

**FOCO NARRATIVO E IDEOLOGIA LIBERAL EM *BARTLEBY, THE SCRIVENER* E
BENITO CERENO, DE HERMAN MELVILLE**

Bruno Gambarotto
FCLAR-Unesp/FFLCH-USP

RESUMO: O ensaio aborda a estruturação narrativa de duas novelas de Herman Melville – *Bartleby, or the Scrivener* (1853) e *Benito Cereno* (1855) – à luz do esforço de seu autor de tematizar, em sua obra, o processo histórico e social norte-americano. Para tanto, colocaremos ambos os trabalhos sob a perspectiva mais ampla da prosa de Melville, no âmbito da qual avaliaremos o emprego de determinadas técnicas (o uso de primeira pessoa narrativa e o discurso indireto livre, respectivamente) e, desse modo, sua contribuição para a formação do romance norte-americano.

PALAVRAS-CHAVE: Herman Melville; Romance norte-americano; Teoria do romance.

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyze two novels by Herman Melville – *Bartleby, or the Scrivener* (1853) e *Benito Cereno* (1855) –, in the light of Melville's effort to thematize, by means of his literary prose, his particular inquiries on American history and society. Both novels will be here regarded in the broader terms of Melville's prose works technically regarded. In this sense, our task is to examine Melville's employment of specific narrative devices, as first person narration and free indirect speech, and its importance to the further making of American novel tradition.

KEYWORDS: Herman Melville; American novel; Theory of novel.

Trata-se, neste ensaio, da relação entre estruturação do foco narrativo e ideologia em um autor canônico, considerado central na tradição de sua literatura nacional, o norte-americano Herman Melville (1819-1891). As relações entre estruturação de foco narrativo e ideologia remetem, em sua primeira formulação, aos estudos acerca da confiabilidade ou não do narrador em primeira pessoa – questão que surge em *The Rhetoric of Fiction* em relação à conformidade entre a realidade representada e a perspectiva assumida pelo relato (focalização, para usarmos categoria de Genette) e tornam-se, sob o viés da teoria crítica, assunto da tradição crítica brasileira, a partir de Roberto Schwarz e seus estudos sobre os narradores *nada confiáveis* de Machado de Assis; a partir da segunda metade do século XX, o problema também tem integrado esforços no âmbito dos Estudos Culturais, no horizonte dos quais se atrela, sobretudo, a uma crítica geral a paradigmas culturais e categorias associadas à narratologia – como os conceitos de autoria, construção da

personagem, coerência, coesão e enredo –, tratadas como generalizações ou abstrações a-históricas em contraste com a contingência empírica de seus objetos. Ao propor o interesse desse assunto a partir de um autor específico, reforço a ideia de que, embora seja fundamental a exposição tipológica do problema, ele só se configura em toda a extensão de seu interesse nas situações concretas das obras e das reflexões encampadas por autores isolados ou grupos historicamente situados.

Diferentemente do que era comum aos autores de seu tempo e geração, para os quais ainda vigoravam ideais de objetividade narrativa, construída à base da onisciência, ou da mera e irrefletida confiabilidade do foco em primeira pessoa, Melville pautou seu conjunto de nove romances por um processo contínuo e consciente de crítica aos elementos da estruturação narrativa. Em seus chamados “romances polinésios” – a estreia em *Typee, or a Peep at Polynesian Life*, de 1846, a sequência *Omoo, or a Narrative of Adventures in the South Seas*, de 1847; e *Mardi, or a Voyage Thither*, de 1848 –, vigoram os mais tradicionais problemas relativos à verdade e à autenticidade do narrado, bem como a afirmação de uma primeira e importante noção de organização da narrativa de romance. Um breve sumário desses romances pode ajudar a explicação. *Typee* e *Omoo* – narrativas que perfazem um contínuo de fábula e ação – são romances de autêntico fundo autobiográfico e veracidade questionável. Ambos têm por gatilho os três anos de comprovada experiência de Melville (1841-1843) a bordo de navios baleeiros: o *Acushnet*, com o qual parte de Boston com destino às Marquesas; o australiano *Lucy Ann*, com o qual deixa as Marquesas numa breve viagem em direção ao Taiti, onde participa de um motim e vive alguns meses como *beachcomber*; e, por fim, o *Charles & Henry*, de Nantucket, com o qual chega às ilhas Sandwich, em 1843. Preservada a identidade dos envolvidos (providência que sugere mais do que o simples receio de processos) e estabelecido um codinome para cada enredo – “Tommo”, corruptela nativa de Thomas, em *Typee*; e o mesmo “Typee”, eleito pelos marinheiros do baleeiro

“Julia”, que o resgata –, os romances narram, primeiramente, o tempo indeterminado de meses (a biografia diz: quatro semanas) em que o autor teria sido feito (“ou não”, sendo este um dos pontos de investigação da narrativa) prisioneiro de um grupo canibal (os taipi) na ilha de Nukuheva, depois de desertar do baleeiro “Dolly”, do qual desembarcam em porto amigo. Embrenhando-se na mata para fugir às autoridades do navio, Thomas e Toby, seu companheiro de viagem e de fuga, ficam por dias sem rumo até confrontarem-se com nativos do misterioso grupo que habitava região pouco conhecida da ilha. Acometido de um misterioso ferimento na perna durante a caminhada na floresta, Thomas se torna cativo dos taipi, enquanto Toby foge em busca de ajuda. Segue, então, o relato da experiência de um cativo no qual o protagonista se surpreende com os prazeres e as interdições – nenhuma delas esperada, e ambas contornadas pelo horror de um tabu cristão, o canibalismo. À medida que as descrições apoiam-se em conhecimentos acadêmicos – sobretudo os antropológicos –, e a narrativa se constrói amparada por gêneros de apoio e seus lugares comuns – as *captive narratives*, de fundo religioso, dos colonos da Nova Inglaterra, bastante populares na época e que Melville adapta à moda rousseauina do contato com o bom selvagem, puro das corrupções da civilização (impostas pelas forças de ocupação e o cristianismo dos missionários), e à noção mais ampla do “prisioneiro no Paraíso”, que remonta à narrativa de viagem dos séculos XVI e XVII –, o foco narrativo do relato empiricamente fundamentado torna-se excessivamente mediado. O problema não escapa aos contemporâneos; e em meios aos ataques de toda sorte (de ordem moral e estética, acusando o despudor e a ficcionalidade do relato) que ocupam a primeira recepção do volume, torna-se providencial a manifestação de Tobias Greene (Toby) em cartas ao Buffalo Commercial Advertiser, atestando ao menos a veracidade do cativo e do resgate.

De qualquer forma, as providências de Melville no sentido de reconstituir, em *Typee*, sua experiência à luz de saberes acadêmicos e gêneros literários serve de contraprova ao problema que colocamos: o da sensibilidade de Melville ao foco narrativo como espaço de exposição de

perspectivas ideologicamente consolidadas de mundo, mobilizadas como elemento de condução e resolução dos conflitos inerentes à ação.

Nesse sentido, os outros dois romances polinésios de Melville, *Omoo* e *Mardi*, funcionam, respectivamente, como um recuo e um experimento em âmbito formal. Como o próprio subtítulo indica, no caso do primeiro, *Omoo* – isto é: *rover* ou bucaneiro, em língua nativa – é uma “narrativa de aventuras”, na qual o protagonista esclarecido transita por diferentes situações da experiência social híbrida que se forma, então, nos arquipélagos polinésios. Há uma nota realista mais clara na construção do enredo: ao lado de Doctor Long Ghost, médico britânico de grande cultura e hábitos nada abstêmios, com quem o educado protagonista se alia, o convés do navio baleeiro é representado pela primeira vez como espaço de uma sociedade conflituosa – afinal, é nele que se dá o motim que leva parte considerável da tripulação a uma prisão britânica, o Calabooze Beretane, no Taiti; o cativo, controlado por nativos, mais uma vez revela as diferenças culturais entre ocidentais e polinésios, esmagadas pelos missionários (os grandes antípodas de Melville nesses romances) e superadas com alguma liberdade nas experiências individuais de marinheiros que ora optam por uma completa adoção da cultura local – caso do marinheiro de rosto tatuado que se integra à sociedade taitiana – ou pela inserção funcional no universo de troca que assinala a hibridez do contato entre civilizações, como o indicam os castaways que se estabelecem como produtores rurais na Polinésia para beneficiar-se do abastecimento de navios de passagem. Se no primeiro romance, o choque entre civilizações dá um tom quase psicológico à narrativa, neste segundo, a postura descritiva se faz acompanhar de um protagonista mais bem resolvido no que toca à liberdade necessária à construção desse espaço de contato entre culturas heterogêneas. Em *Mardi* – “mundo” –, por sua vez, o aspecto cerebral da narrativa melvilleana ganha a dianteira: a Polinésia torna-se base figurativa alegórica para uma exposição abstrata de uma miscelânea moral e política. Nela, um grupo formado por desertor de navio baleeiro, batizado Taji pelos polinésios,

e uma comitiva de autoridades locais – o rei Media, que simboliza o senso comum; Yoomy, o poeta que representa a fantasia; Mohi, o velho historiador; e o filósofo Babbalanja – viaja pelo “mundo” extraindo dele experiências intelectuais marcadas, de um lado, pela manifestação sombria de Hautia, e a busca de Taji por uma platônica e sempre esquiva Yillah. Não quero me estender pela mata selvagem das interpretações do romance; o que me interessa destacar é a retomada da perspectiva abstrata da narrativa, que se organiza (à moda de Swift) em perspectivas parciais com vistas ao que se revela e se desenvolve como possibilidade total de compreensão intelectual do mundo.

Nos três romances polinésios de Melville, afirma-se invariavelmente as necessárias mediações do indivíduo e da consciência para a construção de um sentido de mundo. Desde o início, não interessa a Melville a elaboração mais abstrata, objetiva e racionalista, da narrativa consolidada no século XIX pelos romances inglês e francês. O olhar que o romancista, a partir de Balzac e Dickens (e vale lembrar que Dickens era igualmente celebrado nos Estados Unidos), lança à *sociedade* – esse construto intelectual do romancista, produzido pela habilidade analítica de configuração de um conflito e de um enredo a partir de partes heterogêneas (os indivíduos e seus destinos imediatamente alheios uns aos outros) e irredutíveis umas às outras, exceto pelas necessidades intrínsecas à produção de suas próprias existências, que exigem do romancista um olhar quase científico –, esse olhar não pertence a Melville. Poderíamos sugerir uma perspectiva regressiva do romancista, em seu apelo à primeira pessoa que configura as primeiras experiências do romance inglês; no entanto, mesmo a exposição da perspectiva individual neste visa ao conjunto no qual a personagem se integra, não à afirmação problemática de uma subjetividade ou de uma consciência, o que marca fortemente ao menos duas das três primeiras obras de Melville. O narrador melvilleano é, fundamentalmente, voltado para si mesmo: é no âmbito intelectual que o conflito ganha a nota sensível e aciona o impulso interpretativo, de síntese entre a experiência

objetiva do mundo e os modelos culturalmente herdados ou coletivamente formados. Assim, resulta do enredo não uma resolução provisória e localizada de um conflito de múltiplos atores no contexto do vasto e inapreensível horizonte de experiências, trânsitos, trocas e contatos que formam a matéria do romancista. Melville substitui a estruturação lógica e abstrata da onisciência do narrador por uma “agitação interior”, uma momentânea instabilidade de convicções que, à medida que se tornam o ponto de resolução do conflito, deixam ao fundo a inconteste e intocada afirmação de um modelo social. Tanto o ímpeto aventureiro de Tommo quanto sua participação no motim a bordo do Julia, com seu *compact* assinado pelas consciências individuais de cada um, mostram a independência do destino individual, a livre iniciativa e o contratualismo como faces de um modelo social que jaz como “natureza” não tematizada, tampouco problematizada, às margens da experiência formalizada na narrativa. No fundo, os problemas do primeiro narrador melvilleano configuram-se à luz da experiência liberal. A estranheza em ninho alheio e a possibilidade assustadora de ser integrado à força a essa sociedade, como se dá em *Typee*, denunciam a armadura ideológica de um conflito que se resume, de um lado, ao horror derivado do alheamento quanto aos critérios de sociabilidade e contrato e à ilusão de que a sociedade nativa seja feita, em sua homogeneidade, de um tal contrato, firmado simbolicamente pelas “instituições” da tatuagem (a “assinatura” na pele) e do canibalismo (em que se devoram as diferenças). Já em *Omoo*, a errância aventureira é garantida pelas conciliações pontuais entre os diferentes atores do universo híbrido que se estende ao bucaneiro – pontualmente marcado por injustiças, é certo, mas também exposto, pitorescamente, em seus múltiplos contratos. O olhar do romancista europeu, no qual o interesse e o destino individuais nunca apagam o pertencimento de grupo – em última instância, a *classe* –, não aparece nestes romances nem mesmo quando a figura do trabalhador insatisfeito (no convés amotinado do Julia) é representado.

A relação entre focalização e ideologia torna-se particularmente dramática no romance que sucede *Mardi, Redburn, His First Voyage*, de 1849. *Redburn* é a primeira das três narrativas de Melville que configuram uma espécie de trilogia no corpo de sua obra: juntamente com *White-Jacket, or the World in a Man-of-War* e *Moby Dick*, trata-se de um romance organizado em torno de protagonistas marcados pela experiência do trabalho em diferentes conveses – o da marinha mercante, em *Redburn*; o de um navio-de-guerra, em *White Jacket*, e o do navio baleeiro, em *Moby-Dick*. Mesmo a ideia de tematizar o “trabalhador do mar” é indicativa do passo formal: o indivíduo dos primeiros romances ganha uma delimitação objetiva e social, transforma-se em ator de um conjunto abstrato no qual, como grupo, está em contradição com outros grupos de interesse. Não obstante o esforço, a realização em chave norte-americana apresenta obstáculos bastantes significativos – e aos quais *Redburn*, em especial, não sobrevive. O longo subtítulo de *Redburn – His First Voyage, Being the Sailor-Boy Confessions and Reminiscences of the Son-of-a-Gentleman, In the Merchant Service* – traz a rubrica de classe (“o filho de um cavalheiro”) e o espaço do conflito (um convés da Marinha Mercante) que a personagem organiza sob a forma da “confissão” e da “reminiscência”. A contradição do romance já se anuncia no título: a exposição de confissões e reminiscências como índice da integridade subjetiva da experiência individual e social cai bem a um membro da elite, como dá a entender a ascendência aristocrática; porém, estas trazem o trabalho no predicado, modulando toda a expressão desse sujeito – são as “Sailor-Boy Confessions of a Son-of-a-Gentleman”, as memórias de trabalhador de um aristocrata *que assim se mantém*.

A narrativa em primeira pessoa expõe, aqui, a experiência urbana de Wellingborough Redburn, neto de um herói da Independência norte-americana e aristocrata empobrecido com a falência e a morte do pai, importador de bens de consumo europeus destinados à mesma elite de que participava. A educação nobre e a idealização da figura do pai como membro destacado de uma elite comercial incidem sobre a vida em alto-mar e o comércio internacional: estes, ao jovem

órfão, tornam-se palco e movimento que ensejam a grande e nobre épica capitalista, que as fantasias do menino denunciam de sua perspectiva classista. É o impulso romântico que leva o garoto de família depauperada a buscar trabalho nos conveses que seu pai frequentara com pompa. Amargurado pelo triste destino e munido das lembranças de seu pai (um velho guia de Liverpool, utilizado pelo pai nas idas à Inglaterra) e dos trajes de sua classe (um aristocrático paletó vermelho de caça, calças e botas de couro), Redburn consegue engajar-se no convés do Highlander apenas como aprendiz; em menos de uma semana, porém, todas as suas ilusões emergem e se afundam no mar profundo: a indiferença irritada do violento capitão à boa educação do protagonista vem acompanhada da forte reação dos trabalhadores e do imediato aos modos aristocráticos, à postura inadequada e às dificuldades do protagonista com o trabalho pesado. Enquanto as reminiscências do protagonista são conduzidas sob a perspectiva de classe, o confronto de expectativas românticas e circunstâncias realistas (no melhor estilo do desajuste entre herói e mundo da teoria lukácsiana) confere forte carga dramática à narrativa e determina a progressão forte da ação: o contato com a *cisão social* que perfaz a épica comercial imperialista implica, de um lado, o derretimento da perspectiva classista – como indica o pavor do menino aos perigos e à interação com os homens brutais que o cercam – e a marcação de um ponto de vista do outro social, à medida que tal derretimento é marcado por ações desse outro – como demonstra a substituição do nome de batismo pomposo que o menino quer ostentar no convés pelo apelido “Buttons”, símbolo maior da inadequação de Redburn, seu traje de caça.

É ponto pacífico da fortuna crítica de Redburn que, imediatamente após o momento mais dramático de toda a narrativa – quando, durante uma tempestade, a inaptidão do protagonista quase leva um trabalhador à morte, o que gera fortíssima reação dos marinheiros –, o romance desanda. Diferentes hipóteses e descrições foram levantadas e produzidas sobre o caso. Todas convergem num único ponto: o da *instabilidade do foco narrativo*. Aos contemporâneos, as mudanças de

postura do protagonista estiveram no centro da crítica ao romance, de um modo geral bem recebido. Matthiessen, em *American Renaissance*, dirá (sempre procurando pela silver lining de seu cânone) que se trata de uma mudança cronológica de ponto de vista, em que as reminiscências dramáticas do garoto dão subitamente lugar à perspectiva mais temperada de um homem mais velho; Wai-chee Dimock explora uma comparação com o gênero do Bildungsroman alemão (de fato precedente) para sublinhar uma inconsistência de princípio do protagonista, que em vez do percurso de acúmulos de experiência próprio ao herói da formação, registra um deficit programado, um apagamento sucessivo ante o confronto com a diferença e que remonta a uma figura de infantilização do outro, própria da paternalista opinião pública norte-americana e que Melville teria assumido programaticamente para assinalar a idiotização de um membro da elite (p. 87 e ss). A inconsistência também pode ser descrita a partir de uma noção ideológica mais abrangente e que teria a vantagem de expor menos a crítica a suposições quanto ao desejo ou não de Melville de dar voz a um idiota. Se há uma inconsistência, ela se baseia na solução que o narrador dá ao conflito de classe: ao assumir-se trabalhador, desfazendo das botas, fazendo-se ágil do cordame e aceitando o convívio turbulento com os marinheiros, Redburn converte a resistência em *possibilidade de acordo*, como se a vida do trabalhador pudesse ser compreendida sob a perspectiva contratualista. No fundo, o que Redburn nos diz – a nós, de uma crítica tão marxista – é que Melville observava os trabalhadores em conjunto, mas isso não significa que depreendesse de seu conjunto *necessariamente* (ou pelo menos a essas alturas) uma noção de classe. Classe implica condição coletiva em uma estrutura hierárquica racionalizada com vistas à produção e reprodução da riqueza e da diferença – a sociedade – e não se converte em consciência sem a perspectiva do abstrato da máquina social. Melville procura, da perspectiva liberal, dar voz ao trabalho, em torno do qual observa a convulsão social dos grandes centros urbanos (1848 é uma data também norte-americana, em particular nova-iorquina como Melville) – mas ao fazer com que *o trabalhador fale como um*

liberal, também faz com que este apague todo o ressentimento e pânico daquele que experimenta a violência imposta ao trabalhador sob a perspectiva da estrutura social e que se fez presente em todo o início do romance, quando acompanhamos a miséria que o navio mercante carrega consigo – focalizada, na ida, sob a forma das experiências de vício e abjeção dos trabalhadores e, na volta, nos horrores da travessia dos imigrantes. Talvez diferentemente do que Wai-chee Dimock pense, Redburn segue normalmente os passos acumulativos de sua formação: reconhece (como liberal) a *realização* no trabalho, conhece a experiência da igualdade e da comunhão com seus atores (os trabalhadores) e ganha um sentido de democracia que de pronto relaciona à vida na América. Cabe a esta, segundo o libelo com que Redburn, digno de um tribuno da plebe, encerra a narrativa, recuperar os abandonados pela aristocrática e desigual Europa; no entanto, a *eloquência* de Redburn não esconde o liberalismo ferido em sua *consciência moral*, a um só tempo incapaz de fechar os olhos à barbárie e de reconhecer em suas instituições – na ilusória liberdade que lhe perfaz os princípios – a própria reprodução da mesma. A impotência oratória de Redburn, falando em justiça a uma nação que lhe faz ouvidos moucos, demarca o problema do romance social de Melville: não se trata de buscar a contradição social perdida, mas de constatar liberalmente que o contrato social – fundamento do livre arbítrio e da livre iniciativa, assim como da boa organização coletiva – perdeu sua alma e já não é capaz de produzir justiça.

Penso que o reconhecimento da *contradição em chave liberal* é o que marca a dita trilogia. De um lado, mantém-se a crença na infalibilidade do foco em primeira pessoa, da consistência do indivíduo e de sua consciência e liberdade em face de contradições cuja manifestação se mostra incontornável, e que não será abalada mesmo no mais importante dos três volumes, *Moby-Dick*, uma vez que a tragédia de Acabe – analisada em *terceira pessoa* – não apaga a imperiosa figura *libertária* de Ismael, que a conduz. De outro, é decisiva para a estranha feição do romance social de Melville – que, ao invés de abandonar a focalização ideologicamente comprometida e partir à

estruturação abstrata e impessoal da terceira pessoa, reforça o *impulso analítico da primeira*, levando-a às raias do solipsismo em sua ambição de observar e compreender a totalidade, porém sem nunca rendê-la a uma partição conflituosa de interesses, marcados por projetos, desejos e interações coletivamente organizados. Em sua orientação ideológica liberal, a representação do universo narrativo no romance social de Melville sempre esconde uma organização *a priori* totalizante: em *White-Jacket*, ela se apresenta mediante a investigação solitária das leis marciais e sua aplicação brutal a bordo de uma fragata de guerra; em *Moby-Dick*, trata-se do ritual do *American compact* reproduzido selvagememente por Acabe, que estabelece a missão como vingança e a organização desigual do trabalho e produção e acumulação de riqueza – responsável, na mente de Acabe, pela fantasmagoria chamada *Moby-Dick* – em natureza. Ao *autoritarismo legal* – isto é, uma visão contratualista despida da ação emancipada de seus atores – que se depreende das análises desses protagonistas, soma-se a imperiosa necessidade de recuperar o *espaço* do trabalho e da produção, onde a análise encontrará o cerne irradiador da estruturação viciosa da sociedade. A noção de contrato ganha nova dimensão: desfeita do livre-arbítrio, transforma-se no apelo final de *White Jacket* aos céus em busca de paz ao conflito insolúvel entre os oficiais e os trabalhadores “do navio-de-guerra do mundo”; no caso de *Moby-Dick*, a irracionalidade revelada ao fundo do contrato (o líder da República do Pequod, Acabe, no momento que antecede o confronto com *Moby Dick*, dirá que não reconhece a força que lhe ergue o braço) projeta-se *aos olhos de Ismael* como um abraço de afogados. A contradição social, na trilogia de Melville, não é vista sob o prisma da transformação dialética, nem da observação de conflitos de interesse no horizonte de uma sociedade marcada pela mobilidade, mas a completa impossibilidade de permanência da ordem que interioriza e naturaliza essa contradição – a falência da autodeterminação do indivíduo e a manutenção de um falso concerto social em cujas sombras reina a indistinção sombria de um Estado de natureza.

A construção de Ismael como primeira pessoa representa o ponto alto do desenvolvimento dos narradores liberais de Melville. Em certa medida, a terceira e última fase da narrativa melvilleana depende da solução que Ismael dá ao conflito social da perspectiva liberal, pois nele a abstração da lei – interiorizada nos aventureiros narradores polinésios e problemática em *Redburn* e *White-Jacket* (em muitos aspectos, uma reescrita de *Redburn* em que a impotência se resolve num apelo não aos homens, mas a Deus) ganha um protagonista, um tipo, uma figura de contornos sociais palpáveis – enfim, uma *objetivação*. Acabe será a grande personagem da prosa de Melville, o resultado de seu estudo da vida norte-americana e do capítulo por ela protagonizado na grande história da dominação do homem pelo homem – no qual a impossibilidade ideológica de pensar a sociedade como conflito de interesses irreconciliáveis promove a solidão de homens ociosos e o autoritarismo de uma lei sem a legitimidade de que deveria ser investida pela liberdade de ação e realização do homem emancipado. Assim, o que veremos a partir de *Moby-Dick* é o aprofundamento do estudo dessa personagem, que ganha pelo menos três novas versões: no protagonista de *Pierre, or the Ambiguities* (1852), na novela urbana “*Bartleby, or the Scrivener*” (1853) e, por fim, no retorno aos mares em “*Benito Cereno*” (1855).

O impacto da contradição objetivada coincide com a liberação de Melville a novas experiências narrativas. O advento de Acabe parece não só eliminar a necessidade do narrador em primeira pessoa, nos casos em *Pierre* e “*Benito Cereno*”, nos quais uma terceira pessoa analisa os passos e a consciência dos respectivos protagonistas em face dos conflitos que vivem, como possibilita, especificamente em *Bartleby*, que Melville coloque em operação *um narrador em primeira pessoa não-confiável* – o que, talvez, represente a maior conquista de Melville nos termos do que pensava ser a exposição possível do conflito social. A situação da confiabilidade do narrador em primeira pessoa nesse momento da obra de Melville pode ser medida pela sutileza que nos reserva a nota prefacial do romance *Israel Potter, his Fifty Years in Exile* (1855), no qual se narram

as agruras da vida desse herói esquecido da Revolução Americana. Ela é dedicada ao monumento de pedra que celebra a vitória dos revolucionários em Bunker Hill, importante capítulo da Revolução

Dedicatória à vossa Alteza o Monumento a Bunker Hill

É possível julgar a biografia, em sua forma mais pura, circunscrita às finadas vidas de gente brava e verdadeira, como a mais justa recompensa da virtude humana – que se dá e recebe desinteressadamente –, visto que nem pode o biógrafo esperar reconhecimento de seu assunto, nem cabe ao assunto qualquer uso da distinção biográfica conferida.

Israel Potter bem merece a presente homenagem, enquanto soldado raso de Bunker Hill, que por seus fieis serviços foi há alguns anos promovido a uma ainda mais profunda independência, a sete palmos do chão, tendo para si os provimentos de pensão póstuma, à falta de qualquer outra quando vivo, que lhe paga anualmente a primavera com musgo e mato sempre renovados.

Sinto-me ainda mais animado de depositar esta obra aos pés de vossa Alteza, pois, com mera alteração na pessoa gramatical, ela preserva, quase que como em reimpressão, a autobiografia de Israel Potter. Pouco tempo depois de seu retorno, velho e alquebrado, à terra natal, uma breve narrativa de suas aventuras, mal e porcamente publicada em papel de baixíssima qualidade, circulou entre vendedores ambulantes, ao que tudo indica escrita não de próprio punho, mas recolhida de seus lábios por outrem. Contudo, como o rastro das muletas dos inválidos no Portão de Ouro, esse registro apócrifo está fora de mercado. Compôs-se este relato a partir de cópia maltrapilha, ao acaso resgatada entre trapeiros; e, com exceção feita a algum aumento, ao acréscimo de detalhes históricos e pessoais e a uma ou duas mudanças de cena, pode-se, talvez, não erroneamente pensá-lo como a pedra tumular que, dilapidada, fosse reformada.¹

A reescritura em terceira pessoa da autobiografia de um revolucionário reduzido à mendicância e à morte inglória marca o distanciamento crítico que Melville assume desse sujeito no qual não se reconhece mais a potência transformadora e cuja obra se reduz ao monumento vazio de uma lei empedernida. Leem-se, aqui, os predicados do advogado (representante autorizado da *lei*) sem nome que narra o destino do mais peculiar de seus trabalhadores, que sob uma teimosa e lacunar dissensão – “Eu preferiria não fazer” – não só contraria seus desígnios sem razão aparente, como se reduz por si só à inumanidade e, por fim, ao encarceramento – nas Tumbas –, onde morre ignorado de si mesmo, numa incomunicável inanição. A narrativa de *Bartleby* reconfigura os

¹ Tradução minha. Cf. MELVILLE, Herman (1984), p. 425

lugares de Acabe e Ismael: sublinha-se na negatividade muda e passiva do escrevinhador o aspecto solipsista da crítica que ocupa a escrita do narrador de *Moby-Dick* – um homem de escritório, rato de bibliotecas, dedicado a uma análise libertária de uma experiência (a da vingança contra Moby Dick) que, se preserva o livre-arbítrio da consciência liberal, o faz apenas enquanto afirma uma soberania sem correlato objetivo, sem vida que se realize socialmente à medida que supere a contradição que o desabilita – da mesma forma que Ismael prefere ir ao mar a sair pelas ruas armado atirando a esmo nos passantes (como se lê no primeiro parágrafo do romance), Bartleby – seu irmão mais introspectivo – destina-se ao silêncio do irrealizado, da vida enquanto impossibilidade. Contrapõe-se a ele um perplexo biógrafo, que lhe persegue os passos na mesma medida em que expõe, em seu anonimato de homem bem-sucedido, sujeito da admiração de pessoas como John Jacob Astor – o primeiro grande magnata nova-iorquino, cuja fortuna se fizera da mesma devastação (o comércio de peles) empreendida por Acabe –, membro por nomeação da máquina pública norte-americana (não obstante traído pela nova Constituição do Estado, que lhe custara dividendos) e ocupante de escritório claustrofóbico (carente do que os paisagistas chamariam de vida) em Wall Street – nada menos que o centro financeiro do capitalismo norte-americano. Os passos da catástrofe da vida de Bartleby – sua feliz contratação, uma vez que se torna o mais eficiente dos copistas do escritório, obstinado e diligente trabalhador diante da documentação que lhe cai em mãos e digno da escrivania que ocupa ao lado de seu chefe; sua súbita inatividade, estranha aos modos dos demais copistas, cuja ineficiência tinha raiz em hábitos morais reprováveis; a descoberta de que vivia no próprio escritório; o desespero do advogado que devolve o imóvel ao proprietário, depois de sucessivas tentativas de demitir o funcionário e expulsá-lo do ambiente de trabalho; e, por fim, a prisão e morte de Bartleby – coincidem com a impossibilidade do advogado, enquanto representante não diretamente de uma classe (essa é uma questão colateral), mas principalmente da lei, primeiro de compreender os movimentos de seu antagonista e, em seguida,

de deixar de persegui-lo, o que faz da perspectiva de sua própria narrativa. Bartleby é o enigma branco do advogado, à medida que sua negatividade irrestrita e entrópica – contrapartida de uma sociedade que não aceita a contradição – não permite que se deixe dominar pela lei que o objetifica. Ao dar voz à lei por meio de seu representante, Melville expõe-lhe a petrificação cega. Em *Bartleby* jaz a produtividade da primeira pessoa narrativa enquanto consciência autônoma; e em sua inconfiabilidade, ela se *objetifica*.

A objetificação da primeira pessoa em *Bartleby, or the Scrivener* ganha nova dimensão técnica em *Benito Cereno*. Trata-se, como *Israel Potter*, de uma “re-narrativa”: a novela é baseada no relato de um episódio da vida do capitão Amasa Delano, cujas experiências em alto-mar (reunidas no volume *A Narrative of Voyages and Travels in the Northern and Southern Hemispheres*, de 1817) incluem o episódio do motim de escravos a bordo do navio Trial, de bandeira espanhola, na costa chilena, cujo desenlace favorável aos espanhóis, comandados por Dom Benito Cereno, graças a intervenção do capitão do Perseverance, de Boston. Neste caso, a passagem da primeira à terceira pessoa presta-se à análise distanciada dos processos intelectuais e emocionais do capitão norte-americano (na novela de Melville, capitão do Bachelor’s Delight) a bordo do San Dominick. O navio, encontrado à deriva próximo à praia de uma ilha deserta na costa chilena, apresenta-se em completo desmazelo, aparentemente destruído pela procela e com a tripulação – composta por estranha multidão de negros escravos e uma silenciosa minoria branca – em desalinho. O estranhamento de Delano só aumenta com a apresentação de Dom Benito ao lado de seu servidor, o escravo Babo. A estranha movimentação da tripulação, misturada ao comportamento nervoso do capitão espanhol e a absoluta submissão de Babo, inspiram um constante processo de interpretação e reinterpretação da situação, por parte de Delano; a dinâmica terá contrapartida emocional na instabilidade de seu estado de espírito e princípio numa perspectiva racista e escravagista. Assim, o capitão do navio comercial norte-americano – um caça-focas que

também prestará serviços comerciais variados – oscilará entre a necessidade de confirmação da fiel submissão do negro diante de seu capitão (motivo da admiração de Delano, culminando em uma oferta por Babo) e sobressaltos em relação à fragilidade racional, emocional e física do capitão, que ora se interpreta como embusteiro (afinal, a história que conta das intempéries vividas ao longo de 70 dias, feita de tempestades e enfermidades, não lhe parece crível), ora como um pobre doente nervoso em situação de abandono, suscitando o diligente auxílio do norte-americano, que empenha sua tripulação para o auxílio do navio espanhol.

A narrativa de *Benito Cereno* está inteiramente empenhada no ponto de vista de Delano, do qual aproveita impressões e reproduz os comentários mentais, sem qualquer valoração externa ao mesmo. Leiam-se os exemplos:

1) Ora, este coitado, pensou Capitão Delano, pesaroso, é vítima daquela triste superstição que associa goblins ao corpo abandonado de um homem, assim como fantasmas a uma casa abandonada. Como difere o barro de que somos feitos! O que, para mim, em caso semelhante, teria significado solene satisfação, causa incomensurável terror ao espanhol ante uma simples sugestão. Pobre Alexandro Aranda! O que dirias se te deparasses aqui com teu amigo – que, noutras viagens, quando, por meses, foste deixado para trás, desejou, e muito, eu diria, um único olhar teu – agora transido de horror ao mínimo pensamento de tê-lo de algum modo próximo de si.²

2) As inusuais alternâncias de cortesia e má educação no capitão espanhol desafiavam o entendimento, exceto pela assunção de uma das suposições – tratava-se ou de inocente loucura, ou de mal intencionada impostura.

Mas a primeira suposição, não obstante pudesse ter naturalmente ocorrido a um observador distanciado, e, em certa medida, não tivesse sido até aquele momento de todo estranha aos pensamentos de Capitão Delano – agora que este começava a examinar a conduta do estranho à luz de uma deliberada afronta, a ideia da loucura óbvia e praticamente se esvaziava. Mas se não era louco, o que seria? Diante de tudo, não poderia qualquer cavalheiro – ou melhor, qualquer honesto roceiro representar o papel interpretado por seu anfitrião? O homem era um falsário – um flibusteiro de torpe origem, fingindo-se Grande dos mares; no entanto, era tão ignorante do indispensável ao mais simples cavalheirismo que o traía em sua absoluta e presente falta de decoro. A estranha cerimônia, noutras oportunidades tão manifesta, também lhe parecia própria a alguém que encarnasse um papel acima de seu verdadeiro nível. Benito Cereno – Dom Benito Cereno – era um nome sonoro. Nome, naqueles idos, não desconhecido de comissários de carga e capitães a negócio pelos mares de Espanha, uma vez que pertencesse, enquanto sobrenome, a uma das famílias mais empreendedoras e amplamente mercantis de todas as províncias; com muitos de seus membros portadores de títulos de nobreza; uma espécie de família Rothschild de Castela, com um irmão ou primo nobre em cada grande porto

² Tradução minha. Cf. MELVILLE, Herman (1984), p. 690.

comercial da América do Sul. O dito Dom Benito estava na flor da idade, contando vinte e nove ou trinta anos. Fazer as vezes de uma espécie de cadete vira-mundo nos negócios marítimos de tal casa – o que seria mais apropriado a um jovem patife de talento e espírito? O espanhol, no entanto, era um inválido macilento. Mas isso diz pouco: foi justamente pela capacidade de simulação de doenças fatais que a astúcia de alguns golpistas se fez conhecer. E pensar que, sob o aspecto de uma fraqueza infantil, se podem guardar as mais selvagens energias. Nisto, os veludos do espanhol não diferiam da pata sedosa, que traz garras afiadas dentro de si.³

Os dois momentos são exemplares da relação entre a voz narrativa e a consciência de Amasa Delano. Por meio do discurso indireto livre, Melville é capaz de dar voz ao protagonista em suas instabilidades ao mesmo tempo que lhe objetiva o discurso e permite a manutenção de um fio condutor externo, que mantém o *suspense* quanto à revelação da real razão do que se passa. Esta se dá depois que Delano consegue, com sua boa vontade, conduzir a nau à proximidade de seu próprio navio. O desespero da tripulação branca eclode: Dom Benito salta para dentro do bote em que Amasa Delano embarca para ir ao próprio navio; este pensa que o capitão espanhol deflagra um ataque contra o caça-focas; no entanto, logo em seguida Babo salta do convés na direção do bote, e Delano percebe que a faca que o negro ergue destina-se ao capitão espanhol. O controle que os negros tinham do navio jamais passara pelos pensamentos de Delano. Sua capacidade de organização em torno de Babo e seu companheiro, Atufal; sua busca por uma reparação coletiva, sob a exigência de que o capitão Benito Cereno os levasse de volta a África – missão impossível, dadas as condições em que o navio se reduzira após o motim –, mas a qual se empenhavam como grupo; e, finalmente, a *justiça* de seu pleito, o emprego da violência contra a violação de sua dignidade, não serão reconhecidas por Delano, que assume de pronto o partido de Cereno e recaptura, depois de batalha renhida, o navio sequestrado.

Ironicamente, é sob a forma dos *autos de um processo* (em discurso indireto) que se arrola o relato dos verdadeiros acontecimentos. O corpo da lei restaura a propriedade espanhola e permite

³ Tradução minha. Cf. MELVILLE, Herman (1984), p. 693-4

o descanso final de Dom Benito Cereno; a Babo,⁴ que por ela lutava, restará o patíbulo e o esarteamento ao qual os maiores criminosos eram condenados. A indignidade de uma lei que volta contra a emancipação e a justiça de um corpo social é uma das últimas manifestações da prosa melvilleana. Para expô-la, Melville busca uma forma que, a um só tempo, permita-lhe distanciar-se dos atores e conferir-lhes voz. A ideologia liberal permanece na base da estruturação desses protagonistas – eles jamais deixarão de ter a voz com que um dia expressaram sua liberdade e arbítrio; a forma da prosa, porém, se faz de modo a denunciar-lhes a hipocrisia e a destruição que perpetuam.

⁴ “Quanto ao preto – cujo cérebro, não o corpo, tinha planejado e liderado a revolta, com a conspiração –, seu corpo esguio, inadequado ao que trazia consigo, sucumbira sem resistência à força muscular superior de seu capturador, no bote. Vendo que tudo terminara, não produziu som, nem podia ser forçado a tanto. Seu aspecto parecia dizer – já que nada posso fazer, também nada direi. Colocado sob grilhões no porão, com os demais, foi levado para Lima. Durante a viagem, Dom Benito não o visitou. Nem então, nem depois, voltou a vê-lo. Diante do tribunal, recusou-se. Quando pressionado pelos juízes, desfaleceu. Coube somente ao testemunho dos marinheiros a identidade legal de Babo. “Alguns meses depois, arrastado ao patíbulo pelo rabo de uma mula, o negro encontrou seu fim mudo. O corpo foi cremado; apenas por muitos dias a cabeça, aquela colmeia de argúcia, foi fixada num poste na praça, encontrando, sem embaraço, o olhar dos brancos; e, através da praça, mirava a igreja de São Bartolomeu, em cujas câmaras mortuárias dormiam então, como agora, os ossos recuperados de Aranda – e, para além da ponte do rio Rimac, na direção do monastério, no Monte Agonia; onde, três meses depois de ser dispensado pela corte, Benito Cereno, levado em seu ataúde, de fato seguiu seu líder.” Tradução minha. Cf. MELVILLE, Herman (1984), p. 730.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência – seguido de Bartleby, o escrevente** (tradução de Vinícius Honesko e Tomaz Tadeu). Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015 (1ª edição do original, 1993).
- ARSIC, Branka. **Passive Constitutions, or 7^{1/2} Times Bartleby**. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- MELVILLE, Herman. **Melville: Typee: A Peep at Polynesian Life – Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas – Mardi: and A Voyage Thither**. New York: Literary Classics of the United States, 1982.
- _____. **Melville: Redburn: His First Voyage – White Jacket; or The World in a Man-of-War – Moby-Dick; or, The Whale**. New York: Literary Classics of the United States, 1983.
- _____. **Melville: Pierre (or, the Ambiguities) – Israel Potter (His Fifty Years of Exile) – The Piazza Tales – The Confidence-Man (His Masquerade) – Uncollected Prose – Billy Budd (An Inside Narrative). (The Library of America)**. New York: Literary Classics of the United States, 1984.
- _____. **Bartleby, ou o escrevente (tradução de Bruno Gambarotto)**. São Paulo: Grua Livros, 2014.
- _____. **Benito Cereno (tradução de Bruno Gambarotto)**. São Paulo: Grua Livros, 2015 (no prelo)
- DUNN, John. **Democracy: a History**. Nova York: Atlantic Monthly Press, 2006.
- HARZ, Louis. **The Liberal tradition in America**. New York: Harcourt, Brace & World, 1955.
- KARCHNER, Carolyn L. **Shadow over the Promised Land: Slave, Race and Violence in Melville's America**. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1979.
- STEN, Christopher. **The Weaver-God, He Weaves: Melville and the Poetics of the Novel**. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1996.
- WATT, Ian. **A Ascensão do Romance (Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEINER, Susan. **Law in Art: Melville's Major Fiction and Nineteenth-Century American Law**. 26 Vol. New York: P. Lang, 1992.

Recebido em: 14/05/2017
Aceito em: 17/06/2017