



‘Um pensamento insone’: os perigos do símbolo em *Moby Dick*, de Herman Melville

André Cechinel* e Gladir da Silva Cabral

Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Av. Universitária, 1105, 88806-000 Criciúma, Santa Catarina, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: andrecechinel@gmail.com

RESUMO. Este artigo investiga a instabilidade dos símbolos em *Moby Dick*, de Herman Melville, e o perigo que a leitura simbólica representa tanto para os marujos do *Pequod*, navio capitaneado por Ahab, quanto para os leitores do romance. Se Ishmael, por um lado, habita as fronteiras do texto e por isso converte-se na única testemunha possível do naufrágio, ou seja, aquela que apaga seus traços identitários para poder *narrar* o que vivenciou, Ahab, por outro lado, investe na suposta concretude dos símbolos e, assim, desfaz-se juntamente com a dissolução do sentido primeiro atribuído à busca pela baleia branca, Moby Dick. Com o naufrágio do *Pequod*, o símbolo explicativo submerge para dar lugar a uma textualidade errante.

Palavras-chave: *Moby Dick*, símbolos, instabilidade.

‘An ever-pacing thought’: the dangers of the symbol in *Moby Dick*, by Herman Melville

ABSTRACT. This study investigates the instability of the symbols in *Moby Dick*, by Herman Melville, and the dangers of a symbolic reading both to the crew of the *Pequod* and the reader of the novel. If Ishmael, on the one hand, inhabits the borders of the text and, therefore, becomes the only possible witness to the shipwreck – that is to say – the one who erases his traces of identity so that he can *narrate* his experience – Ahab, on the other hand, invests in the alleged concreteness of the symbols and, for this reason, submerges along with the meanings he first attributed to his quest. Together with the sinking of the *Pequod*, the symbols submerge to make way for an errant textuality.

Keywords: *Moby Dick*, symbols, instability.

Introdução

Paralelo ao relato de Ishmael sobre Ahab e sua perseguição obsessiva à baleia branca, há, em *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, um impulso narrativo que, não raro, suspende a linearidade dos eventos para, sob um ponto de vista supostamente científico, oferecer “[...] um entendimento satisfatório das mais particulares revelações e alusões leviatânicas de todos os tipos [de baleias] [...]” que habitam as profundezas do mar (MELVILLE, 2008c, p. 152)¹. No capítulo intitulado Cetology (Cetologia) – ramo da zoologia que se ocupa dos cetáceos –, por exemplo, Ishmael declara que

[...] as várias espécies de baleias necessitam de um tipo de classificação compreensível e acessível às pessoas, mesmo se for apenas um rápido esboço a ser completado posteriormente por pesquisas subsequentes (MELVILLE, 2008c, p. 154).

Constatada essa necessidade, o narrador, alegando a falta de alguém mais qualificado para

fazê-lo, assume o papel do pesquisador e põe-se a listar ‘as grandes divisões do exército de baleias’ segundo o critério do tamanho. A partir desse momento, por páginas e páginas, *Moby Dick* lateraliza aquela que seria sua motivação primeira, a viagem do navio baleeiro *Pequod*, para se dedicar a uma atividade a princípio pouco literária: “[...] a exposição sistemática da baleia em todos os seus *genera*” (MELVILLE, 2008c, p. 152).

Mas, se a narrativa de Ishmael parece não poder seguir adiante desacompanhada de uma análise e identificação dos ‘leviatãs’ que a povoam, por que o narrador insiste em assinalar a todo instante a insuficiência de sua exposição? Mais que isso, por que a incompletude coloca-se como aquilo que, além de desestruturar a arquitetura classificatória do científico, ironiza o próprio intuito de compreender o objeto sob investigação? Conforme Cindy Weinstein observa, ainda no capítulo Cetology, Ishmael

[...] declara com autoridade, ‘Eu divido as baleias em três LIVROS fundamentais (subdivididos em

¹ Todas as citações do romance *Moby Dick* presentes neste artigo pertencem à Melville (2008c).

CAPÍTULOS)', para depois demonstrar que as fronteiras entre os livros são tão porosas que se fazem ridículas e que as subdivisões em capítulos também são altamente questionáveis (WEINSTEIN, 2006, p. 388).

Assim, por um lado, o entendimento proporcionado pela ciência das baleias, a Cetologia, é visto como indispensável por conferir certa ordem provisória a um caos aparente; por outro, os limites das categorias de análise são tamanhos, e tão enfatizados, que as listas parecem presentes mais em função da crítica que receberão do que do esclarecimento que de fato prestam aos episódios narrados:

Deus me livre de um dia completar algo. Este livro todo é apenas um esboço – não! Apenas o esboço de um esboço. Oh, Tempo, Energia, Dinheiro e Paciência (MELVILLE, 2008c, p. 163).

A urgência de seccionar, de identificar e a incompletude de todo reconhecimento decorrente de uma tal postura analítica – eis um impasse que se repete ao longo de *Moby Dick*. Dessa forma, tendo em vista a indecisão entre proceder à análise e recuar a uma exposição da própria impotência investigativa – e haja vista a importância que o embate assume no romance de Melville –, este artigo propõe-se a debater o problema em questão a partir daqueles que podem ser considerados os personagens principais da obra, Ishmael e Ahab. Em poucas palavras, se o narrador de *Moby Dick* compreende que a atribuição de significados é um gesto inevitável, mas, ao mesmo tempo, contingente, o capitão do *Pequod* não hesita ao fazer da identificação e da estabilidade simbólica o ponto de partida para a sua viagem: “Para mim, a baleia branca é o muro, que foi empurrado para perto de mim. Às vezes penso que não existe nada além. Mas basta. Ela é meu dever; ela é meu fardo” (MELVILLE, 2008c, 181). Ao aproximar os dois personagens, portanto, os limites do entendimento e o perigo que a interpretação simbólica representa tornam-se mais evidentes e nos ajudam a acompanhar uma operação textual importante em *Moby Dick*.

Uma suavidade abominável

Num dos capítulos mais célebres de *Moby Dick*, intitulado *The whiteness of the whale* (A brancura da baleia'), Ishmael, em outra de suas aparentes digressões, esboça uma espécie de teoria sobre as reações que a brancura da baleia provoca nos marujos que com ela se deparam. Em poucas palavras, o branco, presente de forma intensa na baleia, embora via de regra associado a elementos nobres como o vestido da noiva e a benignidade da

velhice, na verdade é capaz de incutir “[...] mais de pânico na alma do que o vermelho que amedronta o sangue” (MELVILLE, 2008c, p. 211). Segundo o narrador, há algo na brancura que, “[...] quando divorciada de associações benévolas, e em par com um objeto terrível, agrava o terror ao seu limite mais extremo” (MELVILLE, 2008c, p. 211). Se a lista de virtudes associadas ao branco é imensa, o mesmo pode ser dito sobre os eventuais terrores acionados pela cor: “[...] veja o urso polar, e o tubarão branco dos trópicos; que outra coisa senão sua brancura lisa ou encarquilhada faz com que sejam os horrores transcendentais que são?” (MELVILLE, 2008c, p. 211). Em suma, longe de atuar de modo estável, a simbologia do branco tremula de um espaço para outro, e nos mares, a brancura da baleia provocaria ‘um horror impreciso e inominável’.

Ora, Ishmael inicia sua avaliação das dimensões simbólicas do branco para, no fim das contas, reafirmar um mistério fundamental, um conteúdo inominável que pode despertar desde o amor e o conforto até o “[...] instinto do conhecimento do demonismo no mundo” (MELVILLE, 2008c, p. 216). Nesse sentido, conforme John Bryant coloca,

[...] ao analisar o símbolo da brancura, Ishmael destrói os próprios fundamentos do simbolismo e desfaz o único meio que possui (i.e., sua criatividade) para combater o seu medo do nada (BRYANT, 1998, p. 75).

Em outras palavras, uma vez que a atribuição de símbolos constitui uma manobra elementar para que o homem estabilize as forças daquilo que não conhece por inteiro ou que não domina por completo, como os mares ou as baleias, ao expor a agilidade com que o branco se desloca em sua simbologia, Ishmael acaba por comprometer a segurança que o símbolo é capaz de conferir ao desconhecido e, assim, adentra voluntariamente os domínios da incerteza: “[...] embora em muitos de seus aspectos o mundo visível pareça ser feito de amor, as esferas invisíveis foram feitas de medo” (MELVILLE, 2008c, p. 217).

A rigor, o capítulo ‘A brancura da baleia’ alcança uma dimensão mais ampla – e, por assim dizer, ‘simbólica’ – por desvelar um procedimento narrativo característico de Ishmael em *Moby Dick*. Cabe explicar: o dever de recontar, de representar o passado, lança o narrador ao campo da linguagem e, portanto, ao domínio sempre parcial dos símbolos; no entanto, diante da natureza irrecuperável dos fatos e da insuficiência das palavras, faz-se necessário recuar para expor o reducionismo a que todo relato está sujeito pelo simples fato de operar no terreno da representação. Nas palavras de Maurice S. Lee,

[...] enquanto conta a sua história, o livro também examina as maneiras pelas quais as histórias são contadas, tornando a linguagem de Melville [...] intensamente autorreferencial (LEE, 2006, p. 393).

Ao falar sobre a errância simbólica da brancura da baleia, Ishmael também está, de modo autorreferencial, anunciando que a sua reconstituição dos eventos é inexata e que apenas a ideia de algo ‘inominável’ e ‘difuso’ é que dá conta de conferir precisão aos efeitos do contato com a baleia branca. Nas linhas finais do capítulo, o narrador, enfim, formula o paradoxo que disso decorre: afinal de contas, não seria a brancura da baleia o símbolo da própria arbitrariedade dos símbolos?

Será que o branco, em sua essência, não é uma cor, mas a ausência visível de cor, e, ao mesmo tempo, a fusão de todas as cores; será que são essas as razões pelas quais existe um espaço em branco, repleto de significado, na ampla paisagem das neves – um ateísmo sem cor e de todas as cores do qual nos esquivamos? E quando consideramos a outra teoria dos filósofos naturais, segundo a qual todas as outras cores terrenas [...] não passa[m] de ilusões sutis, que não são em verdade inerentes às substâncias, mas apenas formas exteriores [...]. De todas essas coisas a baleia albina é o símbolo. Surpreende-te ainda a ferocidade da caçada? (MELVILLE, 2008c, p. 217).

De que a baleia branca seria símbolo, então, senão de um espaço aberto a que imputamos significados, ou melhor, um campo de indeterminação que somente pode ser analisado no exato momento em que estacionamos sua mobilidade por meio de signos que, por fim, revelam-se acidentais? Para Ishmael, a ‘ferocidade da caçada’ à baleia branca estaria menos na concretude de sua força ou em sua capacidade física de resistir aos ataques do homem do que na habilidade com que sua brancura se desvia das expectativas simbólicas que ela mesma desperta. Em suma, as diferentes teorias das cores ora descritas por Ishmael – o branco como ausência de cor que em si abriga todas as cores, ou, ainda, a possibilidade de não haver nada de inerente às cores terrenas senão a lacuna que ofertam a um preenchimento que lhes é exterior – anulam a ideia de um significado transcendental e final para a brancura da baleia, ou seja, em sua tentativa de interpretar o significado último das coisas, o homem apenas promove um encontro com os seus símbolos.

Embora essa seja uma condição inevitável – atuar na linguagem e por meio de símbolos –, Ishmael chama a atenção para os verdadeiros perigos da interpretação simbólica que não se reconhece como tal, isto é, os perigos que decorrem de um símbolo levado ao seu limite:

[...] com referência ao urso polar [...], a hediondez agravada, pode-se dizer, origina-se da circunstância de que a ferocidade irresponsável da criatura está investida no toão da inocência celestial e do amor (MELVILLE, 2008c, p. 211).

E mais adiante:

[...] será que, por sua indefinição, ela [a brancura] obscurece os vácuos e as imensidões impiedosas do universo, e dessa forma nos apunhala pelas costas com a ideia da aniquilação quando contemplamos as profundezas brancas da Via Láctea? (MELVILLE, 2008c, p. 217).

Sob a aparente inocência do urso polar e as profundezas brancas da Via Láctea, há algo que apunhala por trás e que se vale justamente da confiança depositada num significado que não corresponde à coisa em si. Mas, isso quanto ao mal que se oculta por detrás de um suposto signo positivo. E quanto àquilo que se torna a expressão absoluta de todo mal? Quais os riscos resultantes de tal símbolo?

O narrador ausente

Em seus textos, Melville não raro lança mão de um narrador que, de saída, admite não compreender muito bem o objeto de seu relato, ou melhor, um narrador que voluntariamente abraça uma história para ele inalcançável. Ora, não seria esse um dos problemas centrais do célebre conto *Bartleby, the scrivener* (*Bartleby, o escrivão*)?

De outros taquígrafos talvez eu consiga contar a vida toda, mas não se pode fazer nada parecido em relação a Bartleby. Não creio que haja material suficiente para uma biografia completa e satisfatória deste homem [...]. Bartleby foi um daqueles seres sobre os quais nada é passível de confirmação (MELVILLE, 2008a, p. 13).

E o que dizer da novela *Billy Budd*? Não é mais uma vez esse conteúdo inefável que surge no instante em que o narrador, permitindo-se fazer uma ‘digressão’, conforme indica o título de um dos capítulos, alude à ausência de movimentos espasmódicos quando do enforcamento do Belo Marinheiro? E quanto às palavras finais de Billy Budd, que abençoam justamente aquele que poderia ser considerado o seu carrasco? “Deus abençoe o capitão Vere!” (MELVILLE, 2005, p. 123). Em ambos os casos, o leitor é abandonado em meio a eventos, cujo significado, embora epifânico, parece inexprimível.

Do mesmo modo como ocorre em *Bartleby, o escrivão* e *Billy Budd*, *Moby Dick* estrutura-se sobre análises minuciosas e episódios que, quanto mais

Ishmael busca detalhar, mais distante ele mesmo confessa situar-se de qualquer compreensão integral:

[...] no encaixo daqueles mistérios remotos com que sonhamos, ou na caçada atormentada do fantasma demoníaco que, vez por outra, nada à frente de todos os corações humanos; enquanto permanecemos nessa perseguição ao redor do globo, tais mistérios nos levam a labirintos áridos ou na travessia nos largam submersos (MELVILLE, 2008c, p. 261).

Como dito, repete-se aqui um estímulo que atravessa os vários capítulos do romance: Ishmael propõe-se a resgatar os acontecimentos para, inclusive, tentar dar conta de sua dimensão simbólica; no entanto, ao fim da jornada de análise e interpretação, o narrador se vê preso ao mistério fundamental de seu objeto e retorna, portanto, ao ponto de partida. Segundo Alfred Kazin (2007, p. 10),

[...] o peso do pensamento de Ishmael, causa principal do seu distanciamento [*estrangement*], está no fato de que ele não consegue chegar à conclusão alguma sobre as coisas. Ele se sente em casa nos navios porque, para ele, também, uma jornada se encerra apenas para que outra comece.

Diante das barreiras sempre intransponíveis da natureza, resta ao homem admitir a circularidade do seu conhecimento e a instabilidade das identidades e símbolos que atribui às coisas, recolhendo-se, enfim, aos limites impostos pela linguagem que nos faz errar.

Não por acaso, o narrador de *Moby Dick*, já na abertura do relato, como se num primeiro sinal de reconhecimento tanto dessa insuficiência linguística quanto de sua fragilidade identitária frente aos episódios narrados, abre mão de sua posição biográfica para introduzir uma identidade flutuante: “Trate-me por Ishmael” (MELVILLE, 2008c, p. 26). Seu nome é realmente Ishmael? Não sabemos ao certo, mas o fato importante é que o narrador introduz um código, a princípio arbitrário, para ausentar-se como sujeito e surgir como testemunha de algo maior, porém de difícil expressão. Logicamente, a arbitrariedade da alcunha é apenas parcial, pois Ishmael, como se sabe, é também o filho de Abraão com sua escrava, Hagar; assim, em vez de atestar um ‘eu’ fechado em si mesmo, a identidade adotada pelo narrador alude, em última instância, à condição do exilado:

[...] sempre que, sem querer, me vejo parado diante de agências funerárias ou acompanhando todos os funerais que encontro [...] – então percebo que é hora de ir o mais rápido possível para o mar. Esse é o meu substituto para a arma e as balas (MELVILLE, 2008c, p. 26).

Como exilado, o narrador promove um encontro consigo mesmo precisamente ali onde ele mais se perde, em meio aos mistérios dos mares.

Com efeito, em sua condição de exilado, Ishmael não deixa de apagar-se a si mesmo – inclusive textualmente – ao longo de *Moby Dick*. Num deslocamento identitário semelhante àquele da simbologia associada à brancura da baleia, o narrador do romance por vezes ausenta-se por completo dos eventos que ele mesmo expõe, revelando uma onisciência improvável, situada para além de qualquer presença física, que confunde o próprio ponto de vista a partir do qual a história é contada. Conforme Lincoln Colcord observa, em publicação datada de 2008, *Moby Dick* talvez seja um dos poucos romances escritos,

[...] ao mesmo tempo, em primeira e terceira pessoa. Ele abre diretamente como uma narração em terceira pessoa. ‘Trate-me por Ishmael’ [...]. Então, sem aviso prévio, no capítulo vigésimo nono a narrativa muda para a terceira pessoa e passa a relatar conversas que Ishmael simplesmente não poderia ter ouvido (COLCORD, 2008, p. 112).

Longe de constituir um equívoco conceitual em *Moby Dick*, a posição narrativa ocupada por Ishmael pode funcionar, antes, como sintoma dessa trajetória centrífuga que o faz habitar as zonas limítrofes do romance.

A bem da verdade, se o descontrole narrativo é anunciado desde a linha inicial de *Moby Dick*, os capítulos posteriores da obra tampouco tardam a revelar Ishmael em seu processo de desidentificação ou perda de si. No conhecido capítulo ‘The Spouter-Inn’ (‘A Estalagem do Jato’), o narrador encontra-se com aquele que viria a formar consigo “[...] um casal aconchegante e amoroso” (MELVILLE, 2008c, p. 73), o arpoador chamado Queequeg. O contexto em que Ishmael e Queequeg travam contato constitui um ponto decisivo a partir do qual as fronteiras do ‘eu’ são redesenhadas para acolher o desconhecido, este aqui expresso por uma alteridade radical. Em outras palavras, recém-chegado a New Bedford e sabendo que o navio que o levaria a seu destino, a ilha de Nantucket, já havia partido, Ishmael procura um lugar para comer e dormir até o dia seguinte. Noite gelada, o marinheiro encerra suas buscas ao encontrar a ‘Estalagem do Jato’, local onde poderia jantar e descansar, protegendo-se do frio intenso das ruas. Apenas um problema, exposto pelo estalajadeiro nestes termos: “Mas... alto lá! [...]”, acrescentou, batendo na testa, “[...] cê tem alguma coisa contra dividir o cobertor com um arpoador, hein? Imagino que ‘cê tá indo atrás de baleia, então é melhor ir se

acostumando com essas coisas” (MELVILLE, 2008c, p. 38). E o estalajadeiro, como que para preservar a angústia daquele que partilhará a cama com um desconhecido, mantém o mistério acerca do futuro companheiro de quarto: “O arpoador é um cara de pele escura. Não, ele nunca come bolinho – só come bife, e ainda gosta malpassado” (MELVILLE, 2008c, p. 38). Trata-se, portanto, de Queequeg, canibal que retorna das ruas, onde tentava vender cabeças humanas, para encontrar um desconhecido já deitado em seus lençóis:

‘Qui diabo é vuncê’, perguntou por fim, ‘Doga! Vuncê num falá’, ‘vô matá’, dizendo isto, começou a brandir a machadinha perto de mim no escuro.

[...]

‘Fali! Diz’u qui é vuncê, doga, ô ti matol’, rosnou de novo o canibal, enquanto os movimentos horríveis da machadinha espalhavam as cinzas quentes do fumo sobre mim, a ponto de eu pensar que minha roupa de cama tinha pegado fogo.

‘Não tenha medo’, disse [o estalajadeiro], rindo de novo. ‘O Queequeg nao tocaria num só fio do seu cabelo.’

‘Pare de rir’, gritei. ‘Por que não me disse que o arpoador dos infernos era um canibal? (MELVILLE, 2008c, p. 47).

Esclarecidas por ora as diferenças, Ishmael enfim recebe o desconhecido em seu leito para, no dia seguinte, então surpreender-se com a nova aliança por eles recém-formada:

[...] ao romper do dia, deparei-me com o braço de Queequeg largado sobre mim da forma mais carinhosa e afetuosa. Você teria pensado que eu era esposa dele (MELVILLE, 2008c, p. 48).

A rigor, Ishmael doravante insistirá nessa cumplicidade instituída não pelo conhecimento mútuo, mas sim pela condição de exílio e de estranhamento partilhada por ambos:

Senti algo derretendo em mim. [...] Lá estava ele sentado, sua indiferença era de uma natureza que não conhecia nem a hipocrisia civilizada, nem a fraude mais branda. Era um selvagem; um espetáculo dentre os espetáculos; contudo, comecei a me sentir misteriosamente atraído por ele (MELVILLE, 2008c, p. 72).

Isso que derrete no narrador é a linha divisória que demarca os limites entre o ‘eu’ e o ‘outro’ e que, uma vez desfeita, aciona um descontrole narrativo e textual marcado pela presença de ‘consciências múltiplas’ não só ‘equipolentes’ – como no caso da leitura bakhtiniana de Dostoiévski (BAKHTIN, 2010) –, mas que de fato se atravessam a todo o momento. Tal como Jenny Franchot assinala, o contato com Queequeg faz com que Ishmael

fragmente tanto a sua linguagem quanto o seu ‘eu’ (*self*), “[...] liberando uma multiplicidade de vozes que autorizam a sua fala” (FRANCHOT, 1998, p. 172). Ter a fala autorizada significa, nesse esquema, perder-se num discurso plural e de textualidade errante.

Exemplo dessa escrita múltipla que, segundo Bryant (1998, p. 70), “[...] prefigura as sensibilidades artísticas de James, Joyce e Faulkner [...]”, é a própria oscilação constante de gênero literário que conduz *Moby Dick* a um território textual descentrado, errante. Se é verdade que Ishmael em dados momentos parece abandonar a narrativa à sua própria sorte, algo semelhante ocorre em relação às expectativas geradas pelos registros iniciais da obra – um romance, uma epopeia, ou então um ‘verdadeiro evangelho’, como quer o narrador? –, sempre desfeitas para dar lugar a gêneros outros, dentre os quais vale destacar, por exemplo, o teatro. Nas palavras de Wyn Kelley,

Moby Dick abarca a tragédia, a comédia, a farsa e a epopéia heróica. [...] Por meio dessa multiplicidade de objetivos e formas, Melville [...] rompe as fronteiras dos gêneros para representar verdades por ele consideradas profundas e devastadoras [*shattering*] (KELLEY, 2008, p. 59).

‘Verdades profundas e devastadoras’: seria por isso que, não bastassem os vários gêneros e posições narrativas, o romance de Melville necessita ainda de notas de rodapé para explicar aquilo que suas linhas centrais simplesmente não podem enunciar? Aliás, a quem pertencem essas notas de rodapé? Quem é o autor [N. A.] ali referido, Melville ou o próprio Ishmael?

A urdidura de Ahab

A mesma brancura que, dado o seu significado instável, desperta apreensões na alma dos marinheiros que com ela se deparam, invade Ahab de modo tão integral que passa a ser parte constitutiva do seu corpo. No vigésimo oitavo capítulo de *Moby Dick*, o capitão do *Pequod*, até então poucas vezes citado pelo narrador, faz enfim uma primeira aparição mais extensa no enredo:

Foi numa dessas manhãs de transição, menos ameaçadora, mas ainda cinzenta e escura [...]. Ao levantar os olhos para as grades da popa, senti calafrios agourentos percorrendo meu corpo [...]; capitão Ahab estava em seu tombadilho (MELVILLE, 2008c, p. 142).

Como que sob o efeito de um contato inaugural e encantatório, Ishmael põe-se a descrever as características físicas do capitão, observando que “[...]”

não se percebia nele nenhum sinal de enfermidade comum, e nem convalescença” (MELVILLE, 2008c, p. 142). Curiosamente, os dois traços singularizados por Ishmael – e que, segundo ele, emprestavam a Ahab seu aspecto tenebroso – possuíam algo em comum, a saber, a manifestação da cor branca:

Palmilhando seu rosto desde entre os cabelos grisalhos, e seguindo por uma das faces queimadas e pelo pescoço, até desaparecer em suas roupas, via-se uma fina marca em forma de risco, extremamente branca (MELVILLE, 2008c, p. 142).

Além da cicatriz perpendicular no rosto, resultado não “[...] de uma briga entre mortais, mas de uma luta contra os elementos do mar” (MELVILLE, 2008c, p. 142), o branco instala-se em definitivo no corpo de Ahab com o uso de uma prótese feita de osso polido, que substitui a perna amputada por Moby Dick:

O aspecto tenebroso de Ahab me afetou tão profundamente, com aquela marca branca que o riscava, que por alguns instantes mal percebi que grande parte daquela tenebrosidade se devia à bárbara perna branca sobre a qual se apoiava. Tinham me dito anteriormente que essa perna de marfim havia sido feita no mar, de osso polido da mandíbula de um cachalote. ‘Sim, ele foi desmastreado perto do Japão’, disse certa vez o índio de Gay Head [Tashtego], ‘mas, como um navio desmastreado, colocou outro mastro sem esperar pelo regresso à pátria. Ele tem uma coleção delas’ (MELVILLE, 2008c, p. 142).

Confundindo-se com o algoz, e a partir dele compondo o seu corpo, Ahab converte a caça à baleia que o seccionou na motivação principal de sua atividade a bordo do *Pequod*:

‘Foi essa maldita baleia branca que me reduziu a uma carcaça; que fez de mim um marinheiro aleijado e sem jeito para todo o sempre! [...] E vou perseguir-la na Boa Esperança, no Horn, no *maelstrom* da Noruega e nas chamas do inferno antes de desistir. Foi para isso que embarcastes, marinheiros!’ (MELVILLE, 2008c, p. 182).

Invadido pelo branco da baleia e por ele dominado, o capitão já não pode mais viver senão para cumprir o propósito de localizar Moby Dick e ferir o ser que, para ele, constitui a figuração do mal em seus traços mais concretos. Nesse sentido, tal como Gilles Deleuze (1997, p. 90) expõe,

Ahab [...] torna-se Moby Dick, entra na zona de vizinhança onde já não pode distinguir-se de Moby Dick [...]. Moby Dick é a ‘muralla bem próxima’ com a qual ele se confunde.

Frente à ubiquidade da baleia branca – “[...] não causa surpresa alguma que alguns baleeiros fossem

além em suas superstições, declarando Moby Dick não apenas ubíquo como imortal” (MELVILLE, 2008c, p. 205) –, a diversidade dos mares e o cosmopolitismo do navio são preteridos em nome de um único pensamento, ‘um pensamento insone’ e homogeneizante: o significado transcendental da baleia e o intuito de desafiá-lo.

Embora Ishmael e Ahab estejam longe de estabelecer um vínculo opositivo, cabe aqui mencionar um contraste importante: se o narrador, por um lado, acolhe o signo da diferença em seus vários sentidos, sejam estes textuais ou étnicos, o nome do capitão do navio, por outro, associa-se mais àquilo que anula os desvios para cumprir um projeto estritamente pessoal. Não é de estranhar, pois, que a ‘monomania’ apareça em *Moby Dick* como um dos atributos básicos de Ahab:

[...] com as cartas de todos os quatro oceanos diante de si, Ahab tecia um labirinto de correntes e sorvedouros, almejando uma realização mais segura daquele pensamento monomaniaco de sua alma (MELVILLE, 2008c, p. 222).

De forma esquemática, pode-se dizer que a monomania do capitão revela-se tanto na leitura estável e, mais importante, metafísica que faz da baleia branca, quanto no modo como sua conduta acaba por transformá-lo no ponto de convergência de todas as vidas que ali se encontram. Seja como for, o certo é que o termo em pauta não se distancia muito de outra condição também vinculada a Ahab: a loucura.

Mas em que consiste a loucura do capitão, tantas vezes anunciada em *Moby Dick*? De fato, para além da leitura que Ishmael faz de Ahab, este não tarda a referir-se a si mesmo e à sua empresa como uma espécie de loucura autoconsciente e, por isso, perene:

‘Pensam que sou louco – Starbuck pensa; mas sou demoníaco, sou a própria loucura enlouquecida! A loucura varrida, que só se acalma para entender a si mesma!’ (MELVILLE, 2008c, p. 187).

Aliás, em sua aliança com Pip, náufrago que enlouquece após ficar à deriva na imensidão do oceano, não estaria Ahab mais uma vez atestando a facilidade com que sustenta o diálogo com um ‘eu’ descentrado?

‘Aqui, rapaz; a cabine de Ahab doravante será a casa de Pip, enquanto Ahab viver. Tocas o meu centro mais íntimo, rapaz; estás preso a mim com as cordas feitas com as fibras do meu coração’ (MELVILLE, 2008c, p. 543).

Para Deleuze (1997, p. 91), a loucura de Ahab se acentua no momento em que um pacto dos mares é

rompido: “Ele [Ahab] trai a lei dos baleeiros, que consiste em dar caça a qualquer baleia sã que encontrem, sem escolher. Ele sim escolhe, perseguindo sua identificação com Moby Dick”. Ou seja, a loucura estaria num ato de identificação plena, na crença incondicional de que os símbolos exercem de forma estática o seu poder de representação:

[...] agora que a criatura estava morta, um certo desprazer, ou impaciência, ou desespero, parecia dominá-lo; como se a visão daquele corpo morto o fizesse lembrar de que Moby Dick restava ainda por matar (MELVILLE, 2008c, p. 317).

Em suma, as demais baleias, tão logo aniquiladas, nada mais fazem do que evidenciar a presença silenciosa de Moby Dick.

A viagem do *Pequod*, desse modo, converte-se num delírio coletivo em torno de um símbolo fabricado por seu capitão. Objeto de uma violência que, por razões óbvias, não se voltou contra ele em particular, mas, resultou sim de uma resposta instintiva às agressões impostas pelas lanças dos arpoadores, Ahab coloca-se como presa de forças perversas e intencionais. Michael McLoughlin formula a questão nos seguintes termos:

A fim de dar-se um significado, Ahab deve imaginar malícia por parte da baleia. Ele se sente escolhido como vítima do destino, e sua única resposta – dada a sua natureza – é rebelar-se contra o exterior e contra-atacar o universo, que ele vê encarnado em Moby Dick (McLOUGHLIN, 2003, p. 52).

Assim, ao ignorar a lição que Ishmael esboça no capítulo sobre a brancura da baleia, Ahab estabiliza o deslocamento característico dos símbolos e imagina conhecer a verdadeira identidade de seu agressor, reduzindo a multiplicidade de sentidos que o narrador não cansa de enfatizar a um significado último, localizado numa baleia em particular. Por fim, mesmo admitindo que o universo atua a partir de impulsos maliciosos, o capitão já não percebe essa suposta malícia como algo incontrollável e busca submetê-la a uma organização de ordem física.

O desfecho de *Moby Dick*, segundo essa perspectiva, não poderia ser outro: Ishmael consegue sobreviver aos ataques de Moby Dick e ao naufrágio do *Pequod*, mantendo-se à tona, “[...] sobre um calmo e fúnebre oceano [...]” (MELVILLE, 2008c, p. 593), por meio do caixão fabricado para abrigar o amigo Queequeg, ao passo que Ahab e os demais tripulantes afundam com o navio. Ora, não por acaso, somente o narrador sobrevive à tragédia e seu testemunho – o único que nos resta, mas que se fragmenta sempre que possível, respeitando o mistério fundamental dos eventos – reafirma que o resgate da vida só pode se dar por meio de um

vínculo mantido com o desconhecido, este aqui indicado pelo caixão do ‘selvagem’ Queequeg. Já o restante da tripulação, conforme McLoughlin (2003, p. 49) observa, “[...] ao aceitar as categorias arbitrárias que Ahab impõe ao mundo, desiste de sua liberdade – seja esta qual for – e junta-se a ele em um suicídio coletivo”. Capturados pelo símbolo totalizante por eles criado, os marinheiros do *Pequod* têm no naufrágio a unificação do seu destino.

Considerações finais

Em 1851, mesmo ano da publicação de *Moby Dick*, Melville escreve três cartas a Nathaniel Hawthorne, comentando o processo de composição do ‘livro perverso’ [*wicked book*] que acabara de finalizar. Na última das cartas, o autor cumprimenta o amigo por este ter, em sua leitura, ignorado as imperfeições do trabalho para ‘abraçar sua alma’, isto é, Hawthorne teria voltado a sua atenção para o campo conceitual do livro, perdendo as eventuais falhas e aprovando o resultado final: “[...] você compreendeu o pensamento central que motivou o livro – e você o elogiou. Não foi assim? Você foi arcanjo o suficiente para desprezar o corpo e abraçar a alma” (MELVILLE, 2008b, p. 70). De repente, a carta assume outra tonalidade e Melville, ao propor que ambos agora se distanciem da obra, acaba por tecer um comentário que, de modo paradoxal, pode nos aproximar ainda mais de *Moby Dick*:

Meu querido Hawthorne, os ceticismos atmosféricos me invadem agora e me fazem duvidar da minha sanidade ao lhe escrever assim. Mas acredite-me, eu não sou louco, meu nobre Festo! Mas a verdade é sempre incoerente, e quando os grandes corações se chocam a concussão é sempre um pouco atordoante. [...] Adeus. Não escreva nada sobre o livro. [...] Enquanto tivermos algo mais a fazer, não fizemos nada. Então, adicionemos Moby Dick às nossas preces e nos afastemos (MELVILLE, 2008b, p. 71).

‘A verdade é sempre incoerente’. *Moby Dick* pode ser lido justamente como um romance que, dentre outras coisas, dramatiza o contato entre duas posições assumidas diante da verdade e da forma como ela se nos apresenta. A primeira posição, ocupada por Ishmael, sugere que a verdade pode ser apenas tangenciada e que o contato com ela se dá por meio de uma experiência de estranhamento, cujo impacto fragmenta o sujeito e o impossibilita de reproduzi-la integralmente. É nesse sentido que o narrador, apesar de valer-se de categorias científicas para dar conta de seu objeto, insiste na parcialidade da exposição e, por fim, compromete as próprias categorias que busca detalhar. Paralelamente a essa insuficiência expositiva, pode-se dizer que o

testemunho de Ishmael desvia-se da responsabilidade de interpretar simbolicamente o naufrágio do *Pequod* e a derrota final de seu capitão; para tanto, o ponto de vista a partir do qual os eventos são recontados transcende a presença física do narrador e converte o romance num texto descentrado. De resto, esse descontrolo textual pode ser visto inclusive no modo como *Moby Dick* opera como uma máquina de manipulação dos gêneros literários, dentre os quais destaca-se o teatro, em que os personagens-atores assumem o controle de sua voz sem se deixar filtrar pela figura de um narrador para o qual as diferentes perspectivas convergiriam. Eis como essa ‘verdade incoerente’ é forjada por Ishmael.

Já uma segunda leitura que *Moby Dick* encerra acerca da verdade e de como a recebemos – leitura essa que, por sua vez, pode ser vista como indicativa da posição de Ahab no plano narrativo – seria aquela que aposta na concretude dos símbolos e em sua capacidade de representação. Apesar de repetidas vezes desconfiar dos próprios signos que conduzem a sua empresa

– ‘Olhai! Vós que acreditais nos deuses de toda a bondade e nos homens de toda maldade, olhai! Vede os deuses oniscientes esquecidos do homem que sofre; e o homem, embora idiota e sem saber o que faz, cheio das doçuras do amor e da gratidão’ (MELVILLE, 2008c, p. 543).

Ahab não consegue se libertar da teia simbólica que ele mesmo tece em torno da baleia branca e do mal que ali se manifesta e, por fim, descobre-se vítima da ordenação que impõe à imensidão dos mares. Em outras palavras, enquanto Ishmael atua nas fronteiras do texto, ciente de que a sua não é uma história ‘exemplar’, ou melhor, sabedor das dificuldades de expor a sua experiência a partir de relações de causa e efeito controladas por um centro fixo, Ahab deseja desvelar a verdade da natureza enfrentando Moby Dick, a suposta materialização de toda e qualquer malícia. Ao fim do romance, a malícia fabricada de fato mostra os perigos do símbolo: Ishmael, abandonado à condição de órfão – e repetindo a passividade que constitui a sua assinatura textual – é recolhido pelo navio Rachel, ao passo que o capitão e seu navio afundam, mas não sem antes aprisionar na bandeira de um de seus mastros uma ave do céu, um falcão marinho, repetindo assim o gesto de Satã, que “[...] não quis descer até o inferno sem arrastar consigo uma parte vigorosa do céu” (MELVILLE, 2008c, p. 591).

Referências

- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BRYANT, J. *Moby Dick* as revolution. In: LEVINE, R. S. (Ed.). **The Cambridge companion to Herman Melville**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 65-90.
- COLCORD, L. Notes on *Moby Dick*. In: BLOOM, H. (Ed.). **Bloom’s classic critical views: Herman Melville**. New York: Infobase Publishing, 2008. p. 106-117.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FRANCHOT, J. Melville’s traveling God. In: LEVINE, R. S. (Ed.). **The Cambridge companion to Herman Melville**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 157-185.
- KAZIN, A. Introduction to *Moby Dick*. In: BLOOM, H. (Ed.). **Bloom’s modern critical interpretations: Moby-Dick**. New York: Infobase Publishing, 2007. p. 7-17.
- KELLEY, W. **Herman Melville: an introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- LEE, M. S. The language of *Moby-Dick*: ‘read it if you can’. In: KELLEY, W. (Ed.). **A companion to Herman Melville**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 393-407.
- McLOUGHLIN, M. **Dead letters to the new world: Melville, Emerson, and American transcendentalism**. London: Routledge, 2003.
- MELVILLE, H. **Billy Budd, marinheiro**. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- MELVILLE, H. **Bartleby, o escriturário**. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2008a.
- MELVILLE, H. Third letter to Hawthorne. In: BLOOM, H. (Ed.). **Bloom’s classic critical views: Herman Melville**. New York: Infobase Publishing, 2008b. p. 69-71.
- MELVILLE, H. **Moby Dick**. Tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008c.
- WEINSTEIN, C. Artist at work: *Redburn*, *White-Jacket*, *Moby-Dick*, and *Pierre*. In: KELLEY, W. (Ed.). **A companion to Herman Melville**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 378-392.

Received on April 4, 2014.

Accepted on November 18, 2014.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.