

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANA CARLA LIMA MARINATO

**MODERNIDADE E CONTINGÊNCIA: A CONSTITUIÇÃO DA INDIVIDUALIDADE E  
DO ROMANCE EM HERMAN MELVILLE**

RECIFE

2022

ANA CARLA LIMA MARINATO

**MODERNIDADE E CONTINGÊNCIA: A CONSTITUIÇÃO DA INDIVIDUALIDADE E  
DO ROMANCE EM HERMAN MELVILLE**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Dr. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho

Coorientador: Dr. Eduardo Melo França

RECIFE

2022

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

M337m Marinato, Ana Carla Lima  
Modernidade e contingência: a constituição da individualidade e do romance em Herman Melville / Ana Carla Lima Marinato. – Recife, 2022. 187f.

Sob orientação de Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho.  
Sob coorientação de Eduardo Melo França.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui referências.

1. Literatura americana. 2. Herman Melville. 3. Narrativas modernas.  
I. Ferreira Filho, Eduardo Cesar Maia (Orientação). II. França, Eduardo Melo (Coorientação). III. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-164)

ANA CARLA LIMA MARINATO

**MODERNIDADE E CONTINGÊNCIA: A CONSTITUIÇÃO DA INDIVIDUALIDADE E  
DO ROMANCE EM HERMAN MELVILLE**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovado em 29/08/2022.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Eduardo César Maia Ferreira Filho (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco -- UFPE

---

Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo (Examinador Externo)  
Universidade Federal do Paraná -- UFPR

---

Prof. Dr. Paul Bergstrom Dixon (Examinador Externo)  
Purdue University

---

Prof. Dr. Cristhiano Motta Aguiar (Examinador Externo)  
Universidade Presbiteriana Mackenzie -- UPM

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Bezerra de Albuquerque (Examinador Externo)  
University College Cork

À minha mãe, Dona Beta: obrigada por me ensinar a viver... sempre!

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor, e amigo, Eduardo França, sem o qual este trabalho não existiria.

Ao professor, e amigo, Eduardo Maia, a quem devo parte importante do meu amadurecimento intelectual nesses cinco anos.

Aos professores Caetano Galindo e Paul Dixon, pelas valiosíssimas contribuições deixadas nas bancas de qualificação que precederam a defesa.

À CAPES - Cooperação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que apostou na qualidade do meu trabalho e fomentou meu estágio doutoral no exterior.

Às amigas Micheli Fideles, Marilene Fileti e Lorena Gonçalves, que foram o meu conforto nos momentos mais difíceis.

À minha mãe e às irmãs Jackeline e Ana Caroline, que sempre acreditaram em mim, até quando nem eu mesma acreditava.

But even so, amid the tornadoed Atlantic of my being, do I myself still for ever centrally disport in mute calm; and while ponderous planets of unwaning woe revolve round me, deep down and deep inland there I still bathe me in eternal mildness of joy. (MELVILLE, 2003, p. 425)

## RESUMO

Este estudo consiste em uma análise comparativa entre quatro narrativas de Herman Melville: o romance *Moby-Dick* (1851), e os contos “Bartleby, the scrivener” (1853), “Benito Cereno” (1855) e “Jimmy Rose” (1855). A análise parte do princípio de que esses textos apresentam certa estrutura narrativa e temática semelhante: a história de um personagem que determina o ponto de vista da narrativa, o qual expressa surpresa e perturbação ao passar por uma experiência com um outro misterioso, cujo comportamento se mostra inexplicável. Ao tentar desvendar o mistério, esses personagens tecem comentários que acabam por sugerir certo modo de conceber a sua própria individualidade: trata-se de uma individualidade contingente, que busca encontrar um meio de afirmar sua subjetividade na medida em que encara as constantes transformações do mundo moderno. Ao focalizar nesse tipo de compreensão da individualidade moderna, essas narrativas se aproximam não apenas da ficção realista de fins do século XIX, tal como praticada por escritores como Flaubert e Dostoiévski, como também dos grandes romances do século XX. A análise aponta para o fato de que há certa diferença, entre o romance e os contos, no modo como tal temática se desenvolve, uma diferença, entretanto, que não pode ser explicada a partir de conceitos essencialistas do gênero. De um lado, *Moby-Dick* desafia os limites do romance, embora assuma aspectos apontados pela teoria como centrais para o desenvolvimento do gênero no mundo moderno. Do outro lado, os três contos desafiam as concepções sobre o gênero formuladas por grande parte da crítica especializada mais recente, alinhando-se mais claramente ao debate em torno do próprio romance do que à teoria do conto. O que distingue a obra prima de Melville em relação aos contos em questão é o ritmo da prosa, que com Ishmael se apresenta eloquente, expansiva e frenética, ao passo que com os narradores dos contos ela se mostra mais contida e menos digressiva, focalizada em um único outro, que são os personagens centrais, e não por acaso homônimos: Bartleby, Benito Cereno e Jimmy Rose. Assim, ainda que mantenha seu interesse em compreender a vida moderna sob todos os seus aspectos possíveis, de modo a afirmar e promover uma reflexão sobre a contingência da individualidade, Melville realiza certo ajuste em relação ao seu projeto literário quando

se dedica à produção dos contos, assumindo, ele também enquanto escritor, a sua própria contingência.

**Palavras chave:** Literatura Americana; Herman Melville; Narrativas modernas.

## ABSTRACT

This study consists of a comparative analysis of four narratives of Herman Melville: the novel *Moby-Dick* (1851) and the short stories “Bartleby, the Scrivener” (1853), “Benito Cereno” (1855), and “Jimmy Rose” (1855). The analysis focuses on the fact that these texts present similar narrative structures and themes: the story of a character who takes control of the narrative’s point of view and who also shows surprise and discomfort when going through an experience with a mysterious other, whose behavior seems unexplainable. By trying to solve the mystery, these characters make comments that suggest a certain way of conceiving their own individuality: it is a contingent individuality, which seeks to find ways of asserting their subjectivity as they face constant transformations in the modern world. By showcasing this kind of comprehension of modern individuality, these narratives relate not only to the realist fiction of the second half of the nineteenth century, as written by such canonical authors as Flaubert and Dostoievski, but also to the great novels of the twentieth century. The analysis here points to the fact that the aforementioned novel, on the one hand, and the stories, on the other, certainly differ one from another. Such differences, however, can be noticed in the way that their themes are developed: they cannot be explained by means of essentialist conceptions of genre. On the one hand, *Moby-Dick* challenges the limits of the novel, despite the fact that it presents aspects that theorists consider to be central to the development of the genre in the modern era. On the other hand, the three stories challenge the conceptions of recent scholarship on the short story genre by aligning themselves more clearly with discussions about the novel form. The element that distinguishes Melville’s masterpiece from the abovementioned stories is the rhythm of the prose, which is expansive and frantic in *Moby-Dick*, and by means of which Ishmael presents himself eloquently, whereas in the three stories, the narrator’s voice renders the style more contained and less digressive, while focusing the narrative on a single other: the eponymous main characters, Bartleby, Benito Cereno, and Jimmy Rose. Therefore, while sustaining his interest in understanding modern life through every possible aspect in order to assert and promote a reflection on the contingency of individuality, Melville made certain adjustments to his literary project when he started

writing stories, assuming, just like his narrators, his own contingency as a writer.

**Keywords:** American Literature; Herman Melville; Modern narratives.

## RESUMEN

Este estudio consiste en un análisis comparativo entre cuatro narrativas de Herman Melville: la novela *Moby-Dick* (1851), y los cuentos "Bartleby, the scrivener" (1853), "Benito Cereno" (1855) y "Jimmy Rose" (1855). El análisis parte del principio de que esos textos presentan cierta estructura narrativa y temática semejante: la historia de un personaje, que determina el punto de vista de la narrativa, el cual expresa sorpresa y perturbación al pasar por una experiencia con un alguien misterioso, cuyo comportamiento se muestra inexplicable. Al intentar desentrañar el misterio, estos personajes tejen comentarios que terminan por sugerir cierto modo de concebir su individualidad: consiste en una individualidad contingente, que busca encontrar modos de afirmar su subjetividad al paso en que encara las constantes transformaciones del mundo moderno. Al centrarse en este tipo de comprensión de la individualidad moderna, estas narrativas se aproximan no sólo al modo en que se presenta la ficción realista de finales del siglo XIX, tal como practicada por escritores como Flaubert y Dostoievski, sino también a las grandes novelas del siglo XX. El análisis apunta al hecho de que hay cierta diferencia, entre la novela y los cuentos, en el modo como tal temática se desarrolla, una diferencia, sin embargo, que no puede ser explicada a partir de conceptos esencialistas del género. Por un lado, *Moby-Dick* desafía los límites de la novela, aunque asume aspectos señalados por la teoría como centrales para el desarrollo del género en el mundo moderno. Por otro lado, los tres cuentos desafían a las concepciones sobre el género formuladas por gran parte de la crítica especializada más reciente, alineándose más claramente con el debate alrededor de la novela en sí que con la teoría del cuento. Lo que distingue a la obra maestra de Melville de los cuentos en cuestión es el ritmo de la prosa, que con Ishmael se presenta elocuente, expansiva y frenética, mientras que con los narradores de los cuentos se muestra más contenida y menos digresiva, enfocada en un solo otro, que son los personajes centrales, y no por casualidad homónimos: Bartleby, Benito Cereno y Jimmy Rose. Así, aunque mantiene su interés en comprender la vida moderna bajo todos sus aspectos posibles, de modo a afirmar y promover una reflexión sobre la contingencia de la individualidad, Melville realiza cierto ajuste en relación a su proyecto literario cuando se

dedica a la producción de los cuentos, asumiendo, él también como escritor, su propia contingencia.

**Palabras clave:** Literatura Americana; Herman Melville; Narrativas modernas.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	14
2	CALL ME HERMAN MELVILLE: O INDIVÍDUO DA VIDA MODERNA .....	20
3	ROMANCE, CONVENÇÃO E TRADIÇÃO: A INDIVIDUALIDADE MODERNA SEGUNDO ISHMAEL .....	47
3.1	<i>Moby-Dick</i> e os limites da teoria .....	53
3.2	Ishmael e Ahab: o indivíduo entre a contingência e a metafísica .....	65
4	UM TRIO ROMANESCO: ÀS VOLTAS COM O CONTO MELVILLIANO .....	87
4.1	O conto em perspectiva .....	89
4.2	A poética do conto, segundo Herman Melville .....	100
5	O ESCRIVÃO, O CAVALHEIRO E O CAPITÃO .....	124
5.1	O paradoxo entre Bartleby e o advogado .....	129
5.2	A ambivalência entre Jimmy Rose e William Ford .....	154
5.3	A ambiguidade entre Benito Cereno e Capitão Delano .....	166
6	CONCLUSÃO .....	180
	REFERÊNCIAS .....	184

## 1 INTRODUÇÃO

As páginas que se seguem ocupam-se de uma análise comparativa de quatro narrativas de Herman Melville, publicadas entre 1851 e 1855: *Moby-Dick* (1851), “Bartleby, the scrivener” (1853), “Jimmy Rose” (1855) e “Benito Cereno” (1855), a fim de compreender o modo como a caracterização dos personagens promove uma reflexão sobre a constituição da individualidade moderna e, conseqüentemente, do romance moderno. Os textos são organizados em dois pólos, desenhados a partir da particularidade do estilo de cada obra: de um lado, o romance; do outro, os contos. Em todas essas narrativas, vemos um personagem-narrador construir para si uma imagem a partir de uma conexão que tenta estabelecer com um outro misterioso: Ishmael com Ahab; advogado com Bartleby; William Ford com Jimmy Rose; capitão Delano com Benito Cereno. A sugestão desse mistério coloca-se de maneira central nas narrativas, e provoca no narrador um processo de revisão, consciente ou não, de valores aparentemente sólidos e constitutivos de sua pessoa.

Após um século de fortuna crítica, parece evidente que a obra de Herman Melville continua a estabelecer um profícuo diálogo com o leitor do nosso tempo. Tornou-se difícil não pensar em Ahab quando se fala em loucura, ou não imaginar a monstruosidade do cachalote quando o tema é obsessão, ou não visualizar o pálido Bartleby quando queremos entender a alienação. Isso acontece porque, na base desses temas, encontram-se dilemas que envolvem um entendimento da experiência humana nas sociedades atuais semelhante àquele que se desenha a partir da leitura desses textos. Ao tentar captar e explorar o modo como se constituía a subjetividade humana no seu tempo, Melville construiu narrativas que nos permitem imaginar quem somos hoje a partir das semelhanças com aquilo que fomos naquele tempo. Foi na tentativa de acompanhar essa excursão levada a cabo pela pena do escritor novaiorquino que me dediquei ao estudo dessas quatro narrativas.

O que mais me desconcerta na leitura desses textos é o lugar privilegiado que ocupa a retórica da metafísica no vocabulário dos personagens, sendo a metafísica compreendida aqui como um modo de organização do discurso que pressupõe uma visão transcendentalista do homem e da vida, uma visão que se

baseia na ideia de que existe algo externo às nossas consciências capaz de explicar, por meio de uma linguagem absoluta e universal, quem somos e porque agimos como agimos. Esse tipo de retórica frequentemente aponta para a ideia de que cada ser humano possui uma chave capaz de abrir seu corpo e penetrar sua alma, para enfim encontrar um sentido exato para atribuir à nossa existência no mundo - nossa essência. Ela parte de uma visão do mundo que se baseia em conceitos fixos e universais, compreendendo-o como uma coisa completa, onde se movem sujeitos e objetos intimamente ligados, porém com contornos bem delineados.

Por outro lado, e de maneira um tanto paradoxal, o que salta também aos meus olhos é o modo central como os sujeitos são pintados, agindo, falando e pensando sobre o pano de fundo de paisagens ficcionais as quais são formadas não exatamente como painéis fixos e estáveis, mas como uma conjunção dos diversos elementos narrativos - narrador, personagem, enredo e cenário -, construídos cada um em íntima relação com o outro, de modo que as linhas que os separam se encontram obscurecidas pelas vozes que habitam o texto. Melville não se cansa de sondar a experiência do indivíduo na vida moderna, uma experiência que, por sua multiplicidade e por seu caráter inescapavelmente contingente, não se cansa de ironizar aquela insistente retórica metafísica, da qual ele mesmo parece não conseguir se livrar.

O confronto entre essas duas qualidades do seu estilo aparece da maneira mais elaborada e detalhada na sua obra prima, *Moby-Dick*. Aqui, Ishmael se antecipa à cena, sobe no palanque, abre o peito e afirma: "Call me Ishmael". Esse nome, precedendo toda a história da baleia branca, é o filtro por onde passam todos os eventos. O indivíduo a que ele faz referência é um homem extremamente inquieto, cheio de dúvidas e angústias que decorrem do fato de ele ver, diante de si, uma vida extremamente veloz e múltipla, mais afeita ao caos do que à estabilidade. As impressões que ele então tece sobre o que vê muitas vezes aparecem sob a forma daquela retórica metafísica. Mas Ishmael é cético demais para não enxergar os limites dessa retórica, e a entrada de Ahab em sua vida lhe assusta demais para se deixar limitar por ela. Então, em resposta às diversas dúvidas que a ele se impõem no decorrer da narrativa, ele compõe imagens, sempre temporárias, a partir das associações que o seu pensamento faz entre os elementos que o conectam ao

mundo. Sua atitude discursiva é experimental e dialética: ele coloca as palavras em confronto, traça uma série de perguntas para enfim ver a linguagem resolvendo-se por conta própria. Tal atitude se torna mais potente quando observamos que a fonte das suas reflexões é a experiência que ele tem ao colocar-se em contato e em comunicação com outros; entre os quais, e em especial, Ahab. Diferentemente de um típico metafísico, que busca justificar seus valores morais a partir de entidades externas à sua consciência, Ishmael duvida do seu próprio discurso e dos seus próprios valores morais, tornando-se um eterno aprendiz a cada nova experiência.

Esse tipo de caracterização individual aparece, em *Moby-Dick*, em meio a um ar de juventude que Melville, apesar das dificuldades que já enfrentava como escritor naquele momento, ainda possuía quando se dedicou a escrever o romance. Sabe-se que o escritor não ganhou o devido reconhecimento de sua obra em vida, e a figura de Bartleby inspirou sobremaneira uma crítica que buscava nos elementos da sua vida confeccionar uma chave capaz de desvendar os mistérios da sua obra. Quando decide voltar-se para a escrita dos contos, que naquele tempo possuíam como *locus* mais natural o periódico jornalístico, ele opera algumas mudanças importantes no seu estilo narrativo. O que se nota, nesse novo estilo, é que a fugacidade que permeia o ambiente jornalístico parece ter inspirado uma prosa mais contida, que não se explica a si mesma pela voz do narrador, como acontece no romance. Melville se volta aqui mais explicitamente para os eventos mais triviais do nosso cotidiano, ao mesmo tempo em que preserva a preocupação com a temática da constituição da individualidade moderna.

Nos três contos que são objeto deste estudo, essa temática se desenvolve a partir de um jogo narrativo semelhante àquele que encontramos entre Ishmael e Ahab: o encontro entre o narrador-personagem e o outro misterioso. Vemos um eu constituir-se a partir daquilo que não sabe sobre esse outro que lhe causa tanto fascínio. O estilo ficcional particular das narrativas curtas promove, nesse caso, outros efeitos; o confronto direto entre as falas e os discursos dos personagens impulsiona uma constituição subjetiva que resiste, em um primeiro momento, à aceitação da contingência da vida, de modo que a transformação do personagem se dá de forma mais sutil e nem sempre consciente.

Seja por meio da prosa exuberante de Ishmael, ou por meio do estilo mais sucinto dos narradores dos contos, essas narrativas partem da premissa de que a

vida moderna é ampla e múltipla demais para concebermos qualquer possibilidade da experiência humana - e de experiência literária - de maneira absoluta. Esses textos então abrem certo espaço entre e as vozes do narrador e dos personagens, de modo que o leitor pode ensaiar uma forma de ver o mundo a partir de diversas perspectivas, tal como o pintor cosmopolita de Baudelaire - tal como fez o olhar dinâmico e inquieto do próprio escritor, ao mesmo tempo homem que viveu entre canibais, como relatou em suas primeiras narrativas, e homem que sentiu o pulsar da vida, tão veloz e múltipla, nas ruas das grandes metrópoles do mundo à época. Nas narrativas que constituem esse estudo, o que vemos é aquilo que Melville dramatizou, de maneira mais ilustrativa do que em qualquer outra obra, em "The Piazza": a construção do modo como um indivíduo apreende a realidade com base nas diferentes perspectivas que ele pode assumir. É isso o que notou Marvin Fisher em um dos primeiros estudos sobre a obra contista de Melville: "the concept of point of view is technique as well as theme in these stories and constitutes a good part of Melville's modernity" (FISHER, 1977, p. X).

Para compreender o modo como Melville desenvolve essas questões, torna-se necessário, em primeiro lugar, definir o que se compreende aqui como individualidade moderna e sua relação com as formas ficcionais existentes em meados do século XIX. O primeiro capítulo deste estudo leva essa tarefa a cabo, localizando assim a obra do escritor no contexto literário do seu tempo. A análise das obras se desenvolve a partir de dois blocos: no primeiro deles, exposto no segundo capítulo, encontra-se o debate em torno do modo como *Moby-Dick* trabalha com certa concepção de individualidade contingente em paralelo à discussão em torno do modo como se constitui o romance moderno.

O terceiro capítulo introduz o segundo bloco, dedicado à análise dos três contos. Esse capítulo é dedicado à discussão em torno das teorias do conto, de modo a mostrar a limitação de tais teorias e a necessidade de analisar essas narrativas curtas à luz do debate em torno do romance moderno. O quarto e último capítulo dedica-se à análise detalhada de cada um dos contos, encerrando o segundo bloco de análise. Na análise detalhada de cada conto, ficará claro as semelhanças e diferenças entre cada uma dessas narrativas, e o modo particular como elas dialogam com temas que já se encontravam no romance.

\*\*\*

Geoffrey Sanborn inicia o seu percurso em *The value of Herman Melville* tentando alertar o leitor sobre o perigo das expectativas que ele pode ter gerado após um século de fortuna crítica sobre esse que se tornou um gigante da literatura americana e mundial. O propósito de um livro como *Moby-Dick*, ele afirma, não é exatamente promover uma leitura rigorosa e exaustiva: “It was meant to be a stimulant to thought and feeling; it was meant to make your mind a more interesting and enjoyable place” (SANBORN, 2018, p. 2). O propósito do livro é, acima de tudo,

to be in a meaningful relationship with you, and it will do almost anything [...] in order to make that happen. *Moby-Dick* isn't about the effort to think about the Problem of the Universe, as one of its reviewers derisively suggested; it's about the effort to think about the Problem of the Universe in the company of another mind, the effort to feel, in the deepest recesses of your consciousness, at least temporarily unalone. Nothing is solved when the *Pequod* goes down, but you and Ishmael are still miraculously afloat. (SANBORN, 2018, p. 2-3)

Foi por entender o potencial que um texto literário possui para transformar mentes individuais, ainda que essa transformação seja muito lenta e muitas vezes pouco evidente, que concordei com Sanborn e busquei dar maior espaço ao meu lugar como leitora em meio à necessidade de assumir certo rigor acadêmico. As páginas que se seguem partem do princípio de que o papel da crítica literária não é, por um lado, revelar a verdade sobre um texto, e nem, por outro lado, utilizar um texto para comprovar os pressupostos de uma teoria. O papel da crítica é, ao meu ver, propor ideias, encadear debates, e permitir que nós, leitores, possamos nos refazer a partir dos diálogos que vemos surgir pela leitura de um texto literário.

A partir disso, creio que, para fazer de sua mente “um lugar mais interessante e agradável”, o leitor dessas narrativas precisa permitir-se questionar o que há de mecânico e convencional no seu próprio cotidiano, e jogar-se em uma espécie de realidade na qual habitam pessoas “literárias”, por assim dizer, ao lado das quais nos vemos, similarmente ao negro Babo, como verdadeiras colmeias de sutileza (*hive of subtlety*, MELVILLE, 2016, p. 137), sob o olhar de uma intrigante de Lima, observando a vasta Plaza pela fresta estreita de sua vestimenta. Ao abrir-me para as transformações nas quais essas narrativas de Melville nos permitem engajar, tentei conceber-me em alguma medida a partir dos olhares e experiências dos seus

personagens, de modo a registrar no papel não apenas um estudo criterioso da sua obra, mas também uma autêntica experiência de leitura. Creio que assim se faz justiça à importância da sua obra para o nosso tempo, à importância dos clássicos para a saúde da nossa mente, e a importância da literatura nesse mundo cheio de absolutas e violentas certezas.

## 2 CALL ME HERMAN MELVILLE: O INDIVÍDUO DA VIDA MODERNA

You must believe in Shakespeare's unapproachability, or quit the country. But what sort of a belief is this for an American, a man who is bound to carry republican progressiveness into Literature, as well as into Life? Believe me, my friends, that Shakespeares are this day being born on the banks of Ohio. (MELVILLE, 1997, p. 310)

A cena literária que se desenrola ao norte dos Estados Unidos da América ao longo do século XIX é marcada por uma variedade de escritores - ensaístas, poetas, poucos romancistas, muitos contistas. A maturidade e consolidação literária do país foi se formando nas primeiras décadas do século e sofreu inúmeras transformações, sobretudo nos anos anteriores e posteriores à guerra civil - transformações essas que acompanharam a própria transformação social, cultural e econômica ocorrida na sociedade americana no decorrer daqueles anos. Herman Melville desponta em meio a esse vasto conjunto de escritores como um corpo estranho, com seu projeto literário próprio e singular, e seu modelo de ficção totalmente avesso aos modelos existentes na época. Seu olhar, por outro lado, observava muito atentamente o que se passava ao seu redor. Para dar forma literária às suas reflexões a respeito de suas experiências foi necessário ir muito além do que foram seus contemporâneos: faltavam-lhe ferramentas para tal; Melville então criou suas próprias ferramentas.

Esse foi um século crucial para a formação do país enquanto União Federativa, baseada em um modelo capitalista que promoveu uma rápida urbanização e industrialização, as quais se sobrepuseram ao antigo modelo agrário e, ao final, escravocrata. A unificação das diversas unidades federativas não se deu sem extraordinárias tensões e conflitos que expuseram as inúmeras idiossincrasias de um projeto expansionista e, do ponto de vista social e cultural, homogeneizante, com vistas a consolidar entre os cidadãos uma ideia de nação que se sobrepusesse às peculiaridades das culturas locais, vistas como obstáculos para a concretização de tal projeto (HANN, 2016, p. 5-6). Com a pressão de tais transformações, os indivíduos eram pouco a pouco tomados de assalto e arrastados para um novo mundo, tal como o pacato Rip Van Winkle de Irving, que, após adormecer por apenas 20 anos, dá-nos a impressão de ter-se alienado durante um século inteiro.

Retrato do cidadão americano que se encontra na transição entre a antiga ordem colonial e a nova ordem republicana e democrática, Rip Van Winkle, personagem criado por Washington Irving em 1819, vê-se completamente perdido

após perceber que seu nome não é mais reconhecido entre os moradores do seu vilarejo. Inerte, entregue a uma imobilidade reconfortante, Rip movia-se de maneira quase automática em sua comunidade, certo dos caminhos e da identidade das pessoas que lhe atravessavam a vida. Ao acordar de um sono profundo, encontra outras pessoas, outra cultura, outra vida. Não reconhece seu vilarejo, nem tampouco os moradores. Sua casa, agora abandonada e jogada às traças, não mais apresenta o ordenamento antes garantido pela supervisão de sua esposa - pavorosa, porém constante. Seu sobrenome já não é único, seus ascendentes e descendentes são pessoas obscurecidas pela nova e vasta sociedade, sua devoção ao rei é hostilizada. Esse personagem inaugura, na literatura americana, o debate em torno da individualidade humana e suas relações em sociedades cada vez mais complexas, sociedades em que a metafísica já não tem mais o papel de ordenar a vida dos homens e dar sentido aos objetos ao seu redor, como era comum em contextos sociais mais antigos. As perguntas centrais das produções literárias de destaque a partir disso são: quem somos nós? quem são eles?

Irving, no entanto, não encheu os olhos do grande sociólogo e ensaísta francês, Alexis De Tocqueville, nem tampouco o fizeram as primeiras publicações, ocorridas ao longo da década de 1830, de Ralph Waldo Emerson, Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne - nomes que hoje ocupam um lugar privilegiado no cânone da literatura americana. No segundo volume do seu famigerado *De la Démocratie en Amérique*, publicado em 1840, Tocqueville atribuiu um duro diagnóstico ao cenário literário americano: “The inhabitants of the United States have then at present, properly speaking, no literature” (TOCQUEVILLE, 2006, loc 1014-1015). Apesar de apresentar certo otimismo em relação às futuras gerações literárias, Tocqueville demonstra pouca simpatia em relação às circunstâncias que envolvem a produção literária de uma nação democrática como a americana. A tendência, ele nota, era que as artes se tornassem produtos manufaturados como qualquer outro objeto; vigora o princípio da multiplicação dos textos em detrimento da perfeição do estilo segundo regras e convenções estabelecidas por uma classe dominante, como supostamente ocorria em sociedades aristocráticas. Assim, em sua perspectiva, a intensa produção literária americana apresenta pouco valor estético em sua maioria,

enquanto as obras inglesas republicadas em solo americano seguiam dominando o mercado nacional<sup>1</sup>.

Entre os anos 1840 e 1850, a mudança que se percebe nos modos de produção no contexto americano se encontra a todo vapor; eram muitos os escritores que buscavam adaptar-se à nova ordem do capital em prol da sua própria sobrevivência, ampliando o ritmo de produção e consequentemente restringindo a singularidade e particularidade dos objetos produzidos. Nesse sentido, a fim de vender, quase tudo seria permitido - até mesmo atribuir aos produtos qualidades que não necessariamente seriam reais, como percebe Tocqueville (2006, loc 939-940). Multiplicavam-se, assim, em todos os cantos do país, narrativas breves e simples, focadas em enredos fantásticos - à maneira das novelas de cavalaria contra as quais escreveu Cervantes -, dentro de uma sucessão linear de eventos que fossem capazes de entreter o trabalhador exausto depois de uma jornada de mais de 10 horas de trabalho.

Foi somente nos anos 1850 que se começou a consolidar a ideia de uma “Literatura Americana” que ultrapassasse os limites locais e os interesses momentâneos de um público resistente a valores artísticos universais. A palavra “literatura”, nesse contexto, possui um sentido específico: atribuía-se um valor “literário” às narrativas ficcionais, diferentes daquelas que Jonathan Arac chama de “narrativas pessoais”, como o *Seven Years before the Mast* (1840) de Richard Henry Dana Jr. ou o *Walden* (1854) de Henry David Thoreau (ARAC, 1995, p. 661). Nathaniel Hawthorne ocupou um lugar privilegiado entre os círculos literários da época, sendo um dos primeiros grandes romancistas em um solo onde a produção romanesca até então não germinava. Os textos de autores nacionais de maior reconhecimento literário até fins da década de 1840 eram em sua grande maioria contos, entendidos entre muitos críticos atuais como algo diferente das narrativas curtas que surgiram a partir de fins do século XIX, sob a influência do movimento realista francês. Para esses críticos, Hawthorne e Poe produziram *tales*, isto é, narrativas com grande vigor alegórico, distintas da forma romanesca que vigorou no ocidente ao longo do mesmo século. Esse tema será debatido com mais detalhes mais adiante; por ora, basta ter em mente o fato de que até o início dos anos 1850 não existia uma tradição romanesca nos EUA. Predominava no público, mesmo

---

<sup>1</sup> Ver capítulo XIII: “Literary Characteristics of Democratic Ages” (TOCQUEVILLE, 2006, loc 994).

entre os leitores mais exigentes, a preferência por narrativas curtas, e os romances que eram lidos no novo mundo eram provenientes do contexto europeu, que ainda lidava com uma noção de literatura sob a influência dos movimentos classicistas que ganharam força naquele contexto a partir do século XVIII. A ficção de Melville, nesse cenário, mesmo em suas primeiras obras, destoava bastante em relação ao que estava sendo produzido no momento.

O diagnóstico *avant la lettre* que Tocqueville traça de uma literatura nascente em uma nação democrática é constituído justamente a partir do contraste que percebe em relação àquela produzida em sociedades aristocráticas:

Taken as a whole, literature in democratic ages can never present, as it does in the periods of aristocracy, an aspect of order, regularity, science, and art; its form will, on the contrary, ordinarily be slighted, sometimes despised. Style will frequently be fantastic, incorrect, overburdened, and loose — almost always vehement and bold. Authors will aim at rapidity of execution, more than at perfection of detail. Small productions will be more common than bulky books; there will be more wit than erudition, more imagination than profundity; and literary performances will bear marks of an untutored and rude vigor of thought — frequently of great variety and singular fecundity. (TOCQUEVILLE, 2006, loc 1072-1077)

Na nova ordem democrática, os homens têm pressa: tempo é dinheiro, e a passagem do tempo é tão veloz que os indivíduos preferem obras simples, rápidas e de fácil entendimento. Nesse sentido, a retórica classicista, com sua extensa e detalhada investigação das paixões humanas dentro de uma forma literária relativamente regular e estável, já não tem mais tanto espaço entre os escritores americanos que surgem ao longo do século XIX. Entretanto, em todos os cantos do ocidente permanecia - e ainda permanece -, mesmo que em círculos reduzidos, um fervor intelectual que estimula uma produção literária carregada de um valor cultural e artístico avesso à concepção da literatura como simples *commodity*. Para o escritor ousado, o desafio seria justamente usar a liberdade concebida a partir dos movimentos liberais e democráticos não somente em seu próprio favor, mas também em favor da sua arte, e ainda assim obter amplo reconhecimento. Raramente as duas coisas andavam juntas, e frequentemente o esforço do gênio artístico precisava ser pago com o desprezo ou a indiferença do público leitor. Não por acaso Eric Auerbach percebe uma intensificação do desacordo entre o público geral e o escritor literário ao longo do século XIX, este muitas vezes alimentando repulsa em relação àquela (AUERBACH, 2021, loc 9970-9974).

Herman Melville se vê justamente neste campo, ao mesmo tempo livre, amplo e minado. Grande entusiasta da liberdade conferida aos indivíduos pela jovem democracia americana, ele percebe, no entanto, que o mercado massacra suas aspirações literárias individuais, e limita seu desejo de dizer ao mundo aquilo que o mundo muitas vezes não deseja ouvir ou não compreende. O valor que os leitores passaram a enxergar em sua obra a partir dos anos 1920, entretanto, não deixa dúvida quanto ao seu domínio de um estilo literário que permaneceu (ou retornou, já que sua obra ficou obscurecida por várias décadas) vivo no tempo, a despeito da fugacidade que domina os objetos produzidos dentro dessa lógica de produção em massa. O ambiente urbanizado, com sua variedade de indivíduos e a multiplicidade de discursos - panfletos, jornais, revistas - serviu a ele não como força centrífuga, direcionada à síntese das variadas perspectivas sobre as relações humanas em uma só, universal, mas sim como estímulo para *a abertura ao outro*, com todas as suas diferentes perspectivas e experiências.

Seu estilo é absolutamente singular porque ao invés de projetar, no âmbito da sua prosa, uma ideia de indivíduo essencializada, que fosse capaz de abarcar e atrair a imaginação simples e limitada do grande público, ele sugere uma variedade de possibilidades existenciais a partir do olhar de um único sujeito, que segue desenvolvendo-se e transformando-se na medida em que suas experiências são registradas no papel. Seja pela prosa extremamente inquieta de Ishmael, que busca dramatizar na própria estrutura do texto sua subjetividade múltipla e errante, seja pelo discurso desconcertado de um narrador que se vê forçado a repensar seus valores mais caros, como acontece em “Bartleby, the Scrivener”, “Jimmy Rose” e “Benito Cereno”, o homem moderno pintado por Melville é um homem plural, de uma pluralidade que se constitui a partir da sua experiência com o outro.

Por isso Delbanco notou que sua escrita mais fecunda foi gestada no tempo em que viveu em Nova Iorque, em fins dos anos 1840: sua prosa é movida por uma pulsação veloz, em que se vê a surpresa e a agitação de um sujeito afetado por um sem-número de imagens que lhe atravessam o olhar na cidade e lhe afetam a sensibilidade. Para o crítico, se por um lado Nova Iorque

broke open Melville's style, it opened his mind as well to the cosmopolitan idea of a nation to which one belongs not by virtue of some blood lineage that leads back into the past, but by consent to the as-yet-unrealized ideal

of a nation comprehending all peoples [...] in a future of universal freedom. New York was the birthplace of Melville's democratic imagination - both in substance and style. (DELBANCO, 2005, p. 119)

Esse ideal de nação, de modernidade, e de individualidade só poderia ser vislumbrado a partir das diversas experiências particulares dos indivíduos que dela fazem parte e a constituem. Seu estilo é moldado a partir dessa visão pluralista do indivíduo com sua liberdade, sua infinita possibilidade de escolhas, algo que começa a se desenrolar na imaginação do homem ocidental a partir do pensamento humanista que surge no século XV (FIGUEIREDO, 2007, p. 23-25). É nesse momento que começa a se formar o que se convencionou chamar de “homem moderno”: o homem autônomo, racional, capaz de realizar suas próprias escolhas e de produzir, individualmente, conhecimentos sobre si e sobre o mundo.

Tal estilo terá sua expressão máxima na sua obra prima. Uma ode à democracia, como diria F. O. Matthiessen, *Moby-Dick* (1951) é uma obra investida de imagens que buscam iluminar o homem em suas variadas experiências e relações, e isso de forma tão intensa que exigiria uma força e uma experimentação literária jamais vistas antes em solo americano; uma força compatível com - ou mesmo proveniente dele - o espírito democrático em ascensão, ainda que ele não alcançasse sua plenitude, como Melville notava, entre a maioria dos seus concidadãos. Ishmael chega a verbalizar esse propósito em vários momentos, entre eles:

They were nearly all Islanders in the Pequod, *Isolatoos* too, I call such, not acknowledging the common continent of men, but each *Isolato* living on a separate continent of his own. Yet now, federated along one keel, what a set these *Isolatoos* were! (MELVILLE, 2003, p. 131-132)

Entretanto, no estilo mais contido e alinhado ao realismo que percebemos nos contos, sobretudo nos três contos em questão, Melville demonstra o mesmo interesse, agora por meio de novas ferramentas, em colocar à vista do leitor um indivíduo vivendo sua experiência em uma vida moderna - e democrática - com toda a riqueza dos seus detalhes: sua glória e suas mazelas. Em “Jimmy Rose”, William Ford descreve essa figura quixotesca que nos lembra a dupla face dessa vida: o progresso e a liberdade, ao lado do tempo que tudo corrói e nos mostra que hoje já não somos mais o que éramos ontem:

He lived in an attic, where he supplied himself with food. He took but one regular repast a day - meal and milk - and nothing more, unless procured at others' tables. Often about the tea-hour he would drop in upon some old acquaintance, clad in his neat, forlorn frock coat, with worn velvet sewed upon the edges of the cuffs, and a similar device upon the hems of his pantaloons, to hide that dire look of having been grated off by rats. On Sunday he made a point of always dining at some fine house or other. (MELVILLE, 1997, p. 339)

Seu estilo é marcado por essa contradição que ele percebe ao seu redor, sobretudo nos ambientes urbanos: Melville escreve a partir de uma perspectiva capaz de enxergar a contemporaneidade de obras produzidas em sociedades aristocráticas, pois que as obras literárias iluminam a vivência dos homens em seu tempo, deixando ver os traços do passado no presente, e lembrando-nos que a ausência de liberdade existente entre os homens do passado agora aparece com nova roupagem: pobreza, miséria, desigualdades: tudo aquilo que mancha o aclamado ideal democrático. Para Matthiessen, a realidade que ele via, com todas as suas ambiguidades e contradições, com traços de aristocracia em meio ao sistema democrático, tornou-o um homem cético, ainda que atado a certa metafísica filosófica e religiosa: "In his examination of both society and religion he became increasingly possessed by Hamlet's problem, by the difference between what seems and what is" (MATTHIESSEN, 1968, p. 376).

Em termos práticos, popularizar tal literatura não seria tarefa fácil, e o próprio Melville nunca admitiu que este fora em algum momento o seu propósito. De todo modo, como se sabe, esse feito não se concretizou em sua vida - a não ser de forma um tanto tímida quando das primeiras publicações e mais tarde quando publicou os contos nos periódicos jornalísticos -, e o nosso escritor se viu constantemente angustiado não apenas por suas elucubrações filosóficas, existenciais e políticas, como também pelas necessidades vitais de qualquer homem comum em uma sociedade capitalista industrializada. Nos anos 1840, embora já houvesse espaço para que os escritores americanos entrassem num amplo mercado editorial, abrindo-lhes as portas para um imenso público leitor, a competição com a literatura britânica era cruel, visto que ela era altamente apreciada pelo grande público e não possuía restrições de direitos autorais em solo americano - ou seja, os editores poderiam simplesmente editá-las e reimprimi-las, acumulando todo o lucro das vendas para si mesmos. Os escritores nativos teriam que pagar um preço pelo acesso que tinham a leitores de várias partes do país e do

mundo; e os editores, para manter sua posição no mercado, faziam inúmeras concessões em favor do que entendiam por “gosto do público”, nem sempre em acordo com o estilo do autor, e tinham, portanto, a palavra final sobre as obras nacionais enviadas ao prelo.

Por outro lado, isso não era necessariamente um grande problema para a produção de muitos escritores da época, ainda que originais como Poe e Hawthorne, ambos reconhecidos e apreciados pela crítica e pelo público geral quando da publicação de *Moby-Dick*. Para Melville, entretanto, a percepção da velocidade e da irregularidade no modo como o mundo moderno caminha produzia uma reação intelectual singular e um tanto avessa à opinião e ao gosto do público da época, formado de pessoas que buscavam atribuir à sua relação com os outros e com o mundo alguma regularidade, e alguma clareza à linha que os separa daquilo que é externo a si mesmas: de um lado o sujeito, de outro o objeto. De fato, as obras melvillianas, sobretudo após *Moby-Dick*, não se prendem à ordem, às convenções, e demonstram a irregularidade de que fala Tocqueville. Porém, a manipulação dessa irregularidade recebe um rigor artístico incontestável - no âmbito do entendimento da palavra “arte” na era democrática, obviamente. As narrativas de Melville, especialmente as que são objeto deste estudo, exigem um foco nos detalhes, na disposição e reposicionamento das palavras, no sutil contraste entre seres e objetos que eventualmente leva ao paroxismo e, em seguida, à dissolução dos opostos. Nos contos, um vivo jogo irônico se constrói por meio de um embate direto entre o narrador e o personagem central, colocando seu discurso em constante reformulação; em *Moby-Dick*, um narrador que manipula todo o processo narrativo a fim de emular os caminhos extremamente vastos dos seus pensamentos, quando diante do mistério de um outro que provoca ao mesmo tempo admiração e repulsa. A curiosidade sobre as idiossincrasias da mente humana que encontramos nesses dois nomes de maior destaque na época - Poe e Hawthorne - em momento algum é formulada em termos tão complexos. Por isso, ainda que tenha alcançado alguma expansão de público com os contos, Melville nunca chegou a ter um lugar duradouro entre os círculos literários da época.

Melville percebia que a ideia do ordenamento da vida não abandona rapidamente a retórica pública das sociedades democráticas; a metafísica antiga e medieval, com seu papel de estabilização das relações entre os indivíduos,

sobrevive não apenas em meio às classes aristocráticas europeias decadentes, mas também no novo mundo, ainda que não tenha exatamente a mesma função que tinha antes. Aumentam-se assim as tensões na medida em que o homem pouco a pouco vai consolidando sua autonomia e voltando o seu olhar não mais para Deus ou para qualquer ideal metafísico, mas para o seu próprio cotidiano, desfazendo-se dos laços que o mantinham ligado à comunidade e ao mundo de forma objetiva. Essa separação é motivo de grande angústia para o homem moderno, algo que Melville assimilou e buscou sondar e compreender por meio da sua escrita. Era claro para ele que aquela metafísica nunca morre, ainda que perca sua centralidade nas relações entre os indivíduos. Assim, sua abertura ao outro também abarca uma abertura ao que há de metafísico e aristocrático nas relações entre os indivíduos dentro de uma sociedade democrática.

O que se impunha ao cidadão americano - e também, de diferentes formas, ao homem ocidental de maneira geral - era a realidade nua e crua, do hoje e do aqui, pois é nela que ele vive, constituindo-a e sendo constituído por ela; a realidade é o palco e o pano de fundo sobre o qual ele atua, encontra diversos outros, e constrói sua autoimagem. Assim, realidade e individualidade andam lado a lado, e isso se dá em um contexto em que tal individualidade projeta-se diante de si mesma, a partir das inúmeras possibilidades que a realidade - veloz, obscura, múltipla, infinita e indeterminada - lhe oferece. Nesse novo contexto, cabe ao artista captar e dar forma a esses novos modos de vida; esse era o espírito do nosso escritor americano, que percebia os movimentos da modernidade tal como o pintor de Baudelaire, assim como o poeta o concebeu na década de 1860: um homem antes cosmopolita do que artista, atravessado pela existência de tantos outros, e tomado de uma irresistível curiosidade a respeito de tudo o que vê ao seu redor:

Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. (BAUDELAIRE, p. 9)

Ainda assim, as narrativas que serão objeto dessa análise não parecem inclinadas a uma concepção do autor da vida moderna por imagens tão mágicas e românticas quanto aquelas compostas pelo poeta francês, que concebe o pintor moderno quase como um deus, que tudo sente e tudo vê. Predomina nesses textos

- sobretudo nos contos - certo pragmatismo que permite perceber os limites impostos ao olhar não somente dos indivíduos concebidos ao longo da narrativa, como também de certa voz construída a partir das interações entre esses indivíduos. Trata-se de uma voz que deixa ver uma concepção de formação subjetiva mais alinhada ao pensamento do século XX, algo com o que a crítica especializada mais recente tende a concordar, embora isso se dê a partir de pressupostos distintos, a depender da perspectiva adotada. O drama moral do advogado em “Bartleby” mostra o quanto ele tenta, sem sucesso, ser coerente:

He remained as ever, a fixture in my chamber. Nay - if that were possible - he became still more of a fixture than before. What was to be done? He would do nothing in the office: why should he stay there? [...] Yet I was sorry for him. I speak less than truth when I say that, on his own account, he occasioned me uneasiness. If he would but have named a single relative or friend, I would instantly have written, and urged their taking the poor fellow away to some convenient retreat. But he seemed alone, absolutely alone in the universe. A bit of a wreck in the mid Atlantic. (MELVILLE, 2016, p. 39)

Que fazer com um indivíduo que não encontra qualquer forma de expressão dentro dos limites impostos pelas regras sociais? Bartleby é o próprio romântico que levou seu idealismo até as últimas consequências: “A bit of a wreck in the mid Atlantic”. Esse advogado incorpora justamente a necessidade vital de buscar formas de afirmação individual sem anular uma realidade que se apresenta repulsiva. Esse tipo de reflexão não encontra expressão nem nos grandes poetas românticos, nem no cosmopolitismo de Baudelaire.

A ideia de indivíduo e de realidade que se encontra nesses textos converge com o *eu* e o *amor às suas circunstâncias* de que fala Ortega em seu *Meditaciones del Quijote* (1914): por realidade entende-se a experiência humana em sua circunstância atual, com toda a sua contingência, algo que confere à literatura, segundo o filósofo espanhol, uma terceira dimensão, uma profundidade estética (ORTEGA Y GASSET, 2020, loc 1225), algo que dificilmente se encontra na literatura das sociedades antigas e medievais. O passado interessa aos escritores pós-renascentistas somente se concebido à luz do presente, não como mundo ideal ou como alvo principal do indivíduo que o observa. E o que o homem observa, sobre o pano de fundo desse real, é ele mesmo, suas circunstâncias e suas infinitas possibilidades de escolha. Seu olhar, entretanto, nunca poderá abarcar um bosque ou uma laranja inteira, como afirma Ortega, assim como Ishmael não pode ao

mesmo tempo observar e analisar as duas cabeças de baleia, dependuradas em cada lado do Pequod<sup>2</sup> para o benefício do seu estudo de “prática em cetologia”. Ishmael livremente se movimentava entre as duas cabeças, examina-as em todos os detalhes, mergulha dentro delas, como quem realmente quer sentir o que há de mais concreto na anatomia desses mamíferos. Mas ele traz essa concretude para a sua própria subjetividade, vendo-se e ouvindo-se com os minúsculos olhos e ouvidos desse monstro do mar:

Is it not curious, that so vast a being as the whale should see the world through so small an eye, and hear the thunder through an ear which is smaller than a hare's? But if his eyes were broad as the lens of Herschel's great telescope; and his ears capacious as the porches of cathedrals; would that make him any longer of sight, or sharper of hearing? Not at all. - Why then do you try to "enlarge" your mind? Subtilize it. (MELVILLE, 2003, p. 361-362)

Antes de ser apenas um discurso digressivo no meio da narrativa, esse tipo de atitude reflexiva é composta como uma verdadeira performance, de modo que os pensamentos registrados no papel aparecem com o frescor da mente que os acaba de compor, ao mesmo tempo em que se presentifica a própria experiência de examinar a cabeça do mamífero que se vê diante de si. Esse tipo de recurso é marca da escrita do nosso escritor, sobretudo em *Moby-Dick* e nas narrativas publicadas posteriormente. O mundo, para Ishmael, é largo demais para ser compreendido em uma única obra literária, ainda que ele demonstre em vários momentos o desejo de realizar tal façanha. Diferentemente do que parece acontecer no caso da baleia, ele, enquanto ser humano, pode focalizar e examinar apenas um objeto por vez, cabendo à escrita acompanhar esse processo; e a cada novo exame de um novo objeto, um novo aprendizado; conseqüentemente, algo sobre si é solto no ar para que o leitor o capture e trace suas conclusões. Com isso, personagem e narrador ganham vida própria, cabendo ao autor escolher as palavras e os lugares que elas devem ocupar, organizando o discurso narrativo em acordo com um projeto literário que, nesse caso, incorpora em si uma noção da individualidade moderna como algo dinâmico, em constante transformação.

Essa “terceira dimensão estética” não se encontra claramente em qualquer romancista que tenha surgido a partir do século XVIII, ao menos não antes de fins do século XIX. O modelo das novelas de cavalaria, centrados na aventura e na

---

<sup>2</sup> Ver capítulos 74 e 75 de *Moby-Dick*.

composição de personagens estáveis, perdurou ao longo dos séculos e alimentou - como ainda alimenta - grande parte das narrativas que alcançam o grande público. No cenário inglês da era vitoriana, vigoravam os modelos românticos - às vezes ultraromânticos - e o estilo caricatural das personagens de Dickens. James Wood nota como Dostoiévski foi um dos primeiros, juntamente aos franceses, a lançar mão desse tipo de aprofundamento na caracterização do personagem no romance. Ele argumenta que há, nesse caso, três camadas responsáveis pela constituição desse tipo de sujeito; a terceira é a que mais interessa para a compreensão do lugar que Melville ocupa no desenvolvimento do gênero no contexto ocidental:

The third and bottom layer of motive is beyond explanation and can only be understood religiously. These characters act like this because they want to be *known* - even if they are unaware of it, they want to reveal their baseness; they want to confess. They want to reveal the dark shamefulness of their souls, and so, without knowing quite why, they act "scandalously" and appallingly in front of others, so that people "better" than they can judge them for the wretches they are. (WOOD, 2008, p. 172)

É na tentativa de chegar nessa última camada da subjetividade do outro e, ao fim e ao cabo, da sua própria subjetividade, que Ishmael escreve. Isso também é o que motiva o capitão Delano, ainda que ele não admita o fato de que a sua própria imagem está nesse jogo. A familiaridade da imagem do seu barco, visto à distância a partir do navio estrangeiro onde ele se encontra, perde-se em meio à dúvida que se impõe pela imagem do outro, uma imagem que perturba tanto por seu mistério que chega a ser fantasmagórica aos olhos desse capitão tão seguro de si:

Observing the ship now helplessly fallen into a current, with enchanted sails, drifting with increased rapidity seaward; and noting that, from a lately intercepted projection of the land, the sealer was hidden, the stout mariner began to quake at thoughts which he barely durst confess to himself. Above all, he began to feel a ghostly dread of Don Benito. And yet when he roused himself, dilated his chest, felt himself strong on his legs, and coolly considered it - what did all these phantoms amount to? (MELVILLE, 2016, p. 80)

O advogado tenta explicar-se e explicar Bartleby a todo custo; o capitão Delano não suporta ver o que há de Babo em Cereno, já que Babo, ao fim, se cala; William Ford prefere preencher a escuridão na alma de Jimmy com rosas e pavões a ter que lidar com o desamparo material e metafísico em que se encontra o amigo. Ao lançar-se ao escrutínio da subjetividade desse outro misterioso, essas narrativas

promovem um verdadeiro efeito de espelhamento, uma vez que todo o discurso dos narradores e dos personagens está sujeito ao escrutínio do olhar do leitor. Esse nível de complexidade literária vai até mesmo mais além do que foram Flaubert e Dostoievski, e só encontra paralelo em meio à grande prosa modernista do século XX - a prosa de um Rosa, um Joyce, um Proust.

\*\*\*

Os escritores que integram o dito Renascimento Americano, como o denominou Matthiessen (1968) e grande parte da crítica a partir da sua perspectiva, alegam-se com a expansão da arte literária a um nível de secularização que só é possível em sociedades democráticas. A liberdade conferida ao americano após a revolução é para eles motivo de muito otimismo, assim como eram otimistas os humanistas que surgiram no âmbito do Renascimento italiano. A literatura obscura de Poe, no entanto, demonstra certa desconfiança em relação a esse novo homem que nasce a partir desse espírito do humanismo; salta aos seus olhos todas as psicoses e obsessões de sujeitos que não parecem ver com clareza a vantagem de entregar-se às suas circunstâncias, ao passo que buscam, aqui e ali em seus comportamentos, certa fixidez e concretude que o mundo insiste em negar-lhes. Hawthorne, por outro lado, vê-se surpreendido pela solidão em que se encontra, ao fim e ao cabo, o homem livre. Vemos flashes de sua figura na onisciência de alguns dos seus narradores, observando a partir de certa distância o desenrolar-se de uma vida cheia de ambiguidades e contradições. Ele vê o mistério que se forma em torno dos indivíduos ao seu redor, nota ser inútil ir a fundo para tentar desvendá-los, e então faz um aceno e disfarça o sorriso ao canto da boca: “Veja esse pobre Young Man Brown, perdido em suas fantasias, assustado com a realidade turva que enxerga pelo buraco da fechadura dos seus sonhos!”, assim ele diria. Esse Young Man Brown também caberia na imaginação de Melville. A perspectiva, porém, seria outra: se o escritor novaiorquino imaginasse um personagem tal como Brown, chegaria bem perto dele e perguntaria: “quem és?”, e entregar-lhe-ia a pena para que juntos pudessem escrever uma narrativa de sua vida. Juntos, mergulhariam os dois em suas consciências, trazendo à superfície diversas imagens, dignas dos mais estarrecedores mistérios lá encontrados.

O encontro com Hawthorne, como críticos e biógrafos já observaram, é algo crucial para compreender as mudanças pelas quais passou a escrita de Melville entre a publicação de *Moby-Dick*, em 1851, e os primeiros contos, publicados a partir de 1853. Se os primeiros contatos geraram uma forte amizade, com uma intensa e significativa correspondência entre os dois escritores, houve um momento, quando da publicação dos primeiros contos de Melville, que as diferenças entre eles passaram a apresentar-se como inconciliáveis. Hawthorne conferia à sua escrita, ainda que altamente sugestiva e irônica, um toque suave que aparentemente permitia a sua popularização entre o grande público; o escritor de Salem parece manter certo distanciamento entre a voz que pensa e o sujeito que age. É comum associar esse traço do estilo à relação pessoal entre ele e Melville, a qual começava a afrouxar-se quando a reserva de Hawthorne passou a incomodar o amigo de forma mais acentuada. Se a vida é cheia de enigmas e contradições, a reação de cada um deles - personalidade e escrita - diante dessa constatação era bastante diversa. Delbanco aponta para algo que diz muito sobre a relação entre o perfil e o estilo literário de cada um deles:

[...] it seems clear that Melville, like Ahab, was driven by a burning need to get at the *why* of things, while Hawthorne, like Starbuck, found something puerile and reckless in his friend's Faustian urge to know the unknowable. A blurter-outer confronting a man of circumspection, Melville was a seeker whereas Hawthorne was endowed with what Keats had called "negative capability" - the ability, that is, to live among "uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason". Perhaps his equanimity was the real object of Melville's envy. (DELBANCO, 2005, p. 211)

Melville percebia no amigo algo inquietante e imperscrutável, que ao início aguçava a sensibilidade ao passo que a amizade avançava, mas que tempos depois passou a ser vista como uma barreira deliberadamente imposta pela reserva do outro. No início, Melville percebe certa escuridão, um mistério, uma profundidade em meio à escrita de Hawthorne, que excita seu ânimo e o leva a escrever o famigerado ensaio *Hawthorne and his Mosses*, publicado na revista *The Literary World* em 1850. Na ocasião, ele compara o amigo a Shakespeare, que expõe a mesma escuridão e nela imprime a sua Verdade - isto é, sua perspectiva sincera sobre o que vê no mundo: "those short, quick probings at the very axis of reality"

(MELVILLE, 1997, p. 239). Assim como Hawthorne, o grande dramaturgo britânico aponta, ainda que sub repticiamente, para essa escuridão:

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. (MELVILLE, 1997, p. 239)

Parece-nos que, para o nosso escritor, é justamente a essa “verdade” que a liberdade garantida aos indivíduos em uma sociedade democrática se direciona. Melville provavelmente nunca teve acesso a esse fundo obscuro da realidade, ainda que tivesse um grande desejo de conhecê-lo. Algo semelhante se passa na relação entre narrador e personagem impressa em alguns dos seus textos, os quais se dedicam fundamentalmente a descrever justamente esse encontro entre dois indivíduos distintos, um tentando desvendar os mistérios do outro, e o que se passa na constituição subjetiva do observador diante do insondável objeto-sujeito observado. Trata-se de um conjunto de obras que evidencia certo salto no estilo do escritor, ao passo que se mantém a temática da constituição da individualidade moderna: de um lado, *Moby-Dick*, com uma magnitude expansiva; de outro, as narrativas curtas, com certa simplicidade inquieta - “Bartleby, the Scrivener”, “Jimmy Rose” e “Benito Cereno”. Em todos esses textos deparamo-nos com a surpresa de um personagem/narrador quando encontra um outro não somente imperscrutável como também resistente a qualquer investida que pretenda revelar sua “verdadeira” identidade.

\*\*\*

O humanismo (ou os humanismos) que surge a partir do século XV na Europa é sem dúvida uma semente que foi plantada para que se pudesse florescer o sistema democrático que nasce e se consolida nos EUA a partir de fins do século XVIII. É certo, porém, que na cultura, assim como na literatura, toda mudança implica em algumas perdas; se por um lado nos sentimos presos e restritos quando não somos donos das nossas escolhas, por outro lado a liberdade da escolha coloca-nos diante de uma infinidade de possibilidades, e o ato de escolher nem

sempre ocorre de forma feliz e tranquila. Pois junto à necessidade de escolha vem a incerteza, a dúvida, a insegurança.

É comum entre os pensadores e filósofos a partir do século XX afirmar que a perda da concretude e objetividade envolta da qual se constituía o destino e a autoimagem do homem nas sociedades antigas e medievais dá lugar à indeterminação, à abertura ao caos, e sobretudo a uma mudança fundamental na relação entre um indivíduo e outro. Os indivíduos passam a ligar-se um ao outro de maneira mais abstrata e genérica; e as comunidades passam a constituir sociedades, um termo mais abrangente e abstrato. Com a consolidação de um sistema democrático, essas mudanças se tornam ainda mais intensas, e da autonomia nasce o individualismo:

In democratic communities each citizen is habitually engaged in the contemplation of a very puny object, namely himself. If he ever raises his looks higher, he then perceives nothing but the immense form of society at large, or the still more imposing aspect of mankind. His ideas are all either extremely minute and clear, or extremely general and vague: what lies between is an open void. When he has been drawn out of his own sphere, therefore, he always expects that some amazing object will be offered to his attention; and it is on these terms alone that he consents to tear himself for an instant from the petty complicated cares which form the charm and the excitement of his life. (TOCQUEVILLE, 2006, loc 1341-1346)

Assim, toda - ou quase toda - a percepção do mundo passa pela percepção do homem sobre si mesmo. Séculos depois, Christopher Lasch discute as questões relativas a *selfhood* e identidade na sociedade americana contemporânea mais ou menos nesses termos, utilizando o conceito de *narcisismo*: quando vivemos em uma sociedade em que vigora o consumo em larga escala, a particularidade e a concretude dos objetos, como coisas separadas do sujeito, ao qual elas poderiam unir-se de maneira clara, dá lugar à indeterminação dos mesmos, vistos como extensões das fantasias do mesmo sujeito. Assim, cria-se uma dependência do sujeito com os objetos produzidos pelo mercado; no século XIX certamente a intensidade desse processo a nível mercadológico era muito menor, de modo que o sujeito se sentia ligado ao mundo a partir de objetos distintos. O que vemos, entretanto, é o fato de que o indivíduo do século XIX, assim como o indivíduo do nosso tempo, tem dificuldades para ver com clareza a linha que o separa daquilo que é externo à sua consciência. Assim, a incerteza que vigora nessas relações

gera o desejo de alcançar a harmonia que ele encontraria ao unir-se ao outro e ao mundo:

The minimal or narcissistic self is, above all, a self uncertain of its own outlines, longing either to remake the world in its own image or to merge into its environment in blissful union. (LASCH, 1984, p. 19)

Em dado momento, na tarefa de espremer o espermacete do cachalote que, esfriando, havia formado pequenos pedaços sólidos, Ishmael parece desenhar para o leitor todo esse processo de constituição de um sujeito que já não percebe com clareza as linhas que o separam do outro:

Squeeze! squeeze! all the morning long; I squeezed that sperm till I myself almost melted into it; I squeezed that sperm till a strange sort of insanity came over me; and I found myself unwittingly squeezing my co-laborers' hands in it, mistaking their hands for the gentle globules. (MELVILLE, 2003, p. 456)

Aquele sonho cartesiano que via muito claramente uma linha divisória entre o sujeito e o objeto transforma-se em um pesadelo, ainda que se admita que as instituições fundadas a partir desse pensamento continuem vivas e sejam fundamentais para a existência e sobrevivência das sociedades democráticas. O próprio movimento iluminista, principal influência para as revoluções americana e francesa e a formação das democracias no novo mundo, também se constitui por meio do que Todorov chama de “desvios”: em nome da liberdade, vimos o terror e o sangue correr das mãos da burguesia, ao passo que, segundo afirmam, a marcha pelo progresso autorizou não apenas a colonização como também os discursos totalitários do século XX (TODOROV, 2008, p. 33-38). Para Berlin (1999), o movimento romântico de fins do século XVIII é uma peça fundamental para compreender esse giro na forma como o homem passou a descrever sua subjetividade.

Como vimos, Tocqueville já vislumbrava em certa medida essa problemática, que se tornará mais clara e inelutável em meio ao pensamento que se produz a partir da década de 1920 - justamente o momento em que acontece o que se passou a denominar “Melville Revival”<sup>3</sup>. O século XIX, no entanto, ainda não havia

---

<sup>3</sup> F. O. Matthiessen consolidou e popularizou, a partir dos anos 1940, uma nova visão crítica a respeito da obra de Melville, concedendo-lhe o lugar que hoje possui no cânone americano e

visto muito claramente as vantagens de uma intensa massificação do mercado; faltava ainda uma acomodação dentro dessa nova realidade, de modo que, a despeito da consolidação do país em torno de um sistema democrático, a prometida e ovacionada igualdade, parceira da liberdade, não se verificava no cotidiano de milhões de cidadãos. Por um lado, a economia do país ainda era muito instável, com vários episódios de crise e recessão ao longo dos anos em que se deu a intensificação do mercado. Como consequência, a miséria se propagava pelas cidades, e a liberdade estava longe de ser garantida não apenas entre os negros, mas também entre uma massa de trabalhadores brancos, extremamente vulneráveis e sujeitos aos caprichos dos empregadores, sofrendo frequentemente violência física quando não conseguiam alcançar as metas de produtividade impostas por seus patrões (HAHN, 2016, p. 91).

Esse cenário era visto de forma muito evidente em grandes centros urbanos, em especial em Nova Iorque, exibindo situações de pobreza em meio à riqueza, resultado de uma intensa imigração vinda de dentro e fora do país que a cidade não conseguia efetivamente absorver. No cinema americano, a figura do pacato Joe Buck, herói do filme *Midnight Cowboy* (1969), lança luz sobre o estado de coisas em que se encontrava, no século XIX como nos anos 1960, e ainda hoje se encontra, a consagrada capital do mundo. Somando-se a isso - ou em grande medida como consequência disso -, o século XIX viveu uma forte retração cultural em relação à autonomia que os indivíduos vinham pouco a pouco conquistando, desde o século XV. O papel da religião foi fundamental nos EUA para estabelecer as bases do moralismo público que regia em grande parte a vida privada dos indivíduos, temerosos de que algum tipo de revolta pudesse acontecer para tirar-lhes a segurança e o sossego.

A falta de ordenamento da vida tornava-se extremamente penosa. Como percebeu Tocqueville, a autonomia que liberta o homem da tirania da monarquia, da igreja e da metafísica enquanto retórica pública, colocando-o no centro das suas próprias atenções, deixa um vazio, o qual se transforma em um terreno movediço e recheado de conflitos. Inúmeras foram as tentativas para preenchê-lo e apaziguar

---

ocidental. O interesse pela obra de Melville, no entanto, surge quando vários críticos e escritores, ainda nos anos 1920, apontaram para a atualidade de suas obras, entre eles D. H. Lawrence, que publicou um influente ensaio a respeito de *Moby-Dick* na revista *Studies in Classic American Literature* em 1923.

os ânimos, e tentar conferir certa objetividade a algo que começava a se tornar insuportavelmente abstrato. O século XVII viu nascer pensadores como Descartes e Locke, que buscaram atribuir à autonomia do homem certa disciplina, pois o caos já não era mais motivo de tanta excitação e otimismo, e o cientificismo que surge a partir daí busca conferir à ciência o papel que antes pertencia a Deus. De fato, Figueiredo argumenta que a ideia da autonomia humana que surge no renascimento seguiu seu curso e seu desenvolvimento até o século XX, porém nem sempre tal autonomia e a liberdade que ela garante se mostrou benéfica ao homem ocidental:

O que foi um dia motivo de honra e dignidade tem sido frequentemente uma carga a ser suportada. Mais que isso: foram e são inúmeras as tentativas de nos livrarmos dela. Sistemas filosóficos, dispositivos macro e micropolíticos, saberes científicos e outros foram mobilizados, seja para descobrir ao homem uma natureza e uma identidade, seja para lhes impor uma e outra. (FIGUEIREDO, 2007, p. 25)

Nos estágios iniciais da democracia americana, esse vazio era visto como uma falta de controle, algo que o cidadão americano não conseguia suportar. O caos, a dúvida, a indeterminação dos objetos e, sobretudo, da identidade dos outros era algo que gerava bastante angústia. Tal angústia convertia-se em terror, e o terror produzia diversas instituições de controle, as quais formavam as bases para a constituição do gosto e da opinião pública, a qual invariavelmente impunha restrições ao desejo individual.

A literatura certamente era, entre outros produtos culturais, objeto de tal controle, ainda que a liberdade econômica salvaguardasse certa independência aos escritores. Projetos literários muito ousados, como os de Melville, dificilmente teriam sucesso em tal contexto, apesar da abertura que se dava em um mercado editorial cada vez mais organizado (BELL, 1995, p. 16-17). Melville já tinha sentido essas dificuldades nas suas primeiras publicações; *Typee* (1846) e *Omoo* (1847) tinham alcançado um bom número em vendas, mas receberam muitas críticas negativas por pintar um estilo de vida avesso aos padrões estabelecidos para uma vida doméstica virtuosa e cristã, evidenciando, em vez disso, um movimento de afastamento em relação aos valores morais familiares tão caros ao americano médio da época (ARAC, 1995, p. 680). Assim, tensões econômicas, sociais e

culturais formavam um cenário bastante difícil para que o nosso escritor pudesse dedicar-se de forma tranquila à sua escrita e à sua carreira.

Com *Mardi* (1848), Melville abandonou o modelo de narrativa aventuresca e investiu na investigação da consciência subjetiva dos personagens; com *Moby-Dick*, ele ampliou o diálogo com diversas formas e tradições literárias, e compôs uma obra que radicaliza a investigação da subjetividade humana a partir da experiência cotidiana no mundo moderno. Se sua narrativa se diferencia daquelas que já demonstravam curiosidade em relação aos percalços da mente humana, como vemos em Poe e Hawthorne, essa diferença se torna ainda mais visível em relação às narrativas que circulavam mais popularmente no mercado, sobretudo aquelas publicadas por mulheres. No mesmo ano em que *Moby-Dick* foi lançado, obras como *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet B. Stowe, tornaram-se grandes sucessos comerciais. Melville então partiu para a publicação de contos em revistas literárias, as quais se encontravam no seu auge de popularidade. Mesmo assim, revistas como *Putnam's Monthly Magazine*, uma das que buscavam lançar textos de autores nacionais, ainda tinham um número relativamente pequeno de leitores em meados dos anos 1850, e a revista acabou indo à falência em 1857 (BELL, 1995, p. 78-80).

Como sabemos, *Moby-Dick* constituiu seu projeto literário de maior destaque; vemos no romance um grande esforço para tentar compreender esse mundo extremamente vasto e em intensa transformação. A jornada no Pequod é recheada de tudo e de nada, de um vazio e de uma multiplicação de sentidos, das promessas da democracia e das frustrações decorrentes dela. A figura de Ishmael percorre o oceano Atlântico e chega ao Pacífico como quem deu toda uma volta ao mundo, e como quem viu tudo o que há de melhor e pior na humanidade. Temos a impressão de que ele chegou ao fundo da terra, em algum lugar onde não se sabe a distinção entre a vida e a morte, e voltou para dizer o que viu. É o que se percebe quando ele descreve, no epílogo, o que viveu ao ver o Pequod afundando:

Round and round, then, and ever contracting towards the button-like black bubble at the axis of that slowly wheeling circle, like another Ixion I did revolve. Till, gaining that vital centre, the black bubble upward burst; and now, liberated by reason of its cunning spring, and, owing to its great buoyancy, rising with great force, the coffin-buoy shot lengthwise from the sea, fell over, and floated by my side. (MELVILLE, 2003, p. 625)

A impressão que ele deixa é a de que ele viu a morte, sentiu seu cheiro e seu toque - as aliterações parecem querer ativar o sistema sensorial do leitor -, e foi cuspidor de volta à vida, como o próprio Jonas foi expelido do fundo do ventre do cachalote por meio de seu espiráculo. Do outro lado do buraco negro seguiu Ahab, aquele que, ao longo da estória, recolheria e concentraria em si toda a escuridão encontrada no caminho percorrido pelo navio. Esse sujeito obscuro e misterioso seria o objeto central para onde Ishmael direcionaria o seu olhar, esboçando onisciência a partir da sua (de Ishmael) consciência individual; o capitão é uma espécie de objeto-sujeito que redireciona, aqui e ali, o olhar perplexo e sedento de mar do marinheiro. Ishmael parece mover-se sobre o Pequod como o próprio Melville se movia sobre as ruas de Nova Iorque: quanto mais vê, mais ele sente; quanto mais sente, mais experimenta; e quanto mais experimenta, muito mais ele é.

Pouco antes da publicação de *Moby-Dick*, Melville recolheu-se em sua fazenda em Pittsfield, Massachusetts, a qual veio a denominar *Arrowhead*. Os primeiros anos de excitação lá vividos foram dando espaço à frustração, e é comum interpretar “Bartleby, the scrivener” como a expressão máxima do pessimismo do escritor em relação à vida doméstica, à relação com Hawthorne, à literatura, e à vida de modo geral. Bartleby seria o escrivão que opta por não escrever como uma espécie de antiherói romântico, aquele que representaria o desencanto de Melville em relação ao seu projeto literário, não compreendido pelo público. Não podemos negar que o momento era diferente daquele em que viveu quando escrevia *Moby-Dick*, e é evidente que sua carreira como escritor no mercado editorial foi pouco a pouco declinando. O fato, entretanto, é que Bartleby não foi o último de seus personagens, nem o conto foi o último texto literário que ele escreveu e publicou.

O público ainda viu serem lançados outros textos; *The Confidence-Man* (1857) ainda expõe grande vigor e maturidade intelectual, além da intensa produção poética à qual se dedicou nas décadas seguintes, até retomar o terreno da ficção com *Billy Budd*, escrito (e não finalizado) até o fim da sua vida e publicado postumamente em 1924. Mas para além desses, diversos outros foram publicados em periódicos literários do tempo. Melville dedicou-se à escrita de contos entre 1853 e 1856, alguns deles tendo sido recolhidos e publicados em livro, intitulado *The Piazza Tales* (1856). Além de Bartleby, outros dois retomam, agora em miniatura, o

mesmo jogo narrativo de construção do sujeito que ele inaugurou com *Moby-Dick*: “Jimmy Rose” e “Benito Cereno”, ambos publicados em 1855.

Nesse novo contexto, as dificuldades financeiras aumentavam, e tornava-se cada vez mais difícil sustentar uma família com uma carreira no mercado literário. A amizade com Hawthorne afrouxava-se, e as críticas negativas em relação a *Moby-Dick* e mais ainda em relação a *Pierre, or the ambiguities* (1852), ameaçavam quaisquer pretensões que ele viesse a ter enquanto escritor nacional de destaque. Junto a isso somavam-se todos os conflitos políticos que ele já havia sentido nos anos em que viveu em Nova Iorque, com o partido *Whig* se desintegrando entre os membros que ora assumiam posturas expansionistas, o que implicava, no mínimo, condescendência em relação ao sistema escravocrata, ora assumiam o papel do abolicionista, ao mesmo tempo admitindo concordar com a ideia da inferioridade racial dos negros. As agruras e a miséria que havia visto nas ruas de Nova Iorque, e também em suas viagens a Londres, e a vida indigna dos marinheiros a qual experimentou na própria pele, tudo isso somava-se e amontoava-se diante de seus olhos quando resolveu dedicar-se à escrita das narrativas curtas. Melville escreveu esses textos em um momento em que a sociedade americana estava se afundando em intensos antagonismos ao mesmo tempo em que se erguiam as fundações da sua cultura e da sua riqueza, fruto em grande medida do suor dos negros nas plantações do sul. Naquele momento, a nação caminhava para o que veio a se tornar a guerra mais sangrenta que seus cidadãos haviam até então testemunhado.

Essas tensões, sobretudo no que concerne ao contexto da escravidão, ficaram bastante evidentes em “Benito Cereno”, em que vemos desenrolar-se o contato entre o Capitão Delano, um americano que comanda o *Bachelor’s Delight*, e Dom Benito Cereno, capitão de um navio espanhol sintomaticamente chamado *San Dominick*, fazendo referência à revolta ocorrida na ilha de Santo Domingo, em que foi declarada a independência do Haiti com vitória dos negros. Ali, assim como em *Moby-Dick*, vemos a onisciência de um narrador caminhar ao lado do olhar de um personagem que ao mesmo tempo vive e observa os acontecimentos. Entretanto, diferentemente do que se verifica no romance, no conto (ou novela, para alguns críticos), a onisciência aparece primeiro, e imiscui-se ao longo do texto na perspectiva do capitão americano, ao passo que o narrador segue descrevendo a situação em que Delano se encontra, buscando buscando com isso uma explicação

para o comportamento estranho do espanhol. A presença, ao final, de toda uma narrativa, traçada a partir de depoimentos, a respeito dos acontecimentos antes vistos pelos olhos de Delano, aparece com a promessa de dar a ver aquilo que estava escondido. Mas o capitão americano retoma a pena e, ao final, encerra a estória ratificando, pela fala de Cereno, a escuridão que nunca chega a ser desvendada:

“You are saved,” cried Captain Delano, more and more astonished and pained; “you are saved; what has cast such a shadow upon you? “The negro.” (MELVILLE, 2016, p. 136-137)

O silêncio encerra a história - silêncio de Cereno e de Babo, e Delano cede à dúvida admitindo que para além do “negro” a que alude Cereno, nada mais se pode alcançar - a despeito de toda a sua engenhosidade discursiva ao longo da narrativa para conferir significado ao silêncio do espanhol. Em torno dessas palavras aparece o perigo, sempre iminente, de um indivíduo perder o seu lugar ao sol. O sujeito-objeto observado cala-se e retira-se, deixando o observador apenas com as suas próprias e limitadas palavras. E é com elas e sobre elas que Delano imprime a sua própria (inter)subjetividade.

Em “Jimmy Rose”, a surpresa provocada pelo sujeito-objeto observado aparece literalmente colorida e floreada: rosas e pavões enfeitam a mansão que antes pertencia ao nobre Jimmy Rose, e William Ford, narrador que observa e admira o amigo, expõe com ainda mais clareza do que em “Benito Cereno” o medo da perda à qual é sujeitado Rose. Um dia rico e distinto, outro pobre e miserável: tal é o destino estampado na sala dos pavões (*parlor of the peacocks*), frequentada por ambos, e herdada por Ford, que permanece até o fim nessa corda bamba. Antes de encerrar a narrativa com aquela esperança metafísica sem a qual não consegue viver, ele insinua em suas entrelinhas aquele sentido oculto o qual não consegue alcançar. Assim, ele ao mesmo tempo afirma e ironiza suas próprias palavras:

And everytime I look at the wilted resplendence of those proud peacocks on the wall, I bethink *me* of the withering change in Jimmy’s once resplendent pride of state. But still again, every time I gaze upon those festoons of perpetual roses, mid which the faded peacocks hang, I bethink *me* of those undying roses which bloomed in ruined Jimmy’s cheek. (MELVILLE, 1997, p. 342, grifo meu)

Como sabemos, Bartleby também chega ao fim da vida desprovido de qualquer elemento que pudesse manter seu lugar não apenas na sociedade como também na humanidade como um todo, algo que se desenrola sob o olhar estarecido do seu patrão. Entretanto, assim como Ford, que constrói no texto as metáforas que garantem a dignidade do amigo, Bartleby adormece, nas palavras do advogado, “com os reis e conselheiros”, em um lugar que lembra a sublimidade e imortalidade das pirâmides egípcias: “wherein, by some strange magic, through the clefts, grass-seed, dropped by birds, had sprung” (MELVILLE, 2016, p. 53). Até o fim da história ele permanece atônito com a passagem do escrívão em sua vida, e ao mencionar o escritório das cartas mortas, deixa transparecer sua vã esperança de chegar ao fundo do ser de um homem tão desamparado - um desamparo que ele mesmo sente ao ver-se desprovido de qualquer ferramenta concreta que pudesse salvar o empregado:

Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring: - the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave; a bank-note sent in swifterst charity: - he whom it would relieve, nor eats nor hungers any more; pardon for those who died despairing; hope for those who died hunhoping; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities. On errands of life, these letters speed to death.

Ah Bartleby! Ah humanity! (MELVILLE, 2016, p. 54)

O outro que aparece deixa marcas em meio à obscuridade. Ao longo dessas narrativas, o que vemos são narradores que procuram - de maneira mais extenuante, insinuante e inconsciente do que se vê em *Moby-Dick* - imprimir nos textos *razões*, mas acabam invariavelmente por imprimir *metáforas*; tentam *revelar*, mas acabam por *descrever*; esforçam-se para *exprimir*, mas vêem-se invariavelmente presos ao ato de *sugerir*. À materialidade do mundo sobrepõem-se, intencionalmente ou não, com a *imaginação*. É somente dessa forma que eles podem atribuir para si mesmos algo que podemos chamar de *individualidade*.

Assim, o que liga esses textos - do romance aos contos - é o modo intersubjetivo como se dá a construção da individualidade dos narradores-personagens. Essas são narrativas baseadas na descrição de uma experiência do narrador (Ishmael, advogado, William Ford, narrador/Capitão Delano) ao entrar em contato com um outro (Ahab, Bartleby, Jimmy Rose, Benito Cereno) que lhes causa surpresa, em alguns casos associada ao medo, outros ao espanto, outros à inquietação - entre as muitas emoções que são vividas pelos narradores. Tal

encontro gera uma busca por um sentido oculto nas profundezas da subjetividade do outro, um sentido que explicaria seus motivos para agirem como tal e revelaria uma identidade concreta; desencadeia-se, então, um contraste entre uma perspectiva racional, no sentido cartesiano, e/ou moralista, perspectiva essa fundada sobretudo por uma retórica metafísica, e uma perspectiva pluralista e intersubjetiva. Com a resistência do outro, o narrador percebe, conscientemente ou não, que essa profundidade é imperscrutável - ela só pode ser imaginada, nunca revelada -, e que as palavras e as metáforas de que dispõem para a descrição do outro são bastante limitadas. Então, esses narradores acabam por engajar-se em um processo de readaptação do seu próprio *self* a essas novas e inesperadas circunstâncias, buscando novas palavras - isso é, novas ferramentas para uma nova forma de construir sentidos.

Cada narrador se empenha em descrever e explicar o comportamento do outro a partir da sua imaginação, que produz uma verdadeira profusão de imagens, utilizadas para levar a cabo a tarefa de descrever e tentar explicar tal comportamento. Esse movimento, no entanto, deságua na subjetividade do próprio narrador, que emerge dessa experiência como um indivíduo diferente de si mesmo, pois que ele incorpora (não sem perdas, conflitos e angústia), aos seus antigos valores, outros valores, novas verdades e diferentes perspectivas, cunhados a partir dessa experiência *extra-ordinária*. Esse novo indivíduo busca lidar, utilizando os meios que possui, com suas contingências, entre as quais a perda das garantias oferecidas pela estrutura moralizante de uma sociedade que rejeita a surpresa, a imprevisibilidade, a própria contingência. São pessoas de papel que reagem às imagens e aos sentidos pré-fabricados pelas diversas instituições modernas - escola, família, religião, governo, polícia, prisão - as quais ainda não aceitam os prejuízos decorrentes de uma sociedade livre e democrática, apesar dos seus diversos e evidentes benefícios. Essas estórias contam a história da batalha, que se trava na psiquê desses indivíduos, entre a liberdade, com suas consequências, e o confinamento, com suas garantias objetivas e concretas.

Salta aos olhos, nesses textos, a centralidade que ocupa a construção do personagem enquanto indivíduo moderno - não por seus ardores aristocráticos mal compreendidos, à maneira da grande tragédia clássica, ou pela passividade da sua subjetividade em relação ao *milieu*, como Auerbach (2021) nota, respectivamente,

nas prosas de Stendhal e Balzac. Nesse sentido, o personagem só pode ser concebido a partir de uma consciência que busca compreender os processos históricos que constituem uma sociedade, algo que, segundo Auerbach, só se nota de maneira clara na literatura ocidental a partir de Flaubert. Emma Bovary é um indivíduo capaz de enxergar-se de maneira autônoma, um indivíduo que, ao mesmo tempo, constitui e é constituído por uma coletividade, e vivendo dentro de uma sociedade atravessada por transformações capazes de deslocar rapidamente o papel que assume cada um dos seus cidadãos. Suas experiências e sensações são justamente o foco da narrativa, cujo narrador apropria-se da tarefa de colocar à frente do leitor a situação da personagem e deixar-lhe que a interprete livremente. Esse tipo de abordagem do foco narrativo e da caracterização do personagem é, para Auerbach, fundamental para que se pudesse desabrochar o romance moderno tal como ele o via no início do século XX:

O tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de grupos humanos mais amplos e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado, e, por outro lado, a inserção de personagens e acontecimentos cotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, com seu pano de fundo historicamente agitado, estes são, segundo nos parece, os fundamentos do Realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos. (AUERBACH, 2021, loc 9809-9813)

É sem dúvida visível a influência que o romantismo inglês exerce sobre a escrita de Melville, ávido leitor que era de Wordsworth e Coleridge; entretanto, há algo nesses textos, mesmo em *Moby-Dick*, que vai mais além daquela tendência à concentração do olhar, um tanto platônico, do sujeito sobre a sua própria interioridade que se percebe nos românticos ingleses. Melville possuía seus pés muito bem aterrados sobre o lugar e o tempo em que viveu, algo que não apenas os seus textos como também a sua própria biografia podem confirmar. A realidade muito viva de Bartleby se impõe no texto - o tédio do seu ofício, nos diz o advogado, jamais seria suportado por indivíduos com um temperamento “sanguíneo”, como imagina ser o caso do “vibrante poeta Byron” (MELVILLE, 2016, p. 25).

Por outro lado, se Flaubert angustiava-se para encontrar a palavra justa (*le juste mot*), aquela que lhe permitiria exprimir da forma mais acertada possível os estados de espírito tão caóticos e confusos dos seus personagens, Melville investe

mais intensamente no encontro e na dinâmica entre as palavras do narrador e as do personagem. Quando em primeira pessoa, o discurso é visivelmente perturbado pela avalanche de imagens que o narrador-personagem encontra em seu caminho; como resultado, suas palavras são confrontadas e remodeladas pelos discursos outros que encontra. Algo semelhante se passa quando da presença de uma voz onisciente, a qual se mistura à perspectiva do personagem para conferir uma nova camada aos movimentos da sua consciência. Esse tipo de composição narrativa confere ao discurso maior naturalidade e abertura à oscilação do que aquela que observamos na prosa realista francesa, algo que deságua no próprio modo como se compõem as subjetividades em jogo.

Esse é o local que ocupa o nosso escritor na tradição do romance moderno ocidental, uma área tão cinzenta quanto o que vê os olhos turvos do capitão Delano ao aproximar-se do *San Dominick*; pois o limbo em que estiveram suas obras até as primeiras décadas do século XX torna um tanto desconcertante a tarefa do teórico do romance de encontrar as conexões entre a obra de Melville e os diversos textos produzidos ao longo da história da literatura ocidental. E mais desconcertante ainda é a tarefa do teórico do conto, que nada encontra em sua bagagem para explicar textos como “Bartleby”, “Jimmy Rose” e “Benito Cereno”. O que cabe, portanto, ao crítico que se debruça sobre esses textos é fazer justiça não exatamente à maestria do escritor em si a despeito do esquecimento em que estiveram as suas obras durante tantas décadas, já que a massiva fortuna crítica que se formou ao longo deste último século realizou claramente essa tarefa. O que nos cabe é tentar compreender o devido lugar que o seu projeto literário ocupa não apenas em relação à formação da literatura americana como também em relação ao modo como compreendemos a formação da literatura ocidental como um todo.

### 3 ROMANCE, CONVENÇÃO E TRADIÇÃO: A INDIVIDUALIDADE MODERNA SEGUNDO ISHMAEL

Um livro que se inicia em uma etimologia da palavra “baleia”, seguindo-se de um conjunto de trechos abarcando toda a tradição literária e filosófica do ocidente em que a baleia aparece com toda a sua força simbólica - esse livro não pode ser lido sob a luz de um conjunto de convenções fixas. *Moby-Dick* é um romance que se refaz em sua própria estrutura ao longo do seu processo de construção. Em meio a essa estrutura plural, uma questão se coloca: quem sou eu diante do Leviatã? Em resposta, duas possibilidades: Ahab, com toda a sua fixidez, à maneira de um narrador de um relato de viagem, confunde-se com a baleia branca, como quem quer ver sua própria consciência imutável projetada fora de si; Ishmael, com toda a sua volubilidade, busca enxergar o que há do Leviatã em si mesmo, reformulando os termos em que descreve sua individualidade a cada nova baleia que cruza o seu caminho.

Nesse sentido, *Moby-Dick* só pode ser concebido como romance moderno se o gênero em questão for problematizado a partir da mesma pluralidade que Ishmael reivindica em relação a sua individualidade. Sua narrativa engaja-se em um constante processo de reflexão a respeito da concepção da psicologia humana, tal como ela se mostra a partir do momento em que o projeto cartesiano aparece com toda a sua fragilidade. Sem a clareza da distinção entre o eu e o outro, o romance se forma em torno da tentativa de compreender o lugar que a velha retórica metafísica possui no imaginário do homem ocidental - metafísica enquanto tentativa de apreensão de uma entidade oculta à consciência humana, fora da linguagem; uma entidade que seria responsável por manter os indivíduos de uma sociedade ligados um ao outro, garantindo a cada um deles uma identidade fixa. Em *Moby-Dick* essa temática se aprofunda sobremaneira, algo que o próprio autor chegou a sugerir em suas cartas a Hawthorne: para Melville, a questão central do romance possui uma natureza mórbida e metafísica (ROLLYSON; PADDOCK; GENTRY, 2007, p. 151).

Entretanto, as narrativas melvillianas, seja os romances, seja os contos, não conferem uma resposta definitiva a essa questão. Ao longo dos seus textos, respostas possíveis são ensaiadas, a depender da perspectiva do enunciador no

momento da elocução, seja ele narrador ou personagem. O que cabe apontar é que, de modo geral, o interesse central da obra de Melville consiste em uma constante curiosidade a respeito do que se passa na mente humana. Os personagens ganham contornos bastante individualizados; a certeza e a segurança que as organizações sociais mais antigas forneciam aos indivíduos ainda flutuam, de maneira bastante volúvel, na mentalidade do homem moderno, porém não mais com a concretude que tinham antes. A entidade abstrata - Deus, ou mesmo a Ciência para os iluministas positivistas - que garantia a organização do mundo e estabelecia o sentido da vida de maneira palpável para todos os membros de uma coletividade, delineando com clareza os limites que separam os sujeitos e os objetos entre si - tal entidade não mais existe, ou parece ter sido ressignificada na mentalidade privada de cada indivíduo, de modo a não ter mais condições de garantir o quer que seja.

Diante dessa problemática de ordem metafísica, existem duas respostas possíveis, a partir das quais outras podem desdobrar-se: de um lado, podemos tentar incorporá-la em nosso cotidiano, como forma de proteger-se da realidade contingente; de outro, podemos tentar superá-la, e buscar novas formas de compreender a nossa individualidade. A natureza oposta dessas respostas engendra, em Melville, uma tensão que resvala na multiplicação de ambiguidades, em que os sentidos opostos se chocam a tal ponto que ultrapassam a simples antítese e chegam até mesmo ao paroxismo. Em *Moby-Dick*, essa característica se revela não apenas no estilo e na estrutura semântica e sintática da linguagem empregada, mas também na própria estrutura do livro como um todo. É conhecida a tese de que o livro pode ser lido como dois - ou mais - livros, com propósitos distintos, já que Melville teria modificado seu projeto literário ao longo do processo de escrita. John Bryant revisa a história da produção do livro, lembrando que a crítica o entende como um momento de reorientação da sua ficção, algo que supostamente acontece quando ele inicia sua amizade com Nathaniel Hawthorne após o famoso picnic na *Monument Mountain*, em Massachussets (BRYANT, 2007, p. 199-201). O crítico sabiamente pontua, entretanto, que a perspectiva do contraponto, a tendência a tensionar opostos e apostar na ambiguidade, é algo constante e marcante em sua obra como um todo, transformando-se em elemento vital do seu estilo:

There is a persistent lub-dub heartbeat built into his works, a large-scale transcendental two-ness of form that derives not from external contingencies of composition but from a deeper personal necessity, a need to discover within our actual world a primal other world of ideality. [...] Melville's oscillating literary structure is a mapping of the artist's ontological condition, his physical struggle to experience Being. (BRYANT, 2007, p. 202-203)

Certamente não faltam elementos para leituras variadas e marcadamente filosóficas do romance. Isso se deve ao fato de que, além da oscilação e da tensão gerada pela constante investida na ambiguidade, acrescenta-se o forte simbolismo que o permeia; Ishmael se mostra como uma mente extremamente inquieta: “his inner world of thought is almost unbearably symbolic”, afirma Kazin (2007, p. 10). Entretanto, prevalece no texto antes a sugestão do que um discurso alegórico claro e definitivo, e embora exista uma constante atitude de busca de um sentido estável para a vida de cada personagem, nunca se sabe exatamente que sentido é esse (ROLLYSON; PADDOCK; GENTRY, 2007, p. 151). Ishmael abraça a dúvida, deixa-se levar por ela e se coloca desde o princípio como ser ativo na produção dos sentidos necessários para sustentar sua existência em um mundo implacavelmente contingente.

Andrew Delbanco afirma que o livro começa de maneira convencional, mas em seguida muda de rumo e com a entrada de Ahab se torna um “intellectual chowder”, tomando as palavras de Evert Duyckinck (DELBANCO, 2003, p. XVI), editor de Melville à época da publicação do romance; ou, na expressão do próprio Delbanco, “a disorderly elegy to democracy” (DELBANCO, 2003, p. XXI). O crítico afirma que

*Moby-Dick* is an outburst of a fluid consciousness in which ideas and persons appear and collide and form new combinations and sometimes drop away. (DELBANCO, 2003, p. XVII)

Outras expressões usadas pelo próprio Melville são reverberadas por seus críticos: o livro é descrito como “a great final hash” (MCGANN, 2019), ou associado à palavra “botch” (BRYANT, 2007, p. 201); alguns ainda afirmam que o livro possui um estilo “errante” (SPANOS, 1995). De fato, afastando-se das convenções narrativas, Ishmael se transforma a partir do momento em que se encontra a bordo do Pequod e o navio adentra o oceano, tornando-se uma voz narrativa ao mesmo tempo participante e onisciente; para Delbanco, trata-se de um livro grande demais

para ser guiado por uma voz singular: o romance é visto como uma mistura de diferentes vozes, sem qualquer apego a convenções formais específicas (DELBANCO, 2003, p. XVII).

Assim, atribuir um gênero a *Moby-Dick* não é exatamente uma tarefa fácil, como se pode pensar a princípio. Todo gênero literário é normalmente concebido a partir de algumas convenções centrais que em geral são encontradas nos exemplos de textos dados como representativos de tal gênero. A história da constituição do romance moderno nos mostra, por outro lado, que o próprio gênero não tem raízes fixas: de Cervantes a Proust, passamos por Defoe, Sterne, Dickens, Flaubert, James. Em cada um desses escritores, vemos uma nova forma de explorar as possibilidades do gênero. Melville, por sua vez, incorpora a essa forma praticada por esses escritores outras formas, provenientes de tradições muito distintas, como se quisesse experimentar todas as linguagens literárias que se lhe aparecem como possíveis ferramentas para o seu próprio projeto. Os detalhes dessa experimentação ficam expostos ao longo do caminho cheio de incertezas que a pena de Ishmael percorre.

Lembremos que as experiências narradas por Ishmael remetem a circunstâncias concretas vividas pelo autor em sua viagem no navio *Acushnet* nos anos 1840 (ROLLYSON; PADDOCK; GENTRY, 2007, p. 133). Com sua temática central voltada para a caça às baleias, elemento muito presente na cultura americana à época, a obra prima de Melville se constitui em grande medida como um relato de uma experiência náutica tal como se verificava em diversas narrativas populares do tempo. Essa era em geral a proposta dos seus primeiros livros, embora haja sempre uma oscilação entre fato e ficção. Com *Mardi* Melville mergulhou na exploração do imaginário do homem do mar, entregando-se mais abertamente ao terreno da ficção. Com *Moby-Dick* ele dá um passo atrás em direção ao limiar entre relato e ficção, expandindo suas possibilidades de experimentação literária sem afastar-se completamente do discurso do viajante aventureiro. Se Cervantes escreveu contra as novelas de cavalaria, Melville escreveu contra os relatos de viagem.

É assim que esse novo narrador constrói suas bases de contato com o público. Por um lado, Ishmael busca aproximar-se do cidadão americano comum, e de maneira mais enfática ao homem do mar. Por outro lado, há na narrativa uma série de elementos muito caros a esses cidadãos dos quais Ishmael - e vários

outros personagens ao seu redor - frequentemente abrem mão. Isso porque a concepção de uma ordem social palpável e segura não ficou exatamente esquecida no passado, conforme vimos anteriormente, algo que também afirmam alguns teóricos do romance. O cidadão americano de meados do século XIX buscava sua âncora no mundo por meio de certos valores que compartilhava em seu círculo social. E era necessário ver tais valores refletidos nas narrativas que liam.

De fato, as histórias de viajantes que se aventuravam em novos territórios eram comumente concebidas a partir de uma rede de convenções que raramente eram postas à prova. O leitor em geral conferia *autoridade* ao autor quando lia a narrativa como algo genuíno e, sobretudo, verídico. Nesse sentido, as aventuras descritas por Melville, já em seus primeiros livros, eram em princípio identificadas com tal categoria narrativa; entretanto, elas eram comumente postas em dúvida quanto à veracidade dos fatos narrados, o que abalava a credibilidade do escritor novaiorquino perante o leitor. Por outro lado, como bem nota Carolyn Porter, as críticas a *Typee* e *Omoo* demonstravam que o problema para esses críticos não era exatamente a falta de veracidade, mas o “desrespeito” às convenções da forma e, paralelamente, a convenções sociais muito caras ao leitor da época:

The popular travel narrative achieved its credibility as factual not [...] by any scrupulous attention to dates or orthography but by the distance it preserved, and even reinforced, between civilization and savagery, familiar and alien, safe and dangerous. By collapsing that distance, Melville's narrative voice called into question the opposition it ordinarily served to maintain. (PORTER, 2007, p. 148)

Como veremos com mais detalhes adiante, o discurso de Ishmael é claramente *subversivo*; o marinheiro apresenta dúvidas vitais a respeito de sua experiência, sua religião e sobretudo sobre seus valores morais. Assim, também a aproximação de *Moby-Dick* a essas histórias de viagens mostra seus limites. Melville dizia, em suas cartas, que buscava dizer a “verdade”; o escritor carregava em si essas dúvidas e inquietações sobre seu próprio ser e o seu tempo que iam de encontro à necessidade de boa parte do público leitor em solidificar valores morais sem qualquer revisão. Era nessas dúvidas que consistia justamente a sua verdade.

Consequentemente, ao deixar-se levar pelo sabor das suas circunstâncias - tal como o homem moderno, concebido a partir da sua realidade contingente -, a narrativa de Ishmael não poderia alcançar a popularidade que seu criador gostaria

que alcançasse. Ao longo da narrativa, Ishmael flutua em torno de suas experiências, ora como participante ativo, ora como uma voz oculta que busca compreender o que se passa ao seu redor. Tais experiências eram narradas muito mais a partir dos efeitos que provocam em um ser em constante transformação do que como uma sequência de acontecimentos logicamente e cronologicamente dispostos. A falta de fixidez discursiva, a estrutura múltipla do livro, entre outros recursos narrativos nada convencionais empregados no texto, portanto, afastam *Moby-Dick* não somente do então tradicional e popular romance moderno europeu do século XIX como também de um relato de viagem convencional; esses recursos, por outro lado, alimentaram críticas ainda mais severas do que aquelas dedicadas às primeiras publicações de Melville. Nesse ritmo de simultânea aproximação e afastamento dessas tradições literárias, *Moby-Dick* parecia pertencer a lugar nenhum. Tomando de empréstimo as metáforas do próprio Ishmael, a história da baleia branca parecia perder-se nas profundezas dessa brancura onde não conseguimos encontrar qualquer sentido que nos garanta um lugar estável no mundo.

Carente de uma estabilidade discursiva e de uma base de princípios morais claros, *Moby-Dick* parecia tratar de assuntos que nada tinham a ver com a realidade cotidiana dos leitores da época. O respeito às convenções literárias e sociais conferiam certo “realismo” às narrativas que esse público lia - isto é, as narrativas precisavam encaixar-se em certos padrões já estabelecidos, provenientes da experiência individual e cotidiana dos leitores - uma espécie de realismo diferente do sentido que damos à palavra ao tentar compreender o estilo narrativo melvilliano. Trata-se da necessidade do leitor de encontrar, na narrativa que lê, uma projeção e confirmação dos seus valores mais caros, um retrato não só da sua própria vida como também da sua própria mentalidade. Essa atitude do público leitor encontra suas origens justamente no modo como o romance moderno se popularizou no mundo ocidental, sobretudo a partir dos modelos que surgiram na Inglaterra do século XVIII.

### 3.1 *Moby-Dick* e os limites da teoria

A palavra “convenção”, utilizada neste contexto, remete não apenas a regras sociais como também, mais especificamente no campo da literatura, a regras formais. Se nos voltamos para as origens da formação do romance enquanto gênero literário moderno, constatamos, a partir do clássico estudo realizado por Ian Watt em seu *Ascensão do romance* (1957), que algumas características que apareceram nas primeiras obras do gênero, localizadas pelo teórico na Inglaterra setecentista, permaneceram nas produções realizadas a partir de então.

Watt entende que o romance moderno se distingue das narrativas clássicas pelo enfoque dado à experiência individual ao invés do uso de enredos tradicionais, com seus personagens exemplares e sua atemporalidade platônica. De início, a própria linguagem empregada tende mais à referencialidade do que ao seu uso retórico, de modo que o propósito primordial de romancistas como Defoe e Richardson era “fazer as palavras trazerem-nos seu objeto em toda a sua particularidade concreta, mesmo que isso lhes custe repetições, parênteses, verbosidade” (WATT, 2010, p. 31). Para tanto, era fundamental o emprego de um nome próprio, remetendo a um indivíduo específico e não a uma figura divina ou exemplar, e a construção de um enredo que retratasse a vida desse indivíduo na dinâmica de um tempo e um espaço particular. Tais características levam Watt a utilizar o termo “realismo formal” para referir-se à

premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 2010, p. 34)

Watt entende que esses recursos foram levados “ao pé da letra” por escritores como Defoe e Richardson, mas entende também que eles compõem a base do romance enquanto gênero moderno, permeando toda a produção ocidental moderna até o século XX. Assim, já na segunda metade do século XVIII, a clareza com que um personagem como Robinson Crusóé distingue os limites de sua própria individualidade em relação ao mundo é posta à prova por escritores como Lawrence Sterne, que com seu *Tristram Shandy* (1759) localiza a narrativa na mentalidade do

personagem, o que promove maior flexibilidade com relação à maneira como a narrativa lida com a passagem do tempo e com a configuração do espaço, e permite que o foco narrativo se volte mais enfaticamente para a análise da subjetividade humana (WATT, 2010, p. 31). Foi justamente esse tipo de abordagem que orientou a ficção modernista do século XX, tanto na Europa quanto nas Américas, de modo que até mesmo narrativas curtas passaram a assumir o formato do romance; veremos como o próprio conto produzido por Melville no século XIX se assemelha mais à ficção do século XX do que ao conto de fadas tal como concebido pelos irmãos Grimm na primeira metade do século XIX.

É relativamente fácil perceber o emprego dos recursos do realismo formal de Watt nos primeiros capítulos dedicados à descrição das aventuras de Ishmael, quando ele decide lançar-se à experiência de ser um marinheiro a bordo de um navio de caça às baleias. A presença do narrador enquanto indivíduo consciente de sua própria orfandade no mundo aparece desde a primeira frase do livro. Assim como Robinson Crusóe e a própria forma do romance, Ishmael não tem raízes fixas em sua comunidade, e não possui vínculo com qualquer tradição pré-estabelecida. Ambos são sujeitos particulares e singulares, e similarmente se mostram incomodados com a ordem “natural” das coisas na sociedade em que vivem, resolvendo portanto partir e habitar o mundo inteiro ao invés de permanecer dentro dos limites da sua tribo. Tanto Crusóe quanto Ishmael demonstram que, em um mundo moderno, a medida de todas as coisas é o próprio homem, com sua experiência individual cotidiana. Cabe a cada indivíduo estabelecer os padrões morais necessários para a sua própria existência, fundar sua própria rede de valores a partir de sua própria perspectiva. Do mesmo modo, já que o romance trabalha com a realidade contemporânea do escritor, cabe a ele utilizar ou erigir as convenções que julgar necessárias para o exercício da sua criatividade, podendo portanto criar os seus próprios personagens e enredo, inserindo-os nas circunstâncias espaço-temporais que ele mesmo julgar apropriadas para os seus propósitos.

As semelhanças, entretanto, param por aí. Muito acertadamente, Watt (2010, p. 15) associa a epistemologia moderna fundada pelo pensamento cartesiano ao novo modelo literário que deu origem ao romance, baseado na memória autobiográfica e na primazia da experiência individual. Pois bem: do mesmo modo

que a fenomenologia desafiou o pensamento cartesiano, assim também o estilo de ficção centrado na psicologia do personagem em contraposição à supremacia do enredo visto como uma sequência de ações, o que Watt localiza primordialmente em Sterne, e James Wood (2008, p. 171) localiza em Diderot, desafiou o modelo popularizado a partir de Defoe. O que faz a narrativa melvillianiana é justamente erguer o seu próprio questionamento a respeito das convenções estabelecidas pela tradição setecentista dos primeiros romances anglófonos. Isso naturalmente tende a acontecer a partir do momento em que a modernidade, em oposição à visão clássica e medieval, valoriza o novo, entendendo a palavra “original” não como algo que existe desde o princípio, mas sim como algo diferente e particularizado (WATT, 2010, p. 15). Como consequência, o ataque a um conjunto de convenções sempre nos levará a erguer novas convenções, que com o passar do tempo mostrar-se-ão insuficientes para o tratamento das questões contemporâneas, e assim se segue, *ad infinitum*. Wood lembra que convenções não são problemáticas em si mesmas, mas que elas tendem a se tornar ultrapassadas, assim como novas metáforas acabam por se tornar literais com o excesso do seu uso. O crítico lembra que

Convention itself, like metaphor itself, is not dead; but it is always dying. So the artist is always trying to outwit it. But in outwitting it, the artist is always establishing another dying convention. (WOOD, 2008, p. 248)

O que há de mais importante a se pensar a respeito da narrativa melvillianiana não se restringe, portanto, ao questionamento sobre sua fidelidade, ou ausência de fidelidade, aos recursos do realismo formal erguidos pelos precursores anglófonos do romance. *Moby-Dick* e, de maneira diversa, porém igualmente desafiadora, “Bartleby, the scrivener”, “Benito Cereno” e “Jimmy Rose” não apenas demonstram a fragilidade do modelo de sujeito cartesiano conforme se verifica em romances como o *Robinson Crusoe* (1719); esses textos mostram que tal modelo, embora nos conceda o doce sabor da autonomia individual a qual até os tempos atuais nos é tão cara, não pode ser digerido sem uma boa dose de angústia, consequência de estarmos vivendo, a partir do momento em que questionamos o modo de vida e o fazer literário clássicos - baseados na identificação do indivíduo com a coletividade e no apelo a valores universais e atemporais - em um “desabrigo transcendental”, na expressão de Lukács (2000, p. 38).

Em sua detalhada análise do individualismo em Defoe, Watt mostra como Crusoé afirma sua autonomia ao atribuir a cada evento cotidiano um significado que lhe permite conferir sentido à sua própria vida. A novidade, em relação às narrativas clássicas, está no fato de que o leitor agora tem acesso direto ao pensamento individual do personagem com o passar do tempo em seus atos cotidianos, e é a partir dessa dinâmica que ele será julgado, ao invés da imposição de virtudes e defeitos pré-estabelecidos de acordo com a origem e a tribo a que ele pertence. Essa “democratização da escala moral” (WATT, 2010, p. 81), entretanto, em Defoe tende a simplificar o pensamento do personagem, uma vez que há pouco espaço para a reflexão a respeito das relações intersubjetivas. Watt (2010, p. 91) observa que Crusoé se mostra como um sujeito auto suficiente, sendo pintado a partir de um exacerbado egocentrismo que o condena a uma eterna solidão, a qual não se coloca no romance como uma problemática a ser debatida.

A análise do cotidiano a partir de uma voz narrativa que segue o modelo autobiográfico também é verificada em *Moby-Dick*, porém nesse caso o que temos não é exatamente um autoexame com a finalidade de erguer valores morais sólidos, ainda que baseados na experiência individual. A experiência, para Ishmael, engendra uma atitude discursiva bastante diferente, e o foco do romance não é tanto criar ensinamentos a partir do que o personagem vive, mas sim reavaliar os padrões morais estabelecidos pela sociedade e inseri-los em um processo de constante revisão, e isso se dá a partir de uma perspectiva que leva em conta as transformações culturais dos indivíduos dentro do curso da história. Tal processo começa a tomar forma desde o início da narrativa, em que Ishmael se encontra irritado com a vida em terra firme e decide se lançar ao mar. E antes mesmo de embarcar no navio, ele se mostra aberto à ideia de adaptar-se a qualquer nova situação, tal como dividir a cama com um canibal arpoador: “Better sleep with a sober cannibal than a drunken Christian” (MELVILLE, 2003, p. 26). Por outro lado, é importante lembrar que Ishmael busca tecer reflexões sobretudo a partir de suas experiências *com o outro*: a relação que ele estabelece com as pessoas que passam por sua vida sempre lhe confere um bom material para reformular suas próprias convicções. O personagem melvilliano, em geral, passa por uma transformação ao longo de suas experiências e de seus encontros com outras pessoas, e Ishmael em particular se mostra sempre aberto a tal transformação.

Ishmael encarna, portanto, de maneira mais enfática e perturbadora, a concepção moderna de indivíduo que surge mais claramente na produção literária ocidental do século XX: o homem desprovido de uma entidade metafísica concebida como algo exterior a si mesmo, entidade esta que seria capaz de lhe guiar no mundo, fixar o sentido da sua existência e estabelecer os limites que o separa dos outros objetos. Na visão de Lukács, essa concepção de sujeito é a base do romance enquanto gênero literário moderno. Ao diferenciá-lo das narrativas clássicas, o teórico afirma, em seu *A teoria do romance*, publicado em 1965, que o homem homérico é certo de seu lugar no mundo, com o qual se identifica enquanto parte integrante; o homem moderno vive um eterno abismo interior, sem saber ao certo qual será o seu destino (Lukács, 2000, p. 26-27). O teórico entende que

Inventamos a produtividade do espírito: eis porque, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. (LUKÁCS, 2000, p. 30)

Nesse caso, a diferenciação em relação às narrativas clássicas é pensada por meio de sua compreensão das sociedades fechadas e abertas: a epopeia, como gênero que se configura em uma sociedade fechada, possui uma objetividade que só é possível porque os gregos viam no mundo e na forma todas as respostas antes mesmo de formularem suas perguntas; já o homem moderno, vivendo em uma sociedade aberta, não consegue habitar o mundo com tal objetividade, de modo que sua subjetividade sempre emerge no texto literário, e a vida, portanto, figurada no romance, é apenas um fragmento destacado de um mundo que nunca se consegue vislumbrar em sua completude, já que há uma incongruência entre a ética exterior e a realidade interior.

Essa visão a respeito da condição humana, entretanto, embora já surgisse em alguma medida em narrativas contemporâneas e mesmo anteriores a Defoe, como é o caso de Cervantes, só aparece com maior evidência a partir de fins do século XVIII, e se ergue mais nitidamente e formalmente no romance moderno apenas no final do século XIX. A tradição anglófona do romance em princípio apega-se a uma concepção de sujeito cartesiana, diferente da concepção de indivíduo que é a base do entendimento do romance de Lukács.

O que vemos em Melville é uma constante angústia, decorrente do fato de que o personagem assume sua autonomia de pensamento enquanto herança da

liberdade que surge pela contestação da tradição e das convenções clássicas (como o fazem Descartes e Defoe), mas percebe que tal contestação gera uma nova rede de valores que tende a limitar a mesma liberdade por ela reivindicada, além de frustrar-se em seu propósito de conferir estabilidade a um mundo que se mostra cada vez mais caótico. Essa dinâmica fica bastante evidente na relação que Ishmael estabelece com Ahab: este busca salvar a metafísica pela via da obsessão com a baleia branca, como forma de tentar salvar a estabilidade da sua própria individualidade; aquele prefere ironizá-la quando percebe sua limitação diante da constatação de que sua individualidade é inapelavelmente contingente. Assim, Ishmael exprime um misto de horror e admiração, uma surpresa seguida do desconsolo por visualizar um metafísico face à face com as suas circunstâncias, as quais mostram que quanto mais tentamos retirar do fundo do seu ser um sentido estável, mais nos deparamos com a brancura da baleia, que remete ao fim e ao cabo a sentido nenhum. Nas primeiras linhas que Ishmael dedica à apresentação da baleia e à descrição de seu encontro prévio com Ahab, ele expõe certa identificação com a vingança do capitão: “A wild, mystical, sympathetic feeling was in me; Ahab’s quenchless feud seemed mine” (MELVILLE, 2003, p. 194). Mas ao fim do capítulo, ele dá um passo atrás:

For one, I gave myself up to the abandonment of the time and the place; but while yet all arush to encounter the whale, could see naught in that brute but the deadliest ill. (MELVILLE, 2003, p. 203)

Mais adiante, ele se aprofunda na brancura da baleia em direção ao vazio, o qual Ahab, certo de sua missão no mundo - vingar-se da baleia - não quer aceitar:

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? (MELVILLE, 2003, p. 212)

Por outro lado, por mais que se mostre angustiado com sua orfandade, Ishmael encontra meios de sentir-se ligado ao mundo, pois ao longo do romance segue construindo para si uma imagem que, ainda que contingente, garante-lhe a existência de alguma ideia de transcendência, paradoxalmente individualizada. Ainda que perceba o horror em sua alma quando se depara com a ameaça da baleia branca, ele se entrega a momentos de feliz comunhão com os outros

personagens (como se verifica no capítulo 94, “A Squeeze of the Hand”) e até mesmo encontra na figura monstruosa do cachalote uma forma de recriar-se e renovar sua razão de viver com sua orfandade:

But even so, amid the tornadoed Atlantic of my being, do I myself still for ever centrally disport in mute calm; and while ponderous planets of unwaning woe revolve round me, deep down and deep inland there I still bathe me in eternal mildness of joy. (MELVILLE, 2003, p. 425)<sup>4</sup>

Assim, a relação entre *Moby-Dick* e as concepções teóricas do romance só é possível se aceitarmos os limites de tais concepções, que acabam por colocar par a par textos tão dissimilares quanto a narrativa de Ishmael e a de Crusoé. A concepção de Watt se mostra insuficiente porque o seu conceito de “realismo formal” contribui pouco para compreender a obra, enquanto que a noção de indivíduo de Lukács não deixa espaço para as contribuições do pensamento cartesiano para a compreensão do gênero. Como veremos, Ishmael expressa a natureza contingente da sua existência, e percebe as limitações da metafísica que dá base ao seu *background* puritano, mas não o abandona por completo: ele tenta adaptá-lo às suas circunstâncias. Sua orfandade é apenas parcial, pois a sua relação com o outro é fundamental para a sua existência; Ishmael não abandona totalmente a tradição - do romance de Defoe, ou até mesmo da epopeia clássica, como afirmam alguns críticos -, não se vê como totalmente avesso a ela, antes transforma sua relação com ela, renovando o seu valor e buscando um novo modo de conceber-se como parte de uma coletividade. Por outro lado, ele não abre mão da liberdade de elaborar o seu relato em seus próprios termos, de colocar-se claramente em primeira pessoa, mencionando seu nome e afirmando sua identidade, ainda que sempre provisória, ao longo de toda a narrativa. Ishmael é um indivíduo que se põe em constante reflexão a respeito do seu lugar no vasto espectro da cultura em que se insere; paralelamente, *Moby-Dick* é um romance que se coloca em constante reflexão a respeito da sua identidade enquanto romance, e a respeito do seu lugar no vasto espectro das várias tradições literárias com as quais dialoga.

Essa problemática relação entre *Moby-Dick* e o gênero romance passa ainda por outras questões formais e estruturais que se apresentam ao tentarmos alargar a

---

<sup>4</sup> Cf. capítulo 87, *Moby-Dick*: “The Grand Armada”.

noção de ficção e restringir a definição do romance, como o faz Northrop Frye em seu *Anatomy of Criticism* (1957). O crítico americano menciona a obra de Melville e tenta enquadrá-la em uma das categorias que cunhou para descrever as narrativas de ficção modernas, e de saída aponta o livro como sendo algo periférico em relação à tradição do romance típico (FRYE, 1971, p. 304). Frye percebe que a palavra “romance” (*novel*) é usada para abarcar uma rede muito larga e diversificada de tipos de prosas de ficção, sendo necessário portanto estabelecer uma distinção entre esses tipos. Ele usa a palavra inglesa *romance* para estabelecer essa distinção com o *novel*, entendendo-a como uma forma de ficção em que os personagens tendem mais ao arquétipo do que à singularidade, algo que se evidencia no *novel* pelo fato de esta forma permitir a presença de um narrador que pode perscrutar a mente do personagem (FRYE, 1971, p. 308). Ele define esses dois tipos de prosa de ficção nos seguintes termos:

The novelist deals with personality, with characters wearing their *personae* 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 revery, and, however conservative he may be, something nihilistic and untamable is likely to keep breaking out of his pages. (FRYE, 1971, p. 305)

O crítico ainda trabalha com outra categoria, a anatomia (*anatomy*), em que se verifica um caráter enciclopédico de abordagem a um tema com fins à análise intelectualizada de toda a variedade de elementos que podem surgir com respeito ao tema em questão. Nessa categoria ele insere o exemplo de Sterne:

*Tristram Shandy* may be [...] a novel, but the digressing narrative, the catalogues, the stylizing of character along "humor" lines, the marvellous journey of the great nose, the symposium discussions, and the constant ridicule of philosophers and pedantic critics are all features that belong to the anatomy. (FRYE, 1971, p. 312)

São essas as categorias que ele usa para descrever o tipo de prosa de ficção em que consiste *Moby-Dick*: uma mistura de *romance* e anatomia, uma vez que “the romantic theme of the wild hunt expands into an encyclopaedic anatomy of the whale” (FRYE, 1971, p. 313). É curioso notar, portanto, que a palavra *novel* é apenas periféricamente, nos termos do próprio Frye, aplicada à obra-prima de Melville. Recursos notados em outras categorias de ficção parecem se sobrepor à presença de características do romance na obra em questão.

Tendo em vista o tipo de caracterização dos personagens presente na obra, conforme será discutido adiante, e tendo em vista a abordagem bastante problemática na forma como Ishmael lida com questões de natureza metafísica, utilizando o tema da caça à baleia muito mais como forma de pensar a respeito do seu próprio *self* e sua relação com o outro, é difícil concordar com Frye a respeito da caracterização do livro com maior tendência ao *romance*, ou mesmo à *anatomy*, do que ao *novel* - e isso utilizando as definições do próprio crítico. Entretanto, a sistematização que Frye tenta erigir para compreender os diferentes tipos de prosa de ficção presentes na cultura ocidental até a segunda metade do século XX, bem como a forma como caracteriza *Moby-Dick* em meio a esse esquema, ajudam-nos a perceber que, para além do próprio estilo discursivo errante do narrador, a forma utilizada por Melville é extremamente instável e múltipla, e o emprego da palavra “romance” (*novel*), tal como definida por Watt, Lukács e o próprio Frye, não é suficiente para compreender o que Melville faz com os diferentes tipos de tradição literária e convenções formais de que dispõe ao compor sua obra. Vale lembrar que alguns críticos a entendem, ainda, como uma espécie de epopeia, guardando semelhanças importantes em relação à tradição do gênero, e outros ainda o consideram como uma tragédia (STEN, 2007, p. 172); a esse propósito, Charles Olson (2007, p. 167) chega a comparar a voz de Ishmael ao coro grego, sendo Ahab o herói trágico. Sten mostra como Melville incorpora dois tipos distintos de tradição épica - a clássica greco-romana e a medieval de linha espiritual, a exemplo da *Divina Comédia* e *Paradise Lost*. Nesse sentido, o crítico ressalta:

As an epic of the universal story of mankind, therefore, *Moby-Dick* is more than a local instance of myth-making or nation-building, comparable for its time and place to the *Odyssey* of ancient Greece or the *Aeneid* of early Rome. It is also Melville's attempt to show that the powers behind the great spiritual epics of the world are the same powers that propelled its major religious mythologies - Judeo-Christian, Hindu, Egyptian, among others Melville knew quite thoroughly - and that they were as alive in his own day as they had been in those earlier times. (STEN, 2007, p. 173)

Assim, a extensão e a multiplicidade discursiva formal e estrutural da obra ultrapassam um possível debate a respeito da concepção do homem moderno como algo diferente ou oposto à noção do homem clássico e medieval. Em *Moby-Dick* o valor da tradição (literária, religiosa, cultural) não é algo exatamente superado ou perdido; é antes algo vivo e que se coloca em constante embate com a vida

moderna - e, mais especificamente, com a vida americana após a declaração da independência. Essa tendência certamente condiz com a atitude ambígua de Ishmael e com sua interpretação de possíveis noções metafísicas do mundo. Mas não se trata apenas disso; a presença de valores tradicionais desafiados pelo mundo moderno se verifica pelo modo como o livro como um todo se constitui: uma mistura de múltiplos gêneros e formas literárias, como se o autor quisesse abarcar toda a história da literatura mundial, e como se o nosso passado cultural emergisse no nosso presente como a cauda do cachalote que se ergue na superfície do oceano enquanto seu corpo se direciona para o fundo do mar.

É interessante perceber, por exemplo, como ele trabalha com uma noção de indivíduo que une o espírito democrático à ideia de transcendência religiosa - não mera e simplesmente cristã - ao concluir o capítulo em que apresenta a figura de Starbuck, braço direito do Capitão Ahab. A narrativa pouco a pouco entra em um ritmo meio lírico meio épico, floreado e eloquente, em meio a uma sequência de capítulos que se destina a apresentar a tripulação do Pequod a partir de um vocabulário que é herdeiro da tradição das novelas de cavalaria<sup>5</sup>; ao mesmo tempo, o texto se direciona para uma noção de dignidade humana que se assemelha à perspectiva do humanismo renascentista, porém misturada ao espírito democrático que é base para o movimento transcendentalista americano do século XIX, com o qual Melville manteve certo diálogo sobretudo quando viveu em sua fazenda na região de Pittsfield, MA. De fato, como afirmou Duyekick, um “intellectual chowder”:

If, then, to meanest mariners, and renegades and castaways, I shall hereafter ascribe high qualities, though dark; weave round them tragic graces; if even the most mournful, perchance the most abased, among them all, shall at times lift himself to the exalted mounts; if I shall touch that workman's arm with some ethereal light; if I shall spread a rainbow over his disastrous set of sun; then against all mortal critics bear me out in it, thou just Spirit of Equality, which hast spread one royal mantle of humanity over all my kind! Bear me out in it, thou great democratic God! who didst not refuse to the swart convict, Bunyan, the pale, poetic pearl! Thou who didst clothe with doubly hammered leaves of finest gold, the stumped and paupered arm of old Cervantes; Thou who didst pick up Andrew Jackson from the pebbles; who didst hurl him upon a war-horse; who didst thunder him higher than a throne! Thou who, in all Thy mighty, earthly marchings, ever cullest Thy selectest champions from the kingly commons; bear me out in it, O God! (MELVILLE, 2003, p. 126-127)

---

<sup>5</sup> Os capítulos 26 e 27 são ambos intitulados “Knights and Squires”; essas palavras e outras do mesmo campo semântico são empregadas ao longo desses capítulos para descrever a tripulação do navio.

Vemos que a força da tradição não se verifica apenas nas figuras de Cervantes, Bunyan e Jackson, às quais ele faz referência; percebe-se um ar de sublimidade na própria descrição dessas figuras, retiradas de sua realidade de homem comum e envoltas em um manto de realeza, com o que emanam sua herança para preencher o presente democrático. Ishmael soa, aqui, como aqueles “founding fathers”, apresentando-se como um político revolucionário que não abre mão da retórica mais fervorosa para fazer-se ouvir, a qual marca também o estilo literário clássico. A partir deste momento, a narrativa começa a percorrer o seu típico caminho errante, e irá incorporar elementos não só das novelas de cavalarias, mas também da anatomia, na concepção de Frye, da épica e da tragédia, como constata Olson e Sten. Ver-se-á não apenas a própria estrutura dramática, como no famigerado capítulo “The Quater-Deck”, e outros que se seguem a ele, mas também a inserção do solilóquio em meio à narração dos eventos, como nos capítulos 29, “Enter Ahab - to him, Stubb” e 30, “The Pipe”. A figura de Starbuck, que inspirou o trecho descrito acima, opera como um pontapé para que Ishmael possa retirar das sublimes figuras Shakespearianas aquilo que as conecta com o homem comum americano do século XIX, conferindo a este a excepcionalidade daquelas, e ligando-os por meio de sua humanidade.

Sabemos que a influência de Shakespeare é bastante evidente em toda obra de Melville, mas tal influência é ainda mais evidente em *Moby-Dick*. A estrutura dramática de muitos capítulos e a presença do solilóquio embasam de maneira mais clara tal afirmação; é interessante notar, entretanto, o que o escritor americano faz com o que encontra em Shakespeare, isto é, como ele incorpora esse tipo de tradição literária em sua obra. Ao ser pintado a partir de metáforas que remetem a figuras excepcionais, Ahab se mostra como um daqueles reis e príncipes shakespearianos, em eterno conflito com um mundo que insiste em não ser criado por suas próprias mãos. Charles Olson (2007, p. 164) lembra que, no mundo de Ahab, assim como no de Macbeth, o elemento sobrenatural é bem vindo, e em ambos os casos a profecia perpassa a visão dos personagens a respeito do seu propósito no mundo. Ahab volta o seu olhar para aquele sentido oculto da vida, e se contrapõe aos homens tão contingentes que ocupam o Pequod; enquanto Stubb saboreia serena e descontraidamente a fumaça de um cachimbo, que lhe define

todo o ser e o leva à simplicidade da vida cotidiana, Ahab despreza tal instrumento<sup>6</sup>: “here have I been unconsciously toiling, not pleasuring, - aye, and ignorantly smoking to windward all the while” (MELVILLE, 2003, p. 141). Ao fim, após seguir seu curso oposto ao Bachelor, pouco antes de encontrar Moby Dick, Ishmael novamente entrega a fala a Ahab, deixando-o que reafirme sua missão e sua obsessão pelo cachalote ao descrever a cena em que o capitão despreza o quadrante, já que essa ferramenta apenas constata o que existe acima da superfície do mar e não aponta para suas profundezas:

“Curse thee, thou quadrant!” dashing it to the deck, “no longer will I guide my earthly way by thee; the level ship’s compass, and the level dead-reckoning, by log and by line; *these* shall conduct me, and show me my place on the sea. Aye,” lighting from the boat to the deck, “thus I trample on thee, thou paltry thing that feebly pointest on high; thus I split and destroy thee!” (MELVILLE, 2003, p. 544, grifo do autor)

Cheio de sua constante fixidez e guiado por seu propósito singular, o capitão expõe por sua própria fala aquela loucura de Macbeth, dele emprestando não apenas o uso arcaico dos pronomes em segunda pessoa como também um discurso empenhado em explicar-se, em formar uma rede de motivos que guia sua ação no mundo. É nessa linha que anda a compreensão de José Ortega y Gasset em relação a Shakespeare, se comparado com Cervantes: o dramaturgo britânico, para o filósofo espanhol, parece um “ideólogo”<sup>7</sup>, sempre investindo em algo como “un contrapunto reflexivo, una sutil línea de conceptos en que la comprensión se apoya” (2020, loc 887). Em contraposição à arte da impressão, das coisas postas em sua superfície, de que Cervantes é um grande exemplo, o artista do norte tende a investir na formulação de ideias que orientem o leitor no processo hermenêutico. O filósofo afirma que

Algo así creo yo que hay en Shakespeare: una línea de conceptos puestos en el último plano de la inspiración como pauta delicadísima donde nuestros ojos se orientan mientras atravesamos su fantástica selva de poesía. Más o menos, Shakespeare se explica a sí mismo. (ORTEGA Y GASSET, 2020, loc 891)

<sup>6</sup> Cf. capítulo 30, *Moby-Dick*: “The Pipe”.

<sup>7</sup> A palavra aqui nada tem a ver com uma atitude de idealização das ideias, como na clássica visão platônica. Ortega concebe as “ideias” como uma forma de alcançar a profundidade do pensamento (como é o caso de Shakespeare), ao passo que a impressão busca sintonizar-se com os aspectos mais palpáveis da vida (como se vê em Cervantes). Não há, nos escritos do filósofo a partir das suas *Meditaciones del Quijote* (1941), qualquer hierarquização entre essas duas categorias.

É mais ou menos nessa linha que caminha também a concepção de ficção moderna de James Wood. Pela via do solilóquio e da ação, o personagem Shakespeariano expõe sua intimidade, e frequentemente dirige-se à audiência para elaborar um discurso que dê conta dos processos que se passam em sua mente (WOOD, 2008, p. 145). A atitude do personagem, aqui, é ativa: ele vai ao encontro da audiência e busca compor com suas próprias palavras o entendimento que faz de si mesmo. O personagem do romance, por outro lado, na visão de Wood, permite que sua própria mentalidade seja perscrutada, uma vez que ele não necessariamente se dirige diretamente ao seu público (o leitor):

Under the new dispensation of the invisible audience, the novel becomes the great analyst of unconscious motive, since the character is released from having to voice his motives; the reader becomes the hermeneut, looking between the lines for the *actual* motive. On the other hand, the absence of a visible audience seems to make the ordinary man *seek* an audience, in ways that would have seemed grotesque to lordly figures like Macbeths. [...] In the novel, we can see the self better than any literary form has yet allowed; but it is not going too far to say that the self is driven mad by being so invisibly scrutinized. (WOOD, 2008, p. 147-148)

Se Ahab recorre ao solilóquio, preservando em parte sua consciência por meio de sua fala, Ishmael assume o discurso enquanto homem comum, homem que se define por suas digressões e que joga com o leitor quando se propõe a investigar sua própria mente. Por isso é possível afirmar que Ahab é um personagem investido do olhar Shakespeareano, embora *Moby-Dick* como um todo ultrapasse esse olhar, constituindo-se de outras formas capazes de sondar sua contemporaneidade. Para além da loucura e do recurso ao sobrenatural, o que une Ahab a Macbeth é a necessidade de querer controlar seu destino e fixar-se em um propósito único para atribuir a toda a sua existência. Assim, o contraponto que a figura do capitão forma com Ishmael é o que faz com que a obra de Melville seja mais do que o simples reflexo de sua admiração pela obra de Shakespeare: Ahab não se mostra apenas pelo seu solilóquio, ele aparece também por meio do olhar estarecido e admirado de Ishmael, que compõe sua própria impressão a respeito desse personagem.

### **3.2 Ishmael e Ahab: o indivíduo entre a contingência e a metafísica**

Em meio a “dias redundantes” numa primavera sob os trópicos, o Pequod adentra um clima que faz crer que o tempo anda suspenso; à noite, a memória de

coisas passadas, perdidas em um momento que já não se sabe onde ficou, invade a alma de Ahab, que com seu denso, “bony step” (MELVILLE, 2003, p. 138), passeia pela superfície do navio, provocando um barulho abafado e pesado, que perturba o sono do segundo oficial. Para Stubb, o cachimbo alimenta uma natureza leve e flexível, que o ajuda a manter-se distante das misérias do mundo:

[...] as in time of the cholera, some people go about with a camphorated handkerchief to their mouths; so, likewise, against all mortal tribulations, Stubb's tobacco smoke might have operated as a sort of disinfecting agent. (MELVILLE, 2003, p. 129)

O capitão também, em certo momento, fixa-se em um banco de marfim e começa a fumar seu cachimbo. No entanto, a branda, leve e branca fumaça, flutuando no vento e tocando o rosto do capitão irritam-no:

What business have I with this pipe? This thing that is meant for sereneness, to send up mild white vapors among mild white hairs, not among **iron**-grey locks like mine. I'll smoke no more [...] (MELVILLE, 2003, p. 141, grifo meu).

Ahab carrega um peso muito grande em sua alma, uma mistura de aço e osso que contorna suas ações e cada um dos seus passos. Decidido, convencido, monomaníaco: o capitão se choca com o jocoso Stubb, de modo que os dois, juntos, atribuem ao romance certo ar tragicômico que, novamente, muito lembra o olhar Shakespeareano sobre as misérias da vida.

A famosa metáfora da parede define com mais clareza essa personalidade do capitão. Em um famigerado trecho em que ele se dirige a Starbuck, que com seu ceticismo põe à prova a legitimidade da vingança do capitão, Ahab investe em um fervoroso e obsessivo discurso:

How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me. Sometimes I think there's naught beyond. But 'tis enough. He tasks me; he heaps me; I see in him outrageous strength, with an inscrutable malice sinewing it. That inscrutable thing is chiefly what I hate; and be the white whale agent, or be the white whale principal, I will wreak that hate upon him. Talk not to me of blasphemy, man; I'd strike the sun if it insulted me. (MELVILLE, 2003, p. 178)

O capitão mantém sua trajetória pré-concebida em linha reta, seu destino final está traçado desde o início da estória e ele não tem nenhuma pretensão de ajustá-lo. O sentido de sua vingança certamente vacila (“sometimes I think there's

naught beyond”), mas ele se agarra ao seu propósito até as últimas linhas do romance. O mundo contingente se impõe, a natureza o desafia, um muro é erguido diante dele; sua resposta é violenta, ele põe o muro abaixo e ainda esmaga o sol. Nada é suficiente para mudar seu caminho e rever sua decisão em favor da sua vingança; assim como *Bartleby*, não há outro caminho possível a não ser manter-se dentro dos limites do seu pensamento fixo, imutável e alienado.

O estilo de Ishmael, no entanto, é bastante diferente. O marinheiro não marcha como um militar - ele erra, em mar aberto, assim como Ortega, em seu *Meditaciones del Quijote*, caminha pelas veredas do seu bosque, admitindo os limites da sua perspectiva e estabelecendo certa relação de amor com suas circunstâncias. Quando toma a fala para si, Ishmael se coloca em um movimento de eterno aprendizado; sua viagem não possui um sentido apenas: há muitas, inúmeras possibilidades de ler o mundo, e o contato com as pessoas ao seu redor são fonte para suas inúmeras digressões, alimentando uma escrita livre, flutuante e autorreflexiva.

Tal estilo narrativo irregular, sua arte “errante”, leva a obra a lugares nunca explorados até então na tradição literária americana e ocidental de modo geral. Geoffrey Sanborn (2018, loc 617-630) fala da reação de um *self* surpreso no momento em que experimenta o contato com o desconhecido - exemplo disso é a famosa e já mencionada descrição da pintura que Ishmael encontra no *Spouter-In*, em New Bedford, no terceiro capítulo do livro: “a boggy, soggy, squitchy picture truly, enough to drive a nervous man distracted” (MELVILLE, 2003, 13). Tal surpresa, Sanborn afirma, já não se verifica em *Pierre* (1852) e nem na obra lírica de Melville, em que o hábito da pregação, do discurso imperativo proveniente de um sujeito que muito tem a dizer, se encontra menos presente:

Preaching, or discoursing in the imperative or declarative mood, is something that happens to Melville – a result, in this case, of “the intoxicating effects of the latter end of June operating upon a very susceptible and peradventure feeble temperament.” (SANBORN, 2018, loc 693)

Esse hábito da pregação tende a querer exprimir, apontar para a experiência fragmentária e múltipla, como se ele quisesse abrir os olhos do leitor para as verdades que ele (o leitor) normalmente prefere não ver, a exemplo daquela voz shakespeariana de que fala Ortega, explicando-se a si mesmo. Ishmael constitui-se

como uma consciência que *sabe* da possibilidade de nada existir por trás da máscara da subjetividade humana, mas que, ainda assim - ou talvez por isso mesmo - saboreia cada nova metáfora criada, entregando-se à digressão como um meio de buscar esse algo oculto, ainda que ao fim nada seja encontrado. Não se trata, portanto, de teorizar e sistematizar suas ideias: se o narrador de *Moby-Dick* por vezes expõe suas teorias e afirma suas verdades, isso se dá a partir de um constante tear discursivo, em que afirma a natureza provisória das suas metáforas, e colocando-se enfaticamente como indivíduo que aceita e se esforça para lidar com as contingências da vida. De fato, quando Ishmael se vale do discurso da ciência, da filosofia, da teologia, entre outros saberes, esses discursos são frequentemente postos à prova ou imediatamente remodelados, tal como se percebe no capítulo em que se lança a construir a sua cetologia<sup>8</sup>, já após revelado o propósito de Ahab com a viagem no Pequod. Na ocasião, Ishmael abre mão de qualquer possibilidade de compor uma ciência completa, e entrega-se a um discurso antes incerto, nada definitivo:

As no better man advances to take this matter in hand, I hereupon offer my own poor endeavors. I promise nothing complete; because any human thing supposed to be complete, must for the very reason infallibly be faulty. [...] My object here is simply to project the draught of a systematization of cetology. I am the architect, not the builder. (MELVILLE, 2003, p. 147)

Ao fim do capítulo, o narrador não só admite a incompletude do seu feito, como também opta por abraçá-la, entendendo-a como característica vital da sua própria existência e da sua própria escrita:

God keep me from ever completing anything. This whole book is but a draught - nay, but the draught of a draught. Oh, Time, Strength, Cash, and Patience! (MELVILLE, 2003, 157)

O sentimento de que admitir a incompletude de qualquer ciência - e ao fim e ao cabo, do próprio ser humano - é preferível a pretender alcançar uma totalidade ecoa nas entranhas mesmo do romance. Isso se dá porque o próprio Ishmael se constitui enquanto voz instável, passeando em sua própria consciência em busca de sentidos que lhe aproximem do seu leitor, ao mesmo tempo em que se afasta dos valores que pensa serem caros a ele: Ishmael *performa* as suas verdades, sempre

---

<sup>8</sup> Cf. capítulo 32, *Moby-Dick*: “Cetology”

provisórias. O cultivo dos opostos em constante tensão invade o romance a partir da própria voz desse narrador extremamente digressivo - “a dreamy meditative man”, que vê em qualquer circunstância um meio de compor suas filosofias, sobretudo quando se encontra de vigiância, observando o oceano:

With the problem of the universe revolving in me, how could I - being left completely to myself at such a thought-engendering altitude, - how could I but lightly hold my obligations to observe all whale-ships' standing orders, “Keep your weather eye open, and sing out every time.” (MELVILLE, 2003, p. 171-172)<sup>9</sup>

Assim, essa natureza observadora, dada a digressões, caminha por todos os cantos da própria consciência, e lá encontra suas idiossincrasias - a partir das quais busca afirmar e, na mesma medida, abalar os valores da sua própria cultura. Isso se concretiza por meio de um desejo de mostrar, *na*, quase desenhar, para o leitor o modo como funciona sua mente ao longo das suas experiências. Ao abrir mão da uma estabilidade discursiva, ele constrói um campo reflexivo bastante vasto, um campo em que verdades e princípios são desfeitos na mesma medida em que são construídos, presentemente diante dos olhos do leitor.

Carolyn Porter (2007, p. 133-134) descreve tal atitude como a arte de uma fala dupla (*double-talk*), a partir da constatação de que Ishmael se engaja em uma linha discursiva caracteristicamente subversiva, em que oposições são postas e em seguida desfeitas: terra/mar, normalidade/excentricidade, marinheiro/capitão, homem livre/escravo, predestinação/libre-arbítrio. Trata-se de uma estratégia que pode ser identificada desde o primeiro capítulo do livro, em que Ishmael demonstra sua aversão à vida em terra firme ao mesmo tempo em que busca conectar-se com o cidadão que nela permanece, descrevendo uma atitude semelhante entre o homem da terra e do mar em relação à água. A autora caracteriza Ishmael como uma voz que “we justifiably suspect is bent upon carrying us away - away from our moorings among familiar assumptions and out to a sea where all assumptions are in doubt.” Essa voz, ela explica,

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 (PORTER, 2007, p. 138).

---

<sup>9</sup> Cf. capítulo 35, *Moby-Dick*: “The Mast-head”

O estilo discursivo de Ishmael, portanto - a errância, o constante deixar-se transformar pela experiência e a surpresa gerada a partir de cada nova metáfora - é caracteristicamente inquieto, desde as primeiras linhas, antes mesmo da entrada de Ahab, embora fique clara a sua transformação na medida em que compõe a sua história - amarrada à história de Ahab - no Pequod. Esse narrador afirma a consciência sobre sua individualidade desde a abertura do romance, com a famigerada frase "Call me Ishmael", e consegue lançar-se à reflexão não somente quando está sozinho - pois que, mesmo sozinho, ele sempre encontra gatilhos para o exercício da produção de metáforas que possam dar sentidos, ainda que temporários, à sua própria existência. Para além disso, Ishmael abre o espaço da sua escrita para que outras vozes a habitem: capítulos inteiros são totalmente ocupados não apenas pela voz de Ahab, mas também dos outros personagens; o texto se abre para a estrutura dramática<sup>10</sup> e sobretudo nos últimos capítulos, quando da caça de fato à baleia branca, Ishmael desaparece por completo, reaparecendo no epílogo boiando no caixão de Queequeg, encerrando o livro com um qualificativo a si mesmo bastante sintomático: ele é nada mais que um *órfão*, isto é, um indivíduo sem raízes fixas, constituído não tanto por uma essência, mas pelas inúmeras experiências que vive com outros indivíduos. Ishmael se abre, *conscientemente*, ao encontro com o outro, para por fim voltar-se a si mesmo e reunir os cacos gerados por esse encontro e constituir-se como aquela colcha de retalhos que o acomodou junto a Queequeg no *Spouter-Inn*<sup>11</sup>.

O trecho em que Ishmael se encontra envolto a um grande encontro de baleias é exemplar para examinar sua personalidade. Em seu barco, observando-as antes de lançar-se à caça, sua figura se mostra extremamente maleável, fluida, enquanto acompanha o movimento do oceano junto ao movimento das baleias. Lembremos:

But even so, amid the tornadoed Atlantic of my being, do I myself still for ever centrally disport in mute calm; and while ponderous planets of unwaning woe revolve round me, deep down and deep inland there I still bathe me in eternal mildness of joy. (MELVILLE, 2003, p. 425)<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Cf. capítulos 39 e 40, *Moby-Dick*: "First Night-Watch" e "Midnight, Forecastle"

<sup>11</sup> Cf. capítulo 4, *Moby-Dick*: "The Counterpane"

<sup>12</sup> Cf. capítulo 87, *Moby-Dick*: "The Grand Armada"

Nesse ponto, enquanto ele se encontra com seus companheiros à bordo do barco para a caça às baleias - Moby Dick ainda não se encontra de fato em cena -, observando o modo circular como elas nadam no oceano, Ishmael se põe a compor um tipo de imagem de si que pode ser percebida mesmo nos primeiros capítulos do romance. O vocabulário da essencialidade e da interioridade se encontra rodeado de advérbios que indicam modo e sobretudo espaço, formando uma imagem dinâmica, marcada por um movimento circular, de modo que qualquer ideia de transcendência do ser se desdobre em um jogo de palavras que indicam o movimento constante das suas reflexões, ultrapassando, conseqüentemente, os limites da metafísica - um discurso, em suma, totalmente avesso à rigidez das palavras de Ahab. Esse movimento circular nos faz lembrar que os sentidos que damos à vida continuam se refazendo, ao invés de se constituírem como uma linha reta, com início e fim. Kazin descreve essa atitude em certa medida otimista nos seguintes termos:

Though all his attempted gains from nature fail him and all goes down with the *Pequod*, [...] man, though forever alien to the world, an Ishmael, is somehow *in tune with it*, with its torrential rhythms, by dint of his art by the directness with which his words grasp the world by the splendour of his perceptions, by the lantern which he holds up “*like a candle in the midst of the almighty forlornness*”. (KAZIN, 2007, p. 16-17, grifo meu)

De fato, se o mundo se apresenta de modo a contrariar o desejo do homem de encontrar verdades absolutas, Ishmael o aceita como ele é, pois que por mais que seja um ser extremamente digressivo, ele sabe ser pragmático quando a necessidade se impõe.

Há, portanto, no encontro entre Ishmael e Ahab, a projeção de um confronto de natureza mais abrangente e problemática: o confronto entre o discurso da metafísica (Ahab) e um discurso que chamo de autoirônico (Ishmael). Se a retórica metafísica é uma velha conhecida do mundo ocidental, a autoironia, por outro lado, não consegue encontrar termos melhores para uma descrição filosófica se não no pensamento pós-nietzschiano que se desenvolve ao longo do século XX. É útil para esta perspectiva crítica lançar mão do pensamento de Richard Rorty, uma vez que ele elabora, para o desenvolvimento das suas ideias, termos que parecem convergir com o jogo discursivo que encontramos na literatura de Melville.

Rorty se põe justamente a cotejar duas figuras conflitantes: a figura do metafísico e a do ironista. Para chegar a esses termos, o filósofo estabelece alguns pressupostos fundamentais para o seu pensamento. Em seu *Contingência, Ironia e Solidariedade* (1994), ele é guiado por teóricos como Wittgenstein e Davidson, concebendo a linguagem como criação humana, e a verdade, conseqüentemente, como um fenômeno totalmente discursivo. Como elemento contingente que é, a linguagem é uma ferramenta dinâmica que os indivíduos podem remodelar na medida em que suas circunstâncias históricas e culturais são modificadas. Conseqüentemente, não parece ser produtivo tentar descobrir um sentido essencial das palavras, ou um sentido essencial que possa existir dentro de nós mesmos, ou mesmo construir argumentos lógicos com referências empíricas para tentar justificar o que nós acreditamos ser a “verdade”. Diante disso, parece mais interessante e útil para o pensamento crítico tentar *redescrever* o mundo e nós mesmos usando novas palavras, provenientes de diferentes vocabulários, concebendo tais palavras mais como “instrumentos alternativos do que como peças de um *puzzle*” (RORTY, 1994, p. 33). Nesse sentido, nossa perspectiva sobre o mundo, isso é, o modo como focalizamos e examinamos um objeto - como Ortega e sua laranja; Ishmael e a cabeça da baleia - só pode ser entrevisto por meio do nosso “vocabulário final”, que é aquilo que venho chamando simplesmente de discurso: o conjunto de palavras que utilizamos para descrevermos a nós mesmos e aos objetos que encontramos no mundo.

Assim, a figura do ironista é aquela que tem em mente esses pressupostos. O filósofo americano define essa figura nos seguintes termos:

1) tem dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, por ter sido impressionada por outros vocabulários, vocabulários tidos por finais por pessoas ou livros que encontrou; 2) apercebe-se de que a argumentação formulada no seu vocabulário presente não poderá subscrever nem dissolver tais dúvidas; 3) na medida em que filosofa sobre a sua situação, não pensa que o seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros, nem que esteja em contacto com um poder que não seja ele próprio. (RORTY, 1994, p. 103)

Ao atribuir à retórica um papel central no desenvolvimento das suas ideias, e ao desafiar os limites da linguagem lógico-racional, o ironista modifica algo por meio de uma reformulação do seu próprio vocabulário, ao invés de tentar descobrir um conteúdo não linguístico que explique os fenômenos da vida, como faria o

metafísico. Assim, os ironistas entendem que "não há resposta a uma redescrição a não ser uma redescrição" (RORTY, 1994, p. 111), enquanto o metafísico busca a todo momento justificar seus valores morais por meio de elementos não linguísticos externos à sua própria consciência.

Ishmael busca a expansão, busca multiplicar o seu vocabulário a partir do contato que tem com outros vocabulários. Ele se abstém de qualquer forma lógica de concepção do mundo e das suas circunstâncias, opta ao invés disso pela imaginação e pela metáfora; busca argumentar a partir da dialética, "no sentido em que considera que a unidade de persuasão é um vocabulário e não uma proposição. O seu método é a redescrição e não a inferência" (RORTY, 1994, p. 109).

Ahab, por outro lado, com sua fixidez e seu propósito claramente traçado e ratificado no início da viagem, jamais reorienta o seu pensamento, apoiando-se na figura da baleia branca não a partir de uma relação dialética, mas como forma de personificar o seu desejo de vingança, o objetivo único da sua existência a partir do momento em que a baleia branca lhe arranca uma perna. Ahab se faz não a partir de um perscrutar da sua própria consciência e da sua própria linguagem; o que o move é a certeza de que há algo exterior ao seu pensamento que justifica as suas ações. No capítulo 118, por exemplo, antes de revoltar-se contra o seu quadrante, Ahab constrói sua lógica voltada para a descoberta de algo externo: a baleia branca:

Thou sea-mark! thou high and mighty Pilot! thou tellest me truly where I *am* - but canst thou cast the least hint where I *shall* be? Or canst thou tell me where some other thing besides me is this moment living? Where is Moby Dick? (MELVILLE, 2003, p. 544)

Ahab não tem o menor interesse em sua circunstância presente; toda a sua energia é concentrada em direção ao momento em que irá realizar sua vingança. Há momentos em que ele dá um leve passo atrás; poucas linhas antes de a baleia ser avistada<sup>13</sup>, Starbuck encontra o velho capitão debruçado sobre a amurada, mirando, como o próprio Narciso, a sua própria sombra nas profundezas do mar e lamentando-se sobre o indivíduo que se tornou. Starbuck tenta convencê-lo a desistir de sua vingança, mas o capitão está totalmente fechado a tal possibilidade. Percebe a sua própria tragédia, mas não consegue enxergar-se a não ser como um indivíduo escravizado por uma força exterior:

---

<sup>13</sup> Cf. capítulo 132, *Moby-Dick*: "The Simphony"

What is it, what nameless, inscrutable, unearthly thing is it; what cozening, hidden lord and master, and cruel, remorseless emperor commands me; that against all natural lovings and longins, I so keep pushing, and crowding, and jamming myself on all the time; recklessly making me ready to do what in my own proper, natural heart, I durst not so much as dare? Is Ahab, Ahab? Is it I, God, or who, that lifts this arm? (MELVILLE, 2003, p. 592)

Ressoa, nessas linhas, justamente a perda daquela integridade que permitia ao indivíduo ver com clareza a linha que o separa dos objetos do mundo. Mais do que isso: a dúvida faz com que Ahab perceba que ele mesmo se transforma em um objeto diferente, estranho a seu próprio *self*. Trata-se, entretanto, de uma percepção passageira: Ahab se recusa a aceitá-la, retoma o seu caminho insano e entrega-se novamente às suas fantasias metafísicas.

Esse lapso de consciência nos mostra, entretanto, que mesmo essas categorias, na prática, podem misturar-se entre si. Se, por um lado, a configuração do romance permite ver em Ahab uma personificação da figura do metafísico, enquanto Ishmael ilustra bem o ironista rortiano, por outro lado há vários outros momentos em que a linha que separa essas duas posturas discursivas não parece tão clara assim. Precisamos, como Starbuck, de uma “little lower layer”: entre os muitos vocabulários que Ishmael encontra em seu caminho está o vocabulário do capitão metafísico, que com sua solidão parece saber pouco sobre si mesmo, enquanto Ishmael, em toda a sua pluralidade, fortalece sua individualidade quando usa as suas dúvidas e inquietações para repensar o seu próprio vocabulário. Juntos eles formam aquele “lub-dub heartbeat” de que fala Bryant, e a narrativa se constitui como um eterno vai e vêm, uma oscilação entre vocabulários os mais diversos que orbitam em torno desses dois vocabulários centrais.

É por perceber a natureza problemática da sua linguagem e da sua individualidade que Ishmael não abre mão do vocabulário da metafísica, herdado sobretudo por meio da religião. Ao entrar na capela onde irá assistir ao culto do padre Mapple<sup>14</sup>, ele sente o medo do que pode vir a acontecer consigo, posto que decidiu lançar-se a uma aventura extremamente perigosa, algo de que as inscrições em mármore que vê nas paredes - homenagens aos mortos e desaparecidos no mar - são testemunhas. A ausência da concretude do corpo, da tumba, leva-o a engajar-se em uma série de reflexões, feitas a partir de interrogações amontoadas

---

<sup>14</sup> Cf. capítulo 7, *Moby-Dick*: “The Chapel”

umas sobre as outras - interrogações que, curiosamente, não levam o ponto de interrogação:

In what census of living creatures, the dead of mankind are included; why it is that a universal proverb says of them that they tell no tales, though containing more secrets than the Goodwin Sands; how it is that to his name who yesterday departed for the other world, with prefix so significant and infidel a word, and yet do not thus entitle him, if he but embarks for the remotest Indies of this living earth [...] All these things are not without their meanings. (MELVILLE, 2003, p. 41-42)

A tensão entre vida e morte se desdobra em uma tensão entre a natureza física e metafísica da vida, e o discurso que soa como um sermão, com sua estrutura anafórica apontando para dúvidas e questões sem resposta e sem a marca da interrogação, caminha em direção à anulação de qualquer sentido que se possa conceber sob um ponto de vista racional. Ao utilizar uma afirmativa feita pela dupla negação (“not without”) no fim do parágrafo, Ishmael, que parece não saber bem onde vai chegar, modifica o sentido do trajeto e começa a reconstruir os sentidos perdidos pelas dúvidas anteriores. Embora não saiba exatamente qual é o seu rumo, ao longo do trajeto ele maneja o seu leme de forma consistente, e o luto sobre corpos inexistentes que abala a fé cristã se transforma em uma atitude afirmativa, desembocando em uma espécie de discurso metafísico que serve a um propósito claro e pragmático - Ishmael precisa resolver-se com seu medo a fim de levar a cabo a sua aventura de se lançar ao mar. Ele então transforma a moralidade cristã em uma moralidade adaptada às circunstâncias do caçador de baleias:

Yes, there is death in this business of whaling - a speechless quick chaotic bundling of a man into Eternity. But what then? Methinks we have hugely mistaken this matter of Life and Death. Methinks that what they call my shadow here on earth is my true substance. Methinks that in looking at things spiritual, we are too much like oysters observing the sun through the water, and thinking that thick water the thinnest of air. Methinks my body is but the lees of my better being. In fact take my body who will, take it I say, it is not me. And therefore three cheers for Nantucket; and come a stove boat and stove my body when they will, for stave my soul, Jove himself cannot. (MELVILLE, 2003, p. 42)

A imagem da morte vem associada a um movimento de aprofundamento para um espaço interior e transcendente (“a speechless quick chaotic bundling of a man into Eternity”), e a estrutura anafórica que antes introduzia dúvidas bastante angustiantes agora abre espaço para a configuração de sentidos possíveis a partir de variadas imagens, levando claramente a marca do sujeito que o compõe

("methinks"). A oposição entre corpo e alma tradicionalmente cristã, estando o corpo na terra e a alma no céu, ganha nova roupagem, com a figura da sombra ocupando um espaço entre os dois pólos, como se fosse uma alma forjada pelo corpo físico, e não o contrário. Por fim, Ishmael desafia a própria figura divina, com o que encerra a sua teologia da caça às baleias, ecoando o lema que aparecerá no capítulo 36, "The Quarter-Deck": "a dead whale or a stove boat!". A visão de mundo pela perspectiva metafísica contamina o seu discurso; porém, embora seu trajeto demonstre o desejo, em certa medida, de *revelar* a verdade sobre o que há de oculto no ser humano, e embora demonstre o medo de perceber que a vida pode não fazer sentido nenhum, como parecem sugerir as perguntas do parágrafo anterior e, mais à frente, a brancura da baleia<sup>15</sup>, Ishmael ainda assim "for ever centrally disport [himself] in mute calm". Assim, ele cria um espaço largo, que tende a uma incessante extensão discursiva, para a reflexão sobre si, o outro e o mundo - um espaço em que a atuação do seu olhar se coloca de maneira persistente, ampla e flexível.

Essa atitude reflexiva aparece também, sintomaticamente, em sua relação com Ahab, algo que parece caracterizar-se como o ponto central do romance. Devemos nos perguntar se Ishmael é capaz de compreender a obsessão do capitão do Pequod com Moby Dick sem necessariamente julgá-lo; essa é a atitude do cauteloso Starbuck, que exige justamente aquela "little lower layer", nas palavras de Ahab, uma camada que o capitão tem dificuldades de penetrar. Se por um lado a tripulação do Pequod assimila e encarna a sede de vingança de Ahab, por outro lado o primeiro oficial assume uma atitude de repulsa em relação a essa vingança - nas palavras dele, trata-se de blasfêmia (MELVILLE, 2003, p. 178)<sup>16</sup>. A posição de Ishmael em meio a esse jogo entre Ahab, a tripulação e Starbuck é, como diria Carolyn Porter, uma posição de intermédio. Colocando-se no entrelugar, Ishmael experimenta o olhar dos três, em um eterno movimento de aproximar-se e afastar-se. Na visão de Delbanco, Ishmael é uma subjetividade que garante certo "jogo intelectual" (*intellectual play*) com a ideia da transcendência, na medida em que cria esse espaço de reflexão por meio da sua errância. Trata-se de um "triunfo estético" que, para o crítico, depois de *Moby-Dick*, Melville não mais alcançará:

---

<sup>15</sup> Cf. capítulo 42, *Moby-Dick*: "The Whiteness of the Whale"

<sup>16</sup> Cf. capítulo 36, *Moby-Dick*: "The Quarter-Deck"

In *Pierre*, Melville confronts head-on the possibility that the idea of transcendence - the idea of a stable truth that exists outside of time and manifests legible meaning in the constitution of the universe - is not only undemonstrable but fatal to one's ability to live in a contingent world. [...] In *Moby-Dick* Melville still manages to keep Ishmael's intellectual play with the idea of a contingent universe apart from Ahab's visceral rage. The result is the contrapuntal structure of the book - an aesthetic and, I think, a self-therapeutic triumph that Melville was never to achieve again. (DELBANCO, 2003, p. XXVI)

De fato, Ishmael é uma voz narrativa bastante peculiar; lembremos que ele frequenta tanto a primeira quanto a terceira pessoa discursivas. Sua interação com a tripulação do Pequod é muito limitada, como se estivesse ali, mas olhasse tudo de longe. É sintomático perceber que em momento nenhum do romance ele se dirige diretamente a Ahab (e vice-versa), embora afirme que estava presente no navio, era um dos tripulantes, e que parece até mesmo tomar para si as dores do capitão (MELVILLE, 2003, p. 194)<sup>17</sup>. Não por acaso há quem interprete a figura de Ahab como sendo uma projeção de um dilema que o próprio Ishmael carrega em si (BRYANT, 2007, p. 205). Há entretanto uma diferença fundamental entre os dois personagens, algo que ecoa constantemente na fortuna crítica de Melville. Para ficar em alguns exemplos: Kazin (2007, p. 11) afirma que “As Ishmael is all rumination, so Ahab is all will”; Henry Nash Smith (2007, p. 129) afirma, ainda que com ressalvas, que há em Ahab certa pulsão inconsciente, à maneira de uma figura romântica, que o opõe à racionalidade de Ishmael, visto como uma figura menos impulsiva; Bryant (2007, p. 205) caracteriza Ishmael por seu lirismo e comicidade, enquanto Ahab é dramático e trágico; Jonathan Arac (1995, p. 727) lança mão das concepções do romance romântico alemão, com Goethe e Schlegel, para pintar a figura de Ishmael como um sujeito que cultiva o pensamento e os sentimentos, e vagueia sem direção, em oposição à atitude ativa e centrada em uma direção específica de Ahab: “while Ahab actively presses forward, Ishmael's sentiments and reflections keep the book from ending too fast.”

Enquanto Ishmael se regozija a cada nova surpresa diante da variedade de experiências que possivelmente pode ter, Ahab segue agarrado à sua sede por vingança; enquanto Ishmael tenta abraçar a baleia enquanto espécie, com todos os seus múltiplos aspectos, Ahab segue obcecado por uma única baleia. Ishmael é

---

<sup>17</sup> Cf. capítulo 41, *Moby-Dick*: “Moby Dick”

fluido; Ahab, sob sua perna de marfim, permanece rígido. Delbanco vê o romance como uma contraposição entre o abraço expansivo de Ishmael e a monomania de Ahab, ressaltando, assim como Bloom (2007, p. 3), que não há uma hierarquia moral entre os dois, ambos ocupando a mesma posição ética. O crítico descreve brilhantemente o encontro entre os dois personagens:

Ahab speaks with what Melville elsewhere calls a “Niagara” roar and is dignified even when he is at his most appalling. He is on a mission, Ishmael is on a cruise - and *Moby-Dick* is the record of their irresolvable confrontation. (DELBANCO, 2003, p. XX)

A natureza desse confronto é essencial para compreender a forma como o olhar de Ishmael se faz como narrador e sua relação com os outros personagens - e o modo como esse tipo de estrutura narrativa que encontramos no romance se distingue do que vemos nos contos, ainda que possamos identificar, como ponto comum entre todos esses textos, um personagem excepcional se projetando inexoravelmente com seus mistérios diante do olhar estarecido do narrador, como é caso tanto de *Moby-Dick* (Ishmael-Ahab), quanto de “Bartleby, the scrivener”, “Jimmy Rose” e “Benito Cereno”. Em especial, a constância e resistência de Ahab desperta no narrador uma atitude reflexiva que o faz lançar mão das suas variadas formas de pensamentos, ativando diversos *insights* que já se encontravam ali, de alguma forma, na sua consciência; Ishmael direciona suas descrições a sua experiência, usando a escrita para presentificá-la e dramatizá-la; os narradores dos contos direcionam suas descrições para o outro, e o seu drama se insinua por força do confronto com a dúvida, à qual eles tendem a resistir.

Por isso Delbanco refere-se a Ishmael como essa figura que garante um jogo intelectual com o discurso da metafísica que não será visto em outras narrativas, nem mesmo em *Pierre*. O marinheiro parece compreender que a metafísica, quando imiscuída na retórica pública, não tem muita utilidade nem para a sociedade como um todo, nem para ele mesmo, enquanto indivíduo que busca estabelecer novas formas de relacionar-se com o outro. Ele entende, assim como Rorty, que nem sempre é possível conciliar aspirações públicas com as privadas: “O vocabulário da autocriação é necessariamente privado, não partilhado, impróprio para a argumentação. O vocabulário da justiça é necessariamente público e partilhado e um meio de troca argumentativa” (RORTY, 1994, p. 16-17). O filósofo americano

afirma que, dentro de uma sociedade liberal, não é possível, ao contrário do que supunha Foucault, incorporar a autonomia às instituições públicas; a autonomia não é parte de uma possível essência individual, assaltada pela sociedade: “é algo que certos seres humanos particulares esperam alcançar através da autocriação e que alguns efectivamente atingem”. Com a figura de Ishmael, Melville ensaia, *avant la lettre*, a proposta filosófica de Rorty:

[...] privatize-se a tentativa nietzschiana-sartriana-foucaultiana de alcançar a autenticidade e a pureza, a fim de evitar deslizar para uma atitude política, que nos levará a pensar que há um objectivo social mais importante do que o de evitar a crueldade. (RORTY, 1994, p. 96)

Por outro lado, Ishmael parece levar a cabo algo que nem mesmo a filosofia rortyana conseguiria imaginar: a privatização da própria metafísica por meio de uma atitude ironista. Ahab desperta nele um misto de emoções positivas e negativas; o que lhe parece mais sensato a fazer, então, é aprender com o capitão, apreendendo de sua personalidade aquilo que lhe possa servir para o seu próprio desejo de autocriação individual. Diferente de Starbuck, que tenta argumentar e confrontar o capitão diretamente, Ishmael põe-se ao lado dele, observa-o, e usa seu discurso para performar esse confronto por meio das suas metáforas.

Se retornarmos ao início da narrativa veremos que, após a entrada de Ahab, deparamo-nos com uma sequência de capítulos bastante significativa sobre o modo como Ishmael se dedica a pintar o capitão do Pequod. Na sequência da ratificação da vingança de Ahab como sendo o propósito principal da viagem em “The Quarter-Deck”, o romance inicia um percurso que podemos chamar de “democrático”, uma vez que Ishmael entrega a pena e concede espaço para as vozes dos outros personagens. O narrador retoma o fio da meada no capítulo 41, “Moby Dick”. Aqui ele reafirma as limitações da sua própria consciência e das suas palavras, ao dizer que por mais que explique o que a baleia branca representa para Ahab e para os caçadores de baleias em geral, os cantos mais profundos das suas consciências não podem ser alcançados (MELVILLE, 2003, p. 201; 203). Nesse capítulo, como em muitos outros, há um movimento que parte da composição de uma perspectiva geral - a que pertence ao olhar do homem do mar e do caçador de baleias enquanto grupo social - e caminha em direção a um caso específico, que é o caso de Ahab. Se de maneira geral, Moby Dick é um monstro do mar para qualquer marinheiro, impondo-se por sua malícia, sua maldade e seus aspectos físicos aterrorizantes,

gerando por vezes superstições segundo as quais ele teria o dom da ubiquidade e seria até mesmo imortal, para Ahab a configuração desse ser é distinta - e inominável. A superstição do homem do mar em geral se transforma, no caso particular de Ahab, em uma loucura, uma atitude inexoravelmente exasperada, que Ishmael tenta descrever da forma como pode. Por um lado, ele constrói essa contraposição a partir do confronto entre “eles” (caçadores de baleia/tripulação do Pequod) e Ahab, cujos segredos da alma precisam ser contornados por imagens de reis, deuses, figuras da antiguidade (as águas termais do Hotel de Cluny, em Paris) e vastos, porém estreitos, espaços (o Hudson River) (MELVILLE, 2003, p. 202).

A relação específica entre a tripulação do Pequod e o capitão, por outro lado, é pintada a partir de imagens mágicas e demoníacas (MELVILLE, 2003, p. 203). Ao chegar ao ponto em que ele deve descrever o seu próprio sentimento em relação a Ahab, Moby Dick e a reação da tripulação do navio em relação à vingança do capitão, ele constrói um ponto de contato com esses outros - assim como tinha feito na abertura do capítulo, quando estabelece uma íntima aproximação com todos eles; entretanto, nesse ponto, ao fim do capítulo, ele encerra sua reflexão com imagens que reafirmam a dúvida para, em seguida, introduzir um confronto, que se começa a desenhar em sua própria consciência, entre a empatia ao sentimento de Ahab e o horror que sente quando pensa em Moby Dick:

The subterranean miner that works in us all, how can one tell whither leads his shaft by the ever shifting, muffled sound of his pick? Who does not feel the irresistible arm drag? What skiff in tow of a seventy-four can stand still? For one, I gave myself up to the abandonment of the time and the place; but while yet all arush to encounter the whale, could see naught in that brute but the deadliest ill. (MELVILLE, 2003, p. 203)

Ressoa nessas linhas, investidas de uma musicalidade rara nas narrativas daquele tempo, uma ideia de transformação cega, constante e silenciosa, ideia que se compõe a partir desses variados fios condutores de relações entre marinheiros, caçadores de baleias, tripulação do Pequod, Ahab e, por fim, o próprio Ishmael. Embora a tensão entre empatia e horror permaneça no capítulo seguinte (“The Whiteness of the Whale”), a direção da narrativa agora tomará um rumo distinto, uma vez que Ishmael se volta a si para reunir essas ideias diversas e dar a elas uma nova cor - justamente, a cor branca.

Enquanto para Ahab aquilo que a baleia branca pode representar permanece no campo da alusão e da sugestão (*hint*), Ishmael acredita ser necessário de fato *dizer* (*say*) aquilo que o Leviatã significa para ele (MELVILLE, 2003, p. 205). O propósito do capítulo “The Whiteness of the Whale” é afirmado desde o início: o contraponto entre a ideia que o narrador constrói para si sobre a baleia branca e o que ela representaria para Ahab. O movimento de generalização em direção ao particular - neste caso, a própria subjetividade de Ishmael - também é empregado neste capítulo; porém, o alcance das imagens se expande e passa por diversos objetos de natureza simbólica: o urso, o tubarão, o pássaro, o cavalo, o homem albino, o sudário, a palidez dos mortos, o aspecto dos fantasmas: todos esses elementos, por sua brancura, simbolizam para Ishmael uma ideia ambígua de terror associada, nos primeiros casos, a certa sublimidade (“abhorrent mildness”; “reverence and awe”) chegando, nos últimos casos, ao puro estarecimento. A descrição que Ishmael faz da reação que essas imagens provocam na mente humana, paradoxalmente, carrega certa ideia de transcendência limitada a uma concretude, como se o aspecto mundano evocado em cada caso impedisse voos mais altos por parte da consciência que os observa. Entretanto, esse narrador inquieto esforça-se para ir além, e admite a necessidade de recorrer à imaginação para tentar descrever essa qualidade inefável que a cor branca evoca para ele (MELVILLE, 2003, p. 209). Assim, ele recorre a novas imagens e em alguns casos relaciona a pessoas específicas: o frade e a freira para o inculto americano protestante; a torre branca de Londres para um americano não viajado; o mar branco para o marinheiro: esses novos elementos despertam sensações carregadas não apenas de medo, mas também de surpresa, dúvida e inquietude, passando mais enfaticamente para o campo do metafísico: elas provocam uma “eyeless statue in the soul”, uma “gigantic ghostliness over the soul”, uma “spectralness over the fancy”. Ao recorrer a essas novas imagens, associadas a pessoas específicas, Ishmael confere certo ar particular a sua reflexão, e se coloca como porta voz dessas pessoas. São pessoas comuns, entretanto; desse modo, ele permite que a metafísica que encontra no mundo como um todo busque algum lugar na sua consciência individual, desde que ela permita também a existência de um lugar para a dúvida.

Por fim, ele menciona situações ainda mais específicas e concretas, como é o caso de um cavalo que se põe em um estado de agitação frenética ao sentir o cheiro da pele de um búfalo, o qual evoca uma sensação de perigo ainda que esse cavalo nunca antes tenha tido contato com tal criatura. Ishmael busca uma aproximação não apenas com o homem comum (ou até mesmo o indígena peruano!) mas também com animais (tais como a baleia), e todos esses elementos falam simbolicamente para a sua individualidade. São imagens que ultrapassam até mesmo o universo do homem do mar, às quais ele recorre a fim de tentar localizar os segredos associados à brancura da baleia: “somewhere those things must exist”, afirma (MELVILLE, 2003, p. 211). A questão que permanece e encerra o capítulo é, justamente, o porquê de a brancura encontrada em todos esses elementos, evocar esse sentimento duplo (divino e terrível) no ser humano - ou, ao menos, nele mesmo. Essa dualidade resvala então para o paroxismo: ele constata por fim a possibilidade de essa coisa inominável ser nada mais que um vazio, e segue compondo suas hipóteses:

Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a *wide landscape* of snows - a colorless, all-color atheism *from which we shrink?* (MELVILLE, 1992, p. 212, grifo meu)

Ao colocar suas reflexões na forma interrogativa - algo frequente ao longo do romance -, Ishmael enfatiza seu posicionamento no limiar, no entrelugar, pois na medida em que descreve as imagens que o mundo lhe proporciona, ele se vê forçado a recuar em relação a possíveis afirmações anteriores. Além disso, a pergunta o coloca em uma relação dialógica com o suposto leitor, cuja mente ele inclusive tenta ler ao indicar suas possíveis reações (do leitor) às suas reflexões (de Ishmael). As imagens que aparecem a seguir remetem, agora, ao movimento de um dentro para fora, uma vez que nas profundezas do eu, ele não consegue encontrar nada que contenha uma validade universal:

And when we consider that other theory of the natural philosophers, that all other earthly hues - every stately or lovely emblazoning - the sweet tinges of sunset skies and woods; yea, and the gilded velvets of butterflies, and the butterfly cheeks of young girls; all these are but subtle deceits, not actually inherent in substances, but only laid on from without [...] (MELVILLE, 2003, p. 212)

Assim, ao buscar mais e mais a profundidade de sentido independente da sua consciência individual, escondido por traz da cor branca, Ishmael vai percebendo que está se colocando, paradoxalmente, em um grande buraco negro - que por fim, leva-o de volta à superfície. Quanto mais busca um sentido oculto e universal, mais ele se encaminha para a completa falta de sentido, ao ponto de contestar até mesmo a ideia da interioridade como modo de referir-se à consciência humana, e ao ponto de supor que, afinal, simplesmente não existe qualquer interioridade no ser humano, o que há é algo como uma exterioridade desdobrada em exterioridade.

O que salta aos olhos é o caminho extremamente expansivo do seu pensamento, a necessidade de apontar para os possíveis sentidos de *tudo* o que se vê, e o modo como ele “sutiliza” essa expansão, dando a ela um ar de particularidade, sob pena de afundar-se no Pequod junto com Ahab. Tudo aquilo que vem ao seu pensamento, ao lembrar da brancura, absolutamente tudo o que essa cor evoca, para Ishmael parece estar registrado neste capítulo. Entretanto, quanto mais ele repete o termo “all”, mais ele se aproxima do nada, da ausência do sentido. De todo modo, o longo caminho percorrido pelo pensamento é fixado por esse “all”: “And of all these things the Albino whale was the symbol” (MELVILLE, 2003, p. 212).

Essa amplitude do pensamento também é empregada quando ele se refere ao que a baleia branca representa para Ahab:

All that most maddens and torments; all that stirs up the lees of things; all truth with malice in it; all that cracks the sinews and cakes the brain; all the subtle demonisms of life and thought; all evil, to crazy Ahab, were visibly personified, and made practically assailable in Moby Dick. He piled upon the whale's hump the sum of all the general rage and hate felt by his whole race from Adam down; and then, as if his chest had been a mortar, he burst his hot heart's shell upon it. (MELVILLE, 1992, p. 200)

Aqui, entretanto, a tendência a abarcar certa ideia de completude reflete um movimento de afunilamento, de modo que o pensamento caminha em direção a um ponto específico. Temos a impressão - e o próprio Ishmael confessa, como já foi mencionado - de que, quando se debruça sobre o tema da monomania de Ahab, Ishmael é apenas parcialmente onisciente, aceitando a sua incapacidade de alcançar os segredos mais profundos da alma do capitão. O vocabulário da completude é revestido de certa ideia de superficialidade, o que leva Smith (2007, p.

122), por exemplo, a dizer que a loucura de Ahab nunca é de fato explicada, algo que, a seu ver, revela certa fraqueza da obra.

Parece-me, entretanto, que Melville quer mesmo mostrar a incapacidade do seu narrador de adentrar nas profundezas da consciência desse capitão, e contrapor sua figura obsessiva à imagem fluida e múltipla que Ishmael faz de si mesmo. Há sem dúvida similaridades entre os dois, e a atitude empática de Ishmael em relação a Ahab mostra que eles compartilham, igualmente, angústias em relação ao vocabulário da metafísica. Entretanto, há também um distanciamento importante; afinal, Ishmael se mostra empático com todas as pessoas que encontra - não apenas Queequeg ou Ahab, como também toda a tripulação do navio e, em última instância, toda a humanidade. Em sua orfandade, Ishmael se coloca como semelhante a todos os outros seres possíveis, pois que, ao fim e ao cabo, no âmago de nossas consciências, somos todos órfãos - nenhum *outro* ser é capaz de experimentar exatamente os mesmos sentimentos e sensações que o *eu* experimenta. Ahab é sem dúvida uma figura surpreendente, o lugar que ele ocupa na imaginação de Ishmael e no romance é central; porém, *bottom line*: Ishmael não é Ahab. Ahab provoca reflexões importantes por parte desse narrador, mas Ishmael não é obcecado pelo capitão, e não enxerga o mundo pelas lentes da monomania dele. Seu olhar é múltiplo e autônomo antes mesmo de conhecê-lo. O encontro com Ahab atribui mais amplitude ao seu próprio pensamento - provoca um assombro que Ishmael utiliza a seu próprio favor, ao conferir mais pluralidade às suas reflexões e, conseqüentemente, maior robustez à sua própria individualidade. Isso se dá porque esse narrador constrói para si uma autoimagem cada vez mais consistente na medida em que acumula experiências com diversos outros: “a whale-ship was my Yale College and my Harvard” (MELVILLE, 2003, p. 122). Assim, Ishmael lança seu olhar sobre Ahab, e confronta a perspectiva do capitão a respeito da baleia branca com formas de descrevê-la. Ao demonstrar, entretanto, a impossibilidade de frequentar os cantos mais escuros da consciência de Ahab, Ishmael em certa medida preserva o ar Shakespeareano do capitão, e volta-se para o escrutínio da sua própria mente, mostrando-se como o indivíduo conscientemente moderno que demonstra ser desde as primeiras linhas do romance.

Ao analisarmos a relação entre esses dois personagens, podemos dizer que Melville talvez tenha realizado com *Moby-Dick* aquela “integração” de que fala

Ortega em seu *Meditaciones del Quijote*: a união entre a impressão e o conceito, o desdobramento da profundidade por meio da superfície - isto é, a compreensão do homem a partir de uma perspectiva que assimila os ganhos da racionalidade iluminista com o poder da retórica e da ironia. Ishmael é um personagem concebido sob um ponto de vista moderno, assim como eram concebidos os primeiros personagens criados dentro da tradição do romance inglês, já que ele se propõe a questionar a tradição e seus valores fixos; mas ele é também consciente a respeito da contingência da sua individualidade, tanto que entende e aceita suas limitações para compreender um sujeito que não quer em nenhuma hipótese experimentar o mundo senão como um metafísico. Ele assume a condução de sua narrativa, guiando o leitor a cada movimento que observa no Pequod, imprimindo no texto as suas reflexões e seu estilo; por outro lado, ele permite também que as coisas que vê e os personagens que habitam o seu universo falem por si mesmos. Ishmael expõe suas impressões a respeito de Ahab, mas sabe que não pode percorrer sua mente de maneira totalmente onisciente, e deixa que o capitão recorra ao solilóquio para explicar-se, e que o leitor faça o seu próprio julgamento a respeito do que lê.

Com isso, Melville investe, à sua maneira, naquela “democratização da escala moral”, de que fala Watt, e concebe um romance que se define, antes de qualquer coisa, pela instabilidade do próprio gênero, já que investe em uma multiplicidade estrutural (incorporando diversos tipos de tradição literária), e de pontos de vista (concedendo a pena para que outros personagens possam expor seu próprio olhar sobre as suas circunstâncias, ou adicionando uma camada de ironia à narração onisciente). Seu estilo aposta no confronto entre as diversas formas de descrever o mundo e aquilo que um indivíduo possa entender como sendo verdadeiro, de modo que a realidade, com toda a sua complexidade socio-histórica, aparece como cenário central onde se desenrola toda a trama narrativa. Fica claro que o projeto literário de Melville, ainda que não possa ser definido com exatidão, distancia-se daquele romantismo que não consegue entender-se com a sua contemporaneidade, antecipando uma abordagem mais realista do romance que aparecerá em fins do século XIX, e inspirando os grandes romancistas modernistas que aparecerão no século XX.

Sua compreensão da narrativa nos termos desse tipo de percepção sobre o romance se estende para as narrativas mais curtas, que aparecem nos anos

seguintes. O que encontraremos nos seus contos é uma mudança de outra ordem, algo que se verifica não exatamente no nível do gênero, mas no nível do estilo. No caso de *Moby-Dick*, seu afastamento da tradição romântica e a originalidade do seu texto se dá por meio da voz deliberadamente ironista, na expressão de Rorty, de Ishmael. Nos contos que aparecem entre 1853 e 1856, essa voz se torna menos evidente, já que não aparece incorporada na figura de um narrador-personagem: ela se dilui e se espalha entre o discurso do narrador e o dos outros personagens, algo que é facilitado pela estrutura narrativa mais simples, curta e sintética. Desse modo, a radicalização formal do texto dá um leve passo para trás, e as ferramentas literárias empregadas são modificadas, de modo que o estilo de sua prosa agora aparece com nova roupagem, provocando novos efeitos. Permanece, entretanto, a temática da sondagem sobre a experiência e a constituição do indivíduo na modernidade, e as narrativas se associam aos mesmos pressupostos do gênero identificados - e problematizados - em sua obra prima: o romance.

#### 4 UM TRIO ROMANESCO: ÀS VOLTAS COM O CONTO MELVILLIANO

Entre a publicação de *Moby-Dick* e de “Bartleby, the Scrivener”, Melville parece ter sentido a necessidade de ajustar o seu leme, reorientar o seu caminho enquanto escritor de ficção. A construção da narrativa em torno da temática da constituição da individualidade moderna, no entanto, permanece, e dos 16 contos publicados entre 1853 e 1856, três deles parecem ensaiar, à moda periodística, a dinâmica do encontro entre Ishmael e Ahab: os mencionados “Bartleby, the Scrivener”, “Jimmy Rose” e “Benito Cereno”. Por meio de uma espécie de novo projeto literário, o escritor novaiorquino mantém seu interesse na caracterização do personagem tal como ela se realiza no romance, a partir do encontro entre um narrador-personagem e um outro misterioso, tendo em vista a observação dos modos de subjetivação que despontavam em seu tempo. A radicalização da experimentação literária com o romance, no entanto, dá espaço a uma narrativa mais contida, em que a constituição do enredo e a composição dos diálogos se torna tão crucial para a constituição das pessoas ficcionais quanto as digressões do narrador.

Ao voltar-se para a escrita de narrativas curtas para periódicos literários, Melville precisava ter em mente a necessidade de ampliar seu público leitor. Sob um ponto de vista mercadológico, entretanto, esse não parece ter sido o seu principal objetivo. Trata-se, nessa nova fase, de criar um estilo que lhe permitisse estabelecer um novo tipo de relação com o leitor; uma relação mais íntima, porém mantendo a temática que já aparecia nos romances. Para tanto, ele passa a recorrer a elementos que permitissem uma identificação mais direta entre leitor, narrador e personagem. Delbanco descreve com bastante clareza as bases desse novo estilo:

In its themes, “Bartleby” was continuous with Melville’s previous work, but in its style it was a departure. It marked the moment that Melville left behind the “ejaculatory prose” (F. O. Matthiessen’s phrase) of his novels, in which spoken words seem “never to have belonged to the speaker, to have been at best a ventriloquist’s trick”. If the characters in Melville’s novels sometimes hold forth as if to an audience outside the action, in “Bartleby” the dialogue has the feel of people actually talking with one another. Melville had found a new capacity, as Richard Henry Dana, Sr., put it, to play upon “the nicer strings of our complicated nature” - and was thereby making, after the sound and fury of *Pierre*, one of the notable artistic recoveries in our literary history. (DELBANCO, 2005, p. 222)

A herança Shakespeariana, portanto, permanece apenas no nível da temática, de modo que a força dramática que vimos em *Moby-Dick* agora cede espaço para as pequenas conversas do cotidiano, conversas despretensiosas que no entanto provocam reflexões tão sérias quanto aquelas que extraímos do romance. Nesse contexto, e especificamente nas estórias em questão, o enredo ocupa um espaço maior, e a descrição dos eventos se liga intimamente à descrição que o narrador faz dos seus próprios pensamentos e impressões.

Assim, a voz narrativa desses contos constitui-se mais como uma reação ao choque com o outro do que como uma consciência que manipula suas palavras em consonância com sua contingência. O conflito entre a metafísica e a ironia - a dialética e a lógica, usando os termos de Rorty - também aparece de forma bastante viva. Porém, o ato deliberado do narrador, com digressões que interrompem o fluxo do enredo, como vemos acontecer em *Moby-Dick*, dá lugar a uma narração mais contida, de modo que digressão, enredo e diálogo se ligam de maneira mais vital. Os efeitos da ironia invadem todo o texto por força do confronto direto entre o enigma de um único outro e o discurso do narrador. Nesses contos, a surpresa diante da pluralidade dos indivíduos e objetos encontrados ao longo de uma vida dá lugar a um angustiante estarecimento, de modo que o choque entre a metafísica e a ironia parece ser - se podemos usar a palavra sem o seu peso negativo - mais traumático.

Nesse trio de contos melvillianos, os narradores são indivíduos que demonstram ter tido uma experiência singular com uma pessoa bastante incomum - tão singular que sua atenção se volta exclusivamente para esse personagem, e toda a narrativa e o aprendizado que se retira dela são construídos a partir dessa única experiência. Em "Bartleby, the scrivener", o famoso escrivão é o centro das atenções do seu empregador: um advogado que possui um escritório em Wall Street, e que deliberadamente distingue Bartleby de todos os outros escrivães que ele conheceu, por ser "o mais estranho" que ele já viu, "ou do qual ouviu falar" (MELVILLE, 2016, p. 17); Jimmy Rose, por sua vez, é um estimado amigo de William Ford, este sendo um típico cidadão de classe média que herda um casarão antigo do amigo, e decide escrever a respeito da ascensão e queda desse nobre e singular cavalheiro de refinadas palavras; Benito Cereno, por fim, é o nome de um misterioso capitão de um misterioso navio espanhol que recebe a visita do Capitão

Delano, cuja perspectiva é exposta por meio de um narrador em terceira pessoa. O contato entre observador e objeto observado é mais evidente e concreto, o que faz com que as linhas que separam as individualidades de cada um pareçam ser mais claras, embora não menos peculiares, do que aquelas que separam Ishmael e Ahab. Cabe então analisar essas relações para compreender o que resulta, do ponto de vista da constituição da individualidade dos narradores-personagens, dessa virada na forma narrativa quando Melville salta de um romance extremamente expansivo para contos com um foco narrativo mais retraído e aparentemente mais estável do que aquele assumido por Ishmael.

Apesar das diferenças, entretanto, o hábito de traçar redescrições, de lançar mão das mais variadas metáforas para uma melhor compreensão do outro, de valorizar a experiência em si em detrimento da enumeração de eventos, é algo que se percebe tanto no romance como nos contos. Os mistérios que envolvem os personagens centrais nunca são desvendados, e assim como acontece com o discurso de Ishmael, a busca por sentidos possíveis também envolve a construção de símbolos: a parede de Bartleby, as rosas de Jimmy e o negro por trás de Cereno. O modo geral como se compreende o indivíduo moderno é semelhante em todos esses textos, e as consequências disso para o modelo de narração adotado converge, nesse caso ainda mais do que em *Moby-Dick*, com o modelo do romance moderno tal como é concebido por Watt, Lukács, Ortega e Wood. Não se percebem, portanto, nesses textos, elementos fundamentais para distingui-los a partir dos pressupostos teóricos utilizados para a distinção das formas em questão: romance ou conto. Assim como se nota na produção contista ocidental a partir de fins do século XIX, é difícil encontrar em um desses contos qualquer característica que sirva a diferenciá-lo do romance a não ser a simples extensão dos textos. Vários estudiosos, entretanto, ao longo das últimas décadas, buscaram ir além e traçar uma distinção clara entre o romance e o conto. Veremos como essa discussão pode contribuir para a compreensão da obra contista de Melville.

#### **4.1 O conto em perspectiva**

Na tentativa de atribuir ao conto seu caráter de refinamento artístico e assumindo a defesa da importância dessa forma, Charles E. May, crítico bastante

influyente no que diz respeito à teorização do conto, tenta fazer justiça ao gênero, nele encontrando características essenciais que supostamente o diferenciam do romance. Isso se dá porque o romance, ao longo do século XX, recebeu muito mais a atenção da teoria e da crítica, obtendo maior valoração do que a que é comumente concedida ao conto. Ele concorda com o formalista russo B. M. Éjxenbaum, “who says that the novel and the short story are not only different in kind, but also ‘inherently at odds’.” O crítico americano empresta a noção de “realismo formal” que Ian Watt identifica no romance para traçar sua concepção do conto como algo distinto, algo que

attempts to be authentic to the immaterial reality of the inner world of the self in its relation to eternal rather than temporal reality. If the novel’s quest for extensional reality takes place in the social world and the material of its analyses are manners as the indication of one’s soul, as Lionel Trilling says, the field of research for the short story is the primitive, antisocial world of the unconscious, and the material of its analysis are not manners, but dreams. The result of this distinction are that whereas the novel is primarily a social and public form, the short story is mythic and spiritual. (MAY, 1994, p. 133)

May percebe na produção contista a partir do século XVIII uma progressiva tendência ao realismo; entretanto, essa tendência é sempre freada pelo fato de que o gênero resiste ao realismo ao trabalhar com a alegoria e o sobrenatural (MAY, 2002, p. 21-22). Assim, o que define o gênero, para May, é justamente esse elemento metafísico que se manifesta por meio de uma temática que se coloca de forma avessa a uma abordagem realista (na concepção de Watt) da existência humana.

Essa compreensão do conto como algo “antirrealista” desemboca, em alguns casos, na ideia de que o gênero trabalha com uma noção de sujeito marginalizado, sendo a sociedade pintada como um elemento coletivo que está ausente das temáticas comumente desenvolvidas. É assim que Frank O’Connor, em seu *The lonely voice* (1962), concebe o conto: trata-se, para o escritor, de um gênero privilegiado para compreender o homem que vive às margens da sociedade, o homem isolado de seus pares, entregue à solidão. Essa perspectiva está presente em alguns críticos como Graham Good (1994, p. 157), que se debruça sobre a novela e a associa ao conto, para reafirmar o ponto de vista de O’Connor: “the novella’s field is the periphery of its society, the novel’s is its center”. Também há ecos dessa perspectiva em Wendell V. Harris (1994), que tenta associar essa

diferenciação entre romance e conto às circunstâncias históricas dos EUA e da Inglaterra, explicando porque, ao longo do século XIX, esta privilegiou o romance e aquele o conto.

Martin Scofield também concorda com O'Connor ao afirmar que o conto focaliza o homem isolado, fora da sociedade; ele alega que o romance tende ao realismo, enquanto o conto, por oposição, investe na alegoria e na tradição popular (SCOFIELD, 2006, p. 17). O crítico lança mão da noção de “unidade de efeito”, criada por Poe e retomada por escritores de fins do século XIX como Henry James e Brander Matthews. Ele dá ao conceito nova roupagem, chamando-o de “the idea as hero”, algo similar à noção de “moment of truth” presente em outros críticos, segundo a qual o conto seria um fragmento da vida enquanto o romance trataria de uma vida em sua totalidade. De acordo com Scofield, o conto transmite uma ideia única:

To put it a simpler way, and to use a common phrase which is perhaps more suggestive analytically than its casual use would suggest, what the short story writer's art tries to convey is the 'point' of a story: that moment understanding our cognition in which we grasp not so much 'what the writer was getting at', in the old phrase, as what the *story* may get at in its collaboration with the mind of the reader reading. (SCOFIELD, 2006, p. 6)

Essas abordagens teóricas demonstram um pressuposto fundamental para a compreensão do gênero em questão: o conto é avesso ao realismo, que é a base do romance enquanto gênero moderno. Em geral, a palavra “realismo” é compreendida a partir da concepção de Watt sobre o romance; entretanto, o conceito de realismo formal do estudioso inglês é não raro simplificado, como se Watt estivesse falando de uma transposição fiel de objetos reais para a ficção; como se o romance não pudesse lidar com sujeitos isolados (veja o caso do *Robinson Crusoe*, para ficar em apenas um exemplo), e como se o romance não pudesse investir no sonho ou nas profundezas do inconsciente de um personagem (veja o caso de *Mardi*, do próprio Melville, romance com um apelo à fantasia e ao sonho de maneira muito mais intensa do que o que se vê em seus seus contos). Nessas abordagens, conto e romance são coisas completamente distintas, embora haja sempre uma necessidade de contrapor um ao outro.

Nessa linha de raciocínio, tanto May quanto Scofield entendem que Poe, Hawthorne e Melville foram autores seminais, que tentaram combinar a alegoria medieval ao estilo realista proveniente do romance. Scofield chega a afirmar que a ideia singular presente nos contos de Hawthorne está ligada a uma compreensão do homem comum encarnada, incorporada esteticamente na forma do próprio conto, ao invés de ser simplesmente “exposta” (algo que, podemos inferir, supostamente acontece no romance). Ele arremata:

What matters is its precise realization of narrative, scene and human figure (rather than ‘character’ in sense of the developed portrait belonging to the novel), its poetic precision of language. (SCOFIELD, 2006, p. 24)

Assim, o personagem do conto e o personagem do romance seriam duas coisas completamente distintas, pautadas pela diferença entre os gêneros correspondentes, e tanto em Hawthorne como em Melville há uma forte presença da alegoria medieval. É curioso notar que o próprio crítico se contradiz de maneira no mínimo embaraçosa, pois seu olhar crítico, a despeito dessa necessidade de agarrar-se a uma concepção essencialista do conto, é suficientemente perspicaz quando ele se debruça sobre os textos para analisá-los. Ele percebe que a alegoria em Hawthorne nada tem a ver com seu entendimento medieval ao afirmar, a respeito de “Rappaccini’s Daughter”, que: “The story is not a precise allegory, but has, rather, the suggestiveness of symbolism, and its rich ambiguity is the essence of its power” (SCOFIELD, 2006, p. 29) - ou seja, nada que também não possa ser identificado em *The Scarlet Letter* (1850). Ao abordar os contos de Poe, por outro lado, a análise do autor parece, em certo sentido, mais acertada, visto que ele incorpora à sua perspectiva a teorização do conto do próprio autor - que, obviamente, se aplica à sua prática. É comum que um escritor, quando se dedica a teorizar sobre o seu fazer literário, tenha em mente o seu próprio estilo, de forma que a sua teoria se constitui antes como uma prescrição com base no seu entendimento particular do fenômeno literário do que como análise das manifestações literárias como um todo. Nesse sentido, fica claro que Poe explora com grande maestria as potencialidades do conto - trata-se, entretanto, de uma concepção do gênero particular, cunhada por ele mesmo, e aplicável sobretudo à sua própria escrita.

Ao debruçar-se sobre o “Bartleby” de Melville, o crítico vê um prato cheio para utilizar na análise a concepção do gênero proveniente de O’Connor: Bartleby ilustra perfeitamente o homem isolado de que fala o escritor. O próprio crítico menciona, entretanto, as inúmeras formas de interpretação que o conto recebeu ao longo do século XX, o que contradiz o seu “the idea as hero” e a noção de unidade de efeito emprestada de Poe: qual é, então, o ponto ao qual o texto se direciona? Fica claro que as possibilidades interpretativas são muitas, mas em todas as possíveis interpretações mencionadas pelo crítico utiliza-se o termo “parábola”: ele não consegue conceber os contos de Melville sem lançar mão de algo que remeta à alegoria medieval. E no entanto, embora ele tenha claro para si os elementos que constituem a essência do conto, nenhum deles relacionados ao tamanho, ele exclui “Benito Cereno” do seu estudo, pois entende ser uma novela - por sua estrutura bipartite e por possuir cerca de 32000 palavras, o que faz com que o texto seja longo demais para ser enquadrado na categoria do conto (SCOFIELD, 2006, p. 45-47).

Há também na análise dos outros contos de Melville uma tentativa de colar a ideia de alegoria medieval aos textos como característica essencial do gênero em questão. E há também certo embaraço na análise, como acontece por exemplo quando ele se debruça sobre “The Bell-Tower”:

The allegory is not precise - this is an essential part of its effect of mystery - but the suggestions of slave rebellion (in a story written only six years before the outbreak of the Civil War) are clear; as are the Hawthornean implications of the overweening ambitions of technology. (SCOFIELD, 2006, p. 48)

E mais adiante, ao tratar de “The Tartarus of Maids”, ele aproxima Melville a Hawthorne:

Melville writes here in the tradition of Hawthornean allegorical Romance (just as the guardian of ‘the mossy old chimney’ in the last-discussed story [‘I and my Chimney’] and the similar allegorical sketch ‘The Apple-Tree Table, or Original Spiritual Manifestations’ of 1856 recall Hawthorne’s sketches), in which the idea is hero, but vividly embodied in a poetic symbol. (SCOFIELD, 2006, p. 51)

Percebe-se uma enorme necessidade de associar os contos desses escritores à tradição do conto popular por meio da identificação da alegoria, confundida com o forte simbolismo presente em diversas produções da literatura

americana do século XIX, entre elas romances, contos e poesia. Charles E. May tenta deixar clara essa ponte: a presença do elemento sobrenatural nos contos do século XIX, afirma o crítico, é herança do caráter religioso e edificante que possuíam as histórias curtas antes do renascimento, algo que já não se encontra na ficção pós renascentista, mas que permaneceu nas produções dos séculos seguintes por meio do elemento maravilhoso (MAY, 2002, p. 2). Encontramos em sua análise de Hawthorne e Melville o mesmo embaraço em relação à ideia de alegoria. Há certamente muito acerto na análise: May aponta para reflexões importantes ao tratar do uso da retórica e da metáfora como indicadores de uma compreensão do homem pela perspectiva literária. Entretanto, o crítico não consegue conceber esses contos sem essa perspectiva essencialista, e parece se perder em uma confusão de conceitos, uma vez que termos como alegoria, sobrenatural, maravilhoso, mistério e simbolismo estão todos juntos no mesmo pote.

Essa confusão de conceitos talvez se explique pelo fato de que tais teóricos não levam em consideração uma distinção fundamental - a distinção entre conto popular (em inglês é comum usar o termo *tale*) e conto moderno (comumente identificado como *short story*). Certamente há casos em que as duas coisas podem se unir e os contornos que as separam podem se tornar um tanto turvos. Entretanto, não é esse, exatamente, o caso de Hawthorne e Melville - eu arriscaria a dizer que nem mesmo é o caso de Poe. É importante retomar tal diferenciação porque ela nos ajuda a compreender a particularidade e a modernidade dos contos de Melville, os quais resistem vigorosamente a qualquer definição essencialista do gênero, sobretudo aquelas que ressaltam a alegoria e o elemento sobrenatural como temas intimamente ligados à estrutura dos seus textos.

O entendimento de conto popular que utilizamos aqui é aquele que André Jolles assume em relação ao conto de fadas, contrapondo-o à novela. O uso dos termos em si é passível de contestações, mas o foco aqui é o conceito, já que Jolles percebe a mesma diferenciação ao falar de forma simples (em que enquadra conto de fadas) e forma literária (em que enquadra a novela), identificando-a também com os termos utilizados por Jacob Grimm: poesia natural (*Naturpoesie* - conto de fadas - forma simples) e poesia artística (*Kunstpoesie* - novela - forma literária) (JOLLES, 2017, loc 3639-3652). Nesse sentido, o que define o conto de fadas não é o elemento sobrenatural, o maravilhoso, ou mesmo a alegoria; esses elementos,

quando aparecem no texto, constituem-se antes como consequência daquilo que ele percebe como sendo parte importante da estrutura do gênero. No conto de fadas, o padrão que se localiza é, de fato, uma tendência antirrealista, mas no sentido de que o texto identifica um problema no mundo real que não é possível resolver, e então a narrativa trata de possibilitar a imaginação de um universo em que esses problemas são resolvidos, para que os personagens possam nele habitar. Desse modo, o conto de fadas ajusta o mundo à sua própria estrutura: “we can bring the world to the fairy tale, but we cannot bring the fairy tale to the world.” (JOLLES, 2017, loc 3660) Como consequência, nesse tipo de narrativa (como forma simples) a criação linguística está atada à forma em si, e assim reflete, na visão de Grimm, uma criação coletiva; na novela (forma literária), a criação linguística é singular e pertence ao indivíduo que a cria - é portanto, novamente nos termos de Grimm, individual. Contar uma história literária com suas próprias palavras significaria produzir algo diferente, singular (JOLLES, 2017, loc 3697).

Nesse ponto percebemos que, ao fim e ao cabo, essa é justamente a distinção entre arte antiga e arte moderna presente nas concepções de romance de Watt, Lukács e Ortega - concepções essas que, ainda que com limitações, nos ajudam a entender tanto o romance quanto os contos de Melville. Por isso não há proveito em utilizar a teoria do conto, nos termos em que ela é elaborada por boa parte dos teóricos, para estudar qualquer texto melvilliano, de modo que o foco deste estudo recairá sobre a teoria do romance como ferramenta para discussão sobre os elementos estruturais dessas narrativas curtas. O que interessa, neste estudo, não é dar um nome ao gênero literário identificado em “Bartleby, the scrivener”, “Benito Cereno” e “Jimmy Rose”, e é justamente por isso que não faço distinção de gênero entre “Benito Cereno” e os outros dois contos; o que interessa aqui é compreender a dinâmica interna dos textos e sua relação com a cultura que os circunda, além de investigar o modo como eles dialogam com a tradição literária ocidental. A ideia é criar metáforas distintas e mais úteis - novas ferramentas - para que possamos traçar leituras possíveis tendo em vista a modernidade e atualidade desses textos.

A presença do conto de fadas na Europa se mostrou bastante intensa ao longo do século XVIII, seguindo esse modelo descrito por Jolles, que localiza os primórdios do gênero em Giambattista Basile, na primeira metade do século XVII

(JOLLES, 2017, loc 3593), embora Jacob Grimm entenda que os primeiros textos dessa natureza foram coletados e editados por Perrault (JOLLES, 2017, loc 3609-3620). No conto de fadas, a pergunta em questão não é, à maneira Kantiana, “como eu devo agir?”, e sim “como as coisas devem acontecer?”, de modo que o que importa não é a *ação* individual dos personagens, e sim a forma como os *eventos* se desenrolam na narrativa:

As such, the fairy tale stands in the sharpest contrast to what we normally observe to actually happen in the world. The way of the world corresponds only rarely to the demands of naive morality; it is mostly not ‘just’ - the fairy tale thus contraposes itself to a world of ‘reality’. But this world of reality is not the world in which general validity is ascribed to the way things are, but a world in which events contradict the demands of naive morality, a world we naively feel is immoral. One can say that here the mental disposition is active in two directions: on the one hand, it apprehends the world negatively as a reality that does not correspond to the ethics of events; on the other hand, it affirmatively grasps another world, in which all the demands of naive morality are fulfilled. (JOLLES, 2017, loc 3777-3783)<sup>18</sup>

Assim, o conto de fadas pretende superar, dentro da sua estrutura, tudo o que se percebe como negativo na realidade, de modo que até mesmo essa noção de realidade se torna idealizada. Isso explica a predileção pelo elemento maravilhoso e pelo caráter atemporal dessas histórias, já que o conto de fadas se afasta da experiência concreta, opondo-se, portanto, à qualquer visão *realista* e *histórica* da existência humana (JOLLES, loc 3805-3816). O conto de fadas se direciona para uma realidade ideal concebida a partir de elementos externos à vida humana concreta. Nesse sentido, não há espaço, no âmbito desses textos, para o nominalismo, o historicismo, e muito menos para o tipo de ironia a qual me refiro ao descrever o modo como Melville constrói seus personagens nas quatro narrativas em questão.

Há, portanto, razão em afirmar a natureza antirrealista do conto de fadas, e isso tendo em vista não só a concepção de realismo formal de Watt como também a indagação sobre a realidade de que fala Ortega. Não há, nesse tipo de narrativa, a tendência a promover uma reflexão a respeito da experiência humana em um mundo concebido a partir de uma perspectiva socio-histórica. Estamos aqui tratando do *conto popular*, que se assemelha, de acordo com Grimm, à literatura antiga e medieval, as quais ainda não eram movidas pela noção de indivíduo que começa a

---

<sup>18</sup> A palavra “naive” aqui se refere a uma característica humana não corrompida pela civilização, à maneira do entendimento da palavra que possuem filósofos românticos como Schiller e Rousseau.

ganhar espaço no mundo ocidental após o Renascimento e se torna mais evidente no romance que se desenvolve a partir do século XIX.

Não é exatamente essa a ideia de conto que encontramos na produção de Hawthorne, e muito menos em Melville. O que quer que exista de alegórico nos contos desses escritores é algo totalmente distorcido, tomado pelo contraste, pela ambiguidade, e sobretudo pela ironia, elementos em geral avessos à noção de alegoria medieval. Esta, assim como se vê nas novelas de cavalaria, mira um mundo ideal; a narrativa de Melville, por outro lado, não se cansa de perscrutar a experiência do homem moderno em sua realidade cotidiana. Nesse sentido, é importante notar que, como mostrará a análise do trio de contos em questão, a presença da realidade nessas narrativas ultrapassa a simples construção de uma paisagem contemporânea com vistas a encaixar indivíduos particularizados, algo que predomina na produção contista americana do início do século XIX. O lugar que tem a realidade nos contos é o mesmo que encontramos no romance: ela é antes de mais nada objeto da curiosidade do autor; logo, ela não pode aparecer se não for cercada por seu caráter inexoravelmente contingencial.

Diz o filósofo espanhol que, ao trazer o real para o texto literário, Cervantes adiciona uma camada a mais à sua arte literária, “conquista la profundidad estética, que, como la geométrica, supone una pluralidad de términos” (ORTEGA Y GASSET, 2020, loc 1225). Não por acaso Cervantes dizia que escrevia *contra* as novelas de Cavalaria: a realidade circunstancial agora se sobrepõe ao mundo ideal, que aparece distorcido, corroído por uma atitude discursiva mais cética e localizada no presente. Assim também o faz Hawthorne: a alegoria dá espaço ao simbolismo, e seus contos são antes escritos *contra* os contos populares, não são exatamente *herança* deles. Melville, por sua vez, escreve contra todos os contos praticados no seu tempo, pois leva sua escrita para outro patamar, investindo no exame sobre os mistérios mais perturbadores que cercam o indivíduo moderno a partir de um estilo narrativo que problematiza tanto a consciência dos personagens como a eventual onisciência do narrador.

Ficará ainda mais claro nas páginas seguintes que a tentativa de conceder ao conto moderno um lugar único e distinto do romance não contribui para o debate que se coloca aqui. A esse respeito é interessante mencionar o estudo feito por Mary Louise Pratt, que nos lembra que nenhum gênero pode ser concebido de

maneira isolada; todo e qualquer gênero precisa ser concebido dentro de um sistema de relações com outros gêneros (PRATT, 1994, p. 96). Ela percebe uma contradição nas ideias de críticos como Brander Matthews, o qual ao mesmo tempo em que admite o conto como sendo uma estória curta, tenta buscar elementos que o definam para além da sua brevidade (PRATT, 1994, p. 98). Suzanne C. Ferguson dá ainda um passo adiante para afirmar que, ao fim e ao cabo, o conto popular foi pouco a pouco se transformando e se aproximando do romance, de modo que as tendências artísticas do momento passaram a influenciar os dois gêneros de maneira semelhante:

Although earlier there is a fine line between “popular” and highbrow stories, and though much nineteenth-century short fiction belongs to the specialized subgenres more characteristic of popular than serious fiction, the mainstream short story of the nineteenth century is as likely to deal with the same concerns as the novel of its time as the modern story and the modern novel are apt to deal with modern concerns. (FERGUSON, 1994, p. 227)

A única diferença, portanto, entre o conto e o romance é a extensão. No caso particular de Melville, vimos como em *Moby-Dick* há um amplo espaço que permite ao autor explorar diversos temas e investir em uma experimentação literária radical, abrigo dos mais variados pontos de vista e perspectivas em um único livro. Trata-se de um romance *estruturalmente plural*. Ver-se-á, daqui em diante, que nos contos em questão Melville sintetiza essa pluralidade, concentrando-a no olhar de um narrador que observa, atônito, um outro rodeado de mistério, tomado por um contraste entre luz e escuridão, uma escuridão extremamente perturbadora e profunda: “ten times black”, como ele diria a respeito dos contos de Hawthorne (MELVILLE, 1997, p. 238). A concepção de ficção e de personagem, no entanto, que se entrevê em *Moby-Dick* e no trio de narrativas aqui estudado, assim como em toda a sua obra, é a mesma: a ficção é uma forma de aproximação entre o homem e a sua contingência, e o personagem é um ser órfão, que busca conciliar, conscientemente ou não, sua individualidade às circunstâncias em que vive.

Esse quê de mistério, de escuridão - que em *Moby-Dick* se transpõe, paradoxalmente, na brancura do cachalote -, é algo que parece muito mais ligado à herança do romantismo alemão do que, de fato, à espiritualidade medieval. Lembremos, com Isaiah Berlin, que o movimento romântico surgiu na Alemanha em fins do século XVIII, onde houve uma onda de contestação ao racionalismo iluminista, que prometeu solucionar todos os problemas da humanidade por meio do

conhecimento lógico, e que claramente fracassou nessa proposta. Avessos a essa cultura racionalista que predominou na França e na Inglaterra a partir de fins do século XVII, tomando corpo com o movimento iluminista na segunda metade do século XVIII, os alemães se propuseram a dedicar-se à interioridade, ao *self*, visto a partir de uma perspectiva que vê o “eu” em sua profundidade:

What occurred [in Germany] was a kind of retreat in depth. It sometimes happens in human history – though parallels may be dangerous – that when the natural road towards human fulfillment is blocked, human beings retreat into themselves, become involved in themselves, and try to create inwardly that world which some evil fate has denied them externally. (BERLIN, 1999, p. 37)

Isso certamente explica o florescimento do conto de fadas, forma que foi alimentada pelo idealismo comumente associado ao romantismo. Por outro lado, esse mesmo idealismo fomentou outras concepções de mundo, muitas vezes contraditórias. Berlin busca descrever esse movimento com toda a sua multiplicidade e contradições: “It is strength and weakness, individualism and collectivism, purity and corruption, revolution and reaction, peace and war, love of life and love of death” (BERLIN, 1999, p. 18). Essa compreensão do eu pela perspectiva da profundidade também aparece a partir da percepção de que existem no mundo forças misteriosas e desconhecidas as quais o sujeito, com toda a sua potência subjetiva, tenta apreender. A essa percepção se associa a escuridão, a infinitude, algo profundo e oculto localizado nas forças inconscientes do indivíduo ou nas entrelinhas da história, que frustra as nossas tentativas de apreensão:

The romantic doctrine was that there is an infinite striving forward on the part of reality, of the universe around us, that there is something which is infinite, something which is inexhaustible, of which the finite attempts to be the symbol but of course cannot. You seek to convey something which you can convey only by such means as you have at your command, but you know that this cannot convey the whole of what you are seeking to convey because this whole is literally infinite. (BERLIN, 1999, p. 101)

Essa “doutrina” romântica sem dúvida aparece tanto em *Moby-Dick* quanto em “Bartleby”, “Benito Cereno” e “Jimmy Rose”. Os narradores desses textos são indivíduos que se reconhecem como conscientes de sua individualidade, ao mesmo tempo em que expressam um assombro diante desse outro misterioso: Ahab, Bartleby, Cereno e Rose encarnam essa infinitude do mundo, essas forças inconscientes às quais não se pode atribuir uma explicação lógica. Entretanto,

esses personagens, embora demonstrem perceber tal escuridão ao voltar-se para a sua própria subjetividade, não dominam a narrativa, que se encontra sob o controle de Ishmael, advogado, Delano e Ford. Esses narradores assumem também um papel importante na medida em que buscam compreender suas próprias sensações, percebendo a ação perturbadora dessa escuridão em suas próprias consciências. Mas a narrativa melvillianiana não se deixa levar totalmente pelo desconhecido: Melville responde a esse dilema justamente tomando a via da ironia e recorrendo à metáfora para operar essa ironia, de modo que a retórica metafísica utilizada pelos personagens como mecanismo de constituição da sua autoimagem mostra-se com toda a sua limitação para descrever sua individualidade. Nesses textos, o que importa é perceber os contrastes, os paradoxos, as ambiguidades que se impõem pela observação da existência de um outro imperscrutável e com isso criar uma percepção da individualidade que aceite e encare tais idiossincrasias.

#### **4.2 A poética do conto, segundo Herman Melville**

Como vimos, a diferença entre os gêneros em questão, levando em conta o que diz a teoria, não ajuda a esclarecer a diferença entre esses dois pólos de narrativas - de um lado, romance; de outro, conto. Por outro lado, se o fato de que os contos, em sua maioria, exibem um cenário urbano ou doméstico, contribui para que se crie um imediato contraste em relação aos romances publicados anteriormente, sobretudo em relação a *Moby-Dick*, não é esse o elemento central para que se compreenda essa reorientação do seu projeto literário, já que textos como "The Encantadas" e "Benito Cereno" fogem a esse padrão. A ênfase dada à mudança no *estilo* - em que se compreende o ritmo da prosa e a forma de manipulação dos elementos da narrativa - parece ter mais utilidade para que se possa empreender uma análise comparativa eficaz entre esses textos. Com isso ficará mais claro o fato de que a mesma temática continua a aparecer na escrita dos contos, porém será desenvolvida de modo distinto, gerando novos efeitos no leitor.

É preciso levar em conta, por outro lado, que não há na obra contista de Melville elementos que a aproximem dos padrões gerais da produção contista da época. O conto era muito cultivado entre os escritores nacionais naquele tempo, já que esse tipo de narrativa permitia mais facilmente a entrada do escritor na cena

literária do momento, dispensando as dificuldades que normalmente eram encontradas para que se conseguisse publicar um livro inteiro. Assim, o ambiente jornalístico era inundado por estórias as mais variadas, e juntamente com tal multiplicação de textos pode-se perceber o crescimento de uma produção pouco elaborada do ponto de vista artístico, como notou o próprio Tocqueville nos anos 1830. Diante disso, é importante ter em mente o fato de que o conto tal como praticado por Melville difere enormemente não apenas daqueles textos com propósitos meramente mercadológicos; ele se destaca também entre os grandes nomes da época, de Irving a Hawthorne. O conto melvilliano se alinha muito claramente - e ainda vai além - à mais notável ficção realista que surge em fins do século XIX.

Marler (1994) traça um panorama bastante claro do que era predominante em termos de produção contista até os anos 1850 nos EUA. Era comum encontrar nessas narrativas certo caráter estereotipado dos personagens, carentes de vida interior singular, meros reflexos de valores e ideais - em boa medida de origem puritana - cultivados popularmente à época. A “realidade”, quando presente, aparecia apenas por meio de detalhes e paisagens utilizados como um cenário descolado da caracterização dos personagens, os quais serviam apenas para ilustrar o desenvolvimento de um enredo recheado de acontecimentos. Essa realidade era utilizada de modo muito particular em textos carregados de uma missão pedagógica:

In the sentimental and moralistic tales, in fact, such details often formed a veneer of surface realism intended to convince the reader of the “truth” of the fiction’s explicit message. In general, cities are sinks of sin; the country is a pastoral ideal though regularly threatened by evil. Negroes, Indians, Jews, and most foreigners are inferior; Mormons and Catholics are satanic. (MARLER, 1994, p.167)

Em resposta à proliferação desse tipo de narrativa, uma série de críticos reivindicava maior seriedade no tratamento da realidade cotidiana, demonstrando incômodo com o modo exagerado como os sentimentos eram pintados, e percebiam em suas experiências de vida que havia um descompasso entre os ideais fomentados por esses textos, os quais eram de fato cultivados na retórica pública, e os princípios de ordem mais prática que vigoravam na mentalidade dos americanos na época (MARLER, 1994, p. 169). Essa constatação parece ser a base da ideia de

realismo como elemento fundamental que, para esses críticos, precisava ser encontrado em um texto literário: os leitores mais exigentes pleiteavam histórias em que os personagens não fossem exatamente a representação de valores; que fossem pintados, ao invés disso, como representação de indivíduos em sua vida cotidiana. Assim, o enredo deveria ser submetido ao propósito da caracterização do personagem, e não o contrário, de modo que a vida real aparecesse no conto com toda a sua naturalidade.

Marler mostra, no entanto, que essa tendência a um estilo realista não constitui exatamente um movimento, muito menos contava com alguma teorização ou filosofia em solo americano. Não havia, portanto, uma ideia clara do que viria a ser realismo, de modo que o entendimento do termo ora partia do modelo dos franceses, com Stendhal e Balzac como destaque (e mais tarde Flaubert), ora partia do princípio de que seria necessário expurgar certo elemento maravilhoso proveniente do conto popular romântico, contrapondo a esse tipo de narrativa aquela “atualidade” que identificavam nos grandes romancistas britânicos da época (MARLER, 1994, p. 174).

Notando essas modificações na expectativa do público, Melville desponta, segundo ele, nos anos 1850, como o primeiro escritor americano a desenvolver, com “Bartleby, the scrivener”, o conto realista (*short story*) em sua forma mais completa, na esteira da grande produção contista de fins do século, embora também se encontrem contos populares (*tale*) entre as suas produções. Concordando com os críticos da época, Marler associa a ideia de conto popular àquela tendência sentimentalista, avessa ao realismo, rica em alegoria e em fantasias que destituíam do conto aquilo que supostamente o ligaria ao “mundo real”. Condenado pela crítica, o conto popular estava fadado a ocupar um lugar de, digamos, literatura menor, e ao fim seria substituído pelo conto moderno.

De acordo com Marler, a presença desse discurso no debate crítico da época promoveu uma espécie de evolução na produção contista americana, que parte do modelo do conto popular em direção a uma forma mais ligada a essas tendências realistas, forma essa que ele identifica com o termo *short story* (conto realista/moderno), em consonância com a perspectiva teórica de Northrop Frye. Por outro lado, a ideia da unidade do efeito de Poe reapareceu nessas discussões, sobretudo a partir do início dos anos 1850, adaptada e associada à noção de que o

conto moderno cultiva a construção de uma espécie de significação oculta (*undercurrent of significance*), algo que viria disfarçado pela superfície realista do texto, o que favorece a criação de uma “ilusão de realidade” (MARLER, 1994, p. 173). Como consequência, e em razão do tamanho reduzido do texto, esse tipo de estrutura narrativa favoreceria a associação dessa significação oculta a uma ideia de mistério muito presente nos contos que, em alguma medida, respondiam a tais tendências:

That is, the short story's brevity and its representation of the experiential world, which discouraged the inclusion of the supernatural and of symbols that are not first functional within the fictive world's natural order, conspire to force meaning beneath the surface where, by the nature of its indistinctness, it gives the impression of being inexplicable. The fiction dramatizes the mystery; and, free of unnecessary explanations, that mystery is what the reader intuits or feels, though typically it remains unstated and unsolved. (MARLER, 1994, p. 172)

Por um lado, o que se percebe nessas linhas é uma necessidade, frequente entre os teóricos do conto como já está demonstrado, de “salvar” o conceito de unidade de efeito de Poe, para o benefício de contar com uma concepção do conto que se apoie em sua singularidade, evitando associar o desenvolvimento do gênero ao desenvolvimento do romance. Isso certamente entra em contradição com a percepção dos modelos de textos realistas que muitos críticos tinham em mente, grande parte deles romances. Não parece correto, portanto, o diagnóstico do crítico em relação às condições que favoreceram o surgimento do conto em sua forma moderna, a saber, a tendência a privilegiar narrativas com abordagens realistas e a popularização entre a crítica da época da ideia de unidade de efeito de Poe. A compreensão e recepção do romance nos parece mais acertada para avaliar o modo como se formou o conto moderno, assim como constatou Ferguson (1994, p. 227): como formas igualmente narrativas, elas tendem a responder aos mesmos anseios do público e a lidar com os mesmos temas, de modo que a compreensão do conto moderno pela via da teorização do romance possui maior utilidade para a análise crítica.

Por outro lado, as noções de “mistério” e de “elemento sobrenatural” parecem desviar a atenção do crítico em relação a uma compreensão do conto popular mais acertada, algo que também encontramos em grande medida nas teorizações sobre o conto. Essas noções acabam por comprometer a análise da obra contista de

Melville e de seu lugar no âmbito da constituição do conto em sua forma moderna. É importante ter em mente, concordando com Jolles, que o que há de simbólico e alegórico no conto popular é apenas consequência de uma estrutura narrativa que se volta para si mesma, servindo aos propósitos da própria forma, que adapta o mundo real para a realização das suas próprias funções. Nesse sentido, a ideia de simbolismo não é necessariamente avessa ao realismo, como muitos críticos da época, e aparentemente o próprio Marler, queriam crer. Para analisar o conto moderno, e em especial, para analisar o conto tal como concebido por Melville, é necessário problematizar a noção de realismo que aparece em boa parte da crítica da época, algo que Marler demonstra ter consciência, pois dá a entender que é possível utilizar elementos de ordem simbólica e sobrenatural no conto em sua versão moderna. Entretanto, o crítico desenha, a partir da leitura da crítica da época, uma noção de “mistério” e “ilusão de realidade” que parece pressupor justamente a oposição entre a utilização de símbolos e o realismo, algo que encontra limites na investigação do estilo narrativo do conto de Melville, visto como irônico, a partir desse ponto de vista, justamente por utilizar elementos da vida cotidiana para disfarçar o mistério que se constrói “por trás” do texto. Veremos como esse tipo de concepção de ironia é bastante limitado para a compreensão da complexidade desses textos.

Para Marler, a presença desse gênero tanto na obra de Hawthorne quanto do próprio Melville mostra que esses escritores se encontram em um momento de formação do conto moderno americano. Melville chega, inclusive, a misturar as duas formas; contos como “The Bell-Tower” - “which is obviously a tale”, afirma - são exemplos dessa fusão de gêneros, a qual dificulta a avaliação de cada texto segundo os critérios de cada gênero (MARLER, 1994, p. 176) - como se a teorização do texto literário tivesse de necessariamente preceder a sua prática. Após dizer que “The Bell-Tower” é “obviamente” um conto popular, ele afirma:

Yet even here one feels the tug of actuality as the omniscient narrator, seemingly compelled to test the grand ideals, relinquishes by degrees his initial detachment and becomes a man of the fifties, himself a focal point, as if Melville would not sustain his fictive illusion. (MARLER, 1994, p. 176)

O que acontece em “The Bell-Tower” é simplesmente o uso de elementos provenientes do conto popular em uma narrativa eminentemente moderna; no entanto, o modo como o texto é construído não parece permitir rotulá-lo como conto

popular - nem nos termos de Frye, nem nos do próprio Marler, e menos ainda nos termos de Jolles. A obra de Melville constitui-se, sobretudo a partir de *Moby-Dick*, de modo a apoiar-se na constatação inescapável de que o indivíduo não pode conceber-se se não de maneira instável, dinâmica, e em consonância com as suas contingências sócio-históricas, alinhando-se a um tipo de concepção da literatura que só é possível, na visão de Auerbach, a partir de Flaubert, e na visão de Wood também a partir de Dostoievski. Os contos de Melville se aproximam desse tipo de concepção do indivíduo, comumente associada ao surgimento do romance moderno. Podemos, portanto, chamar os seus textos de narrativas modernas; as mais longas, como *Moby-Dick*, chamamos de romance, e as mais curtas chamamos de conto. Não há porque atribuir prejuízos a uma abordagem crítica sobre a obra de Melville que simplifique a distinção entre esses dois gêneros.

Para conformar a obra de Melville ao discurso crítico da unidade do efeito, tal como identificado no debate literário da época, Marler percebe em “Bartleby, the scrivener” a construção de um mistério que estaria escondido nas entrelinhas do discurso do narrador, limitado em sua experiência no ambiente de Wall Street: “therefore, the attorney represents him as mysterious and strange because that is the way he sees him” (MARLER, 1994, p. 176). Tal constatação aparece apoiada sobre aquilo que Melville teria expressado em seu *Hawthorne and his Mosses* a respeito do estilo do amigo:

To Melville, the actual world is a façade, even a lie. The fictive world is an artifice that leads to Truth, though, paradoxically, the writer must begin with the materials of real life to penetrate to the core of meaning. Hence, actuality is fundamental to the art of fiction. (MARLER, 1994, p. 175)

A noção de mistério e escuridão em Melville, no entanto, parece ir um pouco além desse tipo de conotação, que oscila entre o truísmo - Bartleby é misterioso aos olhos do advogado - e um idealismo romântico adaptado a uma ideia de realismo (!) - a realidade é uma mentira, e a verdade está distante da realidade. Se os críticos da época não pareciam demonstrar um consenso e um sentido consistente pelo uso do termo “realismo”, é salutar definir, hoje, que sentido tem a palavra quando utilizada para a análise dos textos de Melville. De fato, as restrições, de ordem mercadológica e moralizante, que se impunham ao escritor da época não raro o impeliam à arte da dissimulação; mas tal arte não necessariamente precisa ser expressa em termos essencialistas e dicotômicos, nos quais se encontram, em

última instância, a concepção da realidade como sendo o oposto da ficção - uma concepção que não é exatamente errada, mas sim imprecisa para o crítico atual que se debruça sobre a obra do escritor novaiorquino. Tais obras parecem pressupor uma concepção de realismo que vai além daquilo que comumente se entendia pela palavra na época: trata-se da representação não apenas da vida cotidiana em si, mas do que ela significa para o escritor. Hayman (1962) lembra do que Melville diz em seu *The Confidence Man* (1857) sobre personagens “originais”, e fala sobre a realidade na obra de Melville como algo “intensificado”:

I take Melville's heightened reality to be the equivalent of Hawthorne's "truth to the human heart," which, as Hawthorne insisted, had little to do with surface accuracy. Both of these writers probed deeper into experience than did the realistic novelist. (HAYMAN, 1962, p. 221)

Dizer, entretanto, que Melville investiga algo que está além da representação da realidade cotidiana não necessariamente implica dizer que essa realidade cotidiana seja o oposto da noção de “realidade intensificada” (*heightened reality*). Por outro lado, trabalhar com a noção de sentido oculto (*undercurrent of significance*) tal como faziam os críticos do conto a partir da noção de unidade de efeito de Poe também não parece acertado. A estratificação desses conceitos - realidade cotidiana; realidade intensificada -, embora tenha sua função pedagógica, parece ofuscar o olhar do crítico para o fato de que a vida cotidiana e a vida psíquica dos indivíduos se encontram intimamente interligados. Em *Hawthorne and his Mosses*, Melville emprega um vocabulário impressionista que parece afirmar uma oposição clara entre esses dois termos; mas lembremos que ao perceber em Hawthorne sua “simpatia por todas as formas de ser”, ao ver nele um gênio que “mergulha no universo como uma sonda” (MELVILLE, 1997, p. 237), o que parece estar em jogo é exatamente a realidade enquanto *experiência*, a qual é objeto primordial da ficção. É justamente isso que se nota tanto em *Moby-Dick* quanto nos contos em questão.

É comum encontrar esse tipo de abordagem crítica sobre a obra contista de Melville, algo que provavelmente se deve ao fato de que, por um lado, sua escrita possui um “quê” que perturba o olhar de qualquer leitor, e, por outro lado, seus contos são recheados de referências diretas a assuntos, figuras, e lugares comuns ao leitor americano da época. Se levamos em conta ainda as circunstâncias em que se encontravam o escritor - suas dificuldades financeiras aumentavam na medida em que sua carreira como escritor no mercado editorial seguia em declínio -,

afirmaremos, com Dillingham (2008), que Melville teve que empregar, com eficácia ainda maior do que a empregada em obras como *Moby-Dick*, *Pierre* e *Billy Budd*, um método irônico de caracterização dos personagens: o ato de esconder, entre as palavras, certas ideias que não seriam bem vindas na sociedade americana do século XIX. Para Dillingham, tal método seria baseado em uma escrita que parecesse agradável, estável e inofensiva, em que pudesse camuflar seus “ataques ao mundo” (DILLINGHAM, 2008, p. 4), algo que apareceu de maneira muito evidente em suas primeiras publicações. O crítico então busca verdades submersas no texto, verdades essas que a maioria dos leitores das revistas em que esses textos eram publicados não eram capazes de identificar. Nesse sentido, os narradores de Melville são criaturas nada confiáveis, pois fingem, muitas vezes de maneira deliberada, ser algo que não são. O advogado de “Bartleby, the scrivener” é um exemplo claro desse tipo de estratégia.

O vocabulário do sentido oculto empregado nesse tipo de abordagem crítica parece simplificar o debate em torno não apenas do projeto literário de Melville, mas também da concepção da linguagem e do indivíduo moderno que aparecem em suas obras. Em princípio, faz muito sentido afirmar que Melville era um crítico fervoroso aos modos de vida impostos em seu tempo, sobretudo se considerarmos a força que o moralismo possuía em sua época. Há algo em sua obra, entretanto, que vai além da simples crítica social. Esse tipo de leitura dos contos baseia-se em uma relação de causa e efeito, e entende a ironia em seu sentido mais convencional: aquele jogo de linguagem que esconde a verdade por trás de uma mentira. O foco, nesse caso, repousa no resultado do jogo, e não no processo. Minha proposta é justamente modificar esses termos, e conceber a ironia do mesmo modo como ela é concebida na análise de *Moby-Dick*: trata-se de uma ferramenta usada nesses textos para permitir o confronto entre vocabulários, a partir do qual novas metáforas são criadas com a finalidade de facilitar a produção de novas formas de percepção do mundo e do próprio indivíduo envolvido em tal confronto. Consequentemente, novos modos de subjetivação são criados, e o objeto da ironia acaba sendo o discurso do seu próprio criador.

“Benito Cereno” é uma narrativa que parece ter como propósito permitir que o leitor visualize e acompanhe, com todos os detalhes, os movimentos da consciência do Capitão Delano em paralelo aos movimentos da cena que se desenrola no San Dominick. Na medida em que o comportamento de Cereno, ao lado do seu escravo Babo e em meio à população do navio estrangeiro, vai se tornando enigmático, sua própria vista vai se tornando turva, e seus pensamentos vacilantes. A possível iminência do perigo faz com que o capitão americano demonstre uma enorme tensão em suas palavras, em meio às quais surgem sensações, memórias, eventos passados. À bordo do navio espanhol, após solicitar aos seus subordinados que retornassem à embarcação americana para buscar mantimentos para a faminta e sedenta tripulação do navio estrangeiro, Delano se perde em divagações sobre uma possível conspiração, por parte de Cereno, contra si e seu navio. Quando tal desconfiança o invade, ele mira o mar cinzento em busca de algo que lhe conforte, como se pudesse construir em sua mente uma arma imaginária que lhe fizesse escapar do perigo. A imagem do seu barco, em um dado momento, lhe permite construir essa zona de conforto imaginária:

The less distant sight of that well-known boat - showing it, not as before, half blended with the haze, but with outline defined, so that its individuality, like a man's, was manifest; that boat, Rover by name, which, though now in strange seas, had often pressed the beach of Captain Delano's home, and brought to its threshold for repairs, had familiarly lain there, as a Newfoundland dog; the sight of that household boat evoked a thousand trustful associations, which, contrasted with previous suspicions, filled him not only with light-some confidence, but somehow with half humorous self-reproaches at his former lack of it. (MELVILLE, 2016, p. 90)

Nessa cena, Delano parece experimentar, momentaneamente, a tranquilidade de estar certo daquilo que vê. Ele destaca o barco do desconhecido oceano, atribuindo a ele o tipo de individualidade clara e evidente que ele gostaria de ver em Cereno e em si mesmo. O narrador em terceira pessoa, como se estivesse ao lado do capitão, apresenta-se como se fosse a voz de sua sombra. A enunciação, nesse caso, parece caminhar entre o narrador e o personagem, e se faz tecendo sugestões a respeito da individualidade do próprio Delano: um homem tão certo em relação à sua natureza benevolente quanto desprovido de ferramentas para lidar com situações impensadas. O mundo que ele constrói em sua mente parece ser um mundo de conto de fadas; sua inocência é tanta que beira a total cegueira, e dele faz um verdadeiro néscio, na perspectiva de muitos críticos

(NEWMAN, 1986, p. 132; 138), necessitando-se assim de um leve “empurrãozinho” de um narrador onisciente, talvez para o benefício do poder instigante do texto. Há certa simplicidade no modo como ele organiza e descreve os eventos que, sobretudo em uma segunda leitura, transforma a cegueira de Delano em evidência. É isso o que notamos quando Cereno, seguindo o jogo teatral imposto por Babo, afirma que a companhia do escravo lhe manteve vivo e preservado a despeito das calamidades encontradas ao longo da viagem. Nesse momento, o próprio Delano declara, sem dar-se conta da ambiguidade nas suas palavras, aquilo que de fato se passa no navio:.

“Ah, master,” sighed the black, bowing his face, “don’t speak of me; Babo is nothing; what Babo has done was but duty.”  
 “Faithful fellow!” Cried Capt. Delano. “Don Benito, I envy you such a friend; *slave I cannot call him.*”  
 As master and man stood before him, the black upholding the white, Captain Delano could not but bethink him of the beauty of that relationship which could present such a spectacle of fidelity on the one hand and confidence on the other. (MELVILLE, 2016, p. 67, grifo meu)

Na tentativa de conferir uma resposta ao comportamento do capitão espanhol, e com isso estabelecer com ele uma relação de amizade, Delano segue buscando projetar em sua mente uma imagem do outro mais precisa do que aquela que seus olhos vêem - pois aquilo que vê, por todos os lados, é impreciso demais para sustentar o seu desejo de sentir-se autoconfiante. O que lhe move, entretanto, não é apenas a vontade de encontrar a verdade; é também o desejo de ser justo e caridoso com um outro que, ao que tudo indica, necessita da sua assistência: “But ere long Captain Delano bethought him that, indulgent as he was at the first, in judging the Spaniard, he might not, after all, have exercised charity enough” (MELVILLE, 2016, p. 63). Há que se fazer justiça, entretanto, também a si mesmo: sentindo-se preso em uma situação para ele enigmática, rodeado de um cenário que inspira perigo, Delano precisa encontrar formas de se proteger. No desenrolar dos acontecimentos, sobretudo após a deposição de Cereno, fica claro que as ações extremamente violentas dos personagens envolvidos não podem ser modificadas por alguma estratégia retórica. Assim, o capitão se limita a, junto com o narrador, manipular os seus pensamentos e descrever os acontecimentos no navio na mesma medida em que descreve os acontecimentos em sua mente; ele se limita a modificar sua própria individualidade.

Do outro lado da cena encontram-se Cereno e Babo, agindo sobre o pano de fundo turbulento do navio espanhol. O encontro entre essas duas duplas é fundamental para compreender o jogo de construções intersubjetivas que aparece como temática central no texto. Tal jogo se desenrola de maneira extremamente vacilante, e o vai-e-vém da mente de Delano é simulado por meio de um discurso que consegue ser ao mesmo tempo vago e certo, pois na medida em que o narrador busca expressar com a maior precisão aquilo que Delano observa, as ações dúbias e confusas dos sujeitos observados, junto à paisagem enevoada de um navio que repousa em um mar cinzento, só podem inspirar um vocabulário que se sustenta na constante e perturbadora ambiguidade. Em um texto de cerca de 70 páginas, a conjunção adversativa “but” aparece 296 vezes, e a construção “not un-” (por exemplo, “not unlike”), uma espécie de anulação de uma negativa, aparece 16 vezes. O aparentemente simples ato de afirmar é constantemente inviabilizado ao longo do texto na mesma medida em que o narrador busca ser “fiel” aos acontecimentos.

Esse encontro de duplas é permeado por um progressivo movimento de revelação para os olhos do capitão americano: de início, o San Dominick é pouco a pouco desvelado pelo deslocamento de Delano, que sai do seu navio em direção ao navio estrangeiro; em seguida, agora de maneira súbita, porém desacelerada pelo discurso detalhado do narrador, o movimento de Babo ao final, no barco de Delano, intencionando ferir com seu punhal o capitão espanhol, permite ao americano ver finalmente com clareza a revolta dos negros; por fim, com a deposição de Benito Cereno à corte peruana, uma nova história é contada, e os acontecimentos “verdadeiros” são revelados a Delano e ao leitor. Entretanto, a mente de Cereno, por um lado, e a de Babo, por outro, despontando de maneira perturbadora ao fim da narrativa, jamais são reveladas.

O ritmo que se percebe no conto, portanto, é marcado por certa natureza dupla da voz narrativa, algo que ecoa no estilo discursivo do texto como um todo. Por um lado, o narrador determina o tempo e o espaço logo no início do texto - 1799, costa do Chile -, apresentando-se aparentemente com a simples intenção de relatar os fatos que se seguirão. A narração em terceira pessoa, juntamente à descrição extremamente detalhada do cenário, dos personagens e suas ações, converge com a criação dessa impressão de que o texto seria antes de mais nada um relato. Cria-

se, portanto, a expectativa de que o discurso terá o peso da referencialidade, como se por trás da narrativa fosse possível visualizar fatos claramente delineados. Somando-se a isso, a estrutura dos diálogos, que aparecem de maneira livre e direta, parece encadear-se sem maiores interferências do narrador. É o que podemos notar, por exemplo, quando Babo se prepara para fazer a barba do patrão:

“Now, master,” he said, readjusting the flag, and pressing the head gently further back into the crotch of the chair; “now master,” **and the steel glanced nigh the throat.**

Again Don Benito faintly shuddered.

“You must not shake so, master. - See, Don Amasa, master always shakes when I shave him. And yet master knows I never yet have drawn blood, though it’s true, if master will shake so, I may some of these times. Now master,” he continued. “And now, Don Amasa, please go on with your talk about the gale, and all that, master can hear, and between times master can answer.” (MELVILLE, 2016, p. 101, grifo meu)

Em meio ao desejo do narrador de ser direto e oferecer detalhes para que tudo fique o mais claro possível, ressoa a sugestão de que tal cena é, no mínimo, estranha. O que vemos é um escravo segurando uma lâmina na garganta de um homem branco: é difícil, para qualquer mente, não se perder em conjeturas e digressões as mais variadas diante de tal cena. Desse modo, a narrativa em terceira pessoa permite a criação de algumas camadas que enriquecem o jogo narrativo e teatral que se desenrola até o momento em que Cereno salta subitamente no barco do americano. Se a pena nessa situação pertencesse a Ishmael, é seguro que a prosa seria inundada de metáforas ou elucubrações filosóficas a fim de sondar as curiosidades surgidas pela observação de um tal acontecimento. Mas nesse caso as palavras são mais contidas, evidência e obscuridade se misturam, prevalecendo uma espécie de flash sugestivo, a partir do qual o leitor poderá fazer suas próprias associações.

Desse modo, um discurso aparentemente objetivo e direto é tomado pela dúvida, e o narrador segue construindo um caminho errante, indeterminado e obscuro. Se a dúvida para Ishmael constitui-se como uma espécie de motor, em que reside toda a potência da prosa, para Delano a dúvida é um invasor do qual ele tenta se defender. Com a deposição de Don Benito, temos a sensação de que todo o mistério será desvendado; mas até mesmo esse discurso carregado de objetividade não aparece de maneira completa: o “documento” é fragmentado, trechos são cortados, e até mesmo a legitimidade da fala de Don Benito por vezes é

posta em dúvida. Por outro lado, ainda que muitos acontecimentos tenham sido explicados, o efeito das ambiguidades, o confronto entre os olhares, e sobretudo as divagações e caminhos percorridos pela mente de Delano seguem registrados no texto e ecoam no imaginário do leitor. A imagem da abertura atribuída ao *San Dominick* após o encerramento do trecho da deposição é sintomática, pois demonstra essa qualidade ao mesmo tempo objetiva e indeterminada que prevalece em todo o texto:

If the Deposition have served as the key to fit into the lock of the complications which precede it, then, as a vault whose door has been flung back, *the San Dominick's hull lies open* to-day. (MELVILLE, 2016, p. 135, grifo meu)

O silêncio que encerra a narrativa - de Cereno, Babo e do próprio Delano, que ao fim sai de cena enquanto assume o narrador onisciente - tem por função dar continuidade ao efeito do mistério que guiou o leitor desde o início. Esse mistério nada mais é do que o desconhecido que habita em qualquer subjetividade, e que desconcerta o indivíduo moderno. Por mais que tente lançar mão dos seus princípios puritanos, baseados na caridade, por um lado, e do vocabulário racionalista, por outro lado, para resolver-se com suas circunstâncias e seguir vivendo, a limitação da mentalidade de Delano se torna evidente; conseqüentemente, o discurso narrativo precisa ir um pouco além para descrever, em alguma medida, esse mistério, já que Delano não se cansa de resistir. Não sendo possível desvendá-lo, que se retire dele algum aprendizado. O leitor, com isso, tenderá a surpreender-se com sua inaptidão (de Delano) para perceber algo que parecia tão evidente, e perguntar-se-á se acaso, após tal experiência, o benevolente capitão teria aprendido a lição e seria capaz de perceber que o homem negro, assim como o branco, é capaz de ser tudo o que há de melhor e de pior na humanidade - algo que sobretudo para nós, no século XXI, parece incontestável. Mas com um pouco de esforço, empatia e honestidade intelectual, o leitor tentará imaginar-se na mesma situação, e tentará pensar como pensava um homem branco no século XIX. Desse modo, o olhar irônico com que o leitor enxerga Delano acaba voltando-se para si mesmo, e a própria ironia cultivada no texto acaba ganhando uma nova dimensão.

Ao permitir que o leitor perceba os acontecimentos e os personagens de diferentes formas, Melville faz uso daquilo que se tornou comum na ficção a partir de fins do século XIX, como aponta James Wood: o discurso indireto livre permite que leitor oscile entre a onisciência e a parcialidade, podendo assim ver o que o narrador vê e o que o personagem vê, além de notar a distância que existe entre os dois e permitir que sua imaginação a preencha. Desse modo, a desconfiança em relação ao narrador enriquece a experiência da leitura não porque o narrador deliberadamente esconde fatos ou verdades, mas porque a narrativa constrói-se justamente a partir de um jogo de perspectivas que exige do leitor ir além do mero julgamento moral. Isso seria o que ele chama de “ironia dramática: “to see through a character’s eyes while being encouraged to see more than the character can see” (WOOD, 2008, p. 21).

Por outro lado, esse jogo de perspectivas é enriquecido pelo modo como se lança mão do detalhe na narrativa, algo que segundo Wood, é inaugurado pela prosa realista de Flaubert, embora Melville utilize essa ferramenta alguns anos antes. Trata-se da ideia do *flâneur*: o narrador aparece como uma espécie de voz autoral que tudo vê, dando-nos a impressão de estar focalizando vários objetos ao mesmo tempo, como se a vida estivesse acontecendo com toda a sua naturalidade diante dos olhos do leitor. Em “Benito Cereno”, esse tipo de jogo com a temporalidade e a perspectiva se desenrola de maneira lenta e distendida, e se faz sob duas abordagens, uma micro e outra macro: no plano microscópico, vemos a descrição dos acontecimentos no San Dominick e na mente de Delano acontecerem lado a lado; o olhar do leitor se expande macroscopicamente quando ele justapõe a narrativa de Delano com a narrativa de Cereno, de modo que a linha dos eventos se desdobra em diversos ramos, ainda que haja ao fundo a legítima pretensão do relato da verdade por meio de uma única linha de acontecimentos. Com isso, o detalhe é exposto em sua natureza altamente visual e concreta, porém também inexoravelmente abstrata. Ele nos faz lembrar que a vida está diante de nós quando lemos o texto, mas ela se mostra com toda a sua força complexa e enigmática, e o personagem, ao ser colocado sobre esse pano de fundo, aparece como um sujeito também complexo e enigmático, um sujeito que só pode ser de alguma forma visto e apreendido a partir do movimento do seu corpo, dos seus olhos, e da sua mente.

A ilusão de neutralidade que Flaubert, como escritor, buscava compor em seu texto é, no entanto, vista com certa desconfiança na narrativa de Melville. A vontade de construir o texto como um mero relato não provém exatamente de certa voz autoral que permeia o texto, mas do próprio narrador, que assume a pena como se fosse um autor, possuindo assim uma subjetividade tão imparcial quanto a dos personagens envolvidos na história. Ele se propõe a ajustar o discurso fragmentado de Delano quando o espanhol não consegue entregar um discurso lógico; admite expor apenas trechos da deposição de Cereno; percebe a distância que existe entre a lentidão das suas palavras e a rapidez das ações e pensamentos dos personagens, e quase pede desculpas por não poder evitar que os eventos fossem descritos de forma tão intrincada e sem um devido ordenamento lógico na primeira parte da narrativa:

Hitherto the nature of this narrative, besides rendering the intricacies in the beginning unavoidable, has more or less required that many things, instead of being set down in the order of occurrence, should be retrospectively, or irregularly given [...] (MELVILLE, 2016, p. 135)

Buscando e apoiando-se na racionalidade, esse narrador também mostra que a manipulação do relato não deixa de ser um ato deliberado e, portanto, subjetivo. Como bom criador, ele organiza as peças do tabuleiro, e embora a narrativa se apoie na ideia de que existem fatos por trás das palavras, Melville nos chama a atenção também para as ideias e as imagens criadas a partir de encontros e confrontos, algo que só é possível perceber se a nossa perspectiva for ajustada, assim como a individualidade dos personagens, às nossas contingências.

Com isso, Melville se distancia do estilo do solilóquio shakespeariano, tal como aparecia em *Moby-Dick*, e se volta para a construção de narrativas que investem mais claramente na performance do personagem diante do leitor. O personagem abre mão de explicar-se diretamente para uma plateia, e as motivações dos seus atos aparecem obscurecidas por um desejo de ser compreendido de maneira mais profunda, algo que desvia o olhar do leitor da busca de uma razão que explique o personagem para o processo em que se dá a sua experiência em si. É precisamente o que acontece em “Bartleby, the scrivener”, que possui uma estrutura narrativa bastante semelhante a que encontramos em “Benito Cereno”, embora nesse caso, como na maioria dos textos de Melville, a narrativa seja construída em primeira pessoa. Para além da temática da escuridão que um

indivíduo observa em um outro muito próximo, na famosa estória de Wall Street o advogado se esforça para estabelecer algum laço com o estranho escrivão, e tenta justificar suas atitudes, pela via do discurso lógico, na medida em que elas não coincidem com os seus próprios princípios. Desse modo, o que há de mais notável no texto é a performance do advogado diante do leitor, e o uso que faz do seu vocabulário, desafiado por uma situação antes inimaginável.

O advogado assume desde o início o papel do homem racional e metódico, e sua racionalidade reverbera, de um modo bastante estranho, no modo como ele apresenta seu escritório e seus empregados antes do “advento” de Bartleby na estória. Há uma simetria que se observa não apenas no cenário, com uma parede clara de um lado e outra escura de outro, como também no próprio modo como ele dispõe os personagens, cada um deles expondo suas excentricidades em um turno do dia. A figura de Bartleby, com suas preferências, perturba esse cenário, provocando um tumulto na mente do advogado o qual será justamente o vetor principal da narrativa. Ao tentar reordenar o caos provocado por esse confronto, ele lança mão do seu discurso racional, baseado na inferência, juntamente com a sua retórica cristã, com valores universalizantes e estáveis. Com isso, a insuficiência do seu vocabulário se torna evidente, e esse advogado tão seguro e limitado demonstra ser capaz de uma transformação de que aparentemente nem ele mesmo se dá conta.

Quando o recém contratado escrivão demonstra não querer responder às demandas do patrão, este começa por dizer que teve um sentimento de “consternação”, mas a repetida situação e a insistência na frase “I would prefer not to” vai lentamente deixando-o confuso, confusão essa que ao fim dá lugar à raiva. A famosa frase contamina os outros personagens e invade a vida cotidiana desse advogado como um furacão, que retira todos os objetos dos seus lugares, e precisa ser contido para que a vida desse homem comum volte ao seu ritmo normal. De fato, como afirmou Marler, Bartleby é um personagem que não se encaixa nos padrões determinados por Wall Street, por isso ele é tão incompreensível aos olhos do advogado. Mas o propósito do texto parece ir além da simples constatação da limitação do advogado - limitação esta que, aliás, qualquer um de nós é capaz de demonstrar se nos perguntarmos o que faríamos no lugar dele. O que chama a atenção no texto é notar que a breve passagem desse pálido e insignificante

escrivão causa uma verdadeira revolução psíquica na mente do seu patrão, que reage à situação encadeando um verdadeiro processo de aprendizagem. A cada vez que a famosa frase é enunciada, o narrador emprega uma série de estratégias discursivas a fim de tentar conferir à situação alguma resposta, que inevitavelmente se mostrará temporária. O excêntrico escrivão desperta nesse advogado, agora sem o auxílio de uma voz onisciente, um potencial criativo surpreendente, pois a caracterização que ele oferece de si mesmo no início do texto, com sua vida regular e previsível, não condiz com as metáforas que ele utiliza nas páginas seguintes:

For the first time in my life a feeling of overpowering stinging melancholy seized me. [...] The bond of a common humanity now drew me irresistibly to gloom. A fraternal melancholy! For both I and Bartleby were sons of Adam. I remembered the bright silks and sparkling faces I had seen that day, in gala trim, swan-like sailing down the Mississippi of Broadway; and I contrasted them with the pallid copyist, and thought to myself, Ah, happiness courts the light, so we deem the world is gay; but misery hides aloof, so we deem that misery there is none. (MELVILLE, 2016, p. 34)

Em que outras circunstâncias esse homem tão racional, tão seguro de si, poderia expressar tais pensamentos em meio a metáforas tão vigorosas? O contraste agora não mais inspira uma descrição com proporções perfeitas: ao invés disso, o advogado usa interjeições, rearranja a sintaxe, e adiciona um tom mais imaginativo e engenhoso a uma prosa que até então parecia seca e objetiva. Além disso, ao fim do parágrafo ele cria uma imagem que mistura uma série de oposições, partindo do contraste entre as pessoas aleatórias que ele vê na rua e o seu empregado. Em nenhum dos casos ele consegue revelar o que pode existir por trás de seus rostos, ainda que sejam todos, como supõe o seu vocabulário cristão, filhos do mesmo criador. Como resultado, ele coloca a linguagem em movimento, a tal ponto que o sentido de palavras como “happiness” e “misery” se tornam vagos e estranhos.

Assim, a pretensão de racionalidade do advogado dá lugar à formação de uma perspectiva individual, baseada na construção de novas metáforas na medida em que isso se mostra necessário para suas pretensões. Bartleby impulsiona seu patrão a falar, e ainda que ele inicialmente expresse o desejo de compor uma biografia completa do empregado, ainda assim ele considera os poucos elementos de que dispõe válidos o suficiente para serem postos no papel. Bartleby faz com que seu patrão se torne mais consciente do mundo ao seu redor, seu “advento” na

vida do advogado faz com que este veja e pense de um modo como nunca o teria feito antes. O contraste entre a frase inicial - "I am a rather elderly man" - e a frase final - "Ah Bartleby! Ah humanity!" - converge com a leitura do conto como uma estória da transformação de um indivíduo diante da frustração de não conseguir comunicar-se de maneira plena e satisfatória com um outro incompreensível, restando-lhe apenas explorar as possibilidades das suas palavras. Trata-se da estória de um indivíduo que não consegue construir para si uma imagem estável, dado que se encontra entregue à sua contingência. Assim como Ishmael, esse advogado, como um ironista, segue testando novas palavras, criando novas imagens, reformulando seus próprios princípios. Mas nesse caso, ele o faz por força do momento, e se em alguma medida, conscientemente ou não, ele aceita e tenta conformar-se com a contingência da sua individualidade, isso só acontece pela via do encontro - eventualmente confronto - com Bartleby.

É interessante notar que, assim como em "Benito Cereno", o conto investe em um jogo de perspectivas que também chega a ser desenhado de maneira bastante visual; e assim como em "Benito Cereno", a concretude da imagem se desdobra em certa abstração que contribui para o deslocamento do vocabulário do advogado. Uma primeira camada de mistério se forma pela constatação de que nada se sabe sobre a vida do escrivão, algo que impede o advogado de compor sua biografia completa; mas a pergunta que não quer calar sugere que há algo na vida desse escrivão que nem advogado, nem qualquer outra pessoa, conseguiria identificar: por que Bartleby se comporta como tal? Em um dado momento, quando ele decide não mais escrever, o advogado o indaga sobre o motivo (*reason*): "Do you not see the reason for yourself,' he indifferently replied". Segue-se a reação do advogado:

I looked steadfastly at him, and perceived that his eyes looked dull and glazed. Instantly it occurred to me, that his unexampled diligence in copying by his dim window for the first few weeks of his stay with me may have temporarily impaired his vision. (MELVILLE, 2016, p. 38)

Os olhos do patrão e do empregado se cruzam em um confronto bastante significativo. O primeiro concentra seu olhar no segundo, que, preso à contemplação de sua parede, se mostra indiferente ao primeiro. O leitor nunca vem a saber o que exatamente aconteceu com os olhos de Bartleby, e a afirmação do

advogado - de que essa seria a *razão* que ele buscava - se perde em meio às digressões que surgem nas páginas seguintes. A narrativa parece querer dizer que talvez exista algo por trás da preferência de Bartleby, algo que seja justificável por si só, e que exista independentemente das palavras do advogado. Esse algo, como sabemos, nunca é revelado, e o leitor fica apenas com as palavras do narrador e a ironia que as invade.

Ao fim, prevalece o mundo real do advogado e a vida volta a seu curso em Wall Street; Bartleby é levado à prisão, onde termina sua vida, deitado no chão frio, encolhido em frente a uma parede. O trágico da vida se impõe em meio a esse cotidiano; os destinatários das cartas mortas, em cujo escritório Bartleby supostamente haveria trabalhado, nunca virão a recebê-las. O mundo, em sua dimensão pública, com suas instituições sociais, segue aparentemente intacto após a existência e a morte perturbadora de Bartleby. Mas o mundo não é uma entidade metafísica, a despeito da presença inexorável desse tipo perspectiva na mentalidade dos homens; o mundo é feito de pessoas comuns como esse advogado, e é a experiência privada dessas pessoas que vem a compor o tecido complicado da História.

O ambiente urbano, com seus homens comuns vivendo e compondo a História, também aparece como cenário de “Jimmy Rose”, a narrativa mais curta desse trio melvilliano. O narrador, William Ford, se debruça sobre a escrita com o aparente propósito de fazer justiça à triste vida do amigo; mais do que os outros narradores, talvez, a ironia do seu discurso atinge em cheio sua própria imagem. O confronto entre temporalidade e atemporalidade é a base onde se constroem outros dualismos que perturbam o narrador, desaguando ao fim no mesmo confronto entre ironia e metafísica que vemos nos outros textos. A força da resistência à contingência aqui se desdobra em imagens carregadas de um simbolismo que nesse conto ocupa um papel central, algo que talvez colabora com a apreensão do texto como “conto popular”, e torna difícil identificá-lo dentro da tradição da ficção realista pós-flaubertiana. O simbolismo aqui, entretanto - assim como se pode perceber na ficção de Melville como um todo - é apenas uma ferramenta criada pelo narrador para tentar, sem sucesso, proteger-se da sua própria ironia.

O texto consiste no relato de William Ford sobre a ascensão e queda de Jimmy Rose, que em um dia é visto brindando, com o vinho mais caro, em um banquete de luxo, e no dia seguinte escondendo-se do reconhecimento de sua falência repentina. Mais desconsolado que Rose parece ser o próprio Ford, que repete, em um tom sentimental, a sua “fórmula”, como diria Deleuze a respeito da famosa frase de *Bartleby*: “Poor Jimmy Rose!” Essa exclamação contamina todo o texto, evidenciando o medo de Ford de seguir pelo mesmo caminho. Na tentativa de preservar-se da passagem do tempo, grande inimigo da fortuna de Jimmy, ele parte do seu vocabulário cristão em direção a um discurso recheado de metafísica, tentando pintar para si e para o amigo uma imagem estável a partir desses termos. O primeiro parágrafo do texto parece resumir toda a atmosfera que irá prevalecer na sequência:

A time ago, no matter how long precisely, I, an old man, removed from the country to the city, having become unexpected heir to a great old house in a narrow street of one of the lower wards, once the haunt of style and fashion, full of gay parlors and bridal chambers; but now, for the most part, transformed into counting-rooms and warehouses. There bales and boxes usurp the place of sofas; day-books and ledgers are spread where once the delicious breakfast toast was buttered. In those old wards the glorious old soft-warfle days are over. (MELVILLE, 1997, p. 333)

Para compor esse ar de atemporalidade e continuidade que Ford busca traçar, aparecem imagens de paisagens e objetos que lembram os tempos das antigas aristocracias: “style and fashion”; “gay parlors and bridal chambers”; “sofas”; “delicious breakfast toast”. Para descrever aquilo que, infelizmente, seus olhos vêem, aparecem as parafernalias da burguesia do novo mundo: “counting-rooms and warehouses”; “bales and boxes”; “day-books and ledgers”. Essa dualidade percorrerá toda a narrativa, multiplicando-se em quase tudo o que cruza o caminho de Ford.

A resistência à passagem do tempo aparece na própria estrutura de toda a narrativa, que se constrói a partir do vai-e-vém das lembranças de Ford. Em meio a essa irregularidade, podemos identificar algumas camadas temporais: o tempo em que Jimmy era rico; o momento em que ele foi à falência; os 25 anos passados após esses eventos, anos em que Jimmy se rende ao seu destino e busca suas esmolas entre os antigos conhecidos; o momento de sua morte; a ocasião que abre a narrativa, quando Ford herda a antiga casa que um dia pertenceu ao amigo. Ford segue caminhando entre essas diferentes camadas do tempo, mantendo-se entre o

passado e o presente e evitando olhar para o futuro que o aterroriza. Por meio das rosas no nome e no rosto de Jimmy, ele tenta plantar a imortalidade do espírito aristocrático que admira no outro, encerrando a narrativa de um modo mais agradável do que a havia iniciado: “Transplanted to another soil, all the unkind past forgot, God grant that Jimmy’s roses may immortally survive!” (MELVILLE, 1997, p. 342)

Obcecado com tudo o que o mantém no passado, ele focaliza naquilo que sobreviveu e continua no presente:

Like those old English friars and nuns, long haunting the ruins of their retreats after they had been despoiled, so some few strange old gentlemen and ladies still lingered in the neighborhood, and would not, could not, might not quit it. (MELVILLE, 1997, 333)

Mas o tempo deixa marcas indelévels, e perturba a retórica metafísica de Ford na medida em que ele desenha a dinâmica temporal do drama do amigo, em paralelo com o drama da própria cidade. Tudo o que seus olhos vêem carrega a marca inescapável da obsolescência. Espalhadas pelas linhas do texto estão imagens imprecisas, fragmentos, ruínas que impedem a construção de uma impressão de totalidade e estabilidade. Essas imagens parecem ser reverberações justamente das primeiras linhas do texto, evidenciando o fato de que o confronto entre o passado e o presente se torna algo constante e inevitável.

A figura do próprio Jimmy aparece em raros momentos na narrativa. Suas falas são limitadas, o pouco que sabemos ao seu respeito - tanto sua personalidade quanto sua história - aparece em meio às descrições ambivalentes de Ford. Nos momentos em que ele aparece e fala, o que vemos é, no primeiro caso, uma rejeição, e no segundo, uma interação muito vaga, o que demonstra que o vínculo entre os dois parece ser no mínimo frágil: Jimmy é, ao fim e ao cabo, um estranho para este narrador, que se cerca de uma fala piedosa para referir-se ao outro. De fato, na primeira dessas ocasiões, Ford o encontra escondido na mansão que tempos depois viria a herdar; naquele momento, Jimmy demonstra o medo em relação à reação dos seus credores - “I can trust no man now” (MELVILLE, 1997, p. 338) -, e ameaça o amigo com algo que Ford sugere ser uma arma. Na segunda ocasião, Ford faz uma visita ao pobre Rose, agora velho e em seu leito de morte, sendo cuidado por uma mulher que lhe leva alguns livros - “of such a sort as are

sent by serious-minded well-wishers to invalids in a serious crisis” (MELVILLE, 1997, p. 341). O cavalheiro então comenta:

“Why will she bring me this sad old stuff? Does she take me for a pauper? Thinks she to salve a gentleman’s heart with Poor Man’s Plaster?” (MELVILLE, 1997, p. 341-342)

Este “pequeno incidente” aparece no fim da estória, e sua menção é sujeita à mesma hesitação com a qual o advogado menciona o antigo trabalho de Bartleby no escritório das cartas mortas em Washington ao fim do conto sobre o escrivão. Com isso, o narrador incita a curiosidade do leitor, que espera a revelação de um instigante acontecimento. Mas tudo o que o narrador oferece é um pedaço de realidade ficcional, digamos, que apenas serve para multiplicar as incertezas já levantadas em páginas anteriores. Eles ensaiam, com suas palavras, algo que aparentemente se aproxima da *razão* que explica os eventos e o impenetrável personagem; o advogado se pergunta: “does it not sound like a dead man?” (MELVILLE, 2016, p. 54), enquanto Ford imagina que o inválido Rose talvez estivesse sofrendo com sua senilidade, estando tão próximo da morte, ou talvez fosse impertinência natural decorrente de seu estado tão miserável. São apenas hipóteses que preenchem alternadamente e temporariamente um espaço que permanecerá escondido por trás das rosas no rosto de Rose.

Assim como o poeta Blandmour no conto “Poor Man’s Pudding”, publicado no ano anterior, o qual exprime as ideias mais desconexas com a sublimidade e pomposidade de um filósofo metafísico, assim também Jimmy Rose cria o seu próprio mundo ideal e fantasioso, em que preserva o seu ar aristocrático ainda que não tenha qualquer tostão no bolso. E isso ele o faz como se o seu vocabulário fosse partilhado pela sociedade ao seu redor, como se suas palavras fossem parte de toda uma retórica pública. À sua fantasia se contrapõe a dinâmica ambivalente do discurso de Ford, que imiscui imagens de um passado aristocrático em meio a um jogo de palavras que promove um confronto entre a legitimidade desse passado e a força avassaladora do presente contingente. Ao atribuir a roupagem simbólica ao mistério que haveria por trás da figura miserável de Jimmy, afirmando ver rosas desabrochando em seu rosto mesmo a despeito do seu estado lastimável, a pergunta que Ford se faz é: “como este homem consegue driblar as contingências da vida e viver em um continuum temporal inabalável?” Eis algo que, como diria

Wood ao referir-se aos personagens de Dostoievski, só se pode explicar religiosamente (WOOD, 2008, p. 172). É justamente isso o que faz William Ford: ele recorre à religião para criar uma impressão de estabilidade no tempo; mas essa impressão é sub-repticiamente corroída pelo presente democrático que invade seu discurso.

Com seus personagens e linguagem contingentes, investindo em uma construção intersubjetiva de modo a evidenciar as grandes angústias do indivíduo moderno, e apostando na autoironia (ironismo, na visão de Rorty, ironia dramática na expressão de Wood) como forma de oferecer ao leitor alguma resposta aos dilemas e circunstâncias desse indivíduo, essas três narrativas se afastam do tradicional romantismo inglês e se direcionam a um modo de escrita que só começa a aparecer em fins do século XIX. Indo além da unidade de efeito que encontramos nos contos de Poe, esses contos melvillianos investem na ideia de que a vida não mais “ondula e espuma, antes flui viscosa e pesadamente”, como afirma Auerbach a respeito do estilo narrativo de Flaubert. O crítico nota que

Para Flaubert, o peculiar dos acontecimentos cotidianos e contemporâneos não parecia estar nas ações e paixões muito agitadas, em seres ou forças demoníacas, mas nos estados prolongados, cujo movimento superficial não é senão burburinho vão [...] (AUERBACH, 2021, loc 9796)

“Jimmy Rose” parece ilustrar com clareza essa virada do conto melvilliano em direção à ficção moderna: a sublimidade do discurso aristocrático não consegue resistir ao cotidiano democrático. É, então, nos detalhes da vida cotidiana que reside a força desses textos, os quais levantam dúvidas em relação à ideia de que o ceticismo frente ao racionalismo deve desaguar na divinização do eu interior. Como vimos, ao tentar ver e experimentar a vida para além de suas convenções sociais, os românticos às vezes concebiam a vontade individual como uma força avassaladora e, por isso mesmo, viam-na como algo essencialmente bom (BERLIN, 2000, p. 108). Diferentemente, nas narrativas de Melville o indivíduo se mostra com suas dúvidas e limitações, e sua imagem segue modificando-se na medida em que ele lança o seu olhar para um outro. Por outro lado, quando o narrador desses contos arranja os eventos internos e externos ao personagem que encontra, e se permite - aqui, diferentemente do que faz Ishmael, de maneira sutil e inconsciente - transformar-se no decorrer de sua experiência, o caráter realista do texto toma uma forma de difícil concepção mesmo entre os escritores de fins do século XIX. A

narrativa de Melville nos impulsiona a ver o mundo como viram os grandes romancistas do século XX. Bartleby, Rose e Cereno são, sob o olhar dos seus narradores, uma espécie de Gregor Samsa: a busca incansável e, ao fim, frustrada, pela *razão* que explicaria seus comportamentos prova que não importa tanto o que eles são ou porque o são; essa pergunta nos serve apenas para pensar sobre o que eles podem ser em um mundo que lhes parece tão hostil e ilógico. A descrição que Milan Kundera faz da ficção kafkiana nos ajuda a compreender essa problemática que, ao fim e ao cabo, é o que move o romance do século XX:

O romance não examina a realidade, mas sim a existência. A existência não é o que aconteceu, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz. Os romancistas desenham o *mapa da existência* descobrindo esta ou aquela possibilidade humana. Mas uma vez mais: existir, isso quer dizer: “ser-no-mundo”. É preciso portanto compreender o personagem e seu mundo como *possibilidades*. Em Kafka, tudo isso é claro: o mundo kafkiano não se parece com nenhuma realidade conhecida, ele é uma *possibilidade extrema e não realizada* do mundo humano. (KUNDERA, 2016, p. 50)

## 5 O ESCRIVÃO, O CAVALHEIRO E O CAPITÃO

Um escrivão que se recusa a escrever; um homem nobre destituído da sua riqueza; um capitão que perde sua autoridade. Bartleby, Jimmy Rose e Benito Cereno são indivíduos inexplicáveis (*unaccountable*, na expressão de Melville), personagens em narrativas homônimas nas quais eles exercem um papel central. Nessas narrativas, vemos desenrolar-se a mesma dinâmica entre o narrador e um outro misterioso que observamos em *Moby-Dick*; entretanto, nesse caso, esse outro é fundamental para compreendermos a constituição subjetiva do narrador-personagem. Nesses três contos o que vemos é um indivíduo sendo diretamente confrontado pelo enigma que o outro representa. Ainda que resista, seu discurso será tomado pelos efeitos da ironia provocada em tal confronto; como resultado, seus valores serão desafiados e, conseqüentemente, sua imagem enquanto sujeito será modificada.

Os três personagens enigmáticos em questão são sujeitos que perderam seu lugar dentro de uma sociedade: suas palavras parecem não ser compartilhadas com a coletividade ao redor, na qual se encontra, com pés firmes, o narrador. Na tentativa de ajudá-los e integrá-los - física ou simbolicamente - nessa coletividade, os narradores desses contos se engajam em um constante processo de aproximação, mas são deliberadamente repelidos. Sem compreender quem são esses sujeitos tão estranhos, o advogado, William Ford e Capitão Delano lançam mão dos seus discursos metafísicos - seja pela via do racionalismo, seja pela via da religião - mas são constantemente frustrados pela limitação das suas palavras. Ao longo dessa experiência, novas palavras e, sobretudo, novas metáforas surgem no seio da seu próprio discurso, compondo a imagem de um indivíduo em um constante movimento de revisão dos seus valores.

Em “Bartleby, the Scrivener”, o inócuo processo de comunicação entre o advogado e o escrivão é marcado por sua famosa “fórmula”, “I would prefer not to”, que concentra em si todas as dúvidas que o advogado possui em relação ao escrivão. Em “Jimmy Rose”, o enigma funciona de maneira simbólica: as rosas em seu rosto aludem a esse algo por trás de sua pessoa que aparentemente explicaria seu comportamento. Em “Benito Cereno”, a escuridão que simboliza o mistério do personagem é materializada na figura do negro Babo. Quando perguntados sobre

suas razões, a resposta escapa da racionalidade, e o personagem silencia. Assim, os narradores desses contos dedicam grande esforço na tentativa de compreender as razões segundo as quais esses personagens se comportam de modo tão singular, e é a partir desse movimento que se constrói toda a problemática da constituição da individualidade moderna em torno da qual giram essas narrativas.

Retomemos o que tem sido debatido até o momento: vemos em todas as quatro narrativas em questão a mesma temática de um indivíduo que se mostra apreensivo com as incertezas em relação ao outro, diante das quais torna-se difícil falar de si como quem busca a “essência” do eu, que seria revelada a partir de um olhar que buscasse fixar-se em uma espécie de continuidade constitutiva. Essa temática desenvolve-se a partir de uma mesma estrutura narrativa: cria-se a relação fundamental entre o narrador e os personagens com os quais ele busca entrar em contato e descrever. Forma-se em torno dessa relação todo um mistério que se mostra, ao fim e ao cabo, ser um elemento central para compreender o modo como os indivíduos modernos constroem suas subjetividades e se apresentam para o mundo. A novidade, agora, é o modo mais econômico, digamos, segundo o qual essa relação se constitui. Essa economia reside não apenas na menor quantidade de páginas que encontramos no conto; ela pode ser identificada também no modo como o narrador descreve os elementos que observa diante de si, como ele elabora e organiza os seus pensamentos e constrói sua perspectiva a respeito dos acontecimentos ao seu redor.

Ao focalizar nos pequenos assuntos do cotidiano, Melville constrói uma ponte com o seu leitor, e com isso destaca suas inquietudes com mais clareza e materialidade do que o fez no romance. As três histórias em questão são marcadas por uma angústia da perda, uma perda não só de recursos materiais, como também de um lugar na dinâmica social em que os personagens se inserem. Trata-se de um tema que ocupa o imaginário de qualquer homem ocidental vivendo em sociedades capitalistas, regidas por um sistema democrático; por isso esses textos continuam a falar muito para o leitor do século XXI no mundo ocidental. Cabe, entretanto, notar que o cenário sócio-histórico específico dos Estados Unidos da época ajuda a incrementar esse debate em torno do modo como as narrativas lidam com a problemática da individualidade moderna no ocidente de maneira geral, já que nessas páginas vemos a vida da época mais diretamente diante dos nossos olhos.

Para traçar um breve panorama do contexto específico em que se inserem esses contos, recorro novamente às reflexões de Alexis de Tocqueville, ele também ávido observador do cotidiano americano da época. O sociólogo afirma que em nações democráticas os indivíduos tendem a criar um laço especial com seus bens, tanto que temem perdê-los. Embora as relações sociais sejam bastante dinâmicas, os cidadãos de nações democráticas “amam a mudança, mas temem revoluções”, algo que se explica pela existência de uma classe intermediária, consequência da relação de igualdade que se verifica entre essas pessoas. O direito à propriedade é central nessa discussão, direito este que normalmente é ameaçado em um contexto revolucionário. Desse modo, a estabilidade da posse dependeria do controle das paixões violentas que surgem nas revoluções. Ao voltar seu olhar especificamente para esse contexto americano, ele não exita em afirmar:

In no country in the world is the love of property more active and more anxious than in the United States; nowhere does the majority display less inclination for those principles which threaten to alter, in whatever manner, the laws of property.  
(TOCQUEVILLE, 2006, loc 3949-3951)<sup>19</sup>

Esse medo aumenta quando se percebe uma agitação alarmante na esfera pública, quando as paixões parecem conspicuamente inflamadas. De fato, a sociedade americana da primeira metade do século XIX viu surgir um intenso senso de alarmismo, algo que contribui com reações violentas provenientes não apenas dos proprietários de escravos do sul, na tentativa de preservar a instituição da escravidão, mas também das elites do norte, que precisavam manter as coisas sob controle para preservar seu status e bem estar social. Robert Levine nos mostra que tal alarmismo possibilitou a criação de diversas instituições reformistas no norte,

such as prisons, mental asylums, and almshouses - which were celebrated as the best possible means of containing and controlling potential violence, not of the black slaves, but of the urban poor, especially Catholics and other European immigrants who likewise were feared as incipient insurrectionaries. (LEVINE, 1989, p. 167)

O resultado, não por acaso, traduz-se em um ambiente social regido pela tensão e pela coação: a terra do amor pela liberdade individual também era a terra

---

<sup>19</sup> Cf. livro 3, capítulo XXI.

em que se notava uma estrutura de poder extremamente violenta. Se a afirmação iluminista a respeito da autonomia humana inspirou a revolução em solo americano, como parece ser o consenso entre historiadores, ela também contribuiu com o surgimento de um forte apelo disciplinário no novo mundo, algo que se evidencia não apenas na relação entre patrão e escravo como também no modo como se davam as relações laborais presentes no norte liberal. Steven Hahn nota que havia em todo o país certo espaço para a “servitude, compulsão e dependência”; a descrição que o historiador faz das relações entre empregador e empregado tais como se davam até o momento da guerra civil, parece corroborar com as interpretações que identificam um largo pessimismo nos contos de Melville:

At many worksites, apprentices, maritime laborers, sailors, servants, and miners faced physical coercion if they failed to keep up the pace, punishment if they broke equipment, and even imprisonment if they left before the contract expired. Especially in the port cities of Baltimore, Philadelphia, New York, Boston, and Charleston, the jails were loaded with “runaways” of various sorts and ethnicities, none in greater numbers than seamen who would either be forced to complete their terms or remain incarcerated. At other sites, canal diggers, harbor dredgers, workers in the building trades, farm laborers and domestics, could be subject to corporal abuse, coaxed into debt, and fired without pay. Across the country, stints in the workhouse or harsh forms of compulsory labor were regularly meted out to vagrants, paupers, and the unemployed, effectively pressing many working people into the marketplace and anticipating the infamous Black Codes of the post-Civil War era. (HAHN, 2016, p. 94)

Temos a impressão, com tal descrição, de que ali estava a semente para o modo como se configuram as relações sociais nos EUA até os tempos atuais. Quando lembramos da guerra às drogas e a batalha contra o comunismo empreendidas na segunda metade do século XX, vemos que a afirmação da liberdade pode levar a caminhos diferentes, opostos, às vezes conflitantes. No limite, entretanto, o princípio da igualdade instiga e inspira os cidadãos oprimidos; toda a força das instituições conservadoras não conseguiria deter as revoluções que se empreendiam lentamente nas mentes dos indivíduos em todos os cantos do país. Movimentos laborais começavam a organizar-se a partir dos anos 1820, com verdadeiras batalhas judiciais empreendidas nas cortes ao passo que as tensões aumentavam:

Though some Northern reformers of the 1830s and 1840s did not advocate physical punishment, by the 1850s tensions escalated, and increasing fear of the working poor led many others to conclude that “those persons perennially exhibiting ‘brutal propensities and passions’ could never be rehabilitated and so should be permanently shut away”, and so wanted them to return to their home country. The total institutions looked much like Southern plantations and the ordered ships at sea. (LEVINE, 1989, p. 174-175)

Tais tensões mostram que, ao fim e ao cabo, o sonho de estabilidade que todo o homem de posses tinha jamais viria a ser plenamente alcançado. Vemos aí uma espécie de dinâmica de vetores opostos: de um lado, um claro movimento de mudanças e transformações que expunham fortemente a instabilidade das posições que cada indivíduo assumia em seu meio; por outro lado, uma força reacionária que buscava conter tal instabilidade e fixar esses indivíduos em suas posições, a fim de evitar algum tipo de colapso social.

Ao dar forma a tantos sujeitos marginalizados em suas narrativas, colocando-os em posições de semelhança entre si do ponto de vista daquilo que os constitui como humanos, Melville mostra que os problemas políticos e sociais do seu tempo estavam no centro de suas atenções. Parece-me, entretanto, que essas questões nunca são tratadas somente por seu aspecto sociológico. Em suas narrativas, Melville demonstra uma viva curiosidade a respeito do modo como essas configurações no tabuleiro político e social afetam as mentalidades individuais. Ele percebia o fato incontestável de que, ainda que diversos indivíduos fossem arrastados para as margens da sociedade e ainda que do ponto de vista prático o conservadorismo fosse bem sucedido, esse sucesso seria sempre temporário, e o mundo continuaria girando; conseqüentemente, a vida daqueles indivíduos marginalizados inevitavelmente afetaria, de algum modo, aqueles que permanecem no centro do jogo social.

Após inúmeras narrativas em que se desenvolvem temáticas relacionadas às relações entre os homens do mar, Melville passa a colocar no papel mais claramente uma resposta àquilo que via nos ambientes urbanos. Bartleby, assim como Turkey, Nippers e Ginger Nut, está entre esses pobretões daquele tempo, os quais dificilmente conseguiriam ascender socialmente. Jimmy Rose, por sua vez, encarna com clareza a vida do cidadão enriquecido graças às possibilidades do sistema democrático, e em seguida jogado às traças por força da dinâmica social

construída nesse mesmo sistema. Esse mesmo movimento pode ser notado em “Benito Cereno”; mas agora o cenário urbano dá lugar às agitações e contenções presentes no San Dominick, um navio que mostra o outro lado daquele “doubloon” que Ahab fixou no mastro do Pequod: um caldeirão de violência que, ao fim, vem a derramar-se e espalhar-se por toda a tripulação. Entretanto, o que está em jogo nessas três estórias não é apenas aquilo que vemos no nível da “atualidade” dos eventos, mas sim no nível da realidade concreta da experiência do americano da época - uma experiência marcada pelo medo e pelo sentimento de ameaça.

Bartleby, Jimmy Rose e Benito Cereno são personagens que encarnam essa ameaça, a qual afetará profundamente a visão de mundo do narrador que os observa. Entretanto, não é apenas isso que eles encarnam: eles se constituem como objetos que são alvos da sua atitude caridosa e piedosa. Essa dupla face - quádrupla, no caso do estória do capitão espanhol -, constitui a fonte primordial da angústia desses narradores. O advogado verbaliza o drama moral que ocupa a mente de todos eles: “What had one best do?” Assim, eles se vêem em meio a uma experiência com um outro que inevitavelmente afetará a forma como eles constroem sua própria autoimagem. Quando voltamos nosso olhar ao outro, podemos enxergá-lo, por um lado, por tudo aquilo que nele representa uma ameaça para a manutenção da estabilidade dos nossos recursos materiais e psíquicos; por outro lado, esse outro também oferece um espaço para que possamos pôr em prática os nossos valores morais mais caros. É justamente nessa encruzilhada que se encontram o advogado, William Ford e Capitão Delano.

### **5.1 O paradoxo entre Bartleby e o advogado**

Em quase um século de fortuna crítica, “Bartleby, the scrivener” tem recebido quase tanta atenção quanto o próprio *Moby-Dick*. Por não sabermos as razões segundo as quais Bartleby age como tal, e porque sua frase reverbera em todo o texto, lembrando-nos do que não sabemos, é natural lermos o conto de modo a constantemente mirar isso que se mostra como um enigma. Nota-se, diante disso, um foco especial nos elementos simbólicos do texto, de modo que o crítico tende a tentar revelar aquilo que os personagens, sobretudo o imperscrutável Bartleby, podem vir a representar. Com isso, forma-se toda uma linha de análise crítica que

acaba por reduzir o texto a um mero vetor de transmissão de mensagens do escritor ao leitor. A desvantagem desse tipo de leitura consiste no fato de que ela ignora aquilo que, ao meu ver, é o aspecto mais importante do texto: seus jogos de linguagem irônicos. E é justamente essa ironia que mantém o texto vivo até os dias atuais.

Alguns críticos, como já foi apontado, assumem certa necessidade de se identificar no texto elementos que o aproximem de certa noção a respeito do conto enquanto gênero literário. A leitura, nesses casos, mesmo entre aqueles que percebem uma diferença importante entre o conto de Melville em relação ao conto popular, tende a tentar compreender certo potencial alegórico no texto, resultado de um esforço para conceituar o conto em contraste com romance. Vimos como essa perspectiva crítica acaba por entender o texto muito mais por seu subjugo a um rótulo do que por sua tendência justamente a desafiar a eficácia desse rótulo.

Outros críticos por vezes repousam sua análise na biografia do escritor, utilizando-a como chave para a compreensão do texto e a conseqüente revelação do seu mistério. Em seu *The Silence of Bartleby*, publicado em 1989, Dan McCall faz um verdadeiro levantamento do que até então vinha sendo produzido a respeito do conto, e nota que grande parte da crítica se concentrava no afã de tentar revelar aquilo que o conto não revela. Ao enumerar as diversas figuras que foram associadas ao escrivão - Hawthorne, Thoreau, o próprio Melville, entre outras possibilidades -, o crítico afirma: “‘Bartleby’ is a fantasia of literary gossip” (McCALL, 1989, p. 14). O crítico por trás dessas “fofocas” não raro assume um tom moralizante, que se volta contra o advogado, um narrador não confiável que tenta passar por caridoso mas que ao fim entrega Bartleby às Tumbas.

Em alguns casos esse moralismo assume uma perspectiva macro, de modo que o advogado é visto como uma espécie de representante da sociedade como um todo, ela também alvo do ataque do crítico, que vê em Bartleby uma pobre vítima de um mundo cruel. É o caso de Dillingham, que afirma que o escrivão desafia o advogado e encontra liberdade não nesse mundo hostil, mas dentro de si mesmo. O crítico afirma:

Bartleby's portrait, then, is not unequivocally sympathetic. Like Melville's other great rebels, he has to pay the terrible price of his humanity for being stronger, greater, and more honest than an ordinary man. (DILLINGHAM, 2008, p. 49)

Em resposta aos críticos que condenam o comportamento do advogado, McCall assume o papel de advogado do advogado, e se ocupa largamente da tarefa de defendê-lo contra tais ataques. Mas a pena desliza e acaba assumindo a posição exatamente contrária, de modo que o seu discurso expressa o mesmo moralismo que vê na ideia de que Bartleby seria uma vítima da frieza do advogado:

Every virtue I see in the man, they see as a vice; where I see his strength, they see his weakness; what I see as his genuine responsiveness, they see as his cold self-absorption. (MCCALL, 1989, p. 99)

Uma parte importante da crítica mais recente, por outro lado, tende a encontrar no conto elementos que requerem ir um pouco além desse tipo de atitude crítica. Ao perceber um grande potencial filosófico na obra de Melville, bastante subestimado por muitos críticos, Branca Arsic (2017, p. 3) lembra que a figura enigmática do escrivão, bem como a monomania de Ahab, inspirou grandes filósofos do século XX. Além da investigação de Agamben (2015) a respeito do que entende como sendo uma “potência de não” na figura do escrivão, um dos textos mais influentes sobre o conto é “Bartleby, ou a fórmula”, de Gilles Deleuze, publicado em 1993. Deleuze, assim como Agamben, busca traçar um caminho contrário às “fococas” da “Indústria de Bartleby”, na expressão de McCall; seu propósito fica claro na abertura do texto: “Bartleby não é a metáfora do escritor, nem o símbolo de coisa nenhuma” (DELEUZE, 1997, p. 80). O filósofo pós-estruturalista busca compreender o que essa famosa frase de Bartleby provoca no texto: ao afirmar e ao mesmo tempo não afirmar, ao dizer nem sim nem não, Bartleby cava uma “zona de indeterminabilidade” na língua, criando assim a sua própria língua e levando a língua *standard* ao silêncio. É a partir dos seguintes termos que ele concebe esse procedimento de Bartleby:

É como se três operações se encadeassem: um certo tratamento da língua; o resultado desse tratamento, que tende a constituir no interior da língua uma língua original; e o efeito, que consiste em arrastar toda a linguagem, em fazê-la fugir, em impeli-la para o seu limite próprio a fim de lhe descobrir o Fora, silêncio ou música. (DELEUZE, 1997, p. 84)

Por ser um homem “sem referências”, Bartleby é um órfão, desgarrado da figura paterna, tal como o americano afirma sua independência desgarrando-se do inglês; e o que ele *prefere* é a negação total: ele prefere “absolutamente nenhuma

vontade, um nada de vontade a uma vontade de nada” (DELEUZE, 1997, p. 92). O advogado, por outro lado, assumiria a posição da figura paterna aparentemente benevolente, tal como ele concebe certa tradição da filosofia ocidental cartesiana, com seu propósito racionalista: “A filosofia ocidental era o crânio, ou o Espírito paterno que se realizava no mundo como totalidade, e num sujeito cognoscente como proprietário” (DELEUZE, 1997, p. 99). Despido, assim, de toda particularidade, Bartleby seria, tal como Ahab, uma figura “originária”, figura que habita justamente esse espaço indeterminado criado por sua fórmula. É a esse ponto que se direciona o que o filósofo entende pelo pensamento americano, em oposição ao Inglês/Europeu:

O pragmatismo não cessará de lutar em duas frentes, como já Melville: contra as particularidades que opõem o homem ao homem e alimentam uma desconfiança irremediável, mas também contra o Universal ou o Todo, a fusão das almas em nome do grande amor ou da caridade. (DELEUZE, 1997, p. 100-101)

Pintado como herói que recusa a “imunda caridade” da figura paterna, o escrivão aponta para uma fraternidade que permitiria à América curar-se de suas mazelas e unir-se enquanto nação capaz de conquistar aquilo que o mundo lhe nega. E em um momento um tanto contraditório em relação ao propósito afirmado na abertura do texto, ele aponta para aquilo que Bartleby representaria: a figura do verdadeiro escritor Americano, porta-voz de uma coletividade que preserva o seu devir. E arremata:

Vocação esquizofrênica: mesmo catatônico e anoréxico, Bartleby não é o doente, mas o médico de uma América doente, o *Medicine-Man*, o novo Cristo ou o irmão de todos nós. (DELEUZE, 1997, p. 103)

Bartleby assim é visto para além de sua figura miserável, a partir de olhos que possam concebê-lo como aquilo que é, e não pela via da piedade. É assim que Deleuze lhe confere a autonomia tão cara ao indivíduo moderno, fazendo do personagem um motor para que o leitor enxergue o mundo para além de suas convenções. Por outro lado, há nessas linhas uma necessidade de salvar o pobre Bartleby de seu trágico destino, conferindo-lhe poderes divinos para que se possa conceber um mundo em que ele pudesse sobreviver, um mundo em que sua autonomia não fosse desafiada por uma ética pública hostil. Ao mesmo tempo em

que condena a racionalidade e a convencional caridade cristã, Deleuze parece criar todo um vocabulário idealista - em certo sentido, um vocabulário metafísico, já que concebe a própria linguagem como algo que se direciona para fora de si mesma. Por meio desse vocabulário, poderíamos imaginar uma meta realidade em que se pudesse harmoniosamente fundir o desejo de ser autônomo à uma espécie de coletividade libertadora. E a língua falada nessa comunidade, imagina-se, seria justamente aquela língua “originária” de *Bartleby*, uma espécie de língua esvaziada de sua referencialidade fascista, como diria Roland Barthes.

Jacques Derrida (1995) também entende o segredo de *Bartleby* por sua indeterminabilidade, mas parece tentar trazer um pouco mais de concretude a essa discussão quando, partindo da filosofia de Kierkegaard, compara o personagem de Melville à figura bíblica de Abraão, associando a ideia de razão a um segredo que não pode ser expresso, mas que permeia nossa relação com o outro. É preciso compreender esse segredo tendo em vista sua associação ao “tremor”: não se trata apenas de não se saber a *causa* do tremor, isso é, do evento que o precede, mas sim o *porquê* de o nosso corpo reagir como tal diante de tal evento. É nesse *porquê* que reside a nossa verdadeira *razão*, a qual, por ser única, singular, não pode ser expressamente compartilhada. Só podemos compartilhá-la - e assim ligarmo-nos ao outro - pela via do segredo, o qual não encontra expressão na lógica racional.

Podemos afirmar que, em um primeiro nível do segredo, Abraão aceita assassinar seu filho porque Deus assim o comandou, algo que Isaac, Sarah, e todos os seus desconhecem. Mas por que Deus o fez? Nem nós, nem Abraão o sabe - apreende, conhece. A figura divina aqui é utilizada para demonstrar a ideia de que esse mistério é inalcançável, inapreensível por meio da nossa linguagem humana, já que tal linguagem responde por uma generalidade que obstrui a manifestação de tal segredo: “Once I speak I am never and no longer myself, alone and unique” (DERRIDA, 1995, p. 60). Derrida associa essa generalidade à generalidade da ética humana, que entra em conflito com sua noção de responsabilidade absoluta: Abraão é responsável porque responde, de algum modo, a esse segredo impensável, excepcional, absoluto, mantendo-o oculto. Entretanto, ao fazê-lo, ele faz o sacrifício que consiste, nessa perspectiva, não simplesmente no ato de imolar o próprio filho, mas sim o ato de optar pela resposta à Deus - ao

segredo - em detrimento a uma resposta responsável em relação ao seu amado filho e, conseqüentemente, à sua família, à sua comunidade como um todo.

Nessa leitura, a palavra “razão” possui um significado diferente daquele que se verifica no senso comum - isso é, razão como sinônimo de motivação, por um lado, ou como o uso de faculdades humanas que permitam encontrar respostas em relação às perguntas dos homens pela via da lógica, por outro. Aqui, razão e responsabilidade absolutas conflitam com a razão e a responsabilidade ética. Estamos, portanto, aludindo a algo que não se pode expressar em nossa língua, que é necessariamente coletiva. Nesse sentido, Abraão se mostra como aquele soldado da fé que, mesmo que tentasse expressar o segredo, não seria capaz de fazê-lo:

No manifestation can consist in rendering the interior exterior or show what is hidden. The knight of faith can neither communicate to nor be understood by anyone, she can't help the other at all. The absolute duty that obligates her with respect to God cannot have the form of generality that is called duty. (DERRIDA, 1995, p. 63)

Assim, a responsabilidade concebida de tal modo implica em irresponsabilidade perante a lei geral dos homens. Mas é preciso notar que uma coisa somente existe em relação a outra, e nisso reside o paradoxo da responsabilidade tal como concebido por Derrida e Kierkegaard: Abraão trai a lei dos homens, mas ao fazê-lo ele a reconhece, já que nela se encontra acomodado o amor que sente por seu filho. O amor a Deus, entretanto, é maior, e sua ligação com Ele se faz por um dever em relação a um outro, que salvaguarda sua singularidade. Derrida entretanto associa a figura de Deus a um outro humano ao qual eu, como pessoa comum, posso me ligar ao manter suas razões ocultas face aos diversos outros vistos enquanto membros de um mundo ético. É nesse ponto que Derrida se afasta da abordagem de Deleuze: a singularidade do eu é afirmada não apenas em sua ligação com um outro específico, mas também necessariamente pelo reconhecimento dos diversos outros com os quais eu entro em conflito ao optar por esse outro específico - um conflito que não é definido como algo essencialmente ruim. Ele é constitutivo da sua noção de responsabilidade absoluta:

I cannot respond to the call, the request, the obligation, or even the love of another without sacrificing the other other, the other others. *Every other*

*(one) is every (bit) other [tout autre est tout autre], everyone else is completely or wholly other. The simple concepts of alterity and of singularity constitute the concept of duty as much as that of responsibility. As a result, the concepts of responsibility, of decision, or of duty, are condemned a priori to a paradox, scandal, and aporia. (DERRIDA, 1995, p. 68)*

Percebemos que o filósofo argelino não nega a noção da responsabilidade ética; sendo um paradoxo, a responsabilidade possui uma dupla face: sua face absoluta e sua face ética, ambas em constante conflito. Derrida está aqui afirmando, com Kierkegaard, o trágico da vida: toda escolha implica em perdas, e assim a angústia da escolha é constitutiva da nossa vida. Fazemos sacrifícios diariamente em nossas relações interpessoais; e Derrida afirma que esses sacrifícios podem ser vistos não só nas decisões mais banais que fazemos no nosso cotidiano, como também nas decisões mais sangrentas, tal como se verifica pela guerra em torno justamente daquele lugar sagrado onde a estória bíblica aconteceu: Jerusalém é testemunha da disputa entre as três maiores religiões do mundo, uma disputa em torno da ligação ao mesmo Deus, ou outro absoluto: "Isaac's sacrifice continues everyday" (DERRIDA, 1995, p. 70).

Derrida nos lembra, com isso, que é preciso compreender que há sacrifícios e sacrifícios, nem todos eles nos levam à prisão ou à morte no sentido literal; por outro lado, não se trata de elevar a responsabilidade absoluta e dizer que devemos ser como Abraão: nossa vida cotidiana constitui-se antes por ambas, operando em paralelo, o que demonstra o fato de que somos constituídos de idiosincrasias. É a partir dessa leitura do conceito de responsabilidade do filósofo que poderemos ampliar o sentido da analogia de Bartleby com Abraão, levando em consideração o papel fundamental do advogado nesse jogo.

Isso não implica necessariamente em afirmar a limitação do pensamento derridiano em relação ao pensamento melvilliano, tal como o faz Rachel Cole (2017). Ao se debruçar sobre o conto contrapondo-se à noção derridiana de responsabilidade, Cole percebe e concorda com o modo intersubjetivo segundo o qual o filósofo franco-argelino concebe a pessoa humana. Em sua abordagem, porém, ela entende que Derrida limita a leitura de Bartleby à sua relação com o leitor, deixando de lado o drama central do advogado - isso é, o drama moral que ele vive ao perceber que ser fiel a Bartleby implicaria em ser infiel em relação a si mesmo - e, conseqüentemente, concebendo a responsabilidade diferentemente do modo como Melville a concebe com Bartleby:

Derrida suggests trouble comes from failing to act responsibly, from the fact that we are forced to say no to some people (as the lawyer says no to Turkey and Nippers) because we say yes to others. Responsibility, on the Derridian model, is inextricable from betrayal. Melville, in contrast, suggests that what is difficult about social life is being recognized by third parties - people who themselves have no stake in a given preferential transaction - as a responsible being. The lawyer's experience suggests a sense, on Melville's part, that responsibility is a defensive posture. It is not an easy thing, he hints, to command acceptance for your silence. There is no refusal to speak without first a request that you do so, but every question is not merely an opportunity to refuse to speak but a challenge to your right - and as such your worthiness - to maintain silent. And that silence, again, is an assertion of yourself as a person. (COLE, 2017, p. 123)

Cole refere-se aqui ao silêncio do próprio advogado quando indagado a respeito da presença de Bartleby em seu escritório: determinado a mantê-lo no imóvel e aceitá-lo com suas razões ocultas, sem mais buscar compreendê-las, o advogado, entretanto, vê-se encurralado pelas pessoas que, ao visitar o escritório, não o aceitam, e isso põe em risco sua própria imagem diante dessas pessoas. O advogado então, sai de cena, permitindo assim que Bartleby seja enviado à prisão. Desse modo, o que está em jogo é a sobrevivência do próprio advogado em Wall Street, mundo ao qual ele pertence, de modo que o interesse próprio (*self-interest*) se contrapõe e se sobrepõe à preferência de Bartleby, respaldada anteriormente por suas noções cristãs de caridade: "He cannot, like Derrida's Abraham, establish his own personhood with reference, however cryptic, to the personhood of some beloved other" (COLE, 2017, p. 123).

É nesse ponto que minha leitura parte para um outro caminho. A análise aqui empreendida tem em mente alguns pressupostos fundamentais semelhantes àqueles que encontramos em Cole; proponho, porém, que a analogia derridiana com o Abraão de Kierkegaard seja vista sob outro aspecto, mantendo sua associação com a figura do escrivão para compreendermos o jogo de responsabilidades empreendido na estória. Cole parte do princípio de que Derrida anula o sentido ético da palavra "responsabilidade", o que não parece ser uma leitura adequada. Creio que uma ampliação, em relação à interpretação de Derrida, da análise do conto, tendo em vista o papel do advogado na estória, pode ser empreendida a partir do entendimento do próprio Derrida sobre o que viria a ser a responsabilidade. Com isso, espero mostrar que embora o advogado não possa assumir, como modo de afirmar sua personalidade (*personhood*), sua referência a

Bartleby diante da generalidade dos outros advogados - com isso com concordo com Cole, e também parece fazê-lo o próprio Derrida -, há muito de Bartleby no advogado se o enxergarmos sob o ponto de vista de sua experiência privada com o escrivão.

Devemos lembrar, nesse ponto, que a proposta de Derrida não é exatamente fazer uma análise do conto, mas sim utilizar a figura de Bartleby em comparação com a estória de Abraão para compor o seu conceito de responsabilidade. Como meu propósito não é exatamente fazer filosofia, mas sim crítica literária, vejamos como o conceito de responsabilidade do filósofo franco-argelino pode nos ajudar a compreender não exatamente o escrivão, mas seu lugar na dinâmica da construção da individualidade do advogado.

Retomemos a problemática da fórmula: se mantivermos a associação de Bartleby a Abraão, perceberemos que a noção de Derrida de responsabilidade precisa ser “sutilizada”, como diria Ishmael, para que possa nos ajudar a empreender a análise da relação entre Bartleby e seu patrão. Por ser absoluta, a responsabilidade de Abraão tenta superar a contingência da sua individualidade, assim como o faz Bartleby, já que ele não aceita mover-se dentro do universo de Wall Street. Assim como Abraão, Bartleby responde de modo a não afirmar nem negar as suas razões. Ele diz sem dizer; diz o indeterminado, sugere que haveria alguma razão que lhe levaria a agir como tal, mas não o afirma: “The silhouette of a content haunts this response” (DERRIDA, 1995, p. 75). Bartleby retira da língua seu valor referencial, o qual seria fundamental para qualquer comunicação bem sucedida. Sob esse aspecto, sua língua é, portanto, diferente da língua do advogado e de todos os outros personagens que eventualmente aparecem na estória. Bartleby é uma coisa estranha, e o modo como afirma sua individualidade não encontra validade no mundo ético: “This is a strange responsibility that consists neither of responding nor of not responding” (DERRIDA, 1995, p. 74). Com isso, Bartleby perturba, desconcerta o advogado a tal ponto que ele acaba por duvidar dos seus próprios princípios. É o que ele mesmo diz, de maneira mais clara, em determinado momento:

It is not seldom the case that when a man is browbeaten in some unprecedented and violently unreasonable way, he begins to stagger in his own plainest faith. He begins, as it were, vaguely to surmise that, wonderful as it may be, all the justice and all the reason is on the other side. (MELVILLE, 2016, p. 27)

Esse é precisamente o efeito que Sócrates buscava provocar em seus interlocutores pela via do seu método irônico. Derrida associa, então, o efeito da fórmula de Bartleby ao efeito provocado pela ironia socrática:

Speaking in order not to say anything or to say something other than what one thinks, speaking in such a way as to intrigue, disconcert, question, or have someone or something else speak (the law, the lawyer), means speaking ironically. Irony, in particular Socratic irony, consists of not saying anything, declaring that one doesn't have any knowledge of something, but doing that in order to interrogate, to have someone or something (the lawyer, the law) speak or think. (DERRIDA, 1995, p. 76)

Ao desprover a língua de sua referencialidade, Bartleby ironiza, e o seu alvo é o advogado, que então precisa reconstruir os seus pré-conceitos. Derrida nos lembra que Bartleby, assim como Abraão, não utiliza metáforas: “His irony is meta-rhetorical” (DERRIDA, 1995, p. 77). Bartleby é responsável, então, em relação a algum outro contido em si mesmo, que nem o advogado, nem nós, conhecemos. O Deus de Abraão dá lugar ao segredo, ao desconhecido, que é a base de toda a sua pessoa. Bartleby é fiel às suas razões - razão no sentido derridiano/melvilliano: preferência.

O problema é que um tal nível de responsabilidade não é possível no nosso mundo real - assim como no mundo do advogado. Lembremos que não é possível habitar um outro mundo que não seja esse nosso mundo guiado pela ética e pela generalidade, como afirma Rachel Cole: não é possível viver em uma “zona de indeterminabilidade”; os espaços em que transitam os personagens no conto são muito bem definidos, e nos lembram a todo momento que vivemos sob o jugo da nossa contemporaneidade histórica. Conseqüentemente, quando Bartleby, ligando-se fortemente a esse outro dentro de si mesmo, rejeita o universo de Wall Street, ele perece. Bartleby - assim como Ahab, ligando-se responsabilmente, nesse sentido, à baleia branca - recusa-se a aceitar a contingência da vida e da sua individualidade, e leva esse propósito até as suas últimas conseqüências, entregando-se a si mesmo à morte, no sentido mesmo derridiano: sacrifício. Nem o advogado, nem o leitor, imaginam-se nessa posição, efetivamente, assim como Kierkegaard não entende Abraão, e não seria capaz de fazer o sacrifício que ele faz no instante de sua escolha por Deus em detrimento do próprio filho (DERRIDA, 1995, p. 80). Aos que permanecem nesse mundo contingente, submetidos às leis

da História, se o amam tal como Ortega, não é possível fixar-se nesse instante absoluto, como o faz Bartleby - e também Jimmy Rose, Benito Cereno e Ahab, com suas razões ocultas, aquelas mais profundas, o movimento daquele tremor que não se explica. De dentro de suas covas, entretanto, eles nos lançam seus caixões, sobre os quais podemos seguir sobrevivendo na superfície desse enorme Pacífico que é a vida.

O que Derrida parece querer sugerir é o fato de que as razões mais profundas e verdadeiras que movem as nossas escolhas não possuem justificativas no mundo ético. A responsabilidade absoluta, portanto, só existe em um pequeno instante, que ele imagina existir dentro da dinâmica da nossa vida neste mundo, em que precisamos, do ponto de vista prático, ser responsáveis eticamente. Assim, a noção de responsabilidade absoluta de Derrida está em conflito com a responsabilidade ética, mas uma não exclui a outra, como parece supor Cole. De fato, o advogado, que é um de nós, ele sim, faz uso da metáfora, diferentemente de Bartleby. O advogado fala, e fala a língua dos homens, essa língua da universalidade, da generalidade, a qual Bartleby se recusa a falar. Mas o que o move, ao longo do texto, é justamente a ironia de Bartleby, a quem ele se liga para, em seguida, soltar sua mão e deixá-lo cair em seu próprio abismo. Se seguimos a linha de pensamento derridiana, podemos pensar no modo como a escolha de Bartleby afeta o advogado, fazendo-o repensar - ou desconstruir, permanecendo na terminologia derridiana - princípios antes fortemente cristalizados em sua mente cristã, e orientar suas próprias escolhas.

A metáfora, nesse sentido, precisa da referencialidade para existir: pois ela não pode ser produzida, nem encontrar espaço, no âmbito da fórmula de Bartleby, que aniquila toda a referência. O que vemos acontecer no discurso do advogado é uma espécie de propagação, pela via da metáfora, do efeito da ironia provocada por Bartleby, de modo que esse discurso opera por uma via dupla: do significado da palavra ao sentido/efeito da metáfora. Vale, nesse caso, recorrer à descrição que Rorty, na esteira do pensamento de Davidson, faz da metáfora, no âmbito da sua filosofia das redescrições. A metáfora não carrega um significado a ser transmitido de um locutor a um interlocutor; ela é antes um modo diferente de usar palavras familiares (ou literais) - ou seja, palavras compartilhadas por uma coletividade -, essas sim com seus significados, com lugares específicos dentro de um jogo de

linguagem. O propósito da metáfora é provocar um efeito, deslocando o lugar dessas palavras familiares nesse jogo: “Lançar uma metáfora para um texto é como utilizar itálico ou ilustrações ou ainda uma pontuação ou uma disposição de texto bizarras” (RORTY, 1994, p. 41).

Uma metáfora, portanto, não pretende, como se constata em relação às palavras e expressões literais, transmitir um conteúdo tido como verdadeiro. Ela não pode ser julgada nesses termos, se é verdadeira ou falsa: “Só se pode saboreá-la ou cuspi-la” (RORTY, 1994, p. 41). Seu uso, entretanto, pode vir a tornar-se literal, caso passe cada vez mais a ocupar um lugar no jogo da linguagem, por força da repetição, até tornar-se uma “metáfora morta”, na expressão do filósofo. É com base nessa dinâmica dos sentidos metafóricos e significados literais que funciona a lógica da redescrição rortyana, a qual já notamos no modo como Ishmael constrói sua imagem diante do leitor.

Esse movimento redescritivo também pode ser verificado em “Bartleby, the scrivener”; diferentemente de Ishmael, porém, o advogado necessita de Bartleby para colocar suas metáforas em movimento, e é sob esse aspecto que ele assume algo semelhante àquela responsabilidade absoluta em relação a Bartleby. Quando notamos a dinâmica que se forma entre a ironia provocada pelo escrivão e o modo como o advogado redescrive sua experiência, percebemos que, pouco a pouco, o advogado se deixa contaminar por essa ironia, de modo a desviar-se daquele segredo absoluto ao qual nem ele e nem o escrivão têm acesso, ainda que ele o faça mirando esse segredo. Pouco a pouco, algo de Bartleby aparece na imagem que o advogado faz de si mesmo, e é nessa performance que devemos concentrar a análise. Diferentemente de Rachel Cole, que busca compreender o modo como opera certo sistema de valorações do advogado, seguindo os caminhos do seu pensamento de modo a buscar os motivos segundo os quais ele apoia suas decisões, seguiremos aqui o caminho que o advogado faz em direção não às suas razões enquanto eventos que precedem uma ação, mas sim em direção àquela segunda camada da sua razão mais profunda, aquela que ele mantém em segredo porque não pode ser expressa pelo gregarismo da sua língua: preferência. O objetivo, entretanto, não é revelar, nem mesmo alcançar, tal segredo. Esse segredo, como bem lembrou James Wood (2008, p. 172) a respeito dos personagens de Dostoiévski, só pode ser explicado religiosamente, e não há nenhuma pretensão

teológica neste estudo. O objetivo é tentar compreender o modo como o advogado repensa o seu próprio vocabulário na medida em que tenta explicar-se para o seu leitor.

\*\*\*

De início, é preciso destacar a atmosfera que se estabelece nas primeiras páginas do conto, cheia de simetrias que serão pouco a pouco confrontadas com o caráter insólito do personagem principal. A vista pela janela desse escritório dá o tom inicial dessas simetrias: de um lado, uma parede branca; do outro, outra “escurecida pelo tempo e pela sombra sem fim”. O contraste entre essas duas paredes agrada esse advogado, “um homem eminentemente *confiável (safe)*”, que também julga ser conveniente o modo como opera a excentricidade dos outros empregados, Turkey e Nippers: este sempre irritado durante as manhãs e produtivo à tarde; aquele sempre enfurecido durante as tardes e calmo durante as manhãs. Com isso, dois meio empregados formam um só, de modo que o patrão é poupado de ter que lidar com suas extravagâncias ao mesmo tempo. Essa regularidade no modo como o cenário e os outros empregados são descritos encontra paralelo na personalidade do advogado, e será vigorosamente perturbada pelo “advento” de Bartleby nessa estória.

Na medida em que o advogado traça esse cenário começamos a ter alguma ideia a respeito das suas preferências. Em meio a tais descrições, ele se coloca a descrever-se a si mesmo: suas duas maiores virtudes, segundo apontado pelo falecido John Jacob Astor, o Donald Trump do século XIX, como disse Delbanco (2005, p. 213), são a prudência e o método. Ao repetir o nome de Astor três vezes em um só parágrafo, o advogado parece querer associar-se, de um modo bastante forçado, à sua imagem e tudo o que ela representa: respeito, dignidade, status social. Por outro lado, quando menciona a dissolução daquela função que ocupava quando empregou Bartleby - “Master in Chancery” -, ele expõe sua discordância de modo bastante sintomático:

I seldom lose my temper; much more seldom indulge in dangerous indignation at wrongs and outrages; but I must be permitted to be rash here and declare, that I consider the sudden and violent abrogation of the office of Master of Chancery, by the new Constitution, as a – premature act;

inasmuch as I had counted upon a life-lease of the profits, whereas I only received those of a few short years. But this is by the way. (MELVILLE, 2016, p. 18)

Parece-nos que ele está tentando conter suas palavras, a fim de ser coerente com a imagem de si pintada por Astor, e ratificada por ele mesmo. Sua hesitação aparece no texto: um travessão seguido de uma expressão elegante demais para um homem que diz permitir-se ser impetuoso (*rash*). Nessas linhas, vemos nada mais do que um indivíduo firmemente plantado na vida em Wall Street, preocupado com sua imagem, seus negócios, sua estabilidade financeira, e a estabilidade dos seus princípios, uma coisa implicando a outra. Os recursos materiais para esse advogado são importantes, pois são eles que o mantêm vivo e ativo em seu mundo. Somando-se a isso sua postura permissiva em relação às esquisitices de Turkey e Nippers, vemos que ele quer mostrar-se não somente benevolente em relação a eles, mas também diferente. Os nervos instáveis desses empregados “pobretões” contrastam e destacam o comportamento moderado do patrão.

Há de início, portanto, certa semente de ironia, bastante discreta, na forma como ele deseja mostrar-se para o leitor. Mas é apenas com a entrada de Bartleby nesse cenário que suas palavras se põem a contorcer-se e modificar-se. Em certo momento, logo após Bartleby expressar sua preferência, ele contradiz de maneira muito evidente a imagem que antes tinha feito sobre si mesmo, como quem emite um ato falho:

With any other man I should have flown outright into a dreadful passion, scorned all further words, and thrust him ignominiously from my presence. But there was something about Bartleby that not only strangely disarmed me, but in a wonderful manner touched and disconcerted me. I began to reason with him. (MELVILLE, 2016, p. 27)

Certamente, permitir-se ceder a um “ataque de fúria” (*dreadful passion*) não é algo que se espera de uma pessoa que diz ter como principal virtude a prudência. A contradição em relação à sua imagem inicial chega a ser cômica de tão evidente. Quando nas sentenças seguintes ele diz que o que lhe desconcerta é esse *algo* sobre Bartleby, vemos certo contraste em relação à contradição que pinta de si mesmo. O advogado parece indicar, de início, por meio do pronome indeterminado, que o seu raciocínio lógico está sendo desafiado. Os diálogos que se encadeiam em seguida seguem esse modelo: Bartleby fala, e o advogado recorre às

ferramentas que possui - sua lógica racional - para tentar apreender o sentido de sua fala; essas ferramentas percebem-se ilimitadas, e o advogado se sente constrangido. Temos a impressão de que o advogado está lançando uma bola que colide contra uma parede e retorna. Esse “padrão” dialógico segue seu curso ao longo de todo o conto; pouco a pouco o advogado se vê perturbado, seus pensamentos desordenados, seu medo de perder a estabilidade da qual gozava até então se intensifica.

O que está em jogo nesse movimento é o sentido da palavra “razão”, que pouco a pouco deixa de ser familiar ao advogado e ganha novos sentidos. Outras duas palavras seguem um curso paralelo: “prudência” e “método”, justamente as que ele utiliza para descrever sua personalidade. Essas três palavras orientam todo o seu discurso, são como três pés de uma mesa fixa em um ambiente seguro. Na medida em que o advogado segue descrevendo sua experiência com o escrivão, essas palavras vão sendo deslocadas, e arrastam com elas a imagem do advogado.

Ao atribuir ao escrivão o termo “unreasonable”, o advogado deixa claro que todo o *modus operandi* do escrivão é completamente distinto não somente do seu, mas de todo o universo ao seu redor. Se ele pudesse olhar-se em um espelho que pudesse indicar algo sobre sua personalidade, nele estariam projetadas as imagens regulares do escritório, a figura respeitável de Astor, e até mesmo em alguma medida as excentricidades de Turkey e Nippers, as quais funcionam de um modo familiar. Agora, Bartleby aparece e embaralha essa imagem. Mas ele prefere dar ao escrivão o benefício da dúvida: há de haver alguma razão por trás do seu comportamento estranho, e é acreditando nisso que ele segue lançando sua bola. Quando ela retorna, ele se desequilibra e vê suas palavras ruírem:

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

“*Why* do you refuse?”

“I would prefer not to.” (MELVILLE, 2016, p. 26)<sup>20</sup>

Se a referência à bíblia aqui é verdadeira, o que temos é um homem que se vê como a própria mulher de Ló, transformada em uma estátua de sal como castigo por ter olhado para a Sodoma destruída. A impressão que temos é que ele vê a ameaça de Bartleby, com o escrivão sobrepondo-se com suas preferências às

---

<sup>20</sup> A palavra “reason” neste trecho recebe grifo meu.

razões do advogado, como equivalente ao pecado no imaginário cristão. Bartleby parece estar assaltando não só sua personalidade racional; ele ameaça seu espírito cristão, base importante que o mantém com seus pés firmes no mundo.

Nesse ponto, a palavra “reason”, e sua extensão interrogativa, “why”, é diretamente confrontada com a frase de Bartleby. Isso se percebe de maneira ainda mais clara quando, mais adiante, o advogado expressa mais uma vez sua perplexidade e diz que, em situações como essas, pode parecer-lhe que “toda a razão” esteja com o outro. A palavra em si vai sendo desfigurada juntamente com as elucubrações e as metáforas que o advogado vai lançando ao leitor.

Ainda mais adiante, quando a palavra razão e seus derivados volta a ser empregada pelo advogado, seu tom já se encontra bastante irritado, e então ele encadeia uma série de perguntas retóricas ao leitor como se estivesse discutindo com o próprio Bartleby, que não vai estabelecer com ele o mesmo tipo de comunicação que ele tem com qualquer outra pessoa: “What added thing is there, perfectly reasonable, that he will be sure to refuse to do?” (MELVILLE, 2016, 30). Seu nível de irritação é tamanho que agora ele descreve uma reação animalesca de sua parte:

“Bartleby,” I roared.

Like a very ghost, agreeably to the laws of magical invocation, at the third summons, he appeared at the entrance of his hermitage. (MELVILLE, 2016, 30-31, grifo meu)

Nesse ponto a metáfora ganha um ar religioso, e Bartleby é associado ao próprio Jesus Cristo ressuscitado. Ele parece chegar a um limite: toda a palavra desse mundo material não é suficiente para expressar o que ele vê nesse momento. O advogado então pede a Bartleby que vá aos correios, em mais uma tentativa para ver se Bartleby reage de uma forma “razoável”. O escrivão responde: “I prefer not to”, agora sem o condicional, tornando-se mais assertivo e firme em sua própria *razão/preferência*.

Na última vez que a palavra aparece no texto, o advogado nota que o termo “prefer” contamina o seu vocabulário e de seus funcionários:

“That’s the word, Turkey,” said I - “that’s it.”

“Oh, *prefer*? oh yes - queer word. I never use it myself. But, sir, as I was saying, if he would but prefer -” (MELVILLE, 2016, p. 38, grifo do autor)

Então, Bartleby pára definitivamente de copiar, e o advogado lhe pergunta diretamente sobre a “razão”, confrontando-a novamente com o vocabulário “esquisito” do escrivão:

“Why, how now? what next?” exclaimed I, “do no more writing?”  
 “No more.”  
 “And what is the reason?”  
 “Do you not see the reason for yourself,” he indifferently replied.  
 (MELVILLE, 2016, 38)

O advogado então interpreta a palavra “ver” em seu sentido literal, e olha para Bartleby, que, segundo diz, tinha seus olhos “embotados e vítreos” (*dull and glazed*), momento em que ele parece encontrar algo mais concreto para associar à razão que tanto busca. Mas a expressão é vaga e abstrata, e o leitor nunca toma conhecimento nem do que se passou exatamente com os olhos de Bartleby, nem de sua razão, no sentido empregado pelo advogado. A palavra se perde e é totalmente engolida pela preferência de Bartleby.

A partir desse momento a palavra “razão” parece já não ter qualquer utilidade dentro do vocabulário do advogado. Fica evidente que somente a imaginação poderá descrever tamanho mistério, e então ele resolve “assumir” (*assume*) que Bartleby *deve* (*must*) partir. Ele então demite o escrivão, com toda a polidez e compaixão que sua formação cristã lhe oferece, e lhe dá um prazo para deixar o escritório. Em seguida, direciona-se para casa, orgulhoso da maestria do seu “procedimento” - afinal, sua segunda maior virtude é o “método”: “Masterly I call it, and such it *must* appear to any dispassionate thinker.” A ambiguidade do modal “must” (trata-se de ordem ou de hipótese?) deixa evidente a atitude fantasiosa desse advogado que parece estar sendo levado para fora do seu mundo familiar. A imparcialidade (*dispassionate*) de um provável observador não parece ter lugar algum nesse jogo de linguagem criado pelo advogado para, paradoxalmente, tentar salvar seu raciocínio lógico por meio do seu procedimento fantasioso. Sua presunção soa absurdamente ridícula e cômica - “The more I thought over my procedure, the more I was charmed with it” -, tamanha a sua necessidade de seguir apoiando-se no vocabulário de uma lógica que não tem qualquer serventia quando o assunto é esse estranho escrivão. Mas ele por fim admite a fragilidade da sua linha de raciocínio, e aceita que seu vocabulário é limitado demais para ser capaz de descrever tal situação.

It was truly a beautiful thought to have assumed Bartleby's departure; but, after all, that assumption was simply my own, and none of Bartleby's. The great point was, not whether I had assumed that he would quit me, but whether he would prefer so to do. He was more a man of preferences than assumptions. (MELVILLE, 2016, p. 41)

Tudo isso se passa no âmbito do seu próprio modo de pensar e do seu próprio vocabulário, a partir de sua própria visão de mundo. Ao empregar certa estratégia lógica e dar-se conta da ineficiência desse “procedimento”, ele percebe que somente a imaginação, e não o julgamento, são capazes de, de algum modo, encontrar um lugar para Bartleby em sua mente, já que não há lugar para ele no mundo ético. Do ponto de vista prático, não há nada que ele possa fazer que não contradiga sua moralidade cristã e sua prudência: Bartleby o arrasta para a imprudência.

Essa reorientação em relação ao modo como sua escrita se desenvolve fica bastante evidente em momentos em que ele lança mão de certo lirismo para expressar suas angústias em relação a Bartleby. O tom seco e objetivo do início do conto dá lugar a imagens surpreendentes, e tais imagens apontam justamente para uma reorientação de sua própria individualidade, que agora precisa tentar acomodar a experiência da *preferência* à experiência da *razão*, as quais são tão conflitantes. Ele passa a fazer associações com tudo o que vê, inclusive nas próprias ruas de Nova Iorque. Lembremos esse momento em que, após caminhar pelas ruas da cidade, ele associa as imagens que passaram por seus olhos com as inquietudes de sua mente a respeito do escrivão:

I remembered the bright silks and sparkling faces I had seen that day, in gala trim, swan-like sailing down the Mississippi of Broadway; and I contrasted them with the pallid copyist, and thought to myself, Ah, happiness courts the light, so we deem the world is gay; but misery hides aloof, so we deem that misery there is none. These sad fancyings - chimeras, doubtless, of a sick and silly brain - led on to other and more special thoughts, concerning the eccentricities of Bartleby. Presentiments of strange discoveries hovered round me. The scrivener's pale form appeared to me laid out, among uncaring strangers, in its shivering winding sheet. (MELVILLE, 2016, p. 34)

O movimento fluido, enfatizado pela analogia com o Rio Mississippi e a aliteração do /s/, esbarra, em sua mente, com a forma pálida e imóvel do escrivão. Com isso se percebe um ar de miséria, vivamente ligada à percepção particular do

próprio advogado em relação ao que vê no mundo e no escrivão. Ele se dá conta de que tudo o que sabe sobre o escrivão é o que seus olhos vêem e sua pena registra, lembrando que Bartleby nunca diz nada a respeito de sua identidade. Os pensamentos e desejos mais íntimos do escrivão seguem ocultos, e tal constatação faz com que ele direcione novamente a escrita para o segredo do empregado, na tentativa de desvendá-lo, e na tentativa de justificar seus sentimentos e atitudes diante do leitor. Como um filósofo ilustrado, ele dispensa as metáforas anteriores, e aponta para “descobertas”, ainda com a esperança de conseguir revelar tal segredo. Em seguida, ele retoma suas próprias elucubrações, e demonstra empatia em relação a Bartleby. Seu discurso parece caminhar sem qualquer rumo preciso; comparado àquela contenção no início da estória, o homem que vemos entre essas linhas parece ser completamente outro.

Suas inquietações parecem intensificar-se e descambar para o medo quando ele percebe que as coisas do escrivão, em sua mesa, encontram-se *metodicamente* organizadas (MELVILLE, 2016, p. 34): como se Bartleby, com suas preferências, estivesse roubando desse advogado uma de suas maiores virtudes. Nesse momento, a escrita parece acelerar enquanto ele segue enumerando todas as coisas que não sabe sobre o escrivão. Sem elementos concretos para descrevê-lo, ele mistura qualificativos como um físico que realiza um novo experimento: *pallid haughtiness, austere reserve, morbid moodiness*. Sua imaginação segue um curso irregular, ao passo que a racionalidade retorna aqui e ali para impedir que ele siga pelo mesmo buraco negro para onde Bartleby parece estar se direcionando. Por um momento parecemos ver o próprio Ahab, quando dá um passo atrás em relação à sua obsessão pela baleia branca, tecendo suas reflexões sobre as complexidades da vida em contraste com o calmo oceano: “calms crossed by storms, a storm for every calm”. Quando ele tenta apreender o segredo de Bartleby, o advogado parece perguntar-se: “Where lies the final harbor, whence we unmoor no more?” (MELVILLE, 2003, p. 535)

No início da narrativa, Bartleby parecia para o advogado uma “aquisição valiosa”, já que o escrivão apresenta um aspecto singular e sereno: “so singularly sedate an aspect”. Diferentemente do que se percebe quando ele descreve as figuras que vê pelas ruas da cidade mais adiante, as aliterações nesse momento soam antes inóspitas:

After a few words touching his qualifications, I engaged him, glad to have among my corps of copyists a man of so singularly sedate an aspect, which I thought might operate beneficially upon the flighty temper of Turkey, and the fiery one of Nippers. (MELVILLE, 2016, p. 24)

A tentativa de encaixar o escrivão nessa simetria mostrar-se-á, como sabemos, inútil. Na medida em que a palidez e mansidão do comportamento de Bartleby se impõem, junto a sua frase desconcertante, aquela imagem do homem prudente se contradiz. Uma de suas primeiras reações após Bartleby emitir a sua fórmula evidenciam um temperamento antes passional do que prudente. A conclusão que lhe vem à mente, em princípio, é negar a Bartleby sua humanidade:

I looked at him steadfastly. His face was leanly composed; his gray eye dimly calm. Not a wrinkle of agitation rippled him. Had there been the least uneasiness, anger, impatience or impertinence in his manner; in other words, had there been anything ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him from the premises. (MELVILLE, 2016, 26)

O advogado associa, nesse ponto, humanidade à paixão. O temperamento de Turkey e Nippers, nesse caso, contrapõe-se à falta de “humanidade” em Bartleby. Esse seria, ao seu ver, o motivo do seu espanto em relação ao seu comportamento. Se sua premissa é verdadeira - é humano todo aquele demonstra ter paixões -, sua conclusão, por outro lado, não parece condizer com a descrição que faz de si mesmo no início do conto: por esse raciocínio, Turkey e Nippers já teriam sido dispensados do seu escritório. Mas Turkey e Nippers são toleráveis, porque seus comportamentos apresentam regularidade e constância, ainda que envoltas em excentricidade. Sendo assim, para esse advogado, é humano todo aquele que manifesta paixões de maneira *regular* e *constante*. Há que se notar, segundo essa linha de raciocínio, que não é exatamente o “método” que o torna humano, mas sim sua propensão a paixões, que precisam ser contidas por sua prudência. Uma vez que Bartleby não apresenta paixões, nem tampouco prudência, ele não é humano. O problema é que o escrivão se apresenta diante dele, em carne e osso, e desperta nesse advogado a necessidade de mostrar-se caridoso, inspirando empatia: “A fraternal melancholy! For both I and Bartleby were sons of Adam” (MELVILLE, 2016, p. 34). Portanto, ele há de ser humano, mas não segundo seus princípios morais

pré-concebidos; o que parece fazer de Bartleby um ser humano é sua *razão/preferência*.

A menção, mais adiante na narrativa, ao caso do assassinato de Samuel Adams, levada a cabo por John C. Colt em um escritório em Wall Street em 1841 (MELVILLE, 2016, p. 43), é salutar para compreendermos as idiossincrasias desse advogado tão aparentemente prudente e metódico, no que se refere ao seu entendimento sobre o sentido da palavra “humanidade”. Bartleby parece despertar nesse advogado suas paixões mais profundas, pois que ele se vê de tal modo inquieto com a atitude do escrivão que teme agir como o próprio Colt. Por outro lado, é difícil imaginá-lo no ato de decapitar o pobre escrivão e inserir seu corpo violentamente em um caixote, como fez Colt. Não está exatamente claro o que ele quer dizer nesse momento - Dillingham chega a afirmar que ele na verdade teme ser um novo Adams, tamanho seu medo diante da figura do escrivão (DILLINGHAM, 2008, p. 39). O que é digno de atenção nesse trecho, ao meu ver, é o fato de que o advogado está a tentar desenhar o seu próprio segredo, suas próprias *razões/preferências*, no sentido derridiano, ao passo que se engaja em uma constante troca de máscaras consigo mesmo a partir do momento em que Bartleby expressa a sua própria *razão/preferência*.

O caso Colt-Adams aparece quando o advogado se encontra cada vez menos indulgente e cada vez mais irritado. Eles estão sozinhos no escritório, algo que leva o advogado a lançar mão da sua virtude da *prudência* para não chegar a tal extremo. Pois, segundo o seu raciocínio, foi justamente por isso que Colt, “being dreadfully incensed by Adams, and *imprudently* permitting himself to get wildly excited, was at unawares hurried into his fatal act” (MELVILLE, 2016, p. 43, grifo meu). É difícil imaginar que um assassinato tão brutal tenha sido resultado de mera imprudência; mas na mente do advogado, há de haver uma explicação racional para cada comportamento humano. Ele parece tentar se proteger por trás da sua virtude e da sua retórica lógica. Nesse ponto, ele conclui:

It was the circumstance of being alone in a solitary office, up stairs, of a building entirely unhallowed by humanizing domestic associations - an uncarpeted office, doubtless, of a dusty, haggard sort of appearance; - this it must have been, which greatly helped to enhance the irritable desperation of the hapless Colt. (MELVILLE, 2016, p. 43)

Assim, ele segue tentando afirmar seu entendimento a respeito do que constitui a pessoa humana: paixões reguladas pela prudência. Esse é o tipo de autoimagem que ele está tentando desenhar, e essa imagem parece afastá-lo da “inhumanidade” de Bartleby. Mas o seu espírito fraterno o impulsiona a aproximar-se do escrivão, ao passo que parece ser ilógico ser caridoso com um homem que não é humano. Ele se vê forçado, portanto, a reformular, juntamente com o sentido da palavra “razão”, sua concepção a respeito da pessoa humana.

O princípio da caridade cristã parece ajudá-lo a resolver o problema quando ele afirma que possivelmente seu propósito na vida seria, justamente, manter Bartleby em seu escritório, algo que lhe teria sido atribuído por uma Providência divina que ele, enquanto mero mortal, não seria capaz de explicar. Nesse ponto, ele assume o próprio papel do Abraão, e aceita não ser capaz de compreender o comportamento de Bartleby, acomodando-o dentro do seu escritório. Mas aceitar o segredo de Bartleby significaria sacrificar seu próprio lugar em Wall Street. Esse princípio da caridade, operando tão bem em sua mente, se desfaz pela imposição da lógica do mundo real:

I believe that this wise and blessed frame of mind would have continued with me, had it not been for the unsolicited and uncharitable remarks obtruded upon me by my professional friends who visited the rooms. (MELVILLE, 2016, p. 44)

A responsabilidade absoluta, aqui aliada ao princípio da caridade puritana, se torna inviabilizada, pois não é compatível com as formas de sobrevivência de que dispomos como seres pertencentes a um mundo ético. O advogado não pode, como bem notou Cole, agir como Abraão: não pode ser ao mesmo tempo absolutamente responsável diante de Bartleby e eticamente responsável diante do mundo. Ele precisa optar entre ir até o fim com seu princípio da caridade e manter-se ao lado de Bartleby, sacrificando o seu lugar em Wall Street, ou dar um passo atrás e afirmar-se como um homem responsável eticamente - conformar-se às exigências dos outros advogados - a fim de proteger sua imagem, seus negócios e, conseqüentemente, os recursos materiais necessários para a sua sobrevivência.

Após fugir de Bartleby, mudando de escritório, os novos inquilinos o procuram, forçando-o a resolver aquilo que ele se recusou a resolver - forçando-o a sacrificar Bartleby. O que lhe dizem é salutar: “you are responsible for the man you

left there”. Nesse momento, o advogado faz a sua escolha: preservar sua imagem e, conseqüentemente, sua sobrevivência. Sua responsabilidade ética se impõe, e isso fica mais claro quando os inquilinos lhe indagam a respeito da identidade de Bartleby:

“In mercy’s name, who is he?”

“I certainly cannot inform you. I know nothing about him. Formerly I employed him as a copyist; but he has done nothing for me now for some time past.” (MELVILLE, 2016, p. 47)

Ao invés de emitir uma fórmula, preservando e ao mesmo tempo apontando para a *razão* mais profunda do escrivão, o advogado fala. E quando ele fala, ele se afasta de Bartleby, para o bem da sua própria sobrevivência. Sua referência aqui, quando diz que não sabe nada sobre o escrivão, não é exatamente à *razão/preferência* mas sim à razão lógica, sem a qual uma pessoa perde seu lugar no jogo social, o qual exige conceitos universalizantes. O advogado então entende que só pode ser responsável por Bartleby na medida em que aceita o seu trágico destino e a impossibilidade de revelar sua *razão/preferência*. Sendo eticamente responsável diante de Wall Street, ele é absolutamente irresponsável diante de Wall Street. Sendo eticamente irresponsável diante de Bartleby, ele é absolutamente responsável diante de Bartleby. Na esfera pública, ele fala: aceita o gregarismo da língua, o raciocínio lógico, os conceitos universais. Na esfera privada, ele se liga à ironia de Bartleby, e cria suas novas metáforas, aceitando e compartilhando o segredo do escrivão.

Quando Bartleby é levado às Tumbas, o advogado decide visitá-lo mais de uma vez. Na última de suas visitas, ele encontra o escrivão no pátio, olhando para uma parede. A descrição do ambiente, com uma parede, elemento fundamental na atmosfera do seu escritório, contrasta com aquela feita no início do conto desse mesmo escritório. Aqui há liberdade e confinamento, vida e morte, e a referência ao escrivão é carregada de uma certa melancolia, digamos, conformada:

The surrounding walls, of amazing thickness, kept off all sounds behind them. The Egyptian character of the masonry weighed upon me with its gloom. But a soft imprisoned turf grew under foot. The heart of the eternal pyramids, it seemed, wherein, by some strange magic, through the clefts, grass-seed, dropped by birds, had sprung. (MELVILLE, 2016, 53)

Esse advogado não hesita mais, seu discurso parece querer, paradoxalmente, dar voz ao silêncio do escrivão. Antes, sua melancolia aparecia por meio de um movimento violento (*drawn irresistibly to gloom*); agora ela parece encontrar certo repouso, ainda que pesado, na mente do advogado (*feel its weight*). A analogia entre Bartleby e um faraó egípcio, com seu corpo sobre um solo frio e sombrio mas que deixa ver uma ponta de verdor, eleva a figura do escrivão - devastado, mas como Jó desejava, dormindo ao lado de “Reis e Conselheiros”. Ao mesmo tempo, as eternas pirâmides, tão vastas, contrastam com essa minúscula semente de grama no chão. Ele parece querer mostrar exatamente como vê Bartleby e a si mesmo: o peso da mansidão do mundo, da coletividade, e a sua *razão/preferência* privada ganhando espaço a partir de um instante, um acaso: o pássaro deixando cair a semente.

No diálogo com o “grub-man”, por outro lado, vemos que ele continua a descrever o escrivão, para os outros, nos termos que o mundo ético exige: ele diz que o escrivão é “estranho” (*odd*), ao que o advogado responde que ele é um “pouco perturbado” (*a little deranged*): marginal. Bartleby não consegue manter-se imóvel (*stationary*) em um escritório de Wall Street, conforme preferiria, mas ao menos nas metáforas do advogado há para ele algum espaço para um repouso.

O encerramento do conto, com a menção ao escritório das cartas mortas, parece sintetizar toda a experiência do advogado com o escrivão:

Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring: - the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave; a bank-note sent in swiftest charity: - he whom it would relieve, nor eats nor hungers any more; pardon for those who died despairing; hope for those who died unhoping; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities. On errands of life, these letters speed to death.

Ah Bartleby! Ah humanity! (MELVILLE, 2016, p. 54)

Não há, nesse ponto, qualquer espaço para o raciocínio lógico em sua forma plena; aqui quem fala não é mais aquele “safe man”, prudente, metódico. A pena desliza para a pura e total imaginação - e no entanto, ele se encontra com os pés totalmente firmes na realidade e na História. Assim, ele atribui concretude ao que parece totalmente abstrato; utiliza o gregarismo da língua na medida mesmo em que mantém inexplicado o que é inexplicável. Enumerando imagens, uma após outra, ele simula esse movimento tão paradoxal que não consegue compreender, apreender: “On errands of life, these letters speed to death”. De “inhumano”, a

palavra Bartleby, com toda a sua estranheza, passa a ser sinônimo de humanidade: paradoxo. Ao viver esse paradoxo, o advogado se vê diante da ameaça da morte, e reage imaginando a vida se desenrolar com toda a sua contingência: “a bank-note sent in swiftest charity:- he whom it would relieve, nor eats nor hungers anymore”. Sua reação diante dessas circunstâncias consiste em experimentar, em sua esfera privada, a partir de palavras familiares, novas formas de descrever o mundo, os outros, o outro e a si mesmo, sua própria individualidade.

A imagem do escrivão pintada pelo advogado ao fim da estória lembra-nos a imagem que Melville faz de si mesmo em uma carta endereçada ao seu editor em 1849. Após divagar com seus pensamentos, dizendo que ele não pensa ser inconsistente “to assert unconditional democracy in all things, and yet confess a dislike to all mankind – in the mass”, o escritor diz que ele é

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.

Vendo em si seu aspecto ao mesmo tempo jovem e senil, com a imagem das pirâmides egípcias ele evoca simultaneamente aquela perspectiva do mundo como algo ao mesmo tempo vasto e restrito, público e privado, que aparece em tantos dos seus escritos. Em meio a essa duplicidade encontra-se a grama verde, como que unindo os dois vetores da vida. Nota-se, por outro lado, uma espécie de movimento de vai-e-vém em relação a esses vetores, como se Melville quisesse mostrar que a vida não pára de nos transformar. Ele diz em seguida que aquela plenitude que vê em Goethe, aquele “*all feeling*”, é nada mais que bobagem (*nonsense*). Mas ele dá um passo atrás:

This “all” feeling, though, there is some truth in it. 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.

Melville parece tentar construir, assim, uma forma de descrever o mundo que contrasta fortemente com os vocabulários que encontra na sua contemporaneidade. Influenciado pelos românticos, ele assimila toda a problemática da vida interior que

o iluminismo racionalista deixou para trás. Mas no momento em que essa assimilação começa a direcionar-se para um idealismo metafísico, ele reorienta o seu caminho, e parece querer descrever o mundo nos termos que vemos, posteriormente, do realismo que funda a prosa modernista do século XX. Nesse sentido, aquilo que ele entende por verdade, lembra o que Derrida percebe no “tremor” de Kierkegaard:

Such is the secret truth of faith as absolute responsibility and as absolute passion, the “highest passion” as Kierkegaard will say; it is a passion that, sworn to secrecy, cannot be transmitted from generation to generation. In this sense it has no history. This untransmissibility of the highest passion, the normal condition of a faith which is thus bound to secrecy, nevertheless dictates to us the following: we must always start over. (DERRIDA, 1995, p. 80)

O advogado de “Bartleby, the Scrivener” parece querer assumir plenamente a postura desse homem de fé, um tipo de fé que não encontra expressão diante da universalidade que o mundo ético exige: segredo, incerteza. Como ele não pode fugir desse mundo, entretanto, o que lhe resta é submeter-se ao gregarismo da língua, ao universalismo da coletividade. A ironia de Bartleby lhe permite experimentar, por meio de instantes, essa verdade; a cada instante, um abalo, e um recomeço. Ao embaralhar o tabuleiro das palavras familiares, ele transforma seu discurso racional e metafísico em um discurso que aceita a sua contingência. Quando as metáforas morrem, as convenções se cristalizam, a metafísica se impõe; quando sua individualidade busca estacionar-se em descrições essencialistas, Bartleby lhe diz, com sua imobilidade irônica, que ele se mova, que ele desloque essas metáforas e convenções para descrever sua individualidade em outros termos. Assim é o modo como usamos a nossa língua, se amamos as nossas circunstâncias, para descrever o mundo: uma eterna batalha entre metafísica e ironia.

## **5.2 A ambivalência entre Jimmy Rose e William Ford**

Com “Jimmy Rose”, Melville manteve a temática da constituição da individualidade moderna a partir do mesmo esquema narrativo que encontramos nos outros textos aqui estudados - os quais figuram entre suas obras mais apreciadas pela crítica -, apresentando a particularidade de utilizar a cor rosa, e não

o negro, para simbolizar os mistérios da individualidade humana. Trata-se de um conto mais curto e, digamos, leve, como se Melville buscasse aqui de alguma forma diminuir a gravidade que domina a maioria das suas narrativas. Isso não quer dizer, entretanto, que se trata de uma narrativa de pouco valor, como faz crer o número muito reduzido de críticos que se debruçaram sobre o texto, em comparação a outras obras. Creio ser difícil afirmar que “Jimmy Rose” é um conto tão complexo quanto “Bartleby, the Scrivener” e mesmo “Benito Cereno”, mas a leveza e aparente falta de seriedade do texto não diminuem sua importância em relação aos outros contos. Veremos como a construção da autoironia no texto provoca reflexões muito semelhantes às que encontramos nas outras três narrativas que são objeto deste estudo.

Em alguns casos, quando recebe alguma menção, o conto é visto, junto com outros como “The lightning-Rod Man” e “The ‘Gees”, como textos menores, que não chegam ao nível de um “Bartleby” ou “Benito Cereno”: “Each of these stories had touches of tart wit but was otherwise undistinguished” (DELBANCO, 2005, p. 228). Em outros casos, o tom melancólico de Ford chega a ser interpretado como sentimentalismo superficial, tal como se via em grande medida na produção contista da época (NEWMAN, 1986, p. 77). Alguns críticos importantes, entretanto, atribuem grande valor literário ao texto, como é o caso de Dillingham e Fisher; mas o propósito desses críticos é, em geral, compreender o diálogo entre o conto e o seu contexto sócio-histórico.

A interpretação do conto sob esse ponto de vista sócio-histórico parece inevitável, já que a figura de Jimmy alude muito claramente - mais do que o que vemos em “Bartleby” - àquele medo que a classe média americana tinha de perder seus bens e sua posição na pirâmide social. Fisher (1977, p. 133-145), por exemplo, segue essa linha de análise, que adota na interpretação de toda a obra contista de Melville: Jimmy Rose é justamente o retrato de uma sociedade que estava degradando-se - *going under*, expressão que orienta toda a sua abordagem crítica.

De fato, Melville não apenas percebia o modo como se construía a dinâmica social em seu país como também sentiu na pele os efeitos de uma perda repentina. Ao longo de sua infância, o escritor viu seu pai, que parece ser o exato modelo que inspirou Jimmy Rose, saltar rapidamente da riqueza à pobreza, passando pela loucura (DELBANCO, 2005, p. 19-23). Somando-se a isso devemos destacar que

as transformações da parte sul da ilha de Manhattan, onde se passam os eventos descritos em “Jimmy Rose”, certamente afetaram a família Melville, que viu-se deslocando pouco a pouco ao norte para escapar dos perigos do centro da cidade quando Herman ainda era criança. Hayes descreve a antiga vida nesse ambiente nos seguintes termos:

Though hard to imagine now, the Lower West Side of Manhattan used to be filled with elegant townhouses. The neighborhood around St. John’s Square, for instance, contained many large stately homes where some of the finest families in the city lived. During Herman’s boyhood, the square attracted New York’s hoi polloi. Handsomely landscaped, lined with tall shade trees and containing a tasty fountain at its center, this four-acre park gave nearby residents much pleasure. (HAYES, 2018, p. 4)

Steven Hahn, por sua vez, mostra como mercadores e proprietários de terra tiveram um papel importante na intensificação do mercado que ocorreu durante a primeira metade do século XIX, com casas opulentas nas cidades e mansões nos distritos rurais, os quais simbolizavam sua riqueza, poder e autoridade (HAHN, 2016, p. 83). Essas classes no entanto não manteriam seu status por muito tempo, já que os trabalhadores passavam a organizar-se e revoltar-se contra um cenário a eles tão hostil (HAHN, 2016, p. 102).

Por ter crescido na cidade de Nova Iorque, Melville certamente viu essa dinâmica de classes se desenrolar diante dos seus olhos. Quando mais tarde ele retorna à cidade, logo após o seu casamento em fins dos anos 1840, ele se estabeleceu justamente nesses bairros do sul que inspiraram a estória do cavalheiro. “Jimmy Rose” é um conto permeado por essa ameaça de uma possível revolução de que fala Tocqueville, uma mudança repentina que poderia destituir qualquer homem de posses de sua riqueza em um piscar de olhos - e com ela, sua dignidade. Esse cenário também aparece em *Bartleby*, mas com “Jimmy Rose” temos a impressão de que Melville quer ir direto ao assunto.

Quero mostrar que essas questões, entretanto, parecem ser mais um pano de fundo histórico, onde personagens individualizados se colocam em um jogo de linguagem, do que chave para explicar o conto. Nesse sentido, Dillingham percebe uma dinâmica de contrastes que parece sugerir, ainda que esse não seja exatamente o seu objetivo, algo para além da mera “crítica social”. Ele nota que Ford demonstra uma percepção de mundo a partir de dois pólos inconciliáveis:

His [Melville's] mental frame as represented in "Jimmy Rose" and in many of his later works is more like that of a chemical suspension than a solution, the separate coexistence of two irreconcilable attitudes rather than their fusion into one. (DILLINGHAM, 1977, p. 317)

A análise que se empreende aqui concorda com o panorama que o crítico traça do modo como funciona a narrativa. Há uma forte ambivalência na maneira como Ford organiza seus pensamentos e constrói a trajetória de Rose: todo o sentido do texto gira em torno da coexistência entre dois pólos distintos, diferentemente da ambiguidade, que requer a anulação de um dos sentidos. O propósito, entretanto, é tentar compreender de maneira mais detalhada o papel que tem o segredo das rosas do cavaleiro na construção de tal ambivalência, e o modo como ela afeta a construção da imagem que Ford faz de si mesmo. Com isso, ficará claro que mesmo que não figure entre as obras de maior destaque do escritor, Herman Melville, também com um conto aparentemente simples, mostra ser capaz de ultrapassar os limites dos modelos de narrativa de ficção existentes em seu tempo.

\*\*\*

Assim como Bartleby, Jimmy Rose é um personagem de poucas palavras, e sabemos muito pouco sobre sua biografia. Após herdar uma mansão que antes pertencia ao cavaleiro, William Ford escreve a respeito de sua personalidade, afeita a banquetes opulentos com convidados ilustres, dos quais ele se vê obrigado a abrir mão quando vai à falência. Jimmy é pintado como um cavaleiro que se torna miserável após "reveses repentinos e terríveis" (MELVILLE, 1997, p. 336) afetarem seus negócios. Ford não acompanha a vida do amigo, mas o encontra 25 anos depois, com seu aspecto miserável. O tom de degeneração parece querer reverberar em suas palavras, e em dado momento a aliteração do /p/ intensifica esse processo:

He whom I expected to behold - if behold at all - dry, shrunken, meagre, cadaverously fierce with misery and misanthropy - amazement! the old Parisian roses bloomed in his cheeks. And yet poor as any rat; poor in the last dregs of poverty; a pauper beyond alms-house pauperism; a promenading pauper in a thin, thread-bare, careful coat; a pauper with wealth of polished words; a courteous, smiling, shivering gentleman. (MELVILLE, 1997, p. 338-339)

Após uma série de adjetivos negativos, uma expressão de surpresa - “amazement!” -, mostrando, na superfície espacial do texto, que a distância entre a miséria e a dignidade é tão curta quanto aquela que se verifica entre a riqueza e a pobreza. Observamos certa velocidade no modo como os qualificativos são enumerados, e o discurso parece direcionar-se cada vez mais para o encurtamento da distância entre os pólos em contraste: “thread-bare, careful coat”, “shivering gentleman”. Ford segue enumerando diversos qualificativos, como quem não consegue encontrar uma expressão adequada para descrever o amigo. A cada novo qualificativo, vemos um novo contraste entre a dignidade da riqueza e a miséria da pobreza, cada vez mais unidas. Com isso, lança-se a sugestão de haver aí certa dúvida com relação às associações que se fazem, de um lado, à situação de pobreza, e de outro, à situação de riqueza. Os significados das palavras se misturam, e em meio a um discurso pouco consistente, do ponto de vista da eficiência referencial das palavras, as rosas postas no rosto de Jimmy parecem indicar que elas são, antes de mais nada, construções da própria perspectiva desse narrador. Assim, o segredo de Rose retorna ao próprio Ford.

Jimmy Rose não é apenas mais um homem rico em uma cidade cheia de pobreza. Ford nos lembra, em primeiro lugar, que Jimmy um dia esteve mais abaixo no ranking social: “Jimmy was born a man of moderate fortune” (MELVILLE, 1997, p. 335). Ele se torna rico com o tempo e constrói um “negócio principesco”, tal como o fez Cosimo de’ Medici (1389-1464), um banqueiro e político influente, o qual fundou uma dinastia que veio a dominar a cidade de Florença por três séculos nos fins da Idade Média. Cosimo é conhecido por ter financiado artistas importantes do Renascimento italiano. Diretamente associado a uma figura aristocrática, Jimmy apreciava os assuntos vindos da Europa e a mais recente literatura (MELVILLE, 1997, p. 340). Suas descrições físicas seguem uma linha semelhante: “an uncommonly handsome person”, “with cheeks that seemed painted with carmine”. Jimmy aqui parece uma daquelas figuras em retratos muito antigos, dos tempos das velhas aristocracias europeias, com a pele extremamente clara e bochechas ruborizadas.

A abertura do conto parece direcionar-se para esse universo aristocrático, muito distante no tempo, quando as transformações no mundo não eram tão

intensas quanto aquelas verificadas na América democrática: “A time ago, no matter how long precisely, I, an old man [...]” (MELVILLE, 1997, p. 333). Somado a isso, a descrição da casa herdada, aparecendo logo no início da estória, sustenta essa impressão que Ford parece estar querendo despertar na mente do seu leitor. O salão central exibe suas paredes cobertas no estilo dos tempos de Luís XVI; os papéis de parede são pomposos, parisienses: “genuine Versailles paper - the sort of paper that might have hung in Marie Antoinette’s boudoir” (MELVILLE, 1997, p. 335). Impressas nessas paredes estão imagens cheias de cores vivas:

It was of great diamond lozenges, divided by massive festoons of roses (onions, Bidy the girl said they were, but my wife soon changed Bidy’s mind on that head); and in those lozenges, one and all, as in an overarborescenced garden-cage, sat a grand series of gorgeous illustrations of the natural history of the most imposing Parisian-looking birds; parrots, macaws, and peacocks, but mostly peacocks. Real Prince Esterhazies of birds; all rubies, diamonds, and Orders of the Golden Fleece. (MELVILLE, 1997, p. 334)

É surpreendente o modo como Melville reúne tantas referências a elementos da Idade Média. A descrição carrega um ar de sublimidade que corrobora com a atemporalidade inicialmente estabelecida no texto; em meio a essas descrições, entretanto, uma observação trivial entre parênteses, lembrando o leitor de que ele não está na Idade Média. Mas o que mais perturba esse cenário é a incontestável passagem do tempo, que já se anuncia na primeira linha, com a contraposição da indeterminação temporal à figura desse homem velho: “I, an old man [...]”. A figura de Luís XVI, um dia no trono, outro na guilhotina, ao mesmo tempo conforma e constrange essa atmosfera que quer se fazer congelada no tempo. Os sinais de degeneração tomam conta desses majestosos pavões no lado norte do salão, em uma descrição que parece anunciar a entrada do personagem principal:

Hence, many of the once glowing birds seemed as if they had their princely plumage bedraggled in a dusty shower. Most mournfully their starry trains were blurred. Yet so patiently and so pleasantly, nay, here and there so ruddily did they seem to bide their bitter doom, so much of real elegance still lingered in their shapes, and so full, too, seemed they of a sweet engaging pensiveness, meditating all day long, for years and years, among their faded bowers, that though my family repeatedly adjured me (especially my wife, who, I fear, was too young for me) to destroy the whole hen-roost, as Bidy called it, [...] I could not be prevailed upon, however submissive in other things. (MELVILLE, 1997, p. 334-335)

A caracterização dos pavões é notável por seu aspecto duplo: eles são, ao mesmo tempo, resplandecentes e desmantelados, erguem-se sublimes e firmes em meio ao seu fatídico destino. Seu fado inexorável se impõe com o lodo escuro causado pelo vazamento, em contraste com as cores vivas por trás desse lodo, expostas na passagem anterior. Novamente, algumas frases parecem escapar em meio a essa descrição cuidadosa do cenário: somos informados de que Ford é um homem submisso a sua família, e sua vida conjugal apresenta o mesmo contraste temporal que ele observa no salão dos pavões. Sua submissão contrasta com a figura impositiva dos pavões; seu casamento reflete as marcas do tempo encontradas na mansão. Assim, embora ele associe o salão dos pavões à imagem de Rose, seu discurso parece estar caminhando em direção à constituição de uma imagem de si mesmo.

Na descrição da entrada da casa, por outro lado, o piso tem um aspecto meio grave, que também alude ao tempo das sociedades aristocráticas: “arched bins of blackened brick, looking like ancient tombs of Templars”; no teto, grandes e pesadas ripas de madeira - “through long eld, of a rich and Indian color.” Predomina certa escuridão, um ar sombrio, tanto que ele se sente como se estivesse caminhando em um navio de guerra: “to walk in those capacious cellars was much like walking along a line-of-battle ship’s gun-deck” (MELVILLE, 1997, p. 334). Ao ler essas linhas, lembramos de Ishmael entrando no Spouter-Inn, com sua atmosfera opaca, antes de embarcar no Pequod:

A still duskier place is this, with such low ponderous beams above, and such old wrinkled planks beneath, that you would almost fancy you trod some old craft’s cockpits, especially of such a howling night, when this corner-anchored old ark rocked so furiously. (MELVILLE, 2003, p. 14)

O olhar desses narradores não se cansa de se propagar em sua duplicidade que busca abarcar o ambiente como um todo: com Ishmael, do teto ao chão, um contraste entre luz e sombra; com Ford, do chão ao teto, um contraste entre cores vivas e cores mortas. Ishmael, entretanto, olha para frente, e busca o movimento, enquanto Ford olha para o passado, que se lhe apresenta de forma estática. Ishmael observa atento e intrigado a pintura que vê na parede da hospedagem, a magnitude da figura que vê embaralhada no meio da escuridão lhe faz remeter àquilo que em breve vai experimentar: “But stop; does it not bear a faint resemblance to a gigantic fish? even the great leviathan himself?” (MELVILLE, 2003,

p. 14). Ford, por outro lado, afunila seu olhar, define seu espaço, e dá cor e forma ao que vê. Há algo em comum, entretanto, entre essas figuras; e há algo em Ford que lembra aquela autoironia deliberada de Ishmael. Ainda que expresse certo regozijo com a idealização do passado aristocrático, ele permite a entrada do presente democrático em seu discurso sem a intensa resistência que vimos no advogado e veremos em capitão Delano. Sua ambivalência lembra aquela contorção metafísica que Ishmael promove em seu discurso. Com uma narrativa irregular, sem uma linha clara de sucessão de eventos, Ford, assim como Ishmael - e isso ficará mais claro ao longo da análise -, parece aceitar, desde o início, a natureza contingente da sua individualidade, ainda que essa constatação pareça não lhe agradar.

Ford é um homem de idade, tem família e filhos, viveu boa parte da vida no interior. Vê-se, portanto, distinto do jovem Rose, que mais parece um daqueles solteirões pintados por Melville em seu "The Paradise of Bachelors". Seu mundo é antes voltado para os assuntos domésticos, como os narradores de "I and my Chimney" e "The Apple-Tree Table". A descrição do salão dos pavões parece tirar-lhe dessa vida doméstica tão restrita, protegendo-lhe das suas circunstâncias atuais. Mas o presente vez ou outra surge em meio às imagens do passado, a princípio pelas expressões apostas aqui e ali em referência a sua família, lembrando o leitor que ele não está observando esse cenário sozinho, do alto de uma montanha em uma terra muito distante. O presente parece uma força inevitável, que deforma o passado. Nessa dinâmica ambivalente, esse homem parece um Ishmael envelhecido, que ouviu o profeta Elijah, e resolveu não embarcar no Pequod.

A figura de Jimmy parece dar uma forma humana àquilo que ele vê nas paredes da mansão, adicionando certo ar de incerteza àquela imagem cheia de contrastes - porém com forma definida - que ele havia erigido antes. A estória em questão teria início nesse momento, com a entrada de Rose; mas o enredo é muito vago, formando-se como um mosaico de diferentes momentos na vida do cavalheiro, de modo que sua pessoa se nos é apresentada de forma muito fragmentária e imprecisa. A cada vez que ele opera um salto no enredo, solta essa frase que funciona quase como a fórmula de Bartleby: "Poor Jimmy Rose!" Vemos nisso certa vivacidade e eloquência no discurso, lido por vezes como sentimentalismo exagerado. Mas essa eloquência, novamente, lembra muito o discurso de Ishmael,

como notou Dillingham (1977, p. 317-318), e tem uma função importante na narrativa. Após ter configurado o passado como o fez na descrição da mansão, a entrada dessa expressão no texto sugere a ideia de que Ford está falando com ares de herói de uma tragédia neoclássica - um herói meio perturbado pela intrusão do presente democrático dos EUA do século XIX, tão marcadamente exposto no texto. Com isso, esse narrador parece construir um discurso quase tão errático - e, portanto, cheio de dúvidas - quanto o de Ishmael, mas com os pés fixos nas ruas de Nova Iorque, como o advogado, ironizando suas próprias pretensões metafísicas. A contraposição dessas perspectivas - o herói neoclássico em contraposição ao homem comum, preso no seu cotidiano - fica clara pela contraposição, no texto, de dois registros discursivos distintos:

Ah! poor, poor Jimmy - God guard us all - poor Jimmy Rose!  
Well, it was but four or five days after this that I heard a clap of thunder - no, a clap of bad news. (MELVILLE, 1997, p. 336).

A sublimidade da exclamação salta para um discurso informal, quase oral, e de forma quase tão súbita quanto o salto de Jimmy Rose, da bonança para a pobreza. Entre um pólo e outro, o texto sugere existir um mero acaso, de modo que Ford segue emulando, em seu discurso, aquela força de um instante que foi capaz de mudar o curso de toda a vida do cavalheiro: foram os ventos de um inverno que afundaram dois de seus navios vindos da China, bem próximo ao porto: “perished at the threshold of their port. Jimmy was a ruined man” (MELVILLE, 1997, p. 336).

Seu movimento se assemelha aos passos do advogado, que registra as diferentes imagens que vê pelas ruas da cidade; Ford parece querer deixar falar toda a força da oralidade da língua, apoiada na aliteração em /s/ que sugere aquela mesma fluidez que percebemos na voz do advogado quando ele registra as imagens vistas na Broadway. Agora, entretanto, com a força da oralidade a situação toma ares de trivialidade:

Well, this good gentleman came sailing across the Bowling Green, swinging a silver-headed ratan; seeing me, he paused. “Ah, lad, that was rare wine Jimmy gave us the other night. Sha’n’t get any more, though. Heard the news? Jimmy’s burst. Clean smash, I assure you. Come along down to the Coffee-house and I’ll tell you more.” (MELVILLE, 1997, p. 336)

A primeira camada do mistério por trás do comportamento de Rose é reforçada quando Ford, à procura do amigo falido, encontra uma pessoa que, segundo diz, é conhecida por seu “peculiar knowledge of whatever was secret or withdrawn in the histories and habits of noted people” (MELVILLE, 1997, p. 337). Jimmy estava justamente na velha mansão que Ford posteriormente viria a herdar. Ford descreve um ambiente deserto - “unhallowed by humanizing domestic associations”, como disse o advogado sobre o escritório onde ocorreu o assassinato de Adams -, já que a moda sublime de tempos passados já não existia, e o comércio ainda não tinha tomado conta da rua. A sugestão é que, nesse momento, quando encontra Jimmy na mansão, os eventos se passam como que em um entrelugar: um limiar. É a partir desse momento que as rosas no rosto de Jimmy se tornam cada vez mais misteriosas, apontando para uma segunda camada de mistério, na medida mesmo em que ganham certa concretude perturbadora pelo modo como Ford as descreve.

Em princípio, Jimmy soa um pouco como um Ahab, enclausurado em sua mansão e “meio louco”, fugindo do mundo. De Ahab, no entanto, ele passa a ser uma espécie de Bartleby: um pobre cavalheiro sem referências, que parece viver em um universo paralelo. A gravidade que a figura de Bartelby possui, entretanto, dá lugar a um certo ar picaresco, como um Quixote lutando contra os moinhos de vento. Nas palavras de Ford, entretanto, o amigo chega por fim ao seu perfeito juízo:

[...] time and tide had soothed him down to sanity. Perhaps at bottom Jimmy was too thoroughly good and kind to be made from any cause a man-hater. And doubtless it at last seemed irreligious to Jimmy even to shun mankind.

Essas palavras soam quase tão deslocadas como o próprio Jimmy, pois em seguida, o cavalheiro é descrito justamente por sua incompatibilidade com o mundo presente. Ford afirma que Rose passa a ser apenas tolerado como um velho excêntrico, “clad in his neat, forlorn frock coat” (MELVILLE, 1997, p. 339). Suas finas palavras - ele tinha um “fine gift of finely saying fine things” (MELVILLE, 1997, p. 335), uma aliteração que soa tão banal quanto a figura em questão - parecem perder seu lugar no mundo, não possuem mais a familiaridade que antes tinham, dentro do passado sublime descrito por Ford: “the young ladies rather thought his compliments somewhat musty, smacking of cocked hats and small clothes - nay, of

old pawnbrokers' shoulder-lace and sword belts" (MELVILLE, 1997, p. 340). O único laço que Jimmy parece ter com o mundo é justamente a caridade que ele busca entre os velhos conhecidos, que antes o toleram do que o acolhem, de acordo com Ford. Parece-me, entretanto, que, ironicamente, o próprio Ford dá a entender que a caridade não é suficiente para sustentar um lugar legítimo na sociedade: Jimmy parece seguir seu curso como um homem marginalizado até o fim da vida. Não há, portanto, idealização que possa impedir a ação inexorável do tempo.

Ford diz surpreender-se com o contraste que vê no rosto do amigo, por meio das misteriosas rosas. Sua impressão é traduzida nos seguintes termos:

But the most touching thing of all were those roses in his cheeks; those ruddy roses in his nipping winter. How they bloomed; whether meal and milk, and tea and toast could keep them flourishing; whether now he painted them; by what strange magic they were made to blossom so; no son of man might tell. (MELVILLE, 1997, p. 340, grifo meu)

Se o contraste no rosto de Jimmy é tão misterioso, a ponto de não encontrar explicação no âmbito da humanidade (*no son of man might tell*), quão misteriosos não seriam também os intensos e persistentes contrastes no próprio discurso de Ford? Essas rosas tão vivas no rosto de Jimmy levam-lhe a encurtar os caminhos entre os pólos opostos, provocando certa confusão entre os significados das palavras empregadas. Assim, torna-se duvidosa a associação tão direta entre pobreza e decadência, riqueza e dignidade. É por meio desse ato autoirônico que percebemos a sugestão da existência de uma segunda camada: para além dos motivos de Ford, que explicariam os movimentos do seu discurso, e os de Rose, que explicariam o seu comportamento quixotesco, fica no ar a dúvida sobre suas *razões/preferências*.

Esse deslocamento discursivo parece ser mais evidente justamente no fim da vida de Jimmy, quando se encontra adoecido em seu sótão, ao final da narrativa. Vemos uma construção semelhante à que encontramos em "Bartleby": o narrador hesita em revelar um "incidente", criando no leitor certa expectativa em relação a possibilidade de encontrar algum indício que revele o segredo desse personagem misterioso. Na ocasião em que recebe de sua cuidadora os livros que parecem salientar seu status no presente, Jimmy responde usando a expressão do poeta/metafísico Blandmour, como quem não quer ser visto sob essa perspectiva do tempo presente (decadência) em detrimento de sua imagem do passado (dignidade).

Entretanto, a estranheza do termo - *Poor Man's Plaster* - não é explicada, e nos parágrafos seguintes Ford parece arrastar Jimmy do seu (de Ford) passado idealizado de volta para o mundo presente, ao mesmo tempo em que tenta salvá-lo dentro da eternidade garantida por seu discurso religioso:

[...] "Why will she bring me this sad old stuff? Does she take me for a pauper? Thinks she to save a gentleman's heart with Poor Man's Plaster? Poor, poor Jimmy - God guard us all - poor Jimmy Rose! Well, well, I am an old man, and I suppose these tears I drop are dribblets from my dotage. But Heaven be praised, Jimmy needs no man's pity now. Jimmy Rose is dead! (MELVILLE, 1997, p. 341-342)

Nesse trecho, Ford deixa escapar essa fala que parece ratificar a ironia que vinha sendo construída por meio do seu discurso ambivalente: Rose demonstra não aceitar uma imagem de si como sujeito decadente. Mas em seguida - *amazement!* - Ford admite sua parcialidade quando se coloca como um velho meio tolo, como se quisesse dizer ao leitor que não leve muito a sério seu discurso meio piegas. Ao reafirmar a morte de Jimmy Rose, em meio aos seus desejos de que, de algum modo, em um plano divino, as rosas que enxerga em seu rosto se imortalizem, ele abre certo espaço para assimilar as contingências da vida e de sua individualidade, ao mesmo tempo em que mantém o segredo de Rose e, conseqüentemente, o seu próprio segredo. Sua autoironia parece apontar para o fato de que, no fim das contas, seu desejo é também viver em um universo paralelo, aristocrático, idealizado, mas não consegue não admitir que isso é impossível.

Não sabemos, entretanto, que imagem Rose faria de si mesmo; e mesmo que ele tomasse a pena de Ford, não temos qualquer garantia de que chegaríamos a desvendar o mistério das rosas que explicaria todo o seu comportamento. Assim, a expectativa do leitor de que irá descobrir a verdade é frustrada, e o discurso ambivalente de Ford domina as páginas e reafirma o mistério. Para além daquilo que a frase de Rose sugere, há o segredo: não sabemos quais são as *razões/preferências* de Jimmy e, por extensão, de Ford. O que sabemos é que, quando parece resistir às contingências da sua individualidade, as palavras desse narrador são postas em suspenso, e a imagem que acaba fazendo de si é a de um indivíduo tão misterioso quanto o próprio Rose. Mas, diferentemente do amigo, esse narrador vive muito claramente no tempo presente, um tempo em que o passado só existe enquanto memória. Ford mira a metafísica, mas acerta a ironia.

Esse tipo de construção narrativa vai muito além dos modelos existentes em seu tempo. Com “Jimmy Rose”, Melville joga com a perspectiva do narrador, apontando para uma constituição subjetiva resultante de um constante processo de revisão do seu discurso. A estrutura errante do enredo junto à ambivalência que encurta a distância entre opostos mostra que olhar a realidade como algo essencialmente negativo pode acabar no mesmo moralismo que se pretende atacar. Nem unidade de efeito, nem onisciência ilusória: “Jimmy Rose” é uma narrativa que só se explica pela instabilidade constitutiva do próprio romance moderno.

### 5.3 A ambiguidade entre Benito Cereno e Capitão Delano

“Jimmy Rose” apareceu na *Harper’s New Monthly Magazine* quase simultaneamente à publicação de “Benito Cereno” na *Putnam’s Monthly Magazine*, no outono de 1855. À primeira vista, as diferenças são inconfundíveis, desde a extensão das histórias até o tema abordado. De fato, o ritmo da prosa, a construção do enredo e o registro linguístico (informal/formal) são alguns dos elementos que nos saltam aos olhos quando comparamos os dois textos. Minha proposta é, entretanto, visualizar essas diferenças a partir de uma interpretação que focalize no modo como o funcionamento autoirônico de cada texto interfere na constituição da individualidade do personagem que assume o ponto de vista da narrativa - algo que, ao meu ver, aparece em ambos os contos - e, claro, igualmente em “Bartleby” e *Moby-Dick*.

O tema que assalta o olhar do leitor nessa história é certamente relacionado a questões políticas e raciais, as quais fervilhavam na sociedade americana da época, a poucos anos da eclosão da sangrenta guerra civil. É importante lembrar que o século XIX viu aparecer inúmeras teorias biológicas a respeito da constituição das “raças” humanas, as quais em geral buscavam corroborar a visão socialmente aceita segundo a qual os negros seriam inferiores aos brancos. Tais teorias não apenas ratificavam a defesa da instituição da escravidão; elas também, paradoxalmente, dominavam boa parte do discurso abolicionista da época. De fato, ambas as revistas nas quais Melville publicou seus contos difundiram textos que se baseavam nessas teses que hoje nos parecem racistas (NEWMAN, 1987, p. 104). O famoso romance de Stowe, *Uncle Tom’s Cabin*, contribuiu com a propagação da

ideia de que os negros seriam criaturas dóceis e infantis - logo, inferiores -, e é justamente esse tipo de perspectiva que se evidencia no discurso do Capitão Delano. A contradição é para nós, hoje, evidente; o que vale destacar é que esse discurso pouco a pouco foi dando lugar ao constante medo de ambos os lados - o escravocrata e o abolicionista -, o qual se intensificava com as revoltas que eclodiram ao longo do século, dentro e fora dos EUA: entre muitos exemplos, a revolução de São Domingos, hoje República do Haiti, em 1791; Nat Turner's Revolt em 1831; e mais especificamente as revoltas em navios negreiros como o *Creole*, em 1841 e aquela que viria a ser a principal fonte do conto de Melville, a revolta no navio *Amistad*, em 1839. Andrew Delbanco (2005, p. 230-231) aponta para o fato de que tanto proprietários de escravos do sul quanto abolicionistas do norte temiam a eclosão de uma revolta sangrenta a nível nacional, o que de fato veio a se concretizar, como sabemos, em 1865.

O conto provocou - e ainda provoca - interpretações conflitantes a respeito da provável posição de Melville em relação ao problema da escravidão. O grande enigma da estória em geral suscita duas interpretações possíveis: os negros foram vítimas dos brancos, portanto sua revolta é legítima e mostra que Melville era um abolicionista; a violência dos negros em relação aos brancos mostra que estes têm total razão em manter a instituição da escravidão, pois os negros são como animais sedentos de sangue, e sua liberdade poderia gerar uma revolta extremamente sangrenta. Em verdade, o texto parece não exibir nenhum posicionamento claro: Susan Ryan mostra que se trata de uma narrativa nada convencional se compararmos com o tipo de literatura abolicionista da época, já que não há um apelo sentimental que gere uma identificação empática em relação ao sofrimento dos negros. Ryan nos lembra que, com romances como *White Jacket*, Melville claramente assumiu uma agenda política: “[...] if he had wished to write an abolitionist novel he would have done so” (RYAN, 2018, p. 110; 113). Alinho-me, portanto, a uma abordagem que reconhece a ambiguidade no texto, de modo a evitar o apelo a um provável posicionamento ideológico por parte do autor, embora haja uma clara sugestão para o fato de que negros e brancos são iguais, pela simultânea inclinação, em ambos, ao amor e ao ódio. A contestação à legitimidade das teorias raciais da época deixa claro que o que está em questão nesse conto é

antes a constituição subjetiva do indivíduo do que o posicionamento político-ideológico do escritor.

Certamente surgiram muitas leituras do conto tendo em vista a complexidade na caracterização dos personagens. O caráter irônico do texto e o jogo de perspectivas parece evidente, e a crítica é praticamente unânime a esse respeito. Entretanto, a interpretação da ironia em “Benito Cereno” comumente parte do sentido mais comum e corrente da palavra: o narrador joga com a percepção de Delano, escondendo a verdade dos fatos, que é revelada no final. Nessa abordagem, a perspectiva de Delano é reduzida ao modo como ele transmite os fatos ao leitor, sendo então falsa e, portanto, desprovida de validade no jogo ficcional (NEWMAN, 1987, p. 141). Esse me parece ser um equívoco, pois a compreensão do jogo irônico melvilliano, no modo como tem sido tratado aqui, mostrará que, assim como percebemos nas outras narrativas em questão, “Benito Cereno” apresenta uma camada a mais de mistério, exigindo portanto uma abordagem crítica mais sutil, e menos taxativa em relação a possíveis mensagens que Melville poderia estar transmitindo ao leitor do século XIX. E é justamente sob esse ponto de vista - não apenas pelas questões raciais que até hoje em dia são tão importantes para o debate público - que o texto revela toda a sua atualidade.

\*\*\*

A mesma duplicidade que vemos na perspectiva de William Ford aparece em “Benito Cereno”. Mas enquanto em “Jimmy Rose” essa duplicidade se traduz em ambivalência, em “Benito Cereno” ela se transforma em ambiguidade, e se concretiza pela adoção do ponto de vista duplo: narrador/Delano. Essa ambiguidade é a espinha dorsal de todo o texto, que sob um ponto de vista estrutural, apresenta duas versões contrastantes dos mesmos fatos. Como vimos no capítulo anterior, a aparente objetividade do relato é obscurecida pelas dúvidas que ficam suspensas ao fim da narrativa e pela inabilidade de Delano em mostrar-se como um indivíduo homogêneo e estável. Assim, a impressão que fica é que, no fim das contas, apesar de podermos vislumbrar uma mesma linha de eventos, duas histórias diferentes são narradas.

Para dar forma a esse jogo, Melville investe fortemente na composição visual do cenário e dos movimentos dos personagens. O narrador parece querer transformar o texto em um quadro, uma pintura com todos os detalhes possíveis sendo expostos aos olhos do leitor. Mas essa pintura é carregada por um jogo de perspectivas que muito lembra o quadro “As meninas”, de Velazquez. É como se os olhos que vêem tivessem sua objetividade embaralhada pela parcialidade da perspectiva.

O cenário e o tempo são compostos como se fossem coisas muito pesadas. Em um dia cinzento do ano de 1799, Capitão Delano, que comanda o navio *Bachelor's Delight*, enxerga entre a neblina, na costa do Chile, um navio estrangeiro. A temporalidade e o espaço são definidos, mas a passagem do tempo é extremamente lenta - lembremos que a primeira parte do conto possui 65 páginas e refere-se a acontecimentos passados ao longo de um único dia - e o cenário é bastante obscurecido. A lentidão que caracteriza o processo de revelação do navio estrangeiro para Delano dá-nos a impressão de que o seu movimento é constantemente contido e congelado. Os detalhes visuais desse processo sugerem um cenário extremamente amplo e desolado, como se o oceano imóvel estivesse carregando consigo também toda a temporalidade que havia sido definida no início:

Everything was mute and calm; everything gray. The sea, though undulated into long roods of swells, seemed fixed, and was sleeked at the surface like waved lead that has cooled and set in the smelter's mould. (MELVILLE, 2016, p. 55)

A imagem do aço sendo derretido exerce um papel fundamental nessa dinâmica: ela garante esse efeito de lentidão física e temporal ao mesmo tempo, em paralelo a uma espécie de justaposição entre mobilidade e imobilidade. O narrador nos diz, a esse respeito, que um navio se parece com uma casa, escondendo-se de nossa vista até o último minuto; porém, diferente de uma casa, que tem quatro paredes, chão e teto, o navio possui um contraste entre o seu “vívido espetáculo” e o oceano vazio e imenso ao redor, dando-nos a impressão de ser um ambiente mágico: “The ship is unreal; these strange costumes, gestures, and faces, but a shadowy tableau just emerged from the deep, which directly must receive back what it gave” (MELVILLE, 2016, p. 59). O apelo visual orienta toda a leitura: é como se o narrador estivesse tentando pintar o modo como pretende proceder com a caracterização dos personagens, e a individualidade do capitão Delano será

marcada pelo mesmo jogo de vai-e-vém que observamos em “Bartleby”. Aqui, porém, ambiguidade se desdobra em ambiguidade, e o movimento, apesar de algumas variações, será composto em torno de duas ideias, que acompanham a estrutura bipartite do conto e, conseqüentemente, a duplicidade dos personagens: o comportamento de Benito Cereno é espontâneo, ou ele possui algum propósito oculto? Essa pergunta será espalhada sobre toda a narrativa, orientando todo o processo de leitura até a revelação a respeito da revolta do escravos.

À distância, olhando em direção ao navio espanhol, o Capitão Delano se põe a tentar identificar a imagem que observa, como fará ao longo de toda a narrativa com relação ao capitão espanhol. O modo como se constrói o jogo de perspectivas nesse momento, ainda no início do conto, é base para compreendermos o modo como esse jogo se configura no texto como um todo:

With no small interest, Captain Delano continued to watch her - a proceeding not much facilitated by the vapors partly mantling the hull, through which the far matin light from her cabin streamed equivocally enough; much like the sun - by this time hemisphered on the rim of the horizon, and apparently, in company with the strange ship, entering the harbor - which, wimpled by the same low, creeping clouds, showed not unlike a Lima intriguing's one sinister eye peering across the Plaza from the Indian loop-hole of her dusk *sayay-manta* [sic]. (MELVILLE, 2016, 56)

Nesse momento, vemos uma cadeia de elementos sendo associados. Objetivamente, temos de um lado Delano observando uma luz que vinha “equivocadamente” da cabine do navio, que entrava no porto; de outro, o mesmo porto observa o sol, que lança sua luz também “equivocadamente” em direção aos olhos do americano. Duas imagens paralelas são pintadas, ligadas pelo olhar do observador: Delano/porto. Uma dúvida se imiscui em meio às imagens aparentemente objetivas: trata-se do que, de fato, o capitão Delano estaria vendo, pois sua vista não parece exata. A metáfora que encerra o trecho sugere a existência de um dúvida escondida atrás da dúvida: a figura da intrigante de Lima, que parece roubar o olhar do leitor, antes ao lado de Delano, para que ele se imagine por trás daquela luz equívoca, que brilha entre as nuvens escuras, olhando em direção aos olhos do próprio Delano. A sugestão do desconhecido é pintada pelo jogo de luz e sombra, propagando, em um movimento infinito, a ambiguidade que invade o olhar do capitão americano. Não apenas isso: o próprio giro de perspectivas é simulado pelo olhar de Delano, na medida em que o narrador salta

de um olhar microscópico - o pequeno ponto de luz visto à distância - para a imensidão macroscópica do sol e do porto, como se quisesse performar o movimento de Delano pouco a pouco se aproximando do navio. Com o olhar da intrigante, saindo de um pequeno buraco de sua vestimenta, e visualizando a amplitude da *Plaza*, temos o encerramento de uma espécie de círculo de perspectivas - que não pára de girar, voltando sempre ao mesmo lugar. Os olhos que vêm também podem ser vistos. O olhar de Delano é tão misterioso quanto o navio e o capitão estrangeiro.

Essa dinâmica será desenvolvida ao longo de toda a narrativa, por meio da descrição dos movimentos da mente do capitão americano. Nesse sentido, parece que recebemos um convite, por parte do narrador, para tentar acompanhar e observar atentamente suas descrições, a fim de tentar ver aquilo que Delano não vê. Após a revelação da revolta no navio espanhol, o mistério é aparentemente desvendado, assim como a luz equívoca foi enfim ampliada e claramente observada quando Delano enfim chegou ao navio espanhol. Mas a dúvida irá permanecer pela alusão a algo como essa intrigante de Lima, como se o narrador estivesse afirmando: “há mais coisas entre o céu e a terra, leitor, do que sonha a nossa vã filosofia”. O leitor é encorajado a ver mais do que vê Delano não simplesmente em relação a Cereno e ao San Dominick; o fato concreto, por mais oculto que pareça, pode sempre ser, ao fim, contemplado. O que não podemos saber é justamente a identidade dessa “intrigante de Lima” - que pode ser lida como uma alusão à identidade de Cereno e, conseqüentemente, também à própria identidade de Delano. Identidade aqui, vale esclarecer, enquanto *razão/preferência*.

A escuridão que invade a descrição do navio não leva, como no caso da mansão de Rose, cores vivas, indicando algum sopro de vida, por trás da sombra do tempo que nos lembra que a morte é fato incontestável. De fato, o navio não leva “cores”, palavra que pode ser lida, em inglês, ambigüamente: bandeira/pigmentação. Em contraste com a escuridão, apenas a ausência de cor - branco - que aparece, em um momento, pelo aspecto “letárgico, sonambulístico” de uma ave; em outro, pela vela que cobre o bico do navio, onde estão dependurados, como saberemos ao fim, os restos mortais do capitão Aranda, amigo de Cereno. O que o narrador/Delano vê por trás do lodo e da ferrugem que tomam conta da embarcação é apenas sinais de decadência. O navio é pintado como se fosse um grande e velho

caixão: “dark festoons of sea-grass slimily swept to and fro over the name [San Dominick], with every hearse-like roll of the hull” (MELVILLE, 2016, p. 58). O contraste depende, portanto, da forte oposição entre os termos para surtir seu efeito; e da oposição, surge a ambiguidade, que, seguindo a própria estrutura do conto, se propaga em nova ambiguidade, como se esse movimento nunca tivesse fim.

O efeito meio mágico que Delano demonstra notar no navio é resultado da sua observação dos grupos de desfiadores de estopa e amoladores de machadinhas. Delano os observa, no início, com seu canto “contínuo, baixo, monótono”: “droning and druling away like so many gray-headed bag-pipers playing a funeral march” (MELVILLE, 2016, p. 59). Junto a esse canto ouvimos também o ruído dos machados de outro grupo de negros, que parece trabalhar em silêncio, exceto quando as lâminas se encontram:

[...] yet the six hatchet-polishers neither spoke to others, nor breathed a whisper among themselves, but sat intent upon their task, except at intervals, when, with the peculiar love in negroes of uniting industry with pastime, two and two they sideways clashed their hatchets together, like cymbals, with a barbarous din. (MELVILLE, 2016, p. 60)

A descrição sugere um burburinho contínuo que, com o barulho repentino e violento das machadinhas colidindo entre si, ecoa o movimento que se verificará mais adiante na mente de Delano, a qual parece perceber, por trás do caráter inofensivo dos negros (*peculiar love*), um potencial violento, pelo som “bárbaro” das machadinhas. A descrição do canto das mulheres negras ao final, quando do confronto pela posse do navio tomado pelos negros, ratifica aquilo que antes era apenas sugestão: “Huddled upon the long-boat amidships, the negresses raised a wailing chant, whose chorus was the clash of the steel.” (MELVILLE, 2016, p. 119). A melancolia desse canto é perturbadora, e quando, na deposição de Cereno, ele aponta para o tom solene e melancólico do canto das mulheres, executado a cada assassinato dos brancos durante a revolta (MELVILLE, 2016, p. 132), essa melancolia parece ser a própria expressão do mistério dos negros: ora associada à posição do oprimido, ora do opressor. O tom nessa deposição parece seco, objetivo, mas fica no ar a dúvida sobre o significado desses cantos. O silêncio de Babo que encerra a história e a fala final de Cereno ratificam a impossibilidade de se chegar a esse possível significado.

As primeiras impressões de Delano sobre o navio estrangeiro expõem os movimentos de uma mente frenética, extremamente inquieta e hesitante, indo e voltando em pensamentos confusos, na tentativa de dar sentido ao que vê:

While left alone with them, he was **not long** in observing some things tending to heighten his first impressions; **but** surprise was lost in pity, both for the Spaniards and blacks, alike evidently reduced from scarcity of water and provisions [...] **but** under the circumstances, precisely this condition of things was to have been anticipated. **In armies, navies, cities, or families, in nature herself, nothing more relaxes good order than misery. Still,** Captain Delano was **not without** the idea [...] **But** the debility, constitutional or induced by hardships, bodily and mental, of the Spanish captain, was too obvious to be overlooked [...] His voice was like that of one with lungs half gone, hoarsely suppressed, a husky whisper. (MELVILLE, 2016, p. 62, grifo meu)

Delano parece demonstrar uma necessidade grande de, em um único olhar, construir toda a personalidade do estrangeiro. Entretanto, em um único parágrafo, uma profusão de adversativas e afirmações em forma de negativas dão-nos a impressão de que nada pode ser afirmado a respeito desse capitão. Sua fala - mais um murmúrio seco (*husky whisper*) do que uma fala - encadeará, nas cenas que se seguem, sempre um novo movimento no pensamento do americano, sempre em direção contrária ao movimento anterior. Uma afirmação perdida no meio desses pensamentos vacilantes ergue uma imagem que logo se desconstrói no fluxo desse movimento: “In armies, navies, cities, or families, in nature herself, nothing more relaxes good order than misery”. Esse capitão parece muito firme em seus princípios, representativos de toda uma classe média americana que repugna a falta de ordem e teme os efeitos nefastos da miséria. Isso fica mais claro em outras passagens:

Wanted to the quiet orderliness of the sealer's comfortable family of a crew, the noisy confusion of the San Dominick's suffering host repeatedly **challenged his eye**. Some prominent breaches not only of discipline but of decency were observed. (MELVILLE, 2016, p. 64, grifo meu)

O Bachelor's Delight, para a ironia do título, é o espelho da tradicional família americana - e isso se ressalta pelas constantes referências às diferenças culturais entre os dois capitães. Evidentemente cristão, a simplicidade de Delano é incapaz de produzir “sátira ou ironia” (MELVILLE, 2016, p. 74). A atmosfera que se forma no San Dominick parece escapar aos modelos de virtude que esse capitão alimenta

como verdadeiros. Não por acaso Delano tem a impressão de um “encantamento” (*enchantment*) sugerida pela imagem dos negros no início, e que aparecerá em outros momentos ao longo da narrativa como resposta à atitude enigmática do capitão espanhol. A ambiguidade e o jogo de perspectivas que se coloca pelo cenário no início do texto entra efetivamente em um jogo irônico na medida em que a figura de Cereno, tornando-se mais e mais sombrio ao lado do escravo Babo, propaga e direciona tal ambiguidade para a individualidade de Delano.

Nos momentos em que Babo e Cereno se afastam de Delano e se põem a murmurar, sem que o americano pudesse compreender o tema da conversa, sua mente passa a tentar desenhar o elemento oculto que se parece projetar diante dos seus olhos. No trecho a seguir ele formula os dois pólos de acordo com os quais seu pensamento passa a operar:

The singular alternations of courtesy and ill-breeding in the Spanish captain were unaccountable, except on one of two suppositions - innocent lunacy, or wicked imposture. (MELVILLE, 2016, p. 75)

Na medida em que essa dupla via de raciocínio opera na mente de Delano, sua visão de mundo é revelada ao leitor, ao mesmo tempo em que se evidencia sua inutilidade para compreender o mistério em questão: “Under the circumstances, would a gentleman, nay, any honest boor, act the part now acted by his host?”; “Away with suspicion. He was a true off-shoot of a true hidalgo Cereno” (MELVILLE, 2016, p. 75). Repetidamente, Delano reafirma o mistério: “In short, to the Spaniard’s black-letter text, it was best, for awhile, to leave open margin” (MELVILLE, 2016, p. 77).

Ao associar a cor negra ao mistério por trás de Cereno, Delano revela sua percepção a respeito da influência da figura de Babo, como que incorporando em sua pessoa toda a escuridão por trás do espanhol, que eventualmente lhe causa “um pavor fantasmagórico”. Quando o americano, em diálogo com Cereno, alude à fidelidade do escravo, seu olhar observa as reações de um e outro: “Upon this, the servant looked up with a good-natured grin, but the master started as from a venomous bite”. O espanhol então responde, ao que se segue a reação desconcertada de Delano:

“Yes, Señor, I have trust in Babo.”

Here Babo, changing his previous grin of mere animal humour into an intelligent smile, not ungratefully eyed his master. Finding that the Spaniard now stood silent and reserved, as if involuntarily, or purposely giving hint that his guest's proximity was inconvenient just then, Captain Delano, unwilling to appear uncivil even to incivility itself, made some trivial remark and moved off; again and again turning over in his mind the mysterious demeanor of Don Benito Cereno. (MELVILLE, 2016, p. 79)

Delano parece não conseguir conceber não apenas o aspecto desinibido e, sobretudo, *inteligente* do escravo - mais à frente, ele lançará esse pensamento em meio às suas elucubrações: “But they were too stupid” -; o espanto parece vir antes da combinação entre esse aspecto e a escuridão do próprio Cereno, que se propaga a cada movimento e a cada fala. Percebe-se aqui o explícito drama moral de Delano: ele precisa se mostrar para Cereno como um cavalheiro, um cristão caridoso, um homem respeitoso. Mas a desordem no San Dominick, todo o aspecto do navio, a tripulação e, como que afunilando tudo o que afronta os princípios do americano, a imagem de Cereno ao lado de Babo, tudo isso parece abalar a imagem coerente que até então fazia de si mesmo, e lhe faz revolver a mente em busca de qualquer pequena certeza em que pudesse apoiar sua individualidade desarranjada.

Rodeado pelos grupos de negros e confrontado com a escuridão de Cereno, Delano parece assumir o verdadeiro papel do herói trágico, que tenta fugir do seu fado por meio de uma contorção retórica semelhante à do advogado em “Bartleby”, quando ele “assume” que seu método resolveria o problema com o escrívão. A imagem fúnebre do navio que se apresenta aos seus olhos lhe faz retomar aquele encantamento que tinha observado entre os desfiadores de estopa:

as these and other images flitted through his mind, as the cats-paw through the calm, gradually he felt rising a dreamy inquietude, like that of one who alone on the prairie feels unrest from the repose of the noon. (MELVILLE, 2016, p. 87)

Tentando afastar suas inquietudes, ele direciona seu olhar para o mar, à procura do seu barco que havia partido ao Bachelor's Delight em busca de mantimentos, a fim de ocupar sua mente com imagens domésticas. Mas o San Dominick lhe puxa de volta: “Trying to break one charm, he was but becharmed anew”. A ameaça se lhe apresenta, vai e volta, e sua mente segue o mesmo fluxo errante. Ao observar as correntes centrais da embarcação embaralhadas, ele

parece visualizar o embaraço da sua própria mente. Em meio a essa confusão, o narrador se mistura diretamente nos pensamentos de Delano:

All this is very queer now, thought Captain Delano, with a qualmish sort of emotion; but as one feeling incipient sickness, he strove, by ignoring the symptoms, to get rid of the malady. Once more he looked off for his boat. To his delight, it was now again in view, leaving the rocky spur astern. (MELVILLE, 2016, 90)

Tais voltas retóricas constroem-se e desconstroem-se, em um fluxo contínuo, e só se desfazem quando Delano vê o negro Babo apontado seu punhal para o espanhol, dentro do seu barco. A verdade precisa se impor, invadir seu ambiente doméstico, para que ele a aceite. Curiosamente, a partir desse momento, ao fim da estória, os pensamentos de Delano saem de cena, e o narrador onisciente assume a narração. Os efeitos que a ironia, ativada pela figura de Cereno-Babo, provoca na mentalidade do americano ficam registrados nas páginas anteriores. Como se a individualidade de Delano não pudesse existir sem sua ambiguidade perturbadora. Como se sua legitimidade enquanto pessoa dependesse da *razão/preferência* de Cereno-Babo e, conseqüentemente, de si mesmo.

Essa *razão/preferência* parece ser sugerida de maneira especial quando Delano se volta para os negros. Em geral, quando são mulheres, são pintadas como animais. E como todo animal, com duas faces: uma dócil, outra agressiva. A limitação do seu discurso de homem branco, apoiado em teorias racistas e ao mesmo tempo benevolente em relação aos negros, fica evidente em trechos como o que se segue:

He was gratified with their manners; like most uncivilized women, they seemed at once tender of heart and tough of constitution; equally ready to die for their infants or fight for them. Unsophisticated as leopardesses; loving as doves. Ah! thought Captain Delano, these perhaps are some of the very women whom Mungo Park saw in Africa, and gave such a noble account of. (MELVILLE, 2016, p. 86)

A ambiguidade nesse trecho se coloca mais claramente quando a narrativa é encerrada, após a deposição de Cereno. E ela atua principalmente a partir do qualificativo positivo ao final: “noble”. Será que, encerrada a narrativa, Delano utilizaria o mesmo adjetivo para caracterizar a atitude dos negros? Certamente não. O que vemos é que amor e ódio se mostram, para Delano, como elementos constitutivos da personalidade dos negros; entretanto, ainda que isso permaneça

como sugestão vaga, sua mente não vai mais adiante para enxergar a violência que borbulha por trás desse aspecto “nobre”. Essa visão da constituição dos negros, por parte de Delano, estende-se aos brancos quando o navio é tomado de volta: não apenas por meio da punição de Babo, mas no comportamento dos marinheiros espanhóis, que atacam violentamente os negros já acorrentados.

Sob o jugo desse teatro de Babo, Delano se mostra tão inocente quanto tolo, e parece ser mera marionete nas mãos do escravo. Quando ele resolve se direcionar a um marinheiro espanhol para pedir maiores explicações sobre os eventos da viagem, a fim de tentar confirmar a veracidade do relato de Cereno, Delano caminha em meio a um grupo de negros:

Descending the poop, he made his way through the blacks, his movement drawing a queer cry from the oakum-pickers, prompted by whom, the negroes, twitching each other aside, divided before him; but, as if curious to see what was the object of this deliberate visit to their Ghetto, closing in behind, in tolerable order, followed the white stranger up. His progress thus proclaimed as by mounted kings-at-arms, and escorted as by a Caffree guard of honor, Captain Delano, assuming a good humored, off-handed air, continued to advance; now and then saying a blithe word to the negroes, and his eye curiously surveying the white faces, here and there sparsely mixed in with the blacks, like stray white pawns venturously involved in the ranks of the chess-men opposed. (MELVILLE, 2016, 84)

Aqui Delano está definitivamente “going under”, como diria Fisher a respeito da sociedade americana do século XIX, retratada por Melville em seus contos. Uma aparente autoridade - o capitão americano - parece abrir caminho entre os negros subordinados. A analogia com um contexto monárquico, como se ele fosse um nobre espanhol escoltado por um guarda negro, cuja entrada no meio da “plebe” é anunciada por cavaleiros, confere-lhe um (patético) ar de superioridade, algo que ele gostaria de compartilhar com Cereno. A disposição das pessoas nesse jogo, entretanto, confunde essa ordem das coisas: rostos brancos e negros, contrastando entre si, misturados como iguais em uma mesma coletividade. Com a analogia ao jogo de xadrez, temos definitivamente uma imagem de superioridade negra sobre o branco. Quando da deposição de Cereno, o leitor olha para trás e não consegue não pensar que Delano - sua pessoa, sua individualidade - é um homem de inteligência extremamente limitada.

Mas essas conclusões só podem ser feitas a partir da leitura completa do texto, com a revelação da revolta ao fim. A ironia que pesa sobre Delano, nesse

caso, é a ironia comum: um jogo de palavras que esconde um significado verdadeiro em questão, passível de revelação. Sob um ponto de vista político, tal leitura tem sua legitimidade. O que quero destacar aqui, entretanto, é um outro nível de ironia - aquela que Wood chama de “dramática”; a ironia rortyana; a ironia derridiana. Essa fica no texto junto com o registro da perspectiva de Delano; ao final, ela só pode ser apontada, vagamente aludida, pelo diálogo entre Cereno e Delano e pelo silêncio de Babo.

A imagem que fecha o conto parece encerrar um ciclo, ao apontar para o início da narrativa:

Some months after, dragged to the gibbet at the tail of a mule, the black met his voiceless end. The body was burned to ashes; but for many days, the head, that hive of subtlety, fixed on a pole in the Plaza, met, unabashed, the gaze of the whites; and across the Plaza looked towards St. Bartholomew's church, in whose vaults slept then, as now, the recovered bones of Aranda; and across the Rimac Bridge looked towards the monastery on Mount Agonia without; where, three months after being dismissed by the court, Benito Cereno, borne on the bier, did, indeed, follow his leader. (MELVILLE, 2016, 137)

A violência que borbulhava, oculta - “might not the San Dominick, like a slumbering volcano, suddenly let loose energies now hid?” (MELVILLE, 2016, p. 81), afirma o narrador/Delano, antes da revelação - agora explode e domina o texto. Com a presença da *Plaza* no cenário, relembramos o olhar da intrigante de Lima, no início da narrativa, olhando para o amplo espaço público pelo pequeno buraco de sua *saya-y-manta*. Prevalece o silêncio, não somente de Babo - também de Cereno e Aranda, compreendidos, abarcados pelo olhar de Babo, a partir de sua “colmeia de sutileza”, e também do próprio Delano, cuja perspectiva é suprimida pela onisciência do narrador. Os segredos desses personagens parecem ser aí compartilhados, e Babo parece ser a personificação do “outro” ao qual se liga Cereno. Sua *razão/preferência* é também a de Cereno; para além disso, ela também define a individualidade contingente de Delano, pois a partir do momento em que a revolta é revelada, seus pensamentos não mais aparecem no texto.

Quando já não temos acesso aos pensamentos do capitão espanhol, temos apenas sua fala objetiva, reafirmando os antigos princípios cristãos que, na sua visão e na de Cereno, são os que o mantêm vivo: “but you had the Prince of Heaven's safe conduct through all ambushades”. Delano afirma que sua

sobrevivência foi garantida pelos princípios aos quais ele recorreu em reação ao que via no San Dominick: “good nature, compassion, and charity”. Para Delano, então, no contexto da revolta do San Dominick, revelar o segredo - aqui em sua primeira camada - seria suicídio: “Besides that, those feelings I spoke of enabled me to get the better of momentary distrust, at times when acuteness might have cost me my life, without saving another’s” (MELVILLE, 2016, p. 136). Em seguida, ele parece querer despertar Cereno do seu silêncio, trazê-lo de volta a uma vida normalizada, tentando associar a harmonia dos elementos da natureza ao espírito do espanhol, ao que este assume uma postura defensiva: esses elementos não são humanos. Encerrando o diálogo com a sua frase - “The negro” -, Cereno reivindica o seu segredo, distancia-se de Delano, e se isola do mundo até perecer. E o americano somente aparece, com toda a humanidade por trás de sua individualidade, quando compartilha e mantém o segredo de Cereno. Com a presença da onisciência em torno da sua consciência, Delano é visto por seu caráter duplo: eticamente responsável diante do mundo; absolutamente responsável diante de Cereno.

## 6 CONCLUSÃO

As reflexões suscitadas pelas narrativas de Melville a respeito da constituição da individualidade moderna mostram toda a sua atualidade na medida em que percebemos sua íntima relação com a própria forma como podemos pensar o romance moderno. Ao desafiar, de um lado, os modelos de ficção existentes em seu tempo, Melville escreve contra os relatos de viagens, contra o conto popular, contra o romance abolicionista de apelo sentimental, contra as narrativas “locais”, contra a profusão de estórias aventurescas que dominava o mercado periodístico do momento. Mas assim como o indivíduo pintado em suas narrativas só pode constituir-se em uma eterna relação com o outro, assim também seu projeto literário se faz pelo diálogo com toda a tradição literária que o precede. E nisso reside sua originalidade e sua atualidade para o leitor do século XXI.

Nessas quatro narrativas, o mistério que invade a imagem do outro se mostra como um motor para que o narrador siga buscando formas de alcançar e expressar aquilo que se encontraria no âmago da personalidade desse outro. Mas a narrativa vai mostrando que alcançar esse sentido oculto é impossível, de modo que o vocabulário racionalista se mostra insuficiente para que o narrador encontre as palavras que precisa para descrever a sua experiência. Assim, a narrativa é invadida por uma escuridão - ou por rosas - que lembra em grande medida o modo como os românticos descreviam a subjetividade humana: uma força contínua, inefável, impossível de ser contida por qualquer regra, qualquer tentativa de apreensão, e projetada às vezes em um corpo coletivo, mas não raro localizada no fundo de nós mesmos. O mundo compreendido eticamente é um mundo de mentiras; a verdade está muito além, e só existe por meio da criação individual. “Compreender”, como um ato deliberado de um intelecto racional, não é possível, pois exigiria um sujeito que compreende e um objeto compreendido: “here there is no object, there is only the subject, thrusting itself forward” (BERLIN, 1999, p. 120). Há, portanto, uma incompatibilidade insuperável entre o homem individual e o mundo das leis. Para Berlin, o movimento Romântico, que ele localiza na Alemanha entre fins do século XVIII e a primeira metade do século XX, mudou completamente a nossa forma de compreendermos a nossa experiência no mundo, a nossa forma de conceber a nossa autoimagem. De modo geral, os românticos atacaram a

premissa racionalista de que a virtude é reflexo do conhecimento, e de que podemos descobrir a realidade, que se apresenta como coisa concreta e objetiva, fora de nossa consciência, uma realidade passível de apreensão e domínio.

Das quatro narrativas que analisamos, “Bartleby, the scrivener” talvez seja a mais clara performance do homem racionalista que vê suas premissas metafísico-científicas serem pouco a pouco desmascaradas e destruídas. Vemos ali um lento e progressivo processo de reconhecimento da escuridão do outro e de si mesmo. Entretanto, o advogado não perece por sua ignorância racional, assim como William Ford não morre com seu passado idealizado e Delano sobrevive com seus pré-conceitos. Ishmael não afunda no buraco negro do Pacífico; quem o faz é Ahab. A imagem da vontade individual (*individual will*) romântica *sem consequências* é a imagem da negação da realidade; mas a realidade continua a existir, e a sociedade também, com suas regras, suas instituições de controle, suas restrições ao desejo individual. Assumir essa vontade individual romântica é querer assumir, no mundo real, a responsabilidade absoluta de Abraão.

Melville parece viver justamente esse desconforto, digamos, que se nos coloca com o surgimento do Romantismo: esse eterno conflito entre a disciplina e o desejo individual, e a dificuldade que temos em conciliar as duas coisas. Sofremos com as dúvidas que se nos impõem quando precisamos escolher entre ser verdadeiros em relação às nossas *razões/preferências* singulares, e ser verdadeiros em relação às generalidades do mundo ético. Berlin sintetiza a questão nos seguintes termos:

Therefore we are children of both worlds. On the one hand we are heirs to romanticism, because romanticism broke that great single mould in which humanity in one way or another had marched hitherto, the *philosophia perennis*. We are products of certain doubts – we cannot quite tell. We give so many marks for consequence, so many marks for motive, and we oscillate between the two. (BERLIN, 1999, p. 141)

Vivemos nessa oscilação entre idealismo e realismo, entre a atitude de encarar as consequências das nossas escolhas e temê-las. Quando a vida segue seu curso após o aniquilamento (morte ou marginalização) do outro misterioso, Melville parece sugerir que é preciso encontrar uma forma de lidar com esse conflito. E a autoironia, como resultado do encontro com o outro, talvez seja a melhor ferramenta para isso. Melville parece dizer que, novamente, é preciso recomeçar a cada novo instante. Não podemos ser, plenamente, Ahab-Bartleby-Rose-

Cereno/Babo; só podemos ser Ishmael-advogado-Ford-Delano. Mas podemos, em alguma medida, em algum instante, reconhecer e aprender com o segredo desses personagens inexplicáveis.

Reflexões como essas dificilmente encontram lugar no tipo de romance e no tipo de conto praticado não apenas nos EUA da primeira metade do século XIX; não há precedente, ao que tudo indica, de tamanha consciência a respeito dos modos de subjetivação que tomam conta da vida moderna - isso é, a vida romântica e pós-romântica - antes de Flaubert e Dostoiévski. Por outro lado, a radicalização da experiência literária como resultado da experiência na vida moderna levada a cabo em *Moby-Dick* não encontra precedente nem mesmo no século XIX. Compreendendo a visão de mundo romântica, Melville preferiu dar um passo mais adiante, afastando-se do estilo narrativo que vigorava em seu tempo. Ao propor uma concepção de individualidade a partir da experiência com o outro, e ao descrever essa experiência pela via da ironia, Melville se fez como um verdadeiro escritor do nosso tempo.

Isso não quer dizer que Melville não pertence ao seu século; isso quer dizer, antes, que Melville soube dar forma e responder às angústias mais centrais do seu tempo - tão centrais que continuam a existir até os tempos atuais. Nisso consiste, ao meu ver, a sua necessidade, expressa em cartas e sobretudo no famoso *Howthorne and His Mosses*, de dizer a verdade, algo que ele encontrou em Shakespeare, um homem, ao seu ver, verdadeiro a despeito de todas as amarras que as aristocracias do seu tempo lhe impuseram. Para ser verdadeiro, segundo Melville, é preciso estar sempre duvidando da eficiência do nosso próprio vocabulário: é preciso experimentar novas formas de descrição da nossa própria individualidade e, como consequência, do mundo. É claro, entretanto, que a generalidade e a universalidade do mundo ético se impõem como forma de sobrevivência; resta-nos, portanto, orientar essa verdade para a esfera privada, e criar novas metáforas a partir das palavras mais familiares para descrever nossa experiência com o outro. Essa é a estratégia de Ishmael para lidar com a contingência da sua individualidade; e é isso que podemos aprender com as experiências do advogado, de Ford e de Delano.

Ser absolutamente verdadeiro, portanto, não é exatamente a melhor forma de lidar com as transformações da vida moderna. Parece ser mais ou menos isso o

que Melville quer dizer, em carta enviada a seu editor em 1849, em que expressa curiosidade em saber o que Shakespeare diria no seu tempo, sem “a mordada que todos os homens usavam em suas almas em tempos Elizabetanos”:

For I hold it a verity, that even Shakspeare, was not a frank man to the uttermost. And, indeed, who in this intolerant universe is, or can be? But the Declaration of Independence makes a difference.

Com todas as suas contradições, suas idiossincrasias, a declaração da independência faz diferença. Sem as instituições disciplinares que regem o cotidiano, o indivíduo moderno simplesmente não pode viver. Sem uma pitada de retórica metafísica-racionalista para conter essas forças ocultas e incontroláveis que habitam em nós, o colapso seria certo. Por outro lado, o coletivismo cego já demonstrou toda a sua força destruidora no mundo, seja por meio de regimes ditatoriais de esquerda e de direita que vimos ao longo do século XX e ainda vemos no nosso tempo, seja pelo espírito midiático que arrasta nossas palavras em direção a alguma tribo, na tentativa de mantê-las protegidas da dúvida corrosiva da realidade. Melville parece nos dizer, lá do século XIX, que nós precisamos continuar a buscar o equilíbrio, e isso só é possível quando entendemos o que há do outro em nós a partir das nossas experiências cotidianas. Individualidade e alteridade, em tempos modernos, caminham juntas.

Diante desse contexto, essas histórias desenham possíveis respostas que podem ser dadas por indivíduos que, ao passo que habitam um contexto sócio-histórico muito específico, exibem sentimentos e sensações muito semelhantes às que experimentamos nos nossos tempos atuais: oscilamos entre a autonomia e disciplina; a liberdade e a restrição; dever público e autocriação privada. Sejam prudentes como o advogado diante do mundo ético: aceitemos nossos pré-conceitos como Delano, aceitemos nossas idealizações como Ford. Mas que não apaguemos o Bartleby, o Cereno-Babo e o Jimmy Rose que habita em nós, e aparece a cada experiência que temos com o outro. Aprendamos com a metafísica de Ahab a ser ironistas como Ishmael.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**. Seguido de “Bartleby, o escrevente”. Trad. Vinícius Honesko; Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARSIC, Branka; EVANS, K. L. (Org). **Melville’s Philosophies**. New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- ARAC, Jonathan. Narrative Forms. In: BERCOVITCH, Sacvan (Org). **The Cambridge History of American Literature**. Cambridge University Press, 1995, p. 605-778.
- AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 7. ed. Trad. George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2021. [Ebook Kindle]
- BAUDELAIRE, Charles. **Le peintre de la vie moderne**. Collections Litteratura.com. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod\\_resource/content/1/BAUDELAIRE\\_le%20peintre.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf) Acesso Julho, 2022.
- BELL, Michael Davitt. Conditions of Literary Vocation. In: BERCOVITCH, Sacvan (Org). **The Cambridge History of American Literature**. Cambridge University Press, 1995, p. 9-124.
- BERLIN, Isaiah. **The roots of Romanticism**. London: Vintage/Penguin, 1999. [Ebook Kindle].
- BLOOM, Harold. Introduction. In: \_\_\_\_ (Org). **Herman Melville’s Moby-Dick**. Updated edition. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2007, p. 1-6.
- BRYANT, John. *Moby-Dick as Revolution*. In: BLOOM, Harold (Org). **Herman Melville’s Moby-Dick**. Updated edition. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2007, p. 199-224.
- COLE, Rachel. The Lawyer’s Tale: Preference, Responsibility, and Personhood in Melville’s “Story of Wall-street”. In: ARSIC, Branka; EVANS, K. L. (Org). **Melville’s Philosophies**. New York: Bloomsbury Academic, 2017, p. 107-127.
- DELBANCO, Andrew. **Melville - His World and Work**. New York: Vintage Books, 2005.
- \_\_\_\_. Introduction. In: MELVILLE, Herman. **Moby-Dick - or, The Whale**. London: Penguin Books, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a Fórmula. In: \_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **The Gift of Death**. Trad. David Wills. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

DILLINGHAM, William B. **Melville's short fiction**. Athens: The University of Georgia Press, 2008.

FERGUSON, Suzanne C. Defining the Short Story: Impressionism and Form. In: MAY, Charles E. (Org) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, p. 218-230.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. **A invenção do psicológico**. Quatro séculos de subjetivação, 1500-1900. 7. ed. São Paulo: Escuta, 2007.

FISHER, Martin. **Going under: Melville's Short Fiction and the American 1850s**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1977.

GOOD, Graham. Notes on the Novella. In: MAY, Charles E. (Org) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, p. 147-164.

HARRIS, Wendell. The English Novel and the Emergence of the Short Story. In: MAY, Charles E. (Org) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, p. 182-194.

HAHN, Steven. **A Nation Without Borders**. The United States and Its World in an Age of Civil Wars. New York: Viking, 2016.

HAYES, Kevin J. New York. In: \_\_\_\_ **Herman Melville in Context**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2018, p. 3-14.

HAYMAN, Allen. The Real and the Original: Herman Melville's Theory of Prose Fiction. In: **Modern Fiction Studies**, Vol. 8, n. 3. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1962, p. 211-232.

JOLLES, André. **Simple Forms**. Trad. Peter J. Schwartz. New York; London: Verso, 2017. [Ebook Kindle]

KAZIN, Alfred. Introduction to *Moby-Dick*. In: BLOOM, Harold (Org). **Herman Melville's Moby-Dick**. Updated edition. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2007, p. 7-18.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LASCH, Christopher. **The Minimal self**. Psychic Survival in Troubled Times. New York/London: Norton & Co, 1984.

LEVINE, Robert S. **Conspiracy and Romance**: studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MATTHIESSEN, Francis O. **American Renaissance**: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. Oxford: Oxford University Press, 1968.

McCALL, Dan. **The Silence of Bartleby**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1989.

MARLER, Robert F. From Tale to Short Story: The emergence of a New Genre in the 1850's. In: MAY, Charles E. (Org) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, p. 165-181.

MAY, Charles E. The Nature of Knowledge in Short Fiction. In: \_\_\_\_ (Org). **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, p. 131-146.

\_\_\_\_. **The Short Story: The Reality of Artifice**. New York: Routledge, 2002.

MELVILLE, Herman. **Billy Budd, Bartleby and Other Stories**. New York: Penguin Books, 2016.

\_\_\_\_. Letter to Nathaniel Hawthorne, June [1?] 1851. <http://www.melville.org/letter3.htm>

\_\_\_\_. Letter to Evert Duyckink, March 3 1849 <http://www.melville.org/hmquotes.htm>

\_\_\_\_. **Complete Shorter Fiction**. New York/Toronto: Everyman's Library, 1997.

\_\_\_\_. **Moby-Dick - or, The Whale**. London: Penguin Books, 2003.

NEWMAN, Lea Bertani. **A reader's guide to the Short Stories of Herman Melville**. Boston: G.K. Hall&Co, 1986.

OLSON, Charles. A *Moby-Dick* Manuscript. In: BLOOM, Harold (Org). **Herman Melville's Moby-Dick**. Updated edition. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2007, p. 163-170.

PRATT, Mary Louise. The Short Story: The Long and the Short of It. In: MAY, Charles E. (Org) **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994, p. 91-113.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**. Titivillus ePub base r2.1, 2020.

PORTER, Carolyn. Call me Ishmael, or How to Make Double-Talk Speak. In: BLOOM, Harold (Org). **Herman Melville's Moby-Dick**. Updated edition. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2007, p. 133-162.

ROLLYSON, Carl; PADDOCK, Lisa; GENTRY, April. **Critical companion to Herman Melville: a literary reference to his life and work**. New York: Facts on File, 2007.

RYAN, Susan M. Slaves, Masters and Abolitionists. In: HAYES, Kevin J. (Org) **Herman Melville in Context**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2018, p. 106-115.

RORTY, Richard. **Contingência, Ironia e Solidariedade**. Trad. Nuno Ferreira da Fonseca. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

SANBORN, Geoffrey. **The Value of Herman Melville**. New York: Cambridge University Press, 2018.

SCOFIELD, Martin. **The Cambridge Introduction to the American Short Story**. New York: Cambridge University Press, 2006.

SMITH, Henry Nash. The Madness of Ahab. In: BLOOM, Harold (Org). **Herman Melville's *Moby-Dick***. Updated edition. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2007, p. 117-132.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **Democracy in America**. Volume II. Translated by Henry Reeve. The Project Gutenberg, 2006. [Ebook Kindle]

TODOROV, Tzvetan. **O espírito das Luzes**. Trad: Monica Cristina Corrêa. São Paulo: Barcarolla, 2008.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOD, James. **How fiction works**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.