vida na qual o indivíduo relaciona-se de forma pouco problemática com a natureza, sendo capaz de apreender sem muito esforço seus sentidos mais essenciais. Queequeg, carregando consigo seu arpão e seu deus Yojo para onde fosse, seria uma imagem paradigmática desse tipo de relação, no qual sua mera existência corpórea apresentaria uma plenitude inalcançável para um indivíduo moderno, e contrastaria com os dilemas filosóficos vividos por Ahab e descritos por Ishmael, que evidenciam a solidão do capitão e sua relação conflituosa com a materialidade pura do mundo terreno.

A tragédia, por outro lado, se manifesta de forma mais inequívoca na obra, interrompendo a suave cadência das reflexões de Ishmael com seu característico discurso tensionado. Mesmo assim, assume significados mais variados quando articulada a determinadas formas discursivas não-ficcionais, como o discurso filosófico, religioso e o científico. Associado ao capitão do *Pequod* e seu séquito, o gênero trágico também se mistura com a mitologia política estadunidense específica do período, apresentando um ideal de herói distinto do tradicional Adão americano, única na literatura do período. Ahab, graças a sua monomania tirânica, seu intenso dilema filosófico e sua postura herética caracterizada como uma revolta em relação às esferas superiores da existência, com as quais a baleia branca é identificada. A

tragédia ainda apresenta o individualismo, que, em sua versão emersoniana, seria uma das principais doutrinas da época de Melville, de modo muito diferente do habitual, ressaltando, principalmente por meio de uma apropriação de elementos do calvinismo, a condição solitária da vida dos membros da tripulação do *Pequod*, especialmente de Ahab e Starbuck, que ocupam os cargos mais altos na hierarquia do navio.

Mais de um século e meio depois de sua publicação, *Moby-Dick* estabeleceu-se como um dos mais consagrados romances norte-americanos, e continua servindo como metáfora para a atuação política dos Estados Unidos no cenário contemporâneo. O romance apresenta um imenso potencial alegórico, devido ao fato de Melville dificilmente atribuir um significado definitivo a suas imagens. Ainda hoje sua forma heterogênea causa estranhamento naqueles que se propõem a ler essa obra, que parece abrigar em si ao menos duas ou três narrativas.

A escrita de *Moby-Dick* havia sido o maior projeto empreendido por Melville até então, e, mesmo antes de sua publicação, o escritor já tinha consciência tanto da potência de seu livro quanto do pouco sucesso que ele faria, graças às suas múltiplas anomalias formais. Em um trecho de suas cartas a Hawthorne escrita poucos meses antes, escolhida para encerrar essa dissertação por ser também significativa para seu autor, Melville percebe que o livro representava, ao mesmo tempo, tanto o ápice de seu processo de amadurecimento enquanto escritor, quanto o declínio inevitável que teria sua carreira a partir daquele momento. Tendo vivido uma vida de dificuldades e pensando estar fadado à irrelevância e ao esquecimento, Melville se surpreenderia imensamente com a benevolência que o futuro reservava para seu nome.

The calm, the coolness, the silent grassgrowing mood in which a man ought always to compose, — that, I fear, can seldom be mine. Dollars damn me; and the malicious Devil is forever grinning in upon me, holding the door ajar. My dear Sir, a presentiment is on me, — I shall at last be worn out and perish, like an old nutmeg-grater, grated to pieces by the constant attrition of the wood, that is, the nutmeg. What I feel most moved to write, that is banned, — it will not pay. Yet, altogether, write the other way I cannot. So the product is a final hash, and all my books are botches.

[...] Though I wrote the Gospels in this century, I should die in the gutter. [...]

[...] Think of it! To go down to posterity is bad enough, any way; but to go down as a “man who lived among the cannibals”! When I speak of posterity, in reference to myself, I only mean the babies who will probably be born in the moment immediately ensuing upon my giving up the ghost. I shall go down to some of them, in all likelihood. “Typee” will be given to them, perhaps, with their

gingerbread. I have come to regard this matter of Fame as the most transparent of all vanities. I read Solomon more and more, and every time see deeper and deeper and unspeakable meanings in him. I did not think of Fame, a year ago, as I do now. My development has been all within a few years past. I am like one of those seeds taken out of the Egyptian Pyramids, which, after being three thousand years a seed and nothing but a seed, being planted in English soil, it developed itself, grew to greenness, and then fell to mould. So I. Until I was twenty-five, I had no development at all. From my twenty-fifth year I date my life.<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> Melville, H. Carta a Hawthorne de maio de 1851. In: Melville, H. *op. cit.*, pp. 567-8.

## 5

### Referências Bibliográficas

#### 5.1.

##### Obras de Melville:

MELVILLE, H. *Moby-Dick*. (Third Norton Critical Edition, Ed. Hershel Parker). New York: W. W. Norton & Company, 2018.

\_\_\_\_\_. *Moby-Dick*. (Introduction by Andrew Delblanco; Notes and Commentary by Tom Quirk). London: Penguin, 2003.

\_\_\_\_\_. *Moby-Dick* ( Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza). São Paulo: Cosac Naify, 2016.

\_\_\_\_\_. *Billy Budd & Other Stories*. London: Wordsworth Editions, 1998.

\_\_\_\_\_. “Bartleby, The Scrivener”. In: Mccal, D (org.). *Melville’s Short Stories (A Norton Critical Edition)*. New York: W. W. Norton & Company, 2002, pp. 3-34.

#### 5.2.

##### Obras de Referência:

ARISTÓTELES. *Poética* (Prefacio de Maria Helena da Rocha Pereira, Tradução e notas de Ana Maria Valente). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARVIN, Newton. Herman Melville. New York: Sloane, 1950.

AUERBACH, E. *Mimesis* A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARBOUR, J. The Composition of Moby-Dick. In: *American Literature*, v. 47, n. 3, 1975, pp. 343-360.

\_\_\_\_\_. ‘All My Books Are Botches: Melville’s Struggle with *The Whale*. In: Barbour, J; Quirk, T. (Orgs.). *Writing The American Classics*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1990, pp. 25-52.

BAKHTIN, M. “Epos e Romance (Sobre a Metodologia do Estudo do Romance)”. In: *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec-Unesp, 1998, pp. 397-428.

BAYLE, P. “Manichaeans”. In: *Historical and Critical Dictionary: Selections* (transl. Richard Popkin). Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1965, pp. 144-153.

BERCOVITCH, S.; PATELL, C. (Eds.). *The Cambridge History of American Literature: Volume 2, Prose Writing 1820-1865*. Cambridge University Press, 1994.

BERCOVITCH, S. *The American Jeremiad*. Madison: University of Wisconsin Press, 2012.

BELL, M. Pierre Bayle and Moby Dick. *Publications of the Modern Language Association of America*, 1951, v. 66, n. 5, pp. 626-648.

BIRCH, B. Quaker Plain Speech: A Policy of Linguistic Divergence. *International Journal of the Sociology of Language*, 1995, v. 116 n. 1, pp. 39-60.

BLOOM, H. (org.) *Herman Melville's Moby Dick*. New York: Infobase Publishing, 2007.

\_\_\_\_\_. *Bloom's Modern Critical Views: Herman Melville*. New York: Infobase Publishing, 2008.

\_\_\_\_\_. *Bloom's Classic Critical Views: Herman Melville*. New York: Infobase Publishing, 2008.

\_\_\_\_\_. “Emerson: The American Religion”. In: *Bloom's Modern Critical Interpretations: Ralph W. Emerson*. New York: Infobase Publishing, 2006, pp. 95-124.

BLUM, H. *The View from the Masthead: Maritime Imagination and Antebellum American Sea Narratives*. Chapel Hill: UNC Press, 2008

BOOTH, W. *The Rhetoric of Fiction (2nd edition)*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BREGMAN, J. The Neoplatonic Revival in North America. In: *Hamarthena*, n. 149, pp. 99-119.

BURTON, R. *The Anatomy of Melancholy*. Philadelphia: Claxton & Company, 1883.

CERTEAU, M. "Montaigne's 'Of Cannibals': the savage 'I'". In: *Heterologies (transl. Brian Massumi)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp.67-79.

CLARK, M. "Blending Cadences: Rhythm and Structure in 'Moby-Dick'". In: *Studies in the Novel*, 1976, pp. 158-171.

COHEN, M. "Chronotropes of the Sea". In: MORETTI, F. *The Novel (vol. 2: forms and themes)*. New Jersey: Princeton University Press, pp. 647-666.

DELBANCO, A. *Melville: His World and Work*. New York: Vintage Books, 2006.

DUBAN, James. 'A Pantomime of Action': Starbuck and American Whig Dissidence. *The New England Quarterly*, 1982, v. 55 n .3, pp. 432-439.

ELDRIDGE, H. "Careful Disorder": The Structure of Moby-Dick. In: *American Literature*, Vol. 39, No. 2, 1967, pp. 145-162.

FOULKE, Robert. *The sea voyage narrative*. New York: Routledge, 2013.

FRUSCIONE, Joseph. 'What Is Called Savagery': Race, Visual Perception, and Bodily Contact in *Moby-Dick*. In: *Leviathan: A Journey of Melville Studies*, 2008, v. 10, n. 1, pp. 3-24

FRYE, N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1975.

FUSILO, M. Epic, Novel. In: MORETTI, F. *The Novel (vol. 2: forms and themes)*. New Jersey: Princeton University Press, pp. 32-64.

GALLAGHER, C. "The Rise of Fictionality". In: Moretti (Org.). *The Novel (Vol. 1): History, Geography and Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2006, pp. 336-363.

GIBIAN, Peter (org.). *Cosmopolitanism and Traveling Culture. A Companion to Herman Melville*, 2006, 19-34.

GAMBAROTTO, B. *Modernidade e mistificação em Moby-Dick*, de Herman Melville. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada/USP, 2012.

GOERING, W. 'To Obey, Rebelling': The Quaker Dilemma in *Moby-Dick*. *The New England Quarterly*, 1981, v. 54 n.4, pp. 519-538.

GOETHE, J, SCHILLER, F. "On Epic and Dramatic Poetry". In: CALVERT, G. (Org.). *The Correspondance Between Goethe And Schiller*. New York and London: Wiley & Putnam, 1845, pp. 379-85.

HEIMERT, A. *Moby-Dick and American Political Symbolism*. *American Quarterly*, 1963, v. 15 n. 4, pp. 498-534.

HILBERT, B. 'The Truth of the Thing: Nonfiction in Moby-Dick.' . In: *College English*, v. 48, n .8 (1986), 824-831.

HUNSBERGER, C. Vectors in Recent "Moby-Dick" Criticism. In: *College Literature*, v. 2, n. 3, 1975, pp. 230-245

ISANI, M. Zoroastrianism and the Fire Symbolism in Moby-Dick. In: *American Literature*, v. 44, n. 3, 1972, pp. 385-397

JONAS, H. *The Gnostic Religion*. Boston: Beacon Press, 2001.

KARCHER, C. "A Jonah's Warning to America in Moby-Dick". In: BLOOM, H. (org.) *Herman Melville's Moby Dick*. New York: Infobase publishing, 2007, pp. 67-93.

KIENING, C. *O sujeito selvagem: pequena poética do Novo Mundo*. São Paulo: Edusp, 2014.

LAWRENCE, D. H. "Moby-Dick". In: MELVILLE, H. *Moby Dick ( Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza)*. São Paulo: Cosac Naify, 2016, pp. 602-17.

LEWIS, R. *The American Adam*. Chicago: Chicago University Press, 1957, pp. 127-158.

\_\_\_\_\_. Melville on Homer. In: *American Literature*, v. 22, n. 2, 1950, pp. 166-176.

Lukács, G. *The Theory of The Novel* (transl. Anna Bostock). Cambridge: The MIT Press, 1971.

MANN, T. “A Arte do Romance”. In: *Travessia Marítima com D. Quixote*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pp. 132-147.

MAROVITZ, S. “Melville’s Problematic ‘Being’”. In: BLOOM, H (org.). *Bloom’s Modern Critical Views: Herman Melville*. New York: Infobase Publishing, 2008

MATTHIESSEN, F. *American Renaissance: art and expression in the age of Emerson and Whitman*. New York: Oxford University Press, 1957.

\_\_\_\_\_. “Uma língua elevada, corajosa e ativa”. In: MELVILLE, H. *Moby Dick* (Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza). São Paulo: Cosac Naify, 2016, pp. 618-29.

MCCARTHY, Paul. Forms of Insanity and Insane Characters in ‘Moby-Dick’. *Colby Quarterly*, v. 23, n. 1, 1987, pp. 39-51.

MORETTI, F. *Modern epic: the world-system from Goethe to García Márquez* (Transl. Quintin Hoar). London: Verso, 1996.

\_\_\_\_\_. “Serious Century”. In: Moretti (Org.). *The Novel (Vol. 1): History, Geography and Culture*, pp. 364-401.

MELLO, LLS. Depois da queda: A representação da cultura nacional norte-americana na obra tardia de Henry James (1904-1907). Tese de Doutorado. Pós-Graduação em História Social da Cultura/Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

\_\_\_\_\_. A sensibilidade cosmopolita: sentimento histórico e anglofilia nas obras de Joaquim Nabuco e Henry James In: *Escritos*, v. 6, n. 6, 2012.

MONTAIGNE, M. “Sobre os Canibais”. In: MONTAIGNE, M. *Ensaio*. (Org. M. A. Screech, Tradução e notas de Rosa Freire d’Aguiar). Companhia das Letras, 2017, pp. 139-156.

\_\_\_\_\_. "On Cannibals". In: MONTAIGNE, M. *Essays (transl. J. M. Cohen)*. London: Penguin, 1993, pp. 105-118.

OLSON, C. *Call Me Ishmael*. San Francisco: City Lights Books, 1947.

PARKER, H. Being Professional in Working on 'Moby-Dick'. In: *College Literature*, v. 2, n. 3, Moby-Dick, 1975, pp. 192-197

PATELL, C. *Cosmopolitanism and the Literary Imagination*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

PELLAR, B. *Melville's Anti-Slavery Allegory*. New York: Springle, 2017.

PETTEY, H. "Cannibalism, Slavery, and Self-Consumption in *Moby-Dick*". In: BLOOM, H. (org.) *Herman Melville's Moby Dick*. New York: Infobase publishing, 2007, pp. 25-51.

PORTER, C. "Call Me Ishmael, or How to Make Double-Talk Speak". In: BLOOM, H. (org.) *Herman Melville's Moby Dick*. New York: Infobase publishing, 2007, pp. 133-162.

RICE, J. 'Moby-Dick' and Shakespearean Tragedy. *Centennial Review*, 1970, v. 14, n. 4, pp. 444-468.

ROBERTSON, L. 'Universal Thump': The Redemptive Epistemology of Touch in *Moby-Dick*. In: *Leviathan*, v. 12, n. 2 (2010), pp. 5-20.

ROSENBERRY, E. 'Moby-Dick': Epic Romance. In: *College Literature*, v. 2, n. 3, 1975, pp. 155-170.

SAHLINS, Marshall et al. The Sadness of Sweetness: The Native Anthropology of Western Cosmology [and comments and reply]. *Current Anthropology*, 1996, v. 37, n. 3, pp. 395-428

SANBORN, G. The Name of the Devil: Melville's Other 'Extracts' for *Moby-Dick*. *Nineteenth-century literature*, 1992, v. 47 n. 2, pp. 212-235.

SEELYE, J. The Golden Navel: The Cabalism of Ahab's Doubloon. In: *Nineteenth-Century Fiction*, v. 14, n. 4 (Mar., 1960), pp. 350-355

SHAKESPEARE, W. *King Lear (Ed. Jay Halio)*. New York: Cambridge University Press, 2005.

SMITH, H. "The Madness of Ahab". In: BLOOM, H. (org.) *Herman Melville's Moby Dick*. New York: Infobase publishing, 2007, pp. 117-133.

SPENGLMANN, W. "Introduction". In: MELVILLE, H. *Pierre, or The Ambiguities*. New York: Penguin, 1996, pp. vii - xx.

STAROBINSKI, J. *A Tinta da Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. "The Word 'Civilization'". In: *Blessings in disguise, or, The morality of evil*. Harvard University Press, 1993, pp. 1-35.

\_\_\_\_\_. "A palavra 'civilização'". In: *As máscaras da civilização: ensaios* (trad. Maria Lúcia Machado). São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 11-56.

\_\_\_\_\_. "É possível definir o ensaio?" In: *Doze ensaios sobre o ensaio: Antologia Serrote* (org. Paulo Roberto Pires). São Paulo: IMS, 2018, pp. 12-27.

STERN, C. "Sounding the Whale: *Moby-Dick* as an Epic Novel". In: BLOOM, H. (org.) *Herman Melville's Moby-Dick*. New York: Infobase publishing, 2007, pp. 171-199.

STEWART, G. The Two Moby-Dicks. In: *American Literature*, 1954, v. 25, n. 4, pp. 417-448.

TRASCHEN, I. The Elements of Tragedy. *Centennial Review*, 1962, v.6 n. 2, pp. 215-229.

TRILLING, L. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

TRIMPI, H. Melville's Use of Demonology and Witchcraft in *Moby-Dick*. *Journal of the History of Ideas*, 1969, v. 30 n. 4, pp. 543-562.

VANDERBEKE, D. Queequeg's Voice: Or, Can Melville's Savages Speak?. *Leviathan: a Journey of Melville Studies*, v. 13, n. 1, pp. 59-73, 2011.

VARGISH, T. Gnostic Mythos in *Moby-Dick*. *Publications of the Modern Language Association of America*, 1966, v.81, n. 3, pp. 272-277.

VERSLUIS, A. "Melville". In: *The Esoteric Origins of the American Renaissance*. New York: Oxford University Press, 2001, pp. 91-104.

VOGEL, D. The Dramatic Chapters in Moby Dick. In: *Nineteenth-Century Fiction*, 1958, v. 13, n.3, pp. 239-247

WATT, I. *Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley, University of California Press, 1957.

WEBER, M. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZOELLNER, R. *The Salt-Sea Mastodon: A Reading*. Los Angeles: California University Press, 1973