

VINICIUS DUARTE FIGUEIRA

**JORNADA RUMO AO CREPÚSCULO:
UMA LEITURA NIETZSCHIANA DE *MOBY-DICK***

**PORTO ALEGRE
2007**

VINICIUS DUARTE FIGUEIRA

**JORNADA RUMO AO CREPÚSCULO:
UMA LEITURA NIETZSCHIANA DE *MOBY-DICK***

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,
apresentada como requisito parcial para a obtenção do
título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Kathrin Rosenfield

Porto Alegre

2007

À memória de meus pais, Felipe e
Islair, meus primeiros professores;
À Salete, amor eterno.

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Kathrin Rosenfield, pelas aulas e esclarecimentos, pela confiança, pela liberdade e pela paciência;

Aos meus alunos da Universidade de Caxias do Sul, pelas indagações;

Aos professores Sandra Maggio e Walter Costa, pelas observações durante o *Exame de qualificação*;

A Alexandre Marcant, Daniel Rodrigues e Lázaro Aldrighi, por serem bons amigos.

Caelum non animum mutant, qui trans mare currunt.

Horácio

RESUMO

Este trabalho é de natureza teórica e estuda a obra *Moby-Dick*, de Herman Melville, à luz da filosofia antimetáfrica de Friedrich Nietzsche, mais especificamente como está concretizada em *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral* e *Crepúsculo dos ídolos*. Demonstra-se que as indagações de fundo ontológico presentes na obra de Melville encontram resposta parcial na noção de impossibilidade metafísica do pensador alemão. Para tal demonstração, recorre-se, em primeiro lugar, a uma sistematização do pensamento de Nietzsche e, em segundo, a uma abordagem interpretativa e compreensiva do texto de Melville, acentuada por meio do diálogo com a filosofia do próprio Nietzsche e, alternativamente, de Heidegger. Em conformidade com Iser, a compreensão dos sentidos do texto literário aqui estudado é realizada pelo trabalho de interpretação e estabelecimento de sentidos perpetrado pelo leitor, seja na fixação do que está claramente dado no texto, seja na busca dos sentidos lacunares, não claramente formulados e verbalizados.

Palavras-chave: Melville, Nietzsche, interpretação, ontologia.

ABSTRACT

This is a theoretical work on Herman Melville's *Moby-Dick* and its relation with the anti-metaphysical philosophy of Friedrich Nietzsche as found especially in *Twilight of the Idols* and *On Truth and Lie in an Extramoral Sense*. It is shown that the ontological nature of *Moby-Dick*, the novel, finds a partial answer in the notion of metaphysical impossibility developed by the German philosopher. In order to accomplish this goal, a systematization of Nietzsche's thought was made, so that an interpretative approach of the literary text could be carried out emphasizing a dialogue with his philosophy, and, alternatively, Heidegger's. In compliance with Iser, this study takes into consideration the fact that comprehension is achieved through interpretation and what the reader is able to perceive in the literary text, either reinforcing what is already given there, or searching for what is unformulated and non-verbalized in it.

Keywords: Melville, Nietzsche, interpretation, ontology.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 FUNDAMENTOS.....	17
1.1 LITERATURA E FILOSOFIA: FORMAS ONTOLÓGICAS DE EXPRESSÃO.....	17
1.1.1 O discurso literário e o discurso filosófico: convergências.....	17
1.1.2 Em busca da forma excedente dos discursos filosófico e literário.....	19
1.1.3 Possíveis classificações dos discursos filosófico e literário excedentes.....	21
1.2 REFUTAÇÃO DA IMPORTÂNCIA DA RAZÃO: HEIDEGGER.....	25
1.3 DE HEIDEGGER A NIETZSCHE: UM RETORNO.....	27
2 NIETZSCHE.....	33
2.1 UMA TEORIA DO CONHECIMENTO NIETZSCHIANA.....	33
2.2 O FUNDO METAFÍSICO DE <i>O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA</i>	41
2.3 UMA PARADOXAL METAFÍSICA DA IMANÊNCIA.....	52
3 MOBY-DICK, DE MELVILLE: PROCURA.....	61
3.1 PRÓLOGO	61
3.2 OS PREÂMBULOS DE <i>MOBY-DICK</i>: PROCURA DA ONTOLOGIA DE UM ESCRITOR.....	63
3.2.1 Aspecto geral dos Preâmbulos.....	63
3.2.2 O primeiro Preâmbulo.....	70
3.2.3 O segundo Preâmbulo.....	73
3.2.4 Os narratários dos Preâmbulos	76
3.2.5 Preâmbulos: relações com Melville e com a filosofia.....	79
3.2.6 Preâmbulos: conexões.....	89
3.3 O NÍVEL NARRATIVO EM <i>MOBY-DICK</i>: PROCURA PSICOLÓGICO-EXISTENCIAL E PROCURA ONTOLÓGICA.....	93
3.3.1 Prólogo.....	93
3.3.2 <i>Moby-Dick</i> , por meio de Ishmael e Ahab	94
3.3.3 Ahab como personagem nietzschiano.....	116
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	132

INTRODUÇÃO

O interesse pela obra de Melville surgiu durante o Curso de Graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O caráter itinerante e vazio, tão comum ao aparente despropósito da história de aventura, foi então também flagrado nos sentimentos de exclusão e de total ausência inerentes àquele que talvez seja o principal personagem urbano de Melville – Bartleby. Tal personagem, ou melhor, a *short-story* a que dá nome, acabou por tornar-se tema de dissertação de mestrado em Teoria da Literatura, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Em tal ocasião, vislumbrada a possibilidade de ampliar o estudo da literatura à conexão com outras áreas do conhecimento que pudessem de alguma forma explicar a repetição e a permanência de um certo modelo de personagem de aventura em plena cidade, tentou-se aproximar o texto de Melville de *O Conceito de angústia*, de Kierkegaard. A angústia parecia, à época do estudo, servir como substrato à necessidade ou imposição de escape que tão facilmente se encontrava na obra que Melville dedicara a Wall Street. Foi preciso justificar, porém, como o escape se realizava quando não acontecia por meio da aventura propriamente dita, com que o leitor de Melville estava acostumado, mas pela imutabilidade e quase mudez de um escriturário que preferia permanecer imóvel (*stationary*, no original de *Bartleby*) diante da constante proposta de movimento oferecida pela sociedade burocrática afluente de Nova York, epitomizada, na narrativa em questão, por um advogado. Tal justificativa é até certo ponto muito simples: para quem não compactua com um mundo por demais enrijecido e por demais convicto dos caminhos já escolhidos, não há possibilidade de escape.

À luz dessa primeira constatação, retirada de uma obra urbana de Melville, é que sua aventura marítima anterior pôde começar a girar em *outro eixo* para o autor deste trabalho: *aquela* em que viajar em busca da alteridade passa a ser mera ilusão e fuga de si próprio. Assim, por exemplo, uma obra como *Moby-Dick*, apesar de ocorrer em grande parte no mar, já não trata tão-somente de aventuras, mas de uma *procura* travada no interior de seu protagonista e objetificada na figura de um animal monstruoso – procura que se ancora na impossibilidade de o protagonista confrontar o mundo ou dele escapar sem enfrentar a si mesmo e sua ignorância ontológica.

Se a aventura marítima e a busca do elemento exógeno e do *exótico* a que ela em geral se atrelava tinha sentido para o público leitor oitocentista que via a narrativa de viagem como diversão e entretenimento, para Melville, um viajante contumaz, tal espécie de aventura perdera mais facilmente o propósito. Seu texto urbano deixa ver que tinha vocação menos para divertir do que para buscar-se, menos para contar do que para perguntar, menos para acomodar-se do que para espantar-se. Assim, *Bartleby* configura-se em uma demonstração de que estar entre seus pares implica abstenção e ausência, instaurando, paradoxalmente, uma distância ainda maior do que aquela ingenuamente buscada entre os ilhéus da Polinésia nos personagens do início da carreira, quando o escritor norte-americano precisava atender aos anseios de um público carente de histórias de “outro mundo”. A partir da aventura urbana, é possível ler Melville sob outra chave, segundo a qual o afastamento propiciado pela aventura em alto-mar cede lugar ao afastamento inerente à procura interior. Viagem e permanência, assim, se igualam. Viajar não é preciso quando o espírito – como diz a epígrafe deste trabalho – permanece o mesmo independentemente de onde se esteja, isto é, quando permanece sempre à procura de uma incerta ontologia.

É este, portanto, o tema central do trabalho: a permanência de um estado de coisas interrogativo como condição fundamental da jornada humana; a superfluidade da viagem de aventura diante da percepção de que o mundo não se abre à compreensão integral por meio do deslocamento no espaço e no tempo, e de que o papel do homem é, muitas vezes, de simples e atônito espectador. Daí o interesse da pesquisa em perceber o quanto é possível encontrar o Melville *escritor*, sua ontologia, no próprio texto preambular que insere na abertura de seu romance, e não necessariamente na narrativa da aventura ou do deslocamento que seus personagens realizam.

Os obstáculos à compreensão do mundo pelo homem também aparecem naturalmente apontados, contudo, ao longo de toda obra narrativa de Melville e será preciso aqui delimitá-los, investigando-os de maneira restrita e atenta. Pela própria natureza inquiridora que se encontra no escritor nova-iorquino, tal procedimento será feito em relação direta com o discurso da filosofia, que, por sua vez, representa, ou ao menos pretende representar, o mundo do “espantar-se” e do “perguntar-se” de maneira mais profunda do que as outras formas sob as quais o pensamento se expressa. Assim, se a literatura de Melville parece convocar sem muito esforço um diálogo com a filosofia, este trabalho socorrer-se-á de quem executa, na própria filosofia, trajetória em parte semelhante à do autor norte-americano: Nietzsche. Se em alguns personagens melvillianos há uma procura pela ontologia do viver que não encontra resposta efetiva no âmbito do próprio viver, mas somente no aniquilamento, na morte, em Nietzsche tem-se a contrapartida filosófica em que a mesma procura é resolvida por meio de uma intransigência favorável à vida, abstendo-se em grande parte da busca da resposta e adotando uma atitude intransitivamente estética diante do viver. Dessa forma, o filósofo alemão é capaz de oferecer uma iluminação especial e uma solução de continuidade à obra inquiridora de Melville, e também o faz pragmaticamente, pois, ao contrário deste, que em certo ponto da carreira abandonou a prosa para dedicar-se ao silêncio e à imagética da poesia, continuou a perquirir os sentidos possíveis da existência sem calar-se e sem cansar-se da palavra arrazoada (pelo menos até o momento do colapso de 1889) sempre coberta por uma ironia que punha a razão apenas como um elemento facilitador do viver.

A tentativa de compreender à luz de Nietzsche a procura ensaiada por Melville explicar-se-á pela possibilidade/impossibilidade, inerente à filosofia, de abarcar a realidade integralmente, de compreender sua ontologia. A procura em Melville encontrará, assim, uma resposta dialógica no pensar de Nietzsche. Tentar-se-á responder às trajetórias pessoal e literária de Melville, que são inextricáveis, com a hipótese de que a filosofia do autor alemão apresenta possíveis, mas não mais do que possíveis, soluções. Ao adotar esse esquema subjacente de pergunta e resposta, o trabalho não deixará, pelo menos, de respeitar a cronologia, pois o problema configurado por e em Melville antecede uma possível resposta de Nietzsche. Tal resposta, contudo, não pôde dar-se de maneira direta, pois ambos os autores ignoraram-se reciprocamente: não há nenhuma comprovação de que Nietzsche tenha lido Melville, que, segundo se verificou, não é

citado em nenhum momento da obra do filósofo alemão. Saliente-se também que não há possibilidade de que a obra narrativa de Melville tenha sido influenciada por Nietzsche, já que o escritor norte-americano publicou sua última narrativa de fôlego (*The Confidence-man*) em 1857, ano em que Nietzsche contava apenas treze anos (o período de intersecção das vidas de ambos se deu entre 1844 e 1891, e o período de intersecção relativo à produção efetivamente publicada pelos dois autores se reduz a 1872-1888, época em que Nietzsche estava em plena atividade, mas em que Melville dedicava-se já somente à poesia¹). Como já se pode ver, a aproximação entre os autores não será feita à luz de qualquer espécie de influência e nem pela lógica das “fontes”, como foi/é procedimento comum na Literatura Comparada. Importará aqui, isto sim, encontrar nas obras de Melville e Nietzsche aquilo que indique uma possibilidade de diálogo, elaborado pelo leitor e autor do trabalho.

A partir da constatação de que seria possível construir esse diálogo, surgiu a primeira e imatura idealização da tarefa a ser executada: a trajetória panoramicamente interrogativa de Melville (cujo maior índice talvez seja a ignorância ontológica de Ahab), que, mais especificamente, é trajetória provocadora de perplexidade (como em *Bartleby*) ou, ainda, trajetória ressentida e transformada em escárnio (como em *The Confidence-man*), poderia ser, pela ótica de um determinado leitor, respondida e confirmada pela filosofia de Nietzsche? Tal questão, porém, revelar-se-ia muito ampla, impondo um recorte mais modesto e sintético. Confirmada a impossibilidade de analisar as citadas obras de Melville em toda sua extensão e de, ainda, lê-las à luz da filosofia de Nietzsche – trabalho de proporções gigantescas e muito além de nossas possibilidades –, optou-se pela restrição, na obra de Melville, àquele texto que se julga mais amplamente cobrir o escritor nova-iorquino: *Moby-Dick*. Este, por sua vez, será delimitado e reduzido, tanto quanto possível, ao tema da “procura”, ou seja, da necessidade de compreensão do mundo, sob três facetas: a procura pela ontologia de um escritor (em que se estudam os preâmbulos de *Moby-Dick* e o próprio Melville escritor por meio das entidades extradiegéticas ali apresentadas por um narrador-editor), a procura pela ontologia de si mesmo (referente aos elementos psicológico-existenciais encontrados em primeira pessoa no personagem-narrador do romance, Ishmael²) e a procura pelo sentido do mundo metaforizado em uma

¹ *Billy Budd*, obra narrativa publicada postumamente, teria sido escrita entre 1885 e 1891.

² Ao longo do estudo, usar-se-á a grafia inglesa “Ishmael” (e não “Ismael”), de acordo com a tradição bíblica em língua inglesa e com o original de Melville.

baleia (procura propriamente ontológica elaborada pelo protagonista, Ahab³). No que diz respeito à obra de Nietzsche, que será utilizada como referencial filosófico para o diálogo com a trajetória aqui construída de Melville, todos os títulos do autor alemão a que se teve acesso (cf. o item “Referências bibliográficas” deste trabalho) serão passíveis de utilização, porém selecionados para atender aos questionamentos ontológicos das entidades extradiegéticas e dos personagens estudados. Como se verificará, todavia, há uma preponderância de dois textos do autor alemão: *Crepúsculo dos ídolos* e *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*.

Este trabalho sustentar-se-á por meio de pesquisa bibliográfica e tentará fazer com que haja um diálogo entre os autores. Pelo fato de tal procedimento conferir uma significação possível, e não dogmática, ao que está dito nos textos estudados, interpretando e visando a compreendê-los, mas jamais os explicando de maneira definitiva, há uma tendência a uma abordagem hermenêutica, de certa forma influenciada pela filosofia de Heidegger, já que tal autor parece bem atender ao embate entre questões ontológicas e ônticas que permeiam a condição humana em geral e, por conseguinte, a condição “humana” dos personagens de Melville estudados à luz de Nietzsche em particular. Como se acredita que as relações e os sentidos encontrados para as obras literárias que se estuda são sempre idiossincráticos, leva-se também em consideração o modo pelo qual o leitor preenche as lacunas do texto, afirmando, nesse preenchimento, sua subjetividade. Nesse sentido, alguns aspectos da obra de Iser serão considerados – ao final do trabalho, para não interferir a todo momento na interpretação propriamente dita – como forma de encontrar um esteio teórico para a ação interpretativa e intuitiva de leitor. A análise da narrativa propriamente dita, por sua vez, no que diz respeito às personagens ou entidades que dela participam interna ou externamente, será feita com base na terminologia de Genette em *Discurso da narrativa*. Outro fator importante a ressaltar no que diz respeito ao texto artístico aqui estudado (*Moby-Dick*) é o de que todos os excertos utilizados serão traduzidos, pelo próprio autor do trabalho, em nota-de-rodapé, apesar da existência de traduções no mercado editorial brasileiro.

Como as questões suscitadas pela própria delimitação do tema extrapolam a mera contingência da fronteira geográfica nacional, isto é, são questões que dizem respeito a algo comum ao homem ocidental, o trabalho justifica-se como contribuição não

³ Apesar de a Bíblia em língua portuguesa grafar “Acab”, usar-se-á o nome conforme se encontra no original de Melville, isto é, de acordo com a tradição bíblica em língua inglesa.

só para o conhecimento de um autor literário ainda pouco estudado no Brasil, mas também como reforço ao vínculo do leitor brasileiro à literatura estrangeira e, em especial, à norte-americana. É claro que, da perspectiva de um nacionalismo mais ferrenho, sempre haverá uma certa desconfiança em relação a um estudo que enfoca principalmente um autor estrangeiro – raciocínio que se expressa mais claramente, talvez, em uma pergunta como “Qual a relevância do estudo da obra de um escritor norte-americano do século XIX para o público leitor de um país distante como é o Brasil?”⁴. Pode parecer que uma análise cujo objeto seja uma obra que nada represente da realidade imediata da sociedade em que o próprio analisador se encontra, ou uma análise que não busque vincular diretamente uma realidade passada e estrangeira a uma presente e nacional, seja uma atitude suscetível de receber a pecha de um outro conceito, mais universal que o conceito de nacionalismo, que é o de alienação. Porém, passar ao largo dessa preocupação é primordial quando se quer, além da busca de uma possível originalidade, contribuir para que a academia brasileira dialogue com o que está além dos limites do país. O estudo justifica-se também – apesar de voltado tão-somente a uma pequeníssima parcela da obra de dois autores – pela necessidade de se ampliar a relação interdisciplinar entre literatura e filosofia. Pôde-se constatar, durante a pesquisa, que essa espécie de estudo é ainda pouco difundida no Brasil e que, por isso, talvez venha a despertar o interesse pela elaboração de futuros estudos, mais completos.

É importante salientar que a questão do diálogo interdiscursivo filosofia/literatura será primeiramente abordada (Capítulo 1) de maneira retroativa e reflexiva, pois, sob o simples aspecto da comparação idealizada entre ambas as disciplinas, repousa, à revelia dos limites estabelecidos pela pesquisa, uma preocupação anterior de fundo epistemológico, a qual fará com que seja necessário buscar as raízes de tal diálogo/comparação nos fundamentos (mais filosóficos do que literários) da própria atitude que pretende comparar filosofia e literatura. Atente-se ainda, paralelamente, para o fato de que esses fundamentos filosóficos acabam indo ao encontro do próprio conteúdo compreensivo-interpretativo da tese, que se concretiza sob forma de texto teórico e, portanto, sob a injunção da racionalidade, pois a metalinguagem da interpretação pela qual a tese se constrói é explícita e inescapavelmente reflexiva e, por isso mesmo, instaurada mais ao lado da racionalidade filosófica tradicional do que do discurso

⁴ Esta pergunta e a reflexão do período que a ela se segue foram retiradas de minha Dissertação de Mestrado.

literário, ainda que a obra que forneça o objeto principal do estudo seja eminentemente literária. Toda argumentação aparece sob a forma racional, e o discurso literário, que não requer, enquanto objeto estético, nenhuma necessária apreciação lingüística e interpretativa para tornar-se mais ou menos artístico, acaba, no âmbito acadêmico, por depender do encadeamento de argumentos para sustentar-se. O trabalho interpretativo, como já se disse, está subjugado a uma premissa básica da filosofia, que é a reflexão – e negá-lo seria o mesmo que abdicar de desempenhar um papel social e também político, já que a opção pela quietude de uma contemplação estética e extática diante da arte seria tomada como um ato quase religioso, repelindo, por seu silêncio, o diálogo que em geral se trava na arena acadêmica. Assim, não deixa de ser irônico que falar de um discurso poético e defender sua força seja algo que se consolide sob forma não poética. Em outras palavras: o discurso reflexivo e racional prepondera sobre o poético mesmo quando se faz a defesa deste frente àquele.

O objetivo do trabalho é o de despertar no leitor acadêmico a necessidade de transcender a questão da literatura como discurso ilustrativo de uma determinada situação histórica ou social, fazendo-a passar a discurso cada vez mais autônomo e independente, mas, ainda assim, formalmente histórico e social. Percebe-se que, no contexto da sociedade brasileira atual, é comum, como nas demais sociedades ocidentais, no que diz respeito à interpretação do mundo, a preponderância dos discursos que se voltam mais diretamente à vida prática e cotidiana, como o discurso jornalístico, por exemplo. Resta muitas vezes à literatura um papel secundário de mero entretenimento e diversificação do viver, como se fosse atividade de lazer somente. Destituída do papel de forma que carrega em si mesma a realidade, a literatura tende a banalizar-se. Talvez se possa ter a esperança de que a relação com a filosofia resgate para o literário uma condição mais elevada, hoje ocupada por ciências tomadas como “superiores” e “realmente” definidoras da vida, como, por exemplo, a ciência econômica e a ciência política.

No primeiro capítulo, apresentar-se-á um esboço da questão filosofia x literatura, no âmbito mais propriamente relacionado à reflexão filosófica do que à literatura. Para tanto, serão muito brevemente levadas em consideração algumas perspectivas de Platão, Aristóteles, Heidegger e Nietzsche. Far-se-á, também, uma especulação sobre a questão da superioridade do discurso filosófico em relação ao literário e tentar-se-á demonstrar que tal superioridade não se sustenta, desde que se considere a perspectiva nietzschiana,

segundo a qual há uma relação de contigüidade, e não uma relação hierárquica, entre ambos os discursos.

No segundo capítulo, a filosofia de Nietzsche, de difícilíssima sistematização, será apresentada sob um recorte que contempla as necessidades específicas deste trabalho, o qual nela busca encontrar a base necessária para a análise da porção da obra de Melville aqui abordada. Da obra do filósofo alemão, estuda-se em especial a cosmologia de *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, as contradições de *O nascimento da tragédia* e o materialismo radical de *Crepúsculo dos ídolos*.

No terceiro capítulo, analisar-se-á *Moby-Dick*, de Melville, à luz da filosofia nietzschiana, ou em diálogo com ela. Tal diálogo não se dará, contudo, de forma visível, isto é, como se os textos de ambos estivessem postos lado a lado, estruturalmente. Trata-se mais de um diálogo realizado de maneira subjacente e expresso no próprio texto interpretativo. Porém, para compensar a possível falta de visibilidade dos vínculos entre os autores, far-se-á também uma tentativa de aproximar vários aforismos de *Crepúsculo dos ídolos* do protagonista do romance de Melville, Ahab, tornando a relação mais positiva, isto é, textual e concreta.

No capítulo reservado às considerações finais, apresentar-se-á uma justificativa para a ausência de um método tradicionalmente comparativo que pudesse servir como base para a realização do trabalho. Dada a subjetividade da relação aqui feita entre Nietzsche e Melville, a comparação acaba por repousar não sobre a materialidade do suporte textual, mas sobre a idealização de igualdades (e diferenças) entre os autores, procedimento por demais idiossincrático que, como método, é um aproveitamento de princípios da Estética da Recepção, valorizando o papel do leitor na construção do significado. No mesmo capítulo, apresentam-se também as considerações finais propriamente ditas.

1 - FUNDAMENTOS

*Há épocas em que o homem racional e o homem intuitivo ficam lado a lado, um com medo da intuição, o outro escarnecendo da abstração.*⁵

Nietzsche

1.1 LITERATURA E FILOSOFIA: FORMAS ONTOLÓGICAS DE EXPRESSÃO

1.1.1 O discurso literário e o discurso filosófico: convergências

Não há dúvida de que, no mundo Ocidental, aquilo que se costuma chamar de Literatura deita suas raízes no que se conhece como discurso mitopoético. Tal discurso contrapõe-se ao que se convencionou nomear como discurso racional, cuja formação primeira se dá, segundo a tradição, a partir dos filósofos pré-socráticos ou físicos. Anterior ao discurso racional, o discurso mitopoético (re)aparece, na modernidade, sob várias formas, dentre elas o conto, a novela e o romance – formas tipicamente narrativas e em sintonia, ainda que longínqua, com o *epos* grego.

Talvez a característica fundamental por que o discurso mitopoético ou literário – e aqui já se leva essa forma à sua amplitude máxima em terminologia moderna – seja percebido é a do discurso que não afirma diretamente verdade nenhuma, sendo

⁵ Assim continua o trecho de *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*: “(...) Enquanto o homem guiado por conceitos e abstrações, através destes, apenas se defende da infelicidade, sem conquistar das abstrações uma felicidade para si mesmo, enquanto ele luta para libertar-se o mais possível da dor, o homem intuitivo, em meio a uma civilização, colhe desde logo, já de suas intuições, fora a defesa contra o mal, um constante e torrencial contentamento, entusiasmo, redenção. Sem dúvida, ele sofre com mais veemência, quando sofre: e até mesmo sofre com mais frequência, pois não sabe aprender da experiência e sempre torna a cair no mesmo buraco em que caiu uma vez. No sofrimento, então, é tão irracional quanto na felicidade, grita alto e nada o consola. Como é diferente, sob o mesmo infortúnio, o homem estóico instruído pela experiência e que se governa por conceitos! Ele, que de resto só procura retidão, verdade, imunidade a ilusões, proteção contra as tentações de fascinação, desempenha agora, na infelicidade, a obra-prima do disfarce, como aquele na felicidade; não traz um rosto humano, palpitante e móvel, mas como que uma máscara com digno equilíbrio de traços, não grita e nem sequer altera a voz: se uma boa nuvem de chuva se derrama sobre ele, ele se envolve em seu manto e parte a passos lentos, debaixo dela.” (NIETZSCHE, 1996, p. 60).

(abstraídos os demais gêneros) convencionalmente recebido como *narrativa* ficcional e estando, por isso, isento da acusação de mentira – algo já apontado por Sidney, ainda que não em relação à narrativa, em momento tão distante quanto o final do século XVI na sua *Defesa da poesia*: “De todos os escritores sobre a face da Terra, o poeta é o que menos mente e, ainda que quisesse, ser-lhe-ia impossível fazê-lo (...). Ninguém seria tão simplório a ponto de dizer que Esopo mentiu nas suas fábulas” (SIDNEY, 2000, p. 120).

No fundamento desse raciocínio, está presente a dicotomia verdade/ficção, cujos termos caberiam, segundo preceito e vocabulário aristotélicos, respectivamente à história e à poesia, uma tratando do que de fato aconteceu e, a outra, do que poderia ter acontecido.⁶ Além disso, ainda nos termos aristotélicos, a poesia, em contraposição vantajosa em relação à história, trataria do universal, ao passo que esta se ocuparia do particular.⁷

Procedimento classificativo e hierárquico *similar* ocorre no livro V de *A República*, em que Platão faz a distinção entre conhecimento logicamente articulado (*episteme*) e opinião (*doxa*).⁸ Tal similaridade, que se propõe aqui, reside no fato de que a poesia gozaria de uma certa prevalência em relação à história, tanto quanto a filosofia – tida como a detentora do verdadeiro conhecimento das idéias ou formas – gozaria sobre a simples opinião, mero reino do sensível (assim, poesia : história :: filosofia : opinião). Pelo fato de a poesia dar acesso ao universal (aquilo que se justifica pela conexão causal que une os acontecimentos narrados de maneira organizada e necessária), e porque a filosofia dá, ou pretende dar, acesso ao absoluto, ambas teriam algo em comum – uma certa *superioridade*. O *necessário* (no sentido de “inescapável”, “obrigatório”), na poesia,

⁶ “... Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu [prerrogativa do historiador]; é, sim, o de representar o que poderia acontecer.” ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a, 36.

⁷ “A oposição entre poesia e história (que não se reduz à oposição entre verso e prosa [...]) exprime-se agora pela oposição entre o *acontecido e disperso no tempo* (história) e o *acontecível, ligado por conexão causal* (poesia). ‘Acontecido’ e ‘acontecível’ são ambos verossímeis; mas só os acontecimentos ligados por conexão causal são necessários.” SOUSA, E. de (in: *Poética*, [Comentário], p. 286).

⁸ “... Não estaremos certos em dar o nome de conhecimento ao pensamento do indivíduo que conhece, e o de opinião ao que simplesmente conjectura?” Platão, *A República*, 476d. Cf. também Hegel, *Introdução à história da filosofia*: “Este contraste entre opinião e verdade, que é muito surpreendente, e está em nosso tempo em pleno vigor, e é muito pronunciado, o encontramos também na história da filosofia, por exemplo, no tempo de Sócrates e Platão, numa época de decadência da vida grega, em que Platão põe em relevo a diferença entre *doxa* e *episteme*”. (HEGEL, 1986, p. 18).

é tão presente quanto o mesmo caráter necessário que o mundo apresenta a quem dele tem consciência e sabe como exprimi-la (tal consciência) em linguagem conceitual.⁹

A poesia é, portanto, uma forma de organizar e tornar necessário o que antes não se apresentava organizado e nem de maneira necessária, tanto quanto a filosofia, como discurso que visa ao conhecimento de tudo o que há, também é uma forma de organizar e sistematizar o que está dado na experiência e no mundo, conferindo-lhe certa necessidade ideal. Essa *superioridade* do discurso poético e do discurso filosófico implica a existência – pelo menos teoricamente – de uma *inferioridade* discursiva, representada, em Aristóteles, pelo discurso da história e, em Platão, pela simples opinião. História e opinião, assim, mostram-se carentes de acesso a um saber pretensamente ontológico que somente a poesia e a filosofia teriam o privilégio de desfrutar. Essa pretensão ontológica da filosofia e da poesia é o que as distinguiria dos demais discursos, tornando-as, em certo sentido, convergentes.

1.1.2 Em busca da forma excedente dos discursos filosófico e literário

Quando, por meio da palavra escrita, se tenta construir um discurso mais propriamente racional, ingressando, portanto, em algo cuja característica principal seja a busca da definição clara do conceito, da verdade, parece não haver dúvida de que se esteja tratando de filosofia. O discurso racional, ou filosófico, de Platão em diante, não tem como característica primordial o voltar-se para o passado a fim de narrar o que aconteceu ou o que poderia acontecer, prerrogativas de uma linguagem narrativa; o modo verbal predominante do discurso filosófico é o indicativo,¹⁰ sua intenção é a afirmação de que este ou aquele raciocínio tem ou não sentido dentro de um balizamento eminentemente conceitual. É claro que a filosofia se faz muito em função do passado, isto é, da própria

⁹ Obviamente, a teoria platônica não concordaria com essa tese, pois para Platão, “(...) os poetas são imitadores de um tipo inferior: lidam com um universo de impressões enganosas, ocupados que estão em olhar as sombras nas paredes da caverna. Eis que a *mimesis* diz respeito não ao conhecimento (episteme), mas à opinião (doxa): às coisas, não às idéias; ao mutável, não ao absoluto e ao eterno.” (DOBRÁNSZKY, 2002, p. 14)

¹⁰ O presente do indicativo expressa uma força declarativa comum e desejável ao espírito científico. Temporalmente, sua validade excede o presente, conferindo perenidade ao que é dito. De acordo com a perspectiva segundo a qual a tarefa da filosofia é conceituar da maneira mais abrangente possível, tal tempo parece ser o tempo por excelência da filosofia.

História da Filosofia, mas seu tempo verbal predominante, o presente, já revela uma maior preocupação com o conceito (portanto, com a atitude reflexiva, que leva o sujeito pensante a voltar-se sobre si mesmo visando à compreensão de seu *hic et nunc*) do que com o relato, que, por sua vez, é mais voltado à própria enumeração sequencial do que ocorreu, mesmo quando a organização textual não é linear, como já bem atestam as narrativas antigas com início *in media res*.

Há, no entanto, filósofos cuja preocupação primeira não é criar um sistema próprio e que trabalham principalmente com outras formas, aparentemente assistemáticas ou que, pelo menos, repelem a sistematização pela sistematização, como, por exemplo, o aforismo,¹¹ sofrendo, por isso, desaprovação de uma tradição filosófica para a qual o abandono do encadeamento inerente ao método sistemático de exposição não deixa de representar certo demérito. Para essa tradição filosófica, o sistema como que responderia à tendência de totalidade a que se inclina toda “verdadeira” filosofia, aspirante à unicidade – e o filósofo que escapa de tal lógica acaba por ocupar um lugar que, para a mesma tradição, se poderia dizer excedente, híbrido ou intermediário.

De outra parte, no campo estritamente narrativo do chamado discurso mitopoético, artístico, literário ou poético (a partir deste ponto usar-se-á um ou outro termo de maneira intercambiável), há escritores cujos registros fogem daquilo que se poderia chamar de “contar uma história”, ingressando em camadas mais profundas do pensamento humano que não são comumente vertidas em narrativas, mas sim em textos de natureza mais especulativa ou filosófica. Não resta dúvida de que esses escritores de narrativas jamais seriam classificados como filósofos. Porém, simplesmente chamá-los de escritores de ficção ou de simples contadores de história guarda em si, também, certo demérito. Assim, naquilo que deveria ser apenas narrativa, também se imiscui um traço excedente, um querer filosófico.

¹¹ Pensa-se eminentemente em Nietzsche. Comentando os aforismos de “Vontade de poder”, Heidegger (1991a, p. 11) diz: “Estas passagens não são em sua maior parte fragmentos incompletos ou observações rápidas; ao contrário, são ‘aforismos’ – como são chamadas costumeiramente as anotações de Nietzsche – cuidadosamente trabalhados. Mas nem toda anotação é automaticamente um aforismo, isto é, uma expressão ou declaração que fecha absolutamente suas fronteiras a tudo que é inessencial, admitindo apenas o essencial. Nietzsche observa em algum lugar, porém, que sua ambição é dizer em um aforismo breve o que os outros em um livro inteiro... *não* dizem.” (tradução minha, a partir do texto em inglês). Segundo constatou-se nesta pesquisa, a citação de Heidegger remete a *Crepúsculo dos ídolos*, p. 100, § 5: “O aforismo, a sentença, nos quais sou o primeiro a ser mestre entre os alemães, são as formas da ‘eternidade’; minha ambição é dizer em dez frases o que qualquer outro diz em um livro – o que qualquer outro *não* diz em um livro...”

1.1.3 Possíveis classificações dos discursos filosófico e literário excedentes

Sabe-se que a anteposição, nos termos extremos de uma proposição que agora aqui se instaura, entre o filósofo sistemático e o simples escritor de literatura ficcional, ocupando ambos, respectivamente, o ponto mais alto e o ponto mais baixo de uma hipotética hierarquia, deriva de uma simplificação (basta citar um terceiro exemplo – os diálogos platônicos – como algo que não se encaixa totalmente nem em uma nem em outra categoria: se não há sistema em Platão também não se pode dizer que não haja filosofia, e só porque há diálogo não se pode dizer que haja somente poesia). Aceitando-se, porém, a artificialidade do citado caráter simplificador como abertura de um caminho para uma abordagem razoavelmente organizada de textos literários e filosóficos, o ponto principal passa a ser o de chamar a atenção para o fato de que os discursos que preenchem os termos médios da proposição aqui apresentada – isto é, tanto o que se poderia chamar de *discurso filosófico não necessariamente sistemático*, quanto o que se poderia chamar de *discurso narrativo que busca algo além do simples narrar e descrever* – também perscrutam e interpretam a seu modo aquilo a que se propõe o discurso sistemático (e considerado hegemônico) do cânone filosófico. Assim, tendendo a equiparar os dois termos médios ao termo mais alto da proposição, configura-se uma primeira hipótese de trabalho: diante do discurso filosófico tradicional e sistemático, sugerem-se as presenças até certo ponto concorrentes do “discurso filosófico não necessariamente sistemático” (ou, mais simplesmente, “discurso filosófico assistemático”) e de um “discurso narrativo que busca algo além do simples narrar e descrever” (ou, mais simplesmente, “discurso literário especulativo”). Descartam-se, portanto, como foco desta investigação, os termos extremos da proposição: o discurso filosófico sistemático e o discurso literário que somente narra e descreve (em geral, com o intuito básico do entretenimento, seja na produção, seja na recepção do texto).

Para sustentar e justificar a escolha dos termos médios da proposição, um filósofo e um teórico da literatura são citados a seguir. O primeiro (Heidegger) fala sobre a injustificada dificuldade de aceitação de outro filósofo (Nietzsche) – como filósofo – na academia de seu país. O segundo (Genette) disserta sobre a dificuldade inerente ao senso comum de perceber na narrativa algo mais do que um simples relato.

Durante muito tempo se declarou no meio acadêmico alemão que Nietzsche não era um pensador rigoroso, mas um ‘poeta-filósofo’. Nietzsche não teria lugar entre os filósofos, que pensam apenas sobre assuntos abstratos e obscuros, muito distantes da vida. Caso se queira, ainda assim, chamá-lo de filósofo, ele terá de ser considerado como um ‘filósofo da vida’. Essa rubrica, favorita e perene, serve ao mesmo tempo para nutrir a suspeita de que qualquer outro tipo de filosofia é algo para os mortos, sendo, no fundo, dispensável. Tal visão coincide totalmente com a opinião dos que prezam em Nietzsche o mesmo ‘filósofo da vida’ que *finalmente* teria aniquilado o pensamento abstrato. Esses julgamentos comuns sobre Nietzsche estão errados. O erro será conhecido apenas quando a confrontação com ele for ao mesmo tempo associada à confrontação com a questão fundamental da filosofia.¹² (HEIDEGGER, 1991a, p. 5) (grifos do autor).

Caso se aceite, por convenção, permanecer no domínio da expressão literária, definir-se-á sem dificuldade a narrativa como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita. Esta definição positiva (e corrente) tem o mérito da evidência e da simplicidade; seu inconveniente principal é talvez, justamente, encerrar-se e encerrar-nos na evidência, mascarar a nossos olhos aquilo que precisamente, no ser mesmo da narrativa, constitui problema e dificuldade, apagando de certo modo as fronteiras do seu exercício, as condições de sua existência. Definir positivamente a narrativa é acreditar, talvez perigosamente, na idéia ou no sentimento de que a narrativa *é evidente*, de que nada é mais natural do que contar uma história ou arrumar um conjunto de ações em um mito, um conto, uma epopéia, um romance. (GENETTE, 1973, p. 255) (grifos do autor).

No que diz respeito à contraposição dos dois discursos filosóficos aqui apontados, o sistemático e o assistemático, a diferença seria fundamentalmente formal. Tanto que Heidegger não desprestigia *a priori* nenhum dos dois caminhos, chamando a atenção para a qualidade do texto nietzschiano como filosofia, independentemente da forma sob a qual se apresenta. Poder-se-ia dizer que Nietzsche marca sua presença no que se refere ao conteúdo mais fundamental da própria filosofia, que é, em resumo, além da tentativa de resposta à pergunta “o que é o ser?”, também a tentativa de resposta – com ou sem apelo à metafísica – à velha questão do porquê da existência de algo em vez de nada (“Por que existe afinal ente e não nada?”¹³). Assim, talvez se possa deduzir que, de qualquer maneira, tanto o sistema quanto a falta dele manter-se-iam (e manter-nos-iam)

¹² Esta questão é “O que é o ser?”, que Nietzsche, segundo Heidegger 1991a, p. 4, responde com a noção de “vontade de poder”. A mesma questão está em Aristóteles, *Metafísica*, 1028b: “E, em verdade, a questão que outrora se levantou, que ainda hoje é levantada e sempre o será, que sempre é matéria de dúvida – a saber o que é o ser – identifica-se com a questão: que é a substância? Pois é esta que alguns afirmam ser uma, outros mais de uma, e que uns dizem limitada em número e outros, ilimitada. E, por isso, também nós devemos considerar sobretudo, em primeiro lugar, e quase exclusivamente, o que é aquilo que *é* neste sentido.”

¹³ Esta pergunta se encontra em *Que é metafísica?*, de Heidegger (1996, p. 63).

ainda sob o domínio itinerante da *procura* por uma resposta, pelo que somos e por quem somos.

Quanto ao discurso literário narrativo que vai além do mero narrar e descrever, aqui chamado de discurso literário especulativo, observa-se que a distinção não é, como na filosofia, eminentemente formal, mas valorativa, pois tal discurso não guarda dessemelhança material (isto é, textual) para com o discurso literário do simples contador de histórias. Há, porém, uma suposição – errônea – do público em geral de que a organização e sistematização que torna a narrativa necessária seja algo natural e singelo para o escritor, que somente estaria a reproduzir mimeticamente a realidade, e não a instaurar e criar situações que funcionam como subsídios para a formação do imaginário do leitor e de sua subjetividade, inserta no mundo. Ainda que seja difícil traçar uma fronteira entre uma e outra espécie de texto narrativo sem a citação de exemplos concretos, pode-se ao menos dizer, por ora, que é ao leitor que cabe, em seu percurso, conferir uma qualidade mais profunda àquilo que parece um simples contar, evitando reduzir a narrativa a algo por demais evidente, a um começo, a um meio e a um fim.¹⁴

Assim, os dois autores citados, Heidegger e Genette, possibilitam ressaltar que uma determinada forma excedente do discurso filosófico e a (re)valorização do discurso literário sob outra perspectiva permitem ao leitor a concretização de algo que não deve ser tomado como necessariamente diferente ou distante no que diz respeito a seus conteúdos.¹⁵ Se a linguagem utilizada e a forma adotada pelos dois discursos são distintas, definir o conteúdo de um como sendo obrigatoriamente mais ou menos filosófico ou literário que o do outro constitui um problema bastante complexo, que reclama o estabelecimento de um limite mais claro entre o que seja a filosofia e o que seja a literatura, algo que não se está apto a realizar conceitualmente aqui. É possível, contudo, traçar indicações por meio de exemplos e da escolha de dois autores/objetos específicos, ensaiando-se indutivamente a comparação e estabelecendo, ao longo e ao final do processo, uma diferença/semelhança entre discurso filosófico e discurso literário.

Em termos gerais, literatura e filosofia reclamam modos específicos de abordagem. Ambas, porém, não escapam à lógica de que só são literatura e filosofia

¹⁴ No caso específico deste trabalho, tal percurso se dá sobre uma pequena parte da obra de Herman Melville.

¹⁵ “O conteúdo da filosofia existiu antes em forma de religião, na forma de mito, do que em forma de filosofia” (HEGEL, 1986, p.12).

porque há sempre um autor, um texto e um leitor. Para que se chegue a uma compreensão profunda daquilo que comumente se aceita como literatura, a prefiguração do discurso tido como literário (sugerida e perpetrada por um autor) interessa a esta análise tanto quanto dois outros fatores: a forma específica já objetivada sob a qual se oferece à fruição – isto é, o suporte material do texto (excluindo-se, como é natural à nossa época, a oralidade) – e a posterior concretização por parte do leitor. Sem a totalidade dessas três instâncias, produção, texto e recepção, a literatura não pode ser compreendida integralmente. Com isso, guarda-se certa distância do enfoque excessivamente cientificista presente nas análises formalistas e, mais tarde, estruturalistas, as quais acabavam por não contemplar a possibilidade de um fundamento ontológico da literatura, preferindo enclausurar-se muitas vezes em excessiva imanência.¹⁶ Prepondera aqui, então e ao contrário, a perspectiva segundo a qual o texto literário estabelece-se por meio da consideração do leitor, do texto e do autor. O discurso filosófico, por sua vez, aponta mais facilmente para sua origem, porque está isento do signo da ficção e porque se identifica imediatamente (ou pelo menos assim se espera) com seu autor e com a sistematização eminentemente racional e objetiva de seu pensamento, aguardada pelo leitor. Assim, escrever filosofia assistematicamente é em certa medida solapar o cânone no que ele tem de mais petrificado: a razão – e o encadeamento sistemático a ela inerente. O aforismo repele a sistematização e, conseqüentemente, a tradição filosófica, exigindo um receptor que o leia independentemente e sem conexão necessária com o que se lhe segue, em pouca extensão textual.

¹⁶ A abordagem científica de cunho formalista e suas derivações, como se sabe, valorizam em demasia o plano da expressão, em detrimento do plano do conteúdo e dos aspectos semânticos, os quais, ao contrário, se relacionam intimamente com um estudo de caráter mais pretensamente eidético que se pretende realizar aqui. Quando somente o significante é valorizado, ainda que se argumente em favor do entrelaçamento forma/contéudo, reduz-se quase que exclusivamente ao poema (à linguagem versificada, lírica) o caráter cognitivo do que se desvela pelo literário, ignorando, então, a narrativa, e também o drama, como formas sob as quais o pensamento poético também se estabelece. Esse procedimento exageradamente formalista, que contraria a possibilidade de que o romance seja uma forma sob a qual tanto a vida empírica quanto os valores últimos e absolutos da existência, isto é, sua (im)possível essencialidade, estejam conjugados, não será aqui utilizado, pois o texto literário a ser aqui analisado é *narrativo*.

1.2 REFUTAÇÃO DA IMPORTÂNCIA DA RAZÃO: HEIDEGGER

O estudo da relação literatura/filosofia impõe uma questão, que é a de investigar a hipótese da superioridade da razão sobre o discurso poético. O discurso racional, cujo representante máximo é a própria filosofia, oculta, contudo, elementos que a assemelham a discursos considerados como fantasiosos, como míticos, como arbitrários – enfim como discursos não-filosóficos. Talvez seja Heidegger quem mais se aproxime do problema, em *O que é isto – a filosofia?* (1978, p. 39-40):

Muitas vezes e quase por toda parte reina a idéia de que o pensamento que se guia pelo modelo de representação e cálculo puramente lógicos é absolutamente livre de qualquer dis-posição.¹⁷ Mas também a frieza do cálculo, também a sobriedade prosaica da planificação são sinais de um tipo de dis-posição. Não apenas isto; mesmo a razão que se mantém livre de toda influência das paixões, é, enquanto razão, pre-dis-posta para a confiança na evidência lógico-matemática de seus princípios e regras.

Talvez pelo fato de até mesmo a razão mais dura não escapar da dis-posição, isto é, deixar-se convocar por algo como a certeza de que está no caminho correto, é que Heidegger (1978, p. 25) defenda a tese de que somente a superação do páthos por meio da linguagem (ou mais especificamente por meio do alcance de uma língua como o grego) daria acesso à coisa mesma:

¹⁷ O próprio Heidegger esclarece o uso do termo dis-posição (“dis-position”) como tradução do grego *páthos* e sua relação para com o espanto próprio do filósofo: “Traduzimos habitualmente *páthos* por *paixão*, turbilhão afetivo. Mas *páthos* remonta a *páschein*, sofrer, agüentar, suportar, tolerar, deixar-se levar por, deixar-se con-vocar por. É ousado (...) traduzir *páthos* por dis-posição, palavra com que procuramos expressar uma tonalidade de humor que nos harmoniza e nos con-voca por um apelo. Devemos, todavia, ousar esta tradução porque só ela nos impede de representarmos *páthos* psicologicamente no sentido da modernidade. Somente se compreendermos *páthos* como disposição (dis-position) poderemos também caracterizar melhor o *thaumázein*, o espanto. No espanto detemo-nos (*être en arrêt*). É como se retrocêdessemos diante do ente pelo fato de ser e de ser assim e não de outra maneira. O espanto também não se esgota neste retroceder diante do ser do ente, mas no próprio ato de retroceder e manter-se em suspenso é ao mesmo tempo atraído e como que fascinado por aquilo diante do que recua.” (HEIDEGGER, 1978, p. 37).

A língua grega, e somente ela, é *logos*. (...) Para o momento sirva a indicação: o que é dito na língua grega é, de modo privilegiado, simultaneamente aquilo que em dizendo se nomeia. Se escutarmos de maneira grega uma palavra grega, então seguimos seu *légein* [pensar, raciocínio], o que expõe sem intermediários, O que ela expõe é o que está aí diante de nós. Pela palavra grega verdadeiramente ouvida de maneira grega, estamos imediatamente em presença da coisa mesma, aí diante de nós, e não primeiro apenas diante de uma simples significação verbal.

Estabelecido e aceito o acesso ao *logos* pela linguagem, não surpreende que o autor (1978, p. 42) chegue a insinuar, em famosa passagem, que a filosofia e a poesia guardam um certo parentesco:

Mas pelo fato de a poesia, em comparação com o pensamento, estar de modo bem diverso e privilegiado a serviço da linguagem, nosso encontro que medita sobre a filosofia é necessariamente levado a discutir a relação entre pensar e poetar. Entre ambos, pensar e poetar, impera um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem, intervêm por ela e por ela se sacrificam.

A valorização da linguagem por parte de Heidegger – em especial da capacidade inerente à língua grega de dar a conhecer por meio da própria palavra – diminui a necessidade de conceituar e, portanto, subverte a tradição filosófica. Segundo se nota, para o filósofo alemão, a própria palavra – como *manifestação*, e não como *instrumento* da linguagem – pode conter de maneira sintética, isto é, em menor extensão relativa, um sentido que desvela a verdade, integrando o ente ao Ser de uma maneira como que imediata. O procedimento filosófico da nomeação presente na antiga língua grega de que fala Heidegger pode ser compreendido, assim, como o é a poesia para o homem moderno – discurso em que os signos estariam mais carregados de sentido e, portanto, apresentados em sua plenitude.¹⁸

Essa interpretação favorável à *poesia*, ou à forma pela qual se conhece hoje a poesia, talvez aponte, analogamente, na *filosofia* heideggeriana, à própria necessidade de

¹⁸ Poder-se-ia dizer que, no poema, o sentido é conferido pela relação de concordância ou de oposição para com os signos circundantes, seja sintagmaticamente – no plano vertical, paralelo ou oblíquo do poema; no sintagma em si, na narrativa – seja paradigmaticamente – nas escolhas individuais e necessárias do termo mais adequado. Essa valorização da lógica estrutural, que aqui se faz, não é de todo inválida, na medida que, para além da preocupação formal mais aparente, acaba por estimar o próprio bastar-se da linguagem, defendido por Heidegger.

construção do sentido do Ser: assim como, de um lado, na poesia, o sentido só vem da percepção que o leitor tem daquilo que as palavras põem e compartilham entre si, de outro, na compreensão do mundo realizada pela filosofia, o Ser só se manifesta mais claramente quando os diversos entes *percebem-no* e *percebem-se* como portadores de um mesmo substrato. Para tanto, é necessário deixar que as palavras revelem e se revelem, assim como os fenômenos – sem que se tenha a obrigatoriedade de agir sobre elas com excessiva injunção da razão. Essa percepção conduz a aceitar que tudo o que é compreendido pelo homem se revela, mais do que é acessado indutivamente.

Se a linguagem traz consigo o poder do *logos*, do dizer como processo apofântico,¹⁹ e se se aceita a concepção de que esse processo determina a verdade de um enunciado, é preciso argumentar e ressaltar que Heidegger valoriza um procedimento não-racional para a justificativa de uma revelação da verdade, fato que estabelece, como já se apontou, uma distância entre a filosofia tradicional (centrada na razão) e o próprio Heidegger. Em sua filosofia, há, portanto, a defesa de uma conexão entre pensar e poetar, entendida como um “oculto parentesco” que se impõe pela linguagem.²⁰ Tem-se, por isso, com o filósofo alemão, um momento de convergência – via linguagem – entre filosofia e poesia.²¹

1.3 DE HEIDEGGER A NIETZSCHE: UM RETORNO

A proposta de convergência entre filosofia e poesia perpetrada por Heidegger não deixa, contudo, de ser por demais obscura e mística. Se é verdade que o autor consegue retirar do discurso filosófico tradicional o poder de tudo explicar, passando um

¹⁹ Observe-se que as raízes das palavras “fenômeno”, “luz” e “apofântico” (“declarativo” ou “revelativo”) são, em grego, muito próximas: *phainomenon*, *phaos* e *apophansis* (cf. BARRETT, 1962, p. 215).

²⁰ Um comentador mais recente parece bem resumir o processo: “[Para Heidegger], o dizer poético tem a virtude de escapar à realidade, a este ente oculto, dissimulado e desfigurado pela técnica; ele acede à verdade, portanto ao Ser. Somente o poeta, cuja ‘vocalização é a volta’ permite voltar ‘à proximidade da origem’” (JIMENEZ, 1999, p. 321).

²¹ “[Para Heidegger], é preciso elevar a filosofia de sua deformação ‘humanista’ até o ‘mistério’ do ser, ao seu desvelar-se originário. (...) Diz Heidegger que o ser se desvela na linguagem, não na linguagem científica própria dos entes ou na linguagem inautêntica do palavrório, e sim na linguagem autêntica da poesia.” (REALE, G. e ANTISERI, D. 1991, p. 590-591)

pouco dessa tarefa ao discurso poético ou ao discurso filosófico que a ele se assemelha, é também estranho que sua própria filosofia não se manifeste em linguagem poética ou aforismática, mas em longuíssimos arrazoados, em infinitas espirais que contemplam muito mais a racionalidade do que a poeticidade. No que diz respeito à análise da poesia, o autor, quando, por exemplo, faz seu longo estudo da obra de Hölderlin,²² reserva o uso da linguagem poética somente ao poeta, delimitando, portanto, campos distintos de atuação, ou seja, em tal estudo Heidegger não ousa *poetar*, optando por verter seus pensamentos sempre em linguagem filosófica. Isso talvez ocorra porque tradicionalmente o discurso interpretativo de obras poéticas é formalmente racional e sistemático, e não poético. Há, portanto, sempre e a contrapelo, quando se trata de interpretar o que é dito, uma volta à explanação, à explicação e à dissecação, procedimentos tipicamente racionais.

A filosofia heideggeriana está calcada, assim, em uma ambigüidade: ao fazer o elogio da poesia, simultaneamente despreza e preza a racionalidade. Despreza-a quando assume a linguagem poética como forma de revelação e diálogo íntimo com o ser, mas volta a prezá-la assim que resolve interpretar a poesia por meio de discurso racional.²³

Se Heidegger insiste na linguagem poética como forma de revelação do ser, Nietzsche, filósofo que foi objeto de estudos seus,²⁴ não o faz. É verdade que ambos valorizam o poder e a força do poeta (Heidegger o faz com Hölderlin) e do homem intuitivo (Nietzsche, em *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*), mas trata-se de valores e de crenças diferentes. A Nietzsche a barreira que impede o conhecimento integral do mundo tem impacto maior: não poder conhecer o mundo em sua totalidade,

²² Cf. Heidegger, M. *Hinos de Hölderlin*. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

²³ Uma decorrência possível dessa lógica ambígua é o reconhecimento de que diante do texto poético talvez a melhor alternativa crítica fosse a de calar-se, de receber o texto e fruí-lo sem a necessidade de parafrazeá-lo. O silêncio, porém, em face da expectativa criada pelo próprio mundo da filosofia, da crítica literária e da academia não se sustenta como forma possível de compreensão, pois ocultaria o pensamento sob o manto perene da latência. Resta então ao filósofo, ao crítico e ao acadêmico – diante, de um lado, da apresentação da poesia e da auto-suficiência da linguagem poética, e, de outro, da imposição e da injunção sociais de seus ofícios de filósofo, crítico e acadêmico – o “falar sobre” da interpretação. Não se pode avaliar com precisão se Heidegger apercebeu-se do quanto esse falar sobre poesia/literatura também pode configurar simples palavrório. A miríade de interpretações das obras literárias consideradas clássicas, por exemplo, parece, em certa medida, comprovar a incerteza sobre o sentido, sua variabilidade. Se é verdadeiro que uma nova interpretação pode acrescentar algo inédito ao texto interpretado, é também verdadeiro afirmar que o acréscimo em si, abstraída a novidade que por ventura carregue consigo, já é – como procedimento crítico – algo redundante e que nada tem de inovador. Propor, assim, mais uma interpretação possível de uma obra já exaustivamente estudada não é necessariamente atitude inovadora, mas apenas uma redundância que visa a bloquear e inibir o próprio silêncio de quem a propõe.

²⁴ Sua abordagem de Nietzsche será considerada neste trabalho.

isto é, saber que a razão é limitada, provoca-lhe a convicção, ou uma certeza mínima mas forte, de que os discursos sob os quais o pensamento se põe são manifestações que, independentemente da forma sob a qual se apresentem, pouco acrescentam à ignorância humana sobre o mundo, e que, além disso, são apenas discursos humanos com os quais não podemos jamais ter certeza de avaliar o mesmo mundo com justa medida.

Já lhe [ao homem] custa bastante reconhecer que o inseto e o pássaro se apercebem de um mundo completamente diferente do [mundo] do homem e que a questão de saber qual das duas percepções do mundo é a mais justa, é uma questão completamente absurda, uma vez que para poder ser respondida deveríamos já medir com a medida da *percepção justa*, ou seja, com uma medida não existente. Mas parece-me, sobretudo, que a “percepção justa” – isto significaria: a expressão adequada de um objeto no sujeito – [é] um absurdo contraditório: porque entre duas esferas absolutamente diferentes, como o sujeito e o objeto, não existe causalidade, nem exatidão, mas uma relação *estética*, isto é, uma transposição insinuante, uma tradução balbuciante numa língua totalmente estranha: para o que, em todo o caso, seria necessário uma esfera e uma força intermediárias construindo e imaginando livremente. (NIETZSCHE, s/d, p. 97) (grifos do autor).²⁵

É por isso que diante de um discurso como a filosofia, que, em geral, pretende explicar o mundo, Nietzsche adota uma atitude de repúdio e invoca o poder do homem intuitivo (lingüisticamente, o poeta) como forma de contrabalançar ironicamente o poder de que ela se investe. O que Nietzsche põe em jogo, assim, é mais a contigüidade dos discursos filosófico e poético do que propriamente alguma hierarquia entre eles; é, mais ainda, a noção de que qualquer discurso seria apenas discurso finito e imanente ao homem e à sua humanidade, a seu tempo – ao contrário de Heidegger, que, no afã de preservar a mesma contigüidade, eleva a linguagem a um processo revelador ou apofântico, incorrendo em uma mistificação que Nietzsche não endossaria. Diante da certeza de que o mundo não se abre ao homem, Nietzsche propõe a vida como atitude estética, como uma resposta às vezes irônica, às vezes sarcástica, à falta de sentido ou finalidade da própria vida:

²⁵ A citação é de *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, texto inserido na edição portuguesa de *O livro do filósofo*. O parágrafo citado não está presente na edição brasileira de *Os pensadores*.

*Nós é que inventamos o conceito de “finalidade”: na realidade não se encontra finalidade... Cada um é necessário, é um pedaço de destino, pertence ao todo, está no todo – não há nada que possa julgar, medir, comparar, condenar nosso ser, pois isto significaria julgar, medir, comparar, condenar o todo... Mas não existe nada fora do todo! – O fato de que ninguém mais é feito responsável, de que o modo do ser não pode ser remontado a uma *causa prima*, de que o mundo não é uma unidade nem como *sensorium* nem como “espírito”, apenas isto é a grande libertação – somente com isso é novamente estabelecida a inocência do vir-a-ser... (NIETZSCHE, 2006, p. 46 § 8) (grifos do autor).*

Com Nietzsche, o bloqueamento à ontologia, à causa primeira, é razão suficiente para não postular uma fé oriunda da crença na linguagem. Considerando-se sua filosofia, a proposta heideggeriana de equiparação entre a potência reveladora da poesia e a potência reveladora da filosofia soa por demais duvidosa, como se Heidegger quisesse de fato dar um salto qualitativo e acreditar na palavra como revelação.

Isento do salto heideggeriano, Nietzsche oferece-se como uma opção mais segura para a realização desta pesquisa. A descrença de que o homem tenha acesso a alguma ontologia, bem como a desconfiança de que os mundos ideais sejam uma forma de forjar a prevalência de uma moral niilista contrária à vida efetivamente atrelada à realidade, são elementos importantes para a compreensão do pensamento nietzschiano, conforme se observa neste trecho de um de seus últimos livros:

Derrubar ídolos (minha palavra para “ideais”) – isto sim é meu ofício. A realidade foi despojada de seu valor, seu sentido, sua veracidade, na medida em que se forjou um mundo ideal... O “mundo verdadeiro” e o “mundo aparente” – leia-se: o mundo forjado e a realidade... A mentira do ideal foi até agora a maldição sobre a realidade, através dela a humanidade mesma tornou-se mendaz e falsa até seus instintos mais básicos – a ponto de adorar os valores inversos aos únicos que lhe garantiriam o florescimento, o futuro, o elevado direito ao futuro. (NIETZSCHE, 2004b, p. 18) (grifos do autor).

As soluções que apelam a qualquer espécie de fé ou à crença em um Deus inalcançável são também refutadas pelo filósofo alemão como “respostas grosseiras” à característica principal de um filósofo: o pensar e seu corolário mais próximo, a razão.

“Deus”, “imortalidade da alma”, “salvação”, “além”, puras noções, às quais não dediquei atenção nenhuma, tempo algum (...). Sou muito inquiridor, muito *duvidoso*, muito altivo para me satisfazer com uma resposta grosseira. Deus é uma resposta grosseira, uma indelicadeza para conosco, pensadores – no fundo até mesmo uma grosseira *proibição* para nós: não devem pensar!... (NIETZSCHE, 2004b, p. 35) (grifos do autor).

Consideradas essas diretrizes do pensador alemão, este trabalho propõe uma leitura por ele inspirada de uma obra da literatura norte-americana, *Moby-Dick*. Pode-se dizer que o discurso de Melville metaforicamente deriva do ato de navegar, experiência de fato vivida pelo escritor. As viagens marítimas foram uma constante em sua vida pré-literária e, naturalmente, configuraram-se em subsídio para a ativação de seu imaginário. Navegar pode ser uma metáfora para a procura constante de um destino. No caso de *Moby-Dick*, esse destino é guiado pela obsessão monomaníaca do Capitão Ahab: o navio comandado por ele, o Pequod, persegue tão somente uma baleia, quase inalcançável, quase inatingível – pelo menos até o momento do choque, e do reconhecimento. A malfadada busca, provocadora da morte de muitos, talvez seja uma espécie de luta vã, passível de equiparação à luta inglória realizada pela razão à procura do conhecimento total e abrangente do mundo circundante, que sempre lhe escapa. Além disso, considerar a última citação acima, segundo a qual o apelo a Deus é uma forma de não pensar, será fundamental para a compreensão do protagonista, Ahab, no desfecho do romance.

Assim como o discurso de Melville, o discurso nietzschiano é linguagem que busca esclarecer até que ponto a razão e o conhecimento são possíveis, até aonde vão. Tanto Melville quanto Nietzsche percorrem trajetórias semelhantes, no sentido de que reconhecem a impossibilidade de conhecer o mundo integralmente. O gênero de que fazem uso, no entanto, é diferente. Melville, diante da citada impossibilidade, emprega em geral o discurso da prosa romanesca. Abdicando, assim, de explicar o mundo, o escritor norte-americano narra o que é estar onticamente nele sem saber o que se é ontologicamente e indaga-se sobre sua própria condição. Nietzsche, por sua vez, faz uso do discurso filosófico, mas não com a inclinação, inerente à filosofia, de acreditar que tudo é explicável ou aberto à explicação. O autor alemão ironiza o discurso filosófico e conceitual, reduzindo-o à fábula, à invenção, ao estabelecimento de normas apriorísticas sob as quais o homem encontra refúgio para viver mais facilmente, mais monossemicamente: para toda palavra, um conceito, um conforto – essa a mentira flagrada por Nietzsche no discurso filosófico. Vivendo o mundo como procura, tanto o

filósofo quanto o escritor de literatura talvez não façam mais do que sobreviver ao naufrágio da tentativa de explicação do mundo pela linguagem. Faz-se necessário, então, estudá-los mais concretamente, começando-se por Nietzsche.

2 NIETZSCHE

2.1 UMA TEORIA DO CONHECIMENTO NIETZSCHIANA²⁶

Anunciar ao homem que o conhecimento integral do mundo lhe está vedado: esta a base sobre a qual se ergue a filosofia de Friedrich Nietzsche. Seu pensamento é uma forma de conviver com tal condição de encobrimento e de vedação ao ser e aos reais fundamentos e causas da vida humana – sem, em geral, apelar a qualquer solução metafísica²⁷. O filósofo alemão não recorre a soluções que clamem pela instituição de um mundo inteligível que se pudesse estabelecer contra um mundo sensível. Em sua filosofia, vista como um todo, ainda que este “todo” seja de difícil sistematização, a dicotomia aparência/essência é refutada. Apesar de Nietzsche propor, em uma de suas últimas obras, a abolição completa dessa relação, pode-se dizer, para efeito de maior clareza expositiva, que toda sua filosofia repousa, ou pretende repousar, sobre uma das metades dessa dicotomia – a que diz respeito à aparência.²⁸

A partir da constatação de que há uma impossibilidade de acesso a qualquer espécie de objeto que exceda os limites da razão humana, em Nietzsche é possível encontrar uma alternativa que se configura em uma resistência a tal condição – alternativa que se poderia chamar de “vontade de ilusão”²⁹. Essa alternativa não chega, porém, a

²⁶ Diz-se “uma” porque não há, de fato, “a” teoria do conhecimento de Nietzsche. Este subcapítulo é apenas uma tentativa de encontrá-la ao longo da obra do filósofo alemão, tomando como ponto de partida seu texto intitulado *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. A impossibilidade de sistematizar o pensamento aforismático do autor fez com que o trabalho se aproximasse de seus textos ensaísticos, para tentar, neles, flagrar concordâncias e contradições para com a obra geral de Nietzsche. Dessa forma, *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* e *O nascimento da tragédia* pareceram textos adequados para deduzir o percurso do filósofo, em especial no que diz respeito à metafísica.

²⁷ No sentido comum que se dá ao termo, isto é, no sentido de algo que se volta ao mundo não-físico, não-imanente, transcendente.

²⁸ O processo dessa abolição ocorre mediante uma longa trajetória histórico-filosófica e se nos apresenta sinteticamente dividido em seis diferentes etapas na seção “Como o ‘mundo verdadeiro’ se tornou finalmente fábula – História de um erro”, de *Crepúsculo dos ídolos* (Nietzsche, 2006, p. 31-32), apresentada mais adiante neste trabalho.

²⁹ Toma-se como referência a já antiga expressão “Der Wille zum Schein”, de Hans Vaihinger, subtítulo da obra “Nietzsche und seine Lehre vom bewußtgewollten Schein” (“Nietzsche e sua doutrina sobre a ilusão consciente”), de Hans Vaihinger (Cf. Vaihinger, Hans. *La voluntad de ilusión em Nietzsche*. Madrid: Tecnos, 1998). A expressão de Vaihinger provavelmente advenha de dois trechos de *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, de Nietzsche. No primeiro trecho (p. 60), Nietzsche descreve o homem intuitivo, depois de descrever o homem racional: “(...) Ambos desejam ter domínio sobre a vida: este [o

configurar um conceito firme – como é constante na obra do filósofo, sempre avesso a uma tentativa mais rigorosa de definir claramente os termos sobre os quais trabalha –, mas se caracteriza, *grosso modo*, como uma tentativa de solução que visa, nos extremos, tanto a *tolerar* quanto a *celebrar* a vida dentro de seus limites sensíveis e *biológicos*, em contraposição aos limites, ou melhor, à ausência de limites relacionada a mundos inteligíveis e puramente metafísicos. Em primeiro plano tem-se, então, o viver governado por uma ética voltada à própria vida, ao fenômeno, à aparência (o termo “aparência” como sinônimo de fenômeno, à luz da filosofia de Nietzsche, radicaliza a distinção entre essência e aparência, pois toma o termo não como sendo “aparência de alguma essência”, mas como a única possibilidade aberta à percepção e ao conhecimento humanos. “Aparência” é, portanto, aqui, algo que dispensa a antonímia expressa em “essência”). Descarta-se, assim, elevar o conhecimento humano a uma esfera desconhecida e metafísica:

Em algum remoto rincão do universo cintilante que se derrama em um sem-número de sistemas solares, havia uma vez um astro em que animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais soberbo e mais mentiroso da “história universal”: mas também foi somente um minuto. Passados poucos fôlegos da natureza congelou-se o astro, e os animais inteligentes tiveram de morrer. – Assim poderia alguém inventar uma fábula e nem por isso teria ilustrado suficientemente quão lamentável, quão fantasmagórico e fugaz, quão sem finalidades e gratuito fica o intelecto humano dentro da natureza. Houve eternidades em que ele não estava; quando de novo ele tiver passado, nada terá acontecido. Pois não há para aquele intelecto nenhuma missão *mais vasta* [weitere]³⁰, *que conduziu além da vida humana*. (NIETZSCHE, 1996, p. 53) (grifo nosso).

homem racional] sabendo, através de cuidado prévio, prudência, regularidade, enfrentar as principais necessidades, aquele [o homem intuitivo], como ‘herói eufórico’, não vendo aquelas necessidades e *tomando somente a vida disfarçada em aparência e beleza como real* [zum Schein und zur Schönheit verstellte Leben als real nimmt]” (NIETZSCHE, 1996, p. 60); No segundo trecho (p. 57), Nietzsche responde à pergunta “O que é a verdade?": “Um batalhão móvel de metáforas (...): *as verdades são ilusões* [die Wahrheiten sind Illusionen]”. Fonte do texto em alemão: <http://www.textlog.de/455.html>, consultado em 19/4/2006. Durante esta pesquisa, observou-se que as traduções vacilam entre “ilusão”, “aparência” e “fenômeno” quando o termo a ser traduzido é *Schein* – “luz”, “brilho”, “clarão”, “aparência”. O esclarecimento do tradutor brasileiro de *O nascimento da tragédia*, J. Guinsburg, que talvez possa ser aplicado às demais obras do autor alemão (e também ao texto de Vaihinger), é o seguinte: “por significar a um só tempo aparência, brilho e ilusão, *Schein* converte-se num dos principais termos do urdimento fenomenológico e metafísico do discurso nietzschiano em *O nascimento da tragédia*. Não havendo em português um vocábulo correspondente, escolheu-se o de sentido mais abrangente [aparência]” (*In*: NIETZSCHE, 2001a, p. 145). O termo “Wille” é normalmente traduzido como “vontade”, no sentido de “disposição”, “tendência”, “impulso” (Cf. Marton, 2000, p. 70).

³⁰ “Ulterior”, que tem o sentido de algo “que chega ou acontece depois; posterior”, “que está além de; que se situa do lado de lá, “que se faz ou cumpre no futuro; posterior” (Dicionário Houaiss) parece, a nosso ver, e em respeito ao contexto, melhor tradução do que “mais vasta” para o termo original alemão “weitere”. O caráter de “ulterioridade” é diferente do caráter de “vastidão”. “Ulterioridade” implica um

A tolerância da vida, e sua celebração, como se vê, provêm ambas de uma premissa que, se é laudatória da racionalidade, ao mesmo tempo dela desconfia, caracterizando-a como exageradamente preenchida por um querer humano e antropocêntrico. Não há nesse louvor de Nietzsche aos achados da razão uma pretensão à universalidade. A impossibilidade de acesso integral à compreensão da totalidade do mundo, de ir além da vida humana, já está bem clara em sua filosofia no texto de 1873, mas se estende a outros momentos de sua obra, e sob outras perspectivas.³¹ O conhecimento humano cobre apenas uma parcela dessa totalidade – uma parcela que se restringe aos próprios limites antropológicos do conhecimento –, e a humanidade é vista como uma simples centelha temporal, que, extinta, caracterizar-se-á por ser irrelevante para o Universo. Assim, a expressão “história universal”, que Nietzsche apresenta marcada por aspas, indica ironia: o que se lê por debaixo dela é, na verdade, “história da (efêmera) humanidade”.

Esse pensamento de Nietzsche não é, ao contrário do que se poderia supor, nada apocalíptico. Trata apenas da percepção, mais científica do que religiosa, de que houve um tempo em que os homens não existiam e de que a repetição do fenômeno, ou seja, a volta a esse não-existir, é uma possibilidade. Passado o tempo da humanidade, volve-se ao nada, e esse retorno é visto como algo *natural* (isto é, inerente ao fluxo da Natureza), não como algo a ser perpetrado pelo próprio homem e nem – muito menos – como desejo de auto-aniquilamento, mas pela condição de finitude do próprio mundo natural, simbolizado, na passagem citada, por um “astro” que é parte de um “sistema solar”, cuja

depois, uma solução posterior, que aqui se atrela à extinção do homem e, portanto, à morte e ao que viria *depois* dela – o que de fato se relaciona intimamente à natureza especulativa da filosofia em geral e da filosofia de Nietzsche, em particular. Como o que o homem ignora é esse *depois da vida*, e não a *vastidão da vida*, “ulterior” seria melhor escolha.

³¹ Como neste trecho de *Humano, demasiado humano* (1878), mais em plano psicológico do que cosmológico. Note-se como, diante do desespero, um homem, o poeta, não sucumbe e, portanto, celebra a vida: “Se [o homem comum] conseguisse apreender e sentir a consciência total da humanidade, sucumbiria, amaldiçoando a existência, – pois no conjunto a humanidade não tem objetivo *nenhum*, e por isso, considerando todo o seu percurso, o homem não pode nela encontrar consolo e apoio, mas sim desespero. Se ele vê, em tudo o que faz, a falta de objetivo último dos homens, seu próprio agir assume a seus olhos caráter de desperdício. Mas sentir-se desperdiçado, enquanto humanidade (e não apenas enquanto indivíduo), tal como vemos um broto desperdiçado pela natureza, é um sentimento acima de todos os sentimentos. – Mas quem é capaz dele? Claro que apenas um poeta (...).” (2004c, § 33, p. 39-40).

estrela está prestes, em sua autocombustão, a queimar-se até provocar a frieza máxima, inibidora da vida do percipiente.

No mesmo trecho de 1873, observa-se que a linguagem utilizada pelo filósofo é estranha à filosofia. Nietzsche apela à fábula, para, metaforicamente, falar de um tema muitíssimo caro aos filósofos (e também aos cientistas e religiosos). Despe-se, assim, de uma linguagem rigorosa, para dizer o que pensa por meio de um singelo contar. A própria escolha da linguagem já aponta para o espírito agônico que lhe movia: ousar fazer uso de uma linguagem “inadequada” ao campo em que pretendia atuar, a filosofia, já que à época era ainda filólogo, em Basileia.³² Porém, mesmo antes, em *O nascimento da tragédia* (1872), o autor já esvaziava um pouco da arrogância dos filósofos acerca da abrangência do conhecimento, neles percebendo uma confiança extremada nas possibilidades da razão e identificando pontualmente em Sócrates um precursor de tal procedimento:

(...) profunda representação ilusória, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo. (...) sublime ilusão metafísica (...). (NIETZSCHE, 2001a, § 15, p. 93).³³

Tem-se, assim, um evidente descrédito à forma mais tradicional do pensar, mas não a ponto de mergulhar a filosofia (e a vida) na mais profunda irracionalidade. Pelo contrário, Nietzsche persegue e procura, como todo filósofo, uma resposta racional e certa – em meio a mais absoluta incerteza acerca da validade e do alcance do procedimento racional – para o porquê da vida e das próprias condições sobre as quais se ergue todo um sistema que pretende abarcar a totalidade, como é a filosofia.³⁴ *Interrogar* – e *interrogar-se* – é algo inerente ao pensamento de Nietzsche, não lhe servindo, portanto, o abandono incondicional ao gozo subjetivo de uma atitude irracionalista e

³² Para maiores informações biográficas, cf. Janz, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: Los diez años de Basilea (1869/1879)*.

³³ A palavra alemã aqui traduzida como “ilusão” é “Wahn”, e não “Schein”. Assim: “representação ilusória” traduz *Wahnvorstellung*, e “ilusão metafísica” traduz *metaphysische Wahn*. Fonte do texto alemão: http://www.mala.bc.ca/~johnstoi/Nietzsche/tragedy_G.htm. Acesso em 19/04/2006.

³⁴ Ainda que se tenha rejeitado parcialmente, mas não terminantemente, a filosofia de Heidegger, reitera-se aqui sua importância como intérprete de Nietzsche: “(...) o pensamento de Nietzsche ocorre nos limites da vasta órbita da antiga questão norteadora da filosofia: ‘o que é o ser?’” (Heidegger, 1991, p. 4).

descomprometida com o mundo.³⁵ O entendimento de uma possível e inalcançável orquestração da realidade é uma preocupação que se estende a toda sua obra, e pode ser observada também mais tardiamente, como neste trecho de *A gaia ciência* (1882):

Mas estar em meio a essa *rerum concordia discors* [discordante concerto das coisas] e toda a maravilhosa incerteza e ambigüidade da existência e *não interrogar*; não tremer de ânsia e gosto da interrogação, nem sequer odiar quem interroga, talvez até se divertindo levemente com este – isto é o que percebo como *desprezível* (...). (NIETZSCHE, 2004a, § 2, p. 55) (grifos do autor).

Percebe-se, então, que *interrogar* é fundamental na filosofia do autor alemão, o que afasta qualquer possibilidade de análise de seu pensamento à luz de uma concepção de aniquilamento da própria filosofia. O que nele se tem, isto sim, é uma atitude que não despreza a razão, mas que sempre põe em dúvida o seu alcance, a sua validade: a razão como maneira de se chegar às próprias coisas é questionada, e esse questionamento sempre traz em si mesmo a necessidade de se considerar a presença intrusiva do fator humano na própria tentativa (racional) de se tomar o que se conhece – ou o que se presume conhecer – como sendo certo e inquestionável. Tal fator intrusivo, que emerge e se manifesta lingüisticamente, isto é, sob a forma da linguagem e, como tal, sob a forma da metáfora, apenas põe em cena um jogo de substituição, um “a” que se pretende “b”, sem, contudo, firmar uma forte certeza sobre a relação que é de fato posta, e sem dar acesso a uma inalcançável essência – à ontologia – das coisas, da realidade³⁶:

Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem (...). Não é logicamente que ocorre a gênese da linguagem, e o material inteiro, no qual e com o qual mais tarde o homem da verdade, o pesquisador, o filósofo, trabalha e constrói, provém se não de Cucolândia das Nuvens, em todo caso não da essência das coisas. (NIETZSCHE, 1996, p. 56).

³⁵ Esse *interrogar* nietzschiano se relaciona com o que neste trabalho se chama de *procura*, na obra de Melville. Ver capítulo 3.

³⁶ Chama a atenção a presença da palavra “coisa” (latim: *res*) na composição do substantivo abstrato “realidade”. Segundo a definição dos dicionários, “real” é o que se opõe a *aparente, ilusório, imaginário, ideal, possível, fictício, potencial, sonhado, fabulado*.

Destaca-se, assim, uma *distinção* entre o objeto em si e a sua percepção por parte do homem, o qual, pela linguagem, tenta expressar-se sobre o que percebe. O homem, porém, não possui a medida justa das coisas, pois sua perspectiva é apenas uma, entre muitas outras.³⁷ Essa distinção entre objeto e percepção humana traz nela própria um esvaziamento da dicotomia essência/aparência, pois exime o pensador de voltar-se cegamente à essência das coisas, justamente por considerar que a essência das coisas é inacessível ao homem e, mais do que isso, que a essência das coisas talvez seja também apenas uma instituição antropocêntrica, imposta por meio das deficiências, da própria linguagem, código exclusiva e excessivamente humano, do qual se deve desconfiar:

A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu esse orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com as palavras o supremo saber sobre as coisas. (NIETZSCHE, 2004c, § 11, p. 21).

É dessa forma que a vida fenomênica e “aparente” ganha espaço na filosofia de Nietzsche, em detrimento da busca incessante de uma incerta metafísica e de um domínio do mundo pelo homem que, por meio de conceitos e nomes, pretende estar em íntima conexão com verdades eternas³⁸. A metáfora da linguagem, ou seja, a relação construída – por uma atitude *poética* – entre palavra e coisa, é, em grande parte, apenas *criação* de um mundo exclusivamente voltado ao que é humano – mundo *concebido*, obviamente, pelo próprio homem:

³⁷ Trata-se de citação anteriormente apontada (cf. p. 29, Capítulo 1): “Já lhe [ao homem] custa bastante reconhecer que o inseto e o pássaro se apercebem de um mundo completamente diferente do [mundo] do homem e que a questão de saber qual das duas percepções do mundo é a mais justa, é uma questão completamente absurda, uma vez que para poder ser respondida deveríamos já medir com a medida da *percepção justa*, ou seja, com uma medida não existente”.

³⁸ Aqui se nota novamente o quanto Nietzsche difere de Heidegger no que diz respeito à crença no dizer como processo apofântico.

(...) a “percepção justa” – isto significaria: a expressão adequada de um objeto no sujeito – [é] um absurdo contraditório: porque entre duas esferas absolutamente diferentes, como o sujeito e o objeto, não existe causalidade, nem exatidão, mas uma relação *estética*, isto é, uma transposição insinuante, uma tradução balbuciante numa língua totalmente estranha: para o que, em todo o caso, seria necessário uma esfera e uma força intermediárias construindo e imaginando livremente. A palavra “fenômeno” [Erscheinung] contém numerosas seduções, e é por isso que a evito o mais possível, pois não é verdade que a essência das coisas apareça [erscheint] no mundo empírico. (NIETZSCHE, s/d, p. 97) (grifos do autor).³⁹

Talvez por isso – pela desconfiança quanto ao aparecimento da essência das coisas no mundo empírico – a difícilíssima questão “O que é a verdade?” receba esta resposta:

Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões [Illusionen], das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e que agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 1996, p. 57).

Também os conceitos, segundo Nietzsche, são formados por associação de igualdade, quando, contudo, não há de fato tal igualdade, seja na utilização de um termo concreto – como, no exemplo apresentado a seguir, “folha” –, seja na utilização de um termo abstrato – como “honestidade”. A crítica a Platão é aqui evidente:

Todo conceito nasce por igualação do não-igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a uma outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação, como se na natureza além das folhas houvesse algo que fosse “folha”, uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial. Denominamos um homem “honesto”; Por que ele agiu hoje tão honestamente? – perguntamos. Nossa resposta costuma ser: por causa de sua honestidade. A honestidade! Isto quer dizer, mais uma vez: a folha é a causa das folhas. O certo é que não sabemos nada de uma qualidade essencial, que se chamasse “a honestidade”, mas sabemos, isso sim, de numerosas ações

³⁹ Esta citação, já presente no Capítulo anterior, é aqui retomada e ampliada.

individualizadas, portanto desiguais, que igualamos pelo abandono do desigual e designamos, agora, ações honestas; por fim, formulamos a partir delas uma *qualitas occulta* com o nome: “a honestidade”. (NIETZSCHE, 1996, p. 56).

Dessa forma, pela indicação de que a linguagem apenas nomeia, mais uma vez ressaltase a vedação ao acesso à essência das coisas, sendo o saber caracterizado como atividade antropocêntrica apenas:

A desconsideração do individual e efetivo nos dá o conceito, assim como nos dá também a forma, enquanto a natureza não conhece formas nem conceitos, portanto também não conhece espécies, mas somente um x, para nós inacessível e indefinível. Pois mesmo nossa oposição entre indivíduo e espécie é antropomórfica e não provém da essência das coisas (...). (NIETZSCHE, 1996, p. 56).

Se forjo a definição do animal mamífero e em seguida declaro, depois de inspecionar um camelo: “Vejam, um animal mamífero”, com isso decerto uma verdade é trazida à luz, mas ela é de valor limitado, quero dizer, é cabalmente antropomórfica e não contém um único ponto que seja “verdadeiro em si”, efetivo e válido, sem levar em conta o homem. O pesquisador dessas verdades procura, no fundo, apenas a metamorfose do mundo em homem (...). (NIETZSCHE, 1996, p. 58).

Daí a insatisfação e a necessidade de – diante da crise, do abismo entre pensamento e ser – encontrar um discurso que se distinga da linguagem conceitual e científica e vá além dela, mas sem deixar de contemplar a possibilidade de responder, sob outra forma⁴⁰, à questão primordial de que se ocupa a filosofia. É tal necessidade que convida ao contato com um momento anterior ao surgimento do discurso racional, anteposto, portanto, ao discurso socrático-platônico e à busca de uma inalcançável verdade. Com Nietzsche, tem-se, ao contrário do discurso socrático-platônico, a valorização da *mentira*, mas em sentido extramoral – sentido que se expressa primordialmente na arte, conforme indica Vaihinger:

Mentir no sentido extramoral é o que Nietzsche chama (...) de desvio consciente da realidade, que se encontra no mito, na arte, na metáfora etc. A adesão intencional à ilusão, ainda que se tenha consciência de sua natureza, é uma forma de “mentira em sentido extramoral”; e mentir é simplesmente o estímulo consciente e intencional da ilusão.

⁴⁰ Tal móvel conduz também a atitude dos escritores de ficção que atuam na fronteira filosofia-literatura, como é o caso específico de Melville, o que se verá no próximo capítulo deste trabalho.

Este é muito claramente o caso da arte, o tema de que partiu Nietzsche em seu primeiro ensaio, *O Nascimento da Tragédia*. A arte é a criação consciente de uma ilusão estética. (VAIHINGER, 1998, p. 46).

A citação de Vaihinger talvez pudesse servir, em parte, como um desfecho do que até aqui se apresentou como “Uma teoria do conhecimento nietzschiana”. Porém, a inclusão de *O nascimento da tragédia* entre as obras que estariam voltadas à “adesão intencional à ilusão” suscita um problema que exigirá, de parte deste trabalho, uma reflexão de cunho adversativo, pois não se está convencido de que o primeiro livro de Nietzsche faça integralmente parte de uma possível e almejada sistematização de sua obra sob a lógica da intencionalidade da ilusão. Ao contrário, em algumas passagens do primeiro livro, Nietzsche acredita muito sinceramente na arte como cumpridora de desígnios metafísicos, e não como ilusão consciente restrita à imanência.

2.2 O FUNDO METAFÍSICO DE *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA*

O principal entrave à inclusão de *O nascimento da tragédia* na sistematização que se tenta fazer da obra de Nietzsche é seu caráter metafísico. Se a obra de Nietzsche como um todo pretende afastar-se da metafísica, o primeiro livro – talvez por seu aspecto juvenil e por sua dependência parcial das presenças de Schopenhauer e de Wagner – ⁴¹ ainda expressa de maneira inequívoca algumas crenças que são, em boa parte, distantes do período mais maduro da filosofia do autor, bem menos transcendente. Outro fator, também importante para a compreensão do livro, é o que está dito na *Tentativa de*

⁴¹ O próprio Nietzsche reconhece essa dependência, em *Ecce homo*: “Para ser justo com *O nascimento da tragédia* (1872), será preciso esquecer algumas coisas. Ele *influiu*, e mesmo fascinou, pelo que nele era erro – por sua aplicação ao *wagnerismo* como se este fosse um sintoma de ascensão”; “[o livro] é impregnado em apenas algumas fórmulas com o cadavérico aroma de Schopenhauer” (Nietzsche, 2004b, p. 61-62).

autocrítica (1886), uma auto-avaliação tardia da primeira obra. Tendenciosa em certa medida, a *Tentativa de autocrítica* busca aproveitar no texto de 1872 tudo aquilo que se pode utilizar como subsídio para conferir uniformidade à obra geral do filósofo, instaurando um verdadeiro protocolo de intenções *a posteriori*.

Antes de apontar a presença da metafísica em *O nascimento da tragédia*, é oportuno abordar, ainda que muito brevemente, o que lá está dito, tentando estabelecer aquela que talvez seja a avaliação mais evidente do livro: em *O nascimento da tragédia*, a contraposição maior que se encontra é justamente a que ocorre entre o deixar-se enganar da arte, expresso em um primeiro momento no texto épico, e o não se deixar enganar da filosofia, expresso em um primeiro momento em Sócrates/Platão. Segundo Nietzsche, a criação do mundo épico pelos gregos visava a estabelecer uma oposição imediata e concreta à absurdidade da vida; tratava-se de uma maneira de organizar a contingência do existir por meio da presença apolínea dos deuses e pela aceitação consciente dessa presença, ainda que fingida, como uma resposta à “maldição” de Sileno:

Reza a antiga lenda que o rei Midas perseguiu na floresta, durante longo tempo, sem conseguir capturá-lo, o sábio Sileno, o companheiro de Dionísio. Quando, por fim, ele veio a cair em suas mãos, perguntou-lhe o rei qual dentre as coisas era a melhor e a mais preferível para o homem. Obstinado e imóvel, o demônio calava-se; até que, forçado pelo rei, prorrompeu finalmente, por entre um riso amarelo, nestas palavras: – Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NIETZSCHE, 2001a, § 3, p. 36).

A instituição do herói apolíneo da epopéia, espécie de organizador de uma totalidade possível, serviu, à época dos gregos antigos, como uma forma de suportar até certo ponto a *desrazão* da cotidianidade. Paradoxalmente, o *pensamento* presente na epopéia, hoje tido como uma espécie de mera história de entretenimento, servia justamente para fundamentar, na concepção da época, o que se apresentava como realidade. Mais tarde, quando do surgimento da tragédia, já não basta a presença do herói apolíneo, sendo necessária a realização de uma síntese com o que Nietzsche chamaria de dionisíaco. Para o autor, tanto na epopéia quanto na tragédia, o que se tinha como fundo

era um pensamento distinto do querer da verdade socrático-platônico. Com a ruptura implementada por Platão, divide-se o mundo em dois: o mundo da verdade e o mundo da mentira, cabendo à *poesia* identificar-se com a segunda metade, isto é, com o mundo da aparência em contraposição ao mundo da essência.

No Nietzsche de *O nascimento da tragédia* há, assim, no elogio ao deixar-se enganar do discurso poético, uma crítica profunda à tentativa científica e filosófica de estabelecer a possibilidade de um conhecimento certo ou de fundamentá-lo em bases epistemológicas seguras. Por isso, nessa sua primeira obra, pode-se dizer que o propósito maior está em colocar a arte como alternativa à racionalidade, como uma forma de suplantá-la. Contudo – e aqui está o caráter adversativo de que se falou –, esse propósito está em parte subjugado a um pendor metafísico ou, pelo menos, à inclinação de que a arte venha a cumprir desígnios metafísicos tomados como verdades *a priori*, como idéias que, por meio dela (a arte), se concretizam.

Talvez não haja nada mais genuinamente metafísico do que a postulação de que a materialidade de uma “aparência prazerosa” seja uma necessidade de uma imaterial “vontade”, de um intangível “uno-primordial”. Acompanhe-se, abaixo, um exemplo de que o pendor metafísico de fato se imiscuía no primeiro livro:

(...) quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência, pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente e uno-primordial (...) necessita, para sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa. (NIETZSCHE, 2001a, § 4, p. 39).

A “suposição metafísica”, de que fala Nietzsche nessa passagem de *O nascimento da tragédia*, não pode ser considerada como uma excrescência, como uma simples brincadeira e nem, muito menos, como uma novidade: configura-se, isto sim, como algo razoavelmente sedimentado à época do primeiro livro, uma vez que a transfiguração da “vontade” em obra de arte, em “aparência prazerosa”, já estava prevista em um ensaio anterior:

Nos gregos, a Vontade queria se contemplar transfigurada em obra de arte: para se magnificar, as suas criaturas precisavam se sentir como dignas de magnificação, elas precisavam se rever em uma esfera mais alta, como que elevadas ao ideal, sem que esse mundo perfeito da contemplação [o mundo dos deuses olímpicos] agisse como imperativo ou reprovação. Essa é a esfera da beleza na qual eles miravam as suas imagens especulares, os olímpicos. Com essa arma, a Vontade helênica lutou contra o talento – correlativo ao talento artístico – para o *sofrer* e para a sabedoria do sofrimento. (NIETZSCHE, 2005a, p. 18) (grifos do autor).

A utilização franca dos termos “Vontade” e “uno-primordial” parece indicar que, pelo menos parcialmente, Nietzsche, à época de *Visão dionisíaca do mundo* e de *O nascimento da tragédia*, não estava de todo livre de um querer metafísico herdado de Schopenhauer.⁴²

No que diz respeito à ciência, é conveniente verificar como o pendor *romântico* e *metafísico* do primeiro livro repercutiu negativamente no ambiente filológico. Dois trechos do texto de Nietzsche poderão esclarecer melhor a questão: “e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem (...). Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir.” (NIETZSCHE, 2001a, § 17, p. 102); “sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas.” (NIETZSCHE, 2001a, § 16, p. 97). No primeiro, o desejo de negação do mundo circundante a qualquer custo conduz o homem à conjunção com a idealidade de um “ser primordial”, o que não deixa de ser uma fórmula romântica, e ao mesmo tempo metafísica, de evadir-se da realidade estabelecida, negando-a; no segundo, o procedimento se repete de maneira mais fortemente metafísica.

A exaltação de Dionísio por parte do jovem professor de filologia representou para seus colegas de profissão, defensores da ciência, grave problema. A polêmica que se estabeleceu, após o lançamento do primeiro livro, durante os anos de 1872 e 1873, entre o filólogo Erwin Rohde, defendendo Nietzsche, e o também filólogo Ulrich von Wilamovitz-Möllendorff, atacando-o, não deixa dúvida de que o postulado nietzschiano

⁴² Este trabalho propõe, como se viu no subcapítulo “Uma teoria do conhecimento nietzschiano”, que o filósofo começou a desvencilhar-se desse querer metafísico a partir de *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* (1873) – obra sobre a qual, naturalmente, aquele subcapítulo se funda.

de um “espírito dionisíaco” a governar o mundo da arte e, além disso, de que esse espírito de certa maneira estaria “encarnado” em um artista contemporâneo seu, Wagner, sofreu fortes resistências.⁴³

Ao escrever sua crítica em momento imediatamente posterior ao lançamento do livro, Wilamovitz-Möllendorff ridiculariza os trechos eminentemente intuitivos e metafísicos da obra de Nietzsche. Em tais passagens, segundo o filólogo, Nietzsche extrapolaria a tradição histórica alemã de buscar na serenidade grega um modelo a seguir, para propor outra ontologia da arte, e em especial da tragédia: a de uma concepção mitológico-mística que impunha uma atitude “dionisíaca”. Dos citados trechos de *O nascimento da tragédia*, reproduz-se aquele que, por sua profunda exaltação romântica de uma volta ao passado, talvez melhor ilustre a faceta de Nietzsche sobre a qual Wilamovitz-Möllendorff desenvolve seu raciocínio. É esta a exaltação feita por Nietzsche:

Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus! (NIETZSCHE, 2001a, § 20, p. 123).

Sobre tais trechos, Wilamovitz-Möllendorf diz:

De fato, o aspecto mais chocante do livro diz respeito ao seu tom e à sua orientação. O senhor Nietzsche não se apresenta como um pesquisador científico: sua sabedoria, conseguida pela via da intuição, é exposta ora no

⁴³ Observem-se estas passagens de um texto de Wagner, que, favorável a Nietzsche e avesso à filologia, demonstra sua concepção do trabalho artístico como intuição. Não se poderia esperar nada além do que uma forte reação por parte dos filólogos ao que o compositor afirmava com tanta soberba: “Sempre considereei como único benefício libertador, a possibilidade de mergulhar no mundo antigo, por mais penosa que fosse essa empreitada em função da perda quase total de meus recursos lingüísticos para realizá-la.”; “Seja como for, surgiu em mim o sentimento opressivo de que o espírito da Antigüidade não se encontra no domínio estudado por nossos professores de grego.”; “(...) todos os que, entre nós, apresentam-se como pessoas dependentes da dádiva das Musas, portanto todos os nossos artistas e poetas, passam muito bem sem a filologia.” (in: MACHADO, 2005, p. 80-81).

estilo de um pregador religioso, ora em um *raisonnement* que só tem parentesco com o dos jornalistas, “escravos da folha do dia” (...). O senhor Nietzsche anuncia, como um epopta, os milagres passados e futuros do seu Deus: sem dúvida algo extremamente edificante para os “amigos” fiéis. É claro que não falta, nesse “evangelho da harmonia universal”, o típico anátema de toda crença que se pretende única a proporcionar bem-aventurança. (WILAMOVITZ-MÖLLENDORFF, *in*: Machado, 2005, p. 56).

Nietzsche mover-se-ia por uma paixão exagerada pela celebração de uma divindade supra-histórica e achava novas soluções para a compreensão da tragédia, algo que Wilamovitz-Möllendorff, como filólogo, não podia aceitar:

(...) não quero ter nada a ver com o metafísico e apóstolo Nietzsche. Se ele fosse apenas isso, dificilmente eu me manifestaria (...) contra o profeta dionisíaco (...). Mas o senhor Nietzsche também é professor de filologia clássica, trata de algumas das mais importantes questões da história da literatura grega, gaba-se de que graças a ele a orquestra deixou de ser um enigma, gaba-se de que “o surgimento da tragédia se expressa para ele com uma clareza luminosa”. (...) é fácil provar que aqui também a genialidade quimérica e insolência das afirmações [de Nietzsche] são diretamente proporcionais à ignorância e à falta de amor pela verdade. (WILAMOVITZ-MÖLLENDORFF, *in*: Machado, 2005, p. 57-58).

A postura de Nietzsche, enfim, é considerada não-científica:

Esse caminho é diretamente oposto ao que os heróis da nossa ciência e, enfim, os de toda verdadeira ciência percorreram, sem se deixar afetar por uma presunção a respeito do resultado final, honrando apenas a verdade de avançar de conhecimento em conhecimento, de compreender cada fenômeno histórico somente a partir das condições da época em que eles se desenvolveram e de ver sua justificativa na própria necessidade histórica. De fato, esse método histórico-crítico, pelo menos em princípio um bem comum da ciência, contrapõe-se diretamente a uma maneira de consideração que, ligada a dogmas, tem sempre que buscar a confirmação de tais dogmas. (WILAMOVITZ-MÖLLENDORFF, *in*: Machado, 2005, p. 58).

Toda essa polêmica repousa sobre o fato de Nietzsche ter não só proposto o dionisíaco como superação da serenidade grega, mas também por tê-lo aproximado, como

já se apontou, de maneira atemporal, da música de Wagner e da filosofia de Schopenhauer, indo muito além do que permitia a ciência filológica:

Essa introdução do dionisíaco na interpretação metafísica da tragédia só acontece porque Nietzsche incorpora dois saberes extra-filológicos em sua interpretação da Grécia: a música de Wagner e a filosofia de Schopenhauer. A originalidade de Nietzsche em *O nascimento da tragédia* foi, inspirado na idéia wagneriana de drama musical, valorizar a música para pensar a tragédia grega como sendo uma arte fundamentalmente musical, ou como tendo origem no espírito da música, concebida como única força capaz de expressar o dionisíaco. (MACHADO, 2005, p. 34)

Independentemente da posição que se tome diante do primeiro livro, parece irrefutável a hipótese de que a metafísica está presente de duas maneiras distintas na primeira obra do filósofo alemão. A primeira forma sob a qual a metafísica se apresenta é aquela – já demonstrada aqui – em que a arte é transformada em manifestação da “vontade”, do “uno primordial”, cumprindo, hierarquicamente, desígnios da ordem do imponderável. A segunda forma é aquela em que a arte é transformada em uma tentativa de escapar de um estado presente, fixando no passado grego as mais altas aspirações.

No que diz respeito exclusivo à segunda forma, a exaltação constante de Dionísio configura uma crença em uma separação possível entre dois mundos antagônicos, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da alucinação extática:

O êxtase do estado dionisíaco, com sua aniquilação das usuais barreiras e limites da existência, contém, enquanto dura, um elemento *letárgico* [ein lethargisches Element] no qual imerge toda vivência pessoal do passado. Assim se separam um do outro, através desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o da dionisíaca. (NIETZSCHE, 2001a, § 7, p. 55) (grifo do autor).

Conforme se observa nessa passagem, há um incentivo ao êxtase, de fundo mitológico e metafísico, como necessidade do viver – fundo que curiosamente se expressa na importância da *letargia* para a vida e remete claramente à fábula que se encontra no

mito de Er, isto é, à necessidade de mergulhar-se no Letes, como forma de, simbolicamente, viver sob nova chave. Se o Nietzsche de *O nascimento da tragédia* apela a recursos mitológicos e se, na mesma obra, para usar suas próprias palavras posteriores, a partir de “uma ‘idéia’ – a oposição entre o dionisíaco e o apolíneo – transposta para o metafísico” (2004b, p. 62), ergue todo um sistema em que pretende ver “a própria história como desenvolvimento dessa ‘idéia’”, é preciso então investigar o quanto o caráter subjetivo da postulação de um mundo que depende da mitologia e de um deus ou espírito (Dionísio) sempre inexistente e apenas recriado configura a repetição de uma lógica tão metafísica quanto a do mundo ideal de Platão ou se é, ao contrário, tão-somente um “como se”, um perplexo fingir de um filósofo moderno diante da perene inexplicabilidade da vida.

Acredita-se que toda vez que haja manifestação explícita de desencanto para com a particularidade do histórico em que se está mergulhado, como é o caso do primeiro Nietzsche, e que toda vez que haja desejo de retornar a um tempo anterior por meio da reconstituição desse mesmo tempo no presente – algo que obviamente jamais será passível de realização –, tem-se uma atitude, em grande medida, metafísica. Trata-se, indiscutivelmente, de um *wishful thinking* oitocentista já tão anacrônico, inaceitável e obsoleto quanto indica esta romântica passagem metafísico-patriótica: “Que ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antigüidade grega; pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão.” (NIETZSCHE, 2001a, § 20, p. 122).

Para desvincular sua obra filosófica como um todo dos excessos metafísicos de *O nascimento da tragédia* é que Nietzsche reavalia seu primeiro livro com a *Tentativa de autocrítica*, um texto que procura esvaziar o caráter mais puramente metafísico e ingênuo sob o qual abrigava a arte em *O nascimento da tragédia*. Para realizar esse intento, a *Tentativa* revitaliza algumas proposições originalmente crédulas e pretensamente transcendentais do livro juvenil, conferindo-lhes uma nova interpretação. Em um determinado momento da *Tentativa*, por exemplo, Nietzsche declara:

Já no prefácio a Richard Wagner [prefácio da primeira edição] é a arte – e não a moral – apresentada como a atividade propriamente *metafísica* do homem; no próprio livro retorna múltiplas vezes a sugestiva proposição de que a existência do mundo só se *justifica* como fenômeno estético. (NIETZSCHE, 2001b, p. 18) (grifos do autor).

Há um problema grave nessa declaração: em primeiro lugar, esta pesquisa assevera que Nietzsche de fato diz no *Prefácio a Richard Wagner* (1872) que a “arte é atividade propriamente metafísica do homem”; em segundo lugar, porém, é preciso constatar que a relação “arte/metafísica” do Nietzsche de 1872 não é a mesma de 1886: basta mais uma vez lembrar que à época da escrita do *Prefácio a Richard Wagner*, o autor considerava a arte como uma manifestação da “vontade”, do “uno-primordial”, ou seja, como uma função, como um veículo secundário para a concretização de um poder metafísico. Tem-se, portanto, uma crença genuinamente metafísica no Nietzsche de 1872.

Em 1886, à época da *Tentativa de autocrítica*, de onde se retirou a última citação, o autor, ao contrário, já instituíra a arte como uma atividade “metafísica” em si mesma, isto é, se Nietzsche ainda continuava a considerar a arte em seu vínculo com a metafísica, o fazia agora sob a consciência de que não havia de fato possibilidade de comprovar a presença de alguma força metafísica a manifestar-se na arte, daí o uso do itálico, pelo próprio autor, para marcar o termo “metafísica”, já em sentido diverso, irônico, avesso à metafísica como algo transcendente.

Contrariamente ao que se requer da metafísica em sentido próprio, essa proposta nietzschiana de “arte como atividade propriamente *metafísica* do homem” *não* coloca a arte para além da ciência e do mundo sensível que ela (a ciência) pode abarcar. Não: a “arte como atividade propriamente *metafísica* do homem” é uma atividade que expressa apenas o âmbito excedente e possível de ação do homem sobre o mundo *físico* – pragmaticamente, eticamente, moralmente⁴⁴. A arte é, então, mais uma forma de exceder e subverter os valores sob os quais o homem vive do que propriamente o veículo de alguma iluminação exógena. Assim, reitera-se, há uma diferença flagrante entre o que era metafísica para o autor em 1872, e o que passou a ser em 1886, mas Nietzsche tenta

⁴⁴ É sob essa ótica que a obra de Melville, um artista, será analisada.

estranhamente colocar o que antes dissera como sendo equivalente ao que pensara somente depois.

Passe-se a outro exemplo: a arte em *O nascimento da tragédia* é também apresentada, na *Tentativa de autocrítica*, sob outro prisma, isto é, como arte à qual a moral se contrapõe. Com essa nova visão, a arte passa a ser, na obra de Nietzsche, simples aparência satisfeita em ser aparência – pois já não existe para cumprir desígnios superiores, mas sim para oferecer resistência à moral vigente:

Não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo, tal como ensinada neste livro, do que a doutrina cristã, a qual é e quer ser *somente* moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, *toda* arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena-a. (NIETZSCHE, 2001b, p. 19).

Observe-se que a moral citada pelo autor em 1886 é a moral cristã. Porém, o livro de 1872 jamais se reportara ao cristianismo – algo que, paradoxalmente, o próprio Nietzsche confirma: “Talvez onde se possa medir melhor a profundidade desse pendor *antimoral* seja no precavido e hostil silêncio com que no livro inteiro se trata o cristianismo.” (Nietzsche, 2001b, p. 19). Talvez se possa também perguntar se o tratamento antimoral dispensado ao cristianismo é de fato perpetrado pelo ignorar inerente ao silêncio, como o autor afirma, ou se há, mais uma vez, a tentativa de acomodar o que (não) está dito no primeiro livro ao que só posteriormente foi elaborado e segundo novos interesses de fato antimorais e anticristãos, de acordo com o movimento evolutivo da filosofia do autor.

De qualquer maneira, aceitando-se ou não o conteúdo antimoral de *O nascimento da tragédia* como algo genuíno, importa saber, já em consideração mais ampla da filosofia de Nietzsche, que a moral cristã sofreria o ataque do autor porque ela se preocupa em lidar com um conceito fixo de verdade a ser atingido “espiritualmente” (e não com o conceito perspectivístico e flutuante de verdade, que é posto pela arte), dividindo o que se conhece em uma simples dicotomia: verdade divina x vida. É essa

pretensão de ser a detentora da verdade que faz com que o Nietzsche maduro, ironicamente, refute e rebaixe a moral à aparência, mas no sentido de “engano”.

Aqui se anuncia quiçá pela primeira vez (...) uma filosofia que ousa colocar, rebaixar a própria moral ao mundo da aparência e não (...) entre as “aparências” ou fenômenos [*Erscheinungen*] (na acepção do *terminus technicus* idealista), mas entre os “enganos”, como aparência, ilusão, erro, interpretação, acomodamento, arte. (NIETZSCHE, 2001b, p. 19).

Mais esclarecedora é a comparação que o autor faz entre moral e arte como elementos determinantes da vida:

Por trás de semelhante modo [o modo cristão] de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso à arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também [nos cristãos] desde sempre a hostilidade à vida, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro. (NIETZSCHE, 2001b, p. 19).

Assim, ressalvadas algumas suspeitas de uniformização da obra *a posteriori*, poder-se-ia dizer, com alguma boa vontade para com o autor, que a defesa da arte e o esvaziamento de uma verdade moralizante apontam positivamente para um pensamento sistêmico em torno da idéia de que o viver, e não apenas a criação de obras de arte, é algo eminentemente estético e aberto a experimentação, algo livre da injunção de verdades eternas estabelecidas somente como forma de perpetuar um acerto rígido e convencionalizado (em contraposição a um desejável erro perspectivístico, como se verá a seguir).

2.3 UMA PARADOXAL METAFÍSICA DA IMANÊNCIA

O Nietzsche não-metafísico, como se viu, já aparece em *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral* (1873), quando os desígnios metafísicos antes atrelados à arte são de fato abandonados e, por meio da atitude estética e do fingir que aderem ao próprio viver, o autor já indica que o homem acabaria por alcançar uma compreensão sempre perspectiva, e apenas possivelmente verdadeira, do mundo. Essa compreensão, apesar de fadada à relatividade e à subjetividade, estaria, contudo, em maior consonância com o fato de se ter ciência de que a essência das coisas é uma incógnita, algo que não se pode nomear – e não um “uno-primordial” ou uma “vontade” ou, até mesmo, um “espírito dionisíaco”, o que reflete uma mudança radical entre o projeto de *O nascimento da tragédia* e o de *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. Em outras palavras, na atitude artística do que Nietzsche chama de “homem intuitivo” em *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, e no não-estabelecimento de verdade alguma que tal atitude convoca, estar-se-ia em maior consonância com o imponderável – o qual se nos revela apenas temporalmente e aos poucos, no devir – do que com a obsessiva e sempre hipotética suposição de que pensamento conceptual e ser pudessem coincidir. De acordo com Belo (1994, p. 285)⁴⁵, em *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral*, o edifício dos conceitos é todo ele transformado por Nietzsche em ilusão, em uma simples crença na evidência, na interioridade e no fundamento – assim como ilusão também é a obra do poeta-artista, mas ilusão de que este tira glória e gozo festivo, ao contrário do homem eminentemente racional, guiado por conceitos. O texto de Nietzsche é, por isso, radicalmente inovador e insuportável à filosofia e à tradicional distinção entre ser e aparência, entre a cena do inteligível e a cena do sensível – distinção que é solapada pela ênfase nietzschiana da aparência (do sensível) como única possibilidade, sendo a própria filosofia e a ciência que, a reboque da linguagem dos conceitos e do esquecimento, dão

⁴⁵ A citação indireta a seguir é uma adaptação do que está apresentado de maneira um pouco confusa e fragmentada no texto do lingüista português. Mantém-se, contudo, tanto quanto possível os termos por ele utilizados.

origem a uma dupla cena da linguagem, a do mundo metafórico e a do mundo conceitual.⁴⁶

A consideração da aparência como única possibilidade dá-se, por exemplo, mesmo em 1886, quando Nietzsche insistia no uso do termo “dionisíaco”, pois o fazia sob novo sentido: trabalhava com um conceito de dionisíaco que não era voltado à exaltação de deus algum, mas principalmente à negação da moral empírica, escrevendo como um filósofo voltado à imanência. Assim, o conceito de “dionisíaco”, antes uma atitude que buscava alcançar uma extasiante refutação da imanência, agora não mais exigia a anulação do mundo “do lado de cá”⁴⁷ para a consecução de algum êxtase místico. Observe-se esta passagem da *Tentativa de autocrítica* cujo tema é, precisamente, o “dionisíaco”:

Contra a moral, portanto, voltou-se então, com este livro problemático, o meu instinto, como um instinto em prol da vida, e inventou para si, fundamentalmente, uma contradoutrina e uma contra-valoração da vida,

⁴⁶ Segundo Belo (1994, p. 242), no texto de Nietzsche percebe-se que há dois mundos da linguagem, o mundo primitivo das metáforas (primitiven Metapherwelt) e o mundo novo (neue Welte) da construção conceptual. Entre ambos, há um longo uso, um esquecimento, o que se confirma no original nietzschiano: “Continuamos ainda sem saber de onde provém o impulso à verdade: pois até agora só ouvimos falar da obrigação que a sociedade, para existir, estabelece: de dizer a verdade, isto é, de usar metáforas usuais, portanto, expresso moralmente: da obrigação de mentir segundo uma convenção sólida, mentir em rebanho, em um estilo obrigatório para todos. Ora, o homem esquece sem dúvida que é assim que se passa com ele: mente, pois, da maneira designada, inconscientemente e segundo hábitos seculares – e justamente *por essa inconsciência*, justamente por esse esquecimento, chega ao sentimento da verdade. No sentimento de estar obrigado a designar uma coisa como “vermelha”, outra como “fria”, uma terceira como “muda”, desperta uma emoção que se refere moralmente à verdade: a partir da oposição ao mentiroso, em quem ninguém confia, que todos excluem, o homem demonstra a si mesmo o que há de honrado, digno de confiança e útil na verdade. Coloca agora seu agir como ser ‘racional’ sob a regência das abstrações; não suporta mais ser arrastado pelas impressões súbitas, pelas intuições, universaliza antes todas essas impressões em conceitos mais descoloridos, mais frios, para atrelar a eles o carro de seu viver e agir. Tudo o que destaca o homem do animal depende dessa aptidão de liquefazer a metáfora intuitiva em um esquema, portanto de dissolver uma imagem em um conceito. Ou seja, no reino daqueles esquemas, é possível algo que nunca poderia ter êxito sob o efeito das primeiras impressões intuitivas: edificar uma ordenação piramidal por castas e graus, criar um novo mundo de leis, privilégios, subordinações, demarcações de limites, que ora se defronta ao outro mundo intuitivo das primeiras impressões como o mais sólido, o mais universal, o mais conhecido, o mais humano e, por isso, como o regulador e imperativo. Enquanto cada metáfora intuitiva é individual e sem igual e, por isso, sabe escapar a toda rubricação [denominação], o grande edifício dos conceitos ostenta a regularidade rígida de um columbário romano e respira na lógica aquele rigor e frieza, que são da própria matemática [próprios da matemática]. Quem é bafejado por esta frieza dificilmente acreditará que o conceito, ósseo e octogonal como um dado, e tão fácil de deslocar quanto este, é somente *o resíduo de uma metáfora*, e que a ilusão da transposição artificial de um estímulo nervoso em imagens, se não é a mãe, é pelo menos a avó de todo e qualquer conceito. No interior desse jogo de dados dos conceitos, porém, chama-se ‘verdade’ usar cada dado assim como ele é designado [segundo a sua designação], contar exatamente seus pontos, formar rubricas corretas e nunca pecar contra a ordenação de castas e a seqüência das classes hierárquicas.” (Nietzsche, 1996, p. 57-58) (grifos do autor – itálico – e nossos – sublinha).

⁴⁷ A expressão “do lado de cá” se refere à imanência e foi retirada de *Tentativa de autocrítica*, p. 23.

puramente artística, anticristã. Como denominá-la? Na qualidade de filólogo e homem das palavras eu a batizei, não sem alguma liberdade – pois quem conheceria o verdadeiro nome do Anticristo – com o nome de um deus grego: eu a chamei dionisíaca. (NIETZSCHE, 2001b, p. 20).

Como se vê, aqui o conceito de dionisíaco já faz referência à transvaloração dos valores “do lado de cá” – do imanente –, voltando-se contra um alvo preferencial, a moral cristã, e sem buscar escapar à realidade por meio do arrebatamento frenético do espírito dionisíaco do primeiro livro, que era mais propriamente musical e amorfo, do que voltado à crítica da linguagem e da moral. O “segundo Dionísio”, que é sobretudo antimoral – e ser antimoral implica não fugir do pragmatismo da imanência – configura-se como algo diferente, portanto, do “primeiro Dionísio”, por sua vez, bem mais aberto à transcendência, à vontade e à antiimanência.⁴⁸

Ao final da *Tentativa de autocrítica*, Nietzsche, na verdade, já não tenta negar o caráter metafísico de sua primeira obra. O “consolo metafísico” é duramente criticado, pois consolar-se metafisicamente seria contentar-se com a negação da vida, com o conforto romântico de sentir-se abrigado, pela arte, do mundo, algo que o Nietzsche maduro não aceita. A arte, agora, já não pode ser considerada como um escape metafísico à realidade; deve ser considerada em uma dimensão sob a qual é, ela própria, uma maneira de responder à instituição e à predominância de outros valores *na própria vida*, revelando o quanto tais valores são em grande medida, assim como a arte, também apenas criações, invenções e postulações carentes de qualquer esteio metafísico.

Para entender esse avanço de Nietzsche, que vai da exaltação da primeira obra à sua refutação em um só texto (a *Tentativa de autocrítica*), é necessário, em primeiro

⁴⁸ Para Kaufmann (1974, 128-129), “Não se tem dado atenção ao fato de que o Dionísio que Nietzsche celebrou como seu próprio Deus em seus escritos tardios não é mais a divindade de um frenesi sem forma determinada que encontramos em seu primeiro livro [*O nascimento da tragédia*]. Apenas o nome permanece, já que o dionisíaco tardio representa a emoção *controlada*, contrária à extirpação das emoções, que Nietzsche cada vez mais associava à cristandade. (...) O último Dionísio é a síntese das duas forças representadas por Dionísio e Apolo em *O nascimento da tragédia*.”; “Em *O nascimento da tragédia*, (...) Apolo representa o poder de criar a beleza harmoniosa e comedida, a força de moldar o caráter do homem assim como se moldam as obras de arte, o princípio de individuação, a força doadora de forma cujo ponto máximo foi alcançado na estatuária grega; Dionísio, no primeiro livro de Nietzsche, é o símbolo daquele frenesi embriagado que ameaça destruir todas as formas e códigos, a força incessante que afronta todas as limitações, aquele arrebatamento que às vezes sentimos na música.” (grifos do autor).

lugar, acompanhar de perto, na primeira citação abaixo, uma passagem de *O nascimento da tragédia*: aquela que dá ensejo justamente ao parágrafo final da *Tentativa de autocrítica*. Somente aí, e em segundo lugar, é que se pode entender a autocrítica propriamente dita (na segunda citação abaixo). Em terceiro lugar, na terceira citação, deve-se então perceber a negação do “consolo metafísico” já concretizada em um texto imediatamente posterior a *O nascimento da tragédia*, o que, portanto, indica um direcionamento distinto da obra do filósofo ainda bem cedo. Em todos os trechos, os grifos são do próprio Nietzsche.

Imaginemos uma geração vindoura com esse destemor de olhar, com esse heróico pendor para o descomunal, imaginemos o passo arrojado desses matadores de dragões, a orgulhosa temeridade com que dão as costas a todas as doutrinas da fraqueza pregadas pelo otimismo, a fim de “viver resolutamente” na completude e na plenitude: *não seria necessário* que o homem trágico dessa cultura, em sua auto-educação para o sério e para o horror, devesse desejar uma nova arte, *a arte do consolo metafísico*, a tragédia como a Helena a ele devida? (...). (NIETZSCHE, 2001a, § 18, p. 111).

“Não seria *necessário*?” ... Não, três vezes não, ó jovens românticos! Não seria necessário! Mas é muito provável que isso *finde* assim, que *vós* assim findeis, quer dizer, “consolados”, como está escrito, apesar de toda a auto-educação para o sério e para o horror, “metafisicamente consolados”, em suma, como findam os românticos cristãmente... Não! Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos (...); talvez, em conseqüência disso, como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a “consoladora” metafísica – e a metafísica, em primeiro lugar! (NIETZSCHE, 2001b, p. 23).

O filósofo do conhecimento trágico domina o instinto desenfreado de conhecimento, mas não por uma nova metafísica. Não estabelece nenhuma nova crença. Ele sente tragicamente que lhe foi retirado o terreno da metafísica e, contudo, o turbilhão emaranhado das ciências não o consegue satisfazer. Trabalha para a edificação de uma vida *nova*: restitui os direitos à arte. (NIETZSCHE, s/d, § 37, p. 28).

Na segunda citação (*Tentativa de autocrítica*, 1886), percebe-se claramente um repúdio ao intangível, isto é, o consolo metafísico deve ser trocado por um consolo imanente, no “lado de cá”, em contraposição a um “lado de lá”, transcendente. Na terceira citação (1873), cuja fonte é *O livro do Filósofo*, já se observa um encaminhamento do próprio autor a essa atitude de negação. É ela que pode, de certa forma, confirmar e conferir validade à pretensão de uniformidade da obra de Nietzsche como um todo, requerida pela *Tentativa de autocrítica*: aceita esta uniformidade, o “consolo metafísico”

se restringiria, como uma anomalia, apenas ao primeiríssimo momento da carreira do autor, em *O nascimento da tragédia*.

A “restituição dos direitos da arte” começa em *Sobre verdade e mentira em sentido extramoral* (1873), texto em que se tem uma lógica que *conscientemente* privilegia o fingimento e, por conseqüência, um descompromisso para com a verdade instituída e comum a todos, ou seja, uma necessidade de mudança da lógica dominante: tanto o homem racional (o filósofo, o cientista) quanto o homem intuitivo (o poeta, o artista) seriam, de qualquer forma, fingidores.⁴⁹

Em resumo, excetuando-se o primeiríssimo momento mais juvenil do autor, sua obra seria eminentemente antimetafísica: tanto o discurso poético quanto o filosófico passam a não oferecer garantias de que sejam reveladores de uma verdade supra-humana. A filosofia de Nietzsche pode, então, ser compreendida como um discurso que coloca a verdade – ou a possibilidade de alcançar o que se denomina “verdade” – em xeque. Mais tarde, em *A gaia ciência*, o autor chama a atenção para o fato de que na busca incessante da verdade por meio da fé na ciência e por meio da convicção proveniente do poder da razão há um procedimento que em muito se poderia considerar como um arremedo mimético de uma atitude metafísica anterior, na medida em que tal procedimento emularia a crença em algo teoricamente superior (a verdade), assim como fizera Platão ao louvar um mundo ideal:

Não há dúvida, o homem veraz, no ousado e derradeiro sentido que a fé na ciência pressupõe, *afirma um outro mundo* que não o da vida, da natureza, e da história; e na medida em que afirma esse “outro mundo” – não precisa então negar a sua contrapartida, este mundo, *nosso mundo?*... Mas já terão compreendido onde quero chegar, isto é, que a nossa fé na ciência repousa ainda numa *crença metafísica* – que também nós, que hoje buscamos o conhecimento, nós, ateus e antimetafísicos, ainda tiramos nossa flama daquele fogo que uma fé milenar acendeu, aquela crença cristã, que era também de Platão, de que Deus é a verdade, de que a verdade é divina... (NIETZSCHE, 2004a, § 344, p. 236) (grifos do autor).

⁴⁹ Ver o parágrafo final de *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, parcialmente citado aqui na nota 5 em que Nietzsche discorre sobre a inevitabilidade da presença do fingimento, mesmo no homem racional.

A crença cega no mundo da ciência é também uma forma de pôr-se contra o mundo como o conhecemos, contra o mundo que se tem diante de si, o mundo da vida, o mundo natural, o mundo da história. Ao equiparar a criação de um mundo científico e lógico ao mundo ideal postulado por Platão, Nietzsche irmana os diversos ramos da racionalidade científica à raiz da racionalidade filosófica. Ambas as racionalidades precisam negar o mundo real para instituir o seu próprio mundo, seja ele científico ou ideal (platônico). Se os mundos científico e ideal são, para quem neles acredita, tão ou mais verdadeiros que o próprio mundo real, a transcendência é deslocada, por Nietzsche, para a própria realidade, isto é, diante desses dois caminhos, a transcendência só passa a ser possível de uma maneira inventada, fingida, criada, realizando-se apenas irônica e mimeticamente, rebaixada ao nível dos entes, reduzida à esfera do fenômeno, em um fingir interessado, desatrelado de qualquer metafísica pretensamente ascensional, seja ela “de primeiro grau”, como a filosófica, ou “de segundo”, como a recém-apontada metafísica mimética inerente ao procedimento científico. Nietzsche cria, então, uma “metafísica da imanência”.⁵⁰

É diante desse procedimento de fundo metafísico da ciência – procedimento desvelado por Nietzsche –, e emparelhando essa característica metafísica da ciência com a necessidade de divinização do absoluto da filosofia, que a atitude artístico-estética se oferece ao homem como a atividade mais coerente, como única atitude que diz respeito à intransitividade da aparência, da imanência, sendo, portanto, resistente a qualquer comparação que a aproxime do imponderável, do divino, da sacralização do intangível ou de, por outro lado, da certeza e da ponderabilidade da ciência.

A reflexão acerca dessa atitude artístico-estética de Nietzsche como sendo a atitude que mais profundamente contempla a vida propriamente dita, sob sua forma empírica, real, carnal, foi realizada por Heidegger em “A nova interpretação do sensível e

⁵⁰ Contrapõe-se aqui, muito brevemente, essa atitude de Nietzsche a de outros dois filósofos: Platão e Heidegger. Na lógica platônica, ao contrário do Nietzsche maduro, o transcender se dava na presunção imaginária de que se alcançava diretamente o ser, bastando para isso que determinados entes (os filósofos) dispusessem de um método, de uma iluminação. De modo intermediário, Heidegger propõe o ser-aí, isto é, o homem como “pastor do ser”, como hipótese de abertura ao ser, que se atualizaria no próprio ente. Assim, a essência das coisas de fato manifestar-se-ia nos próprios fenômenos, no mundo empírico (em Heidegger parece haver uma concessão de primazia ao esquema platônico, porque se tem a admissão de que há um ser a se alcançar, independentemente de que o seja no próprio mundo). Como já se disse no capítulo anterior, ao conferir ao poeta o poder de acesso ao ser em, por exemplo, *Hinos a Hölderlin*, Heidegger propõe conjuntamente que a linguagem seja o veículo desse acesso e o faz sobre base cega, intuitiva e metafísica. Há uma espécie de sublimação do espírito do “como se”, uma fé quase religiosa no poder da palavra.

a intensa discordância entre arte e verdade”. A defesa nietzschiana da aparência é assim interpretada por Heidegger:

Nietzsche diz: “A aparência, como eu a entendo, é a única e verdadeira realidade das coisas”. Isso deve ser entendido não como se a realidade fosse aparente, mas como o fato de o real ser em si mesmo perspectivístico, um trazer à aparência, um deixar fulgurar; como o fato de o real ser em si mesmo um brilhar, um aparecer. A realidade é fulguração. (...) A realidade, o Ser, é *Schein* no sentido de um deixar brilhar, de um deixar aparecer perspectivístico. Mas própria a essa realidade ao mesmo tempo é a multiplicidade de perspectivas, e, assim, a possibilidade de ilusão, e de uma ilusão tornada firme, o que significa a possibilidade de a verdade ser uma espécie de *Schein* no sentido de “mera” aparência. Se a verdade é tomada como aparência, isto é, como mera aparência e erro, a implicação é a de que a verdade é a aparência já fixada, necessariamente inerente ao brilhar, ao aparecer perspectivístico – a verdade é ilusão. (HEIDEGGER, 1991, p. 215).

Se a verdade é apenas uma aparência já fixada, e não algo intocável e imutável, a arte, por outro lado, por não pretender jamais ser verdadeira e fixa, confirmar-se-ia em sua “mentira” e em sua “não fixidez”, em seu “erro perspectivístico”⁵¹, como uma forma mais próxima da maneira pela qual, segundo Heidegger, a realidade se revela:

A arte induz a realidade, que é ela própria um aparecer, a aparecer mais profundamente e de maneira suprema em cintilante transfiguração. Se “metafísico” não é nada mais do que a essência da realidade, e se a realidade consiste em aparecer, então entendemos a afirmação de Nietzsche (em *Vontade de potência*, § 853, [p. 453]) de que “a arte é a própria atividade da vida, que a arte é a atividade *metafísica* da vida”. A arte é o mais genuíno e profundo anelo pela aparência, isto é, pela cintilação daquilo que transfigura, e no qual a suprema legitimidade do ser-aí se torna visível. Ao contrário dela, a verdade é qualquer manifestação que permite à vida repousar firmemente em uma dada perspectiva e a preservar-se. Como tal, a verdade é imobilizadora da vida e, portanto, representa sua inibição e dissolução. (HEIDEGGER, 1991, p. 216).

⁵¹ Cf. Heidegger (1991, p. 214-215): “No mundo orgânico, o mundo da vida corpórea, onde o homem também reside, começa o “erro” (...) A lógica humana serve para tornar idêntico, constante e determinado o que o homem encontra. [Mas] O Ser, o verdadeiro, que a lógica “firmemente localiza” (petrifica), não é mais do que aparência; uma aparência que é essencialmente necessária para o ser humano como tal, ou seja, uma aparência que concerne à sua sobrevivência, a seu estabelecimento como individualidade em meio à mudança incessante. Por ser o real perspectivístico em si, a aparência é própria à realidade. A verdade, i.e., o ser verdadeiro, i. e., o que é constante e fixo, por ser a petrificação de qualquer perspectiva dada, é sempre apenas uma aparência que passou a prevalecer, ou seja, é sempre um erro. É por isso que Nietzsche diz que “a verdade é o tipo de erro sem o qual um determinado tipo de ser vivente não poderia viver. O valor relativo à *vida* é que, em última instância, assim decide”. (grifos do autor).

A conexão imediata entre arte e um “aparecer mais profundo”, entre arte e essencialidade, proposta por Heidegger a partir da filosofia de Nietzsche, vai além das possibilidades deste trabalho e da própria filosofia de Nietzsche. Mais cautelosa, a filosofia de Nietzsche abriga-se sob o manto da admissão da ignorância, sob o véu da possibilidade do mero acaso e do absurdo de se estar onde se está e de se ser o que se é, do que sob a exacerbação da arte como forma de acesso a um sempre hipotético domínio do ser. Para Nietzsche, tudo permanece incerto e constitui apenas pressuposição, pois essência e aparência não se comunicam. A forma textual sob a qual se encontra a explicitação mais clara de seu pensamento – do que aqui se chamou de “metafísica da imanência” – está em uma de suas últimas obras, *Crepúsculo dos ídolos*, livro em que a assimilação completa da dissensão entre essência e aparência é apresentada, bastante sinteticamente, em seis pontos históricos primordiais:

1. O mundo verdadeiro, alcançável para o sábio, o devoto, o virtuoso – ele vive nele, *ele é ele*. (A mais velha forma da idéia, relativamente sagaz, simples, convincente. Paráfrase da tese: ‘Eu, Platão, sou a verdade’);

2. O verdadeiro mundo, inalcançável no momento, mas prometido para o sábio, o devoto, o virtuoso (‘para o pecador que faz penitência’). (Progresso da idéia: ela se torna mais sutil, mais ardilosa, mais inapreensível – [...] torna-se cristã);

3. O mundo verdadeiro, inalcançável, indemonstrável, impossível de ser prometido, mas, já enquanto pensamento, um consolo, uma obrigação, um imperativo. ([...] a idéia tornada sublime [...]);

4. O mundo verdadeiro – alcançável? De todo modo, inalcançado. E, enquanto não alcançado, também *desconhecido*. Logo, tampouco salvador, consolador, obrigatório: a que poderia nos obrigar algo desconhecido?... ([...] Primeiro bocejo da razão. Canto de galo do positivismo);

5. O ‘mundo verdadeiro’ – uma idéia que para nada mais serve, não obriga a nada – idéia tornada inútil, *logo* refutada: vamos eliminá-la! ([...] retorno do *bons sens* e da jovialidade; rubor de Platão [...]);

6. Abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? o aparente, talvez?... Não! *Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente!* ([...] fim do longo erro; apogeu da humanidade [...]). (NIETZSCHE, 2006, p. 31-32).

A partir de uma lógica fundamentada nessa abolição tanto do mundo verdadeiro quanto de seu espelhamento, o mundo aparente, far-se-á, no próximo capítulo, uma

abordagem centrada na imanência do que restou após tal abolição – um mundo até certo ponto possível, como se verá, e representado no mar aberto de um romance.

3 - *MOBY-DICK*, DE MELVILLE: PROCURA

3.1 PRÓLOGO

(...) ante a notícia de que “o velho Deus morreu” nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o nosso mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto “mar aberto”. (Nietzsche, *A gaia ciência*, § 343)

Com a epígrafe acima, pretende-se sintetizar e dar início a uma aproximação efetiva entre a filosofia de Nietzsche e *Moby-Dick*⁵², de Melville. A metáfora do “mar aberto” do conhecimento, chamado sutilmente por Nietzsche de *nosso* mar, revela uma impossibilidade metafísica, uma redução do mundo como um todo ao mundo humano, *nosso*, isto é, sem deuses. Trata-se, portanto, de uma declaração que está coadunada com os seis princípios que sustentam a dissensão entre aparência e essência estabelecidos em *Crepúsculo dos ídolos*. A passagem retirada de *A gaia ciência* anuncia tais princípios e pode, além disso, servir como amálgama entre o que eles estabelecem e o que se verá na obra de Melville aqui estudada, pois o trecho citado transforma o conhecimento, simbólica e metaforicamente, em algo que é equivalente ao navegar. Essa relação entre conhecer e navegar, posta por Nietzsche, aparece como um processo “perigoso” e “ousado” pelo qual se parte rumo a um “mar aberto” em que já se deixou para trás o porto seguro da possibilidade de conhecer para além do empírico (pois “o velho Deus morreu”). Entre esses dois procedimentos, conhecer e navegar, vislumbra-se, então, uma analogia: são caminhos que levam à incerteza, ao que não se conhece. Nietzsche diz que o homem, de posse de um horizonte livre que lhe desvela o mundo, pode, com seus barcos, zarpar ao

⁵² De acordo com a convenção da edição Northwestern-Newberry, adotada aqui, a presença do hífen sempre indica que se trata do romance, e não do animal homônimo. Cf. Hayford et al. *in*: Melville, 1998, p. 810 [Discussions of Adopted Readings]. A invenção do nome, e do romance, deve-se provavelmente à leitura do artigo intitulado “Mocha Dick”, publicado na revista Knickerbocker em maio de 1839 por J. N. Reynolds, e, naturalmente, à leitura do livro de Owen Chase sobre o ataque de um cachalote ao baleeiro Essex, de Nantucket – fato citado no Capítulo 45 do próprio romance de Melville. Cf. Melville, 1967, p. 571-601 e Melville, 1988, p. 971-995.

encontro do perigo, do desconhecido; a busca do conhecimento do mundo por meio da navegação a bordo de um barco, o Pequod, é uma jornada que visa a fazer com que a vida humana avance e se imponha, ainda que com muitas perdas, diante da hostilidade de uma natureza também desconhecida.

Para além da metáfora do mar aberto, Nietzsche evoca a força da liberdade do homem que por meio do pensamento se põe contra antigos sistemas cujos apelos à intangibilidade já não parecem mais aceitáveis. Firme e confiante no poder de seu próprio intelecto, o filósofo quer o mar do conhecer, isento da divindade; Melville, ou melhor, seus personagens, também precisam partir rumo a si próprios, firmes e confiantes no poder que a força de sua condição humana pode conquistar. Ishmael, por exemplo, enfadado com a vida em terra, embarca quase que de forma diletante rumo ao alto-mar, transportando-se para além dos limites do que conhece, em uma procura de caráter existencial e psicológico; Ahab, o protagonista, tem principalmente um interesse: o de aniquilar uma força maior, a da natureza, que um dia se lhe interpôs na figura de um cachalote⁵³, em uma procura que se poderia dizer ontológica. No protagonista de *Moby-Dick*, é grande o envolvimento com o viver sob o horizonte livre de que fala Nietzsche. Se é certo que o filósofo não pensou em Ahab ao escrever o § 343 de *A gaia ciência*, é também correto afirmar que as comprovações textuais e materiais de uma influência ou fonte enfraquecem-se diante da evidência do diálogo que um leitor pode conduzir entre um personagem e uma filosofia. A leitura da mais imemorial, antiga e esquecida obra é também sempre um diálogo entre passado e presente, entre quem a escreveu e quem a lê. Por que a literatura de Melville e a filosofia de Nietzsche não poderiam então dialogar por meio do trabalho do leitor?

O propósito deste capítulo é analisar *Moby-Dick* à luz de uma leitura da filosofia de Nietzsche. Primeiramente, não se apresenta a narrativa em si, mas, seguindo-se a ordem do texto de Melville, o momento prévio a ela, representado pelos pré-capítulos “Etymology” e “Extracts”, aqui chamados de *Preâmbulos*. Começa-se, portanto, com um ponto do texto em que o Melville escritor deixa entrever suas características de autor irônico e antimetafísico.

⁵³ A utilização do termo “cachalote” é uma tentativa de suprir o problema de gênero que se encontrou, às vezes, na utilização do próprio termo “baleia”, feminino, já que *Moby Dick* é uma baleia macho.

Apesar da importância dos Preâmbulos, não se encontrou, seja na bibliografia consultada, seja na longa pesquisa digital e nos contatos com *sites* norte-americanos especializados na obra do autor, nenhum texto voltado exclusivamente a eles. Acredita-se que os Preâmbulos sejam uma concretização textual muito próxima da vida do Melville escritor e autor, configurando um momento em que se pode flagrar esta entidade (o autor) em sua própria procura profissional, manifestada explicitamente sob a forma da pesquisa lingüística e antes de que tal procura seja transmutada em uma procura ontológica objetificada ficcionalmente na perseguição a um animal gigantesco pelo protagonista Ahab, no decorrer do romance. Trate-se da procura profissional e lingüística do autor, trate-se da procura ontológica já ficcionalizada, tem-se, de qualquer forma, em ambas, uma confluência autor-obra que deságua no próprio objeto literário deste estudo, que é a questão da procura ontológica propriamente dita na obra *Moby-Dick*, de Melville.

Após a apresentação dos *Preâmbulos*, e em segundo lugar, ingressa-se na análise da narrativa em si, cujos capítulos não são, resalte-se, apresentados integralmente. Neste trabalho, ao contrário da dissecação minuciosa de todo e qualquer capítulo, que poderia resultar em um texto parafrástico maior e menos fundamental do que o original, opta-se apenas pela seleção de capítulos ou trechos considerados mais relevantes e sintonizados com o objeto do estudo.

3.2 OS PREÂMBULOS DE *MOBY-DICK*: PROCURA DA ONTOLOGIA DE UM ESCRITOR

3.2.1 Aspecto geral dos Preâmbulos

No homem essa arte do disfarce chega a seu ápice; aqui o engano, o lisonjear, mentir e ludibriar, o falar-por-trás-das-costas, o representar, o viver em glória de empréstimo, o mascarar-se, a convenção dissimulante, o jogo teatral diante de outros e diante de si mesmo, em suma, o constante bater de asas em torno dessa única chama que é a vaidade, é a tal ponto a regra e a lei que

quase nada é mais inconcebível do que como pôde aparecer entre os homens um honesto e puro impulso à verdade. (Nietzsche, Sobre verdade e mentira no sentido extramoral)

O que aqui se chama de procura ontológica começa a estabelecer-se quando no duplo preâmbulo⁵⁴ de *Moby-Dick*, o narrador (ou editor⁵⁵), buscando amparo para o que defende, delega um certo poder a duas entidades auxiliares que, apesar de distintas, exercem dois papéis lingüisticamente semelhantes na organização prévia à narrativa. Aparentemente incapaz de por si só organizar a história em discurso,⁵⁶ o narrador-editor (ainda um desconhecido) busca o auxílio de terceiros, de entidades estranhas à narrativa propriamente dita, isto é, que não se tornarão, como se perceberá mais tarde, personagens dela. A primeira dessas entidades a oferecer-se à análise do leitor, no primeiro Preâmbulo, está materializada na figura filológica de um “Professor-assistente tuberculoso já falecido”, ou “defunto”,⁵⁷ cuja tarefa – anterior ao trabalho do narrador-editor – havia sido a de pesquisar a raiz etimológica do termo *whale* (“baleia”). A seguir, no segundo Preâmbulo,⁵⁸ tem-se a segunda entidade à qual o narrador-editor (que lá se auto-intitula “Comentador”) confere materialidade: trata-se de um “Sub-sub-bibliotecário” que lhe oferece um amplo número de citações – também colhidas anteriormente – acerca do mesmo termo, *whale*. Tais citações, que totalizam 85, são, então, listadas como parte do segundo Preâmbulo.

⁵⁴ Como já se apontou, trata-se dos dois pré-capítulos que abrem a obra: *Etymology – Supplied by a late consumptive usher to a Grammar School* (“Etimologia – Fornecida por um professor-assistente tuberculoso defunto a uma escola de nível médio”) e *Extracts – Supplied by a sub-sub-librarian* (“Excertos – Fornecidos por um Sub-sub-bibliotecário”). Tais pré-capítulos iniciam-se, respectivamente, às páginas xv e xvii da edição crítica Northwestern-Newberry de *Moby-Dick*, que será utilizada ao longo deste trabalho. Atente-se para o fato de que a própria paginação em algarismos romanos já indica o caráter preambular dos trechos em questão. A paginação da narrativa propriamente dita, por sua vez, recebe contagem em algarismos arábicos, como se pode notar a partir do Capítulo 1, *Loomings* (“Miragens”). Todas as traduções dos trechos de *Moby-Dick* são de minha autoria.

⁵⁵ “Frequentemente, (...) o autor acrescentará ao narrador um ‘editor’, cuja missão será (...) apresentar ao público um documento encontrado ou confiado, (...) retocar ele próprio o texto para o corrigir, o ordenar ou até anotá-lo.” (BOURNNEUF & OUELLET, 1976, p. 102).

⁵⁶ Usar-se-á a terminologia *história/discurso*, derivada de *histoire/discours* (Todorov, 1973). Para esse mesmo par, há também *story/discourse* (Chatman), *fabulalsjuzet* (formalistas russos), *récit/narration* (Barthes). Genette utiliza *histoire/récit*, e acrescenta ao *récit* (narrativa, enunciado) a *narration* (narração, enunciação). Cf. Lodge (1996). Às vezes, para evitar confusão terminológica, usa-se “trama” em vez de “discurso”.

⁵⁷ A opção por “defunto”, em vez de “já falecido”, dá-se como remissão à *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra com a qual o leitor brasileiro está familiarizado; Para efeito de clareza desta análise, “Professor” será escrito com letra maiúscula, para aproximá-lo da convenção utilizada para os nomes próprios referentes a personagens.

⁵⁸ *Extracts – Supplied by a sub-sub-librarian* (“Excertos – Fornecidos por um Sub-sub-bibliotecário”).

Assim, antes de a narrativa propriamente dita iniciar-se, há um duplo preâmbulo que funciona como momento de transição entre o mundo externo à narrativa e a própria narrativa – momento que aparentemente apenas relata a atividade de um narrador. Tal momento da obra em questão, contudo, se abre de fato ao leitor como uma visão panorâmica da tarefa do escritor, de suas escolhas, do *labor limae* que não só permeia, mas antecede todo trabalho literário. Pode-se dizer que a pesquisa etimológica do termo *whale* realizada no primeiro Preâmbulo por uma entidade externa à narrativa, que é o Professor defunto, bem como a longa listagem de citações apresentada no segundo Preâmbulo por outra entidade do nível extradiegético (o Sub-sub-bibliotecário) – entidades de que a voz panorâmica do narrador-editor faz uso para validar o que relata –, apontam para uma provável *utilização da pesquisa etimológica prévia do autor* (material em geral descartado na organização formal do discurso da narrativa) *transformada em elemento preambular dessa mesma narrativa*. Trazendo à baila um texto pelo qual não se ingressa imediatamente na narrativa ficcional, mas por que se permanece temporariamente em um limbo em que realidade e ficção se imiscuem, o propósito desse procedimento de organização inicial do romance seria o de solapar a fronteira entre realidade e ficção – fronteira que nos romances em geral materialmente se localiza nas primeiras páginas e por meio da qual, ao contrário do que se verifica em *Moby-Dick*, o leitor é diretamente lançado na ficcionalidade, na *história* propriamente dita.

Parece evidente que houve, nesse duplo preâmbulo, a explicitação intencional, por parte de Melville, da sua trajetória pessoal e do reflexo dela no trabalho de autor. Esse trabalho de autor apresenta-se no texto em questão sob o disfarce de duas camadas: a da voz de um narrador-editor e a dos registros etimológicos e enciclopédicos fornecidos por terceiros (o Professor defunto e o Sub-sub-bibliotecário). A evidência mais aceitável de que a trajetória do próprio Melville esteja incluída nos Preâmbulos como subsídio ao trabalho maduro de autor está no fato de que a pesquisa etimológica e terminológica realizada pelos terceiros, e utilizada pelo narrador-editor, remeta analogicamente, no plano externo à narrativa, a um trabalho de fato realizado empiricamente por Melville, que foi a atividade fracassada de professor.⁵⁹ Só muito dificilmente não se poderá considerar que o levantamento de dados apresentado nos Preâmbulos pelo Professor

⁵⁹ “Em 1835, com o objetivo de ser professor, Herman [Melville] continuou a estudar (...) na Albany Classical School. (...) Seu primeiro emprego como professor, em um remoto distrito escolar de Pittsfield (...) terminou abruptamente (...). [Mais tarde, em 1839], uma escola em Greenbush, colocou-o entre seus professores; a escola não pagou seu salário e acabou fechando antes de terminar o ano letivo.” (Leyda, 1975, p. 4-5)

defunto e pelo Sub-sub-bibliotecário não tenha sido, pelo menos em parte, um trabalho de recuperação e aproveitamento, realizado por Melville, de sua própria trajetória profissional, para, com base nela, construir os elementos ficcionais necessários à elaboração da abertura de seu romance.

Destacar de tal maneira o trabalho de autor é chamar a atenção do leitor para o esforço da criação e, no caso específico do romance *Moby-Dick*, pelas escolhas de um *Sub-sub-bibliotecário* e de um Professor *defunto* como figuras que estariam na origem de tal esforço, é também chamar a atenção para o caráter miserável, desprestigiado e lúgubre dessa atividade. Destacar o trabalho de autor é também ressaltar o fundamento sobre o qual o ato de escrever se sustenta quando voltado ao diálogo efetivo com o outro: o fundamento da contextualização do âmbito lingüístico e cultural em que tal ato se insere e de onde provém. No caso particular dos Preâmbulos do romance de Melville, tal contextualização é feita de maneira sumária e se aglutina pragmática e principalmente no título do livro – publicado em sua primeira edição inglesa como “The Whale”⁶⁰. O aglomerado de mais de 80 citações fornecidas pelo Sub-sub-bibliotecário, por exemplo, parece indicar a dificuldade inerente à tentativa de o autor chegar, mesmo que apresente uma vasta gama de definições, à máxima concisão conceitual de uma simples palavra: *whale*. Além disso, de maneira genérica, indica que o escritor, ao contextualizar um termo, faz um trabalho intertextual que, no pólo artístico, fertiliza seu texto, e, no pólo estético, prepara e influencia a recepção para a tarefa a enfrentar.

A tarefa da procura, assim, é também a própria tarefa de pesquisa – pois pesquisar é procurar – inerente ao ato de criar e escrever, estando configurada desde o início da obra, pela organização geral realizada pelo autor, como uma atividade de investigação laboriosa e, de certa forma, miserável, porque exercida por um Professor defunto e por um Sub-sub-bibliotecário, entidades cujas condições física e profissional, respectivamente, são por si sós evidentes e reveladoras – especialmente quando se leva em conta uma sociedade que funciona sob a condição do binário superioridade/inferioridade medido em geral pela ordem econômica, como é o caso dos sistemas capitalistas ocidentais, em que a narrativa e o trabalho de escritor de Melville estão inevitavelmente inseridos.

⁶⁰ Cf. Hayford et al. *in*: Melville 1988, p. 581 [Historical Note] e 764 [Note on the text].

Pelo fato de a tarefa do escritor já vir caracterizada como atividade laboriosa e miserável nos Preâmbulos da obra aqui estudada, o leitor, antes de mergulhar na suspensão voluntária de descrença necessária à leitura de mais uma história, obriga-se, antes, a pensar no que significa escrever, no que significa produzir a realidade interna à ficção. É a *reflexão* do autor sobre si mesmo, portanto, que se impõe desde o início, pois refletir não é mais do que voltar-se a si mesmo e à sua própria condição, a qual, a julgar pela declaração do próprio Melville, em carta a Hawthorne, em junho de 1851, quatro meses antes da publicação de *Moby-Dick*,⁶¹ não se caracterizava exatamente pela facilidade em contar histórias, algo que só lhe vinha em um segundo plano, e de maneira atabalhoada, como decorrência de exaustivo e incessante trabalho:

In a week or so, I go to New York, to bury myself in a third-story room, and work and slave on my “Whale” while it is driving through the press. *That* is the only way I can finish it now, – I am so pulled hither and thither by circumstances. The calm, the coolness, the silent grass-growing mood in which a man *ought* always to compose, – that, I fear, can seldom be mine. Dollars damn me; and the malicious Devil is forever grinning in upon me, holding the door ajar. My dear Sir, a presentiment is on me, – I shall at last be worn out and perish, like an old nutmeg-grater, grated to pieces by the constant attrition of the wood, that is, the nutmeg. What I feel most moved to write, that is banned, – it will not pay. Yet, altogether, write the *other* way I cannot. So the product is a final hash, and all my books are botches. (In: LEYDA, 1975, p. 430) (grifos do autor).⁶²

Daí talvez a necessidade de, antes de começar a fazê-lo (isto é, antes de começar a narrar, a contar), antepor, com as poucas páginas dos Preâmbulos, uma declaração codificada do que significa escrever em uma sociedade que não necessariamente preza ou entende o trabalho do escritor e que, muitas vezes, se aproxima do texto literário como se fosse mera diversão. Para Melville, é necessário refletir sobre o narrar antes de se adentrar a

⁶¹ Cf. Hayford et al. in: Melville 1988, p. 767 [Note on the Text].

⁶² Tradução: “Em mais ou menos uma semana, vou para Nova York, para enterrar-me em uma sala de terceiro piso qualquer e trabalhar nesta minha ‘Baleia’ [*Moby-Dick*] e a ela escravizar-me, tudo isso ao mesmo tempo em que a envio para publicação. É essa agora a única maneira pela qual conseguirei terminar o livro – tenho sido demasiadamente jogado para um lado e para outro pelas circunstâncias. Aquela calma, aquela tranqüilidade, aquele silencioso espírito de grama que cresce sob o qual deveríamos sempre escrever – isso tudo, temo eu, raramente possuirei. Os dólares são minha desgraça; e o Diabo, maligno, está sempre a me sorrir, mantendo a porta entreaberta. Tenho um pressentimento, meu caro senhor – esgotar-me-ei e sucumbirei como um velho ralador de noz-moscada, ralado pelo atrito constante da casca, ou melhor, do alimento. O que me sinto mais inclinado a escrever é precisamente o que se bane – não dará lucro. Porém, escrever de outro modo, com certeza, não sei. Assim, o produto final me sai confuso, e todos os meus livros são uma barafunda só.” (tradução minha; grifos omitidos intencionalmente).

narrativa – é necessário revelar a organização profunda do texto ao leitor. Este, a partir, do que muito atenciosamente lê, construirá toda a negatividade⁶³ do texto melvilliano, preenchendo lacunas por meio também de seu próprio esforço, de sua própria leitura/miséria, que repete o procedimento da criação.

Do núcleo preambular, conservar-se-á em boa parte da narrativa apenas a voz do narrador-editor, ou do “Comentador”, que, a partir da leitura do primeiro capítulo da narrativa propriamente dita, perceber-se-á ser a voz de Ishmael, dada pela *perspectiva*⁶⁴ do mesmo Ishmael, portanto, em primeira pessoa. Tanto o Professor defunto e o Sub-sub-bibliotecário são esquecidos durante toda a narrativa, exceto talvez por uma estranha semelhança que se vê entre um deles e Ishmael, o narrador, conforme o trecho abaixo:

(...) when I go to sea, I go as a simple sailor (...). And at first, this sort of thing is unpleasant enough. (...) And more than all, if just previous to putting your hand into the tar-pot, you have been lording it as a *country schoolmaster*, making the tallest boys stand in awe of you. The transition is a keen one, I assure you, *from a schoolmaster to a sailor*. (MELVILLE, 1988, p. 5-6) (grifos nossos).⁶⁵

Como já se apontou à nota 59, a atividade de professor, efetivamente realizada por Melville, e aproveitada na composição dos textos dos Preâmbulos nas figuras das duas entidades extradiegéticas, agora também se atrela ao narrador da história, que diz ser a transição entre professor e marinheiro (“from a schoolmaster to a sailor”) violenta ou cruel (“keen”). Assim, a utilização do narrador-editor como forma de afastar a voz que conduz a narrativa da voz do próprio autor é um recurso que, em *Moby-Dick*, acaba falhando, pois o narrador-editor e o narrador da narrativa em si, como se viu, estão sobrepostos, isto é, recaem sobre Ishmael, personagem, assim como o professor defunto e

⁶³ O termo é utilizado de acordo com definição de Iser (1999, p. 31 e 33): “(...) lacunas e negações conferem ao texto ficcional uma densidade característica, por meio de omissões e cancelamentos, revelando traços não-explicitados. Ao texto formulado e verbalizado corresponde uma dimensão não formulada, não escrita. A essa ‘duplicação’ do texto chamarei negatividade. (...) A negatividade exige um processo de determinação que só o leitor pode implementar; e isso confere ao sentido do texto um matiz subjetivo. Mas confere também fecundidade a esse sentido, pois cada escolha realizada tem de estabilizar-se contra o universo de possibilidades que foram excluídas.”

⁶⁴ Os termos *voz* e *perspectiva* são utilizados de acordo com as definições de Genette, 1980. Para o caso de *Moby-Dick*, consultar especificamente a página 244.

⁶⁵ “(...) quando vou para o mar, vou como simples marinheiro (...). De início, esse tipo de coisa é bastante desagradável. (...) E mais ainda se, antes de fazer o trabalho pesado do navio, você tiver atuado como uma espécie de lorde na profissão de *professor de uma região rural*, sendo respeitado até mesmo pelos alunos maiores (...). A transição de *professor a marinheiro* é cruel, eu asseguro.”

o Sub-sub-bibliotecário, por demais inspirado na vida empírica do marinheiro e ex-professor Melville.

Em *Moby-Dick*, a procura por uma ontologia do narrar está, assim, explicitada em dois níveis discursivos, no nível extradiegético e no nível intradieético.⁶⁶ No lado de fora da *história*, que inclui todo momento anterior à leitura da primeira palavra do livro, ou melhor, mesmo de seu primeiro fonema (leitura que já começa, como se sabe, no mapeamento dos elementos paratextuais, como a capa, a contracapa e a sobrecapa⁶⁷), estariam o Professor defunto e o Sub-sub-bibliotecário, que em muito remetem às características do escritor e de seu trabalho de busca incessante pelo sentido. Suas ações são irrelevantes para o *discurso* da narrativa propriamente dita, isto é, para a *trama*, mas funcionam como transição sumarizada entre o real e o ficcional, entre o Melville autor e sua obra.

O mundo intradieético, por sua vez, é instaurado quando o personagem-narrador Ishmael diz, à página 3 (Melville, 1988), “Call me Ishmael”. A história então começa a pôr-se como discurso, mas não se reduz, como se verá, somente à perspectiva de tal narrador, que repete um pouco a trajetória do autor Melville. Por vezes, estende-se ainda à perspectiva de um personagem mais fortemente ficcional, o protagonista Ahab (ainda que somente sob a forma dramática, isto é, em forma de diálogo), e a de um narrador onisciente, heterodieético. No nível da narrativa propriamente dita, tem-se, já na abertura do primeiro capítulo, a figura de um narrador homodieético que se mostra insatisfeito com sua condição e que opta pela jornada marítima como forma de buscar uma contraposição a seu atual estado. Mais tarde, ingressa o protagonista, em busca de uma indecifrável baleia. O que são essas atitudes, inerentes à ontologia do narrar, senão também uma abertura à procura ontológica já presente no autor empírico? Confortável estivesse o autor, tais personagens não seriam movimentados por um narrador instituído, e a ação, conseqüentemente, não se desencadearia. O nível intradieético será analisado em 3.3. Por ora, volte-se mais detalhadamente aos Preâmbulos.

⁶⁶ Para os termos *intradiegético* e *extradieético*, Cf. Genette, 1980, p. 247 e ss.

⁶⁷ Cf. Genette, 1997, p.3.

3.2.2 O primeiro Preâmbulo

Ele [o homem moderno] continua sendo, afinal, o eterno faminto, (...) um bibliotecário e um revisor que está miseravelmente cego devido à poeira dos livros e aos erros de impressão. (Nietzsche, O nascimento da tragédia, § 18).

Logo no princípio do texto deste Preâmbulo, intitulado *Etymology*, o leitor depara-se com a descrição de um Professor defunto, responsável pelo levantamento da etimologia do termo *whale* em 14 idiomas diferentes.⁶⁸ Como seria impossível nomear o porquê da escolha dessas línguas em detrimento de outras, pode-se apenas indicar que ela se faz com um certo interesse lingüístico, o qual se manifesta primeiramente em assinalar a semelhança do termo inglês *whale* para com sua origem ou tradução em línguas próximas do inglês antigo (*Old English*), como são o sueco, o dinamarquês, o alemão, o holandês e o islandês. Também houve o interesse de demonstrar uma certa preocupação de cunho cultural e generalista, incluindo traduções para línguas de raiz latina (francês, espanhol)⁶⁹, além de uma preocupação mais idiossincrática, isto é, ligada ao Melville empírico, o que se comprova pela inclusão da tradução do termo para o fijiano e o erromango, línguas faladas nas ilhas que o próprio autor visitara em sua juventude como marinheiro, o que reforça a tese de que o trabalho do Professor defunto esteja mesmo muito próximo das vivências do autor.

Chama a atenção o fato de a tradução hebraica encabeçar a lista das línguas mais antigas, ao lado do grego e do latim. O termo hebraico (*leviathan*, em sua forma latinizada e também inglesa) de certa forma indica que a base mitológica a ser utilizada ao longo do livro está naquele que é o texto mais difundido da cultura judaica, a Bíblia Hebraica, o Antigo Testamento. De fato, não é por coincidência que o lugar proeminente

⁶⁸ Pela ordem de entrada: sueco, dinamarquês, holandês e alemão. Depois, em uma lista, repete-se a tradução do termo em três dessas línguas e acrescenta-se a tradução em mais dez: hebraico, grego, latim, anglo-saxão, islandês, inglês, francês, espanhol, fijiano e erromango (língua de uma das ilhas pertencentes ao atual arquipélago de Vanuatu).

⁶⁹ Poder-se-ia argumentar que o espanhol e o francês (este em menor alcance quantitativo) estariam no texto também para representar línguas faladas na América. Nesse caso, estranha-se a ausência do português, já que tal idioma está ligado a um povo com forte tradição marítima.

da lista esteja reservado a essa língua, pois as referências bíblicas são abundantes ao longo de *Moby-Dick*.⁷⁰

A descrição do Professor defunto é a seguinte (MELVILLE, 1988, p. xv): “(...) pale Usher – threadbare in coat, heart, body, and brain”; “He loved to dust his old grammars; it somehow mildly reminded him of his mortality”⁷¹ – algo que colabora para que se atrele a tal figura o sentido antes indicado de uma certa miserabilidade inerente ao trabalho com a linguagem. É como se a condição de etimologista e, por extensão, o trabalho de recolha de termos estivessem essencialmente relacionados a um homem de poucos recursos financeiros (e, no caso específico, também físicos), que só encontrava algum aspecto agradável em sua vida em meio a gramáticas empoeiradas, com as quais se identificava. Essa identificação, esse amor às gramáticas, talvez se justifique ainda mais se o leitor preencher as lacunas abertas pela descrição que o narrador lhe oferece do personagem extradiegético com a idéia de que o pó contido nas gramáticas simboliza, para o Professor defunto, o pó a que volta todo mortal – e a mortalidade é condição com a qual o personagem parecia lidar muito bem. Talvez se justifique também porque o fato de as gramáticas estarem empoeiradas se alie, para o mesmo Professor, à condição de estarem mortas, de não serem consultadas, de não terem utilidade, isto é, de não serem necessárias, especialmente para quem – ao contrário de um professor – vive de maneira eminentemente prática, sem a necessidade do pensar, do pesquisar e do consultar gramáticas, ato que ele precisamente adorava (“loved”) realizar e que, por isso, de certa maneira, lhe dava uma sensação de superioridade diante de um mundo que desprezava e ignorava tal prazer. Percebe-se aqui, então, o quanto a aparente miséria física do Professor defunto pode estar dialeticamente contraposta a uma certa autoconsciência de superioridade ideal que reveste o dito “personagem” extradiegético: para o Professor defunto, sua própria condição não seria de fato inferior – e a felicidade pode, então, configurar-se em uma questão subjetiva e independente da condição social e física.

⁷⁰ Por exemplo, toda alusão ao livro de Jonas no sermão de Father Mapple (Capítulo 9), que projeta uma dúvida sobre o marinheiro Ishmael, podendo ser este percebido como um fugitivo semelhante a Jonas, ou, segundo exemplo, o fragmento de um versículo do livro de Jó que serve como epígrafe ao epílogo do livro. O fragmento, que se encontra repetidamente em Jó 1, 14-19, diz “Só eu pude escapar para trazer-te a notícia” e, obviamente, alude a Ishmael como narrador-sobrevivente.

⁷¹ “(...) pálido professor-assistente, de casaco, coração, corpo e cérebro esfarrapados”; “adorava espanar suas velhas gramáticas, o que de certa forma lhe fazia lembrar de sua condição de mortal.”

Entre aspas, a seguir, há uma citação de Richard Hakluyt⁷², colhida pelo Professor. O tom da mensagem é instrucional, comum a professores: “While you take in hand to school others, and to teach them by what name a whale-fish is to be called in our tongue leaving out, through ignorance, the letter H, which almost alone maketh the signification of the word, you deliver that which is not true”.⁷³ Julga-se que a preocupação de Hakluyt se voltava à correção ortográfica e ao respeito à etimologia, pois há uma insistência na necessidade da distinção entre o termo *whale* (“baleia”), cuja raiz contém o “h”⁷⁴, e *wale* (“vergão”, “saliência”, mas também como termo náutico: “cinta”, “cintura” ou “cintado”⁷⁵), sem o “h”.

É por essa última acepção do parônimo *wale* que talvez tenha surgido o interesse por ratificar a singela diferença entre os dois termos. Mas, atente-se bem, tal interesse provavelmente não seja mais do que do Professor defunto do que do próprio autor, travestido de narrador, que organiza e conduz a narrativa de forma panorâmica, *antevendo* o que ocorrerá a seu final, algo que o Professor defunto, por sua condição de mero fornecedor de uma citação, não pode de forma alguma realizar. Essa antevisão se explica porque a diferença entre *wale* e *whale*, que parece ser um simples capricho ou preciosismo, não é somente de cunho lingüístico-etimológico, mas de cunho artístico-literário, pois antecipa e ilustra, de maneira cifrada, o embate entre a baleia (*whale*) e o cintado (*wale*) de uma embarcação⁷⁶ – embate sobre o qual se concentrará a ação de fundo da narrativa, algo a que somente o autor tem acesso. É óbvio, portanto, que tal preocupação não pode ser do Professor defunto, que sequer tem alguma ingerência sobre o que se narra, ou seja, não tem nenhuma autonomia narrativa a não ser a de servir como fornecedor de subsídios ao narrador. A preocupação só pode ser uma atribuição de quem organiza o que se narra e o

⁷² Escritor inglês de literatura de viagem, como *Voyages and discoveries* (século XVI). Note-se que em todas as edições consultadas, seu nome aparece grafado como “Hackluyt”, mas o “c” é inexistente, como indica corretamente uma tradução brasileira da obra (em nossa bibliografia: Melville, 1998).

⁷³ “Quando pensares em instruir os outros e em ensinar-lhes como se deve pronunciar o nome de uma baleia (“whale”) em nossa língua, omitindo, por ignorância, a letra H, que praticamente sozinha perfaz o significado da palavra, estarás ensinando o que não é verdadeiro.” (1988, p. xv).

⁷⁴ Conforme o Dicionário Webster’s, o termo original em Old English é *hwæl*.

⁷⁵ Segundo Fonseca (1984, p. 5), “a fiada de chapas do costado na altura da cinta também toma o nome de cinta, cintura ou cintado; ela é sempre contínua de proa a popa, tem a mesma largura em todo o comprimento do navio, e as chapas em geral têm maior espessura que as chapas contíguas. A cinta fica quase sempre na altura do convés principal do navio, por ser este o pavimento resistente”.

⁷⁶ Tal embate ocorre somente ao final do romance. Pode-se observar como, para além do embate entre a baleia e o navio, também as *palavras* baleia (“whale”) e o cintado (“wale”), esta mais especificamente chamada de “gunwale”, enfrentam-se no trecho abaixo: “And now, while both elastic *gunwales* were springing in and out, as the *whale* dallied with the doomed craft in this devilish way (...)”. (Melville, 1988, p. 560) (grifos nossos). Tradução: “E agora, enquanto os flexíveis *cintados* do bote [de Ahab] moviam-se para lá e para cá [na boca de Moby Dick], e a *baleia* brincava diabolicamente com a já condenada embarcação (...)”

apresenta como um todo ao leitor, ou seja, só pode ser de Melville e de seu narrador Ishmael, o único personagem que acompanha a história até o final e pode contá-la.

Como essa espécie de interpretação que se faz aqui só vem de uma segunda e atenta leitura, isto é, de uma leitura que ultrapassa a superficialidade sintático-semântica de um primeiro contato com o texto, conclui-se que o autor quer instigar o leitor, depois de finalizar o último capítulo, a retornar à obra, e a aprender que não deve apenas distinguir uma palavra de outra por sua sonoridade – procedimento elementar –, mas ter, quem sabe, a perspicácia de desvelar sentidos, de preencher lacunas. O autor norte-americano exige de seu leitor algo que está além de compreender palavras e sintagmas em sua superficialidade: é necessário ir ao âmago do que está dito.

3.2.3 O segundo Preâmbulo

No segundo Preâmbulo, *Extracts – Supplied by a Sub-sub-librarian*, tem-se a apresentação de uma segunda entidade extradiegética, o Sub-sub-bibliotecário, em certa medida semelhante ao Professor defunto, o que se nota pelos adjetivos pelos quais é descrito no primeiro parágrafo (“burrower”, “grub-worm”, “poor devil”⁷⁷), pela própria dupla prefixação pejorativa “Sub-sub”, com a qual se toma conhecimento do “personagem” e, no segundo parágrafo, pelo adjetivo “sallow” (“pálido”, “amarelado”), sinônimo de “pale”, utilizado anteriormente (ver nota 71) para qualificar o próprio Professor defunto.

O Sub-sub-bibliotecário também vive entre livros, trabalhando diligentemente para fornecer uma listagem de citações ou extratos referentes ao termo “whale” a um

⁷⁷ Respectivamente, “cavador”, “fuçador” e “pobre-diabo”. Figurativamente, “cavador” é que aquele que trabalha de maneira pertinaz; “Grub-worm” é literalmente “larva de inseto” ou “lagarta”, mas, em sentido figurado, torna-se “aquele que trabalha como um mouro”. Como o verbo inglês “grub” tem também o sentido de fuçar, optou-se pela tradução “fuçador”, que é sintética e pejorativa o suficiente para substituir termo como “grub-worm”. “Poor devil” é, literalmente, “pobre-diabo”. As duas traduções brasileiras consultadas optam por “cavador”, “laborioso” e “pobre-diabo” (Melville, 2002) e “escavador” “cupim” e “pobre-diabo” (Melville, 1998).

Comentador,⁷⁸ que, por sua vez, é o detentor da voz que realiza a descrição/narração. O *Comentador*, cuja voz é de tom superior e crítico, é quem apresenta ao leitor, segundo aqui se defende, os antecedentes do trabalho narrativo propriamente dito, realizados no plano anterior à narrativa pelo Sub-sub-bibliotecário. Mais uma vez o trabalho do escritor é descrito como atividade laboriosa e miserável, desta feita com a prerrogativa de revolver todas as bibliotecas e bancas de rua em busca de livros, simplesmente para desencavar e estabelecer um sentido mais preciso para o termo “whale”, como se observa nesta passagem: “[The Sub-sub-librarian] appears to have gone through the long Vaticans and street-stalls of the earth, picking up whatever random allusions to whales he could anyways find in any book whatsoever, sacred or profane”.⁷⁹

Além disso, a recomendação da voz do narrador-editor é de que não se tomem todas as citações oferecidas pelo Sub-sub-bibliotecário como definições cientificamente comprovadas. Na verdade, elas não seriam mais do que citações “higgledy-piggledy”⁸⁰, expressão que, pela tripla aliteração e tripla assonância, indica jocosidade e até mesmo um certo desprezo pela atividade de pesquisa bibliográfica, servindo apenas como uma visão panorâmica historicamente organizada sobre o que foi “promiscuously said, thought, fancied and sung”⁸¹ acerca do termo “whale” ou “Leviathan”, como o *Comentador* agora chama o animal, em clara alusão à linguagem mítica da Bíblia.

Ao leitor, chama a atenção o fato de o *Comentador*, no segundo parágrafo, mudar subitamente de interlocutor, não se dirigindo somente ao já citado Sub-sub-bibliotecário, mas *a todos* os sub-sub-bibliotecários (o que se nota pelo uso do plural: “sub-subs”), recomendando-lhes que desistam de seu ofício – o que faz sob um espírito de “not altogether unpleasant sadness”⁸². Note-se que tal tristeza é parte integrante de uma certa *solidariedade* para com os degradados sub-sub-bibliotecários, pois o *Comentador*, antes somente superior, também diz não se importar de, entre outras coisas, “feel poor-devilish

⁷⁸ Cf. Melville, 1988, p. xvii: “(...) poor devil of a sub-sub, whose commentator I am.”; “(...) pobre-diabo de um Sub-sub, cujo *Comentador* sou eu.”

⁷⁹ “[O Sub-sub-bibliotecário] parece ter passado pelas longas Vaticanas* e pelas bancas de rua de todo o mundo, apanhando toda e qualquer alusão a baleias que pudesse encontrar em qualquer livro, sagrado ou profano.” (MELVILLE, 1988, p. xvii). *No sentido de “grandes bibliotecas como a Biblioteca do Vaticano” (cf. nota em MELVILLE, 1967, p. 2).

⁸⁰ “Atabalhoadas”. (MELVILLE, 1988, p. xvii). Segundo os editores da edição Northwestern-Newberry de *Moby-Dick*, Melville muitas vezes suprimia palavras ou emendava citações originais, acomodando-as às suas intenções (Cf. HAYFORD et al. in: Melville, 1988, p. 816-830 [*Editorial appendix*])

⁸¹ “promiscuamente dito, pensado, imaginado e cantado”. (MELVILLE, 1988, p. xvii)

⁸² “Tristeza não totalmente desagradável.” (idem, ibidem)

too”⁸³, ou seja, de ser solidário para com os sub-sub-bibliotecários a ponto de com eles identificar-se.

Quando o Comentador acrescenta à sua solidariedade o juízo pelo qual aconselha aos sub-sub-bibliotecários a desistência da atividade que exercem: “Give it up, Sub-Subs! For by how much more pains ye take to please the world, by so much the more shall ye for ever go thankless!”⁸⁴ tem-se a indicação de que essa solidariedade contém um certo desprezo, decorrente da maneira segundo a qual o mundo em geral parece perceber os sub-sub-bibliotecários. Porém, na verdade, o desprezo seria também da voz superior do Comentador, pois este não é solidário apenas com os sub-sub-bibliotecários, mas também é solidário à objetividade do mundo, indiferente à subjetividade dos sub-sub-bibliotecários, o que se comprova por querer demonstrar saber do que fala, por julgar-se um conhecedor do modo pelo qual o sistema instituído vê os sub-sub-bibliotecários e, principalmente, por arvorar-se em aconselhá-los, como se ele próprio já houvesse experimentado o que eles só agora experimentam. O Comentador, assim, coloca-se na posição onipotente e onisciente de já saber como tal profissão é exercida em um determinado mundo, em um determinado sistema, e o faz por meio de um olhar externo, que não é o seu somente, mas “do mundo”, agindo, portanto, como um ex-sub-sub-bibliotecário solidário cuja visão não é mais a visão particular de um sub-sub-bibliotecário, mas geral, como a do mundo. Sua relação para com os sub-sub-bibliotecários não pode ser, por isso, apenas solidária, pois não parte somente de uma individualidade que se deixa levar por algum romântico espírito de classe que estivesse atuando no pano de fundo de sua consciência: é também uma relação despreziva, como, de resto, é a relação do mundo para com os sub-sub-bibliotecários. Instaure-se assim um oxímoro para qualificar a atitude do Comentador: solidariedade despreziva.

Se a voz do Comentador tudo sabe sobre a condição dos sub-sub-bibliotecários e também sobre como o mundo atua em relação a tal espécie de atividade, entende-se que tal voz só emite seus julgamentos peremptórios e seguros porque dispõe de um conhecimento, no mínimo, mais profundo do que o deles acerca do modo pelo qual a atividade da pesquisa lexicográfica e terminológica é exercida – caso contrário, não poderia arvorar-se em ser uma voz superior, em ser *comentadora* do trabalho alheio. Sem

⁸³ “Sentir-se também como um pobre-diabo.” (idem, *ibidem*).

⁸⁴ “Desistam, Sub-subs! Pois quanto mais vocês se esforçarem para agradar o mundo, tanto mais ficarão sem agradecimentos!” (MELVILLE, 1988. p. xvii).

entrar no mérito da verdade ou não do julgamento que faz, deduz-se que a voz do Comentador é a voz de alguém que conhece bem o porquê da pesquisa e da contextualização de um termo, e que está convicto de que o trabalho sério de escrita envolve obrigatoriamente pesquisa terminológica. Tanto é assim que faz uso das citações fornecidas por um Sub-sub-bibliotecário para sustentar o próprio texto que narra e apresenta a um determinado leitor. Se, por um lado, como já se indicou, o Professor defunto e o Sub-sub-bibliotecário estão pelo escritor naquilo que o trabalho de pesquisa tem de laborioso e miserável, de outro, não se pode deixar de apontar que o Comentador também o esteja, mas funcionando pelo disfarce da superioridade de um narrador desprezivo (e solidário) que, simultaneamente, atua como consciência crítica da própria atividade da escrita. Assim, nos Preâmbulos da obra, tem-se a representação do escritor de um romance como pesquisador miserável (nas figuras do Professor-assistente tuberculoso defunto e do Sub-sub-bibliotecário), como simples narrador (na figura do Comentador) e como crítico de seu próprio trabalho (também na figura do Comentador). Chega-se, assim, de certa forma, no âmbito da própria linguagem ficcional, a uma ontologia da atividade do escritor.

3.2.4 Os narratários dos Preâmbulos

Somente após a finalização da leitura do segundo Preâmbulo, percebe-se, pelo tom adotado, que o trabalho textual propriamente dito do Comentador se estende também retroativamente ao primeiro Preâmbulo. Tal trabalho, como um todo, está materializado em três parágrafos (a saber: primeiro parágrafo do primeiro Preâmbulo e primeiro e segundo parágrafos do segundo Preâmbulo). No primeiro parágrafo do primeiro Preâmbulo,

The pale Usher – threadbare in coat, heart, body, and brain; I see him now. He was ever dusting his old lexicons and grammars, with a queer handkerchief, mockingly embellished with all the gay flags of all the known

nations of the world. He loved to dust his old grammars; it somehow mildly reminded him of his mortality.” (MELVILLE, 1988, p. xv),⁸⁵

e no primeiro parágrafo do segundo Preâmbulo,

It will be seen that this mere painstaking burrower and grub-worm of a poor devil of a Sub-Sub appears to have gone through the long Vaticans and street-stalls of the earth, picking up whatever random allusions to whales he could anyways find in any book whatsoever, sacred or profane. Therefore you must not, in every case at least, take the higgledy-piggledy whale statements, however authentic, in these extracts, for veritable gospel cetology. Far from it. As touching the ancient authors generally, as well as the poets here appearing, these extracts are solely valuable or entertaining, as affording a glancing bird's eye view of what has been promiscuously said, thought, fancied, and sung of Leviathan, by many nations and generations, including our own. (MELVILLE, 1988, p. xvii),⁸⁶

o Comentador se dirige a um leitor. No segundo parágrafo do segundo Preâmbulo, reporta-se diretamente ao Sub-sub-bibliotecário,

So fare thee well, poor devil of a Sub-Sub, whose commentator I am. Thou belongest to that hopeless, sallow tribe which no wine of this world will ever warm; and for whom even Pale Sherry would be too rosy-strong; but with whom one sometimes loves to sit, and feel poor-devilish, too; and grow convivial upon tears; and say to them bluntly, with full eyes and empty glasses, and in not altogether unpleasant sadness- Give it up, Sub-Subs! For by how much more pains ye take to please the world, by so much the more shall ye for ever go thankless! (MELVILLE, 1988, p. xvii).⁸⁷

⁸⁵ “O pálido professor-assistente, de casaco, coração, corpo e cérebro esfarrapados. Vejo-o agora. Ele estava sempre espanando seus velhos dicionários e gramáticas, com um lenço esquisito, zombeteiramente enfeitado com todas as alegres bandeiras de todas as nações conhecidas do mundo. Adorava espanar suas velhas gramáticas, o que de certa forma lhe fazia lembrar de sua condição de mortal.”

⁸⁶ “Ver-se-á que o esmerado cavador e fuçador desse pobre-diabo de Sub-sub parece ter passado pelas longas Vaticanas e pelas bancas de rua de todo o mundo, apanhando toda e qualquer alusão a baleias que pudesse encontrar em qualquer livro, sagrado ou profano. Portanto, não se deve, em hipótese alguma, considerar suas atabalhoadas afirmações sobre as baleias, por mais autênticas que sejam, como se fossem uma bíblia da cetologia. Longe disso. No que diz respeito aos autores antigos em geral, e também aos poetas que aqui aparecem, tais citações somente têm o valor do entretenimento, conferindo uma visão generalista do que foi promiscuamente dito, pensado, imaginado e cantado sobre o Leviatã por muitas nações e gerações, inclusive a nossa.”

⁸⁷ “Então, adeus, pobre-diabo de um Sub-sub, cujo Comentador sou eu. Tu pertences àquela tribo desesperançada e pálida que vinho nenhum deste mundo consegue aquecer e para quem mesmo o mais fraco xerez seria por demais forte e encorpado, mas com quem às vezes adoramos compartilhar a mesa para nos sentirmos também como pobre-diabos, chegado, festivamente, às lágrimas e dizendo-lhes

Nota-se, portanto, que o Comentador atua em dois níveis distintos: primeiro, volta-se para fora do texto, a um narratário-leitor, a quem descreve duas figuras extradiegéticas; segundo, para dentro do texto, intradiegeticamente, a um narratário definido, a entidade que lhe servira como auxiliar, isto é, o Sub-sub-bibliotecário.

Desses dois narratários a que o Comentador se dirige, obviamente apenas um de fato responde: aquele que está sob o comando do leitor, no plano extradiegético. O papel do Sub-sub-bibliotecário como audiência está vazio, tanto é que jamais assume voz que responda ao que lhe é dito ou que venha, intradiegeticamente, a narrar o que se lê. A única hipótese de esse vazio de resposta representado pelo Sub-sub-bibliotecário ser preenchido é a de haver uma identificação de parte do leitor para com a condição do Sub-sub-bibliotecário, de que o leitor finja solidariamente sê-lo. Mas está impedido de fazê-lo integralmente, pois se assumir a condição de Sub-sub-bibliotecário neste segundo parágrafo do segundo Preâmbulo, o leitor também colocará a si mesmo, por analogia, pragmática e *illogicamente*, na condição de realizar o trabalho intratextual do Sub-sub-bibliotecário, que é o de fornecer citações ao narrador das citações. Ora, como se sabe que tal hipótese é impossível e aporética, deduz-se que o leitor esteja sendo convidado por uma voz que se sobrepõe às demais – a voz do autor, a voz de Melville, o organizador da narrativa afinal – a jogar com suas (do leitor) convicções sobre o que sejam de fato uma figura intrinsecamente intradiegética e um leitor empírico. À medida que o leitor é impedido de preencher a função do Sub-sub-bibliotecário, tal espaço cada vez mais retorna a ser preenchido somente pelo próprio narratário intradiegético, o Sub-sub-bibliotecário, que, pelas semelhanças já apontadas, é aproximado, pelo leitor, da figura de quem produz o texto, seja ela o narrador, seja ele até mesmo o escritor propriamente dito, que pode então ser considerado um “pobre-diabo”, “fuçador” e “cavador” .

Assim, na argúcia que se esconde na voz do Comentador e que organiza o texto com a finalidade de nublar – por meio da hierarquização do que se diz, isto é, do que diz o narrador e do que fornecem seus auxiliares – a percepção que a instância receptora tem sobre quem de fato conduz a narrativa, não há somente o tradicional disfarce escolhido pelo autor para dar vazão ao que é dito (voz que se chama de narrador), mas há também a

diretamente com olhos cheios d’água e copos vazios, em uma tristeza não totalmente desagradável: Desistam, Sub-subs! Pois quanto mais vocês se esforçarem para agradar o mundo, tanto mais ficarão sem agradecimentos!”

tentativa da entidade autoral, o escritor Herman Melville, de desestabilizar os sentidos que em geral se inferem desses dois termos, autor e narrador.

Pode-se argumentar, por fim, que os dois Preâmbulos são, na sua macroestrutura, como um grande monólogo construído sob a forma narrativo-descritiva com o intuito de tornar mais romanesca a procura ontológica sob a qual a personalidade literário-filosófica do autor Herman Melville se esconde. Seu trabalho, por isso, está sem dúvida marcado pela pergunta “quem somos?”, ainda que disfarçado sob a pergunta “o que somos?”. Esta lógica narrativa da macroestrutura do romance *Moby-Dick* é fundadora da característica filosófica da obra literária de Melville, a qual será mais detidamente analisada a seguir.

3.2.5 Preâmbulos: relações com Melville e com a filosofia

Não é sem um fundo filosófico que as questões levantadas por Melville se impõem ao leitor de hoje, como, de resto, certamente se impuseram ao leitor de ontem e também ao próprio autor. Cumpre aqui tentar recuperar essa trajetória e, a seguir, cotejá-la com desdobramentos posteriores na própria filosofia.

Como seria por demais extenso e vago considerar a tradição filosófica como um todo, faz-se aqui uma escolha e uma delimitação do que (ou de que autor) será utilizado como parâmetro comparativo. Conforme já se estabeleceu na introdução deste trabalho, a escolha recai sobre Nietzsche.

Se em *Crepúsculo dos ídolos* (1888), Nietzsche recomendava viver *esta* vida, *este* mundo, abdicando da idealidade platônica,⁸⁸ Melville, da mesma forma, cerca de trinta anos antes, já começara sua trajetória rumo a esse mesmo caminho, em que se abdica do sonhar metafísico para ingressar em um viver desatrelado de tal condição. O processo realizou-se paulatinamente: primeiro, ainda como jovem escritor, em seus dois primeiros romances de viagem, Melville faz de sua própria vida a fábula que escreve; em

⁸⁸ Cf. Nietzsche (2006, p. 29, § 6): “As razões [platônicas] que fizeram ‘este’ mundo [o mundo empírico] ser designado como aparente justificam, isto sim, a sua realidade – uma *outra* espécie de realidade é absolutamente indemonstrável.”

um segundo e distinto momento, que talvez se inaugure com *Moby-Dick*, troca a simples história de aventura pelo que se poderia nomear muito simplificarmente de “indagações metafísicas”; ao final da década de 1850, quando encerra a carreira de romancista – depois de escrever nove títulos –, passa a levar uma vida em que a prosa é completamente abandonada, e até 1891, ano de sua morte, dedica-se – com exceção de *Billy Budd*, publicado postumamente – apenas à poesia. Para concluir sua vida de romancista com esse processo, em certa medida, marcado pelo calar narrativo, permeado pelo silêncio do contar, o escritor nova-iorquino traçou um determinado percurso literário/filosófico, que se pretende brevemente analisar aqui.

Por estar assentado na filosofia platônica, *Mardi* (1849), seu terceiro livro, é a primeira obra que de algum modo se volta à filosofia. Os dois livros anteriores, *Typee* e *Omoo*, ainda estão centrados no romance de viagem, na questão da aventura pela aventura. *Typee*, por exemplo, é uma obra que se prende à fase ainda “verde” ou imatura do escritor, que, por meio do deslocamento no espaço, vivia a necessidade da pura negação juvenil ao estado de coisas circundante. Tal fase encontra sua maior expressão justamente na busca do “exótico” e do envolvimento com povos tidos como “selvagens” (rótulo que Melville, ou o narrador que institui em *Typee*, Tommo, acaba por repelir com intensidade já na meio-ficcional, meio-verdadeira primeira obra de sua lavra). Neste primeiro trabalho, há uma relação com uma cultura desconhecida e com suas liberalidades de ordem moral e sexual (curiosamente, na tradução brasileira o subtítulo da obra – *A Peep at Polynesian Life* – é transformado em “Um paraíso de canibais” – paraíso em que o protagonista goza da companhia constante de uma bela moça nativa, apelidada de Fayaway [*fay, fairy* = fada], à qual se refere também como “ninfa” [*nymph*]). Observe-se um trecho do Capítulo 11, de *Typee* (MELVILLE, 1968, p. 86):

The hands of Fayaway were as soft and delicate as those of any countess; for an entire exemption from rude labour marks the girlhood and even prime of a Typee woman's life. Her feet, though wholly exposed, were as diminutive and fairly shaped as those which peep from beneath the skirts of a Lima lady's dress. The skin of this young creature, from continual ablutions and the use of mollifying ointments, was inconceivably smooth and soft.⁸⁹

⁸⁹ “As mãos de Fayaway eram tão macias e delicadas quanto as de qualquer condessa, pois uma total isenção de trabalho pesado marca a juventude e mesmo o apogeu da vida de uma mulher *typee*. Seus pés, ainda que sempre à vista, eram diminutos e de um belo formato – como aqueles que se deixam ver por

Assim, neste primeiro núcleo “exótico” (e poder-se-ia dizer, também, *erótico*) da obra de Melville, predomina a vida em terra firme – mas a terra firme distante, longínqua e não-ocidental, portanto, nem judaica, nem cristã. Tem-se, na firmeza sólida dessa terra, uma forte contraposição à lógica do mito bíblico da Queda, segundo a qual “o pão é obtido com o suor do próprio rosto”. Observe-se tal contraposição nos trechos abaixo, retirados, respectivamente, da Bíblia e de *Typee*:

Porque escutaste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te proibira comer, maldito é o solo por causa de ti! Com sofrimentos dele te nutrirás todos os dias de tua vida. Ele produzirá para ti espinhos e cardos, e comerás a erva dos campos. Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retornes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás. (Gênesis 3, 17-20).

The penalty of the Fall presses very lightly upon the valley of Typee; for, with the one solitary exception of striking a light, I scarcely saw any piece of work performed there which caused the sweat to stand upon a single brow. As for digging and delving for a livelihood, the thing is altogether unknown. Nature has planted the bread-fruit and the banana, and in her own good time she brings them to maturity, when the idle savage stretches forth his hand and satisfies his appetite. (MELVILLE, 1968, p. 195).⁹⁰

Trata-se, como se vê, de uma ética terrena, sob todos os aspectos. O protagonista realiza uma viagem de reconhecimento do outro, mas dentro de um *território* que se alcança pelos sentidos. Não se tem ainda uma indagação sobre questões de ordem estritamente metafísica. Em *Typee*, o que se encontra é um Melville que indaga sobre a necessidade do *trabalho* e que desafia o espírito capitalista de seu local de origem. Se o mito da Queda institui o rompimento com o espaço mítico do paraíso e faz surgir, como se vê, por exemplo, nos Preâmbulos de *Moby-Dick*, a temporalidade e o trabalho, isto é, a ação humana sofrida e cavadora, em *Typee* tem-se o paraíso reconstituído, isento de aflições e de suores. Lá inexistente o trabalho como punição, como ato resultante da expulsão de um Éden maravilhoso – o selvagem se integra à natureza completamente. Melville realiza, portanto, em sua primeira obra, um trabalho de cunho mais propriamente

debaixo das saias de uma senhora de Lima. A pele dessa jovem criatura, por causa das contínuas ablações e do uso de óleos molificantes, era incrivelmente lisa e macia.”

⁹⁰ “A punição da Queda tem muito pouco peso no vale dos *typees*, pois, com a única exceção de ter de acender o fogo, raramente vi qualquer espécie de trabalho ser executado que lhes provocasse o suor sobre a fronte. Quanto a trabalhar a terra para buscar o próprio sustento, nada se conhece. A natureza lá plantou a fruta-pão e a banana, e, no momento adequado, faz com que amadureçam – momento em que o ocioso selvagem simplesmente estica a mão, colhe-as e satisfaz seu apetite.”

social e de contestação ao sistema econômico de que provém e do qual pretende fugir, ainda mais quando se considera que a narrativa em muito lembra sua própria trajetória pessoal como marinheiro e viajante. Por não estar calcada em uma atitude elaborada conceitualmente, essa fuga é uma reação impulsiva a um mundo injusto e hostil, o qual, pela carência de oportunidades com que recebe aqueles que necessitam trabalhar, faz com que muitos homens dele se afastem em busca da sobrevivência. A reação mais elaborada ao mundo instituído só aparece mais tarde na obra do escritor nova-iorquino, em momento distante do caráter juvenil de suas primeiras histórias de aventura pelos mares do sul – talvez tenha surgido quando a filosofia passou a fazer parte de seu repertório, já que as preocupações de ordem propriamente filosóficas não são abordadas em seus dois primeiros livros. Neles, conforme aponta Sealts (1982, p. 280), no que diz respeito a referências textuais a filósofos, o que se encontra é apenas um comentário de ordem casual: “[tanto em *Typee* quanto em *Omo*] não há nenhuma menção à filosofia e a filósofos (...), com exceção de uma rápida referência a uma ‘afeição platônica’, no Capítulo 26 de *Typee*”.⁹¹

É com *Mardi*, como já se disse, que Melville dá indicativos de que se aproximara mais efetivamente da filosofia, especialmente das obras de Platão, utilizadas na construção de seus personagens. Conforme Sealts (1982, p. 281-282):

Quatro temas gerais, que podem ser adequadamente chamados de platônicos, são identificáveis em *Mardi*. (...) (1) A relação entre o escritor e sua herança cultural (...) é explorada em termos do conceito platônico de conhecimento como reminiscência ou recordação, demonstrado no *Fédon* e em *A República*. Melville também trabalha as idéias da preexistência e da transmigração da alma, (...) [pois] ‘muitas e muitas almas’ estão em Taji, [personagem] cuja memória é uma ‘vida que está além do nascimento’. (2) Tanto Babbalanja quanto seu amigo Yoomi, o poeta, [são personagens que] exemplificam os temas da inspiração poética e da loucura divina presentes no *Fedro* (...). (3) O que Melville mais tarde chamou de ‘tom aristocrático platônico’ (...) ecoa em King Media, [personagem] cujo pensamento sobre metafísica e política e cujas reservas sobre a poesia, de certa forma, lembram o caráter hierárquico do pensamento platônico em *A República*. (4) O conhecimento de Melville sobre psicologia, cosmologia e daquilo que chama de ‘velhas ontologias’ está claro em várias passagens que parecem refletir suas leituras sobre os mitos e as figuras de *A República*, *Fedro* e *Timeu* (...).

⁹¹ Eis o trecho: “Previously to seeing the Dancing Widows I had little idea that there were any matrimonial relations subsisting in *Typee*, and I should as soon have thought of a Platonic affection being cultivated between the sexes (...).” (MELVILLE, 1968, p. 189). Tradução: “Antes de ver as viúvas dançarinas, eu quase não fazia idéia de que as relações matrimoniais haviam subsistido na ilha; devo ter pensado que homens e mulheres cultivavam uma afeição platônica (...).”

Todavia, o que interessa mais ao trabalho é a porção da obra de Melville em que já se nota uma certa desconfiança em relação ao platonismo, ou seja, o momento em que o autor começa a questionar mais fortemente a aceitação tranqüila de um mundo dualista, dividido entre idéia e aparência. É essa utilização cada vez mais restritiva das teses platônicas e o abandono delas por parte de Melville que permitem mais facilmente realizar o estudo de sua obra à luz de Nietzsche. Tal procedimento, em Melville, apesar de já ser identificável em *Mardi*, obra em que “emprega repetidamente a linguagem do idealismo filosófico como o leu em Platão, mas sem propriamente apoiar a doutrina platônica” (Sealts, 1982, p. 290), começa a constituir-se como tal em *Moby-Dick* (1851), e se estende até *The Confidence-man* (1857), seu último romance.

No que diz respeito aos Preâmbulos de *Moby-Dick*, pode-se identificar, naquela atitude irônica de desvalorização do escritor (pela analogia com o trabalho miserável de um Sub-sub-bibliotecário e de um Professor defunto), a convicção de que o trabalho criativo se opõe, como forma de resistência, ao mundo instituído – assim como a atitude estética diante da vida, nos termos nietzschianos, se opõe à idealização de um mundo localizado para além do mundo que se nos oferece aos sentidos. O mundo atingido por essa oposição perpetrada pelo trabalho artístico é, no fundo, o mundo inteligível, idealizado e “verdadeiro” de Platão.

Analise-se mais detalhadamente o que Nietzsche, em *Crepúsculo dos ídolos*, afirma sobre o fato de o “mundo verdadeiro” ter se tornado *fábula*. Tal análise não é nova, e retoma o que Heidegger já dissera em *Nietzsche* (cf. Heidegger, 1991, p. 200-210). O primeiro ponto a ressaltar é o título, e também o subtítulo, do tópico nietzschiano: “Como o ‘mundo verdadeiro’ se tornou finalmente fábula: *História de um erro*” (NIETZSCHE, 2006, p. 31). Observe-se que a expressão “mundo verdadeiro” está entre aspas, o que indica ironia para com o mundo idealizado de Platão. Nietzsche, já no título, provoca seu leitor a questionar o que é e o que não é verdadeiro, algo que se comprova no subtítulo: “História de um erro”. A seguir, o autor apresenta os seis momentos diferentes pelos quais essa História teria passado.

O primeiro momento é assim descrito (2006, p. 31): “O mundo verdadeiro alcançável para o sábio, o devoto, o virtuoso – ele vive nele, *ele é ele*. (A mais velha forma da idéia, relativamente sagaz, simples, convincente. Paráfrase da tese: ‘Eu, Platão,

sou a verdade’.)” (grifos de Nietzsche). A seguir, Nietzsche mapeia o que, segundo ele, foi a evolução histórica desse momento, o qual, depois de outros quatro estágios intermediários (citados neste trabalho ao final do Capítulo 2, p. 59-60), desemboca em “Abolimos o mundo verdadeiro: que mundo restou? o aparente, talvez?... Não! *Com o mundo verdadeiro abolimos também o mundo aparente!* (...)” (grifos de Nietzsche) (2006, p. 32).

Nesse processo, o filósofo levava em conta não a possibilidade de subverter a lógica platônica por meio da simples inversão entre o que o filósofo grego chamava de “verdadeiro” e “aparente”, mas a possibilidade de abolir essa equação, eliminando totalmente aquela porção que se chamava de “verdadeiro” (o mundo ideal) e, formal e conseqüentemente, seu reflexo, tido como “aparente”. Abolida a equação, resta, contudo e na prática, um único mundo possível, que é o antigo mundo “aparente” platônico investido da condição de mundo real e sem possibilidade de espelhamento idealizado.

Essa superação que Nietzsche realiza da proposta de Platão encontra paralelo na obra de Melville. Gradualmente, o escritor norte-americano acaba por perpetrar a anulação daquele “mundo verdadeiro” de Platão em prol do “mundo aparente”, e o faz, em primeiro lugar e fundamentalmente, como se afirmou aqui, por meio da ironia que estabelece nos Preâmbulos de *Moby-Dick*, quando rebaixa a condição do escritor. É esta a lógica que governa o escritor norte-americano: ele institui nos Preâmbulos duas entidades extradiegéticas “demoníacas”⁹² com o intuito de chamar a atenção para a condição de escritor e, por extensão, para si próprio. Como a semelhança entre o fazer das duas entidades extradiegéticas e o fazer do autor são flagrantes, deduz-se que Melville pretendeu tomar o próprio trabalho de pesquisa do escritor, atividade bastante empírica, como fundamental para a vida de quem escreve. Ao fazê-lo, passa a valorizar uma condição que é eminentemente da ordem da experiência, refutando qualquer possibilidade de que a atividade do escritor/poeta esteja fundada ou direcionada a algo que se dê além da experiência. Assim, diante de uma lógica platônica que ousa erguer um mundo “verdadeiro” como forma perfeita em direção à qual tudo o que faz parte do contingente supostamente ascende, e também diante de uma lógica que ao mesmo tempo não abdica de desfrutar o “aparente” como se fosse ela mesma a garantia dogmática de uma vida

⁹² O termo é de Lukács (2000, p. 89): “O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca (...)”

eterna e compensadora, Melville, por meio de suas duas figuras extradiegéticas dos Preâmbulos de *Moby-Dick*, institui-se como escritor divergente e descrente, que só pode conhecer (ter ciência de) e viver onticamente, e não ontologicamente. Figura fundamental para a vida e voltada à vida, o escritor tem, contudo, de lidar com a miséria material. Se tal fato fosse tomado platonicamente, isto é, caso se acreditasse que o “verdadeiro mundo, inalcançável no momento” estivesse “prometido para o sábio, o devoto, o virtuoso” (Nietzsche, 2006, p. 31), esperar-se-ia que a condição miserável do escritor viesse a obter alguma redenção posterior. Como, porém, o interesse de Melville é justamente contrário a essa lógica ascendente, aborda então a miséria, descensional e terrena – mas ironicamente, isto é, como um percalço a ser superado, já que o artista não encontra diante de si um mundo aberto à divergência ou à descrença, e sim um mundo que aponta ainda para cima.

Assim, conclui-se que este mundo em que se está é de fato o mundo que se deve conhecer e em que se deve de fato viver, ainda que sob uma teleologia desconhecida. Nos Preâmbulos de *Moby-Dick*, a aproximação do empírico e seu aproveitamento ficcional por parte do escritor norte-americano, que transforma esse mesmo empírico em uma ironia apresentada já textualmente como único modo possível de suportar o mundo, é prova de que o autor restringe-se a uma abordagem imanente da realidade, sendo esta por ele ficcionalizada sem pretensão de apontar à transcendência. Viver e conhecer são, desde o início da obra, tidos como necessidades imediatas, isto é, que necessariamente devem dar-se no mundo sensível, sem a possibilidade de remissão a mundos absolutos cuja existência não se pode mais do que imaginar.

Premido por essa condição filosófica antimetafísica, o autor norte-americano precisou estabelecer, na ficcionalidade, o que era verdadeiro para ele, isto é, a impossibilidade de acesso à finalidade das ações humanas – impossibilidade que deve estender-se, na arte, até o ponto máximo de tensão possível: aquele em que a linguagem começa a desintegrar-se por ser incapaz de explicar o mundo. Contudo, em conformidade com a época em que escreveu e de acordo com o que se observa em seus livros, para Melville, tal desintegração não se manifestou formalmente como se manifestaria mais tarde, por exemplo, no “fluxo de consciência”. Em suas obras, a palavra ainda aparece logicamente organizada. Não se trata de explorar a obscuridade pelo caminho da palavra intuitiva, mas pelo caminho da palavra pensada e organizada que visa a estabelecer uma certa totalidade alcançável e que se deixa reconstituir com alguma facilidade pela

linguagem crítica. Há, por baixo do discurso melvilliano, uma voz de comando que tudo constrói artística e intencionalmente, visando a um fim determinado e aproveitável pragmaticamente na imanência.

Construir o trabalho literário visando a um fim imanente é essencial para que se compreenda o quanto o artista tem a fazer no mundo. Como se nota nos Preâmbulos de *Moby-Dick*, está metalingüisticamente dada a condição de verdade imanente do escritor diante de um mundo romântico transcendente que, apesar de estar prestes a cair a qualquer momento, não se percebe como tal, e que, ao contrário, julga-se imperativo. Para o poeta/escritor não transcendente, por outro lado, viver de maneira imediata e satisfeita o mundo instituído é um contra-senso, pois o texto literário sempre aponta para algo que foge da lógica niilista da satisfação com a imediatidade. O trabalho literário é, assim, um apontar para outra realidade. Como exemplo, pode-se citar o fato de Melville fazer uso de figuras ficcionais para relatar cifradamente suas próprias vivências como escritor, o que instaura um problema e uma solução para quem o lê: o problema é que aparentemente e fenomenicamente o autor só fala de suas vivências, o que reduziria sua obra a um mero relato; a solução é que não o faz – se os Preâmbulos de *Moby-Dick* falam da própria atividade do escritor de narrativas, isto é, se são textos metanarrativos, o que se tem neles já não é mais um simples relato de vivências, mas uma ocupação de caráter filosófico que investiga a ontologia do narrar.

Por analogia, lembra-se aqui de uma proposta similar heideggeriana em estudo sobre Hölderlin (Heidegger, s/d, p. 37), segundo a qual ao poeta caberia voltar-se à poesia e, ao filósofo, voltar-se à filosofia:

Quase que somos tentados a dizer: a poesia e o poeta são a única preocupação de seu [do poeta Hölderlin] poetizar. Hölderlin é, aí, o *poeta do poeta*, da mesma forma como o pensador, intimamente aparentado ao poeta, quer pensar e saber na sua criação suprema, e até *tem obrigação* de querer saber, o que é pensar e quem é o pensador. (grifos do autor).

Ao analisar um trecho do poema *Wie wenn am Feiertage*,⁹³ de Hölderlin, Heidegger defende a tese de que em tal excerto está sintetizada a essência do poetizar, que seria a de suportar a linguagem dos deuses e transmiti-la por meio da palavra reveladora:

A tempestade e o relâmpago são a linguagem dos deuses e o poeta é quem deve agüentar esta linguagem sem se esquivar, é quem deve captá-la e integrá-la no ser aí do povo. Concretizamos o significado da palavra *dichten* (poetizar), referindo-nos ao significado fundamental da sua raiz, como um dizer no sentido de uma revelação indicadora. (HEIDEGGER, s/d, p. 38).

Tomada de maneira dogmática, a derivação de Heidegger sobre a obra do poeta alemão, como se vê, assume um caráter que se poderia dizer religioso e excessivamente metafísico. Por ela, explica-se impositivamente que o (bom) poeta apresenta-nos o ser. Nessa apresentação do ser, que se dá pela linguagem, tem-se uma justificativa absoluta de uma determinada verdade, que se imporia simplesmente por ser análoga à gratuidade do viver, por ser tão poética quanto o viver, no que diz respeito à inexplicabilidade de sua contingência, de sua acidentalidade: um determinado poeta teria, por qualidades a serem verificadas em seus versos – como Heidegger tenta comprovar em Hölderlin –, o poder de pela linguagem *revelar* mais amplamente o ser, de fundar uma explicação possível para o mundo, uma teleologia possível. Tal revelação dispor-se-ia primeiramente pelo fato de o poeta viver um tempo que não é o tempo do dia-a-dia, mas, segundo Heidegger, o tempo “dos cumes” (mesma lógica já apresentada em “O que é isto – a filosofia?” e que, agora, tem seu ponto de partida no poema *Patmos*,⁹⁴ de Hölderlin). Acompanhe-se o que Heidegger (s/d, p. 59-60) entende por esse “tempo dos cumes” em contraposição ao “tempo do dia-a-dia”:

O tempo do dia-a-dia é longo no tédio (*Langeweile*), quando o tempo nos faz esperar e, ao mesmo tempo, nos deixa vazios, quando nos entregamos, afanosamente e sem critério, a algo que faça passar o longo tempo, ou que o

⁹³ “Como quando em dia santo”: *Nós devemos, porém, estar sob as tempestades de Deus / Ó poetas! de cabeça descoberta / Agarrar o raio do pai com a própria mão / E oferecer ao povo, envolta na canção, / A dádiva celestial.* (HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, s/d, p. 37).

⁹⁴ “Por isso, como se concentram em redor / [em torno da claridade] / Os cumes do tempo / E os mais queridos habitam perto [esmorecendo] / Nos montes mais separados...” (Hölderlin, *apud*, Heidegger, s/d, p. 56)

torne divertido (*Kurzweilig*). O tempo dos cumes é longo porque nos cumes se espera por e se aguarda ininterruptamente *o acontecimento*, o que nem é aborrecido, nem divertido. Aí nada se empreende para fazer passar o tempo ou até para o matar, antes pugna-se pela sua duração e plenitude e conserva-se pela espera. O tempo dos cumes é *essencialmente* longo, já que a preparação do verdadeiro que deve, um dia, acontecer, não se faz de um dia para outro e por encomenda e, pelo contrário, consome muitas vidas humanas e até ‘gerações’. Este ‘tempo longo’ mantém-se inacessível a todos aqueles que são susceptíveis ao tédio e que nem calculam em que medida eles próprios são aborrecidos. Este tempo longo, no entanto, é o que permite que, ‘um dia’, aconteça o verdadeiro – a revelação do Ser. (grifos do autor).

Quem vive o tempo dos cumes, segundo Heidegger, aguarda *o acontecimento* que deverá “um dia”⁹⁵ acontecer: a revelação do Ser. Poder-se ia pensar que a palavra “acontecimento” está grifada para destacar alguma ironia de parte de Heidegger, mas não é o caso. Há mesmo uma esperança, uma espécie de crença de que “um dia” o Ser se revele ao entendimento humano, ao conhecimento. A expressão “um dia” não está entre aspas somente porque remete a um poema de Hölderlin, mas também porque a noção de “dia” se contrapõe à de tempo eterno ou essencialmente longo do poeta. Não há dúvida quanto à seriedade (ou crença?) de Heidegger nesses trechos aqui citados, ainda mais quando a expressão “*revelação do Ser*” não vem marcada por grifo algum que suscite no leitor dúvidas sobre o rigor do filósofo ao empregar linguagem tão metafísica.

Menos metafísica do que a interpretação de Heidegger sobre Hölderlin, é a análoga e modesta interpretação que aqui se oferece dos Preâmbulos de Melville em *Moby-Dick*. Porém, pode-se dizer que a partir de tais Preâmbulos, voltados à narrativa, ao ato de narrar, configura-se também uma busca de carácter ontológico da atividade do escritor – e é essa busca que, de acordo com o que Heidegger elabora a partir da poesia de Hölderlin, contrapõe “o que somos” a “quem somos”:

É que aquilo que fazemos, em que participamos real e constantemente e não apenas de forma ocasional, aquilo de que qualquer [um] se ocupa constantemente, e nós próprios também, é afinal o critério pelo qual determinamos o que qualquer um alguma vez é, e o que nós somos. Este faz sapatos e, assim, é sapateiro. Aquele professa a profissão de instruir e educar e, pelo que faz, é professor. Este exerce o mester das armas e, daí, é soldado. Aquele ocupa-se da produção de livros que, no índice público dos livreiros, aparecem catalogados na ‘categoria’ ‘Filosofia’ e é, por isso, um filósofo.

⁹⁵ A expressão vem entre aspas porque remete a um verso de Hölderlin, na sexta estrofe do poema *Germânia*: “Entre o dia e a noite tem de / Um dia aparecer uma verdade” (Cf. HEIDEGGER, s/d, p. 20).

Aquilo em que uma pessoa participa com persistência, *o que* faz, determina *o que é*.

Mas sabendo *o que somos*, saberemos *quem* somos? Não. É verdade que continua inevitável sermos isto e aquilo e, dentro de certos limites, isso não é aleatório e indiferente. Mas isso não determina quem somos, pela simples razão que o que fazemos não tem capacidade para decidir sobre isso. (HEIDEGGER, s/d, p. 61) (grifos do autor).

Se Melville nos Preâmbulos de *Moby-Dick* trata do “*o que* somos” (algo que se comprova pela temporalidade em que insere aquilo que lá está dito e pela necessidade que o leitor sente de compreender o que lhe é relatado como sendo a expressão do que o autor pensa ou sabe sobre uma determinada profissão – a própria profissão de escritor), também realiza uma tentativa de ir ao encontro do “*quem* somos” por meio da busca, e da apresentação a seu leitor, da ontologia do escrever.

3.2.6 Preâmbulos: conexões

A partir dos Preâmbulos de *Moby-Dick*, Melville afirma-se como escritor que se coloca contra aquele narrar que não reflete sobre sua própria condição, que não questiona o poder da linguagem artística. Os Preâmbulos atuam em sua obra como uma espécie de declaração de princípios que seriam seguidos em trabalhos posteriores, por exemplo, ao longo de *Bartleby* e *The Confidence-man*. Seu discurso cada vez mais viria a desintegrar-se⁹⁶ e sua capacidade de contar uma história divertida e voltada ao entretenimento se esvairia em prol de um sentido mais profundo – a ser buscado de maneira laboriosa pelo leitor na densidade do texto – de sua relação com o próprio trabalho de escritor.

⁹⁶ Mas não, como já se disse, a ponto de tornar-se um discurso ilógico. Faz-se referência aqui, na verdade, àquela tensão rumo à tentativa de desvendamento da teleologia deste mundo, que se apresenta limitada, atrofiada e achatada pela linguagem renitente e abstrusa do personagem Bartleby, em *Bartleby*, ou que se apresenta como algo eternamente circular na linguagem cínica do próprio Confidence-man, em *The Confidence-man*.

Disfarçado sob uma simples crítica a um Professor defunto e a um Sub-sub-bibliotecário fictícios, está, justamente, um revide irônico do escritor ao mundo em que se insere. Melville parece começar, ali, a fazer uso de sua obra para dar vazão à dificuldade imposta à própria atividade de escrever e, também, para encontrar um local onde pudesse expressar um certo recalque. Para isso, teria usado da ironia de colocar a figura do escritor em posição miserável.

Se se considerar o fato de Melville ter desfrutado de razoável sucesso como escritor de obras de aventura, é possível deduzir que a ironia em relação à miserabilidade do trabalho de escritor só adquire sentido à luz da rejeição à seu único livro não-aventureiro até então, *Mardi*. Impedido de escrever o que não fosse vendável, o escritor começava, em *Moby-Dick*, a demonstrar sua insatisfação. Quando se trata a literatura apenas como “arte culinária” ou mercadoria, o escritor que com isso não compactua precisa encontrar um modo de falar de seu próprio dilema, que é o de permanecer em um mundo que o despreza e de ser onde não deveria ser. Cabe, então, verificar o quanto e como a vida e a atividade profissional de um escritor de ficção podem ser relevantes para o que escreve quando faz uso de sua própria obra para tratar metalingüisticamente do ato de escrever, que é, em última análise, a substância de sua própria existência. Nesse caso, o escritor transforma “vida” e “escrever” em sinônimos mais perfeitos do que se visasse a qualquer outro objeto, como mero contador de histórias.

Escrever sobre a própria condição de escritor, porém, não quer dizer que o texto esteja relacionado diretamente à vida particular do autor, o que retiraria do próprio ato de escrever a procura essencial e ontológica que, em contraposição à simples imediatidade do entretenimento, se quer ver nele presente. Na verdade, a escrita é sempre um trabalho de transfiguração. Se não há grande novidade no fato de um artista transfigurar suas vivências nas obras que escreve, não se pode também deixar de levar em consideração que as transmutações ganham característica distintiva quando advêm do próprio ato pelo qual ele se expressa artisticamente, que é o ato de escrever. Parece que essa espécie de transmutação, que aparentemente pouco transmuta por falar do próprio fazer, por falar do que se é, permite, pelo menos, que a literatura ganhe uma dimensão reflexiva e mais naturalmente filosófica. É assim que, da simples expressão de vivências, o texto literário pode voltar-se a uma investigação profunda do ato de escrever, aproximando-se cada vez mais de sua ontologia.

A literatura que de alguma maneira fala do ato de escrever – e este é o caso dos Preâmbulos de *Moby-Dick* – em parte abdica da mera ficcionalidade para entrar no mundo da reflexão filosófica, para lançar-se a seus leitores como um grande ponto de interrogação, como um ente que, após sentir-se inútil ao contar o que não é, absorvesse essa inutilidade e a transmutasse em uma procura, em uma pergunta: quem é afinal o escritor? É essa pergunta que Melville tenta fazer e, ao fazê-la, talvez já a resposta: não há resposta, mas só a intransitividade do perguntar, pois parece saber que o acesso à resposta lhe será negado. Os Preâmbulos de *Moby-Dick* atuariam também, então, como substitutos daquilo que seria a prerrogativa de um filósofo: perguntar-se sobre a razão de ser de si próprio. Melville resolve, como se fosse um analista de sua própria obra e das obras narrativas em geral, perguntar-se sobre o que é contar uma história, sobre o porquê de contar uma história, sobre a *origem* dessa necessidade, elevando sua própria condição de escritor a objeto de cuidadosa análise.

Há uma radicalidade nesse processo adotado pelo escritor norte-americano que muito lembra a refutação da poesia como simples jogo: “A poesia não é nenhum jogo, a relação com ela não é o descanso jocoso que faz com que uma pessoa se esqueça de si própria, mas o despertar e a concentração da essência mais íntima do indivíduo, pela qual ele recua ao fundo do seu ser-aí.” (HEIDEGGER, s/d, p. 15).

Também por sua radicalidade em propor a arte como alternativa ao modelo racional de Platão e Sócrates, como alternativa a um mundo “verdadeiro” mas inalcançável, Nietzsche pode ser considerado como uma espécie de transbordamento filosófico daquilo que Melville antes dele havia proposto sob forma romanesca. A “aparência” a que Platão relegava a realidade é por Nietzsche elevada a outra categoria: a da única possibilidade de verdade. Mas, assim tomada como única possibilidade, como ponto de chegada, a realidade começa a “ascender” a ser considerada como “modelo ideal”. O modo pelo qual Nietzsche resolve esse retorno de um problema platônico à sua filosofia é aceitando a arte, a atitude estética, como mentira extramoral. A arte como modelo ideal para a vida – como modelo verdadeiro, portanto – só é aceita porque o artista (“o homem intuitivo”, nos termos nietzschianos) vive suas ilusões “como se” fossem verdades, sem afirmar que de fato o sejam, isto é, privilegiando a ilusão em detrimento da certeza do “homem racional”. Nietzsche impõe o “como se” do fingir artístico como único modo de se viver esta vida sem que haja anulação ou niilismo, ambos, para ele, conceitos comuns a quem se conformava à lógica oposta.

É por isso que aqui se propõe também a radicalidade da arte de Melville como uma forma intensa do viver. Pela ironia e aparente autodepreciação instaurada nos Preâmbulos de *Moby-Dick*, o autor nova-iorquino começa sua trajetória mais radical de defesa da arte como modo de suportar a ideologia hostil ao livre escrever, já presente no sistema sob o qual vivia. A forma pela qual Melville realiza essa defesa radical da arte dá-se pela perspicácia com que trabalha, na abertura da obra, a narração (*narration*). Para além, do simples manuseio da história (*histoire*) e do discurso/trama (*récit*), Melville institui nos Preâmbulos diferentes vozes narrativas, que, organizadas hierarquicamente em dois graus, pertencem ao narrador, e a duas entidades extradiegéticas. Essas três vozes, ainda que emparelhadas pela concretização gráfico-textual, acabam por falar ao leitor em tons diferentes, revelando-lhe o esmero com que a obra de arte pode ser burilada a fim de comunicar a multiplicidade de caracteres (no sentido aristotélico de *caráter*, *personagem*) que o *artista* é capaz de abrigar com o uso, também artístico, da linguagem. Em outras palavras, ao intencionalmente embaralhar as categorias de autor e narrador, Melville está propondo ao leitor descobrir que o que está dito sob forma ficcional diz respeito à vida *de* escritor. Assim, também as entidades extradiegéticas dos Preâmbulos são invenções que apesar de irreais falam de um mundo real. Mas não se pode pensar que, por remeter ao real, a ficção esteja satisfeita em ser apenas uma ilustração de cunho moralista do que *deveria* de fato ocorrer no mundo empírico. Também não se trata, por outro lado, de arte pela arte. Os Preâmbulos da história em questão e o modo por que são narrados têm implicações pragmáticas, e interessa ao autor denunciar a condição social daquele que escreve para viver, para sobreviver, mas também têm implicações filosóficas. Sendo irônico, o “desprezo” com que Melville trata o trabalho do escritor explicita justamente o contrário do que parece dizer, isto é, debocha da posição de quem, não sendo escritor, ignora o que é sê-lo no mundo real. Esse disfarce consciente de sua própria condição, que Melville trabalha como forma de buscar não só o que é o escritor, mas quem é o escritor, relaciona-se mais ao “como se” e à “metafísica da imanência” nietzschianos do que às esperanças de que um *acontecimento* tudo resolva.

A seguir, analisa-se como esse processo ontológico, presente no exame que Melville faz do próprio ato de escrever, se estende à narrativa propriamente dita.

3.3 O NÍVEL NARRATIVO EM *MOBY-DICK*: PROCURA PSICOLÓGICO-EXISTENCIAL E PROCURA ONTOLÓGICA

3.3.1 Prólogo

A dificuldade de compreensão expressa na simples palavra *whale* e na necessidade de elaborar uma lista de citações já na abertura do livro permanece ao longo da história, ainda que não em nível lingüístico ou etimológico, mas naquela instância em que o cachalote pode funcionar como um símbolo concreto da impossibilidade de compreensão total do mundo por parte do homem – como animal/símbolo contra o qual o protagonista do romance, Ahab, colocar-se-á de maneira aguerrida, pondo em jogo sua razão diante daquilo que não compreende. Curiosamente, a palavra cachalote deriva de “cachola” ou “cabeça”, parte do organismo hipertrofiada em tal cetáceo, e que, nos seres humanos, constitui-se, como bem se sabe, como local intimamente associado à razão. Assim, a luta contra uma cabeça gigantesca (ainda que inumana) talvez seja metaforicamente uma luta contra a própria hipertrofia da razão humana – razão incapacitada, porém, apesar de sua excessiva dimensão, de responder às perguntas mais prementes, ainda que muito antigas. No capítulo 70 de *Moby-Dick*, depois de a tripulação do Pequod capturar um cachalote e, para facilitar o transporte da carga, separar do corpo a cabeça do animal, Ahab pára diante dela e lhe diz: “Speak, thou vast and venerable head (...) speak, mighty head, and tell us the secret thing that is in thee. Of all divers, thou hast dived the deepest. (...) O head! thou hast seen enough to split the planets and make an infidel of Abraham, and not one syllable is thine!”⁹⁷ (MELVILLE, 1988, p. 311-312).

Essa incompreensão ficará mais explícita na atitude obsessiva e monomaniaca do protagonista, Ahab, que é observado, e em geral narrado, por Ishmael. Ahab e Ishmael assumem, então, os papéis relevantes da trama: um como protagonista; o outro como narrador homodiegético. Um a procurar o desconhecido; o outro a observar o ocorrido para contá-lo a alguém, o leitor.

⁹⁷ “Fala, ó vasta e venerável cabeça (...) Fala, cabeça poderosa, e dize-nos o segredo que está em ti. De todos os mergulhadores, tu foste o que mergulhou mais fundo. (...) Oh, cabeça! O que viste é suficiente para separar os planetas e tornar Abraão um infiel, e, no entanto, nenhuma sílaba pronuncias!”

3.3.2 *Moby-Dick*, por meio de Ishmael e Ahab⁹⁸

A análise do primeiro capítulo de um romance é pertinente, ao menos, por duas razões: a primeira é a de que no capítulo inicial geralmente o escritor revela muito do que pretende realizar durante a obra, fazendo dele (do capítulo) um momento especial de comunicação com o leitor e também de uma primeira tentativa de atraí-lo para a malha do texto; a segunda razão de destaque ao capítulo inicial reside no fato de também comumente ali se apresentar ao leitor o protagonista da história (não é o caso de *Moby-Dick*, contudo), além, obviamente, do narrador, da voz que conduzirá a narrativa ou que terá, no mínimo, o privilégio de começar o processo.

No caso específico de *Moby-Dick*, o primeiro capítulo é narrado/apresentado por um personagem (mais tarde percebido como narrador homodiegético) que começa por identificar-se. Na primeira linha da narrativa, o leitor depara-se com o seguinte pedido: “Call me Ishmael”⁹⁹ (MELVILLE, 1988, p. 3), indicador máximo, pelo simples uso do pronome oblíquo, de que a narração está em “primeira pessoa”¹⁰⁰ e de que será pela ótica de tal personagem que se ingressará na história. Trata-se também de um período tão sucinto quanto eficiente, pois em apenas três palavras é capaz de fazer a apresentação do narrador e de, ao mesmo tempo, trazer o leitor para a narrativa pela linguagem íntima e amistosa com que o trata, isto é, pedindo-lhe que o chame pelo primeiro nome.

Com base no primeiro parágrafo, observa-se que a história tem lugar, ou pelo menos se inicia, junto ao mar ou à água que envolve alguma cidade (Nova York, conforme se constata a partir do segundo parágrafo) em um momento qualquer do século XIX – inferência que se faz, primeiramente e sem garantia de precisão, pelo ano de publicação do livro e pelo ambiente descrito, já que o narrador, até este momento do discurso, nada indica da época em que se encontra. Somente no Capítulo 7, pela data das

⁹⁸ Para estudo propriamente intertextual acerca da origem dos nomes Ishmael e Ahab, consultar a Bíblia nos seguintes livros e capítulos: Gênesis, 16-17 (para Ishmael) e Reis I, 14-22 (para Ahab).

⁹⁹ “Chamai-me Ishmael.” A origem bíblica do nome é sucintamente esclarecida pela edição Norton: “O Ismael bíblico era filho de Abraão e da escrava Hagar, uma egípcia. Ismael foi deserdado em favor de seu meio-irmão mais moço, Isaac, filho de Abraão e Sara.” (*In*: Melville, 1967, p. 12).

¹⁰⁰ Segundo Genette, (1980, p. 243), a expressão “primeira pessoa” é equivocada. Independentemente da pessoa gramatical em que esteja, a narrativa é sempre feita em primeira pessoa, na voz de um narrador. Apesar disso, usa-se com frequência a expressão.

lápides que Ishmael encontra na Igreja de New Bedford, Massachusetts, primeiro local a que se dirige para realizar sua viagem, é que o leitor deduz que a história provavelmente ocorra na década de 1840, pois uma das lápides tem a data do último dia de 1839. No início do Capítulo 85, porém, o narrador, ao divagar sobre há quanto tempo as baleias freqüentam os oceanos, informa explicitamente a data da narração: 16 de dezembro de 1850.¹⁰¹

Ainda no primeiro parágrafo da narrativa, o narrador-personagem revela um pouco de sua personalidade, por meio da relação que travara com o mar. Nota-se que a história é narrada retrospectivamente, isto é, tem como objeto fatos ou acontecimentos¹⁰² já ocorridos e que são naquele momento lembrados pelo narrador. Esse caráter retrospectivo da obra é facilmente observável pela construção com que o leitor se depara imediatamente após o curtíssimo período de abertura: “Some years ago – never mind how long precisely.”¹⁰³ (MELVILLE, 1988, p. 3). Em “Some years ago”, já está implícita a distância temporal a partir de que o narrador aprecia aquilo que começa a contar. Assim, em pouco mais de uma linha – portanto, de maneira bastante concisa –, o narrador elabora a apresentação de um personagem (ele próprio), que se concretiza, com nome e alguma informação de caráter temporal, diante do leitor. Como, todavia, nome e localização temporal não são suficientes para identificar integralmente um personagem, o passo seguinte é apresentar sua faceta econômica e um pouco de suas características psicológicas: em mais duas linhas, no trecho que se segue aos recém-citados, o narrador-personagem revela o seguinte: “– having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world.”¹⁰⁴

De posse dessas novas informações, o leitor passa a construir uma figura mais substancial do personagem: no tempo da história, o personagem não dispunha de muitos meios econômicos, pois sua carteira continha pouco (“little”) ou nenhum dinheiro (“no money”); além disso, o personagem-narrador deixa ver que o mundo terreno, isto é, a

¹⁰¹ Cf. Melville, 1988, p. 370: “(...) down to this blessed minute (fifteen and a quarter minutes past one o’clock P. M. of this sixteenth day of December, A.D. 1850)”. Tradução: “(...) até este bendito minuto (quinze minutos e quinze segundos passados da uma da tarde do décimo sexto dia de dezembro de 1850 d.C.)”.

¹⁰² Os termos “fatos” e “acontecimentos” aqui obviamente se restringem ao ficcional, sem qualquer relação direta com o real.

¹⁰³ “Há alguns anos – há quantos precisamente não importa.”

¹⁰⁴ “– tendo pouco ou nenhum dinheiro em minha carteira e nada que me interessasse em terra, pensei em navegar um pouco e conhecer a parte aquática do mundo.”

terra firme, não lhe interessava muito e que, no mar, encontrara um refúgio. Recapitule-se então o primeiríssimo trecho de *Moby-Dick* até aqui abordado, e acrescido de um período:

Call me Ishmael. Some years ago – never mind how long precisely – having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen and regulating the circulation. (MELVILLE, 1988, p. 3).¹⁰⁵

Como se vê, o mar atua como um modo de eliminar o tédio, a melancolia, o *spleen*¹⁰⁶ do personagem, e de regular sua circulação (“It is a way I have of driving off the spleen and regulating the circulation”), ou seja, alia equilíbrio espiritual e equilíbrio físico, caracterizando-se, para ele, como uma procura de ordem psicológica e existencial, uma busca ontológica de caráter pessoal. Outros elementos que compõem a condição espiritual do personagem-narrador são revelados a seguir: Ishmael diz que lhe é necessário ir para o mar toda vez que uma série de acontecimentos dele se apodera. Também importante é a declaração seguinte de que o mar constitui-se, para ele, em um substituto para sua arma carregada, isto é, para sua tendência ao mesmo aniquilamento que consumira Catão (o Moço) – tendência a que ele, covarde e modernamente, em contraposição à coragem do homem da Antigüidade, renuncia. Acompanhe-se o trecho em sua integralidade:

Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off – then, I account it high time to get to sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball. With a philosophical flourish Cato throws himself upon his sword; I quietly take to the ship (MELVILLE, 1988, p. 3).¹⁰⁷

¹⁰⁵ “Chamai-me Ishmael. Há alguns anos – há quantos precisamente não importa –, tendo pouco ou nenhum dinheiro em minha carteira e nada que me interessasse em terra, pensei em navegar um pouco e conhecer a parte aquática do mundo. Esse é meu modo de despachar o *spleen* e regular a circulação.”

¹⁰⁶ O termo inglês aparece vertido como “esplim” nos dicionários brasileiros. Para quem se interessa em abordar o tema, é interessante a leitura de uma série de poemas de Baudelaire intitulados justamente “*Spleen*” e “*Le spleen de Paris*”.

¹⁰⁷ “Toda vez que sinto um amargor na boca; toda vez que há um novembro úmido e chuvoso em minha alma; toda vez que involuntariamente paro diante dos depósitos das funerárias e começo a acompanhar, na retaguarda, todos os funerais que encontro; e, especialmente, toda vez que minha hipocondria [depressão] me domina a ponto de ser necessário um forte princípio moral para impedir-me de

Além de fazer referência à depressão (com a palavra “hypos”) e à agressividade dela resultante – fatores que esclarecem ao leitor a condição psicológica de Ishmael –, a passagem também permite que se depreenda outra característica fundamental do personagem: o fato de encontrar-se no mesmo nível dos mortais, degradado – tanto que, segundo o próprio narrador, todos os homens compartilham de seu sentimento de apreço pelo mar: “There is nothing surprising in this. If they but knew it, almost all men in their degree, some time or other, cherish very nearly the same feelings towards the ocean with me.”¹⁰⁸ (MELVILLE, 1988, p. 3). A mortalidade e a degradação do personagem, que esvaziam qualquer semelhança para com os heróis das antigas epopéias, não só são marcas da modernidade em que se insere a narrativa melvilliana, mas também, em nível de estratégia narrativa, uma forma de aproximar o narrador ou personagem da condição do leitor.

Como já se apontou, o narrador-personagem, no segundo parágrafo da narrativa, indica estar em Nova York, à beira-mar. A partir de então, ele começa efetivamente a divagar sobre o caráter metafísico da água ou do contato humano com ela. Além-se, curioso, ao fato de seus concidadãos apreciarem tanto estar diante da água. Todos são chamados de “water-gazers”¹⁰⁹. Todos esses homens, diz o narrador, são “landsmen; of week days pent up in lath and plaster – tied to counters, nailed to benches, clinched to desks”¹¹⁰ (MELVILLE, 1988, p. 4), e aqui já se nota, de parte de Ishmael, um certo desprezo pela rotina do trabalho em terra, pela vida de escriturário (mais tarde retratada por Melville em *Bartleby*, obra que faz referência aos mesmos nova-iorquinos). E então apresenta-se a ironia em “Are the green fields gone? What do they here?”¹¹¹ (idem, *ibidem*), como que a indicar agora um desprezo pelo caráter bucólico da vida romântica – bucolismo trocado pela água. “O que fazem aqui?”, pergunta e pergunta-se o narrador

deliberadamente ir para a rua e, metodicamente, arrancar os chapéus das pessoas, então sei que é mais do que hora de ir para o mar. É esse o meu substituto para a pistola e a bala. Com um floreio filosófico, Catão jogou-se sobre sua espada; eu, silenciosamente, embarco em um navio”.

¹⁰⁸ “Não há nada de surpreendente nisso. Quase todos os homens, independentemente da classe a que pertençam, em um momento ou outro já compartilharam desses meus sentimentos em relação ao oceano. Apenas não o sabem.”

¹⁰⁹ Adjetivação que se perde na construção analítica que a tradução para a língua portuguesa se obriga a fazer com “pessoas que olham fixamente para a água”, a qual confere um caráter mais efêmero do que a expressão original contém.

¹¹⁰ “homens de terra firme; nos dias de semana confinados ao estuque e ao reboco – amarrados a seus balcões, pregados a seus assentos, fixados a suas escriivaninhas.”

¹¹¹ “Acabaram-se os verdes campos? O que fazem aqui?”

Ishmael, e, na experiência de suas palavras, o leitor já sente uma soberba de homem do mar, de lobo-do-mar diante de uma certa atitude, para o narrador, bovina daqueles *water-gazers*, que, como em bretes, em horário marcado de final de semana, reiteradamente vêm até a água esquecer um pouco de sua condição, tentando recriarem-se – tão-somente para de novo sucumbirem à vida escriturária assim que for preciso.¹¹²

Os homens em geral – para o narrador-personagem – se aproximam ao máximo do mar, mas se recusam a de fato nele entrar totalmente. Daí a reprovação que sofrem de Ishmael, marinheiro para quem a água não constituía ameaça, mas possibilidade de vida integral. A seguir (p. 4), em tom ameno, deduz que a água tem o poder de atrair multidões em qualquer lugar, pois “there is magic in it”¹¹³. Mesmo no deserto norte-americano, desde que acompanhado e instruído por um “metaphysical professor” (“professor metafísico”), diz o narrador, todo homem abandonado ao acaso dirigir-se-ia à água, pois “meditation and water are wedded for ever”¹¹⁴, ou seja, a água teria um poder de atrair e de induzir ao pensar para além da cotidianidade.

A relação entre metafísica e alheamento é aqui evidente, servindo a água como o elemento conectivo de tal relação. Percebe-se que essa metafísica não depende, contudo, de um elemento transcendente, mas de um elemento tangível e líquido. Assim, no primeiro capítulo de *Moby-Dick*, a metafísica, de certa forma, já se apresenta como aquela metafísica da imanência a que este trabalho antes se referiu. A viagem oceânica realizada pelo navio *Pequod* em grande medida é apenas uma viagem física. Nela, os personagens estarão desvinculados do ambiente terreno em que habitualmente se encontram os personagens romanescos. Como, porém, de acordo com o que se chamou de metafísica da imanência, não há certeza alguma sobre o que esteja além da materialidade e da fisicidade do mundo, a alternativa de contrapor-se a esse mesmo mundo por meio da aventura marítima não se sustenta. A busca da água, assim, pode atuar como principal elemento opositor à materialidade da vida em terra, mas não tem caráter metafísico algum: as pranchas que compõem o convés do navio são tão materiais quanto o solo em que costumeiramente se pisa em terra firme e, mais do que isso, são feitas da madeira e de

¹¹² Na seqüência narrativa dos próximos 21 capítulos, o afastamento gradual da vida em terra por parte do narrador e sua transformação em baleeiro serão expressos, primeiramente, por sua partida em direção à pequena cidade litorânea de New Bedford (Capítulos 2 a 13) e, depois, à pequena ilha de Nantucket (Capítulos 14 a 21), de onde partirá rumo ao alto-mar.

¹¹³ “há magia nela.”

¹¹⁴ “meditação e água estão ligadas para sempre.”

outros elementos que nele cresceram, conforme aponta o próprio Melville¹¹⁵. A diferença entre vida em terra e vida na água reside, portanto, principalmente no fato de o navio flutuar sobre um elemento avesso à flutuação do homem, ser cujo afundamento não é impedido pelo espírito, mas pelo trabalho do engenheiro naval – trabalho que se estende a todas as outras profissões organizadas ao redor do navio. Na vida marítima isenta de escapismo romântico, as condições sociais da vida em terra talvez até se repitam de maneira mais restrita e hierárquica.

Ainda no primeiro capítulo de *Moby-Dick*, o poder físico da água se expressa quando o narrador fala da necessidade que o pintor (artista) tem de incluí-la em seus quadros e da necessidade que o jovem tem de viajar pelo mar. Ishmael pergunta a quem já viajou: “Why upon your first voyage as a passenger, did you yourself feel such a mystical vibration, when first told that you and your ship were now out of sight of land?”¹¹⁶ (MELVILLE, 1988, p. 5). Ele também remete seus leitores à Antigüidade, ao fato de os persas tomarem o mar como sagrado e de os gregos terem em Netuno uma divindade específica para as águas, tão poderosa quanto Júpiter. Como Narciso, diz o narrador à mesma página, é na água que vemos “the image of the ungraspable phantom of life”¹¹⁷. Nota-se claramente que no reflexo que a água devolve ao homem está o catalisador do pensar e da reflexão, mas, diante de sua imagem na água, o homem depara-se não com a divindade, mas com a inexplicabilidade da vida. A vida, no trecho do livro de Melville, é adjetivada com o termo “ungraspable” (“inalcançável, incompreensível”), não passando de uma visão, de uma aparição fantasiosa, fantasmática – uma aparência (fenômeno) insondável¹¹⁸.

Pela descrença de Melville em relação à explicação fácil segundo a qual se atribui a criação da vida a alguma divindade superior – descrença que está implícita na defesa da incompreensibilidade, presente na passagem recém-citada –, é inevitável lembrar de uma afirmação de Hawthorne, para quem Melville não acredita nem desacredita, ou seja, não pode ir, em termos lógicos, além de uma postura agnóstica: “He [Melville] can neither

¹¹⁵ “[The ship] was put together of all contrasting things – oak, and maple, and pine wood; iron, and pitch, and hemp – yet all these ran into each other in the one concrete hull (...)” (Melville, 1988, p. 557). “[O navio] era feito de coisas muito contrastantes – carvalho, e bordo, e pinho; ferro, e piche, e cânhamo – todas lado a lado dando forma à concretude do casco (...)”

¹¹⁶ “Por que, na sua primeira viagem como passageiro, você sentiu tamanha vibração mística quando lhe falaram que você e seu navio estavam em um ponto em que já não se avistava mais terra?”

¹¹⁷ “a imagem da *incompreensível* aparição da vida”

¹¹⁸ Tal ocultamento se repete ainda em *Moby-Dick* na obsessão de Ahab pelo aniquilamento da baleia, esta funcionando como máscara que vela/esconde uma possível verdade também inalcançável ao homem.

believe, nor be comfortable in his unbelief; and he is too honest and courageous not to try to do one or the other. If he were a religious man, he would be one of the most truly religious and reverential.”¹¹⁹ Pode-se argumentar, então, que, por meio de seu personagem-narrador, Melville deixa passar um pouco de suas próprias crenças (ou falta delas).

Ishmael relata não ser um mero passageiro quando navega, e nem tampouco um homem repleto de glórias, como seriam o capitão, o cozinheiro ou o comodoro do navio, revelando um pouco mais de seu perfil. É um simples marinheiro. Depois de declarar “cruel a transição de professor a marinheiro”,¹²⁰ o personagem deixa ver que outra de suas características é a de haver trocado a sofisticação do conhecimento pela atividade frenética, e em certa medida avessa à elaboração do pensamento, de um marujo, cuja preocupação primeira não estava muito além da sobrevivência, da necessidade de buscar ou capturar o meio pelo qual se mantinha. As tarefas realizadas por um marinheiro, segundo o narrador, requerem humildade e abnegação e são executadas sob as ordens de um capitão que sequer é questionado em sua autoridade. Trata-se, poder-se-ia dizer, de uma “divindade terrena” a que se obedece cegamente ou, em outras palavras, de um escravo que obedece a seu senhor.¹²¹ Porém, o marinheiro, ao contrário dos demais viajantes, tem a vantagem de ser pago por seus serviços. Para o narrador (MELVILLE, 1988, p. 6), pagar é o ato considerado como a maior punição originada pelos pecados de Adão e Eva: “And there is all the difference in the world between paying and being paid. The act of paying is perhaps the most uncomfortable infliction that the two orchard thieves entailed upon us.”¹²²

Outro fator importante da formação do personagem é atribuir às Parcas sua viagem em um baleeiro. O destino, assim, não é questionado; ao contrário, é aceito como um simples acontecimento entre outros muito maiores, reveladores da insignificância de

¹¹⁹ “Ele [Melville] não consegue nem acreditar, nem sentir-se confortável em não acreditar; e é alguém por demais honesto e corajoso para não tentar fazer uma coisa ou outra. Se ele fosse um homem religioso, seria um dos mais verdadeiramente religiosos e reverentes.” Citado por McCall. Cf. McCall, 1989, p. 88.

¹²⁰ “The transition is a keen one (...) from a schoolmaster to a sailor” (Melville, 1988, p.6). Essa declaração quase imperceptível, reitera-se, é importante, pois só a partir dela se torna possível relacionar concretamente as duas entidades dos Preâmbulos ao narrador: ambas seriam como que alter egos de um Ishmael ex-professor e ex-pesquisador.

¹²¹ A comparação posta pelo narrador entre o trabalho escravo e seu trabalho como marinheiro se estende também a toda humanidade quando ele pergunta, ainda no Capítulo 1, “Who ain’t a slave? Tell me that.” (“Quem não é escravo? Dize-me.”). Está implícita nesse cotejamento a noção de que qualquer atividade humana é uma forma de servir.

¹²² “E há uma grande diferença entre pagar e ser pago. O ato de pagar é talvez o mais desconfortável castigo que os dois ladrões de pomar [Adão e Eva] nos legaram.”

Ishmael. Esse sincretismo, que no caso de Ishmael conjuga mitologia grega com religião cristã, é uma demonstração de que todos os mitos, mesmo quando pertencentes a povos distintos de quem os evoca, são sempre aproveitados por quem, à razoável distância temporal, deles faz uso para conferir alguma organização à vida, independentemente da crença de fundo que sustente.

Conforme se observa no Capítulo 35, *The Mast-Head* (“O topo do mastro”), Ishmael adota, quando atua como vigia, uma atitude metafísica que repousa sobre sua tendência a uma introspecção platônica. Em reveladora autocrítica, o personagem deixa perceber que seu trabalho no mastro do *Pequod* era, para ele, mais uma fuga da realidade da vida em terra firme do que um modo de vida adotado por amor à profissão de marinheiro. Em primeiro lugar, o personagem discorre sobre o quanto seu desempenho como vigia no topo do mastro principal do navio era prejudicado por sua introspecção:

Let me make a clean breast of it here, and frankly admit that I kept but sorry guard. 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, 1988, p. 158).¹²³

Distanciado do solo – até mesmo do solo do convés do navio – e alçado ao esquecimento a que o topo do mastro lhe induzia, Ishmael tem a oportunidade de dar vazão à sua tendência ao alheamento platônico, eximindo-se de participar concretamente das tarefas do mundo prático e físico do trabalho de marinheiro. A imaginação e o ruminar inerentes ao pensamento tomam conta do personagem, que, por meio de sua posição no alto do mastro, metaforizadora da lógica ascensional de Platão, parece atingir situação confortável.

A seguir, consciente do papel que deixava de executar diante da tripulação, aconselha os proprietários de navios de Nantucket, cidade de onde partira, a tomarem cuidado ao contratar marinheiros como ele:

¹²³ “Deixe-me esclarecer as coisas aqui e francamente admitir que sempre fui um mau vigia. Com o problema do universo a revolver-me, como poderia eu – estando completamente sozinho em uma altitude tão propícia ao pensar –, como poderia eu não cumprir apenas em nível mínimo minha obrigação de observar as principais ordens de todo navio baleeiro: ‘Mantenha um olho sempre aberto e grite toda vez que avistar algo.’”

Beware of enlisting in your vigilant fisheries any lad with lean brow and hollow eye; given to unseasonable meditateness; and who offers to ship with the Phaedon instead of Bowditch in his head. Beware of such an one (...); this sunken-eyed young Platonist will tow you ten wakes round the world, and never make you one pint of sperm the richer. Nor are these monitions at all unneeded. For nowadays, the whale-fishery furnishes an asylum for many romantic, melancholy, and absent-minded young men, disgusted with the carking cares of earth, and seeking sentiment in tar and blubber. (idem, *ibidem*).¹²⁴

É evidente a predileção do personagem pela filosofia em face do conhecimento técnico, o que se metaforiza na oposição Fédon/Bowditch. Ao dar prioridade à leitura da obra de Platão em detrimento do manual de Nathaniel Bowditch (intitulado *The New American Practical Navigator*), Ishmael posiciona-se, aos olhos do leitor, como um personagem idealista, não voltado ao aspecto pragmático da vida marítima, em que as tarefas são executadas de maneira automática e mecânica. Na vida em alto-mar, é necessário que o corpo, e não a mente, esteja em atividade, e questões relativas ao espírito e à imortalidade da alma – tema do diálogo platônico – são, obviamente, secundárias.

Em momento anterior da narrativa, no Capítulo 7, flagra-se com maior facilidade o platonismo do narrador-personagem quando, ainda em terra, depois de observar lápides de marinheiros falecidos, reflete sobre o impacto da morte:

Yes, there is death in this business of whaling – a speechlessly 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 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. (MELVILLE, 1988, p. 37).¹²⁵

¹²⁴ “Cuidado para não alistar em seus vigilantes navios de pesca qualquer rapaz com expressão magra e olhos encovados, dado a meditações intempestivas, e que se ofereça a embarcar com o Fédon, e não com Bowditch, em sua cabeça. Tenha cuidado com alguém assim (...); esse jovem platônico de olhos fundos vos arrastará dez vezes ao redor do mundo e não vos fará ganhar sequer meio litro de óleo. Nem são também todas essas advertências desnecessárias, porque hoje a pesca da baleia é um abrigo para muitos jovens românticos, melancólicos e absortos, desgostosos com as preocupações terrenas, e buscando emoções no alcatrão e na gordura da baleia.”

¹²⁵ “Sim, há morte neste negócio de baleias – uma caótica, rápida e silenciosa maneira de despachar os homens rumo à Eternidade. Mas e daí? Penso que temos entendido muito mal essa questão da vida e da morte. Penso que o que chamam de sombra aqui na terra é minha verdadeira substância (...). Penso que meu corpo não é mais do que a borra de meu melhor ser. Na verdade, pouco me importa que levem meu corpo – levem-no, pois eu não sou ele.”

Em tal passagem, Ishmael deixa claro o quanto o corpo não lhe é importante, apostando implicitamente, com isso, na possibilidade da redenção de uma vida *post mortem*, em detrimento da vida como tal. Essa valorização do espiritual em contraposição ao físico, contudo, não perdura integralmente ao longo da história, pois o personagem-narrador sofre a injunção de Ahab, o protagonista, cujas aspirações em relação à vida marítima não são tão românticas ou platônicas. Acompanhe-se a primeira e vaga reação do narrador quando medita sobre o que lhe haviam dito sobre o capitão Ahab ainda em terra e antes de efetivamente encontrá-lo a bordo do Pequod:

As I walked away, I was full of thoughtfulness; what had been incidentally revealed to me of Captain Ahab, filled me with a certain wild vagueness of painfulness concerning him. And somehow, at the time, I felt a sympathy and a sorrow for him, but for I don't know what, unless it was the cruel loss of his leg. And yet I also felt a strange awe of him; but that sort of awe, which I cannot at all describe, was not exactly awe; I do not know what it was. But I felt it; and it did not disincline me towards him; though I felt impatience at what seemed like mystery in him (...). (MELVILLE, 1988, p. 79-80).¹²⁶

Após alguns dias a navegar, ainda sob o frio do inverno, pois haviam partido no dia de Natal no hemisfério norte, Ahab finalmente aparece no convés do navio, até então pilotado e orientado pelos imediatos. Tal fato ocorre apenas no Capítulo 28 da narrativa, momento a partir do qual o Capitão passa efetivamente a dela participar, deixando de ser apenas o alvo de referências de personagens secundários.¹²⁷ A descrição que o narrador oferece do momento em que Ahab surge pode ser assim resumida:

Every time I ascended to the deck (...), I instantly gazed aft to mark if any strange face were visible; for my first vague disquietude touching the

¹²⁶ “Caminhava, repleto de pensamentos; o que me havia sido incidentalmente revelado sobre o Capitão Ahab encheu-me com uma distante e angustiada incerteza a seu respeito. De alguma forma, naquele momento, senti-me solidário e triste por ele, mas não sei por quê, a não ser que fosse pela perda cruel de sua perna. Ainda assim, sentia um estranha admiração por ele; mas aquela espécie de admiração que não sei descrever, não era exatamente admiração; não sei o que era. Mas eu a sentia, e isso não me indispunha com ele – embora eu me sentisse impaciente em relação ao seu aspecto misterioso.”

¹²⁷ Entre eles, principalmente, inclui-se o mendigo-profeta Elijah (Elias) e suas descrições do Capitão Ahab ainda no porto de Nantucket, nos Capítulos 19 e 21. Para a relação Elias-Acab na Bíblia, ver Reis I 14-22 e, em especial, Reis I, 18, 16-19.

unknown captain, now in the seclusion of the sea, became almost a perturbation. (...) It was one of those less lowering, but still grey and gloomy enough mornings, (...) that as I mounted to the deck at the call of the forenoon watch, so soon as I levelled my glance towards the taffrail, foreboding shivers ran over me. Reality outran apprehension; Captain Ahab stood upon his quarter-deck. (MELVILLE, 1988, p. 122-123).¹²⁸

O caráter de Ahab não deixa de provocar forte impressão no jovem marinheiro Ishmael, que também percebe a relação entre os oficiais e seu superior, conforme se percebe nesta descrição do comandante do Pequod:

There was an infinity of firmest fortitude, a determinate, unsunderable wilfulness, in the fixed and fearless, forward dedication of that glance. Not a word he spoke; nor did his officers say aught to him; though by all their minutest gestures and expressions, they plainly showed the uneasy, if not painful, consciousness of being under a troubled master-eye. (MELVILLE, 1988, p. 124).¹²⁹

Pode-se dizer que Ishmael, depois de navegar por algum tempo sob a guarda do capitão do navio, de certa forma abandona seu platonismo inicial, demonstrando consciência de que a intuição de um mundo ideal talvez não seja mais do que apenas uma *fábula*, conforme se nota no Capítulo 57: “(...) would I could mount that whale and leap the topmost skies, to see whether the fabled heavens with all their countless tents really lie encamped beyond my mortal sight!”¹³⁰ (Melville, 1988, p. 271). A partir dessa passagem, deduz-se que o narrador se encontra já em outro estado diante da questão da imortalidade da alma: um estado de dúvida.

¹²⁸ “Toda vez que eu subia para o convés (...), instantaneamente olhava em direção à popa para ver se alguma face estranha aparecera, pois minha primeira e vaga inquietude relativa ao desconhecido capitão, agora, na reclusão do mar, tornara-se quase uma perturbação. (...) Foi numa dessas manhãs menos sombrias, mas ainda assim cinzentas e tristes (...), que, ao alçar-me ao convés para o primeiro quarto de trabalho, tão logo coloquei meus olhos no balaústre da popa, calafrios correram-me o corpo. A realidade superara a apreensão: o Capitão Ahab já estava no tombadilho.”

¹²⁹ “Na ousadia de seu olhar fixo e destemido, havia uma fortitude infinita e firme, uma obstinação determinada e irredutível. Nem uma palavra pronunciou – e nem os oficiais disseram algo a ele, muito embora, por todos os seus gestos minuciosos e expressões, demonstrassem plenamente a incômoda e dolorosa consciência de estarem sob o olhar agitado de seu chefe.”

¹³⁰ “(...) pudesse eu montar aquela baleia e lançar-me ao mais alto dos céus, para ver se os paraísos fabulados e todas as suas inumeráveis tendas realmente de fato se acampam além de meu olhar de mortal!”

A utilização da expressão *fabled heavens* (“paraísos fabulados”), além de revelar o quanto a desconfiança está presente na crença do personagem, se presta a uma importante analogia entre o seu caráter e o pensamento de outro filósofo, que não Platão. Se Melville, por meio de seu personagem Ishmael, começa a rebaixar o mundo platônico, fabulando-o, não realiza procedimento distinto daquele de Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos*, na seção intitulada “Como o ‘mundo verdadeiro’ se tornou finalmente fábula”. Trata-se da mesma suposição: a de que por detrás da lógica intuitiva do platonismo havia um engodo.

Ishmael, porém, devido ao fato de oscilar entre o platonismo e a negação do platonismo, não possui a força necessária pela qual o leitor possa identificá-lo com facilidade à lógica nietzschiana (é somente o protagonista, Ahab, que, no conflito que trava com o cachalote, talvez se preste a confirmar tal lógica, a ponto de ser possível, como se verá, encontrar uma analogia entre a ética defendida pelo pensador alemão em *Crepúsculo dos ídolos* e a conduta de Ahab). De parte de Ishmael, a relação com Ahab é movida inicialmente por uma certa desconfiança que se vai transformando em apreço; de parte de Ahab, a relação beira a indiferença, e Ishmael, novato no baleeiro, não é mais do que uma peça a ser utilizada para a realização do plano de aniquilar Moby Dick. No trecho abaixo, do Capítulo 20, o próprio Ishmael reflete sobre o quanto assumira um papel volúvel e desimportante, pronto a subjugar-se à força do capitão do Pequod:

If I had been downright honest with myself, I would have seen very plainly in my heart that I did but half fancy being committed this way to so long a voyage, without once laying my eyes on the man who was to be the absolute dictator of it, so soon as the ship sailed out upon the open sea. But when a man suspects any wrong, it sometimes happens that if he be already involved in the matter, he insensibly strives to cover up his suspicions even from himself. And much this way it was with me. I said nothing, and tried to think nothing. (MELVILLE, 1998, p. 97).¹³¹

Nota-se o quanto o personagem se deixara levar pela necessidade de simplesmente escapar de sua vida em terra, abdicando até de “pôr os olhos” (“laying my eyes”) sobre o

¹³¹ “Se eu tivesse sido de fato honesto comigo mesmo, teria visto bastante claramente em meu coração que pouco sabia do quanto havia me comprometido com uma viagem tão longa, sem sequer ter uma vez posto os olhos no homem que seria seu ditador absoluto tão logo o navio zarpassse rumo ao mar aberto. Porém, quando um homem suspeita de algo errado, às vezes acontece de ele já estar de tal modo envolvido com a questão que tenta insensatamente esconder suas suspeitas de si mesmo. Foi assim que aconteceu comigo. Não disse nada e tentei não pensar em nada.”

capitão, isto é, arriscando-se a viajar a qualquer custo e independentemente de quem comandasse o navio em que embarcara. Na abertura do Capítulo 41, intitulado justamente *Moby Dick*¹³², Ishmael, de acordo com suas próprias palavras, dilui-se entre a tripulação e se curva à perspectiva de Ahab:

I, Ishmael, was one of that crew; my shouts had gone up with the rest; my oath had been welded with theirs; and stronger I shouted, and more did I hammer and clinch my oath, because of the dread in my soul. A wild, mystical, sympathetic feeling was in me; Ahab's quenchless feud seemed mine. With greedy ears I learned the history of that murderous monster against whom I and all the others had taken our oaths of violence and revenge. (MELVILLE, 1988, p. 179).¹³³

O sentimento de angústia (“dread”) que o personagem diz carregar na alma repete o que já havia sido dito no momento inicial da narrativa, quando ainda se encontrava em terra, relacionando-se a uma procura de caráter psicológico e existencial. No oceano, ao tomar como sua a briga (“feud”) de Ahab contra o cachalote branco e dela compartilhar com sentimento solidário (“sympathetical feeling”), Ishmael assume de vez condição secundária ao longo da narrativa. Tecnicamente, o personagem-narrador havia servido e continuará a servir apenas como testemunha daquilo que se lhe apresenta, narrando o que percebe ao leitor. Em determinados momentos da narrativa, porém, talvez para escapar da limitação homodiegética do narrador-personagem, Melville eleva-o à condição de um narrador cujas características beiram a ubiqüidade – como na passagem abaixo, do Capítulo 41, que oferece um painel hierárquico da tripulação que perseguia a baleia, e em cuja última linha (grifada), Ishmael é tratado como um terceiro:

Here, then, was this grey-headed, ungodly old man [Ahab], chasing with curses a Job's whale round the world, at the head of a crew, too, chiefly made up of mongrel renegades, and castaways, and cannibals – morally enfeebled also, by the incompetence of mere unaided virtue or right-mindedness in Starbuck, the invulnerable jollity of indifference and

¹³² Como já se apontou, de acordo com a convenção da edição Northwestern-Newberry, a ausência do hífen sempre indica que se trata do animal.

¹³³ “Eu, Ishmael, era um dos homens da tripulação: meus gritos acompanhavam os dos outros, meu juramento unira-se ao deles – e mais forte eu gritava, e mais eu martelava o juramento, e mais a ele me segurava, por causa da angústia de minha alma. Um sentimento selvagem, místico e solidário estava em mim. A insaciável briga de Ahab parecia ser minha. Com ouvidos ávidos, aprendi a história daquele monstro assassino contra o qual eu e todos os outros havíamos jurado violência e vingança.”

recklessness in Stubb, and the pervading mediocrity in Flask. Such a crew, so officered, seemed specially picked and packed by some infernal fatality to help him to his monomaniac revenge. How it was that they so aboundingly responded to the old man's ire – by what evil magic their souls were possessed, that at times his hate seemed almost theirs; the White Whale as much their insufferable foe as his; how all this came to be – what the White Whale was to them, or how to their unconscious understandings, also, in some dim, unsuspected way, he might have seemed the gliding great demon of the seas of life, – *all this to explain, would be to dive deeper than Ishmael can go.* (MELVILLE, 1988, p. 186-187) (grifo nosso).¹³⁴

Essa passagem oferece ao leitor uma clara ilustração do caráter dominante de Ahab, juntamente com a diluição do até então personagem-narrador em meio ao grupo de marinheiros, incluindo os três imediatos do navio. Percebe-se em primeiro plano que Ahab prepondera sobre os demais, pois além de mais velho (o que se evidencia na expressão “old man”) é também o capitão, o chefe de uma tripulação composta por renegados, párias e canibais. Os três imediatos distinguem-se por sua virtude e retidão (Starbuck), pela indiferença e negligência (Stubb) e pela mediocridade (Flask). Também o próprio cachalote é descrito sob a perspectiva daquilo que Ahab inculcava nos marinheiros, ou seja, como um “demon of the seas of life” (“demônio dos mares da vida”), como algo a ser extirpado e que, para Ishmael, configurava-se como alguma coisa ainda incompreensível, porque o marinheiro não reunia as condições necessárias para compreendê-la, o que se explica na metáfora do mergulho não suficientemente profundo: “all this to explain, would be to dive deeper than Ishmael can go”. Essa afirmação da incapacidade de Ishmael é curiosa, pois implica a instituição de uma voz onisciente que o dispensa e trata como a um terceiro e que, ao mesmo tempo, instaura um enigma acerca da função da baleia – enigma segundo o qual Ishmael é afastado do entendimento do que ocorre e Ahab é mantido como controlador da tripulação, conduzindo-a à implacável perseguição do gigantesco mamífero.

¹³⁴ “Aqui, então, estava o velho descrente e grisalho [Ahab], perseguindo com suas pragas uma baleia de Jó ao redor do mundo, e também como chefe de uma tripulação constituída principalmente por mestiços renegados, e párias, e canibais – moralmente enfraquecida pela ineficácia da simples virtude ou da retidão desamparadas de Starbuck, pela invulnerável alegria da indiferença e da negligência de Stubb e pela penetrante mediocridade de Flask. Tal tripulação, assim comandada, parecia especialmente escolhida e despachada por alguma fatalidade infernal para ajudar Ahab em sua vingança monomaniaca. Como é que eles respondiam tão intensamente à ira do velho – por que maligna magia suas almas estavam possuídas a ponto de às vezes o ódio de Ahab parecer o deles; O Cachalote Branco, inimigo insuportável tanto deles quanto dele; como isso tudo aconteceu – o que o Cachalote era para eles, ou como, para a inconsciência de seus discernimentos, também deve ter parecido, de uma maneira obscura e insuspeita, o grande demônio deslizando dos mares da vida – *explicar tudo isso implicaria mergulhar mais fundo do que Ishmael pode fazê-lo.*”

Na verdade, porém, não é só Ishmael que não reúne as condições necessárias para compreender o motivo da perseguição, não é só Ishmael que não “mergulha profundamente”. Isso porque tal motivo é encravado pelo narrador onisciente na interioridade do personagem Ahab e jamais é revelado integralmente a ninguém, mesmo quando o personagem focalizado é o próprio Ahab, como no Capítulo 44, *The chart* (“A carta náutica”). Trata-se, pode-se dizer, de uma inteligente estratégia narrativa de Melville, que, por meio do mistério acerca das razões da perseguição ao cachalote, além de manter o interesse constante pela leitura da obra, abre o texto a uma miríade de suposições sobre a obsessão de Ahab.

Há, porém, algumas indicações que permitem ao leitor construir menos misteriosa e mais concretamente os motivos que governariam a atitude monomaniaca de Ahab em relação à implacável perseguição ao cachalote. A razão pela qual o protagonista passa a perseguir a baleia é narrada com detalhes, ainda no Capítulo 41, em que Ishmael relata como Ahab perdera sua perna em jornada anterior. Observe-se que Ishmael não estava junto de Ahab em tal viagem, e, como é o próprio Ishmael que vinha narrando a história, essa riqueza de detalhes – inerente apenas ao trabalho de um narrador onisciente (capaz de informar até o comprimento da faca utilizada por Ahab) – resulta um pouco esdrúxula e denota uma certa vacilação de parte do autor entre atribuir o comando da narrativa a Ishmael ou a um narrador onisciente propriamente dito, capaz de tudo perceber e de também penetrar na interioridade pregressa do protagonista.

His three boats stove around him, and oars and men both whirling in the eddies; one captain, seizing the line-knife from his broken prow, had dashed at the whale, as an Arkansas duellist at his foe, blindly seeking with a six inch blade to reach the fathom-deep life of the whale. That captain was Ahab. And then it was, that suddenly sweeping his sickle-shaped lower jaw beneath him, Moby Dick had reaped away Ahab's leg, as a mower a blade of grass in the field. (MELVILLE, 1988, p. 184).¹³⁵

¹³⁵ “Seus três botes afundavam à sua volta, e os remos e os homens giravam nos redemoinhos; um capitão, apanhando uma faca de sua proa destruída, havia arremetido contra a baleia, como um duelista do Arkansas faz com seu inimigo, cegamente buscando com uma lâmina de seis polegadas atingir a profundidade em que a baleia vive. Esse capitão era Ahab. E foi então que, movendo repentinamente sua mandíbula em forma de foice por debaixo dele, Moby Dick ceifou a perna de Ahab, como um segador corta uma folha de grama no campo.”

No trecho abaixo, revelam-se algumas características relativas à interioridade de Ahab e também ao que Moby Dick passara a representar para ele desde que lhe havia decegado parte da perna:

Small reason was there to doubt, then, that ever since that almost fatal encounter, Ahab had cherished a wild vindictiveness against the whale, all the more fell for that in his frantic morbidness he at last came to identify with him, not only all his bodily woes, but all his intellectual and spiritual exasperations. The White Whale swam before him as the monomaniac incarnation of all those malicious agencies which some deep men feel eating in them, till they are left living on with half a heart and half a lung. (MELVILLE, 1988, p. 184).¹³⁶

Novamente a voz é de Ishmael, e o leitor pergunta-se como ele (Ishmael) pode saber de todas as exasperações intelectuais e espirituais do capitão do Pequod. Tal profundidade só é alcançada por um narrador onisciente, ou pelo próprio personagem que a vive, e, ainda assim, com reservas. Não há dúvida, então, de que se trata de um problema da composição da narrativa por parte de seu autor, Melville. Mesmo quando se considera o Ishmael-narrador como algo distinto e distanciado temporalmente do Ishmael-personagem – algo que de fato ocorre em *Moby-Dick* pelo fato de a história ser narrada retrospectivamente –, não se pode jamais afirmar que o leitor tenha diante de si, em Ishmael, um narrador onisciente. Ao insistir em manter o personagem como narrador onisciente, o autor parece querer forçar uma aproximação por demais artificial entre este e o protagonista, Ahab – o problema se acentua ainda mais quando se nota que o protagonista ao longo da narrativa goza de uma independência muito grande em relação aos demais personagens e de um caráter que não se deixa apreender e subjugar pelas tentativas de qualquer personagem, inclusive o personagem-narrador, em sondar sua consciência. Somente a onisciência, ou uma narrativa autodiegética dada pela perspectiva do próprio Ahab, poderia compreendê-lo e abrangê-lo totalmente.

Apresenta-se também o capitão pela perspectiva de Peleg, um dos proprietários do navio Pequod, no Capítulo 16:

¹³⁶ “Havia pouca razão para duvidar, então, que desde aquele encontro quase fatal, Ahab havia nutrido uma selvagem índole vingativa contra o cachalote, e se inclinou tanto a isso em sua louca morbidez que passou afinal a identificar no animal não só todas as suas aflições físicas, mas todas as suas exasperações intelectuais e espirituais. A Baleia Branca nadava diante dele como a encarnação monomaniaca de todos esses sentimentos malignos que alguns homens profundos sentem devorar-lhes por dentro, até que fiquem vivendo com meio coração e meio pulmão.”

He's a grand, ungodly, god-like man, Captain Ahab; doesn't speak much; but, when he does speak, then you may well listen. Mark ye, be forewarned; Ahab's above the common; Ahab's been in colleges, as well as 'mong the cannibals; been used to deeper wonders than the waves; fixed his fiery lance in mightier, stranger foes than whales. His lance! aye, the keenest and the surest that out of all our isle! Oh! he ain't Captain Bildad; no, and he ain't Captain Peleg; He's Ahab, boy; and Ahab of old, thou knowest, was a crowned king! (...) I know, too, that ever since he lost his leg last voyage by that accursed whale, he's been a kind of moody – desperate moody (...). (MELVILLE, 1988, p. 79).¹³⁷

As informações sobre Ahab, na passagem recém-citada contribuem para melhor delinear o caráter do personagem. Dois adjetivos se contrapõem (“god-like”, “ungodly”) e são adequados para despertar suspeita quanto à condição espiritual do personagem. Trata-se de um homem de poucas palavras, de palavras assertivas, que se impõem por sua escassez. Ahab também goza de um conhecimento cosmopolita, pois já estivera em faculdades e entre canibais. É um homem acima do comum, cujo domínio da lança é motivo de orgulho para os habitantes de Nantucket. Além disso, faz-se referência ao nome Ahab, à sua origem bíblica e ao erro de uma mãe ignorante, que batizara o filho com tal nome.¹³⁸

Por estar intimamente ligado a uma entidade mais puramente ficcional, a monstruosa baleia branca, Ahab é o personagem que mais escapa de uma tentativa de aproximação para com o autor, que também havia sido marinheiro. Na passagem abaixo, são listados os motivos internos que movem o protagonista a defrontar-se com o cachalote:

¹³⁷ “É um homem grandioso, descrente de deus e semelhante a um deus, o Capitão Ahab; não fala muito, mas quando fala, você tem de ouvir. Preste atenção, esteja avisado; Ahab está acima do comum; Ahab passou por faculdades e também esteve entre os canibais; está acostumado a coisas mais profundas que as ondas; já cravou sua feroz lança em inimigos mais poderosos e estranhos que as baleias. Sua lança! Sim, a mais cruel e certa que saiu de nossa ilha! Ah, mas ele não é o Capitão Bildad. Não. E não é o Capitão Peleg. Ele é Ahab, rapaz; e Ahab, o antigo, tu sabes, foi um rei coroado! (...) Eu sei, também, que desde que perdeu sua perna na última viagem para aquela baleia maldita, ele tem andado um pouco mal-humorado, desesperadamente mal-humorado.”

¹³⁸ Cf. Reis I, 16, 29-33: “Acab, filho de Amri, tornou-se rei no trigésimo oitavo ano de Asa, rei de Judá, e reinou vinte e dois anos sobre Israel, em Samaria. Acab, filho de Amri, fez o mal aos olhos de Iahweh, mais do que todos os seus antecessores (...), e passou a servir Baal e a adorá-lo, (...) irritando Iahweh, Deus de Israel, mais que todos os reis de Israel que o precederam.”

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 white 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, 1988, p. 184).¹³⁹

A repulsa que a baleia provoca no protagonista fomentará, nele, forte capacidade de reação. O ataque que sofrera de Moby Dick é o fundamento de toda a bravura de Ahab, fator que o faz ignorar e achatar a existência de todos os outros homens, vistos por ele como meros coadjuvantes, como meros instrumentos passíveis de erro: “To accomplish his object Ahab must use tools; and of all tools used in the shadow of the moon, men are most apt to get out of order”¹⁴⁰ (MELVILLE, 1988, p. 211). Sua ação, poder-se-ia dizer, é aguda, porque tem um objetivo bem definido a ser alcançado, e ao mesmo tempo obtusa, porque é obstinada o suficiente para fazer valer apenas sua cega perspectiva, fechada a qualquer ângulo alheio ao seu.

Para uma análise mais detalhada da relação que Ahab trava com os demais personagens e com a própria baleia, o aspecto principal da obra que se gostaria de apontar está no Capítulo 36, *The Quarter-Deck* (“O castelo de proa”)¹⁴¹. Em tal Capítulo, Ahab, ao refletir sobre seu encontro anterior com o enorme cachalote, indaga-se sobre sua condição, explicitada com maior ênfase, como se verá, na próxima cena a ser aqui citada em destaque. Tal cena ratifica a tese de que a baleia funciona, conforme já se disse aqui à página 93, como um “símbolo concreto da impossibilidade de compreensão total do mundo por parte do homem”. Para o herói melvilliano, naquele momento, materializava-se mais fortemente uma reviravolta na relação com o cachalote, pela qual Ahab *salta*¹⁴² do nível pessoal, do homem que havia sido ferido e buscava vingar-se, para um *nível ontológico*, em que o protagonista faz aderir à baleia toda espécie de problemas

¹³⁹ “Tudo o que mais enlouquece e atormenta; tudo o que revira o fundo das coisas; toda verdade que contém maldade; tudo o que rebenta os nervos e endurece o cérebro; todos os sutis demonismos da vida e do pensamento; todo o mal, para o louco Ahab, estava visivelmente personificado e tornara-se atacável em Moby Dick. Ahab empilhou sobre a corcova branca do cachalote a soma de toda a raiva e todo ódio que sua raça sentira desde Adão; e assim, como seu peito fosse um morteiro, lançava os projéteis de seu furioso coração sobre o animal.”

¹⁴⁰ “Para realizar seu objetivo, Ahab deve usar instrumentos; e de todas os instrumentos usados sob a luz da lua, os homens são os mais propensos a falhar.”

¹⁴¹ Cf. Fonseca, 1984, p. 6: “Castelo de proa, ou simplesmente, castelo – superestrutura na parte extrema da proa, acompanhada de elevação da borda.”

¹⁴² Usa-se o termo “salto” ou “saltar” para indicar ausência de mediação quando se passa de uma categoria a outra.

insondáveis, incluindo entre tais problemas o mais fundamental: o de que a baleia pudesse simbolicamente responder pela origem e pelos males do mundo, e, ainda, mais especificamente, por tudo aquilo que Ahab não compreendia.

Assim, tem-se uma jornada em que todo o mundo circundante passa ao papel de mero instrumento ou utilitário com o qual o protagonista visa a atingir seu objetivo: o aniquilamento de um animal gigantesco, que poderia resultar no seu próprio. Privilegiando a irracionalidade inerente ao instinto de auto-destruição, o risco de morrer no mar¹⁴³ seria uma forma de abdicar da compreensão integral do mundo. A cena sintetiza essa auto-destruição. Nela, Ahab, ao responder a Starbuck por que buscava acabar com um simples animal (relembre-se que Starbuck, o primeiro imediato, tem visão pragmática, isto é, voltada apenas ao aspecto financeiro resultante da caça às baleias), diz-lhe que todos os objetos visíveis não são mais do que “máscaras de papelão” e que, ao acabar com essas máscaras, ou máscara (representada no trecho pelo cachalote), teria a oportunidade de romper uma parede que se interpunha entre ele próprio (Ahab) e o desconhecido, ainda que suspeitasse de que não houvesse nada para além dela:

All visible objects, man, are but as pasteboard masks. But in each event – in the living act, the undoubted deed – there, some unknown but still reasoning thing puts forth the mouldings of its features from behind the unreasoning mask. If man will strike, strike through the mask! 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. (MELVILLE, 1988, p. 164).¹⁴⁴

Tal trecho parece ilustrar com clareza a atitude do protagonista em relação àquilo que persegue. Sua procura não é de ordem meramente financeira; o *gado* aqui perseguido, o cachalote, não deverá ser transformado em *pecúnia* e nem tampouco é perseguido por ser somente gado. Sua carne, óleo ou vasta corporeidade não interessam a Ahab. O

¹⁴³ Para efeito ilustrativo, ressalte-se que não se trata, definitivamente, daquele *doce morrer no mar* de que nos fala um compositor brasileiro, Dorival Caymmi, reprisado por um romancista também brasileiro, Jorge Amado, em *Mar morto*.

¹⁴⁴ “Todos os objetos visíveis, homem, não são mais do que máscaras de papelão. Mas em cada fato – na ação propriamente dita, no acontecimento de que não se duvida –, justamente aí, alguma coisa desconhecida, mas que raciocina, põe à mostra o molde de suas feições, antes escondido sob a máscara que não raciocina. Se o homem for atacar, que ataque a própria máscara! Como poderá o prisioneiro alcançar o lado de lá se não golpear a parede? Para mim, a baleia branca é essa parede, colocada diante de mim. Às vezes acho que não há nada para além dela.”

monstruoso mamífero deve ser enfrentado porque simplesmente simboliza algo contra o que, por um salto, a interioridade do personagem se põe. Guiado por uma necessidade de desvelar aquilo que não conhece e buscando, portanto, alcançar não só o que a baleia é, mas o que ela é em face dele mesmo e daquilo que a ela faz aderir, o protagonista talvez esteja a buscar um significado para si próprio, talvez esteja a preparar-se para responder à pergunta “quem somos?”.

À tripulação os interesses de Ahab pouco importam, mas todos os marinheiros são por ele convencidos a participar da aventura de caça à baleia por meio de uma recompensa monetária, um dobrão espanhol (p. 161-162), a quem primeiro avistá-la. A recompensa faz com que os tripulantes, que não conhecem, de qualquer forma, o substrato da ação de Ahab, não lhe ofereçam nenhuma resistência. Starbuck, porém, não se deixa levar pela oferta. Ainda no Capítulo 36, cumprindo o papel de antagonista, demonstra valentia ao divergir de seu Capitão. Seu vocabulário (conforme os grifos abaixo) denota o real interesse que lhe movia:

I am game for his crooked jaw, and for the jaws of Death too, Captain Ahab, if it fairly comes in the way of the *business* we follow; but I came here to hunt whales, not my commander's vengeance. How many barrels will thy vengeance yield thee even if thou gettest it, Captain Ahab? it will not fetch thee much in our Nantucket *market*. (MELVILLE, 1988, p. 163).¹⁴⁵

A anteposição representada na figura de Starbuck faz com que seja necessário perscrutar mais profundamente os reais motivos da obsessão de Ahab pelo aniquilamento de Moby Dick. Ao afirmar que a baleia é, como todos os objetos visíveis, uma “máscara de papelão” e ao suspeitar de que não haja nada para além dela, o protagonista adota, respectivamente, duas posições distintas e contraditórias: primeiramente, uma atitude apriorística, segundo a qual haveria algo para além da experiência, conferindo um fundo metafísico ao que está dado aos sentidos, pois a máscara seria apenas a aparência exterior de algo recôndito; em segundo lugar, pela suspeita de que não haja nada para além da

¹⁴⁵ “Estou pronto para enfrentar as mandíbulas tortas de Moby Dick e também as da morte, Capitão Ahab, se isso for parte de nossos *negócios*; vim aqui para caçar baleias, e não para vingar meu comandante. Quantos barris tua vingança te renderá mesmo que o mates, Capitão Ahab? Não vai alcançar valor muito alto no *mercado* de Nantucket.”

máscara (“Sometimes I think there’s naught beyond”), uma atitude empírica, valorizadora da experiência e tão somente dela.

Assim, o quadro é, na verdade, de ambigüidade, pois a solidez do conhecimento apriorístico é posta imediatamente em questão quando a ele se apresenta a simples suspeita de que a concretude da realidade é a única possibilidade, inviabilizadora de qualquer transcendência. Ahab, aqui, parece oscilar entre o acreditar e o não acreditar, perquirindo a existência em busca do que a ele não se revela. A dúvida que assola o personagem provém de ignorar o sentido original/final do mundo – ignorância não assimilada com facilidade e que, ao contrário, dele transborda sob a forma de uma agressividade irracional e repleta de ódio, cujo alvo é aquilo que, para ele, atua como representação ou objetificação do problema, a baleia branca: “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.”¹⁴⁶ (grifo nosso) (MELVILLE, 1988, p. 164).

Essa inescrutabilidade da baleia se estende do nível intradieético, como preocupação do protagonista, à crítica da obra, ou seja, é também problema para o mais refinado dos leitores. O escritor argentino Jorge L. Borges, por exemplo, indica algumas possibilidades de interpretação do cachalote como símbolo:

O símbolo da baleia é menos apto para sugerir que o cosmos é mau do que para sugerir sua vastidão, sua inumanidade, sua bestial e enigmática estupidez. Chesterton, em algum de seus relatos, compara o universo dos ateus com um labirinto sem centro. Tal é o universo de *Moby-Dick*: um cosmos (um caos) não só perceptivelmente maligno, (...) mas também irracional (...). (BORGES, 1998, p. 178).

A irracionalidade de Ahab é como uma resposta à inescrutabilidade do mundo. O homem irracional é aquele destituído da bênção divina e da fé argutamente construída para dar sentido à vida. Ahab, como herói demoníaco e infiel, projeta no cachalote a causa de sua incompletude e projeta-se contra essa representação – antes apenas um animal com que se deparara e que lhe subtraía a integridade física; agora, como síntese

¹⁴⁶ “Essa coisa *inescrutável* é o que eu mais odeio; seja Moby Dick o outorgado, seja Moby Dick o outorgante, descarregarei meu ódio sobre ele.”

de todos os males. Destituído de parte de seu corpo, resolve atacar a origem de sua desdita.

A perseguição à baleia torna-se uma fixação da qual ele só estará livre quando, pelo aniquilamento do inimigo, passar a conhecer, quem sabe, nova realidade. Tal fixação permeia não só a estrutura física de Ahab, mas também penetra fortemente seu pensamento:

Soon his steady, ivory stride was heard, as to and fro he paced his old rounds, upon planks so familiar to his tread, that they were all over dented, like geological stones, with the peculiar mark of his walk. Did you fixedly gaze, too, upon that ribbed and dented brow; there also, you would see still stranger foot-prints – the foot-prints of his one unsleeping, ever-pacing thought. (MELVILLE, 1988, p. 160).¹⁴⁷

É patente a insatisfação do protagonista. O ato de caminhar pelo convés é a expressão corporal daquilo que reside de forma intranqüila e fixa em sua mente: “you could almost see that thought turn in him as he turned, and pace in him as he paced; so completely possessing him, indeed, that it all but seemed the inward mould of every outer movement.”¹⁴⁸ (MELVILLE, 1988, p. 160).

A ansiedade pelo aniquilamento do animal e pela conseqüente possibilidade de conhecer estão, assim, encravadas no personagem pelo salto que este realizou, e se relacionam, na medida em que, nele, esta depende daquela para acontecer. Essa singular caminhada rumo ao conhecer está marcada por uma determinada ética, a qual se tentará mapear por meio de um diálogo mais concreto entre as características do personagem de Melville e alguns elementos da filosofia de Nietzsche.

¹⁴⁷ “Logo se ouvia o barulho do marfim em seus passos firmes, à medida que ia para lá e para cá em suas velhas rondas pelas pranchas do convés, já tão acostumadas a seu passeio que estavam todas vincadas – como as pedras de um geólogo – pela peculiaridade de seu modo de andar. Se você olhasse fixamente, também, para aquela face enrugada e vincada, lá veria pegadas ainda mais estranhas – as pegadas de um pensamento indormido, sempre em movimento.”

¹⁴⁸ “Quase se via aquele pensamento vir a ele, toda vez que se virava, e passar por ele toda vez que dava um passo, possuindo-o de tal forma que parecia perfeitamente o molde interior de todo movimento externo”

3.3.3 Ahab como personagem nietzschiano

À página 29 dos *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, Nietzsche reflete sobre o fato de a verdade levar o homem ao desespero e ao aniquilamento. Qual é essa verdade? É aquela de estar “eternamente condenado à inverdade” (2005b, p. 29), isto é, de jamais se saber verdadeiramente por que se está no mundo, por que se é o que se é. Diante do problema, o filósofo alemão diz que ao homem “convém a crença na verdade alcançável, na ilusão que se aproxima de modo confiável”(2005b, p. 29), o que reitera a tese, aqui já analisada em 2.1, de que para Nietzsche a ilusão consciente restrita à imanência desempenha importante papel. Além disso, o autor alemão acrescenta: “Será que o homem [já] não vive propriamente por meio de um engano constante? Será que a natureza não lhe faz segredo de quase tudo?” (2005b, p. 29), o que indica o quanto modo pelo qual o homem acessa o mundo não necessariamente oferece certezas.

“Estar condenado à inverdade”, ou seja, viver a condição de não saber o porquê de sua estada no mundo é algo que Ahab enfrenta bravamente ao longo de sua trajetória, mas sem compartilhar inteiramente do refinamento cínico nietzschiano de “crer na verdade alcançável, na ilusão que se aproxima de modo confiável”, como modo saudável de viver. A obsessão e a procura de Ahab pela baleia branca são, ao contrário, insanas, mas ainda assim, uma obsessão e uma procura criadas e elaboradas pelo próprio Ahab a partir do que a natureza lhe infligira, por meio do cachalote, ao cortar-lhe a perna. Nesse sentido, a obsessão e a procura presentes no personagem talvez sejam, sem que ele o soubesse, um modo de viver uma crença numa verdade alcançável, porque produzida por ele mesmo como forma de justificar sua desgraça.

Como já se demonstrou, o protagonista de *Moby-Dick* caracteriza-se justamente pela insatisfação com sua condição de não saber o que significa o mundo circundante, de não conhecer a verdade – condição que deriva da agressão e amputação provocadas pelo cachalote. A baleia – elemento vindo da natureza – por sua ação irracional, transforma-se assim em um objeto a enfrentar e, em estrato mais profundo, em um objeto a ser enfrentado para que se possa desvendar e descobrir o que contém em sua essencialidade, por detrás da máscara de sua fisicidade. Por isso, narrativamente surge a metáfora da “pasteboard mask” (“máscara de papelão”, cf. p. 112 deste trabalho), expressão pela qual

o protagonista se refere à condição do cachalote e, por extensão, à presença ou à ausência de um substrato escondido por sob o mundo físico como um todo.

Curiosamente a metáfora da “mascara de papelão” para caracterizar a inescrutabilidade da baleia e a necessidade insana e frenética que o protagonista tem de golpeá-la, de perscrutá-la para descobrir se há ou não algo do lado de lá, é muito semelhante à outra metáfora, de Nietzsche, em *Crepúsculo dos ídolos*, quando o autor fala de suas atividades preferenciais durante um período de repouso e recuperação:

Uma outra convalescença, em algumas circunstâncias ainda mais desejada por mim, está em *auscultar ídolos...* Há mais ídolos do que realidades no mundo (...) Fazer perguntas com o *martelo* e talvez ouvir, como resposta, aquele célebre som oco que vem de vísceras infladas – que deleite para alguém que tem outros ouvidos por trás dos ouvidos – para mim, velho psicólogo e aliciador, ante o qual o que queria guardar silêncio *tem de manifestar-se*. (NIETZSCHE, 2006, p. 7-8) (grifos do autor).¹⁴⁹

O resultado de tal perscrutação metafísica, em ambos os casos, é mais negativo do que positivo. Em Melville, há a dúvida, a suspeita do vazio¹⁵⁰; em Nietzsche, uma certeza já encharcada de ironia: os ídolos já estão ocos, as verdades absolutas não mais existem. Ahab, o personagem de Melville, luta ainda contra sua própria desconfiança, a fim de transformar o resultado em evidência (ou não). Nietzsche simplesmente já não tem esperanças e, por isso, em relação a Melville, além das possíveis semelhanças, constitui-se mais como uma solução de continuidade. Passe-se agora a apontar elementos análogos entre os autores, fazendo uso de reflexões nietzschianas para iluminar a ética que governa Ahab.

No Prólogo a *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche afirma que “a guerra sempre foi a grande inteligência de todos os espíritos que se voltaram muito para dentro, que se tornaram profundos demais” (2006, p. 7). Esse seria precisamente o caso de Ahab antes de embarcar no Pequod, e durante boa parte da viagem, quando se mantém recluso e isolado, como se estivesse a aprofundar-se. A luta contra o cachalote é seu modo de

¹⁴⁹ Em comentário a sua própria obra, o filósofo ainda diz: “O que no título do livro [*Crepúsculo dos ídolos*] se chama *ídolo* é simplesmente o que até agora se denominou verdade. *Crepúsculo dos ídolos* – leia-se: adeus à velha verdade.” (Nietzsche, 2004b, p. 99).

¹⁵⁰ Como se percebe na frase que encerra sua declaração sobre a “pasteboard mask”: “Sometimes I think there's naught beyond.”(Melville, 1988, p. 164).

emergir dessa profundidade excessiva, de uma atitude deveras contemplativa, provocada em grande parte pelo ferimento anteriormente causado pela baleia. Nietzsche declara, no mesmo Prólogo, seu apreço por um verso do poeta romano Furius Antias: “*increscunt animi, virescit vulnere virtus*” [crescem os espíritos, o valor viceja com a ferida]. Pode-se pensar que a mutilação ou ferimento serve como elemento desencadeador do processo pelo qual o protagonista resolve travar uma batalha com a baleia, e com o que ela passou a representar para ele. Como se viu, para além do revide natural a quem lhe havia subtraído parte da perna, Ahab transforma o animal em bode expiatório dos males que lhe afligem, os quais vão além da mera amputação física e ingressam em seu pensamento. Todavia, a necessidade de aniquilar a baleia, ou de ser aniquilado por ela, impõe-se de maneira irrazoável e obsessiva, despertando no protagonista a mais bruta animalidade, em contraposição ao desenvolvimento puro e simples do espírito e do intelecto. No primeiro dia de caça efetiva a Moby Dick, por exemplo, é possível notar um pouco dessa animalidade, pela exacerbação do olfato:

That night, in the mid-watch, when the old man [Ahab] – as his wont at intervals – stepped forth from the scuttle in which he leaned, and went to his pivot-hole, he suddenly thrust out his face fiercely, snuffing up the sea air as a sagacious ship's dog will, in drawing nigh to some barbarous isle. He declared that a whale must be near. (MELVILLE, 1988, p. 546).¹⁵¹

O olfato é um sentido elogiado por Nietzsche, em passagem ligeiramente cômica: “– E que finos instrumentos de observação temos em nossos sentidos! Esse nariz, (...) do qual nenhum filósofo falou ainda com respeito e gratidão, é (...) o mais delicado instrumento à nossa disposição: ele pode constatar diferenças mínimas de movimento (...)” (2006, p. 26, § 3). O fator animal lança o protagonista na imediatidade e na fisicidade do mundo, em que, como um herói ferido, precisa ativar sua bravura. Conforme aponta Nietzsche (2006, p. 10, § 6), “é em sua natureza selvagem que o indivíduo se refaz melhor de sua desnatureza, de sua espiritualidade”. Ahab faz uso de sua natureza selvagem, de sua irracionalidade, para combater o cachalote. O movimento instintivo do

¹⁵¹ “Naquela noite, na meio da vigília, quando o velho – como era seu costume, em determinados intervalos – deslocou-se da escotilha onde se encostara, e foi para o ponto do convés onde encaixava sua perna de marfim, repentinamente projetou sua face para a frente com ferocidade, farejando o ar marítimo como um cachorro de navio o faz ao aproximar-se de uma ilha bárbara. Afirmou, então, que deviam estar perto de uma baleia.”

protagonista repele a espiritualidade e a reserva; ao contrário, é um ato de força e coragem, de participação ativa na vida – uma participação tão forte que obriga os demais tripulantes a segui-la. Mesmo seu maior opositor a bordo do Pequod, Starbuck, cede, dizendo o seguinte:

My soul is more than matched; she's overmanned; and by a madman! Insufferable sting, that sanity should ground arms on such a field! But he drilled deep down, and blasted all my reason out of me! I think I see his impious end; but feel that I must help him to it. Will I, nill I, the ineffable thing has tied me to him; tows me with a cable I have no knife to cut. Horrible old man! Who's over him? – he cries; – aye, he would be a democrat to all above; look, how he lords it over all below! (MELVILLE, 1988, p. 169).¹⁵²

Os demais marinheiros são necessariamente subjugados, já que a força do herói necessita, para ampliar-se, da nulificação de todos os tripulantes. Esse procedimento parece equivaler ao que Nietzsche (2006, p. 11, § 14) recomenda àquele que busca o crescimento e a preponderância: “ (...) [Você] Gostaria de decuplicar-se, centuplicar-se? Procura seguidores? – Procure zeros!–”, ou seja, esvaziados de sua vontade, como se fossem zeros, os homens atenderiam melhor a Ahab. Para subjugar-los mais facilmente, o protagonista chega a propor a inversão da moral cristã, quando, a seu modo, batiza seus arpoadores com o adágio: “Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli!” (MELVILLE, 1988, p. 489). Abandonado o “pai”, as ações devem então realizar-se sem que as sombras do pecado e do arrependimento sequer pousem sobre a consciência dos homens. Sustentando sua contrariedade diante do arrependimento, Ahab parece, mais uma vez, dialogar com outro aforismo de Nietzsche (2006, p. 10, § 10): “Não cometamos covardia em relação a nossos atos! Não os abandonemos depois de fazê-los! – É indecente o remorso”.

A irrevogabilidade das ações de Ahab, assim, coaduna-se com a impetuosidade da ética nietzschiana diante da vida e também com a necessidade de viver sob uma

¹⁵² “Minha alma mais do que encontrou correspondência; está subjugada; e por um maluco! Insuportável aguilhoada, que a sanidade tenha de depor armas neste campo! Mas ele foi mais fundo e destruiu toda a razão que eu tinha! Acho que vejo um fim ímpio para ele, mas sinto que devo ajudá-lo a chegar lá. Ajudando-o, ou não, algo inefável amarrou-me a ele; reboca-me com uma corda que minha faca não corta. Velho horrível! Quem está acima dele? – ele grita; sim, ele seria um democrata para todos acima; mas olhe como comanda tudo que está abaixo dele!”

verdade alcançável, sob uma ilusão consciente restrita à imanência. Ahab jamais se curva à vontade alheia no processo de busca pelo cachalote. Ao contrário, por exemplo, do capitão do navio Samuel Enderby, que tivera seu braço amputado por Moby Dick e desistira de caçá-lo (Cf. Capítulo 100), Ahab prossegue. A intransitividade da ação e a irrevogabilidade da decisão marcam o caráter do Capitão do Pequod, em conformidade com esta outra passagem de Nietzsche (2006, p. 12, § 17): “Colocar-se apenas em situações em que não se pode ter virtudes aparentes, em que, como o funâmbulo sobre uma corda, ou se cai ou se fica em pé – ou se escapa...”.

Também quando se pensa na obstinação de Ahab, que prefere cruelmente continuar a perseguir Moby Dick a ajudar o capitão Gardiner, do navio Rachel, na busca a dois filhos seus que haviam desaparecido em alto-mar, encontra-se uma certa analogia para com o excessivo louvor ao espírito de liderança, individualidade e egoísmo deste questionamento nietzschiano: “Você quer ir junto? Ou ir à frente? Ou ir por si? (...)”. Como se repara abaixo, no diálogo entre os capitães, a opção de Ahab é pela obsessão doentia. Gardiner implora: “Do to me as you would have me do to you in the like case. For *you* too have a boy, Captain Ahab – though but a child, and nestling safely at home now.”¹⁵³. Ahab, porém, diz o narrador, mantém-se firme “like an anvil, receiving every shock, but without the least quivering of his own”¹⁵⁴, e responde: “Avast (..) Captain Gardiner, I will not do it. Even now I lose time. Good-bye, good-bye. God bless ye, man, and may I forgive myself, but I must go.”¹⁵⁵ (MELVILLE, 1988, p. 532).

Apesar de desejar que Deus abençoe o capitão do Rachel, nota-se que a linguagem de Ahab revela o quanto ele já não se importa com sua própria relação com a divindade. Não diz “que Deus me perdoe”, mas “que *eu* possa perdoar-me”, o que pressupõe a assimilação, por parte do personagem, daquilo que deveria ser prerrogativa apenas do divino. Ahab tem ciência do quanto seu comportamento monomaníaco encerra uma certa patologia, mas chega até mesmo a transformar o problema em um paradoxal fundamento homeopático para a saúde necessária à caça da baleia: “Like cures like; and

¹⁵³ “Faça por mim aquilo que você mesmo me faria fazer por você em situação semelhante. Pois você também tem um filho, Capitão Ahab – apenas uma criança, mas tranqüilamente aninhada em sua casa agora.”

¹⁵⁴ “como uma bigorna que recebe todo impacto do martelo sem o menor estremecimento”

¹⁵⁵ “Basta (...), Capitão Gardiner, não vou ajudá-lo. Já estou perdendo tempo. Adeus, adeus. Deus lhe abençoe, e que eu possa perdoar-me, mas tenho de ir”

for this hunt, my malady becomes my most desired health.”¹⁵⁶ (MELVILLE, 1988, p. 534). Essa doença, porém, desemboca em crise, e o poder divino chega a ser invocado:

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 longings, 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? (...) how then can this one small heart beat; this one small brain think thoughts; unless God does that beating, does that thinking, does that living, and not I. (MELVILLE, 1988, p. 545).¹⁵⁷

A figura divina, antes rechaçada, inclui-se, ainda que por pouco tempo, no discurso do protagonista. Seu interlocutor, o piedoso imediato Starbuck, parece ser o catalisador de tal fala, mas é logo substituído, na visão e na consciência do personagem, por uma figura antitética, Fedallah¹⁵⁸, imediato asiático que havia penetrado clandestinamente no navio pela mão do próprio Ahab e com o qual este parece ter estabelecido um pacto¹⁵⁹ que, de alguma forma, lhe impedia de fraquejar ou desistir do principal intento da jornada, aniquilar a baleia. Tem-se, portanto, a revelação da ambigüidade sob a qual o personagem vive.

¹⁵⁶ “Semelhante cura semelhante; e, para essa caçada, minha doença se transforma na mais desejada saúde.”

¹⁵⁷ “O que é isto? Que coisa inominada, inescrutável e não revelada é esta? Que oculto senhor e mestre do engano, imperador cruel e sem remorso, comanda a mim contra todos os meus afetos e desejos, e me faz continuar a arremeter, a apressar-me, a enrolar-me a todo momento? Quem é que de maneira indiferente me faz estar pronto para realizar aquilo que em meu coração eu sequer ousaria fazer? Ahab é Ahab? Sou eu, é Deus, ou quem afinal levanta esse braço? (...) como pode então este pequeno coração bater, este cérebro pensar, sem que Deus o faça bater, o faça pensar, o faça viver, e não eu?”

¹⁵⁸ O papel do imediato clandestino é obscuro durante todo o romance. O narrador, em uma prolepse do Capítulo 50, que se sustenta ao logo da trama, assim o descreve: “(...) that hair-turbaned Fedallah remained a muffled mystery to the last. Whence he came in a mannerly world like this, by what sort of unaccountable tie he soon evinced himself to be linked with Ahab's peculiar fortunes; nay, so far as to have some sort of a half-hinted influence; Heaven knows, but it might have been even authority over him; all this none knew.” (MELVILLE, 1988, p. 231). “(...) aquele Fedallah, com seu turbante a cobrir-lhe o cabelo, permaneceu até o fim um mistério silencioso, abafado. De onde ele viera para a urbanidade de um mundo como este, por que espécie de laço inexplicável logo mostrou estar ligado ao destino de Ahab e, além disso, ter ainda alguma espécie de influência razoavelmente perceptível, para não dizer autoridade, sobre ele – tudo isso ninguém sabe”.

¹⁵⁹ A suspeita do pacto, é de Stubb: “(...) the old man [Ahab] is hard bent after that White Whale, and the devil [Fedallah] there is trying to come round him, and get him to swap away his silver watch, or his soul, (...) and then he'll surrender Moby Dick.” (MELVILLE, 1988, p. 325). “O velho [Ahab] está louco para apanhar a Baleia Branca, e o diabo [Fedallah] aí está tentando se aproximar dele para fazer com que lhe passe seu relógio de prata, ou sua alma, (...) e aí então Fedallah lhe entrega Moby Dick.” Ao final do romance, nota-se que a suspeita de Stubb não era infundada, mas o pacto permanece sempre um segredo entre Ahab e Fedallah – segredo que o capitão revela aqui e ali como se falasse somente consigo mesmo, conforme se nota no momento em que o asiático morre.

Então, nos três últimos dias da jornada, e de sua vida, o “velho”¹⁶⁰ Capitão Ahab, apesar do momento de relutância por que passara ao dialogar com Starbuck, retoma com intensidade o instinto que o conduzia ao cachalote. Mesmo depois de sofrer ataques e de ter o bote destroçado duas vezes no embate, parte para uma terceira tentativa, antes da qual elabora o seguinte, falando de si mesmo como se falasse de uma terceira pessoa:

(...) had Ahab time to think; but Ahab never thinks; he only feels, feels, feels; *that's* tingling enough for mortal man! to think's audacity. God only has that right and privilege. Thinking is, or ought to be, a coolness and a calmness; and our poor hearts throb, and our poor brains beat too much for that. (MELVILLE, 1988, p. 563) (grifo do autor)¹⁶¹.

A passagem indica o quanto o protagonista está centrado novamente em seu objetivo, a ponto de negar-se a faculdade de pensar, preferindo, em vez disso, caracterizar-se como ser que eminentemente sente – e sentir, segundo relata, seria já atividade suficientemente perturbadora para o homem. Pensar é, entretanto, tarefa que ele transfere a Deus, único ser que disporia do tempo e da tranqüilidade necessária para fazê-lo. A descrença do personagem, ao final da narrativa, que coincide com o final de sua vida, aparece um pouco aplacada, já que a invocação ao pensar como atividade de Deus não é feita de maneira irônica. Aqui está, então, o ponto em que as características de Ahab e a filosofia de Nietzsche divergem, principalmente porque esta não reconhece a possibilidade de existência do divino: “Não conheço em absoluto o ateísmo como resultado, menos ainda como acontecimento: em mim ele é óbvio por instinto.” (Nietzsche, 2004b, p. 35).

Além disso, o filósofo sustenta a tese de que a implementação de um mundo divino-racional, de um mundo verdadeiro acima deste mundo em que se está, é fruto da superafetação de uma razão que precisa atuar como ordenadora da anarquia dos sentidos (2006, p. 21, § 9): “Em toda parte os instintos estavam em anarquia; em toda parte se estava a poucos passos do excesso: o *monstrum in animo* era o perigo geral. ‘Os instintos querem fazer o papel de tirano; deve-se inventar um *contratirano* [a razão] que seja mais forte...’” Nietzsche também alerta para o erro de a razão ter sido instituída como algo divino, desvinculado do empírico (2006, p. 28, § 5):

¹⁶⁰ No Capítulo 132 (The Symphony), sua idade é revelada: 58 anos, dos quais 40 foram passados no mar (Cf. Melville, 1988, p. 543).

¹⁶¹ “(...) tivesse Ahab tempo para pensar, mas Ahab nunca pensa; apenas sente, sente e sente, o que é perturbação suficiente para um mortal! Pensar é audácia. Apenas Deus tem esse direito e privilégio. Pensar é, ou deveria ser, tranqüilidade e sossego; e nossos pobres corações batem e nossos pobres cérebros se agitam demais para isso”

(...) chegou à consciência dos filósofos, com surpresa, *a segurança*, a subjetiva *certeza* no manejo das categorias da razão: eles concluíram que estas não podiam proceder do mundo empírico – todo o mundo empírico se contradiz. *De onde procedem então?* – E na Índia, como na Grécia¹⁶², foi cometido o mesmo erro: “Devemos já ter habitado um mundo mais elevado (– em vez de um *bem mais baixo*: o que teria sido a verdade!), devemos ter sido divinos, *pois temos a razão*.” (grifos do autor).

Ahab, ainda que esteja – ao final do romance e ao final de sua vida – a entender-se como um ser eminentemente dos sentidos, como ser que mais sente do que pensa, não consegue manter-se integralmente como tal. Confirma-se, portanto, sua ambigüidade: talvez por injunção da morte que se anunciava, talvez por uma faceta não inteiramente revelada, o personagem convoca Deus a participar de seu entendimento do mundo. A filosofia de Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos*, mais uma vez, talvez seja capaz de compreender o ocorrido. Tomem-se excertos dos aforismos 10 e 11 (p. 22), em que há, novamente, uma forte crítica a esse poder divino que se confere à razão:

O moralismo dos filósofos gregos a partir de Platão é determinado patologicamente (...) [e instaura] permanentemente, contra os desejos obscuros, uma luz diurna – a luz diurna da razão. [Para tais filósofos] é preciso ser prudente, claro, límpido a qualquer preço: toda concessão aos instintos, ao inconsciente, [para eles] leva *para baixo*. (...) [Mas] a mais crua luz do dia, a racionalidade a todo custo, a vida clara, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, em resistência aos instintos, foi ela mesma apenas uma doença, uma outra doença (...).”

A instituição da razão como resistência ao pensamento anterior, mais poético e talvez mais intuitivo, dos pré-socráticos, é também criticada (2006, p. 19, § 4): “tento compreender de que idiossincrasia provém a equação socrática de razão = virtude = felicidade: a mais bizarra equação que existe, e que, em especial, tem contra si os instintos dos helenos mais antigos”. Conforme aponta Nunes (2000a, p. 36), em conformidade com Nietzsche, essa equação resulta da aspiração ao domínio geral sobre a sociedade que se encontra no modelo do filósofo-governante, cuja vontade de verdade atua como elemento norteador para uma espécie de missionarismo que a todos visa a converter, eliminando tudo que não se coadune com a clareza, com a “luz”, com a “cautela”, com a “consciência” da razão.

¹⁶² “Alusão à doutrina budista da reencarnação e à doutrina platônica da migração da alma para o reino das idéias, após a morte.” (nota do tradutor, P. C. de Souza).

Para Nietzsche (2006, p. 25, § 1):

[Os filósofos] crêem, com desespero até, no ser. Mas, como dele não se apoderam, buscam os motivos pelos quais lhes é negado. ‘Deve haver uma aparência, um engano, que nos impede de perceber o ser: onde está o enganador?’ – ‘Já o temos’, gritam felizes, ‘é a sensualidade! Esses sentidos, *já tão imorais em outros aspectos*, enganam-nos acerca do *verdadeiro* mundo (...)’ (grifos do autor).

Os sentidos e os instintos, diminuídos perante esse poder da razão e essa crença, recolhem-se, transformando-se em mero objeto de análise racional¹⁶³. Assim, quando, ao final do romance de Melville, o protagonista desvaloriza-se como ser que apenas sente, e apela a Deus, associando este ao poder do pensamento e da razão, pode-se dizer que esteja projetando de maneira imediata o mesmo procedimento platônico segundo o qual razão é luz, e sensação é escuridão. Na verdade, porém, é a ambigüidade perante a morte que já o desintegra. Em nome do fortalecimento do sentir e da necessidade de combater, abandona o pensar e o entrega à calma e à placidez do que chama de Deus. Mas entregar a audácia do pensar a Deus implica forte divergência para com a filosofia nietzschiana – basta lembrar uma avaliação sua sobre o assunto: “Deus é uma resposta grosseira, uma indelicadeza para conosco, pensadores – no fundo até mesmo uma grosseira *proibição* para nós...” (NIETZSCHE, 2004b, p. 35).

Voltando-se ao plano da narrativa, vê-se que o modo pelo qual o protagonista responde à pergunta ontológica contempla uma ética que difere da ética decorrente das opções psicológicas e existenciais de Ishmael e da ética decorrente da compreensão do trabalho de escritor encontrada nas entidades dos Preâmbulos. Daí a necessidade de testá-lo mais profundamente em conformidade com o pensamento imanente de Nietzsche, pois as soluções que o filósofo apresenta para a inquietação que advém do fato de não se responder a tal pergunta devem limitar-se à experiência e, inescapavelmente, a uma determinada conduta ética na realidade. Ahab, justamente por ser personagem que pouco remete ao Melville autor, é o personagem ficcionalmente mais forte e que, perturbado

¹⁶³ Ainda conforme Nunes (2000, p. 37), não se pode deixar de notar que o poder da razão, que se funda inegavelmente nas relações que faz entre as coisas e o “eidos”, entre as coisas e uma idealidade, entre as coisas e uma verdade, é um poder que se instaura por uma correlação mimética, por um jogo de semelhanças entre o que está dado e o que deve ser. Se assim é, o poder da linguagem poética que, por sua vez, instaura mundos sabidamente miméticos, aparentes e sem pretensão de verdade, infiltra-se furtivamente e está presente na estrutura mesma da razão, que talvez somente não o perceba ou não o queira perceber.

pela manifestação do desconhecido, começa a agir de maneira muito particular. Sua ética não é governada pelo senso-comum do narrador Ishmael e nem pela miserabilidade das duas entidades dos Preâmbulos, mais próximos talvez da figura de Melville, não estando, além disso, de acordo com qualquer esperança de redenção futura. A ele, até o momento anterior ao enfrentamento de seu alvo, parece bastar somente a “metafísica da imanência”, somente a possibilidade de combater Moby Dick. Diante, porém, da morte iminente, distancia-se do que era, do que havia construído para si mesmo. Antes, “um homem de palavras e atitudes fortes”, agora, “um homem espicaçado pelo anseio de uma forte fé e pelo sentimento da incapacidade para ela” (Nietzsche, 2006, p. 70, § 12)¹⁶⁴, Ahab não cumpre e não alcança integralmente a filosofia de Nietzsche. A incansabilidade e a persistência do personagem, porém, estão presentes em toda sua trajetória e compõem o substrato de seu auto-aniquilamento involuntário, resultado do arremesso de um arpão cuja corda, ao correr indevidamente, enrola-se-lhe ao pescoço e o estrangula:

The harpoon was darted; the stricken whale flew forward; with igniting velocity the line ran through the grooves; – ran foul. Ahab stooped to clear it; he did clear it; but the flying turn caught him round the neck, and voicelessly (...) he was shot out of the boat (...). Next instant, the heavy eye-splice in the rope's final end flew out of the stark-empty tub, knocked down an oarsman, and smiting the sea, disappeared in its depths. (MELVILLE, 1988, p. 572).¹⁶⁵

O silêncio crepuscular de Ahab, então, potencializa a mudez de quem se apaga ao fim de uma longa jornada, precisamente na procura daquilo que, alcançado – fosse apenas óleo ou total desvelamento do que não se conhece –, deveria produzir uma outra espécie de luz, diferente daquela que o óleo fornece ou daquela a que o conhecimento normalmente dá acesso. O silêncio, contudo, permanece.

¹⁶⁴ Alusão a Carlyle.

¹⁶⁵ “O arpão foi lançado; o cachalote, ferido, voou para a frente; em alta velocidade, a corda correu, desenrolando-se; – correu mal. Ahab inclinou-se para liberá-la; liberou-a; mas uma das voltas que voava apanhou-o pelo pescoço, e, em silêncio absoluto (...), ele foi arremessado para fora do bote (...). No instante seguinte, o grande nó do final da corda soltou-se do carretel vazio, derrubou um dos remadores e, depois de bater-se contra a superfície da água, desapareceu no mar profundo.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto literário obviamente não surge *ex-nihilo*, mas reflete a condição histórica e a experiência de seu criador, sendo, por isso, além de uma resposta à história pregressa à sua criação, também uma forma que está em permanente diálogo com o que já havia sido textualmente produzido e formalizado e, provavelmente, com o que ainda o será. A obra literária, assim, está aberta ao passado e ao futuro, e sua atualização depende do quanto o leitor é capaz de reinseri-la em novo contexto. A interpretação, *grosso modo*, revela assim pelo menos dois fatores primordiais: o quanto o leitor está, ou pode estar, comprometido com o passado e o quanto está, ou pode estar, comprometido com o futuro. Poderá então realizar um estudo mais diacrônico, isto é, histórico-evolutivo, ou, ao contrário, mais sincrônico, mas nem por isso aistórico – talvez, isto sim, mais seletivo.

No caso específico deste trabalho, apontou-se mais para a segunda possibilidade interpretativa, isto é, aquela que não se debruça sobre a evolução histórica de vários textos que culminam em um texto final específico. Perceber esse texto final em sua evolução histórica, apesar de importante, é sempre considerar o texto como ponto de chegada, e não como ponto de partida. Além disso, a interpretação histórico-evolutiva que serve de substrato a uma obra como *Moby-Dick* já está realizada, e de maneira muito competente, pela academia norte-americana. A este trabalho restou, assim, a segunda alternativa, talvez mais original e inovadora, de realizar a leitura de uma obra de Melville pela ótica de um determinado Nietzsche, aquele que um leitor particular do filósofo alemão pôde perceber.

O diálogo entre os dois autores escolhidos foi apenas uma amostra da possibilidade de um diálogo maior entre filosofia e literatura. Tratou-se, contudo, de uma possibilidade efetivamente realizada pelo estudo de textos de ambos os autores, mediados pela autoridade extratextual de um leitor afastado, no tempo e no espaço, dos autores em questão. Esse leitor, ao fazê-lo, percorreu um caminho, que se pretende analisar aqui, porque a consideração da obra em sua primeira apresentação à consciência, isto é, naquilo que diz respeito à imaginação e ao intangível – obviamente a obra do artista não interage diretamente com o real –, depende da mediação de alguém, que, no simples ato de recepção/interpretação, a recebe e transforma em objeto estético, em um mundo possível. Esse alguém é precisamente o leitor.

O leitor desempenha um papel fundamental no modo pelo qual a obra literária é compreendida. Toda e qualquer leitura é também uma interpretação que pretende, de alguma maneira, fixar sentidos, fazendo prevalecer uma determinada visão. Neste trabalho, tentou-se não abordar o texto literário como simples repetição mimética da realidade, como “explicação” da realidade, nem fazer dele apenas um objeto de estudo fechado em sua imanência, mas permitir que a obra fosse mais livremente acessada pelo leitor em busca de uma compreensão. Essa atitude está relacionada à perspectiva da Estética da Recepção, segundo aponta Stierle (2002, p. 119):

Jauss (...) exigiu a renovação da história da literatura, dando a prioridade analítica ao aspecto da recepção sobre os da produção e da representação (*Darstellung*). Jauss o fez contrapondo-se, de um lado, à reflexão formalista e estruturalista, interessada apenas pela estruturação imanente, “verbal”, do texto e que compreendia a produção, fundamentalmente, como organização de estruturas e, do outro, à estética marxista da representação, que tomava apenas o “reflexo” como a tarefa legítima da literatura. Contra cada uma destas reduções apressadas da obra literária, a estética da recepção contrapunha a concepção da abertura do horizonte de significação da literatura e da contribuição iniludível do receptor, que, antes de mais nada, realiza e articula esta abertura.

Como se sabe, a Estética da Recepção opõe-se à concepção substancialista da obra de arte, ou seja, a obra não vale por si, mas pelo que o leitor nela decifra. Ao aceitar essa premissa, entra-se em um campo de estudos limitado pela condição social, econômica e intelectual do leitor, o qual percebe a obra de acordo com o que “pode” perceber. A julgar por essa impressão inicial, a Estética da Recepção contemplaria, em

nome de uma aparente liberdade interpretativa, a equiparação de interpretações, considerando-as todas válidas, e não “mais” ou “menos” corretas. A situação, porém, é um pouco mais complexa. É verdade que, no ato da leitura, segundo indica Iser (1996, p. 170), o leitor depara-se com a indeterminação do objeto estético, aberto a múltiplas interpretações, mas essa indeterminação

não significa que a imaginação é completamente livre para imaginar qualquer coisa. Ao contrário, as estratégias textuais esboçam os caminhos pelos quais é orientada a atividade da imaginação; desse modo, o objeto estético pode constituir-se na consciência receptiva.

Quando a obra se constitui na consciência do receptor, dá-se o que Iser chama de “concretização” (*Konkretisation*):

A teoria fenomenológica da arte dá plena ênfase à idéia de que, ao se considerar uma obra literária, deve-se levar em conta não só o texto em si, mas também, e em igual medida, as ações envolvidas na resposta a ele. (...) O texto, em si, oferece diferentes “aspectos esquematizados” através dos quais o tema da obra pode vir à luz, mas o verdadeiro trazer à luz é um ato de *Konkretisation*. Se assim é, a obra literária tem, então, dois pólos: um dos quais poderíamos denominar artístico (referente ao texto criado pelo autor), e outro, que chamaríamos de estético (referente à concretização realizada pelo leitor). A consequência dessa polaridade é que a obra literária não pode nem ser idêntica ao texto produzido pelo autor nem à sua concretização, mas, sim, estar a meio caminho entre os dois. A obra é mais do que o texto, pois este só adquire vida quando é concretizado, e, além disso, a concretização não é, de forma alguma, independente da disposição individual do leitor – embora seja influenciada pelos diferentes arranjos do texto. A convergência entre o texto e o leitor traz a obra literária à existência, mas não pode ser localizada com exatidão. Deve permanecer sempre virtual, já que não se pode identificá-la seja com a realidade do texto, seja com a disposição individual do leitor.” (ISER, 1994, p. 50).¹⁶⁶

Assim, em um primeiro momento, a própria concretização do que se lê, isto é, a definição do tema da obra por parte do leitor, não é mais do que intangibilidade, adquirindo, somente em um segundo momento, a possível relação para com o empirismo do mundo exterior, o que é bastante comum, ou, mais raramente, para com outros textos, caracterizando o que se chama de intertextualidade. Há ainda a possibilidade de a

¹⁶⁶ Tradução minha.

concretização ficar restrita à imanência do próprio texto, o que dá origem a uma interpretação mais “matemática” do que pragmática do literário. É inegável, então, que aquilo que a literatura tem de realmente seu, ou seja, o que lhe é de fato inerente, esteja implícito na construção imaginativa elaborada pelo leitor a partir do que o texto fornece.

No caso específico deste trabalho, as concretizações oriundas de leitura de *Moby-Dick* encaixaram-se no segundo caso acima citado, qual seja, o da semelhança ou diferença (de conteúdo) entre textos distintos, já que se tentou verificar como algumas facetas da obra de Nietzsche poderiam estar presentes no romance de Melville – abstraindo-se, para tanto, o fator cronológico.

Quando o discurso interpretativo que o leitor faz de uma obra literária se volta à comparação com uma obra não-literária que não se relaciona diretamente ao assunto abordado pela primeira, isto é, quando os dois termos da comparação pertencem a áreas distintas do conhecimento e não discorrem sobre o mesmo objeto, a interpretação só pode sustentar-se em um ponto de contato idealizado, criado pelo próprio leitor, entre tais obras. A maneira pela qual esse contato idealizado se forma é pela presunção de que os autores estejam dizendo algo semelhante por meio de um discurso diferente.

O texto literário narrativo sempre apresenta uma história. Essa história induz o leitor a fazer relações diretas e impensadas com a realidade concreta, mas também, por exemplo, a fazer relações ideológicas, ético-morais e psicológicas, tendo como base os personagens com que se depara. Todas essas relações são julgadas e assimiladas pelo leitor de acordo com sua própria condição ideológica, ético-moral e psicológica, em um uma espécie de cotejamento. Ocorre, então, que o leitor pode, além de cotejar sua condição com a do texto que lê, trazer à baila a presença de um terceiro, um outro, para indagar como este outro realizaria tais cotejamentos. Foi isso que o autor deste trabalho, na condição de leitor, realizou. De certa forma, precisou às vezes anular sua própria interpretação para ceder espaço ao diálogo, já temporalmente impossível, de dois autores mortos.

É por isso que o estudo não foi, e não poderia ter sido, de caráter imanente e nem voltado ao elogio da representação, do reflexo direto da realidade.

A interpretação imanente do literário é como um fim em si mesmo e, no limite, pressupõe que o texto contém uma verdade só, a ser descoberta pelo trabalho

exaustivo de análise de sua estrutura. Se somente a estrutura fosse suficiente para a interpretação, as instâncias da produção e da recepção passariam a ocupar lugares irrelevantes – daí o caráter, como se apontou, “matemático”, dessa espécie de interpretação, que, em alguma medida, exclui o humano (o autor e o receptor), para trabalhar em busca de uma fórmula já previamente dada, independente da subjetividade. Porém, como aponta Costa Lima (2000, p. 51), mesmo a idéia de “literatura em si” parece não se sustentar sem que haja um interesse pragmático subjacente:

Porque, se a arte tem uma finalidade em si, se sua qualidade depende tão-só de sua estruturação interna, a qual não tem satisfações a dar ao mundo, nem há de se preocupar com o efeito que causa, i.e., se é absolutamente auto-referente, (...) como pode[ria] interessar a um número considerável [de pessoas] senão (...) apoiada ou conjugada a outro tipo de experiência de algum modo pragmática?

A questão da presença do mundo real no texto literário (a representação) e de quanto o leitor tem a expectativa de, nesse texto, encontrar reflexos imediatos do real, define a arte como palco de uma estética da “repetição”, em que a vida empírica se impõe sobre a arte, separando, de maneira positivista, arte e vida. Esquece-se, nesse caso, como o texto literário tem a potencialidade de romper com a estrutura banalizada do real, fazendo com que este não seja tomado como possibilidade única.

Talvez a arte tenha a capacidade de derrubar estruturas já enrijecidas pela continuidade da rotina sistêmica, instituindo-se como uma abertura ao pensar. Por isso, a valorização do leitor é importante, já que, ao contrário de ver na arte a simples função de cópia da realidade ou de oportunidade para um isolamento imanente restrito a iniciados, é ele que pode expandir o lapso temporal a que uma obra está limitada, atualizando-a, dialogando com ela e reinterpretando-a. Por esse procedimento, o texto literário qualifica-se, adaptando-se, ou não, a outras realidades e contingências temporais, muitas vezes para além daquela visada pelo autor (a perenidade que o leitor confere ao literário explica por que as tragédias e epopéias da Antiguidade ainda são lidas). Ao burlar e burilar o mundo referencial do texto com sua interpretação, o leitor acaba por conferir à obra maior tempo de vida:

O texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. (ISER, 2002b, p. 107).

No caso específico deste trabalho, espera-se que o autor-leitor tenha conseguido conduzir a interpretação de maneira a fazer surgir um diálogo entre os dois autores estudados. Para isso, no primeiro capítulo, tentou-se demonstrar o quanto os discursos filosófico e literário podem ser considerados em termos de igualdade e contigüidade, pois assim se cria um solo fértil para a aproximação de autores de áreas distintas do conhecimento. No segundo capítulo, apresentou-se a filosofia eminentemente antimetafísica de Nietzsche, também demonstrando-se como essa característica se consolidou em sua filosofia somente depois da primeira obra de sua lavra. De posse dos elementos que caracterizam a filosofia do autor alemão, partiu-se para a análise de *Moby-Dick*, de Melville, obra em cujos “Preâmbulos” e narrativa propriamente dita, verificou-se a presença ou ausência dos elementos antimetafísicos nietzschianos nas diferentes “procuras” das entidades extradiegéticas e dos personagens estudados. Desses personagens, Ahab mostrou-se, apesar do desvio final, o mais próximo da filosofia de Nietzsche, a ponto de ter sido possível apontar na ética do personagem muitas características do modo de pensar do filósofo alemão.

Conclui-se que as semelhanças encontradas entre os autores estudados foram tão fundamentais quanto as distinções, contribuindo não só para ampliar a compreensão das obras de ambos, mas também para instigar novas pesquisas que se voltem ao diálogo literatura/filosofia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Traduzido por Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.

_____. *Poética*. In: _____. *Metafísica: livro 1 e livro 2; Ética a Nicômaco; Poética*. Traduzido por Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. v.2. (Os pensadores).

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Traduzido por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, s/d.

BARRETT, William. *Irrational man*. New York: Doubleday Anchor Books, 1962.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Traduzido por Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

BELO, Fernando. *Leituras de Aristóteles e Nietzsche: a poética sobre a verdade e a mentira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

BÍBLIA DE JERUSALÉM, A. São Paulo: Paulus, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

BOURNNEUF, R. & OUELLET, R. *O universo do romance*. Traduzido por José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRUNEL, P., PICHOS, C. e ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada?* Traduzido por Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CARVALHO, Alfredo L. C. de. *Interpretação da poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio-Pretense, 1998.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a.

COSTA LIMA, Luiz (org.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b.

COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania F. (orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DOBRÁNSKY, Enid Abreu. *Elogio da literatura*. In: SIDNEY, Sir Philip & SHELLEY, Percy B. *Defesas da poesia*. Traduzido por Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2002.

FIGUEIRA, Vinicius. *Bartleby*, de Herman Melville, e *Begrebet Angest*, de Søren Kierkegaard: *possível aproximação*. (Dissertação de mestrado – PUCRS, 2002).

FONSECA, Maurílio M. *Arte Naval*. Rio de Janeiro: Escola Naval, 1984.

GARRIDO, Manuel. *Prólogo*. In: Nietzsche, F. & Vaihinger, H. *Sobre verdad y mentira*. Madrid: Tecnos, 1998.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Traduzido por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.

_____. *Fronteiras da narrativa*. Traduzido por Maria Zélia Barbosa Pinto. In: *Análise estrutural da narrativa: seleção de ensaios da revista Communications*. p. 255-274. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *Palimpsests*. Traduzido por Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: UNP, 1997.

HAYFORD, H., PARKER, H. e TANSELLE, G. T. *Editorial Appendix*. In: MELVILLE, H. *Moby-Dick*. Evanston and Chicago: Northwestern Newberry, 1988. (p. 581-1043).

HEGEL, G. W. F. *Introdução à história da filosofia*. Traduzido por Euclidy Carneiro da Silva. São Paulo: Ediouro, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Traduzido por Kathrin Rosenfield. (Texto não publicado).

_____. *El origen de la obra de arte*. Traduzido por Samuel Ramos. In: *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. *Hinos de Hölderlin*. Traduzido por Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

_____. *Nietzsche*. Traduzido por David Farrell Krell. San Francisco: Harper & Row, 1991. (Vol. 1& 2)

_____. *O que é isto – a filosofia? / Identidade e diferença*. Traduzido por Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

_____. *Que é metafísica?* Traduzido por Ernildo Stein. In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores).

HILLWAY, Tyrus. *Herman Melville*. New Haven: College and University Press, 1963.

HORÁCIO. *Arte poética*. Traduzido por R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 2001.

HOWARD, Leon. *Herman Melville*. Traduzido por Edith Pestana Martins. São Paulo: Martins, 1963.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (vol. 1). Traduzido por Johannes Kretschner. São Paulo: 34, 1996.

_____. *O jogo do texto*. Traduzido por Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz (org.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002b.

_____. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. Traduzido por Luiz Costa Lima e Heidrun Krieger Olinto. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a.

_____. *Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica*. Traduzido por Bluma Waddington Vilar. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações a obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

_____. *The reading process: a phenomenological approach*. In: TOMPKINS, Jane T. (org.). *Reader-response Criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore: 1994.

JANZ, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche: Los diez años de Basilea (1869/1879)*. Traduzido por Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 1994.

JIMENEZ, Marc, *Estética*. Traduzido por Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KAUFMANN, Walter. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

KIRK, G. S., RAVEN, J. E., SCHOFIELD, M. *Os filósofos pré-socráticos*. Traduzido por Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

LEYDA, Jay (org). *The portable Melville*. New York: The Viking Press, 1975.

LODGE, David. *A forma na ficção: guia de métodos analíticos e terminologia*. Traduzido por M. Angela Aguiar. Porto Alegre: Cadernos do centro de pesquisas literárias da PUCRS, 1996.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Traduzido por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2000.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche: Das forças cósmicas aos valores humanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

McCALL, Dan. *The silence of Bartleby*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

MELO E SOUZA, Ronaldes de. *Atualidade da tragédia grega*. In: ROSENFELD, Kathrin H. (org.), *Filosofia e Literatura: o trágico*. Filosofia e Política, III.1, Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. Traduzido por Irene Hirsh. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Moby-Dick*. New York: Norton, 1967.

_____. *Moby-Dick*. Evanston and Chicago: Northwestern Newberry, 1988.

_____. *Moby-Dick*. Traduzido por Berenice Xavier. São Paulo: Publifolha, 1998.

_____. *Moby-Dick*. Traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 2002.

_____. *The Piazza Tales*. New York: Amereon House, s/d.

_____. *The Confidence-Man: His Masquerade (Critical edition)*. New York: Norton, 1971.

_____. *Typee*. Evanston and Chicago: Northwestern Newberry, 1968.

_____. *Typee, Omoo, Mardi*. New York: Library of America, 1982.

MENEZES, Salvato Teles de. *História da narrativa norte-americana (séc. XIX)*. Lisboa: Horizonte, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Traduzido por Maira Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *A gaia ciência*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

_____. *A genealogia da moral*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Além do bem e do mal*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A visão dionisíaca do mundo*. Traduzido por Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Traduzido por Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005b.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Die Geburt der Tragödie*. Disponível em: http://www.mala.bc.ca/~johnstoi/Nietzsche/tragedy_G.htm. Acesso em 19/04/2006.

_____. *Ecce homo*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

_____. *Humano, demasiado humano*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.

_____. *O livro do filósofo*. Traduzido por Ana Lobo. Porto: Rés, s/d.

_____. *O nascimento da tragédia*. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

_____. *Obras Completas*. Vol. 5. Traduzido por Eduardo Ovejero y Maury e Felipe Gonzalez Vicen. Buenos Aires: Aguilar, 1967.

_____. *Sobre verdad y mentira*. Traduzido por Luis M. Valdés e Teresa Orduña. In: Nietzsche, F. & Vaihinger, H. *Sobre verdad y mentira*. Madrid: Tecnos, 1998.

_____. *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. Traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho. In: _____. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores).

_____. *Tentativa de autocrítica*. In: *O nascimento da tragédia*. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

_____. *The Will to Power*. Traduzido por Walter Kaufmann e R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books, 1968.

_____. *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. Disponível em: <http://www.textlog.de/455.html>. Acesso em 19/04/2006.

NIETZSCHE, F. & VAIHINGER, H. *Sobre verdad y mentira*. Traduzido por Luis M. Valdés e Teresa Orduña Madrid: Tecnos, 1998

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. *Ensaio introdutório*. In: Platão. *A República*. Traduzido por Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000a.

_____. *O Nietzsche de Heidegger*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000b.

ORLANDI, Eni P. *Interpretação: Autoria, leitura, e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

PLATÃO. *A República*. Traduzido por Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. *História da filosofia*. (Tradutor não informado) .3 ed. São Paulo: Paulus, 1991. v. 3.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações a obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ: 1999.

SEALTS Jr., Merton M. *Pursuing Melville*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982.

SIDNEY, Sir Philip & SHELLEY, Percy B. *Defesas da poesia*. Traduzido por Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2002.

STEINER, George. *The death of tragedy*. Oxford University Press, 1980.

STIERLE, Karlheinz. *Que significa a recepção dos textos ficcionais?* Traduzido por Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz (org.), *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TAYLOR, Walter Fuller. *A história das letras americanas*. Traduzido por Luzia Machado da Costa e Ruben Rocha Filho. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

TODOROV, Tzvetan. *As categorias da narrativa literária*. Traduzido por Maria Zélia Barbosa Pinto. In: Barthes, R. et al.: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

VAIHINGER, Hans. *La voluntad de ilusión em Nietzsche*. Traduzido por Luis M. Valdés e Teresa Orduña. In: Nietzsche, F. & Vaihinger, H. *Sobre verdad y mentira*. Madrid: Tecnos, 1998.

WAGNER, Richard. *Carta aberta a Friedrich Nietzsche*. In: MACHADO, R. (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WILAMOWITZ-MÖLLENDORF. *Filologia do futuro! Primeira Parte*. In: MACHADO, R. (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WILSON, James C. *Bartleby: The Walls of Wall Street*. Disponível em: <http://raven.cc.ukans.edu/~zeke/bartleby/biblio.html>.