

Susana Maria dos Santos R. da Cruz

(DES)ENCONTROS COM ADÃO

Alusões Bíblicas em Billy Budd, Sailor de Herman Melville

Porto
1996

Gravado em 2 de Setembro de 1974

1974-1975

1974-1975

RENTAL 1974

RENTAL 1974

1974

1974-1975



Susana Maria dos Santos R. da Cruz

(DES)ENCONTROS COM ADÃO

Alusões Bíblicas em Billy Budd, Sailor de Herman Melville

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA

N.º 47188

Ex-1

Data 26 / 06 / 19 96

Dissertação de Mestrado em Estudos
Anglo-Americanos (Literatura Norte-
Americana) apresentada à Faculdade de
Letras da Universidade do Porto

Porto
1996

043M
964d

de todos, deve o escritor se sentir agradecido a todos os que

agora

A mãe:

Com todo o carinho

À minha mãe e irmã

João Gonçalves

Ao terminar este trabalho desejo exprimir os meus agradecimentos a todos os que contribuíram com sabedoria e amizade para a sua realização.

Devo a eles a minha formação, tanto no âmbito da Língua Portuguesa

como da Teoria da Literatura e da História da Literatura.

Devo também a eles a minha formação académica, tanto no âmbito da

Literatura Portuguesa como da Teoria da Literatura e da História da Literatura.

Devo também a eles a minha formação académica, tanto no âmbito da

Ao Professor Doutor Carlos Azevedo o mais sincero reconhecimento pela orientação preciosa em críticas e conselhos manifestados na elaboração desta dissertação.

Devo também a eles a minha formação académica, tanto no âmbito da

Literatura Portuguesa como da Teoria da Literatura e da História da Literatura.

Aos Professores Doutores Gualter Cunha e Margarida Losa na qualidade de docentes do curso de Mestrado pelo interesse sempre demonstrado.

Devo também a eles a minha formação académica, tanto no âmbito da

Literatura Portuguesa como da Teoria da Literatura e da História da Literatura.

À colega Sofia pela amizade e apoio.

Devo também a eles a minha formação académica, tanto no âmbito da

Literatura Portuguesa como da Teoria da Literatura e da História da Literatura.

À minha mãe e irmã pelo incentivo, carinho, paciência e compreensão sem os quais esta dissertação não teria sido possível.

Devo também a eles a minha formação académica, tanto no âmbito da

Literatura Portuguesa como da Teoria da Literatura e da História da Literatura.

Devo também a eles a minha formação académica, tanto no âmbito da

Literatura Portuguesa como da Teoria da Literatura e da História da Literatura.

Devo também a eles a minha formação académica, tanto no âmbito da

Literatura Portuguesa como da Teoria da Literatura e da História da Literatura.

Dados Biográficos

- 1819 (1 de Agosto) Nasce em Nova Iorque, filho de Allan Melvill e Maria Gansevoort.
- 1825 Frequenta a "New York Male High School".
- 1829 Frequenta a "Grammar School of Columbia College" em Nova Iorque.
- 1830 Muda-se com a família para Albany devido à falência nos negócios do pai; é aluno na "Albany Academy".
- 1832 (Janeiro) Fica órfão de pai. Abandona os estudos e emprega-se no "New York State Bank" em Albany.
- 1835 Frequenta a "Albany Classical Academy".
- 1837 Muda-se para Pittsfield onde é professor numa escola até 1838.
- 1838 Inicia estudos em engenharia na "Lansingburgh Academy". A família muda-se para Lansingburgh.
- 1839 (Maio) Publicação de "Fragments from a Writing Desk" em Democratic Press & Lansingburgh Advertiser.
- (Junho) Viaja a bordo do navio mercante "St. Lawrence" de Nova Iorque até Liverpool.
- (Inverno) É professor numa escola em Greenbush, perto de Albany.
A família sofre problemas financeiros e aceita ajuda do amigo Lemuel Shaw.
- 1840 É professor numa escola em Brunswick, perto de Lansingburgh.
- (Dezembro) Chega a New Bedford.
- 1841 (3 de Janeiro) Viaja no baleeiro "Acushnet" nos mares do sul até ao Rio de Janeiro contornando o cabo Horn e passando pelas ilhas Galápagos.
- 1842 (9 de Julho) Deserta do navio com Richard Toby Green em Nukuheva nas ilhas Marquesas, onde vive com a tribo Typee.

- (9 de Agosto) Embarca no navio "Lucy Ann", um baleeiro australiano, até ao Tahiti.
- (Setembro) Visita o Tahiti e Eimeo, onde alguns marinheiros em conjunto com Melville recusam continuar a servir no baleeiro australiano e são presos no consulado britânico.
- (Novembro) Volta a Nantucket a bordo do baleeiro "Charles and Henry".
- 1843 (Maio) Trabalha em Honolulu e depois alista-se como marinheiro ("ordinary seaman") a bordo da fragata "United States" cruzando o Pacífico e a costa ocidental da América do Sul.
- 1844 (Outubro) Desembarca em Boston depois de paragens nas ilhas das Marquesas, Tahiti, Valparaíso e Lima. Visita a família. Começa a escrever as suas aventuras na tribo Typee.
- 1846 (Fevereiro) Publicação de Typee em Inglaterra sob o título Narrative of a Four Month's Residence among the Natives of a Valley of the Marquesas Islands; or, A Peep at Polynesian Life.
- (Março) Publicação de Typee nos Estados Unidos com o título Typee: A Peep at Polynesian Life. During a Four Month's Residence in a Valley of the Marquesas. Esta primeira obra recebe críticas positivas que concedem alguma fama e estímulo literário.
- 1847 (Fevereiro) Publicação de Omoo, que continua as aventuras narradas em Typee.
- (Julho) Conhece Richard Henry Dana, Jr..
- (Agosto) Casa-se com Elizabeth Knapp Shaw, filha do juiz Lemuel Shaw. Escreve "Authentic Anecdotes of 'Old Zack'" em Yankee Doodle. Torna-se membro do círculo literário "Young America" de Evert A. Duyckinck e Cornelius Mathews.
- (Setembro) Começa o seu terceiro livro, Mardi.
- 1848 Mardi é rejeitado pelo editor Murray, mas aceite pelo editor inglês Richard Bentley.

- 1849 (Fevereiro) Nasce o seu primeiro filho, Malcolm.
- (Fevereiro) Visita a Inglaterra e o continente europeu.
- Publicação de Mardi, que recebe críticas desfavoráveis.
- Escreve Redburn e White-Jacket que tenta vender em Inglaterra.
- Publicação de Redburn em Londres.
- 1850 Publicação de White-Jacket.
- (Fevereiro) Começa a escrever Moby-Dick.
- (Julho) Adquire uma quinta em Pittsfield, Massachusetts, a que chama "Arrowhead". Conhece Nathaniel Hawthorne como vizinho em Lenox. Escreve "Hawthorne and His Mosses" que é publicado no Literary World.
- 1851 Publicação de The Whale em Londres e de Moby-Dick em Nova Iorque.
- Começa a escrever Pierre.
- (Outubro) Nascimento do seu segundo filho, Stanwix.
- 1852 (Janeiro) Críticas negativas a Moby-Dick.
- (Julho) Publicação de Pierre, que é um fracasso de vendas e objecto de críticas negativas.
- 1853 Procura emprego para um lugar no consulado de Honolulu.
- (Verão) Escreve contos que são publicados no Putnam's Monthly e no Harper's Monthly.
- (Maio) Nascimento da filha Elizabeth.
- 1854 (Julho) Seriação de Israel Potter no Putnam's Monthly.
- 1855 (Fevereiro) Adoece de reumatismo.
- (Março) Publicação de Israel Potter em livro. Nascimento da filha Frances.
- (Junho) Sofre de ciática.
- 1856 (Maio) Publicação de The Piazza Tales por Dix & Edwards.

- A quinta "Arrowhead" é posta à venda.
- (Novembro) Termina The Confidence-Man.
- Visita a Europa. Em Liverpool encontra-se com Hawthorne pela última vez.
- 1857 Visita a Grécia, Itália, Egipto e a Terra Santa; as suas impressões e notas de viagem são compiladas em Journal up the Straits.
- (Maio) Regressa a Nova Iorque.
- (Abril) Publicação de The Confidence-Man em Londres.
- Viaja à Itália, Suíça, Alemanha e Países Baixos.
- (Novembro) Dá palestra "Roman Statuary".
- 1858 Dá palestra "The South Seas" na "Historical Society".
- 1859 Dá palestra "Travelling" na "Young Men's Association" em Flushing.
- Começa a escrever poesia.
- 1860 (Maio) Viaja pelo cabo Horn até São Francisco no navio "Meteor" comandado pelo seu irmão Thomas.
- (Novembro) Regressa a Nova Iorque.
- 1861 Início da Guerra Civil.
- 1863 Vende a quinta "Arrowhead" ao seu irmão Allan.
- 1864 (Abril) Contacta com a Guerra Civil de perto ao visitar o seu primo Henry Gansevoort que presta serviço no exército de Potomac.
- 1866 Publicação do seu primeiro livro de poesia Battle-Pieces and Aspects of the War pela editora Harpers.
- Começa a trabalhar como funcionário de alfândega no porto de Nova Iorque.
- 1867 (Setembro) O seu filho Malcolm suicida-se.
- 1870 Começa Clarel.
- 1876 (Junho) Publicação de Clarel.

- 1885 (Dezembro) Demite-se do cargo de funcionário de alfândega.
- 1886 (Fevereiro) Morre o seu filho Stanwix no "Fever Hospital" em São Francisco.
- 1882 Nasce a sua primeira neta Eleanor Melville Thomas.
- 1888 (Setembro) Edição privada do livro de poemas John Marr and Other Sailors.
- (Novembro) Começa Billy Budd.
- 1891 (Abril) Termina Billy Budd.
- (Junho) Edição privada do livro de poemas Timoleon and Other Ventures in Minor Verse por Caxton Press.
- (28 de Setembro) Morre de doença e é enterrado no cemitério de "Woodlawn", Bronx, em Nova Iorque.

Introdução

Ao nascer em 1819 Herman Melville acompanha uma renovação gradual do modo de vida do século XIX. Tanto a nível socio-económico como na conjuntura política e no campo das artes e letras assiste-se a uma alteração de mentalidades que traduz um período determinante para o progresso dos Estados Unidos.

As raízes familiares de Melville possibilitam-lhe o conhecimento de diferentes aspectos que compõem o carácter da sociedade americana do século XIX. Tanto o seu avô materno como o paterno participam no esforço pela independência do país: Peter Gansevoort combate no forte de Stanwix contra as forças britânicas e o major Thomas Melvill toma parte na "Tea Party" de 1773 em Boston. Descendente de emigrantes holandeses, pelo lado materno (os Gansevoorts), que se implantaram em Nova Iorque, Melville entende as dificuldades do crescimento financeiro e a esperança do espírito empreendedor que ajuda a edificar o país. Por outro lado, sendo a família do pai constituída por mercadores prósperos de Boston, pertencentes à casta governamental da Nova Inglaterra, Melville tem a oportunidade de conhecer a influência social derivada da descendência aristocrata e da fé calvinista dos Melvilles. Tanto o desejo de independência nacional, como as dificuldades e os sucessos do povo emigrante se evidenciam no pensamento literário de Melville. Neste reflecte-se também a rigidez da prática religiosa do calvinismo e ainda um desafio ao materialismo seu contemporâneo.¹

Com efeito, o século XIX destaca-se pela revolução mecânica e industrial decorrente de um espírito de progresso científico que envolve uma verdadeira febre de invenções. A revolução industrial provoca uma tendência crescente para completar ou substituir o trabalho

¹Exemplo da consciencialização da América como ponto convergente de várias nações é a seguinte afirmação do quarto romance de Melville, *Redburn* (London: Penguin Books, 1986), p. 238: "You cannot spill a drop of American blood without spilling the blood of the whole world."

manual pela máquina. Este avanço permite, por um lado, a acumulação de riqueza nas mãos dos capitalistas e o crescimento dos países e, por outro lado, o aparecimento de efeitos sociais negativos causados pelo desajustamento à rotina fabril. A confluência de factores como o aumento demográfico, a concentração das populações nas cidades e a divisão do trabalho origina a nova classe social do operário. Esta massa de trabalhadores, que alerta para a noção de igualdade social, conduz às primeiras revoltas operárias, aos primeiros discursos socialistas e à ideia de exploração do proletariado advogada por Marx. Instauram-se debates entre ideais conservadores e outros mais liberais que levam à criação de uniões trabalhistas tanto em Inglaterra como nos Estados Unidos. Principalmente a norte dos Estados Unidos proliferam as fábricas mecanizadas com precárias condições de trabalho, que são impostas por uma disciplina rigorosa e um sistema de organização eficaz para garantir uma rapidez de produção e uma abundância de lucros. Apesar disso, a expansão industrial oferece oportunidades a americanos aventureiros que têm sucesso ao investir capital e trabalho. Este facto faz emergir o chamado "self-made man", um conceito optimista de prosperidade que radica na crença democrática de que as diferenças sociais são assimiláveis por uma promoção acessível a todos. Aliado a este ideal surge a designação "American Dream" que vai motivar ainda mais o espírito empreendedor de uma vaga de emigrantes vindos da Europa.

1817 Melville nasce no ano em que os Estados Unidos compram a Flórida à Espanha, detentora de colónias na América do Sul. O novo continente vive um período de expansão territorial em que se definem os limites físicos e se consolida um espírito de união nacional. Depois do tratado com a Inglaterra, em 1818, que delimita a fronteira entre o Canadá e os Estados Unidos, desde a região dos grandes lagos até às Montanhas Rochosas, os pioneiros americanos avançam para oeste mantendo a fronteira em constante movimento, o que modelará de maneira decisiva os costumes e a vida política do país.

1820 Verifica-se um impulso na organização espacial que é dirigida pela colonização das zonas do interior por emigrantes europeus. Embora muitos se fixem nas cidades portuárias, outros com espírito de iniciativa partem para o interior do país, desenvolvendo mais tarde a

produção agrícola. O estabelecimento de uma rede de comunicações, principalmente a partir de 1841, concretiza-se no aproveitamento dos rios, na construção de estradas e caminhos de ferro. Em 1848 inicia-se a corrida ao ouro que povoa rapidamente a Califórnia. Na Pensilvânia descobre-se o primeiro poço de petróleo em 1859, o que ajuda a desenvolver os sistemas mecanizados tanto na agricultura como nas indústrias e transportes. A ocupação do "Far West" efectua-se à custa de lutas com tribos de índios locais. Deste modo, é no século XIX que começa a tomar consistência o chamado sistema americano no campo da economia: o oeste e o sul produzem géneros alimentícios e matérias-primas, enquanto as zonas do leste e norte fornecem manufacturas, comércio marítimo e créditos. Como testemunho dos grandes empreendimentos navais que partem da Nova Inglaterra, recordamos a actividade da indústria da baleia ilustrada nas palavras elogiosas de Melville em Moby-Dick.² A partir da invenção da máquina de coser, em 1846, pelo americano Elias Howe, as indústrias têxteis do norte aceleram a sua actividade, exigindo quantidades cada vez maiores do algodão cultivado nas plantações do sul.

Os sistemas de trabalho no norte e no sul demarcam-se progressivamente devido à escravatura no sul. De um lado, apoia-se o liberalismo, as ideias democráticas e o individualismo e, do outro lado, defende-se a aristocracia e o domínio do negro escravizado. Esta situação lança o país numa guerra civil entre os estados livres e os estados escravocratas. O escravo constitui um desmentido ao ideal norte-americano de vida e, uma vez reprovado pelo movimento abolicionista, torna-se um problema político que só seria eliminado com a sangrenta guerra da Secessão (1861-65).

A intensidade do horror e da violência desta guerra, enquanto tragédia nacional, constitui o tema central da colectânea de poemas Battle-Pieces and Aspects of War de Melville. À crueldade do conflito elevado a cataclismo cósmico, o autor associa a desconfiança

²Moby-Dick (London: Penguin Books, 1986), p. 205: "And lastly, how comes it that we whalers of America now outnumber all the rest of the banded whalers in the world; (...) For many years past the whaleship has been the pioneer in ferreting out the remotest and last known parts of the earth."

no futuro a partir da vitória do norte, onde o materialismo parece emergir de forma assustadora.

A mudança quase repentina nas condições de vida no século XIX deve-se em grande parte à instalação de novos meios de comunicação que reduzem as distâncias: a máquina a vapor aplicada ao transporte de locomotivas, a implementação do telégrafo e, mais tarde, a utilização da energia eléctrica alteram o ritmo de vida tanto na Europa como nos Estados Unidos. A velocidade do transporte terrestre implica uma nova noção de tempo, assim como o aumento na certeza das comunicações humanas. Nos Estados Unidos a rede de caminhos de ferro denota a practicabilidade de um contínuo acesso a Washington, por mais que a fronteira a oeste se afastasse. Estimula-se assim a unidade territorial de regiões diversas. Esta era de expansão demarca-se pela marcha para oeste: as áreas colonizadas ou conquistadas aos índios são, simultaneamente, fronteiras de civilização do mundo americano.

Apesar do materialismo industrial, a imagem popular do oeste enfatiza a noção anti-materialista de espaço ao reconhecer nas vastas paisagens naturais a representação de uma inocência própria de um jardim edénico, o que estrutura uma das temáticas típicas do carácter americano. Daí que na literatura seja explorada a ideia da viagem aliada à demanda da fronteira, assim como o tema da inocência do homem adâmico relativamente à inexperiência do americano e da predestinação associada ao ideal puritano de povo eleito numa terra prometida. Trata-se da construção mítica da América não só no espaço físico, mas também na dimensão mental. Quer dizer: o desejo de conquista aplica-se tanto ao território como à necessidade de adquirir uma identidade, de demarcar uma alteridade com base num percurso individual. Este ideal revestido por um sentido de demanda estrutura-se a partir da experiência particular no continente americano que é conjugada com a mentalidade religiosa da ideologia puritana aí existente. Assim, longe de representar uma barreira, a fronteira constitui o limite do reino de Deus que avança na conquista do espaço selvagem.³

³ Sacvan Bercovitch, "Fusion and Fragmentation: The American Identity". *The American Identity: Fusion and Fragmentation*. Ed. Rob Kroes (Amsterdam: Amerika Instituut, 1980), pp. 24-5.

A presença do puritanismo desempenha um papel determinante na evolução da identidade americana durante o século XIX. Como afirma Sacvan Bercovitch, os puritanos substituem o passado histórico pelo passado bíblico e adaptam a promessa de uma Nova Jerusalém aos espaços selvagens do novo continente.⁴ Com efeito, estamos perante uma edificação simbólica da América através de um processo de adaptação e secularização, que sublinha acima de tudo o individualismo próprio do carácter americano. Esse processo de secularização da concepção histórica da América reflecte-se na escrita de Herman Melville, nomeadamente num passo de White-Jacket em que se descreve a experiência nacional em termos de profecia:

And we Americans are the peculiar, chosen people — the Israel of our time: we bear the ark of liberties of the world.⁵

É no século XIX que se acentua essa tendência de secularização, ou seja, de deterioração dos significados sagrados, de afastamento de qualquer referência à transcendência ou a Deus. Embora seja um processo que evolui principalmente a partir do século XVII com a ruptura do molde teológico que suportava a teoria política e económica desde a Idade Média, a secularização vai abrangendo áreas do pensamento científico e filosófico-literário de forma definitiva no século XIX. É durante o século XVII, na Inglaterra, que a nova ciência da aritmética política defende a análise de fenómenos económicos não segundo as regras morais de bem e mal, mas de acordo com os cálculos de forças económicas impessoais. A pouco e pouco delimitam-se as áreas distintas da religião e da economia, paralelas mas independentes, governadas e julgadas por padrões diferentes. Para este facto contribui a ênfase do puritanismo no trabalho como um serviço para a glória de Deus. Em contraste com o que anteriormente pregava o calvinismo, o puritanismo considera que o inimigo não é a riqueza, mas os maus hábitos associados a esta. Sublinha-se, assim, um individualismo económico separadamente da

⁴ Sacvan Bercovitch, The Rites of Assent (New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1993), pp. 147-8.

⁵ White-Jacket (Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1970), p. 151.

noção de um código religioso.⁶ Esta alteração secularizante abrange ainda a filosofia política que, manifestando o fracasso das teorias do direito divino, defende as doutrinas do contrato com base na obrigação política (Hobbes e Locke). Com a passagem do século XVIII para o XIX emerge uma mentalidade racionalista que se reflecte numa crítica demolidora ao conceito de revelação sobrenatural previamente em vigor. Estas tendências contribuem para o espírito secular do americano capitalista e empreendedor durante o século XIX.

Verifica-se uma compartimentalização gradual da instituição religiosa através de um questionamento de valores éticos e religiosos também nas concepções científicas, onde a autoridade divina era entendida como central. Lentamente, a ciência encontra dois factos desconcertantes que derrubam a crença na história da criação do homem e do mundo perspectivada pelo relato bíblico: por um lado, comprova-se que a sucessão da vida no registo geológico não corresponde aos seis dias da criação conforme o livro do Génesis. Por outro lado, verifica-se que os factos biológicos indicam haver uma relação de ordem genética entre todas as formas de vida, incluindo o homem. Uma vez provada a validade destas descobertas, toda a estrutura histórica pregada pela Bíblia é posta em causa. Torna-se difícil conceber que todos os animais e seres humanos haviam evoluído de um modo ascendente a partir de formas sub-humanas e que, sendo assim, não tinham existido os primeiros pais, Adão e Eva, nem o paraíso terrestre, nem a queda original. Estes factos inquietantes descritos na obra Origin of Species (1859), de Charles Darwin, escandalizam a sociedade do século XIX. O cristianismo defronta-se, então, com um erro que provoca cepticismo e perda de fé nos crentes indignados.

O distanciamento da religião tanto perante a área de desenvolvimento político e económico, como face às descobertas científicas aponta para uma descentralização das directrizes de vida isto é, uma ruptura para com os fundamentos religiosos que estruturam o pensamento do homem do século XIX. Em termos gerais, verifica-se uma reorganização do conhecimento que emana da reflexão sobre o indivíduo, sobre a valorização das suas potencialidades. Abandona-se gradualmente a concepção mental que se concentrava na

⁶R. H. Tawney, Religion and the Rise of Capitalism (London: Penguin Books, 1987), p. 24.

instância divina como ponto de partida. Deste modo, instala-se um certo cepticismo filosófico e uma insatisfação espiritual que conduzem a uma busca de alternativas à visão cristã. Podemos exemplificar esse desvio à concepção de vida impregnada pelo cristianismo no campo literário, nomeadamente na referência a uma diversidade de credos religiosos ou a vivências pagãs na escrita de Melville. Este autor, adoptando uma atitude céptica, reflecte nos seus textos um claro afastamento em relação às interpretações sagradas da Bíblia através da subversão da importância destas. Assim se compreende a valorização ao seu amigo e escritor Nathaniel Hawthorne, num passo de uma carta que diminui a autoridade do texto bíblico:

I shall leave the world. I feel, with more satisfaction for having come to know you.
Knowing you persuades me more than the Bible of our immortality.⁷

Neste contexto surgem novas formas de sensibilidade artística e de expressão literária que se configuram no romantismo. O pensamento dos românticos assume um carácter revolucionário uma vez que parte do homem, da subjectividade criadora e do seu poder de revelação profética, opondo-se à metafísica clássica que se centrava em Deus. A ênfase no eu criador permite que a ideia de transcendência se envolva de uma forma humana, ao mesmo tempo que reflecte um desejo de expansão da alma.⁸ Através da elevação do poeta ao nível de profeta instaura-se a concepção do homem divinizado desafiando os deuses. Esta demanda individual, imbuída de um cariz prometaico, traduz-se na busca do absoluto, na apreensão dos aspectos mais misteriosos da vida humana. O aprofundamento da consciência do eu, no sentido de conduzir o indivíduo na procura de um sentido último do real, concretiza-se na exploração do sentimento face à natureza, do fantástico, enquanto reino obscuro da criação imaginativa, e de formas simbólicas oriundas de uma diversidade de tipologias e mitos. Na arte literária deste período romântico, cujas tendências se fazem sentir na escrita de Melville, verificamos uma apropriação audaz de símbolos cristãos, que surgem combinados ou associados a elementos

⁷Eleanor Melville Metcalf, Herman Melville: Cycle and Epicycle (Westport, Connecticut: Greenwood Press, Publishers, 1972), p. 129. Extracto de uma carta de Melville a Hawthorne de Novembro de 1851.

⁸Neste contexto sobressai a afirmação do eu criador por Ralph Waldo Emerson no seu ensaio "The Poet". Selected Essays (London: Penguin Books, 1985), p. 262: "The poet is the sayer, the namer, and represents beauty. He is a sovereign, and stands on the centre."

miticos de origem greco-latina e oriental. Assim se traduz um esforço de composição criativa original que sublinha o questionamento de valores religiosos, ao qual temos vindo a fazer referência. A atitude revolucionária face à religião visa uma analogia entre Deus e o homem como seres criadores, uma semelhança que se exprime no envolvimento da mitologia pagã com a espiritualidade cristã. A crença no eu individual conjuga-se com a importância do poder da imaginação. Esta é identificada com a fonte de energia espiritual, ou seja, com uma dimensão divina. Deste modo, ao exercitar a imaginação, os românticos de algum modo participam da actividade de Deus.⁹ As teorias sobre a imaginação de Wordsworth ou Coleridge não visam um anulamento da concepção de Deus, mas uma libertação de atitudes poéticas face aos elementos míticos e religiosos. Através do poder imaginativo pretende-se alcançar a revelação da verdade, ou seja, uma percepção eficaz do real tentando desvendar o âmago das dimensões física e espiritual. É neste contexto epocal que se desenvolve a escrita de Melville que, embora empenhado em problemáticas tipicamente americanas, não deixa de reflectir as orientações que provinham do pensamento europeu. A demanda romântica do absoluto ecoa em Melville:

By visible truth, we mean the apprehension of the absolute condition of present things as they strike the eye of the man (...).¹⁰

A literatura americana do século XIX apresenta, por um lado, uma fase de predomínio europeu e, por outro lado, um período de emancipação, isto é, uma vontade de expressão escrita independente do contexto inglês. Esta fase de maturidade e afirmação da literatura americana identifica-se com a chamada "American Renaissance", onde são consagrados uma série de escritores entre os quais Melville.¹¹ Trata-se de um período que se demarca pela necessidade de reconhecer uma identidade própria em diálogo com o passado histórico, ou

⁹ Maurice Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 1980), p. 3.

¹⁰ Eleanor Melville Metcalf, op. cit., p. 105. Extracto da recensão crítica sobre *The House of the Seven Gables*, escrita por Melville numa carta a Hawthorne, datada de Abril de 1851.

¹¹ F. O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1972), p. vii. Matthiessen define "American Renaissance" nos seguintes termos: "It may not seem precisely accurate to refer to our mid-nineteenth century as a *re-birth*; but that was how the writers themselves judged it. Not as a re-birth of values that had existed previously in America, but as America's way of producing a renaissance, by coming to its first maturity and affirming its rightful heritage in the whole expanse of art and culture". Sublinhado do autor.

seja, o resultado da singular conjugação de um relacionamento novo entre o espaço e o indivíduo com um discurso religioso puritano, tendente a enquadrar-se numa conjuntura secularizada do século XIX, onde as coordenadas filosófico-literárias do romantismo exercem uma influência incisiva.

Animado pelo idealismo filosófico de Kant, o pensamento romântico defende a existência de um mundo do espírito e a sua supremacia sobre o mundo físico e visível. Os românticos esperam entender e penetrar nessa dimensão espiritual através da imaginação e de uma visão inspirada que lhes permita apresentar as verdades últimas em poesia.¹² A partir da defesa da apreensão deste mundo invisível gera-se o movimento transcendentalista que, devendo o seu nome à teoria kantiana, valoriza a forma de percepção dos objectos através da intuição, sentimento e inspiração. Esse movimento, simultaneamente literário, filosófico e religioso professa a imanência de Deus na natureza e no homem, distanciando-se das concepções calvinistas da fúria de Deus e da natureza humana corrupta.

Neste contexto articulam-se as várias tendências que confluem no rumo do discurso literário americano, que também Melville ajuda a construir através da dinamização transformadora do real que são as suas obras ficcionais. Em Melville destaca-se a demanda romântica de apreensão do absoluto, do sentido total para além da esfera do visível, a que se associa um espírito inquieto que constantemente questiona a realidade. Dai que, nos temas escolhidos, o autor explore as ambiguidades do real, quer se trate de uma personagem em particular, quer de um enredo ou mesmo de uma descrição evasiva. A presença incisiva da duplicidade desde Typee a Billy Budd, Sailor aponta, numa dimensão particular, para o cepticismo inerente à atitude do autor face ao mundo, ou seja, exprime o dilema espiritual do próprio Melville perante a problemática religiosa da fé em Deus. Esta vai conduzi-lo, por exemplo, a reflexões profundas sobre a onipotência do criador relativa à criatura, a oposição entre bem e mal, a diferença entre destino e liberdade. Para além disso, numa dimensão mais geral, as ambiguidades abordadas por Melville reflectem as possíveis incoerências do carácter

¹² Maurice Bowra, op. cit., pp. 9-10.

americano, onde o indivíduo ascende a uma existência adâmica num mundo caído. Com efeito, no universo do imaginário americano o mito de Adão traduz o percurso do eu inexperiente, inocente e puro que enfrenta as adversidades do real.

Estas incidências da escrita melvilleana estão presentes nas aventuras em mares longínquos e ilhas exóticas de Typee e Omoo, que exploram as ambiguidades do relacionamento entre a civilização e o primitivismo. Tommo e Toby arriscam-se pelas paisagens edênicas das ilhas Marquesas, relatando a deserção do próprio Melville do navio "Acushnet" em 1848. Com a sua primeira obra ficcional o autor atinge alguma notoriedade que estimula o seu princípio de carreira. Contudo, mais tarde, Melville afirmaria com alguma amargura que essa fama o reduzia ao homem que viveu numa tribo de canibais.¹³

Em 1849 é publicado o terceiro romance, Mardi, que localiza o enredo também num cenário extravagante dos mares do sul. Um percurso de cariz metafísico constitui o tema de Mardi, cujos momentos de reflexão filosófica preparam já a sua postura narrativa em Moby-Dick. O protagonista, Taji, empreende uma viagem pelo arquipélago de Mardi em busca do seu ideal de amor e de beleza que é Yillah. Alternando com as digressões do filósofo Babbalanja sobre a alma, o destino ou a felicidade, estrutura-se uma oposição de ideais personificados na bela rapariga de cabelos loiros, Yillah, e na atraente mas maldosa Hautia de cabelos negros.

De 1849 a 1850 Melville escreve Redburn e White-Jacket, obras baseadas nas recordações da sua experiência no ambiente marítimo. O percurso de Redburn assemelha-se à inocência e juventude de White-Jacket, uma vez que ambos se iniciam nos cenários mundanos da civilização, onde encontram degradação, desilusão e maldade. Nesse período, Melville vive uma precária situação financeira, o que justifica a sua referência a estas duas obras como "two jobs I have done for money".

¹³Eleanor Melville Metcalf, op. cit., p. 109. Num passo de uma carta de Melville a Hawthorne, datada da Primavera de 1851, lê-se: "What 'reputation' H. M. has is horrible. Think of it! To go down to posterity is bad enough, any way; but to go down as a 'man who lived among the cannibals'."

Moby-Dick surge em 1851 representando um insucesso na opinião crítica da época. Todavia, a viagem de Ishmael a bordo do "Pequod" apresenta o culminar do poder imaginativo de Melville numa obra em que facto e ficção se misturam de forma harmoniosa. O autor estava consciente do momento de grandiosidade artística, que constitui a composição da obra, ao afirmar:

But I feel that I am now come to the inmost leaf of the bulb. and that shortly the flower must fall to the mould.¹⁴

Apesar de considerar que essa obra constitui o auge da sua carreira, Melville ainda provará em momentos posteriores que a sua capacidade inventiva, assim como o seu poder incisivo de penetrar no real, não se haviam esgotado.

Em seguida, Pierre e The Confidence-Man também não encontram popularidade, destacando-se pela indignação e falta de compreensão que causam na sensibilidade dos leitores do século XIX. O sétimo romance de Melville explora a destruição do cenário edénico dos jovens Pierre e Lucy que é atribuída à abordagem trágica do tema do incesto entre o protagonista e a sua meia-irmã, Isabel. A inocência do herói, o destino implacável e o amor desiludido conjugam-se acentuando as oposições branco / negro, ou luz / escuridão, que traduzem os aspectos mais ou menos misteriosos da existência. Através da aversão do público a esta obra, Melville concretiza o poder subversivo das suas palavras e do tema escolhido. Este facto é extensivo a The Confidence-Man que, por sua vez, aprofunda os conturbados efeitos da duplicidade, ou seja, as incertezas provocadas pelo carácter ora verdadeiro ora enganador do ser humano. Melville desenvolve uma narrativa de tom irónico que aponta para a falsidade social comum à sociedade sua contemporânea.

Em 1856 é publicado um conjunto de contos em The Piazza Tales que não alcançam popularidade, o que também sucede com Israel Potter e com a poesia a que Melville se

¹⁴Op. cit., p. 110. Excerto de uma carta de Melville a Hawthorne, da Primavera de 1851.

dedicou nos últimos anos da sua vida: Battle-Pieces and Aspects of the War, Clarel, John Marr and Other Sailors e Timoleon.

O regresso à prosa em 1888 resultaria na sua última obra, Billy Budd, Sailor. Ali, Melville recorre de novo ao universo marítimo para enquadrar a história da condenação e morte de um marinheiro inocente, um jovem Adão, onde se exploram as ambiguidades do mundo e da natureza humana. A história situa-se no ano de 1797, durante as guerras entre a Inglaterra e a França, sendo o cenário da acção um navio da marinha britânica, o "Bellipotent". O enredo apresenta semelhanças com o episódio narrado no capítulo "The Town Ho's Story", de Moby-Dick, assim como desenvolve factos comuns a um drama naval ocorrido no navio de guerra americano "Somers" em 1842. Este traduz um alegado motim que culminou no enforcamento de três supostos culpados; um dos jovens oficiais que dirigiram o julgamento militar era primo de Melville (Guert Gansevoort). Tratou-se da necessidade de manter a disciplina perante a ameaça de anarquia.¹⁵ A situação de injustiça retratada na obra é capaz de incitar no leitor uma atitude céptica face à própria vida. Este efeito concretiza-se no poder da palavra subversiva e da perspectiva irónica através da qual o autor constrói a sua narrativa ficcional. Nesta obra explora-se o simbolismo cristão em articulação com as incidências irónicas da voz narrativa, o que constitui um dos focos do nosso estudo.

Sendo Billy Budd, Sailor a obra que escolhemos para o presente trabalho, torna-se necessário explicitar as condições em que o manuscrito foi encontrado, assim como as alterações que sofreu nas suas primeiras edições até ao texto a que hoje temos acesso.

¹⁵Michael Paul Rogin, "The Somers Mutiny and *Billy Budd*: Melville in the Penal Colony". Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983), pp. 293-316.

Apesar de Melville ter terminado Billy Budd, Sailor cinco meses antes da sua morte, em 29 de Setembro de 1891, a primeira publicação da obra só viria a acontecer em 1924. Tendo ocupado os últimos três anos da vida do autor (1888-1891) esta obra foi constantemente revista, o que constituiu uma dificuldade na organização do manuscrito e suscitou alguma controvérsia entre os seus editores. Hershel Parker, em Reading Billy Budd, oferece-nos uma perspectiva geral da evolução das adaptações a que o texto foi submetido desde a sua descoberta em 1919. Este facto é relatado pela neta de Melville, Eleanor Melville Metcalf, quando refere a visita de Raymond Weaver a sua casa em Wellesley Farms.¹⁶

Uma vez que a primeira edição com o título Billy Budd, Foretopman data de 1924, esta obra só entraria para o cânone literário americano em meados do século XX, época a partir da qual os autores e críticos lhe viriam a dedicar estudos. Daí que a primeira biografia sobre Melville, da autoria de Raymond Weaver, seja quase ignorada nos princípios do século.¹⁷ Torna-se curioso o facto de Billy Budd, Sailor alcançar na década de vinte o estatuto de obra clássica mais rapidamente em Inglaterra do que nos Estados Unidos. Com efeito, é em 1926 que John Freeman, um poeta inglês, empreende uma recolha de textos de Melville para escrever uma biografia crítica, onde um dos capítulos se intitula "*Moby-Dick and Billy Budd*".¹⁸ Assim, também E. M. Forster em Aspects of the Novel (1927) valoriza a obra nos seguintes termos:

*Billy Budd is a remote unearthly episode, but it is a song not without words, and should be read both for its own beauty and as an introduction to more difficult works.*¹⁹

¹⁶ Eleanor Melville Metcalf, op. cit., p. 293. Embora a visita de Raymond Weaver, em 1919, tenha sido decisiva para a descoberta do manuscrito de Billy Budd, Sailor, Metcalf recorda ainda que a caixa dos escritos de Melville foi inspecionada por um vizinho da avó, o reverendo Samuel Henry Bishop, nos primeiros anos do século.

¹⁷ Raymond Weaver, Herman Melville: Mariner and Mystic (New York: Doran, 1921).

¹⁸ John Freeman, Herman Melville (London: Macmillan, 1926).

¹⁹ E. M. Forster, Aspects of the Novel (London: Penguin Books, 1990), p. 129.

A partir da década de quarenta a obra começa a ser estudada nas escolas e universidades americanas como um texto canónico. Sob a influência da corrente do "New Criticism", esta obra é analisada como um texto em si, completo e perfeito. Nesta altura utiliza-se o texto que segue a organização da edição de Raymond Weaver. Em 1948 F. Barron Freeman procede a uma nova edição da obra reproduzindo o texto Billy Budd, Foretopman (1948).

Na década de sessenta surgiria uma polémica dada a edição do texto sob o título Billy Budd, Sailor (1962) por Harrison Hayford e Merton M. Sealts, Jr., que analisam detalhadamente o manuscrito; este trabalho fornece um "Reading Text" e um "Genetic Text", cuja comparação demonstra como a primeira publicação por Raymond Weaver incluía passos que o próprio Melville havia excluído.

Emerge um problema que se divide em duas vertentes: os defensores do texto acabado e completo e os que opinam que Melville não terminou de corrigir o texto. Com base no estudo de Hershel Parker, Reading Billy Budd, pensamos que Melville, efectivamente, deixou por rectificar algumas modificações depois de ter escrito "fim" em 19 de Abril de 1891. Em seguida ilustramos apenas alguns desses aspectos que Hayford e Sealts corrigem em 1962, uma vez que não é objectivo deste trabalho o estudo aprofundado do manuscrito de Billy Budd, Sailor.

Tanto a edição de 1924 como a de 1948 apresentam um prefácio na abertura do texto que Hayford e Sealts afirmam ter sido rejeitado por Melville.²⁰ Trata-se de um passo que serviria para abrir o capítulo dezanove. A referência ao ano da narrativa no passo em causa ("The year 1797, the year of this narrative") tinha a função de recordar a mesma data já feita no capítulo terceiro ("It was the summer of 1797").²¹ Através das últimas correcções a lápis feitas por Melville, Hayford e Sealts concluem que esse passo foi rejeitado.

²⁰ Esta versão com prefácio é também apresentada na edição de Richard Chase em Herman Melville: Selected Tales and Poems (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965).

²¹ Hershel Parker, Reading Billy Budd (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1990), pp. 109-10.

Outro aspecto problemático consiste na digressão sobre Nelson que ocupa o actual capítulo quarto. Esse passo foi escrito antes do desenvolvimento da personagem Vere e, segundo Hayford e Sealts, foi afastado temporariamente da sequência devido ao acentuado contraste que apresentava entre o carácter de Nelson e o de Vere. Contudo, como não afectava a progressão da narrativa, os editores incluíram-no de novo.²²

A versão de Weaver continha uma coda, ou seja, uma frase que concluía a narrativa no fim do capítulo vinte e cinco; também Freeman transcreve essa nota na edição de 1948. Como demonstram Hayford e Sealts, a coda parece ter sido cancelada por Melville, uma vez que tinha a função de apontar para uma moral interior do enredo num dado momento, não fazendo sentido para a interpretação total da história.²³

Apesar de encerrar a obra, a balada "Billy in the Darbies" foi escrita antes da narrativa. Primeiramente pertencia à colectânea de poemas John Marr and Other Sailors; todavia Melville recuperou-a para terminar a narrativa ficcional sobre Billy Budd.

Finalmente, a controvérsia sobre o nome do navio prende-se com a alteração de "Indomitable" para "Bellipotent" que se deve a uma decisão de Melville numa fase tardia da correcção. Hayford e Sealts opinam que nem em todas as vezes que o nome surge, Melville tenha procedido à sua correcção.

Quer a edição de Weaver, quer a de Hayford e Sealts proporcionam uma leitura e apreciação crítica que se têm vindo a demarcar em duas correntes. Por um lado, Billy Budd, Sailor é analisado como uma aceitação final e pacífica de Melville perante as incongruências do real, abandonando assim a sua postura rebelde de outros tempos; por outro lado, a obra é encarada como uma última palavra de desafio e resistência às ambiguidades que atormentam Melville até ao fim da sua carreira, e às quais ele responde com um tom irónico. A estas duas vertentes atribuímos o espaço de reflexão que se segue, visando assim inserir também a nossa perspectiva crítica.

²²Op. cit., pp. 110-2.

²³Op. cit., pp. 61-3. Segundo Hayford e Sealts, a coda era composta pela seguinte afirmação: "Here ends a story not unwarranted by what sometimes happens in this incongruous world of ours — Innocence and infamy, spiritual depravity and fair repute."

Ao estudar a herança crítica de Billy Budd, Sailor deparamos com duas vertentes de interpretação: a leitura da obra como um "testamento de aceitação" e como um "testamento de resistência". Estas designações têm origem na adesão ou rejeição ao modo como E. L. Grant Watson classifica a obra no título do seu ensaio de 1933: "Melville's Testament of Acceptance". As críticas que despontam com a primeira publicação da obra por Raymond Weaver, em 1924, incidem na expressão de um sentimento de apaziguamento. Uma das primeiras opiniões sobre a obra é da autoria de John Middleton Murry que, no ensaio "Herman Melville's Silence" (1924), incide em dois aspectos relevantes: o sentido de revelação de um mistério comparável à vida de Cristo e o silêncio do autor nos últimos anos da sua vida. Murry explica:

Melville is trying to reveal a mystery; he is trying to show that the completely good man is doomed to complete disaster on earth, and he is trying to show at the same time that this must be so, and that it ought to be so. (...) With the mere fact of the long silence in our minds we could not help regarding "Billy Budd" as the last will and spiritual testament of a man of genius.²⁴

Em 1927, E. M. Forster faz referência à obra em Aspects of the Novel, como "a remote unearthly episode" que contribui para a compreensão de outras obras de Melville. Forster sublinha o sentido de moralidade presente em conjunção com o facto de Melville se apresentar livre de preocupações demasiado pessoais:

Melville — after the initial roughness of his realism — reaches straight back into the universal, to a blackness and sadness so transcending our own that they are undistinguishable from glory. (...) He threw it in, that undefinable something, the balance righted itself, and he gave us harmony and temporary salvation.²⁵

²⁴John Middleton Murry, "Herman Melville's Silence". TLS (10th July 1925).
²⁵E. M. Forster, op. cit., p.130.

Em 1929 surge a biografia Herman Melville: A Study of His Life and Vision, de Lewis Mumford, onde a última narrativa de Melville é considerada um "final testament". Mumford refere a inevitabilidade da existência do mal no mundo, afirmando que Melville aceita a situação como uma necessidade trágica e que encarar essa tragédia com uma atitude corajosa é encontrar a paz:

These are the fundamental ambiguities of life: so long as evil exists, the agents that intercept it will also be evil, whilst we accept the world's conditioned (...). At last he was reconciled. He accepted the situation as a tragic necessity; and to meet that tragedy bravely was to find peace, the ultimate peace of resignation, even in an incongruous world.²⁶

Apesar de reconhecer as ambiguidades descritas na obra, Mumford afirma que Melville encontra a paz através da resignação.

Em 1933, Watson sintetiza as posições críticas de Billy Budd, Sailor como um testamento final de aceitação de Melville perante as ambiguidades do real. Watson interpreta a obra como uma "gospel story", com um tema que inclui não só o encontro dos opostos bem e mal, mas também a guerra, a injustiça, a desumanidade e o confronto entre a verdade e a lei. Este crítico identifica a aceitação de Melville com as últimas palavras do protagonista, Billy ("Billy's last words are the triumphant seal of his [Melville's] acceptance"): ²⁷

Melville is no longer a rebel. It should be noted that Billy Budd has not, even under the severest provocation, any element of rebellion in him; he is too free a soul to need a quality which is a virtue only in slaves. His nature spontaneously accepts whatever may befall. (...) And as the philosophy in it has grown from that of rebellion to that of acceptance, as the symbolic figures of unconscious forces have become always more concrete and objective, so we may assume that these hints are intentional, and that Melville was particularly conscious of what he was doing.²⁸

Esta ideia de o percurso filosófico de Melville evoluir da rebelião para a aceitação predomina essencialmente até aos anos cinquenta, época em que se verifica um surto de estudos e teorias

²⁶ Lewis Mumford, Herman Melville: A Study of His Life and Vision (New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1962), p. 249.

²⁷ E. L. Grant Watson, "Melville's Testament of Acceptance", Twentieth Century Interpretations of Billy Budd, Ed. Howard P. Vincent (Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971), p. 15.

²⁸ *Ibid.*, pp. 13-4.

sobre a literatura americana e os seus escritores, onde termos como "aceitação", "reconciliação", "serenidade" identificam a atitude de Melville na sua última obra e sublinham a perda de intensidade dos contrasensos filosóficos que o autor não soluciona mas insere, por fim, na própria noção de existência.

No capítulo "Billy Budd, Foretopman", em American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman (1949), F. O. Matthiessen reconhece a queda do homem como o tema central da obra, donde é possível concluir que Melville aceita as incongruências do bem e do mal, assim como as Escrituras e a afirmação e poder do bem no mundo:

Melville could now face incongruity: he could accept the existence of both good and evil with a calm impossible to him in *Moby-Dick*. (...) And only by profound acceptance of the Gospels was he able to make his warmest affirmation of good through a common sailor's act of holy forgiveness. (...) After all he had suffered Melville could endure to the end in the belief that though good goes to defeat and death, its radiance can redeem life.²⁹

Outra perspectiva que subscreve a serenidade final de Melville é o estudo de R. W. B. Lewis, The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century (1955), que desenvolve o conceito de apoteose do mito do Adão americano na obra de Melville. Lewis identifica o americano com a imagem do herói adâmico antes da queda, um jovem inocente avançando num mundo complexo, onde interfere mas é derrotado, destruído até, apesar de deixar a sua marca como sinal de esperança.³⁰ A figura narrativa de Adão é assim introduzida na literatura americana como o herói de um novo tipo de tragédia, uma vez que a imagem da inocência que resiste à maturidade constitui um traço tipicamente americano. Este tipo de interpretação pertence aos autores, entre os anos quarenta e sessenta, que caracterizam o cânone literário americano com a preocupação temática por um eu adâmico, puro, inocente, divorciado da sociedade, que confronta na natureza a promessa

²⁹F. O. Matthiessen, op. cit., pp. 512, 513, 514.

³⁰R. W. B. Lewis, The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1975), p. 5.

verdadeira da América.³¹ Para Lewis, Melville em *Billy Budd, Sailor* debate-se com o perigo da perda da inocência numa articulação de cariz mítico que estabelece entre Adão e Cristo. O modo como Lewis desenvolve estes aspectos voltará a ser alvo da nossa análise. De momento interessa-nos salientar a opção de Lewis pela perspectiva da aceitação final de Melville através do efeito da morte de Billy Budd, que transforma a fúria de motim, murmurada pelos marinheiros, em aceitação e compreensão:

But *Billy Budd* is, of course, unmistakably the product of aged serenity; its author has unmistakably got beyond his anger or discovered the key to it; and it would be pointless to deny that it is a testament of acceptance, as Mr. Watson has said or a "Nunc Dimitis," as Mr. Arvin proposes. It is woeful, but wisely, no longer madly. Its hero is sacrificially hanged at sea, but its author has come home, like Odysseus.³²

Note-se que as interpretações de Watson e Mumford, assim como ainda as de Matthiessen e Lewis, justificam a aceitação de Melville com a ênfase nas últimas palavras da personagem Billy Budd, que representam o perdão ao capitão que o condena, ou seja, ao mundo que segue a racionalidade da lei. Note-se que estes autores partem do conceito de alegoria ou parábola da queda original, sem contudo aprofundarem o paralelismo em termos de representação simbólica, verbal ou estilística com o texto bíblico.

Nos anos cinquenta encontramos a mesma valorização do bem em Billy, mas agora na relevância do amor paternal entre o capitão Vere e Billy Budd. Neste sentido, para Newton Arvin, em *Herman Melville* (1950), Vere é o pai, a imagem de virtude onde se une o dever doloroso ao amor puro; a realidade deste amor confirma a existência do bem e aí se revela a aceitação de Melville:³³

³¹ Robert Clark, "American Romance". *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Eds. Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck (London: Routledge, 1991), p. 583.

³² R. W. B. Lewis, op. cit., p. 147.

³³ Newton Arvin, *Herman Melville* (New York: William Sloane Associates, 1950), p. 292. Arvin refere-se a *Billy Budd, Sailor* como um "Nunc Dimittis": "There are not many final works that have so much the air as *Billy Budd, Foretopman* has of being a Nunc Dimittis. Everyone has felt it to be the work of a man on the last verge of mortal existence who wishes to take his departure with a word of acceptance and reconciliation on his lips".

Yet he [Vere] is an image of the high virtue in which the sternest sense of severe and painful duty is united to a capacity for the purest and tenderest love, given and received, that Melville brought his work as a writer to its serene conclusion.³⁴

Esta importância da figura paternal e a problemática pai / filho não é alheia às teorias psicanalíticas de Freud, como acontece na perspectiva de Richard Chase em Herman Melville (1949):

The real theme of *Billy Budd* is castration and cannibalism, the ritual murder and eating of the Host. (...) In symbolic language, Billy Budd is seeking his own castration — seeking to yield up his vitality to an authoritative but kindly father, whom he finds in Captain Vere.³⁵

Chase afasta-se das interpretações anteriores que realçam o drama teológico ou mítico, baseando a ideia de serenidade final de Melville na aceitação da polaridade bem / mal, embora à luz da estrutura política da sociedade que opta por uma solução de compromisso:³⁶

In contrast to some of Melville's more violent works, *Billy Budd* is elegiac and tender; it displays a certain serenity which suggests that in his latest years Melville could derive solace from the idea that man might yet find his way through the "ambiguities" by depending upon a principle of grace or spiritual health that still has a marginal place in a "man-of-war world".³⁷

Em 1950, Joseph Schiffman escreve um ensaio intitulado "Melville's Final Stage, Irony: A Re-Examination of *Billy Budd* Criticism", onde critica, acertadamente, a fragilidade dos argumentos que condicionam a teoria da aceitação de Melville em três aspectos:

First they divorce *Billy Budd* from all of Melville's other works in the way that a man might search for roots in treetops. Second, they isolate Melville from the Gilded Age, the time in which Melville produced *Billy Budd*. Third, and most important, they accept at face value the words "God bless Captain Vere," forgetting that Melville is always something other than obvious.³⁸

³⁴Op. cit., p. 298.

³⁵Richard Chase, "View Points", *Twentieth Century Interpretations of Billy Budd*, Ed. Howard P. Vincent (Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971), pp. 101-2.

³⁶Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1949), pp. 113-5.

³⁷Richard Chase, *Melville: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, New York: Prentice Hall, Inc., 1962), p. 10.

³⁸Joseph Schiffman, "View Points", *Twentieth Century Interpretations of Billy Budd*, Ed. Howard P. Vincent (Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971), pp. 99-100.

Assim, Schiffman introduz a necessidade de estabelecer uma trajectória nas obras de Melville de modo a verificar a presença da ironia em Billy Budd, Sailor. Esta posição será determinante para as interpretações posteriores, nas quais começamos a descobrir algumas reservas quanto ao próprio termo "aceitar":

Many have found in *Billy Budd*, thirty years later, a new mood of "acceptance," based on a new, dogmatic standpoint, of which Captain Vere is the spokesman. Like the skeptical concept of "visible truth," Vere's authoritarian dogmatism would seem to be a way to escape the "Being of the matter," which is also "the knot with which we choke ourselves." But actually neither *Billy Budd* nor the poetry of Melville's later years can be explained in terms so remote from his characteristic point of view. *Billy Budd* "accepts" in the sense in which everything Melville wrote might be called a *de facto* "testament of acceptance" and at the same time a prophecy of failure. It accepts the problematic, the inconclusive, the contradictory.³⁹

Este passo é retirado do estudo de Charles Feidelson Jr. sobre simbolismo, Symbolism and American Literature, que, ao analisar a obra de Melville, não deixa de abordar a polémica de Billy Budd, Sailor. Charles Feidelson Jr. comenta o sentido de aceitação até aí predominante, em paralelo com a consciencialização de um fracasso ("prophecy of failure"); ou seja, Billy Budd, Sailor é conduzido pelo método problemático do dogmatismo e cepticismo de Melville e marca o fim indeciso de uma luta que não pode ser totalmente perdida nem totalmente vencida.

As desconfianças perante o argumento da aceitação conduzem os críticos a explorar outros pontos de vista, de forma mais ou menos radical, por exemplo, o tratamento da presença de Deus e o seu significado para Melville no estudo de Lawrance Thompson Melville's Quarrel with God (1952). Thompson está convicto de que Melville mantém um sentimento de fúria e rancor para com os crentes cristãos e para com o próprio Deus, considerando que a obsessão de Melville atinge uma intensidade schopenhaueriana de ódio até ao fim da vida:

³⁹ Charles Feidelson Jr., Symbolism and American Literature (Chicago: The University of Chicago Press, 1969), p. 212.

⁴⁰ Ibid., p. 212.

In conclusion, we may ask again how it is possible that anyone who has read *Billy Budd* carefully could ever describe it as Melville's "Testament of Acceptance." But we know the answer to that: Melville cunningly arranged to have certain kinds of readers arrive at exactly that mistaken interpretation. (...) no doubt but that Melville's wistfulness for belief had much to do with making him so furiously resentful (even jealous) toward Christian believers; furiously angry with God for being God, and for robbing him of belief.⁴¹

Em 1958, Richard Harter Fogle tenta conciliar e sistematizar as duas tendências de interpretar a última obra de Melville no ensaio "*Billy Budd* — Acceptance or Irony":

Billy Budd is both ironic and ambiguous, but its ironies and ambiguities are Melville's acceptance of the limits of interpretation: they are intended neither to confuse nor to mock. His world is as always organically one and yet incomprehensible, containing the conception of an absolute truth which is yet too complex and too far away for the vision of man to encompass.⁴²

A ideia de aceitação caracteriza a atitude de Melville perante os limites da interpretação, que se traduz na admissão honesta de algo inapreensível na realidade. Fogle explica a perspectiva irônica da obra com base nos seus aspectos trágicos, distinguindo, por um lado, a ausência de uma ironia que corresponde ao inverso do significado visível e, por outro lado, a presença da ironia que traduz uma consciência de complexidade, uma ironia trágica do destino.

A afirmação da análise irônica da obra surge em 1959 com o artigo de Phil Withim "*Billy Budd: Testament of Resistance*". Daí a designação de resistência por contraste a aceitação. Para Phil Withim, Vere incorpora a tirania do poder e a sua interpretação baseia-se no conceito de resistência nos seguintes termos:

In local context it is wrong to submit to unjust law. Those in power, such as Vere, should do all they can to resist the evil inherent in any institution or government. All men are flawed, but not all men are deprived; and we must not let those institutions designed to control the evil destroy the good. In a larger context, man should not resign himself to the presence of evil but must always strive against it.⁴³

⁴¹Lawrance Thompson, "View Points". *Twentieth Century Interpretations of Billy Budd*. Ed. Howard P.Vincent (Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971), p. 101.

⁴²Richard Harter Fogle, "*Billy Budd*— Acceptance or Irony". *Twentieth Century Interpretations of Billy Budd*. Ed. Howard P.Vincent (Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971), p. 42.

⁴³Phil Withim, "*Billy Budd: Testament of Resistance*". *Modern Language Quarterly*, 20, 2 (1959), 121.

Withim acentua a injustiça da morte de Billy e refere algumas contradições do argumento crítico de aceitação à obra.

Entre as décadas de cinquenta e setenta as opiniões dividem-se, mas é essencialmente a partir dos anos setenta que assistimos ao domínio da perspectiva irónica. Dos anos sessenta ressaltamos ainda alguns trabalhos consensuais quanto à adequação da problemática geral de *Billy Budd, Sailor* à rendição final de Melville: *Melville* (1962) de A. R. Humphreys, *The Example of Melville* (1962) de Warner Berthoff, *Herman Melville* (1968) de D. E. S. Maxwell e um artigo de Edward Rosenberry de 1965; estas são abordagens da vida e obra de Melville, contendo um último capítulo dedicado a *Billy Budd, Sailor*. As visões de Humphreys e Maxwell aproximam-se não só na brevidade e falta de aprofundamento do tema, mas também na caracterização da obra como uma história sobre o bem e o mal e a aceitação do destino, denotando o modo resignado e reconciliado de Melville.⁴⁴ Para Berthoff, o exemplo de Melville corresponde ao seu papel de explicador ("explainer"), na vontade de explicar os assuntos com exactidão completa e abundante. Berthoff sublinha a sua arte de possuir uma presença e energia contínua e imaginativa.⁴⁵ O capítulo "'Certain Phenomenal Men': The Example of *Billy Budd*" encarrega-se de destacar um aspecto novo, que é a qualidade fenomenal de carácter nos dois heróis, o mistério da magnanimidade em Billy e Vere. Para Berthoff a última obra de Melville constitui um esforço de concentração onde não encontramos qualquer espécie de luta do autor com Deus, com a sociedade, a lei ou a natureza, mas uma estabilidade de juízo e uma firmeza de apreensão que distinguem a magnanimidade intelectual do seu autor. Nesta linha de pensamento incluímos Edward Rosenberry, embora a ênfase do seu artigo "The Problem of *Billy Budd*" (1965) recaia sobre a rejeição veemente das interpretações irónicas da obra:

⁴⁴ A. R. Humphreys, *Melville* (Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1962), pp. 111-4. D. E. S. Maxwell, *Herman Melville* (London: Routledge and Kegan Paul, 1968), pp. 88-96.

⁴⁵ Warner Berthoff, *The Example of Herman Melville* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1962), p. 5: "The particulars of the work itself — themes, ideas, procedures, forms — come to seem to a degree incidental. We grow aware of something further, of a continuous imaginative presence and energy sustaining these particulars and positively generating them, of a distinct and original signature suggestive of some whole new apprehension, and corresponding organization, of things".

Billy Budd was never conceived as a puzzle for our solution or a choice for our decision, but rather as a course of events for our contemplation. Unfortunately, the polemical virus runs strong in the scholar-critic, and the natural effect of being drawn into the story is to take sides on its warring values.⁴⁶

Apesar de reconhecer um certo paradoxo na figura de Vere e o tom irónico na presença do capelão do navio, Rosenberry baseia-se na sinceridade da dedicação da obra a Jack Chase para defender que Melville não utiliza a retórica da ironia, pois a história não é moralmente absurda.

Torna-se curioso verificar que nos anos sessenta os estudos com perspectiva irónica centram-se essencialmente na análise do capitão Vere, por exemplo: The Long Encounter: Self and Experience in the Writings of Herman Melville (1960) de Merlin Bowen, The Fine Hammered Steel of Herman Melville (1968) de Milton R. Stern, e o artigo "Nelson and Vere: Hero and Victim in *Billy Budd, Sailor*" (1967) de Ralph W. Willett.

Sendo o livro de Merlin Bowen dedicado ao eu na obra de Melville, a sua incidência recai nas oposições civilização / natureza, racionalidade (cabeça) / sentimento (coração), problematizadas nas acções do capitão Vere. Tal como o capitão Delano no conto "Benito Cereno", Vere sofre de uma cegueira que o impede de ver o poder do bem emanado por Billy e operante nos corações dos homens. Bowen valoriza que a sabedoria advém do coração, e não da razão. Nestes moldes, Vere é acusado de ser um defensor da lei, do racional, tornando-se um servo na cidade de Caim. Bowen conclui que a última mensagem de Melville deve ser procurada em Clarel e não em Billy Budd, Sailor, identificando-a com a persistência e a afirmação do desafio, próprio de Melville, e não com uma atitude de rendição ("deathbed recantation of his earlier protests"):

Surely, though, it must come as a shock to any reader of Melville to find him here at the end of a long and deeply considered life with nothing more to show for it than this sorry wisdom of resignation to a forced complicity in evil.⁴⁷

⁴⁶Edward H. Rosenberry, "The Problem of *Billy Budd*", *PMLA*, 80, 5 (1965), 497-8.

⁴⁷Merlin Bowen, The Long Encounter: Self and Experience in the Writings of Herman Melville (Chicago and London: Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1963), p. 217.

Milton R. Stern analisa as ambiguidades de Vere, acentuando a sua consciência histórica que manipula os acontecimentos. No seu estudo, Stern identifica Vere como o único Deus antropocêntrico que controla os destinos de forma a atingir um coração humano indestrutível através do sacrifício do eu à necessidade histórica. A ideia de sacrifício está presente na relação Vere / Billy valorizada por Stern, que não defende a aceitação de Melville mas a presença de um tom de amargura. Este é adequado ao facto de o homem nunca poder criar um destino ao seu dispor, assim como ao facto de ser a sociedade a determinar a história:

Because in *Billy Budd* Melville comes most closely to grips with the problem of rule, the political alternative to his metaphysical rejections, and because the facts of his experience showed him no solution to the problem, *Billy Budd* has the angry, bitter, frustrated tone which too few readers have noticed in their agreement to call the story a testament of acceptance.⁴⁸

O contexto histórico de *Billy Budd, Sailor*, também realçado por Ralph W. Willett, é responsável pela obsessão de Vere com o perigo de motim. Vere é reportado à condição de vítima das suas próprias ambiguidades e das esperanças humanas, em oposição ao heroísmo de Nelson. Willett desenvolve a limitação de Vere com base na ironia das descrições que Melville apresenta.⁴⁹

Na década de setenta destacamos *Melville: The Ironic Diagram* (1970) de John Seelye e a colectânea de Faith Pullin *New Perspectives on Melville* (1978). Seelye desenvolve a ideia de um diagrama de forças opostas nas obras de Melville, a partir das figuras geométricas do círculo para a harmonia dos elementos naturais e da linha para a acção do agente humano da demanda. Seelye realça a presença da ironia no debate entre esses impulsos irreconciliáveis:

Most of Melville's structures involve a planetary balance of forces, in which the narrative thrust — the forward movement of a quest — is countered by a system of paradoxical contrasts. Epical counterpoise in *Moby-Dick*, satiric equipoise in *The Confidence-Man*, this symposiumlike arrangement of possibilities is consistently ironic, an ambiguous diagram found throughout Melville's writings.⁵⁰

⁴⁸ Milton R. Stern, *The Fine Hammered Steel of Herman Melville* (Chicago and London: University of Illinois Press, Urbana, 1968), p. 210.

⁴⁹ Ralph W. Willett, "Nelson and Vere: Hero and Victim in *Billy Budd, Sailor*", *PMLA*, 82, 5 (1967), 370-6.

⁵⁰ John Seelye, *Melville: The Ironic Diagram* (Evanston: Northwestern University Press, 1970), p. 9.

Da colectânea de Pullin realçamos o ensaio de C. N. Manlove "An Organic Hesitancy: Theme and Style in *Billy Budd*" pela oposição natureza / civilização, que se centra na análise da ironia do defeito vocal de Billy, contraposta ao discurso fabricado pela civilização. Ai Manlove radica o debate de Melville com a forma artística e com as próprias palavras.⁵¹

A partir dos anos oitenta verificamos uma tendência geral para considerar a presença da ironia sob a incidência de um ou outro aspecto ainda pertinente e pouco esclarecido. Podemos encontrar, todavia, apreciações mais abrangentes que parecem admitir a multiplicidade de leituras, como a de Peter J. Bellis em No Mysteries Out of Ourselves: Identity and Textual Form in the Novels of Herman Melville (1990):

(...) it [*Billy Budd*] deliberately opens itself to any number of incompatible readings, without valorizing any one of them. It is at once a testament of acceptance, resistance, and ambiguity; it is, at one and the same time, essentially a story of political, psychological, and religious conflict.⁵²

As opiniões críticas sobre a controvérsia do testamento de aceitação e de resistência ajudam-nos a compreender a avaliação da obra ao longo do tempo, assim como a integrar o nosso estudo numa linha de pensamento que detecta o tom irónico no discurso melvilleano, não só em *Billy Budd, Sailor*, mas também nas obras que a precedem. A análise de inconsistências na última narrativa ficcional de Melville permite a rejeição da corrente que defende a aceitação final do autor. Esta tomada de consciência verifica-se nas críticas mais recentes, que valorizam o poder subversivo da escrita de Melville, isto é, a sua capacidade para desconstruir significados aparentemente definidos.

⁵¹C. N. Manlove, "An Organic Hesitancy Theme and Style in *Billy Budd*". New Perspectives on Melville. Ed. Faith Pullin (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978), p. 298.

⁵²Peter J. Bellis. No Mysteries Out of Ourselves: Identity and Textual Form in the Novels of Herman Melville (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990), pp. 166-7.

No âmbito das obras de Melville, Billy Budd, Sailor surge numa posição privilegiada, visto que encerra todo um percurso artístico marcadamente absorvido por uma constante meditação de cariz filosófico. O pensamento de Melville revela um cepticismo que se destaca pela consciência das ambiguidades do real, ou seja, dos conflitos gerados pela natureza contraditória da realidade. Subjacente a essa postura céptica do autor podemos destacar a reflexão crítica sobre a complexidade da mensagem religiosa do cristianismo, veiculada pela palavra bíblica. A nossa escolha pelo estudo de Billy Budd, Sailor radica, precisamente, no interesse suscitado pela aparente incoerência na utilização do simbolismo bíblico. Com efeito, na imagética de Melville parece-nos relevante a recorrência à Bíblia uma vez que oferece a oportunidade de construir novos significados. Assim, no presente trabalho propomo-nos analisar o fenómeno da intertextualidade entre Billy Budd, Sailor e a Bíblia.

Ao partir da tentativa de definir a posição de Melville face à instância de Deus, o primeiro capítulo permite-nos enquadrar Billy Budd, Sailor no seu trajecto espiritual, assim como conjugar o autor com a tendência secular do século XIX. Com base na referência à teorização sobre a intertextualidade procuramos explicitar a sua presença na construção do romance em Melville. Num segundo momento, destacamos o simbolismo bíblico de Adão e de Cristo ao longo das obras do autor, já que consistem nas duas temáticas centrais problematizadas em Billy Budd, Sailor.

Porque o simbolismo bíblico instala significações diversas através de uma presença e de uma ausência, dedicamos o segundo capítulo à análise dos mecanismos intertextuais entre a obra e a Bíblia, enquanto destinamos o terceiro capítulo ao estudo da representação da ausência desses processos. No segundo capítulo, reflectimos sobre o percurso do protagonista, Billy Budd, que partilha de traços comuns com os episódios da queda de Adão e da Paixão de

Cristo. Para nos ajudar a compreender a funcionalidade dessas alusões bíblicas no texto de Melville recorremos às epístolas de S. Paulo.

O terceiro capítulo termina este trabalho acentuando a importância da personagem secundária Dansker enquanto figura do esvaziamento de significados bíblicos. O contributo dessa reflexão assenta na descoberta de técnicas enunciativas que aproximam as presenças do narrador e do autor, assim como na evidência da manipulação irónica na obra.

Capítulo I - Secularização e Intertextualidade

Ao reflectir sobre a ficção narrativa de Herman Melville, para além de reconhecermos a sua necessidade em questionar os valores filosóficos, religiosos e histórico-culturais, no contexto social da América do século XIX, assim como a sua tendência para meditar sobre os conceitos estético-literários, pretendemos evidenciar a presença do simbolismo bíblico na sua obra e em particular em Billy Budd, Sailor. O seu contributo literário exprime-se não só como reinterpretação do conhecimento do mundo e da natureza humana, mas também como testemunho narrativo da possibilidade de explorar formas simbólicas capazes de veicular esse mesmo conhecimento. Melville confronta-se com os aspectos mais misteriosos do real e questiona o sentido da própria existência em registos de escrita que cunham o perfil de uma demanda de cariz espiritual. Esta impõe-se como uma fuga ao vazio, ou seja, evidencia a necessidade do autor em desvendar o inexplicável que se oculta na visibilidade do real. Melville ilustra os esforços do eu que recusa o pensamento conformista abrigado à luz das convenções, quer literárias quer filosóficas. O seu espírito busca a totalidade do conhecimento capaz de iluminar a significação obscura dos comportamentos humanos, o silêncio das contradições e o código secreto dos fenómenos naturais poderosos. A partir desta reflexão, o caminho de Melville desenha-se para os recantos do espírito, para o reino da interioridade humana, afirmando-se como um desafio ao próprio conceito de criatura. Em algumas das temáticas escolhidas para as suas obras verifica-se uma aproximação às inovações românticas da época: a exploração da alma humana, o fascínio pelo sobrenatural e pelo horrível, a valorização do natural oposto ao racional, a exaltação do poder criativo do artista, a capacidade em alcançar o mundo transcendente do desconhecido e o impulso para apreender as verdades últimas. Apesar

de reflectir algum do desassossego romântico, Melville desenvolve uma demanda própria que, partindo da inquietação espiritual, avança numa contenda do eu com a fronteira da sua própria compreensão. As ambiguidades do real são destacadas na ambiciosa tarefa de apreender o posicionamento da criatura face ao criador, ou seja, do homem perante Deus. Ao remeter continuamente para o relacionamento da criatura consigo mesma e com o seu criador, Melville reavalia a própria noção de existência:

Why, ever since Adam, who has got to the meaning of this great allegory — the world? Then we pygmies must be content to have our paper allegories but ill comprehended. ¹

Neste questionar da pequenez do homem face à grandeza do mundo, Melville recorre à referência a Adão como o símbolo da perda do acesso ao sentido total da vida humana. O eu debate-se com o desaparecimento da decifração do mistério oculto na realidade. Adão significa a limitação do homem confinado à incompreensão do seu destino. Daí a reavaliação das ambiguidades do mundo através do aprofundamento do conceito de natureza humana. A consciência do limite humano conduz Melville à exploração do combate entre forças contraditórias do bem e mal, da confiança e desconfiança, da obediência e rebeldia, da verdade e ilusão, do visível e invisível. Ao retratar este entrecruzar de oposições, Melville valoriza o estudo do mundo interior, isto é, da complexidade da alma humana:

It is no pleasing task, nor a thankful one, to dive into the souls of some men; but there are occasions when, to bring up the mud from the bottom, reveals to us on what soundings we are, on what coast we adjoin. ²

Este passo de White-Jacket traduz a necessidade persistente de Melville em aprofundar o reino misterioso da interioridade. Assim se define a demanda do autor em atravessar a fronteira dos limites humanos.

¹ Eleanor Melville Metcalf, op. cit., p. 128. Excerto de uma carta de Melville a Nathaniel Hawthorne datada de Novembro de 1851.

² White-Jacket, p. 208.

Na sua apreciação crítica de Melville, Richard H. Brodhead recupera esta imagem de "mergulhar" para descrever o modo como o autor aborda obsessivamente os mistérios ontológicos. Brodhead refere a tarefa paradoxal da escrita de Melville que é constituída pela conjugação de uma reflexão filosófica com uma narrativa ficcional:

As an artist Melville is thus engaged in the paradoxical task of seeking to make sense of something that he insists from the outset defies comprehension. His effort as a novelist is to construct a fiction sufficiently organized to evoke as a real presence a mystery that lies beyond its own powers of explanation.³

Esse algo que desafia a compreensão, como afirma Brodhead, identifica-se com a ideia de Melville de que um significado inescrutável se esconde na realidade visível. Este é traduzido em *Moby-Dick* como "the image of the ungraspable phantom of life".⁴ As personagens, os enredos e os cenários das histórias narradas por Melville aludem a essa presença, a partir da qual é possível estabelecer ligações directas com o conceito de criação divina. A incapacidade de compreender a razão da existência, o problema do universo, assim como as limitações humanas face ao poder divino, constituem a base do atribulado pensamento de Melville sobre Deus.

Para compreendermos a presença do texto bíblico na ficção narrativa melvilleana torna-se pertinente a análise da relação do autor com a divindade. Para além de distinguirmos traços de um confronto interior e pessoal, em muitos passos quer da sua correspondência quer da sua obra artística, também encontramos aí reflexos do pensamento teológico da época.

É no século XIX que o estudo da Bíblia se separa do estudo da literatura secular e que as interpretações da Bíblia assentes no significado literalmente histórico sofrem uma evolução para a aceitação do seu valor simbólico. Começa-se a aceitar que tanto a narrativa mítica e simbólica como a ficcional podem veicular verdades tão importantes como a história factual.⁵ As reflexões de Coleridge, em *Confessions of an Inquiring Spirit* (1840), são sintomáticas da

³ Richard H. Brodhead, *Hawthorne, Melville and the Novel* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976), p. 129.

⁴ *Moby-Dick*, p. 95.

⁵ Stephen Prickett, "Biblical Hermeneutics". *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Eds. Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck (London: Routledge, 1991), p. 661.

mudança de perspectiva no estudo dos textos sagrados. Coleridge afirma que a Bíblia deve ser lida como qualquer outro livro, defendendo a aplicação de um método hermenêutico que é apropriado tanto para o romance secular como para o texto sagrado.⁶ Ao insistir no valor simbólico da Bíblia, Coleridge afasta-se do modo de interpretação tradicional que dominava a crítica bíblica desde a Idade Média, segundo a qual a leitura histórica das Escrituras, sempre literalmente entendida, deveria conter um valor espiritual e sacramental. Em Melville confluem não só essas inovações apontadas por Coleridge no que respeita à consulta e utilização da Bíblia como se de qualquer outro livro se tratasse, mas também a reflexão teológica que exprime a consciencialização do indivíduo-criatura face ao Deus-criador; esta questão é comum aos poetas românticos que se interrogam sobre o estatuto do artista criador. O pensamento de Melville recebe influências ao mesmo tempo que desenvolve um percurso próprio baseado na problemática do cepticismo face à religião. O eu põe em causa a noção de criatura de Deus assim como a validade da crença na criação divina.

O tratamento de Deus nas cartas e nas obras literárias é diferenciado pelo grau de distanciamento do eu. Enquanto nas cartas surge o eu humano de Melville em oposição à instância superior de Deus, nas obras esse eu pertence ao narrador ou a uma personagem, que nem sempre subscreve as opiniões do seu autor. Redburn, por exemplo, protagoniza a voz que venera Deus:

(...): yet we feel and we know that God is the true Father of all, and that none of his children are without the pale of his care.⁷

Ahab, por exemplo, desafia Deus rejeitando-O:

Close! stand close to me, Starbuck; let me look into a human eye; it is better than to gaze into sea or sky; better than to gaze upon God.⁸

⁶Op. cit., pp. 654, 61.

⁷Redburn, p. 205.

⁸Moby-Dick, p. 652

Tommo, o narrador e protagonista de Typee, debate-se não com Deus em termos pessoais, mas com o procedimento dos agentes da instituição religiosa do cristianismo. Sendo este outro alvo do enfoque de Melville ao abordar a temática religiosa, verificamos que a ênfase do autor na crítica aos missionários nas ilhas do Pacífico se prende com os problemas de assimilação entre culturas diferentes. Melville acentua os prejuízos que resultam do encontro entre os elementos da civilização cristã e do povo primitivo das ilhas. O texto melvilleano pretende denunciar determinadas situações de abuso que denotam o esquecimento dos propósitos religiosos dos europeus nos mares do sul:

In short, missionary undertaking, however it may be blessed of Heaven, is in itself but human; and subject, like everything else, to errors and abuses. (...) In a word, here, as in every case where Civilization has in any way been introduced among those whom we call savages, she has scattered her vices, and withheld her blessings.⁹

Através da crítica aos missionários, em Typee e Omoo, Melville transmite a ideia de fracasso da mensagem cristã e da incompetência da igreja institucionalizada. Outro aspecto que Melville censura consiste na associação do cristianismo ao mundo da guerra, isto é, na incoerência da instituição religiosa da paz se enquadrar numa atmosfera de violência. Este aspecto é recorrente em White-Jacket e Billy Budd, Sailor. Nesta última obra, Melville afirma que o sacerdote cristão está ao serviço de Marte, o deus da guerra. O narrador interroga-se sobre o antagonismo desta situação realçando a incongruência presente na conduta do capelão do navio em não aplicar a moral cristã aos agentes da força:

Bluntly put, a chaplain is the minister of the Prince of Peace serving in the host of the God of War — Mars. As such, he is as incongruous as a musket would be on the altar at Christmas. Why, then, is he there? Because he indirectly subverts the purpose attested by the canon; because too he lends the sanction of the religion of the meek to that which practically is the abrogation of everything but brute Force.¹⁰

⁹ Typee (London: Everyman, 1993), pp. 203-4.

¹⁰ Billy Budd, Sailor (London: Penguin Books, 1985), pp. 398-9.

Quanto à oposição Deus / eu humano nas cartas, Melville salienta as suas inquietações desde 1846 quando recebe uma Bíblia ("Testament & Psalms"), como prenda da sua tia Jean Melville;¹¹ aí copia um excerto, sem referência do autor, que aborda a semelhança entre o criador e a sua criatura. Através de uma situação hipotética, este passo coloca as duas entidades num plano de igualdade para explicar que um ocasional desacordo com o conceito de Deus provém da vontade humana de procurar em cada exemplar de qualidade e beleza no homem um ponto comum a Deus. Se esta reflexão aponta, por um lado, para uma atitude justificativa da arrogância de equiparar o homem a Deus, por outro lado, não deixa de transmitir a tendência da época de considerar a incompreensível limitação humana face à onnipotência de Deus.

A relação criador / criatura problematizada em muitas das obras de Melville deve ser encarada no contexto global da época em que se realiza a evolução dos significados religiosos para a esfera da secularização. No século XIX assiste-se a uma transferência da ênfase em Deus feito homem para a elevação do homem divinizado, ou seja, em linguagem bíblica, da incarnação para a ascensão. Esta mudança reside no modo de apreender o fenómeno da crucificação.¹² A humanização da divindade e a divinização do homem constituem modos de expressão pretensiosos, que são partilhados por um contexto filosófico-cultural onde se exalta, e até endeusa, o eu criador do poeta romântico. A nível da narrativa em prosa, basta recordar a provocação arrebatada de Ahab a Deus ou o fenómeno messiânico de virtude em Billy Budd para comprovarmos a ênfase no homem divinizado. Assim, também se justifica a impaciência de Melville em ter acesso à sabedoria divina, controladora da existência humana, que o autor exprime numa atitude de desconfiança e de cepticismo:

¹¹ Eleanor Melville Metcalf, op. cit., p. 37.

¹² F. O. Matthiessen, op. cit., p. 446. Apesar de longa, esta explicação de Matthiessen elucidar-nos sobre a transformação a nível das mentalidades do século XIX: "Anyone concerned with orthodoxy holds that the spiritual decadence of the nineteenth-century can be measured according to the alteration in the object of its belief from God-Man to Man-God, and to the corresponding shift in emphasis from Incarnation to Deification. Melville did not use those terms, but he had been responsive himself to that alteration, from belief in the salvation of man through the mercy and grace of a sovereign God, to belief in the potential divinity in every man. That alteration centered around the Crucifixion. By Melville's time, and especially in protestant, democratic America, the emphasis was no longer on God become Man, on the unique birth and Divinity of the Christ, who was killed and died back into eternal life; but on the rebel killed by an unworthy society, on Man become the Messiah, become God".

And perhaps, after all, there is *no* secret. We incline to think that the Problem of the Universe is like the Freemason's mighty secret, so terrible to all children. It turns out, at last, to consist in a triangle, a mallet, and an apron. — nothing more! We incline to think that God cannot explain His own secrets, and that He would like a little information upon certain points Himself. We mortals astonish Him as much as He us. But it is this *Being* of the matter; there lies the knot with which we choke ourselves.¹³

Neste passo de uma carta a Hawthorne, de Abril de 1851, Melville parece anular hipoteticamente aquilo que tanto o atormenta (note-se o sublinhado do autor na frase "And perhaps, after all, there is *no* secret."). Verificamos um tom de suspeita e de ironia face à eficácia da concepção divina para com o universo que criou. A questão criador / criatura surge com a analogia das duas entidades através da atribuição de uma certa ignorância e incompetência à divindade ("God cannot explain His own secrets"). Se nesta carta Melville nivela o homem e Deus através da diminuição da capacidade de Deus, numa outra, de Junho do mesmo ano, assistimos a essa comparação mas através da elevação do homem ao estado divino como possuidor de todos os segredos. Melville imagina-se no paraíso com o seu amigo Hawthorne:

If ever, my dear Hawthorne, in the eternal times that are to come, you and I shall sit down in Paradise, in some little shady corner by ourselves; (...) then, O my dear fellow-mortal, how shall we pleasantly discourse of all the things manifold which now so distress us, — when all the earth shall be but a reminiscence, yea, its final dissolution in antiquity.¹⁴

A ânsia de possuir uma sabedoria superior integra-se na reflexão sobre as limitações humanas e sobre Deus, que se torna mais evidente na convivência amigável com Hawthorne, tanto em cartas como em encontros pessoais.

Apesar de o nosso estudo não assentar exclusivamente na análise da vivência espiritual de Melville, nos seus problemas de consciência e de fé, não podemos deixar de referir o comentário de Nathaniel Hawthorne a este respeito. No seu diário de 1856, Hawthorne descreve o encontro entre os dois amigos em Inglaterra:

¹³Eleanor Melville Metcalf. op. cit., p. 105. Passo de uma carta de Melville escrita a Hawthorne em Abril de 1851.

¹⁴Op. cit., p. 108. Excerto de uma carta de Melville a Hawthorne datada de 29 de Junho de 1851.

Melville, as he always does, began to reason of Providence and futurity, and of everything that lies beyond human ken, and informed me that he had "pretty much made up his mind to be annihilated"; but still he does not seem to rest in that anticipation; and I think, will never rest until he gets hold of a definite belief. It is strange how he persists — and has persisted ever since I knew him, and probably long before — in wandering to and fro over these deserts, as dismal and monotonous as the sand hills amid which we were sitting. He can neither 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; he has a very high and noble nature, and better worth immortality than most of us.¹⁵

Esta é uma das apreciações mais elucidativas registrada sobre Melville durante a sua vida. Hawthorne capta as inquietações mais profundas atribuindo-as à ausência de uma fé definitiva, o que coloca Melville numa situação de instabilidade, de crise e de indefinição: "He can neither believe nor be comfortable in his unbelief". Esta é a definição lapidar, que nos orienta para o reconhecimento do desassossego espiritual de Melville e para a sua incessante, e quase obsessiva, demanda de sentido. A imagem das caminhadas no deserto, a que Hawthorne associa a incerteza da fé em Melville, articula-se com um sentido de solidão, tristeza e monotonia próprio das paisagens áridas, a que não é alheia uma certa esterilidade. Ora, em Melville, se por um lado compreendemos a solidão derivada das suas dúvidas existenciais, por outro lado é-nos difícil conceber um espaço vazio e infértil de espiritualidade. Determinantes para a exploração, mais ou menos exaustiva, de temas controversos e para a construção de enredos, mergulhados em conturbadas divagações metafísicas, são essas caminhadas difíceis mas fecundas. O passo de Hawthorne, acima transcrito, é muitas vezes tomado como sintomático do perfil religioso de Melville, como a definição perfeita da postura de Melville face a Deus e à religião. Porém, este aproveitamento sofre o perigo de generalização, pois não podemos esquecer que esse estado de espírito corresponde a um certo período de tempo, posterior à escrita de The Confidence-Man. Esta obra é povoada por personagens de carácter ora messiânico ora satânico, reproduzindo a exaustiva especulação sobre o ser e o parecer num

¹⁵ Jay Leyda, The Melville Log: A Document Life of Herman Melville 1819-1891 (New York: Gordian Press, 1969), p. 529. Passo do diário de Hawthorne de Novembro de 1856, aquando do seu encontro com Melville em Liverpool.

representação irónica da existência, onde o autor atinge o auge da sua capacidade satírica.¹⁶ É compreensível que o cepticismo inerente à perspectiva autoral dessa obra manifeste o estado de falência espiritual que para Melville equivale a "to be annihilated". Note-se ainda que é neste período de 1856-57 que Melville empreende uma viagem à Terra Santa. Este constitui um destino curioso para alguém que se considera aniquilado espiritualmente, facto que tem originado especulações nos críticos, como por exemplo a sugestão de um esforço de Melville em recuperar o verdadeiro espírito cristão.¹⁷ Contudo, se procurarmos um esclarecimento sobre os efeitos das visitas a lugares sagrados em Melville, o seu diário de viagem pouco revela, reduzindo-se a curtas descrições factuais habitadas por uma atmosfera de estranheza e solidão.¹⁸

The color of the whole city is grey & looks at you like a cold grey eye in a cold old man. — its strange aspect in the pale olive light of the morning... In the emptiness of the lifeless antiquity of Jerusalem the emigrant Jews are like flies that have taken up their abode in a skull. (...) On way to Bethlehem saw Jerusalem from distance — unless knew it, could not have recognized it — looked exactly like arid rocks.¹⁹

É interessante verificar que o deserto como metáfora do espírito de Melville, que Hawthorne utiliza no seu diário em 1856, corresponde à realidade física que Melville encontra na Terra Santa e é descrita no seu diário em 1857. Nessas descrições denotamos um sentido de profunda solidão e de espiritualidade silenciada, mas hesitamos em atribuir a Melville qualquer tipo de niilismo militante decorrente da insuficiência da mensagem cristã, assim como em afirmar a sua ruptura consciente e definitiva para com um sistema de valores religiosos que, embora em crise, ainda era capaz de veicular alguma autoridade divina necessária à compreensão do mundo.

¹⁶G. R. Thompson, "The Development of Romantic Irony in the United States". *Romantic Irony*. Ed. Frederick Garber (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), p. 289.

¹⁷William Braswell, *Melville's Religious Thought: An Essay in Interpretation* (New York: Octagon Books, 1973), pp. 108-9.

¹⁸Jay Leyda, op. cit., pp. 544-7.

¹⁹Op. cit., p. 546. Excerto do diário de Melville durante a viagem à Terra Santa em Janeiro de 1857, donde destacamos ainda a impressão visual que os rochedos da paisagem da Judeia provocam em Melville — em vez de uma reflexão profunda sobre algum tema metafísico que a aridez possa sugerir, a imaginação do autor inventa histórias com algum sentido de humor: "Judea is one accumulation of stones — Stony mountains & stony plains; stony torrents & stony roads; stony valleys & stony fields, stony homes & stony tombs (...) My theory is that long ago, some whimsical King of the country took it into his head to pave all Judea, and entered into contracts to that effect; but the contractor becoming bankrupt mid-way in his business, the stones were only dumped on the ground, & there they lie to this day". Sublinhado do autor.

Torna-se difícil avaliar o impacto desta aridez paisagística no pensamento religioso de Melville, embora no seu regresso à América exprima a decisão de abandonar a escrita, indício de uma provável crise de criatividade.²⁰ Todavia, mais tarde dedica-se à poesia e encerra a sua carreira artística com a ficção narrativa de Billy Budd, Sailor.

As cartas dos últimos anos não nos ajudam a decifrar a evolução ou mesmo a posição final de Melville sobre os seus problemas teológicos. Deste modo, a tendência da crítica consiste em extrair das obras ficcionais possíveis directrizes neste sentido. O estudo de William Braswell, Melville's Religious Thought: An Essay in Interpretation, acentua várias áreas temáticas em Melville: oposição cabeça / coração, a natureza de Deus, a divindade do homem, a doutrina da queda, a imortalidade e a natureza moral do homem. No percurso artístico de Melville, Braswell situa Moby-Dick como o momento de confronto entre Melville e o poder divino.²¹ Trata-se de uma abordagem herege, para Braswell, quanto ao problema do mal na natureza humana e a sua incoerência com a ideia de um Deus benevolente.²² Depois de 1852, Braswell considera que Melville continua incapaz de encontrar uma explicação satisfatória para os seus problemas religiosos e, depois de analisar a desilusão das personagens de Clarel, aponta para o encontro de Melville com a paz espiritual, tristemente alcançada através da aceitação da existência do mal no homem, em Billy Budd, Sailor:

Billy Budd, completed a few months before Melville's death, reaffirms the wisdom of resigning the heart to the fate of man. In this tragic narrative Melville attained more calmness in treating the problem of evil than he had ever attained before. The passage of the "natural depravity" of Claggart refers to the Deity as responsible for evil, but there is no railing at the Deity. Here Melville is concerned not with the question of why evil exists, but of how man should accept its intricate and desolating effect.²³

²⁰ Op. cit., pp. 165-6. O desinteresse de Melville pela escrita é comprovado por uma carta, datada de 2 de Junho de 1857, que Lemuel Shaw, cunhado de Melville, escreve a Samuel Shaw: "Herman returned in the City of Manchester about ten or twelve days ago (...) I gave a dinner party for him & had a very pleasant one. Dr. Holmes & the two Danas &c Herman says he is not going to write any more at present & wishes to get a place in the N. Y. Custom House".

²¹ William Braswell, op. cit., p. 55.

²² Ibid., p. 73: "Melville's inability to account for evil had made him conclude that the Christian conception of a wholly benevolent Deity is wrong, and he had arrived at the point where he could give full artistic expression to his heretical view without suffering pangs of conscience".

²³ Ibid., p. 122.

Com efeito, não encontramos um combate tão impetuoso e intenso entre a voz humana e Deus, como em Moby-Dick, apesar de a responsabilidade do criador na presença do mal na natureza humana ser de novo um dos alvos temáticos de Melville. Contudo, não podemos concordar com o conformismo final atribuído a Melville (segundo William Braswell "the wisdom of resigning the heart to the fate of man"), visto que a sua rebeldia tão duradoura e persistente dificilmente poderia descobrir sabedoria na resignação e aceitação pacífica. Pensamos que a postura teológica de Melville evidencia dois aspectos: por um lado, a crítica ao cristianismo no funcionamento das suas instituições, isto é, o poder instituído da religião; nesta reflexão, também presente noutros autores, Melville proporciona o encontro do sagrado com o profano através da convivência entre crenças diferentes personificadas, por exemplo, por Tommo e os nativos de Typee ou por Ishmael e Queequeg.²⁴ Por outro lado, a consciência de um eu que sente cepticismo perante a criação divina e o próprio criador, ou seja, um sujeito que questiona a coerência da concepção do mundo segundo a doutrina cristã, colocando em dúvida os valores absolutos postulados por esta. Se for possível desvendar em Billy Budd, Sailor a inquietação teológica do próprio autor, esta reside na dimensão de duplicidades e realidades inconsistentes, nomeadamente no estabelecimento de paralelos simbólicos das personagens e das suas acções, que traduzem a consciência inadaptada do próprio autor. Ao contrário do que Braswell afirma, Melville não descarta a razão da existência do mal, nem se preocupa com o modo como o homem tem de aceitar esse mal, mas sim com a forma como o homem tem de aprender a superar, a resistir aos efeitos do mal no mundo. Ao considerar que Melville em Billy Budd, Sailor atinge uma serenidade final, o estudo de Braswell, datado de 1943, insere-se na corrente crítica do testamento de aceitação que se opõe à do testamento da resistência postulada mais recentemente.²⁵ Apesar de termos presente a vivência espiritual de

²⁴ A crítica dos escritores americanos do século XIX ao cristianismo em oposição a outras religiões pagãs é explicada por David S. Reynolds em Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989), p. 47: "Ever since the late eighteenth century, American writers had commonly used fictions about faraway peoples or about angelic visitations as a safe means of airing liberal, sometimes quite skeptical notions. With remarkable frequency, the encounter with foreign beliefs in these popular works creates a *dialogue* that undermines religious certainty by exposing Christianity as just one among many world religions. More often than not, these works criticize American religion as intolerant, gloomy, and corrupt". Sublinhado do autor.

²⁵ As correntes críticas que interpretam Billy Budd, Sailor como testamento de aceitação e como testamento de resistência surgem integradas na referência à fortuna crítica da obra cuja abordagem tem lugar na introdução deste trabalho.

Melville no seu percurso biográfico, não pretendemos confundir a voz do autor com a do narrador, nem limitar-nos a classificar a sua última obra como uma mensagem intencionalmente escrita em forma de testamento, isto é, não podemos confiar na voz narrativa como tradutora fiel das ideias do seu autor, mas antes decifrar o distanciamento deste na utilização dos mecanismos que suscitam ambiguidades. Nestas transparece a rebeldia de Melville, ou seja, o impulso para descortinar uma significação profunda no real que parece óbvio:

All these things are not without their meanings.²⁶

Embora tardio, o retorno à narrativa em prosa em Billy Budd, Sailor permite-nos reconhecer uma visão dual da realidade e um espírito irónico comuns ao narrador de Moby-Dick e de The Confidence-Man, por exemplo. Tanto a acção e a apresentação das personagens, como a voz narrativa, que controla a alternância do enredo com reflexões, mais ou menos significativas, contêm ambiguidades, dúvidas e paradoxos que traduzem uma consciência que evoca algo mais do que a superfície do real. No texto de Melville, o poder da manipulação irónica exerce-se como uma evocação dupla e assim se vislumbra uma leitura alternativa. A edificação de significados ambíguos constitui um dos processos para exprimir a demanda de sentido do autor. Esta necessidade de discernir um rumo sublinha na montagem textual de mensagens a ausência de uma revelação do mistério existencial no mundo. Assim se estabelece um modo de expressão irónico que visa denunciar as incongruências do real. Uma vez que o alvo de Melville se situa no plano da espiritualidade humana, os seus textos apresentam exemplos de perfeição estruturados de forma inconsistente. O intuito destes traduz a crítica à falência das palavras, das religiões e das filosofias instituídas. Ao abordar a temática da ironia romântica, G. R. Thompson também acentua estes aspectos:

Ambiguities and paralleling of opposites recur throughout Melville's fiction, where religion and metaphysical themes exist in tension with social and political themes. Melville insistently assaults the discrepancy between the ideals of Christianity and the

²⁶ Moby-Dick, p. 131.

actuality of earthly human life. (...) God-figures prove to be crazed or Satanic; what seems the embodiment of pure evil also partakes of Christian charity; Adam-like messiahs prove to be ineffective and pathetic Christ-figures.²⁷

A ambiguidade, a dúvida e o paradoxo, inerentes à prática irônica, estão presentes nas narrativas de Melville, uma vez mais e também como reflexo de uma época. Os escritores românticos encontraram na ironia um espaço de liberdade intimamente ligado à consciência do artista como criador.²⁸ A ironia romântica nasce da consciência do carácter contraditório da realidade e constitui uma atitude de superação por parte do eu, ou seja, nos termos de Schlegel, a clara consciência da eterna agilidade da plenitude infinita do caos.²⁹ Em Billy Budd, Sailor o leitor é alertado para esse modo de percepção quando o narrador revela a incapacidade do protagonista em decifrar significados duplos na realidade que o rodeia:

To deal in double meanings and insinuations of any sort was quite foreign to his [Billy's] nature.³⁰

A perspectiva irônica de que Billy carece é necessária ao leitor para compreender uma história invadida por ambiguidades. O tema e o modo de expressão convergem para a ironia. A nossa interpretação envereda pela corrente crítica que se apoia na ironia de Melville e reconhece a tensão dos significados representados no enredo e suas personagens.

Na abordagem de temas que nem sempre agradam ao seu público evidencia-se o desvio, a presença da expressão irônica e do espírito subversivo de Melville. Esse efeito das áreas temáticas de reflexão deriva do poder criador da imaginação aliado a uma multiplicidade de leituras fecundas de outros textos. Com efeito, Melville constrói as suas narrativas a partir de uma rede de elementos retirados de outros textos. Por consequência, o seu texto institui-se como um ponto de encontro que implica o despoletar de associações variadas tanto a nível das

²⁷ G. R. Thompson, op. cit., p. 284.

²⁸ Lilian R. Furst, "Romantic Irony and Narrative Stance", Romantic Irony, Ed. Frederick Garber (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), p. 307.

²⁹ Vitor Manuel Aguiar e Silva, Teoria da Literatura (Coimbra: Livraria Almedina, 1984), p. 548. Transcrevemos a tradução que Aguiar e Silva faz da definição de Schlegel: "Ironie ist klares Bewusstsein der ewigen Agilität, des unendlichen vollen Chaos". Apesar de termos consciência da extensão da temática sobre a ironia romântica, não podemos deixar de aludir à sua influência em Melville. A abordagem à intencionalidade irônica do autor em Billy Budd, Sailor tem lugar no terceiro capítulo desta dissertação.

³⁰ Billy Budd, Sailor, p. 327.

ideias, como do estilo e das próprias estratégias textuais. Deste modo, o texto melvilleano remete-nos para os mecanismos da intertextualidade. Apesar de o cruzamento de textos num texto único ser um procedimento literário usual no século XIX, a sua teorização só se começou a delinear a partir dos anos sessenta deste século. Em seguida apresentamos uma breve reflexão sobre as teorias da intertextualidade.

THE SPACE OF INTERTEXTUALITY

THE SPACE OF INTERTEXTUALITY

THE SPACE OF INTERTEXTUALITY

THE SPACE OF INTERTEXTUALITY

THE SPACE OF INTERTEXTUALITY

THE SPACE OF INTERTEXTUALITY

* * *

Os encontros e desencontros de um texto em particular com outros textos, tanto a nível da presença de significado como da paráfrase verbal, pode gerar aproximação, e por isso repetição, ou pelo contrário ruptura, originando novas construções, novos caminhos. Por outras palavras, a estratégia intertextual traduz as relações que se estabelecem entre diferentes textos presentes num só. Esta noção que emerge no século XX é teorizada por autores como Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette, cujas teorias serão alvo da nossa atenção.

Em 1929 surge o revolucionário conceito de dialogismo, na obra Problems of Dostoevsky's Art de Bakhtin, que irá servir de base a toda a teoria sobre a intertextualidade. Ao analisar as obras de Dostoevsky, Bakhtin reprovava uma abordagem monológica, isto é, uma representação homogénea da realidade ou da expressão das opiniões pessoais do autor, definindo essas obras como polifónicas. Estas pertencem a um tipo de narrativa que insiste na coexistência e interacção de diferentes modos de usar a linguagem, maneiras de avaliar a realidade.³¹ Este conceito de dialogismo volta a aparecer na discussão do romance no ensaio "Discourse in the Novel", sublinhando a constante interacção entre significados, cada um com

³¹Thais Morgan, "The Space of Intertextuality", Intertextuality and Contemporary American Fiction, Eds. Patrick O'Donnell and Robert Con Davis (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989), p. 248.

o potencial de condicionar outros.³² Bakhtin encara a linguagem não só como um sistema de categorias gramaticais abstractas, mas também como uma dinâmica visão do mundo, como uma opinião concreta, assegurando uma compreensão mútua em todas as esferas da vida ideológica:

The novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types [raznorecie] and by the differing individual voices that flourish under such conditions. (...) These distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme through different languages and speech types, its dispersion into the rivulets and droplets of social heteroglossia, its dialogization — this is the basic distinguishing feature of the stylistics of the novel.³³

A polifonia dos textos de Dostoevsky é agora denominada "heteroglossia", ou seja, a condição básica que governa a operação de significado em qualquer expressão, incorporada no romance sob diversas formas (por exemplo, na tensão que o leitor reconhece existir entre a história do narrador e a história do autor, entre o discurso das personagens e o discurso autoral).³⁴ Para chegar a estas características do romance, Bakhtin aborda as origens do romance no ensaio "From the Prehistory of Novelistic Discourse", onde sublinha as formas mais antigas de representar a linguagem organizadas pelo riso, pelo ridicularizar da linguagem e do discurso de outrém, notando que as formas paródicas preparam o caminho ao romance.³⁵ Daí o conceito de apropriação que Bakhtin explora desde a Antiguidade Clássica até à Idade Média e Renascimento. Ao tratar os textos medievais denomina-os de mosaicos devido à construção baseada em outros textos, que em grande parte remete para as Escrituras:

³² Michael Holquist, ed., *The Dialogic Imagination by M. M. Bakhtin: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 1990), p. 426. "Dialogismo" é definido nos seguintes termos: "Dialogism is the characteristic epistemological mode of a world dominated by heteroglossia. Everything means, is understood, as a part of a greater whole — there is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others".

³³ M. M. Bakhtin, "Discourse in the Novel". *The Dialogic Imagination by M. M. Bakhtin: Four Essays*. Ed. Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1990), p. 263.

³⁴ *Ibid.*, p. 314. Heteroglossia é definida assim: "The base condition governing the operation of meaning in any utterance. It is that which insures the primacy of context over text. At any given time, in any given place, there will be a set of conditions — social, historical, meteorological, physiological — that will insure that a word uttered in that place and at that time will have a meaning different than it would have under any other conditions; all utterances are heteroglot in that they are functions of a matrix of forces practically impossible to recoup, and therefore impossible to resolve".

³⁵ M. M. Bakhtin, "From the Prehistory of Novelistic Discourse". *The Dialogic Imagination by M. M. Bakhtin: Four Essays*. Ed. Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1990), p. 60.

The boundary lines between someone else's speech and one's own speech were flexible, ambiguous, often deliberately distorted and confused. Certain types of texts were constructed like mosaics out of the texts of others. (...) The primary instance of appropriating another's discourse and language was the use made of the authoritative and sanctified word of the Bible, the Gospel, the Apostles, the fathers and doctors of the church.³⁶

Os textos medievais despedaçam a Bíblia em montagens paródicas, que constituem uma redução intencional e consciente, quase um "travesti", da linguagem sagrada:

In this work a correspondence of all details to Sacred Writ is strictly and precisely observed, but at the same time the entire Sacred Writ is transformed into carnival, or more correctly into Saturnalia.³⁷

Na introdução do termo "carnival" inferimos a mistura e ironização de categorias culturalmente sancionadas de acção e discurso. A noção de carnavalização da literatura corresponde a uma teoria da intertextualidade, relação sistemática que pode ser analisada entre os discursos literários e não literários.³⁸ Bakhtin concebe um processo dialógico que estrutura a própria noção de romance:

The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice.³⁹

Na esteira de Bakhtin, Julia Kristeva, em Séméiotiké: Recherches pour une Sémanalyse (1969), desenvolve a noção da leitura de outros textos num enunciado poético, cunhando o termo espaço textual múltiplo ou intertextual:

Il se crée, ainsi, autour du signifié poétique, un espace textuel multiple dont les éléments sont susceptibles d'être appliqués dans le texte poétique concret. Nous appellerons cet espace *intertextuel*. Pris dans l'intertextualité, l'énoncé poétique est un sous-ensemble d'un ensemble plus grand qui est l'espace des textes appliqués dans notre ensemble.⁴⁰

³⁶ Op. cit., p. 69.

³⁷ Op. cit., p. 70.

³⁸ Thais Morgan, op. cit., p. 249.

³⁹ M. M. Bakhtin, "Discourse in the Novel", op. cit., p. 261.

⁴⁰ Julia Kristeva, Séméiotiké: Recherches pour une Sémanalyse (Paris: Éditions du Seuil, 1969), p. 255. Sublinhado do autor.

O texto é considerado um aparelho linguístico que redistribui a ordem da língua através de diferentes tipos de enunciados anteriores ou sincrónicos:

Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire: 1. son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques; 2. il est une permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent.⁴¹

Quando se refere à dinamização da palavra literária enquanto cruzamento de superfícies textuais postulada por Bakhtin, Kristeva inclui as suas ideias revolucionárias de contestação social e política, e interpreta a noção de carnaval do seguinte modo:

Le discours carnalesque brise les lois du langage censuré par la grammaire et la sémantique, et par ce même mouvement il est une contestation sociale et politique: il ne s'agit pas d'équivalence, mais l'identité entre la contestation du code linguistique officiel et la contestation de la loi officielle.⁴²

Na sequência da definição da intertextualidade de Kristeva, Roland Barthes em S/Z, de 1970, descreve o texto com a metáfora da trança:

O conjunto dos códigos, a partir do momento que são utilizados no trabalho, na sequência da leitura, constitui uma trança (texto, tecido e *trança* são a mesma coisa): cada fio, cada código, é uma voz, essas vozes entrançadas — ou entrançando-se — dão forma à escrita; sozinha, a voz não trabalha, não transforma nada: *exprime*; mas, a partir do momento em que a mão intervém para reunir e bordar os fios inertes, há trabalho e há transformação.⁴³

O conceito de interpretação realça o texto como um conjunto de redes múltiplas, como uma galáxia de significantes, como uma pluralidade, para além de realçar o conceito de interpretação:

⁴¹ Op. cit., p. 113.

⁴² Op. cit., p. 144.

⁴³ Roland Barthes, S/Z. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. (Lisboa: Edições 70, 1980), p. 121. Sublinhado do autor.

Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre). é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito.⁴⁴

Barthes sublinha o encontro do leitor, que constitui uma pluralidade de textos, com o texto propriamente dito, outra pluralidade de textos:

*Eu leio o texto. (...) Quanto mais o texto é plural menos se escreve antes de eu o ler, não o submeto a uma operação preditiva — consequente com a sua natureza própria —, chamada leitura, e eu não é um sujeito inocente, anterior ao texto e que dele se serviria em seguida como de um objecto que se desmonta ou uma praça que se cerca.*⁴⁵

Em 1982, Gérard Genette toma a literatura como fundamentalmente transtextual ou uma construção em segundo grau feita de pedaços de outros textos. Em Palimpsestes: La Littérature au Second Degré, Genette instaura uma terminologia para os vários tipos de transtextualidade, termo que vem substituir o de Kristeva. Genette explica a transtextualidade como o objecto da poética:

*Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet object est la transtextualité, ou transcendence textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes».*⁴⁶

Nos cinco tipos de relações transtextuais, Genette distingue: a intertextualidade, que corresponde à presença efectiva de um texto noutro texto sob forma de citação, plágio ou alusão; a paratextualidade que traduz a aparência de outros textos em lugares definidos como título, subtítulo, em prefácios, pósfácios, epígrafes, etc; a metatextualidade que se estabelece num comentário a outro texto sem necessariamente o citar; a hipertextualidade que é a associação do hipertexto (texto primeiro) com o hipotexto (texto posterior) por via de uma transformação que pode ser a imitação através da paródia, do pastiche, por exemplo; e a arquitextualidade que constitui um conjunto de categorias gerais, tipos de discurso, modos de

⁴⁴Op. cit., p. 13.

⁴⁵Op. cit., p. 16. Sublinhado do autor.

⁴⁶Gérard Genette, Palimpsestes: La Littérature au Second Degré (Paris: Éditions du Seuil, 1982), p. 7. Sublinhado do autor.

enunciação, géneros literários, donde se ergue cada texto singular. Para Genette todas as obras são hipertextuais:

Et l'hypertextualité? Elle aussi est évidemment un aspect universel (au degré près) de la littérature: il n'est pas d'oeuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les oeuvres sont hypertextuelles.⁴⁷

Esta parece ser a ideia subjacente às teorias aqui delineadas, das quais extraímos a recorrência a outros textos como uma constante, como um traço inerente à própria ideia de texto. Um texto que se sobrepõe a outro, sem o dissimular mas deixando-o transparecer, como Genette afirma com a metáfora do palimpsesto.⁴⁸ Quer o dialogismo de Bakhtin, a intertextualidade de Kristeva, a pluralidade de Barthes ou a transtextualidade de Genette apontam para a evidência do jogo, da tessitura, da rede, do cruzamento entre vários elementos aproveitados de textos outros num texto presente e real, que atinge a sua plenitude no acto da leitura. No encontro do leitor com o texto cumpre-se a interpretação, que consiste num campo infinito de possibilidades, à volta das quais os críticos literários têm contribuído com a relevância de um ou outro aspecto para especificar o funcionamento do texto.

Embora breve e selectiva, esta abordagem sobre as teorias da intertextualidade contribui para o nosso estudo de Billy Budd, Sailor, uma vez que Herman Melville faz uso de constantes exercícios intertextuais ao longo da sua escrita. Mais do que um jogo de segmentos textuais, Melville procede a um cruzamento de visões do mundo. A construção do romance parte não só desta interpenetração, mas também da consciência do equilíbrio necessário entre factos reais e material ficcional. Esta última preocupação não se institui em Melville como uma teoria literária, mas antes como um conceito de estruturar o romance que está presente no espírito do artista. Em seguida procuramos ilustrar as bases para esta afirmação.

⁴⁷Op. cit., p. 16.

⁴⁸Op. cit., p. 451: "Cette duplicité d'object, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*, où l'on voit superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence". Sublinhado do autor.

A partir de uma reflexão profunda sobre a vida, Melville cria personagens com personalidades próprias, mergulhando-as no mundo da imaginação e da poesia.

Melville procede a uma leitura atenta que lhe permite cruzar na escrita perspectivas derivadas de uma variedade de simbolismos, culturas, mitologias e autores de épocas diferentes. Desde a Bíblia até aos autores clássicos como Shakespeare e Milton, passando pelos autores e pela mitologia da Antiguidade Clássica, pelo Cristianismo, Hinduísmo, Melville recorre até a personalidades da cena histórica.⁴⁹ Nesse processo de leitura, Melville é afectado por diversos autores que enriquecem a sua visão do mundo, como explica T. S. Eliot:

Knowledge of life obtained through fiction is only possible by another stage of self-consciousness. That is to say, it can only be a knowledge of other people's knowledge of life, not of life itself. (...) Now what we get, as we gradually grow up and read more and more, and read a greater diversity of authors, is a variety of views of life.⁵⁰

Estas visões são utilizadas nas narrativas de Melville com maior ou menor incidência desde Typee até Billy Budd, Sailor. Na intersecção dessas alusões participa também a subjectividade da experiência do autor enquanto marinheiro em viagens por oceanos e terras mais ou menos exóticas, capazes de colorir narrativas de aventuras, de reflexões filosóficas e de preocupações metafísicas. A temática da viagem ocorre como demanda da verdade e do conhecimento profundo da existência em muitas das narrativas de Melville, tornando-se mais explícita em Mardi, com a doentia procura de Taji por Yillah, em Moby-Dick, com a obstinada perseguição de Ahab à baleia branca, e em The Confidence-Man, com um grupo de variadas personagens que desordenadamente vão intervindo e suscitando dúvidas sobre o carácter humano ora honesto ora enganador.

49 Willard Thorp destaca Melville como um "leitor omnívoro" pela acumulação e variedade das suas leituras, na descrição do percurso biográfico do autor em Herman Melville (New York: American Book Company, 1938), p.xxiv: "Melville was all his life an omnivorous reader (of the kind Dr. Johnson admired) who reads from immediate inclination, led on by looking at the backs of books. The extent of his reading, apparent in the Coleridgean allusiveness of a few pages of White-Jacket or Moby-Dick, places him among the best read of American writers".

50 T.S. Eliot, "Religion and Literature". Selected Essays (London and Boston: Faber and Faber, 1986), pp. 395-6.

A partir de uma reflexão profunda sobre o material de que dispõe, Melville constrói um enredo com personagens próprias mergulhando-as numa estrutura de constante relação a partir do aproveitamento e da interpretação de outros textos; estabelece-se uma relação de intertextualidade que se traduz na presença demonstrável de um texto dentro de outro. Sem desejar de modo algum reduzir a originalidade e a distinção do texto melvilleano, acentuamos apenas os textos em que a intertextualidade se constitui como uma contribuição decisiva para determinar a significação do texto.

Apesar de Melville não ter teorizado sobre questões estético-literárias do romance, nas cartas ainda descobrimos algumas ideias sobre o processo de construção de uma narrativa. A propósito de uma história real sobre uma mulher chamada Agatha Hatch Robertson, contada por um advogado de New Bedford, Melville escreve a Hawthorne reproduzindo os factos principais e sugerindo um enredo para essa "Agatha story":

Let me conclude by saying that it seems to me that with your great power in these things, you can construct a story of remarkable interest out of this material furnished by the New Bedford lawyer. — You have a skeleton of actual reality to build about with fulness & veins & beauty.⁵¹

A narrativa estrutura-se a partir de um esqueleto ("skeleton of actual reality") que vai sendo preenchido pela imaginação criativa do autor, ("fulness & veins & beauty"), ou seja, pela dimensão ficcional. Os factos reais servem de suporte à construção ficcional do romance onde intervêm outros elementos que permitem criar significados próprios, assim como extrair e cruzar significados de outros textos. O ajustamento entre facto e ficção representa nos romancistas da "American Renaissance" um problema subjacente ao próprio conceito de romance, que encontramos também em Melville desde o início da sua carreira. Logo no prefácio de Typee encontramos uma advertência ao leitor:

There are things related in the narrative which will be sure to appear strange, or perhaps entirely incomprehensible, to the reader: but they cannot appear more so to

⁵¹ Eleanor Melville Metcalf, op. cit., p. 142. Excerto de uma carta que Melville escreve a Hawthorne em Agosto de 1852.

him than they did to the author at the time. He has stated such matters just as they occurred, and leaves every one to form his own opinion concerning them, trusting that his anxious desire to speak the unvarnished truth will gain for him the confidence of his readers.⁵²

Esta necessidade de justificação da veracidade dos factos ("the unvarnished truth") é extensiva ao prefácio de Omoo, embora com a consciência de Melville de que a sua escrita não dispensa reflexões ocasionais, perfeitamente legítimas:

In no respect does the author make pretensions to philosophic research. In a familiar way, he has merely described what he has seen; and if reflections are occasionally indulged in, they are spontaneous, and such as would, very probably, suggest themselves to the most casual observer.⁵³

Em Moby-Dick a atitude de Melville dispensa um prefácio, assumindo a obra como um todo:

(...) so that fact and fancy, half-way meeting, interpenetrate, and form one seamless whole.⁵⁴

Referindo-se à relação de um mundo de simbolismos, de leituras não literais, de segundos sentidos que nunca perdem o contacto com o mundo real, num passo de The Confidence-Man, Melville descreve exemplarmente ficção:

It is with fiction as with religion: it should present another world, and yet one to which we feel the tie.⁵⁵

Parece-nos relevante sublinhar estas reflexões sobre a problemática facto / ficção, uma vez que enquadram Melville no contexto literário americano do século XIX, que se esforçava, num solo americano e com uma imaginação genuinamente americana, por distinguir a sua escrita longe da tradição inglesa. A ausência de uma tradição cultural direccionou os artistas a impor

⁵² Typee, p. xxxii.

⁵³ Omoo (New York: The Library of America, 1984), p. 326.

⁵⁴ Moby-Dick, p. 602.

⁵⁵ The Confidence-Man (London: Penguin Books, 1990), p. 218.



pressupostos novos e diferentes do modelo inglês, reflectindo a necessidade de independência cultural.⁵⁶ Embora com raízes no romance gótico recuperado pelo romantismo e nos autores clássicos europeus, o romance americano tende a afastar-se da literatura inglesa. Concentrando-se nas contradições da realidade e experiência, os escritores americanos descobrem um novo estado de espírito, como afirma Richard Chase:

Romance is, as we see, a kind of "border" fiction, whether the field of action is in the neutral territory between civilization and the wilderness, as in the adventure tales of Cooper and Simms, or whether, as in Hawthorne and later romancers, the field of action is conceived not so much as a place as a state of mind — the borderland of the human mind where the actual and the imaginary intermingle.⁵⁷

Ao caracterizar o romance americano, Richard Chase distingue "romance" de "novel", justificando que os escritores americanos utilizaram o "romance" para introduzir no "novel" a profundidade do puritanismo da Nova Inglaterra, o espírito céptico e racionalista do Iluminismo, e a liberdade imaginativa do Transcendentalismo.⁵⁸ O "romance" permite o aprofundamento psicológico, que podemos constatar nas obras de Hawthorne e Melville, assim como a descrição de acontecimentos surpreendentes que contêm uma plausibilidade mais simbólica e ideológica do que realista, movendo-se para formas míticas, alegóricas e simbólicas. Esta ideia da tendência do romance para generalidades abstractas é acentuada também por outros críticos, dos anos quarenta até aos anos sessenta, que ajudaram a definir o cânone literário americano, enfatizando como temáticas tipicamente americanas: os dilemas psicológicos do individualismo, as características peculiares da identidade nacional, as oposições abstractas entre bem e mal. Estes aspectos sublinham a tendência do romance não no sentido de "novel", mas de "romance" e incluem as oposições simbólicas: branco / negro, homem / natureza, individuo / comunidade, América / Europa, democracia / tirania. Estes

⁵⁶ "Hawthorne and His Mosses". *Uncollected Prose* (New York: The Library of America, 1984), pp. 1162-4. Melville defende a singularidade e riqueza da escrita americana assim como a sua autonomia em relação à tradição literária inglesa: "Let America then praise and cherish her writers; yea, let her glorify them. (...) But it is not meant that all American writers should studiously cleave to nationality in their writings; only this, no American writer should write like an Englishman, or a Frenchman; let him write like a man, for then he will be sure to write like an American".

⁵⁷ Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition*, p. 19

⁵⁸ *Ibid.*, p. x.

críticos que determinam o cânone acentuam que a escrita americana só mais tarde envereda por um tipo de romance mais sólido, realista e socialmente consciente, ou seja, nesta concepção crítica, só numa época posterior à "American Renaissance" é que o romance adquire características mais evidentes de "novel". Esta opinião crítica é defendida não só por Richard Chase mas também por Marius Bewley e Lionel Trilling, entre outros, pretendendo realçar a especificidade da ficção americana do século XIX, em oposição à ficção inglesa.

Entretanto, assistimos a uma ruptura nas posições críticas, a partir dos anos sessenta, que se orientam em função da relevância histórica das obras, destacando o compromisso social dos escritores clássicos quanto a problemas da expansão territorial, contradições da ideologia democrática, posição social da mulher, função da propriedade na formação da consciência, efeitos alienatórios da transição económica para o capitalismo do mercado.⁵⁹ Esta concepção crítica ressalta que os aspectos míticos, alegóricos e simbólicos inerentes à ficção americana do século XIX não estão totalmente ausentes da ficção inglesa do mesmo período.⁶⁰ A diferença reside na presença textual desses traços que nas obras americanas adquire um domínio relevante. Aí tanto as formas alegóricas como as simbólicas se tornam predominantes em relação a temáticas sociais. Em paralelo, a ficção inglesa do século XIX limita os temas visionários, subordinando-os ao tratamento do contexto social. Esta reflexão comparativa sobre a diferença de acentuação de aspectos comuns nas ficções americana e inglesa, da mesma época, surge desde a década de sessenta no pensamento crítico americano: aos defensores do "New Criticism" sucedem os apoiantes do "New Americanism" e do "New Historicism". Estas correntes críticas mais recentes tendem a corrigir a insistência na autonomia do texto enfatizando o empenhamento do autor na conjectura histórica da sua época.⁶¹ Neste sentido valoriza-se, por exemplo, em Melville, as denúncias do contraste social de riqueza / pobreza em "Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs", da contradição ócio / trabalho assim como a exploração industrial da mulher em "The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids" e

⁵⁹ Robert Clark, op. cit., p. 578.

⁶⁰ Nicolaus Mills, "The Failure of Genre Criticism", *American and English Fiction in the Nineteenth Century: An Antigenre Critique and Comparison* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1974), pp. 11-31.

⁶¹ Emily Miller Budick, "Sacvan Bercovitch, Stanley Cavell, and the Romance Theory of American Fiction", *PMLA*, 107, 1 (1992), 78-91.

do perigo da nova era mecanizada em que o homem pode ser dominado, e até destruído, pela máquina em "The Bell-Tower".⁶²

Sendo as formas simbólicas o foco do nosso estudo na narrativa ficcional Billy Budd, Sailor, não podemos descurar o condicionamento literário-cultural na América do século XIX que justifica a sua presença em Melville. Deste modo, se por um lado esse simbolismo literário resulta das variáveis ideológicas que se prendem com o contexto filosófico-religioso do puritanismo, por outro lado, ele constitui o veículo mais seguro e eficaz, para os escritores, de denúncia de conflitos e ambiguidades ocultas na superfície social do real. Estas duas vertentes da importância do simbolismo no romance americano estão intimamente ligadas a um processo de secularização gradual do século XIX. Trata-se de uma época que experimenta profundas transformações a nível histórico, político, económico e social, donde pretendemos ressaltar a mudança da visão do mundo da qual faz parte o enfraquecimento da autoridade divina.⁶³

It was not merely, or even primarily, a matter of the destruction of the political and social power of one Church or another, much less of the lapse of economic control by the priests. The divisions within Christendom surely contributed to the final collapse, but they are perhaps better regarded as manifestations than as causes of the insecurity over dogma that was at work deep within. Institutionalized Christianity at any rate began to crumble when its mythology no longer proved capable of controlling and revivifying the imagination of Europe.⁶⁴

Esta insegurança de fé no dogma cristão revela-se também a partir da conversão literária de significados religiosos em seculares. Em Melville assistimos à fusão do divino com o terreno, que permite importar modelos bíblicos para o romance de aventuras. Um exemplo disso é o sermão de Father Mapple em Moby-Dick, onde Melville autoriza a introdução de motivos religiosos na aventura secular para formar uma paisagem simbólica.⁶⁵

⁶² Os contos "Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs", de 1854, e "The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids" de 1855 encontram-se compilados no volume Uncollected Prose. O conto "The Bell-Tower", de 1855, está inserido na colectânea The Piazza Tales.

⁶³ T.S.Eliot, op. cit., p. 392. Neste ensaio, Eliot refere-se à gradual secularização do romance, a partir de Defoe, e no século XIX com os autores que questionam a fé religiosa, que depois perde a sua importância no século XX: "But since the secularization of the novel has been continuous. There have been three chief phases. In the first, the novel took the Faith, in its contemporary version, for granted, and omitted it from its picture of life. (...) In the second, it doubted, worried about, or contested the Faith. (...) To the third phase, in which we are living, belong nearly all contemporary novelists except Mr. James Joyce. It is the phase of those who have never heard the Christian Faith spoken of as anything but an anachronism".

⁶⁴ Leslie A.Fiedler, Love and Death in the American Novel (New York: Stein and Day Publishers, 1966), p. 35.

⁶⁵ Nathalia Wright analisa a paráfrase verbal e estilística do texto bíblico nos sermões de Moby-Dick em Melville's Use of the Bible (New York: Octagon Books, 1974), pp. 137-50.

Na acentuação do processo de secularização dos significados religiosos na literatura do século XIX incide o estudo American Thought and Religious Typology de Ursula Brumm, quando analisa o papel do pensamento puritano nas ligações entre o Antigo e o Novo Testamentos e as repercussões da sua assimilação por parte dos herdeiros americanos. Brumm parte da noção de tipologia cristã, ou seja, o padrão para construir os acontecimentos do mundo conduzindo à redenção. Um tipo no Antigo Testamento corresponde a um anti-tipo no Novo Testamento, ou seja, um tipo é um evento ou uma pessoa do Antigo Testamento que prefigura Cristo.⁶⁶ Esta concepção para encarar o texto bíblico serve para compreendermos a importância que os puritanos lhe concederam, quando procuravam relacionar o seu destino com os acontecimentos do Antigo Testamento: a emigração para a América é vista como o êxodo dos filhos de Israel para uma segunda Jerusalém. Brumm atribui aos puritanos a responsabilidade de desenvolver formas para observar e interpretar o mundo a partir de princípios de fé, ou seja, da insistência em ver a "mão de Deus" em todas as manifestações da vida.⁶⁷

Trata-se de um processo de conversão da actividade humana em drama simbólico que, segundo Charles Feidelson, constitui um modo de percepção básico para a escrita literária posterior:

What the Puritan mind bequeathed to American writing, from the standpoint of literary method, was a special and extreme case of the modern literary situation: a conflict between the symbolic mode of perception, of which our very language is a record, and a world of sheer abstractions certified as "real".⁶⁸

O contributo do puritanismo para a evolução das concepções simbólicas culturais e literárias é estudado por Sacvan Bercovitch com o intuito de definir a identidade americana em The Puritan Origins of the American Self. A imagem da América para os puritanos marca um

⁶⁶ Ursula Brumm. American Thought and Religious Typology (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1970), p. 23.

⁶⁷ Ibid., p. 31

⁶⁸ Charles Feidelson Jr., op. cit., p. 90.

esforço por encontrar uma retórica adequada ao seu sentido de missão; eles combinam um modo de identidade pessoal e histórica através do seu conceito de eleição nacional:

The New England Puritans went still further, at least with regard to language. (...) they had discovered America in scripture; and had proceeded from the thing to the things signified — from Noah to Abraham to Moses to Nehemiah to "Americanus". Along the way, they changed the focus of traditional hermeneutics, from biblical to secular history.⁶⁹

Assiste-se à influência da transformação empreendida pelos puritanos em escritores como Cotton Mather, Jonathan Edwards e Emerson, num movimento que desponta da capacidade do cenário natural americano inspirar uma construção mítica.⁷⁰ Ao explicitar as pressões do mito americano, Bercovitch sublinha a intervenção decisiva de Emerson no processo de síntese dos princípios coloniais de hermenêutica, convertendo-os nos princípios do simbolismo moderno da literatura americana. Emerson funde a hermenêutica puritana e o naturalismo romântico, que considera a natureza o templo de Deus. Por um lado, a visão puritana inicia o processo de criação do símbolo da América — foco de atenção de Bercovitch — enquanto identificação com o sentido divino de chamamento evangélico e de renascimento espiritual. Neste contexto, a ideia religiosa de conversão deixa de constituir a razão principal para embarcar para o Novo Mundo. Por outro lado, a visão dos românticos ajuda a libertar o indivíduo para a escolha da sua identidade, para impor os seus padrões sobre a experiência, a história, a natureza, a Bíblia.⁷¹ Torna-se relevante a influência da perspectiva de Emerson nos escritores da "American Renaissance", cuja escrita expõe os resultados do imaginário americano em formulações simbolistas. Destaca-se a problemática da significação condicionada pelo modo de percepção dos romancistas da "American Renaissance" que, como já afirmámos, investiam no simbolismo como forma de exprimir o cepticismo perante as contradições da realidade. Com efeito, o romance simbólico não pode considerar-se uma invenção americana, mas acontece

⁶⁹ Sacvan Bercovitch, The Puritan Origins of the American Self (London and New Haven: Yale University Press, 1975), p. 112.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 186.

⁷¹ *Ibid.*, p. 164.

que na América constitui a tradição principal das obras clássicas mais representativas.⁷² A partir das profundas contradições da vida nacional, das quais se destaca o modo puritano de perceber os acontecimentos históricos, a literatura americana desenvolve uma escrita que antecipa o simbolismo em França.⁷³ Quer o modo de representação, quer o próprio tema das obras literárias americanas sobressaiem pelos traços simbólicos que as definem.⁷⁴ Este facto não é só assinalado por críticos, como Leslie Fiedler e Charles Feidelson, que defendem o romance como "romance" (segundo a terminologia de Richard Chase), mas também por opiniões mais recentes. Estas últimas optam pela defesa do romance tendo em consideração o empenhamento do autor no seu contexto histórico-social, cuja expressão escrita detém muitas vezes uma componente subversiva. Partilha desta apreciação crítica Michael Davitt Bell, em The Development of American Romance. Bell refere que o estudo do romance americano se encontra dividido entre a teoria estética e a história intelectual:

For Hawthorne and Melville and their contemporaries, such things as romance, allegory and symbolism presented not only modes to be appropriated but dilemmas to be faced: they were not so much aesthetic givens as metaphors or models for more general problems of knowledge and belief.⁷⁵

Esse modo de representação, que equilibra a realidade factual com o material ficcional da imaginação criadora, permite-nos apreender nas obras dos escritores contemporâneos de Melville a sua conversão em tema. Pelas palavras de Bell, os modos estéticos tornam-se metáforas de problemas de conhecimento e crença. Bell acentua a utilização da alegoria, em Hawthorne, e do simbolismo, em Melville, como meios não só para escrever o romance, mas

⁷² Ronald Weber, O Romance Americano (Coimbra: Livraria Almedina, 1969), p. 18.

⁷³ Leslie A. Fiedler, op. cit., pp. 28-9: "Our fiction is essentially and at its best nonrealistic, even anti-realistic: long before *symbolisme* had been invented in France and exported to America, there was a fullfledged native tradition of symbolism. That tradition was born of the profound contradictions of our national life and sustained the inheritance from Puritanism of a "typical" (even allegorical) way of regarding the sensible world — not as an ultimate reality but as a system of signs to be deciphered". Sublinhado do autor.

⁷⁴ Charles Feidelson Jr., op. cit., pp. 42-3. Feidelson acentua a presença do simbolismo nas obras americanas enquanto tema e técnica: "At a time when English literature was living on the capital of romanticism and increasingly given over to unambiguous narrative and orthodox meditation, American literature had turned toward a new set of problems, growing out of a new awareness of symbolic method. In the central work of Hawthorne, Whitman, Melville, and Poe, symbolism is at once technique and theme. It is a governing principle: not a stylistic device, but a point of view: not a casual subject, but a pervasive presence in the intellectual landscape".

⁷⁵ Michael Davitt Bell, The Development of American Romance: The Sacrifice of Relation (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980), p. 149.

também para escrever sobre o romance, e por isso sobre a vida.⁷⁶ Assim se compreende a confiança de Melville nas possibilidades espirituais do romance simbólico, ou seja, para este autor o simbolismo fornece um caminho para a verdade transcendente, estabelecendo correspondências metafísicas. Para Bell, Melville explora a ligação entre questões de significação no romance e no mundo, do qual o romance não é só uma parte mas talvez o emblema mais adequado. Nesta concepção, o romance significa uma liberdade maior para a imaginação, que se traduz também numa abertura às intencionalidades subversivas dos escritores. Este aspecto é desenvolvido por David Reynolds que analisa a presença do modo subversivo nos autores da "American Renaissance", apontando para um processo de secularização gradual, de que é exemplo a conversão de imagens calvinistas em ficção puramente secular.⁷⁷ Neste contexto, Reynolds define o romance americano como um encontro democrático de numerosas influências. Os autores transformam uma série de modos e idiomas populares em arte literária ao fundi-los uns com os outros e com arquétipos da literatura clássica, da filosofia e da religião:

The typical literary text of the American Renaissance is far from being a "self-sufficient text", sealed off from its environment. It is indeed what one might call an "open text", since it provides an especially democratic meeting place for numerous idioms and voices from other kinds of contemporary texts. These idioms and voices often conflict to create paradox and irony.⁷⁸

Ao acentuarmos a configuração do romance delineada por Melville na chamada "Agatha's letter", não pudemos deixar de ilustrar o próprio conceito de romance, partindo da dicotomia facto/ficção, assim como a utilização de símbolos da tipologia cristã, que segue a tendência secular da época. O nosso interesse centra-se precisamente nesta conversão de sentidos religiosos em sentidos inventados pelo próprio Melville. Privilegiamos a recorrência à Bíblia, cujas alusões e símbolos, seleccionados por Melville, provocam uma rede de sentidos essenciais para a compreensão total da obra Billy Budd, Sailor:

⁷⁶Op. cit., p. 155.

⁷⁷David S. Reynolds, op. cit., p. 89.

⁷⁸Ibid., p. 9.

To judge simply from the number of direct allusions, the Bible was the most deeply rooted element in his reading, the one most likely to assert itself when he wanted an illustration.⁷⁹

* * *

Desde o verdejante vale de Typee, que alude ao jardim do Éden, à comparação do mastro em que Billy Budd é executado com a cruz de Cristo, a presença do texto bíblico é visível nas narrativas de ficção de Melville. Enquanto fonte literária, a Bíblia equipara-se por exemplo a Paradise Lost de Milton ou a Macbeth de Shakespeare, obras donde Melville extrai termos de comparação, mais ou menos explícitos, para criar determinados traços das suas personagens, caracterizar certos eventos ou associar ideias.

Billy Budd, Sailor conclui a sua carreira artística com o retorno à narrativa em prosa, que representa também um regresso ao universo de perplexidades que sempre assombraram o espírito de Melville: a inocência e a experiência, o bem e o mal, a humanidade e a divindade, a verdade e a calúnia, a lei e a natureza, a realidade e a aparência, a sabedoria e a ignorância.

Melville recorre a um modo de apresentação que já não é novo e que integra digressões em volta de uma ou outra personagem, (por exemplo, o passo sobre Nelson), assim como a utilização de aspectos de determinadas personagens ou acontecimentos da mitologia grega (por exemplo, Marte, Hércules, Quíron), da história (por exemplo, Nelson, o motim de Nore, Alexandre o Grande), da Bíblia (por exemplo, Adão, Cristo, a crucificação) e da sua experiência pessoal (por exemplo, a viagem a Liverpool em 1839). Destas influências pretendemos evidenciar o uso da Bíblia, nomeadamente de dois temas já presentes noutras obras: a queda de Adão no jardim do Éden e a Paixão de Cristo. A originalidade de Billy Budd, Sailor reside precisamente na convergência de duas histórias bíblicas num só enredo e

⁷⁹F. O. Matthiessen, op. cit., p. 463.

de duas figuras bíblicas numa só personagem. Esta extravagância interpretativa assenta numa visão dual evidente ao longo das obras de Melville, em que uma realidade divergente surge da aparência, da superfície, ou seja, estamos perante uma forma de ironia.

Ao analisarmos a presença da Bíblia em Billy Budd, Sailor recordamos que a postura de Melville se enquadra no interesse pela Bíblia partilhado pelos escritores seculares da época, na ideia de utilização do texto sagrado como se fosse qualquer outro livro. Se, por vezes, a recorrência a passos bíblicos confere alguma autoridade e até sacralidade ao texto secular, outras vezes esse aproveitamento visa rebaixar e desmistificar o texto sagrado, exibindo a intenção subversiva do autor. Para alcançar esses efeitos a apropriação apoia-se nos paralelismos temático e verbal, que no nosso trabalho são analisados sob a perspectiva da crítica literária, longe de objectivos teológicos ou de edificação espiritual. Adoptamos assim a abordagem de Frank Kermode, em The Literary Guide to the Bible, de considerar a Bíblia como uma obra literária, ou seja, de estudar o texto da Bíblia com métodos desenvolvidos pela crítica literária secular.⁸⁰

O aparecimento dos dois temas bíblicos — o drama do Éden e a Paixão de Cristo — torna-se relevante uma vez que contribui para o aprofundamento do tema da interioridade que a obra pretende veicular, evidenciado no subtítulo ("An inside narrative") e explicado pelo próprio narrador no terceiro capítulo:

But with all this the story has little concernment, restricted as it is to the inner life of one particular ship and the career of an individual sailor.⁸¹

Ao penetrar no íntimo do eu, a obra aponta para a demanda do autor em decifrar na complexidade da natureza humana um sentido de existência, uma busca que parte do

⁸⁰ Frank Kermode and Robert Alter, "General Introduction". The Literary Guide to the Bible. Eds. Frank Kermode and Robert Alter (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990), pp. 1-2: "Over the past couple of decades, however, there has been a revival of interest in the literary qualities of these texts [Biblical texts], in the virtues by which they continue to live as something other than archaeology. The power of the Genesis narratives or of the story of David, the complexities and refinements of the Passion narratives, could be studied by methods developed in the criticism of secular literature. The effectiveness of this new approach — or approaches, for the work has proceeded along many different paths — has now been amply demonstrated".

⁸¹ Billy Budd, Sailor, p. 332.

cepticismo de Melville face à espiritualidade cristã. Deste modo, torna-se urgente uma reflexão sobre a perspectiva do cristianismo.

O Génesis pretende transmitir uma verdade religiosa segundo a qual tudo o que existe deve a sua existência à vontade de Deus criador. A narração das origens não corresponde a um relato histórico nem faz concorrência às ciências naturais, uma vez que possui um sentido teológico e psicológico tendente a dar resposta a certas perguntas: como apareceu o homem? Onde vem a dor e o trabalho? No drama do Éden, descrito no segundo e terceiro capítulos do livro do Génesis, a figura de Adão é central e simboliza o primeiro ser de uma ordem da natureza e o topo da criação terrestre.⁸² De acordo com este facto, lembramos o significado de Adão em hebraico que é "terra" ("adamah")⁸³. O primeiro homem é retirado da terra e recebe o alento ou sopro vital de Deus. Assim, surge como outro à imagem de Deus, não idêntico a Deus, mas como uma obra de arte que existe à imagem do artista que a realizou. O termo da acção criadora constitui o ser humano total, o que implica não só a criação do corpo como também da alma. Daí decorrem os privilégios do espírito: a consciência, a razão, a liberdade, a responsabilidade, a autonomia.⁸⁴ O primeiro homem que a Bíblia conhece não é o ser racional entregue à simples condição natural, mas é elevado por Deus à ordem sobrenatural, dominando sobre todos os animais da terra. Tal como a humanidade é enobrecida em Adão, também todos os homens são rebaixados em Adão que, pelo seu pecado, acarreta a perda das regalias do estatuto sobrenatural. Por querer identificar-se com Deus, Adão torna-se o primeiro também na falta, simbolizando a queda, a perversão do espírito, o uso absurdo da liberdade e a recusa de toda a dependência.⁸⁵ Adão é tentado pela mulher, que obedece à sugestão do espírito do mal incarnado na serpente e transgreda a lei ao comer o fruto proibido da árvore da ciência do

⁸² Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des Symboles* (Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1982), p. 7.

⁸³ Heinrich A. Mertens, *Manual de la Biblia: Aspectos Literarios, Históricos, Arqueológicos, Histórico-Religiosos, Culturales y Geográficos del Antiguo y Nuevo Testamento* (Barcelona: Editorial Herder, 1989), pp. 134-5. Como se explica neste dicionário, o vocábulo "Adão", assim como outros nomes do Génesis, procede do sumério. Provavelmente as tribos que emigraram da região do Eufrates levaram consigo uma parte das histórias primitivas junto com os seus nomes. O sumério "adda" (pai) converte-se em "adamu" para significar "meu pai". No processo de hebraização formou-se a palavra "adam", que adquiriu o significado de "pai da tribo", de "primeiro homem" e o carácter de nome pessoal e próprio. Os hebreus tinham outra palavra que soava de maneira semelhante "adamah" (terra lavrada ou de cultivo). Assim, o narrador joga com as palavras ao relacionar "adam" (homem) e "adamah" (terra de cultivo), sem explicar tal relação. No curso da narração a palavra "adam", que com frequência é utilizada sem artigo, acaba por se converter no nome próprio do primeiro homem: Adão.

⁸⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, op. cit., p. 7.

⁸⁵ Ibid., p. 8.

bem e do mal. Este é o momento da queda original que arrasta a vergonha e a perda dos privilégios da humanidade inocente.⁸⁶ A árvore da ciência do bem e do mal, cujo fruto é proibido comer sob pena de morte, simboliza o conhecimento de valorização moral de todas as coisas. Arrogando-se a tal ciência, o homem usurpa o que só a Deus pertence e isso causa-lhe a perda da imortalidade e a tendência para o mal. Esta árvore constitui uma imagem da alternativa que o homem possui entre a obediência ou a desobediência a Deus. Através da queda, o cristianismo explica que Deus não é a causa do mal, mas que este vem das criaturas. Esta é uma questão problemática abordada pelos autores que evocam o drama edênico.

O conto do Génesis constitui o primeiro de uma dialéctica de salvação que percorre toda a Bíblia e encontra-se inserido num conjunto que completa o seu esquema inicial.⁸⁷ É à luz do Novo Testamento, nomeadamente de "The Letter of Paul to the Romans" e de "The First Letter of Paul to the Corinthians", que o Ocidente lê o conto edênico e vê o arquétipo da tragédia da humanidade. São Paulo enfatiza a analogia entre Adão e Cristo:

It is in this sense that the scripture says, 'The first man, Adam, became a living creature.' whereas the last Adam has become a life-giving spirit.⁸⁸

The first man is from earth, made of dust; the second man is from heaven.⁸⁹

Na doutrina cristã aparece outro Adão, Jesus Cristo, o primeiro na ordem da natureza e na ordem da graça. Cristo não é a imagem de Deus, mas a realidade, a encarnação do Verbo, ou seja, a Palavra de Deus feita homem. O segundo Adão transmite a graça, a santidade e a vida eterna, de que a falta do primeiro Adão havia privado a humanidade. Assim, Cristo simboliza tudo o que havia de positivo no primeiro Adão, elevando-se ao absoluto divino, substituindo a certeza da morte pela da ressurreição.⁹⁰ Na concepção teológica do Novo Adão, o primeiro Adão, segundo a carne, conduz a humanidade à perdição e à morte pela falta

⁸⁶ André-Marie Gerard, *Dictionnaire de la Bible* (Paris: Éditions Robert Laffont, 1989), p. 32-3.

⁸⁷ Pierre Brunel, dir., *Dictionnaire des Mythes Littéraires* (Paris: Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand, 1988), p. 537.

⁸⁸ *The Revised English Bible with Apocrypha* (Oxford: Oxford University Press and Cambridge University Press, 1989), 1 Cor. 15: 45. Todas as referências à Bíblia são retiradas desta edição.

⁸⁹ 1 Cor. 15: 47.

⁹⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *op. cit.*, p. 8.

original, ou seja a desobediência. O segundo Adão, chefe da humanidade segundo o espírito, salva-a do pecado e restitui a vida pelo seu sacrifício na cruz.⁹¹ No segundo Adão, a vontade de Deus torna-se realidade num consórcio espiritual e livre da criatura racional com o Deus feito homem.⁹² Numa interpretação tipológica, o Adão do Génesis é um tipo de Jesus Cristo, cabeça de uma humanidade nova, resgatada e destinada à glória eterna.

Em Cristo coexistem a natureza divina e a natureza humana. Cristo apresenta-se como uma figura mediadora única e enigmática, cuja doutrina evangélica propõe uma visão de existência, de viver com os homens e com Deus.⁹³ O valor simbólico do drama de Cristo resume-se à encarnação (em que Deus é identificado com um homem), à morte (pela qual Cristo deu o exemplo de viver até ao fim a contradição humana e o problema do mal) e à ressurreição (que revela a força da vida e do amor para superar o sofrimento).⁹⁴ Cristo aceita positivamente a Paixão, tornando-a expressão da apropriação total do homem por parte de Deus.⁹⁵

A fórmula Deus-Homem permanece no horizonte de toda a evocação a Jesus Cristo. Se esta evocação residir na figura somente humana de um sábio justo perseguido e martirizado, um exemplo de humanidade perfeita, então apresenta-se como uma imagem ideal que em termos psicológicos se sugere a si mesma. Se a evocação se basear no símbolo religioso, Cristo funciona psicologicamente como uma questão colocada por uma realidade exterior, em que o homem é convocado a tomar consciência da existência do outro, do transcendente. Por um lado, Cristo simboliza os sonhos da humanidade e, por outro lado, significa o apelo ao outro. Estas são duas funções simbólicas diferentes.⁹⁶

Ao considerarmos a evocação de motivos bíblicos na última narrativa ficcional escrita por Melville parece-nos relevante a proposta de Northrop Frye, em Anatomy of Criticism. Na

⁹¹ André-Marie Gerard, op. cit., p. 32-33.

⁹² Karl Rahner y Herbert Vorgrimer, Diccionario Teológico (Barcelona: Editorial Herder, 1966), p. 6.

⁹³ Pierre Brunel, op. cit., p. 828.

⁹⁴ Ibid., p. 835.

⁹⁵ Karl Rahner y Herbert Vorgrimer, op. cit., p. 526.

⁹⁶ Pierre Brunel, op. cit., p. 836

análise da tragédia na teoria dos modos, Frye caracteriza o herói trágico como "pharmakos" ou "bode expiatório":

The *pharmakos* is neither innocent nor guilty. He is innocent in the sense that what happens to him is far greater than anything he has done provokes. like the mountaineer whose shout brings down an avalanche. He is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world where such injustices are an inescapable part of existence.⁹⁷

Sendo simultaneamente culpado e inocente, a vítima típica da tragédia encontra-se isolada da sociedade devido à ironia trágica do inevitável e do incongruente combinados na vida humana. Para Frye, o inevitavelmente irónico traduz-se no arquétipo de Adão, a natureza humana sob sentença de morte, e o incongruentemente irónico compõe-se do arquétipo de Cristo, no qual todas as tentativas para transferir a culpa a uma vítima concedem a esta algo da dignidade da inocência.⁹⁸ Embora estes arquétipos sejam analisados por Frye separadamente, na obra Billy Budd, Sailor eles convergem na personagem Billy, que incarna aspectos de inocência e de culpa, como o "pharmakos" caracterizado por Frye, com a ironia dos arquétipos de Adão e Cristo.

Para compreendermos a complexidade da personagem Billy sob este ponto de vista, torna-se necessário referir as alusões às figuras bíblicas de Adão e Cristo que surgem em outras obras de Melville, como demonstramos em seguida.

* * *

Nas narrativas ficcionais de Melville podemos verificar que as alusões ao jardim do Éden, a Adão e à queda se operam essencialmente a dois níveis: da natureza e do homem. A

⁹⁷ Northrop Frye, Anatomy of Criticism: Four Essays (London: Penguin Books, 1990), p. 41. Sublinhado do autor.

⁹⁸ Ibid., p. 42.

descrição de uma paisagem não povoada pelo homem branco, civilizado, ocidental, apresenta características semelhantes em Typee, Moby-Dick e Pierre.

Uma primeira alusão é feita por Tommo, ao olhar pela primeira vez para o vale Typee remetendo metaforicamente para o jardim do Éden:

Had a glimpse of the garden of Paradise been revealed to me I could scarcely have been more ravished with the sight.⁹⁹

Em dois passos de Moby-Dick e Pierre surgem os tempos primitivos da pureza de Adão antes da queda. A propósito da existência da cor branca e dos seus significados, Ishmael, o narrador de Moby-Dick, descreve as raras aparições do cavalo branco na América, terra selvagem que para os primeiros colonos se assemelhava ao Éden habitado por Adão:

A most imperial and archangelical apparition of that unfallen, western world, which to the eyes of the old trappers and hunters revived the glories of those primeval times when Adam walked majestic as a god, bluff-bowed and fearless as this mighty steed.¹⁰⁰

Recorre-se a Adão também em Pierre, numa descrição da floresta por onde o protagonista passeia, reflectindo sobre a complexidade da história que Isabel, a sua irmã ilegítima, lhe conta. A paisagem primitiva aproxima-se dos tempos remotos de Adão, ou seja, ainda preserva a pureza original do Éden:

(...) there came into the mind of Pierre, thoughts and fancies never imbibed within the gates of towns; but the only unchanged general objects remaining to this day, from those that originally met the gaze of Adam.¹⁰¹

Repare-se que a aproximação à descrição bíblica do Éden é possível devido ao primitivismo evidente nas paisagens que Melville pretende caracterizar ("primeval times" e "primeval

⁹⁹ Typee, p. 51.

¹⁰⁰ Moby-Dick, p. 290.

¹⁰¹ Pierre (New York: The Library of America, 1984), pp. 166-7.

forests"). A presença de Adão serve a localização temporal, pois não chega a adquirir uma função narrativa individual de relevo.

Ainda de acordo com a atmosfera do Éden, mas desta vez depois da queda, assinalamos outro exemplo em Typee. O vale é o local onde a penalização do pecado está quase ausente devido ao modo de vida inocente, pacífico e harmonioso dos indígenas:

The penalty of the Fall presses very lightly upon the valley of Typee (...) ¹⁰²

Em oposição a esta ideia, uma outra imagem do mundo caído é descrita no conto "The Encantadas" caracterizando uma paisagem árida, rochosa e agreste:

In no world but a fallen one could such lands exist. ¹⁰³

No que diz respeito à presença da história do Génesis no mundo dos homens encontramos, num passo de Redburn, a ideia herdada pelo puritanismo da América enquanto Éden restaurado:

We are the heirs of all time, and with all nations we divide our inheritance. On this Western Hemisphere all tribes and people are forming into one federate whole: and there is a future which shall see the estranged children of Adam restored as to the old hearth-stone in Eden. ¹⁰⁴

A ocorrência de "children of Adam" em Redburn identifica a humanidade pecadora e imperfeita, que suporta o esforço do trabalho, a fragilidade do cansaço e que, por vezes, reflecte algum sentido de fraternidade. A ideia de que as misérias da vida humana se concretizam nos descendentes do primeiro homem pecador consiste numa alusão ao seguinte passo bíblico:

¹⁰² Typee, p. 200.

¹⁰³ "The Encantadas", Billy Budd, Sailor and Other Stories (London: Penguin Books, 1985), p. 133.

¹⁰⁴ Redburn, p. 239.

Hard work is the lot of every mortal.
and a heavy yoke is laid on the children of Adam.¹⁰⁵

A intertextualidade impõe-se pela transcrição de "children of Adam" acompanhada da noção bíblica dos infortúnios do homem. Neste mecanismo Melville apropria-se dessa expressão bíblica não só em Redburn mas também em White-Jacket e "Bartleby".

O protagonista e narrador de White-Jacket refere-se aos filhos de Adão a propósito do trabalho a bordo de um navio de guerra e sublinha o esforço dos marinheiros:

Indeed, I devoted myself to the work body and soul, and thought no pains too painful, and no labor too laborious, to achieve the highest attainable polish possible for us poor lost sons of Adam to reach.¹⁰⁶

O narrador de "Bartleby" exprime a sua tristeza ao concretizar a solidão e pobreza em que Bartleby vive, utilizando a metáfora dos filhos de Adão para se equiparar a Bartleby de modo fraternal:

The bond of a common humanity now drew me irresistibly to gloom. A fraternal melancholy! For both I and Bartleby were sons of Adam.¹⁰⁷

Em Moby-Dick encontramos pela voz de Ahab, no capítulo "The Symphony", uma identificação explícita com Adão, num momento de pausa, de consciencialização do fardo da idade. Ahab olha para as profundezas do oceano e expõe a sua fragilidade humana ao interrogar-se sobre a loucura e a obstinação da caça à baleia branca que o arrasta há anos:

Here, brush this old hair aside; it blinds me, that I seem to weep. Locks so grey did never grow but from out some ashes! But do I look very old, so very, very old, Starbuck? I feel deadly faint, bowed, and humped, as though I were Adam, staggering beneath the piled centuries since Paradise.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ecclus. 40: 1.

¹⁰⁶ White-Jacket, p. 171.

¹⁰⁷ "Bartleby", Billy Budd, Sailor and Other Stories, p. 77.

¹⁰⁸ Moby-Dick, pp. 651-652.

Em The Confidence-Man e "Bartleby", outra associação é estabelecida com o "old Adam" simbolizando a presença do pecado nos homens. O narrador de The Confidence-Man, ao descrever uma discussão sobre caridade, focaliza a consciência de uma das personagens:

'And how is that, friend?' still conscientiously holding back the old Adam in him, as if it were a mastiff he had by the neck.¹⁰⁹

Em "Bartleby", quando o advogado reflecte sobre a tentação (simbolizada pelo "old Adam") de abandonar Bartleby, contrapõe imediatamente um mandamento de Cristo. Segundo uma consciência cristã, o advogado rebate a tentação com um apelo à caridade, ao amor e à fraternidade:

But when this old Adam of resentment rose in me and tempted me concerning Bartleby, I grappled him and threw him. How? Why, simply by recalling the divine injunction: 'A new commandment give I unto you, that ye love one another'. Yes, this it was that saved me.¹¹⁰

Note-se que o paralelismo textual instaura-se com o motivo do significado bíblico de Adão, sinónimo de tentação, e com a citação explícita do evangelho segundo S. João:

I give you a new commandment: love one another, as I have loved you, so you are to love one another.¹¹¹

Neste último caso, no texto melvilleano, constituído por outro texto devidamente marcado com aspas, cria-se um espaço intermédio que recebe uma autoridade necessária para identificar as palavras de Cristo com o conceito de salvação. A citação, para além de ser uma repetição da Bíblia, permite a abertura à significação dirigida por Melville. Este processo corresponde à transposição de um texto de um registo nobre para um registo vulgar, como especifica Maria Augusta Babo no artigo "Da Intertextualidade: A Citação" :

¹⁰⁹ The Confidence-Man, p. 20.

¹¹⁰ "Bartleby", p. 77.

¹¹¹ John 13,34.

Citar é, talvez, o único "roubo" consentido ou com sentido: uma repetição comentada, um confronto entre sujeitos. Como acto de leitura a citação integra-se, pois, numa operação de corte e de transposição: como acto de escrita ela opera uma repetição do já escrito e uma reinserção num novo contexto.(...)A citação, enquanto repetição, não fixa ou fecha o sentido mas abre-o à significância através da criação de um espaço intervalar por onde o não-dito se lê, se marca. Assim, a citação não pode ser entendida como simples fenómeno de imitação, mas acarreta, inevitavelmente, ao reproduzir-se, uma perturbação do sentido.¹¹²

Esta perturbação de sentido constitui a margem de liberdade interpretativa do autor. Quer as alusões, quer as citações do texto bíblico estão ao serviço das intenções de Melville.

Nos passos acima transcritos reconhecemos citações e transferências de segmentos textuais da Bíblia, assim como alusões que operam tematicamente a partir de um vocábulo ("Paradise", "Adam", "unfallen", "primeval", "Fall", "fallen", "Eden"), de acordo ora com uma determinada paisagem primitiva, ora com certas personagens que se consideram imperfeitas e, por isso, descendentes de Adão. Note-se que só "Adam" e "Eden" são termos bíblicos, isto é, utilizados na narração do Génesis. "Paradise" e "Fall" não são termos bíblicos mas pertencem à linguagem cristã, e tornam-se significativos porque surgem com maiúsculas no texto melvilleano. Os vocábulos "primeval", "fallen" e "unfallen" são termos seculares. Assim verificamos que o significado bíblico dessas instâncias narrativas, ao serem transpostas para o texto melvilleano, sofre alterações próprias da adaptação, da descontextualização.

Nos exemplos analisados, Melville mantém a noção de origem, de paradisiaco e de primitivismo do tempo e lugar edénicos, assim como a fragilidade humana do Adão caído. Repare-se que a identificação da personagem melvilleana aponta para Adão depois do pecado original. Unicamente em Billy Budd, Sailor encontramos uma personagem que representa o Adão antes da queda, simbolizando a inocência e pureza humana.¹¹³ Billy é tão inocente como Adão antes do pecado ser introduzido no mundo, desconhecendo e ignorando por isso a presença do mal nos homens.

¹¹² Maria Augusta Babo, "Da Intertextualidade: A Citação". *Revista de Comunicação e Linguagens — Textualidades*, 3 (1986), 118.

¹¹³ A comparação da personagem Billy ao Adão bíblico realiza-se no segundo capítulo desta dissertação.

Assim como encontramos ressonâncias da história do Génesis ao longo da obra de Melville, também podemos exemplificar alguns efeitos criados a partir da utilização do episódio bíblico da Paixão de Cristo.

Os passos melvilleanos que integram a evocação à figura de Cristo acentuam a imagem não só do pregador de uma doutrina, como também do sofredor, do redentor e do Cordeiro de Deus.

Em Mardi, o filósofo Babbalanja, que acompanha Taji na sua viagem à procura de Yillah, discursa sobre a verdade, a virtude, a felicidade, a eternidade, a alma. Nas suas divagações introduz os ensinamentos de um profeta chamado "Alma", mas que facilmente identificamos com Jesus Cristo, e refere-se a uma filosofia religiosa que afinal corresponde ao texto da Bíblia:

Wherefore, that saying imputed to Alma, and which, by his very followers, is deemed the most hard to believe of all his instructions, and the most at variance with all preconceived notions of immortality. I Babbalanja, account the most reasonable of his doctrinal teachings. It is this: — that at the last day, every man shall rise in the flesh.¹¹⁴

Em The Confidence-Man descobrimos uma alusão subtil à última ceia e a Cristo, aqui denominado "teacher", que pretende reduzir a sua sabedoria a uma mera conversa à mesa. Ironicamente, a banalização sobrepõe-se ao sentido espiritual da mensagem bíblica:

What's wisdom itself but table-talk? The best wisdom in this world, and the last spoken by its teacher, did it not literally and truly come in the form of table-talk?¹¹⁵

Nos dois passos transcritos, a identificação com Cristo é realizada não por uma comparação directa, mas por aspectos que remetem para as suas pregações sábias. No primeiro caso, em Mardi, "his very followers", "his instructions", "his doctrinal teachings" e

¹¹⁴ Mardi (New York: The Library of America, 1984), p. 1161.

¹¹⁵ The Confidence-Man, p. 151.

"teacher" remetem para os discípulos e ensinamentos de Cristo. O vocábulo "teacher" remete para o Cristo pregador em Jerusalém que ocorre no seguinte passo bíblico:

At this some of the scribes said, 'Well spoken, Teacher.' And nobody dared put any further question to him [Jesus].¹¹⁶

O mecanismo intertextual da apropriação está presente mais uma vez, ("that at the last day, every man shall rise in the flesh"), o que nos direcciona para passos da Bíblia cujo assunto é a ressurreição dos mortos anunciada por Cristo:

But your dead will live,
their bodies will rise again.¹¹⁷

For it is Father's will that everyone who sees the Son and has faith in him should have eternal life: and I will raise them up on the last day.¹¹⁸

A frase de Melville é composta pela noção de corpos ressuscitados, que surge no texto do profeta Isaías ("bodies will rise again"), e pela promessa de Cristo de ressuscitar todos no último dia no texto de João ("I will raise them up on the last day").

No segundo caso, em The Confidence-Man, não existe transcrição do texto bíblico mas um aproveitamento de Melville a nível temático, imbuído de ironia para diminuir o valor da sabedoria pregada por Cristo. Aí encontramos uma perturbação de sentido que é dirigida pela intenção subversiva do autor.

O tema da ressurreição reaparece em White-Jacket. No mundo de um navio de guerra, o sofrimento dos castigos corporais e as marcas que estes deixam no corpo dos marinheiros, muitas vezes inocentes, são associadas à imagem do Cristo sofredor, aqui denominado criador. Faz-se de novo referência ao último dia da ressurreição:

¹¹⁶ Luke 20: 39-40.

¹¹⁷ Isa. 26: 19.

¹¹⁸ John 6: 40.

According to the present and usages of the Navy, a seaman, for the most trivial alleged offences, of which he may be entirely innocent, must, without a trial, undergo a penalty the traces whereof he carries to the grave: for to a man-of-war's-man's experienced eye the marks of a naval scourging with the "cat" are through life discernible, and with these marks on his back, this image of his Creator must rise at the Last Day.¹¹⁹

A alusão a Cristo estabelece-se com base no sofrimento também em Pierre. Esta obra expõe as ambiguidades dos sentimentos de um jovem que é surpreendido pelas teias do destino, provocando desilusão e angústia em Pierre. Este decepciona-se ao descobrir que tem uma irmã ilegítima da qual seu pai nunca lhe tinha falado. Depois de uma noite de reflexão atormentada, de confusão de sentimentos e de desespero, Pierre identifica-se com o sofrimento de Cristo. Neste passo encontramos uma alusão bíblica que funciona como base da caracterização da personagem melvilleana:

Now, thank God, thought Pierre, the night is past. — the night of Chaos and Doom; the day only, and the skirt of evening now remain. May heaven new-string my soul, and confirm me in the Christ-like feeling I first felt.¹²⁰

A ideia de sofrimento também está subjacente a uma alusão à cruz da Paixão de Cristo, que surge no conto "Daniel Orme". Aí retrata-se a aproximação do fim da vida de um velho marinheiro retirado, cuja presença enigmática incomoda os vizinhos. Na decadência física sobressai no peito do protagonista uma cicatriz, que comprova a sua experiência na guerra, e uma tatuagem de um crucifixo:

(...) a crucifix in indigo and vermilion tattooed on the chest and on the side of the heart. Slantingly crossing the crucifix and paling the pigment there ran a whitish scar long and thin, such as might ensue from the slash of a cutlass imperfectly parried or dodged. Now, the Cross of the Passion is often found tattooed on the sailor, upon the fore-arm generally, sometimes though but rarely, on the trunk.¹²¹

A imagem da cicatriz esbranquiçada que atravessa a tatuagem escura do crucifixo estabelece um contraste invulgar, em que as tonalidades de cor, na imagética de Melville, criam um

¹¹⁹ White-Jacket, pp. 141-2.

¹²⁰ Pierre, p. 129.

¹²¹ "Daniel Orme", Billy Budd, Sailor and Other Stories, p. 415.

Paradoxo: o branco, normalmente associado à inocência e à bondade, surge aliado à cicatriz e o negro, que o autor costuma atribuir a aspectos negativos e misteriosos do real, aparece ligado à cruz. A inversão torna-se evidente, donde podemos extrair que a marca da guerra dos homens se sobrepõe ao símbolo da presença de Deus no cristianismo. No simbolismo bíblico, a cruz assume os temas fundamentais: a árvore da vida, a sabedoria, o sacrifício da Paixão e a glória da salvação de Cristo. Neste conto, a intertextualidade localiza-se a nível temático através da alusão a "Cross of the Passion". A cruz simboliza todos esses temas para contrastar com o significado da cicatriz. Não podemos deixar de relacionar o passo acima citado com o facto de Daniel Orme morrer no dia de Páscoa. Apesar disso, o protagonista não se identifica com a figura de Cristo. O conto, que acentua a solidão da velhice do marinheiro, transmite um sentido paradoxal da interpretação do símbolo da cruz, através do qual parece sublinhar o afastamento dos homens para com Deus.

Uma referência pontual aparece em Moby-Dick, no capítulo "The Whiteness of the Whale", onde Ishmael descreve o uso da cor branca pelos sacerdotes cristãos nas cerimónias da Paixão de Cristo. Não se trata de uma citação, mas de uma aproximação temática:

(...) and though among the holy pomps of the Romish faith, white is specially employed in the celebration of the Passion of our Lord (...).¹²²

A cor constitui também motivo para uma alusão a Deus:

(...) though in the Vision of St. John, white robes are given to the redeemed, and the four-and-twenty elders stand clothed in the white before the great white throne, and the Holy One that sitteth there white like wool (...).¹²³

Neste ponto torna-se explícita a aproximação ao livro do Apocalipse por S. João, na Bíblia inglesa designado "The Revelation of John". Com imagens grandiosas e simbólicas, o apóstolo João descreve a sua visão, onde Melville anota a presença da cor branca. A expressão "white

¹²² Moby-Dick, p. 288.
¹²³ Ibid., p. 288.

robes are given to the redeemed" emite a ideia de que os redimidos, destacados pela sua vitória sobre o pecado, se distinguem pela cor do seu vestuário. Note-se que "redeemed" no passo melvilleano corresponde a "victorious" no passo apocalíptico, daí o branco simbolizar vitória e vida eterna:

Anyone who is victorious will be robed in white like them, and I shall never strike his name off the roll of the living.¹²⁴

A referência de Melville aos anciãos de pé em frente ao grande trono diferencia-se do passo bíblico no que respeita à posição dos anciãos sentados e vestidos de branco:

In a circle about this throne were twenty-four other thrones, and on them were seated twenty-four elders, robed in white and wearing gold crowns.¹²⁵

Na última parte da frase de Melville ("the great white throne, and the Holy One that sitteth there white like wool") destacamos a transcrição da Bíblia relativamente ao trono:

I saw a great, white throne and One who sits upon it.¹²⁶

De notar é a apropriação de Melville da comparação bíblica do cabelo de Deus com a lã branca, que ocorre no seguinte passo apocalíptico:

Among the lamps was a figure like a man, in a robe that come to his feet, with a golden girdle round his breast. His hair was as white as snow-white wool, and his eyes flamed like fire.¹²⁷

¹²⁴Rev. 3: 5.

¹²⁵Rev. 4: 4.

¹²⁶Rev. 20: 11. Note-se que as referências a Deus surgem no Apocalipse como "One" ou "Holy One". No passo de *Moby-Dick*, que estamos a analisar, Melville procede à paráfrase de Rev.13:14 onde a figura é descrita como "a figure like a man", mas Melville recorre a "Holy One" que aparece, por exemplo, em Rev. 16:5: "And I heard the angel of the waters say, 'You are just in these your judgements, you who are, and were, O Holy One'".

¹²⁷Rev. 13:14. Também em Dan. 7:9: "As I was looking, / thrones were set in place / and the Ancient in years took his seat / his robe was white as snow / his hair like lamb's wool / His throne was flames of fire / and its wheels were blazing fire".

Assim, o passo de Moby-Dick sobre a visão de São João é composto por paráfrases verbais de quatro excertos do livro do Apocalipse: Rev. 3,5; Rev. 4,4; Rev. 13,14; Rev. 20,11. Também retirada do último livro da Bíblia, a imagem do Cristo como Cordeiro de Deus é utilizada em The Confidence-Man. A primeira personagem que se avista entre os passageiros do "Fidèle" é apresentada nos seguintes termos:

Gradually overtaken by slumber, his flaxen head drooped, his whole lamb-like figure relaxed, and, half reclining against the ladder's foot, lay motionless, as some sugar-snow in March, which, softly stealing down over night, with its white placidity startles the brown farmer peering out from his threshold at daybreak.¹²⁸

Nos dois últimos passos de Melville, acima transcritos, a relação intertextual impõe-se pela ligação semântica e paráfrase verbal de "white throne", "Holy One that sitteth there white like wool" (Moby-Dick) e da apropriação temática muito subtil de "lamb-like figure" (The Confidence-Man). O enfoque reside na descrição bíblica do Cristo redentor e Cordeiro reinando ao lado de Deus-Pai. Constatamos uma alusão também em Billy Budd, Sailor, na descrição do momento após a execução de Billy:

At the same moment it chanced that the vapory fleece hanging low in the East was shot through with a soft glory as the fleece of the Lamb of God seen in mystical vision, and simultaneously therewith, watched by the wedged mass of turned face, Billy ascended (...).¹²⁹

A designação "Lamb of God", presente no Apocalipse, é introduzida no evangelho de João.¹³⁰ Neste passo de Melville associa-se a imagem de uma nuvem ("vapory fleece") com a glória do Cordeiro de Deus. Esta conjugação também se verifica no passo bíblico:

All the peoples of the world will make lamentation, and they will see the Son of Man coming on the clouds of heaven with power and great glory.¹³¹

¹²⁸ The Confidence-Man, p. 11.

¹²⁹ Billy Budd, Sailor, p. 400.

¹³⁰ John, 1: 35-36: "The next day again, John was standing with two of his disciples when Jesus passed by. John looked towards him and said, 'There is the Lamb of God!'"

¹³¹ Matt. 24: 30.

Um aspecto comum constitui a presença de um público numeroso tanto na referência à execução e elevação de Billy ("mass of upturned faces"), como à ascensão de Cristo no fim dos tempos ("all the peoples of the world").

A presença da Paixão de Cristo é igualmente realçada no texto melvilleano com a referência à crucificação. Trata-se de um modo de apresentação do sofrimento que a personagem sente em momentos decisivos, e de expectativa a nível da enunciação. A crucificação caracteriza o gesto facial que traduz uma opressão espiritual, uma angústia silenciada e retraída, mas simultaneamente visível e percebida. Esse momento de mortificação é sublinhado somente em duas personagens melvilleanas: Ahab e Billy Budd. A imobilidade física e o impasse mental é registado pelo narrador atento, independentemente da violência dos actos que estas personagens cometem em seguida. Em Moby-Dick o olhar obstinadamente fixo no mar revela a força ameaçadora, mas estranhamente sofredora de Ahab:

And not only that, but moody stricken Ahab stood before them with a crucifixion in his face; in all the nameless regal overbearing dignity of some mighty woe.¹³²

Em Billy Budd, Sailor, o protagonista ao ser acusado injustamente permanece paralisado com a mesma expressão no rosto:

Contrary to the effect intended, these words so fatherly in tone, doubtless touching Billy's heart to the quick, prompted yet more violent efforts at utterance — efforts soon ending for the time in confirming the paralysis, and bringing to his face an expression which was as a crucifixion to behold.¹³³

Não podemos deixar de acentuar a utilização da mesma imagem, cuja fonte bíblica aponta para o passo em que Cristo é crucificado, onde não encontramos a descrição da expressão do rosto de Cristo mas a narração dos factos que apontam para o seu sofrimento.¹³⁴

¹³² Moby-Dick, p. 220.

¹³³ Billy Budd, Sailor, p. 34.

¹³⁴ Matt. 27: 22-42. Narração da crucificação de Cristo.

Embora o percurso de Ahab, a sua busca monomaniaca da baleia branca, se afaste do testemunho da inocência de Billy, ambos apresentam um momento de suspensão, que Melville transpõe do texto bíblico. Tanto em Ahab ("with a crucifixion in his face") como em Billy ("an expression which was as a crucifixion") as reacções são causadas por uma revolta contida contra as circunstâncias: de um lado, o ódio vingador por uma baleia poderosa e, de outro, a impotência mental e racional de reagir contra uma infâmia. Estes sentimentos de rebeldia comprimida divergem do destino mártir de Cristo que aceita pacientemente o sofrimento da cruz. A apreensão mental desse momento em Ahab e Billy é equacionada com o sofrimento físico e espiritual de Cristo. Contudo, as personagens afastam-se da figura bíblica e encontramos uma inconsistência de sentido. Por um lado, se em Cristo a crucificação se segue ao julgamento de um crime não cometido, em Ahab e em Billy o mesmo não sucede. A crucificação na cara de Ahab situa-se num momento anterior à execução do seu crime: matar a baleia. Em Billy, a expressão de crucificação antecede o seu acto assassino de matar Claggart. Embora a mortificação da cruz esteja associada a um crime, as alusões que Melville desenvolve divergem, pois ambas as personagens são responsáveis pelos seus crimes. No caso de Billy, a culpa pode não pesar tanto como em Ahab, mas está longe de se equiparar à inocência total de Cristo. Assim subverte-se o significado bíblico de crucificação e de martirio de um homem inocente para a salvação dos pecadores.

Deste modo, verificamos continuidades e descontinuidades do texto da Bíblia em Billy Budd, Sailor. Nessa presença ou ausência de ruptura entre os dois textos assenta a nossa preocupação central. Em seguida procuramos algum esclarecimento e contributo nas análises críticas de outros autores.

* * *

Certainly Melville draws parallels between Billy's nature and Adam's, or Claggart's and Satan's, but the precise character of the *action* described in no way offers any acceptable account of man's Fall. Nor can Billy's history be liked to Christ's (...). He [Billy] lives as the witness of no new faith; he is born out of nature's order, not by any supernatural infusion; his death is seen not as endured for the sake of all men or the remission of their sins, nor is it the perfection of his life, even if he forgives Vere as Christ did Pilate: and the ascent of his dead body into the dawn, though this might be seen as paralleling the Resurrection, is starkly qualified by the subsequent descent of that same corpse into the aliens deeps of which his adversary Claggart seemed to have so much a part.¹³⁵

C. N. Manlove, em "An Organic Hesitancy: Theme and Style in *Billy Budd*", apresenta algumas incoerências no paralelismo de Billy com Adão e Cristo: ao considerar a presença da queda, Manlove compara a tentação à personagem Claggart, a proibição à ameaça de motim, mas distingue Adão de Billy pelo defeito vocal da gaguez deste, e Deus de Vere pelo facto de este destruir Billy, a sua criação. Manlove centra-se na oposição da naturalidade da gaguez de Billy ao discurso artificial e fabricado da civilização, e defende como tema da obra o ataque aos valores da civilização moderna.¹³⁶ Apesar de Manlove se limitar ao campo temático, sem aprofundar as paráfrases textuais correspondentes, as diferenças que apresenta entre Billy e Cristo são significativas.¹³⁷ O efeito da morte de Billy não contém o significado de remissão dos pecados dos homens evidente em Cristo. Esta opinião também é partilhada por Michael Paul Rogin em Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville.¹³⁸ Baseado no encontro e desencontro dos factos históricos do motim de "Somers" com a última obra de Melville, Rogin acentua a ausência da possibilidade de transformação:

¹³⁵ C. N. Manlove, op. cit., p. 285.

¹³⁶ Ibid., p. 287.

¹³⁷ William York Tindall também constata algumas ambiguidades na comparação da personagem Billy ao Adão bíblico e a Cristo, para além da sua interpretação observar que Billy Budd, Sailor é uma visão de confrontar o que confronta o homem. Estas ideias aparecem no seu ensaio "The Ceremony of Innocence". Twentieth Century Interpretations of Billy Budd: A Collection of Critical Essays, Ed. Howard P. Vincent (Englewood Cliffs, N. Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971), p. 38: "What pleases me most, however, is the accompaniment of biblical allusions which, however unobtrusive and irregular, recur like Wagnerian *leitmotiv*. Time and again Billy is compared to Adam and Jesus. Billy's innocence is as much that of Adam before the Fall as that of the more secular noble savage. As a "peacemaker", a term implying beatitude, Billy seems destined for "crucifixion"; and his hanging, condensing events, becomes an ascension. Vere is compared to Abraham about to sacrifice Isaac, obeying God's will with fear and trembling. Becoming a shadow of God, Vere weighs the claims of Adam and Satan". Sublinhado do autor.

¹³⁸ Michael Paul Rogin, op. cit., pp. 288-316.

But there is hint here neither of Christian condemnation of the hanging, nor of a regenerate community reborn from Billy's death. Billy's crucifixion is closer to pagan nature ritual than to Christian rebirth.¹³⁹

A essa ideia de Billy como oferta num ritual pagão, Rogin acrescenta a temática da oposição natureza / lei simbolizada no contraste da última imagem de Billy envolto em algas (na balada) com o uniforme naval do capitão Vere que representa a lei institucionalizada pelos homens.

Ainda sobre a presença da Paixão de Cristo na obra, W. H. Auden, no ensaio "The Passion of Billy Budd", lança algumas sugestões para concluir que a Paixão de Billy fracassa apesar de ser convincente.¹⁴⁰ Considerando que a inocência e a impecabilidade são conceitos idênticos, e que só os inocentes, os inconscientes, isto é, os que nunca conheceram a lei, podem ser não pecadores, Auden constata que Billy apresenta incoerências enquanto Cristo: para se tornar esta vítima impecável que sofre voluntariamente pelos pecados do mundo, Billy teria de conhecer o que é o pecado, senão o seu sofrimento não pode ser considerado redentor. Uma vez que isso não se verifica, Billy falha. Auden adianta ainda a possibilidade de Melville se aperceber deste facto e tentar sugerir em Billy a passagem do Adão inconsciente para o Cristo consciente na entrevista secreta com o capitão Vere. Todavia, este facto não está suficientemente explicitado, nem Auden tenta comprová-lo com possíveis indícios no texto.¹⁴¹

Contrariamente a esse fracasso de Billy notado por Auden e às opiniões de Manlove e Rogin, que defendem a ausência do poder redentor de Billy, posicionamos a interpretação de Ray B. West em "The Unity of *Billy Budd*", que destaca a expressão final de Melville de fé na humanidade. Reconhecendo a evidência da decadência do cristianismo na narrativa, West valoriza, no último capítulo, a balada popular do marinheiro sobre Billy, onde lê o nascimento de um novo mito. West opta por um sentido optimista defendendo a fé no heroísmo do homem

¹³⁹ Op. cit., p. 314.

¹⁴⁰ W. H. Auden, "The Passion of Billy Budd", *Twentieth Century Interpretations of Billy Budd: A Collection of Critical Essays*, Ed. Howard P. Vincent (Englewood Cliffs, N. Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971), p. 85.

¹⁴¹ Ibid., pp. 86, 87: "(...) but Melville wants Budd also to be the Second Adam, the sinless victim who suffers voluntarily for the sins of the whole world. But in order to be that he must know what sin is, or else his suffering is not redemptive, but only one more sin on our part".

e a sua capacidade em ultrapassar as deturpações do mal.¹⁴² Quando West refere o paralelo entre Cristo e Billy, explica o sentido de crucificação como o ponto de viragem do mito antigo para o novo, do velho Deus para o novo. Billy possui a ambiguidade cristã de ser o filho do homem e o filho de Deus:

Christ's godlike innocence is mirrored in Billy's natural innocence: Christ's humanity in Billy's natural (physical) defect of speech; Christ's agony in submitting to the will of Heaven in Billy's submission to the authority of Captain Vere. (...) What is important is that Melville held it as *image*, not as orthodox religion. As such it was nearer an aesthetic than a theological concept. This is important, because it follows that the crucifixion becomes tragedy, mirroring man's incompleteness: the victory over evil is transient and incomplete.¹⁴³

West especifica, assim, que a narrativa de Melville sugere a origem e renovação do mito, com base não numa visão teológica de religião ortodoxa, mas num plano estético e metafórico. Esta observação aproxima-se da nossa abordagem do simbolismo bíblico.

Também em busca de um sentido positivo se configura o trabalho de Joyce Sparer Adler "*Billy Budd* and Melville's Philosophy of War", que descobre o potencial de um desejo de paz nas contradições do ambiente de guerra. Adler sublinha a capacidade miraculosa de Billy em invocar um futuro de paz, apesar do seu trágico destino num navio de guerra.¹⁴⁴ Analisando a filosofia de guerra personificada no capitão Vere, este estudo crítico extrai da descrição da cena da morte de Billy uma ideia de semente de mudança através do murmúrio dos marinheiros. Deste modo, evidencia-se o poder criativo e redentor de Billy. Com efeito, o movimento e o som indistinto emitido pelos marinheiros proporciona especulação: por um lado, pode representar um descontentamento triste e conformado; por outro lado, pode significar a revolta perante a injustiça da execução de Billy, e por isso um perigo de motim, ou pode ainda apontar para uma promessa de corrigir as tiranias do presente.

¹⁴² Ray B. West, Jr., "The Unity of *Billy Budd*". *The Writer in the Room: Selected Essays* (Michigan: Michigan State University Press, 1968), p. 59. Para West a balada representa a capacidade universal e primitiva para moderar os factos cruéis da morte: "It [balad] represents Melville's final expression of faith in mankind — faith in the ability of the common man to see beyond the misrepresentation of evil, however disguised; faith that the essential beauty and heroism of man will always be recognized and celebrated in artistic form, however crude".

¹⁴³ *Ibid.*, p. 52. Sublinhado do autor.

¹⁴⁴ Joyce Sparer Adler, "*Billy Budd* and Melville's Philosophy of War". *PMLA*, 91, 2 (1976), 273. Adler resalta esse poder transformador de Billy na análise da imagética visual e sonora na cena da morte do protagonista.

Ao referir a mentalidade guerreira de Vere, identificada com a da civilização moderna, que é responsável pelo sacrifício de Billy em sinal de obediência a Marte, Adler sobressai a importante alusão bíblica ao episódio de Abraão e Isaac:

In the history of the ancient Jews, as told by those who composed the Old Testament, the Abraham-Isaac story signifies the first recorded repudiation of the tradition of human sacrifice. It is God's final behest that Isaac should live and that Abraham's seed should multiply through him. But Vere's internal behest condemns Billy, and the tradition of human sacrifice on the altar of war goes on.¹⁴⁵

A história bíblica de Abraão e Isaac exige-nos uma breve reflexão para a valorização e pertinência da sua presença em Billy Budd, Sailor. Abraão, figura patriarcal do Antigo Testamento, simboliza o homem escolhido por Deus para preservar a fé sagrada e a unidade da família. Ele é o homem abençoado por Deus que cumpre as promessas de uma posteridade numerosa e riquezas, assim como o homem que está destinado a um papel universal, como um novo Adão e como um antecessor de Cristo.¹⁴⁶ Abraão, como símbolo, consiste sobretudo no homem de fé. Esta designação comprova-se com o seu percurso: Abraão parte para um país que não conhece sob a promessa de Deus, torna-se pai de uma posteridade inumerável e obedece a Deus para sacrificar o seu filho.

Sacrifício significa uma acção ritual de doação à divindade e que às vezes comporta a imolação de vítimas.¹⁴⁷ Na doutrina cristã, o sacrifício de Isaac que Deus ordena a Abraão traduz uma prova de fé. Deus prova Abraão dando-lhe uma ordem aparentemente contrária à promessa que lhe fizera de numerosa descendência na pessoa de Isaac, ou seja, Deus prova a obediência de Abraão para verificar até que ponto este está disposto a sacrificar o que de mais valioso tem no mundo.¹⁴⁸ O episódio é relatado com uma simplicidade dramática: depois de escutar a ordem de Deus, Abraão leva Isaac para o local do holocausto e é o próprio Isaac que, obedientemente, transporta a lenha necessária. No momento em que Abraão agarra no

¹⁴⁵ Op. cit., p. 270.

¹⁴⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, op. cit., p. 4. Abraão etimologicamente significa "pai da multidão".

¹⁴⁷ André-Marie Gerard, op. cit., p. 1215-8. Na Bíblia distinguem-se três espécies de sacrifício: o holocausto (onde tudo é oferecido a Deus em sinal de adoração), os sacrifícios de felicidade que se dividem em sacrifício da paz (ou seja, de acção de graças com cerimónias solenes em público) e sacrifício da comunhão, e os sacrifícios expiatórios que incluem o sacrifício por um pecado e o sacrifício de culpa.

¹⁴⁸ Na Bíblia, o episódio do sacrifício de Isaac é narrado no capítulo vinte e dois do livro do Génesis.

cutelo para degolar o seu filho surge um anjo de Deus que interrompe e ordena soltar a criança, substituindo-o por um cordeiro.¹⁴⁹

A alusão a este episódio do capítulo vinte e dois do Génesis localiza-se, curiosamente, no capítulo vinte e dois de Billy Budd, Sailor, na descrição da entrevista secreta entre o capitão Vere e Billy:

He [Vere] was old enough to have been Billy's father. The austere devotee of military duty, letting himself melt back into what remains primeval in our formalized humanity, may in end have caught Billy to his heart, even as Abraham may have caught young Isaac on the brink of resolutely offering him up in obedience to the exacting behest.¹⁵⁰

Este passo tem sido alvo de especulações críticas, das quais destacamos a opinião de Nathalia Wright em Melville's Use of the Bible. Aí a autora distingue a situação bíblica da cena de Melville relativamente ao facto de Isaac não morrer e de Billy ser executado. Outra diferença consiste no tipo de obediência cega que faz depender Isaac de Abraão e este de Deus, o que não pode assemelhar-se ao relacionamento entre Billy e Vere. Este é descrito como um encontro entre iguais, nas palavras de Wright, "a singular mystic communion with the heart of the creation".¹⁵¹ Wright acentua pois o contraste onde outros críticos lêem uma identificação, como é o caso de Newton Arvin em Herman Melville:

The sacrifice of Billy by Captain Vere is a re-enactment of the sacrifice of Isaac by Abraham, though it is a completed one; and Vere does not turn aside from his duty, anguishing though it is.¹⁵²

Para outros críticos, ainda, a ideia de sacrifício é reduzida a uma necessidade em termos sociais para preservar a ordem política e bem-estar geral estabelecidos numa sociedade face à ameaça

¹⁴⁹ André Parrot, Abraham et Son Temps (Neuchâtel, Suisse: Éditions Delachaux & Niestlé, 1962), pp. 106-26.

¹⁵⁰ Billy Budd, Sailor, p. 296.

¹⁵¹ Nathalia Wright, op. cit., pp. 132-3.

¹⁵² Newton Arvin, op. cit., p. 296.

da rebelião e do caos. Desta opinião partilham D. E. S. Maxwell em American Fiction: The Intellectual Background e Tyrus Hillway em Herman Melville.¹⁵³

No estudo dos paralelismos de Billy com as figuras bíblicas não podemos deixar de referir o estudo The American Adam, de R. W. B. Lewis, que aponta para a perfeita adaptação da personagem à figura narrativa do Adão americano, como um herói inocente e inexperiente, um símbolo da individualidade americana e um representante do espírito jovem que resiste à maturidade.¹⁵⁴ Billy enquanto Adão num mundo hostil à sua inocência sofre um destino trágico de dimensão mítica que, para Lewis, corresponde a uma visão da queda. Nesta leitura, Melville transforma o culpado no redentor sem recorrer à intervenção da figura de Deus. Lewis descobre na obra um sentido positivo de salvação, esperança e transfiguração, através do segundo Adão, proporcionando assim a reavaliação do Adão americano:

Billy is the type of scapegoat hero, by whose sacrifice the sins of his world are taken away: in this case, the world of the H. M. S. "Indomitable" and the British navy, a world threatened by a mutiny which could destroy it. (...) Melville salvaged the legend of hope both for life and for literature: by repudiating it in order to restore it in an apotheosis of its hero. There will be salvation yet, the story hints, from that treacherous dream.¹⁵⁵

A presença do primeiro e do segundo Adão em Billy Budd é abordada como correspondência tipológica no estudo American Thought and Religious Typology de Ursula Brumm. Para Brumm, Billy Budd, Sailor constitui uma parábola da inexplicável inimizade do mal e do bem, em que o protagonista se apresenta como um protótipo do herói americano trágico, ideia central para R.W. B. Lewis; trata-se de uma figura adâmica que sofre apesar da sua inocência ou precisamente por causa desta. Brumm ressalta que, mais uma vez, Melville aproxima Deus da origem e existência do mal, que o inocente não consegue evitar, resistir ou

¹⁵³D. E. S. Maxwell, American Fiction: The Intellectual Background (London: Routledge and Kegan Paul, 1963), p. 177. Tyrus Hillway, Herman Melville (New York: Twayne Publishers, Inc., 1963), p. 141.

¹⁵⁴R. W. B. Lewis, op. cit., pp. 146-52. A maturidade, que é rejeitada pelo Adão americano, segundo Lewis, constitui uma das coordenadas no estudo de Lawrence Buell que considera Billy Budd, Sailor uma parábola ambígua do ritual de passagem para a maturidade cultural. Este tema é tratado com base na simbólica transferência de Billy do navio "Rights-of-Man" (caracterizado por um ambiente de humanidade igualitária) para o "Bellipotent" (representante da sociedade avançada e dominada pela lei e regras codificadas). Buell comenta assim o recrutamento forçado de Billy na narrativa de Melville, partindo depois para uma reflexão sobre a América pós-colonial em algumas obras do mesmo autor. Lawrence Buell, "Melville and the Question of American Decolonization", American Literature, 64, 2 (1992), 215-32.

¹⁵⁵R. W. B. Lewis, *ibid.*, p. 152.

vencer, encontrando a única fuga possível na loucura ou na morte.¹⁵⁶ O homem inocente é um homem incompleto porque não aceita a responsabilidade e o castigo como o preço para a sua vitória interior na derrota, por isso Billy Budd sofre e é destruído pela vida. Deste modo, Brumm afirma que os escritores americanos invocam a figura de Cristo, o segundo Adão, como sofredor pela humanidade, o que santifica o sofrimento do homem inocente. Cristo é convocado quando o herói vulgar, inocente, democrático é derrotado, pois a presença messiânica confere-lhe o esplendor da transcendência vitoriosa que consiste na marca da tragédia. Por outras palavras, na literatura americana não é o herói mortal que glorifica a vida na derrota, mas antes é a invocação de Cristo que confere transfiguração e explicação.¹⁵⁷

Enquanto Ursula Brumm enquadra a personagem Billy Budd no raciocínio tipológico do século XIX, enraizado na teoria calvinista de tipos e antitipos, Emily Miller Budick, em Fiction and Historical Consciousness: The American Romance Tradition, entende que os acontecimentos no navio "Bellipotent" não defendem o universo calvinista. As influências calvinistas, com base na tipologia, residem nos conceitos de depravação inata na personagem Claggart, de determinismo no percurso de Billy e de salvação através de Cristo na morte de Billy. Budick considera que Melville explora as implicações da imaginação anti-tipológica americana, através da análise do capitão Vere. Com base nas afinidades de Adão e Cristo, da queda e ressurreição, e na referência a Abraão e Isaac, Melville apresenta a tensão entre as duas interpretações: tipológica e anti-tipológica, nomeadamente no conflito da definição do crime de Billy. Budick acentua que, na história de Melville, Adão é Cristo e que a queda é a ressurreição, enquanto na Bíblia são duas figuras e dois acontecimentos que surgem separadamente.

Todavia, no nosso entender, reparamos que o momento do crime de Billy equivale simbolicamente a dois acontecimentos bíblicos: por um lado, à tentação de Adão em praticar o pecado e, por outro lado, não à ressurreição de Cristo mas à Sua crucificação, isto é, ao

¹⁵⁶Ursula Brumm, op. cit., pp. 218-19.

¹⁵⁷Ibid., pp. 220-21: "The innocent hero is consoled at the thought of brotherhood of all who suffer represented by Christ. The symbol of the crucified one, impressed on the unfortunate American Adam like a stamp, lends him a consecration and transfiguration he could not have attained alone, and it may also satisfy a secret ambition for distinction from and elevation above an egalitarian society".

momento de sofrimento extremo (como aliás é referido no próprio texto). Para Budick, Vere é o responsável pelo conflito porque este esquece que depois da queda ocorre a redenção e julga a vítima segundo a desobediência original, ou seja, a primeira aparição de rebelião ou motim. Nesta leitura, a tragédia de Billy é causada pelo orgulho humano e pelo exercício da compreensão anti-tipológica de Vere, que ignora o poder da crucificação e redenção de Cristo em restaurar o mundo. Budick resume o tema da obra à ameaça de rebelião:

If America did antitype something, it might be neither creation nor redemption but disobedience. Thus *Billy Budd*, in Melville's word, is about a "crisis of Christendom". It is about the ever-constant, ever-present threat of rebellion, which is directed not against the king or the navy but by the civil authority against God Himself.¹⁵⁸

Vere manipula, anti-tipológica e ahistoricamente, os eventos a bordo do navio com autoridade divina, como que usurpando o poder de Deus e, por conseguinte, concentra em si a própria rebelião da autoridade civil contra Deus que, para Budick, constitui o tema da obra. Nesta interpretação, Melville dimensiona o desejo da América de regressar ao paraíso de Adão e, simultaneamente, de apontar para a salvação de Cristo, ao qual contrapõe a ideia de que essa salvação não resulta em ressurreição, mas em crucificação da fé cristã. Assim, Budick realça a importância da crise do cristianismo na obra de Melville.

Com efeito, a utilização das alusões bíblicas em vez de corroborar a ideologia cristã servem o espírito crítico de Melville que, subtilmente, revela o desinteresse pela religião e a crise de valores cristãos da sua época. Daí a nossa tendência para reconhecer mecanismos de ironia nesta última obra de Melville.

Também James E. Miller Jr., em A Reader's Guide to Herman Melville, observa que Melville antecipa outros escritores ao assinalar a agonia da perda da fé numa época de desintegração espiritual:

The final irony is not, however, in Melville's act but in the reader's hasty assumption. Because the mythic frame of the Crucifixion and the Ascension are so clearly imposed

¹⁵⁸ Emily Miller Budick, Fiction and Historical Consciousness: The American Romance Tradition (New Haven and London: Yale University Press, 1989), p. 62.

on the story of the betrayal and hanging of the innocent Billy Budd, readers have too quickly asserted that this final work is Melville's return to conventional Christian faith. They have missed the complex qualifications and subtle dissents operative throughout the story. Indeed, Melville turns to the Christian myth in *Billy Budd* not to revitalize and reaffirm it, but, with some poignant sorrow, to demonstrate its final inefficacy. (...) In *Billy Budd* Melville made the old myth serve as the basic materials for its very denial and rejection.¹⁵⁹

De acordo com a nossa concepção da obra, também Miller evidencia que Melville não se limita ao óbvio, ao superficial, mas explora o material do simbolismo cristão para demonstrar a ineficácia deste. Assim, a apropriação de motivos bíblicos sofre uma perturbação de sentido devido à interpretação arbitrária de Melville, onde encontramos a utilização de mecanismos intertextuais.

Torna-se evidente que a recorrência à Bíblia constitui uma fonte de alusões que acompanha o trajecto artístico de Melville, sublinhando a sua atracção pelo contraste entre as esferas do visível e do invisível, os mundos do natural e do sobrenatural. Neste ponto, parece-nos certa a opinião de Nathalia Wright no seu estudo Melville's Use of the Bible:

However he alluded to it [Bible] he was assured of a contrast with his immediate material: between the common and the great, the present and the past, the natural and the supernatural.¹⁶⁰

O estudo de Nathalia Wright dedica-se à questão do mecanismo de apropriação de sentidos ou paráfrase de segmentos textuais da Bíblia. Wright regista o facto de o número de alusões bíblicas aumentar à medida que a carreira de Melville evolui. Em relação à imagética, Wright sublinha a selecção de lugares (montanhas, cidades), pessoas (reis e seres dotados espiritualmente) e eventos (de violência e revelação) evocados da Bíblia, resumindo a sua incidência em dois aspectos: o antigo e o maravilhoso.¹⁶¹ As personagens melvilleanas compostas de traços de figuras bíblicas apresentam-se mais como tipos do que como indivíduos, são variações dos protótipos bíblicos de Ahab, Ishmael e Jesus. Nos enredos,

¹⁵⁹ James E. Miller, Jr., *A Reader's Guide to Herman Melville* (New York: The Noonday Press / Farrar, Straus and Giroux, 1962), pp. 251-2.

¹⁶⁰ Nathalia Wright, op. cit., p. 174.

¹⁶¹ Ibid., p. 21.

Wright enquadra os temas de demanda, profecia, sabedoria, ética e crucificação (este último em Billy Budd, Sailor, do qual nos ocuparemos no segundo capítulo deste trabalho). O estilo bíblico na obra de Melville, muitas vezes imitado, assenta na paráfrase e na citação de certos versos, provérbios, arcaísmos, hebraísmos, frequentemente sem referência fiel à Bíblia. Deste modo, ecos bíblicos fazem-se sentir no vocabulário, na sintaxe e no idioma.¹⁶² O estilo dos salmos, bem como o profético e o apocalíptico são apropriados por Melville, por exemplo nos sermões de Moby-Dick. Os sonhos, presságios, visões e profecias com paralelismos bíblicos servem para caracterizar o mundo do invisível em Melville. Estes processos de transposição verbal são bem sucedidos devido à manipulação controlada de Melville, como explica Wright:

The effect on him [Melville] of such books as Shakespeare and the Bible was remarkable for the reason that he not only echoed them verbally but re-created what he found there in terms of his own time and language. of his own vision. Their words sank to the deepest level of his consciousness, there to be constantly transforming and transformed by his thought and imagination.¹⁶³

Deste modo, Nathalia Wright descreve a estratégia textual de Melville ("transforming and transformed"), ou seja, o conceito de intertextualidade, cuja denominação desconhece pois a sua teorização só se começou a desenvolver por volta dos anos sessenta.

No destaque que concedemos ao simbolismo bíblico neste trabalho, verificamos dois processos de apropriação do texto bíblico no texto melvilleano. Nomes de personalidades, de lugares e de acontecimentos pertencentes à narração bíblica transportam determinados significados e conceitos, mais ou menos abstractos, que são identificados em vocábulos ou em segmentos no texto melvilleano. Estes, quando surgem no interior do texto bíblico, tanto no princípio como no fim, possuem a mesma coerência e importância do significado que lhes foi atribuído de origem, ou seja, em qualquer parte do texto bíblico mantêm o seu próprio sentido. Contudo, ao serem transpostos, isto é, citados, referidos ou aludidos no texto melvilleano, a sua significação é encarada sob duas perspectivas: ou funciona como no interior da Bíblia,

¹⁶²Op. cit., pp. 137-72.

¹⁶³Op. cit., p. 19.

corroborando o seu sentido original apesar do contexto alheio e secular, ou por causa deste mesmo contexto perde a sua referencialidade bíblica, servindo os objectivos semânticos que o autor impõe. A alusão à Bíblia apresenta-se como uma manifestação de intertextualidade que, no primeiro caso, se traduz na continuidade do texto original no texto alusivo e que, no segundo caso, consiste na descontinuidade, ou mesmo ruptura, entre os dois textos. Estes procedimentos intertextuais estão presentes na análise do simbolismo bíblico em Billy Budd, Sailor que será apresentada no segundo capítulo desta dissertação.

Capítulo II - Presença e Subversão

Na sequência do primeiro capítulo, com a apresentação de considerações sobre o diálogo de Melville com a instância divina e de incidências intertextuais relativas às alusões bíblicas da queda de Adão e da Paixão de Cristo nas obras do autor, procedemos à sua análise mais profunda em Billy Budd, Sailor.

O subtítulo da obra — "An Inside Narrative" — sugere desde logo uma abordagem do tema da interioridade, uma deambulação pela esfera íntima e misteriosa do eu que explora o alcance da vivência espiritual do homem. Embora o subtítulo seja explicado no terceiro capítulo da obra como restringido à vida de um determinado navio e da carreira de um marinheiro em particular, a sua importância estende-se para além do domínio do enredo ficcional. A obra reflecte uma mensagem de consciencialização do eu céptico face à criação, isto é a natureza humana, e perante o criador divino que se identifica com Deus do cristianismo.

O simbolismo bíblico evidencia-se em Billy Budd, Sailor pela sua presença e pela sua ausência em Billy Budd, John Claggart, Vere e Dansker. Torna-se pertinente a utilização de alusões bíblicas para descrever os traços da interioridade de cada uma dessas personagens que, por sua vez, se reflectem na acção da narrativa, contribuindo para a edificação de um sentido total da obra. Tendo em conta a presença do simbolismo bíblico, a intriga é estabelecida com o encontro e o desencontro entre os espaços labirínticos da natureza humana de Billy, Claggart e capitão Vere.

Por outro lado, a ausência do simbolismo bíblico na obra realça a personagem secundária Dansker, geralmente ignorada pela crítica, assim como a sua relação com o narrador. Dansker é representativo de um potencial interpretativo capaz de perceber as complexidades da interioridade dos três protagonistas e de lançar um sentido mais profundo

para além do enredo ficcional. Dansker fornece a sugestão de um poder de discernimento inteligente e experiente que ilumina o drama do homem e a sua difícil compreensão dos limites humanos. Na análise de Billy e dos seus opositores torna-se relevante a presença do texto bíblico, enquanto com Dansker a ausência desse texto bíblico é mais marcante, sobressaindo, em vez deste, as alusões à mitologia clássica. Esta temática será abordada no terceiro capítulo do nosso trabalho.

Através de uma técnica de apropriação do texto bíblico e da consequente associação livre de símbolos e da transformação destes, Melville faz convergir em Billy as figuras bíblicas de Adão e Cristo ou, na perspectiva de São Paulo, o primeiro e o segundo Adão. Parece-nos determinante a leitura das cartas do apóstolo São Paulo para o estudo intertextual que visamos, uma vez que muitos dos seus temas são abordados em Billy Budd, Sailor.¹

Nas cartas que escreve às igrejas que fundou, São Paulo expõe temas como a salvação pela fé em Cristo, o testemunho de Abraão, a superioridade do espírito sobre o corpo, a obediência e a santidade, o plano misericordioso de Deus, a escravidão do pecado, a ressurreição dos mortos, o perigo das paixões pecaminosas, a mensagem da cruz e o exemplo do sacrifício de Cristo. São Paulo coloca o problema do pecado em função do paralelismo entre Adão e Cristo em "The Letter of Paul to the Romans" (Rom. 5, 12-20) e em "The First Letter of Paul to the Corinthians" (1Cor. 15, 20-49):

(...) death held sway from Adam to Moses, even over those who had not sinned as Adam did, by disobeying a direct command — and Adam foreshadows the man who was to come.²

But God's act of grace is out of all proportion to Adam's wrongdoing. For if the wrongdoing of that one man brought death upon so many, its effect is vastly exceeded by the grace of God and the gift that came to so many by the grace of the one man, Jesus Christ.³

¹ São Paulo nasceu em Tarso, na Turquia, no ano I da nossa era. Ele era um defensor das tradições judaicas e, por isso, perseguidor dos cristãos, mas quando um dia se dirige a Damasco para prender os cristãos dessa cidade, Jesus encontra-o e converte-o. Paulo torna-se então um mensageiro da fé cristã, funda igrejas, sofre perseguições e é martirizado.

² The Revised English Bible with Apocrypha, op. cit., Rom. 5:14.

³ Rom. 5:15.

It follows, then, that as the result of one misdeed was condemnation for all people, so the result of one righteous act is acquittal and life for all.⁴

For as through the disobedience of one man many were made sinners, so through the obedience of one man many will be made righteous.⁵

For since it was a man who brought death into the world, a man also brought resurrection of the dead.⁶

As in Adam all die, so in Christ all will be brought to life.⁷

Observe, the spiritual does not come first; the physical body comes first, and then the spiritual.⁸

São Paulo converte a transgressão de Adão no Éden na representação figurada da desobediência à vontade divina, do princípio da morte no mundo, do pecado dos homens e das limitações do corpo físico e corruptível. Nesta perspectiva, a evocação à ruptura com Deus, pela servidão ao pecado, salienta o drama interior do homem, ou seja, o desejo de ultrapassar o corpo para uma vida do espírito, a vontade de anular as paixões pecaminosas em favor da lei vivificante do espírito.⁹ À escravidão do homem ao pecado, São Paulo contrapõe a bondade de Deus na possibilidade de salvação representada pela fé em Cristo.¹⁰ A morte e a ressurreição de Cristo associados na mensagem de salvação significam para o cristão a passagem do pecado à perdão, da morte à vida.¹¹ No raciocínio comparativo entre Adão e Cristo, que podemos observar nas frases acima citadas, destacamos as oposições básicas: desobediência / obediência, morte / ressurreição e vida, falta / graça, homem natural / homem espiritual.

Com efeito, encontramos estes assuntos também em Billy Budd, Sailor, nomeadamente no valor simbólico que o percurso de Billy Budd adquire: a inocência, a falta, o problema da obediência, a morte sacrificial, a evolução do indivíduo de um estado natural para uma

⁴Rom. 5:18.

⁵Rom. 5:19.

⁶1Cor. 15:21.

⁷1Cor. 15:22.

⁸1Cor. 15:46.

⁹Rom. 7:14-25.

¹⁰Pierre Grelot, Péché Originel et Rédemption: Essai Théologique (Paris: Desclée & Co., 1973), p. 187.

¹¹Ibid., p. 202.

espiritualização. É precisamente neste sentido de progressão do homem não espiritualizado para espiritualizado que perspectivamos a personagem Billy, isto é, existe a possibilidade de Billy se desenvolver do inocente para o mártir, de Adão para Cristo. Aceitamos uma progressão espiritual, uma descoberta significativa que se verifica na interioridade da personagem no limiar da sua vida. Assim, este despertar de Billy é sustentado pela significação das alusões bíblicas que analisamos. Recorremos aos textos de São Paulo para comprovar a consistência ou inconsistência da presença bíblica nesta narrativa ficcional de Melville.

Desde o início da narrativa Billy é associado à beleza física e moral, à pureza, à bondade, à inocência e a um poder apaziguador que o relaciona com motivos religiosos. Ele é possuidor de uma capacidade especial para manter um ambiente de paz, uma virtude, como afirma o capitão do navio "Rights-of-Man":

But Billy came; and it was like a Catholic priest striking peace in an Irish shindy. Not that he preached to them or said or did anything in particular; but a virtue went out of him, sugaring the sour ones.¹²

Billy impõe-se pela valorização de algo invisível que os outros interpretam num plano para lá do humano, ou seja, o seu poder exerce-se pelo que lhe é atribuído exteriormente, uma vez que não descobrimos um esforço interior de vontade consciente ("Not that he preached to them or said or did anything in particular").¹³ Assim, a caracterização de Billy deve-se à leitura dos outros, quer dos marinheiros que o rodeiam, quer do próprio narrador onisciente que defende um determinado ponto de vista, nomeadamente o de uma voz adulta e experiente. Billy consiste num vazio que se vai preenchendo com diversas leituras, como realça Eric Mottram:

Budd is himself a white or pale object like Moby-Dick and Bartleby, to be coloured by men according to their myth-making needs.¹⁴

¹² Billy Budd, Sailor, p. 325.

¹³ Ibid., p. 330. Billy carece de um sentido de auto-consciência: "Of self-consciousness he seemed to have little or none, or about as much as we may reasonably impute to a dog of Saint Bernard's breed".

¹⁴ Eric Mottram, "Orpheus and Measured Forms: Law, Madness and Reticence in Melville". *New Perspectives on Melville*. Ed. Faith Pullin (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978), p. 244.

Billy representa um fenómeno de bondade, um exemplo de perfeição:

The moral nature was seldom out of keeping with the physical make.¹⁵

Também a paz que irradia de Billy é elogiada pelo oficial que o recruta para o "Bellipotent":

'Well, blessed are the peacemakers, especially the fighting peacemakers. And such are the seventy-four beauties some of which you see poking their noses out of the portholes of yonder warship lying to for me'.¹⁶

Este passo contém uma alusão à Bíblia no segmento verbal "blessed are the peacemakers" que é extraído do texto do Sermão da Montanha proferido por Jesus:

Blessed are the peacemakers;
they shall be called God's Children.¹⁷

Esta citação directa do texto bíblico é contextualizada através da ideia de singularidade e de atribuição de um estatuto especial dos pacificadores. Não se trata de identificar o oficial do "Bellipotent" com Jesus, o pregador, mas de realçar o ideal do homem que zela pela paz personificado em Billy. Ao integrar a alusão bíblica, o texto melvilleano visa, ironicamente, corrigi-la com "fighting peacemaker", uma designação que acentua desde logo a ambiguidade dos atributos de Billy.

Neste contexto, acrescentamos a observação de David Reynolds sobre a utilização de Melville de um estereótipo, que combina gentileza e pujança, piedade e ferocidade, para compor a personagem Billy:

Post-Civil War popular culture had introduced a new kind of hero — the muscular Christian — who was both mixed *and* virtuous.¹⁸

¹⁵ *Billy Budd, Sailor*, p. 322.

¹⁶ *Ibid.*, p. 326.

¹⁷ *Matt. 5:9*.

¹⁸ David S. Reynolds, *op. cit.*, p. 305. Sublinhado do autor.

Através da atracção que a sua beleza ("his unpretentious good looks") provoca, Billy torna-se o centro das atenções ("cynosure"), possuidor de qualidades que ambigualmente o aproximam de deuses e de humanos, uma figura superior como a estrela "Aldebaran", tão corajoso e ágil como o jovem Alexandre, o Grande, a controlar o seu cavalo indomável Bucéfalo, e tão humano como o olhar tranquilo de uma natureza boa que algum escultor grego cunhou no heróico Hércules, um símbolo de vitória e ideal da força combativa.¹⁹ A sua juventude é sublinhada logo a partir do nome "Budd" que sugere um botão de flor por desabrochar ("bud") e é associada por um lado à beleza física e por outro lado à imaturidade psicológica. Na beleza de Billy convergem esses aspectos da robustez masculina de um Apolo, assim como traços da fragilidade feminina: com a expressão adolescente de uma face feminina na pureza, em que o lírio é substituído pela rosa, ou seja, a pele branca torna-se rosada e bronzeada. Ao ser transferido do navio "Rights-of-Man" para o "Bellipotent", Billy é comparado à beleza rústica de uma rapariga que entra em competição com as damas da corte.²⁰ Por outro lado, a imaturidade mental de Billy Budd traduz-se no analfabetismo, na ausência de auto-consciencialização e no seu grau de inexperiência, como ilustra a comparação com o jovem Aquiles a ser instruído pelo sábio Quíron. Essa vertente de falta de preparação para a vida em geral sublinha a inocência de Billy que deriva da evidência das contradições em criança / adulto e homem do mar / homem da terra:

But a young seafarer of the disposition of our athletic foretopman is much of a child-man. And yet a child's utter innocence is but its blank ignorance, and the innocence more or less wanes as intelligence waxes. But in Billy Budd intelligence, such as it was, had advanced while yet his simple-mindedness remained for the most part unaffected. Experience is a teacher indeed; yet did Billy's years make his experience small.²¹

¹⁹ *Billy Budd, Sailor*, pp. 321, 322, 329. Billy é descrito como o centro das atenções com o termo "cynosure", que significa a Estrela Polar da constelação "Ursa Menor". A estrela "Aldebaran" constitui o olho do touro na constelação de "Taurus". Bucéfalo é o nome do cavalo indomável que só se deixava conduzir na direcção do sol, pois tinha medo da sua sombra e, embora fosse controlado por Alexandre, corria de modo infatigável.

²⁰ *Ibid.*, pp. 328, 329.

²¹ *Ibid.*, p. 363.

And what could Billy know of man except of man as a mere Sailor? And the old-fashioned sailor, the veritable man before the mast, the sailor from boyhood up, he, though indeed of the same species as a landsman, is in some respects singularly distinct from him. The sailor is frankness, the landsman is finesse.²²

A inexperiência da criança e a simplicidade do marinheiro conjugam-se na inocência de Billy para salientar um outro aspecto determinante na análise da interioridade desta personagem: o desconhecimento da existência do mal e das duplicidades do real. O crescimento de Billy, que sugerimos ser possível destrinçar ao longo do romance, do homem não espiritualizado para o homem espiritualizado, produz-se em conjugação com a aprendizagem desse conhecimento do mal e dos significados ambíguos da realidade. Melville serve-se de alusões bíblicas para expor o percurso de um homem inocente e acriançado ao reagir ao seu primeiro e único contacto com a esfera da maldade. Assim, a condição que Melville impõe para adquirir o estatuto de espiritualização afasta-se completamente do texto bíblico em que se inspira para fazer crescer um homem de Adão a Cristo, ou seja, Melville serve-se da aparência mas rejeita a essência da carta de S. Paulo aos Romanos. Billy Budd parece oferecer o exemplo vivo do homem não espiritualizado, que vive segundo a lei do corpo e que, no fim, se converte no homem segundo o espírito e a lei de Deus. Todavia, o que contribui para essa evolução consiste na aquisição do conhecimento do mal e não na vivência de uma fé segundo Deus dos cristãos. A componente básica do pensamento de São Paulo está ausente na história de Melville, levando-nos a evidenciar o processo subversivo deste autor para manifestar, mais uma vez, as suas inquietações espirituais, assim como a sua percepção crítica de um mundo esvaziado de mensagem e de uma interioridade humana esgotada de sentido. É nesta perspectiva que lemos o percurso das personagens nesta narrativa ficcional. Distanciamo-nos das interpretações que definem Billy Budd, Sailor como a representação do eterno conflito entre o bem e o mal, como defende R. W. B. Lewis que afirma mesmo:

Billy is the type of scapegoat hero, by whose sacrifice the sins of his world are taken away (...).²³

²²Op. cit., p. 364.

²³R. W. B. Lewis, op. cit., p. 151.

Apesar de aceitarmos a designação "scapegoat hero", não direccionamos o nosso estudo para uma leitura literal que ignora os processos subversivos da apropriação de excertos da Bíblia. Com efeito, não podíamos concordar mais com Nathalia Wright quando salienta:

Without doubt the most interesting aspect of Melville's quotation from the Bible is his least adherence to it.²⁴

A capacidade de reconhecer a ambiguidade do real, de que Billy carece, consiste na condição que nós, leitores atentos, não devemos desprezar para apreender o cerne da teia narrativa. Deste modo, reparamos que logo no primeiro capítulo, Billy ignora o riso irónico de alguns marinheiros aquando da sua despedida do navio "Rights-of-Man":

And yet, more likely, if satire it was in effect, it was hardly so by intention, for Billy, though happily endowed with the gaiety of high health, youth, and a free heart, was yet by no means of a satirical turn. The will to it and the sinister dexterity were alike wanting. To deal in double meanings and insinuations of any sort was quite foreign to his nature.²⁵

A transição do navio "Rights-of-Man", que já pelo seu nome sugere um ambiente de humanitarismo ("it's the happy family here"), para o navio de guerra "Bellipotent" introduz o contacto com um mundo povoado de jogos de duplicidades e subtilezas que o protagonista desconhece.²⁶

As little did he [Billy] observe that something about him provoked an ambiguous smile in one or two harder faces among the bluejackets.²⁷

²⁴ Nathalia Wright, op. cit., p. 142.

²⁵ Billy Budd, Sailor, p. 327.

²⁶ "Rights-of-Man" é o título de um documento escrito por Thomas Paine (1737-1809), datado de 1791-92, como resposta a "Reflections on the Revolution in France" de Edmund Burke. Paine defende a constituição de um governo que se tomasse um agente benéfico com um programa de humanitarismo positivo. Paine exprime os ideais do Iluminismo: a fé numa lei e ordem da natureza imutável como uma revelação divina, a onipotência da razão com liberdade para debater todo o tipo de questões, a tolerância, a igualdade de direitos e a dignidade do indivíduo, uma religião de boas acções, e um cosmopolitarismo pacífico. *Encyclopaedia Britannica* (London and Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1973), vol. 17, p. 65. O nome do navio, do qual Billy é transferido, torna-se relevante em contraste com o navio de guerra "Bellipotent", uma vez que sugere o abandono de uma atmosfera humana e simples para outra dimensão mais complexa. Trata-se da introdução de um mundo em guerra onde o protagonista encontra adversidades e ambiguidades causadoras da sua derrota e morte.

²⁷ Billy Budd, Sailor, p. 329.

Esse estado de inocência de Billy é aprofundado no segundo capítulo:

For the rest, with little or no sharpness of faculty or any trace of the wisdom of the serpent, nor yet quite a dove, he possessed that kind and degree of intelligence going along with the unconventional and rectitude of a sound human creature, one to whom not yet has been proffered the questionable apple of knowledge.²⁸

Esta descrição do estado puro da natureza de Billy Budd remete-nos para o texto bíblico. O autor informa-nos que a personagem não possui a sabedoria da serpente e da pomba ("wisdom of the serpent, not yet quite a dove") e que ainda não lhe foi oferecida a maçã do conhecimento ("the questionable apple of knowledge"). A primeira alusão traduz o eco do texto de "The Gospel according to Matthew", em que se descreve a missão de que Jesus incumbiu os seus discípulos para poderem expulsar os espíritos impuros e curar todas as enfermidades. Aí, também se mencionam os conselhos de Jesus sobre a conduta do discípulo:

I send you out like sheep among wolves; be wary as serpents, innocent as doves.²⁹

A relação intertextual baseia-se apenas nos vocábulos "serpent" e "dove", verificando-se um aproveitamento do sentido por apagamento: enquanto no texto bíblico Jesus aconselha os seus apóstolos para serem prudentes como as serpentes e simples como as pombas, no texto melvilleano o narrador refere-se apenas à capacidade ou sabedoria da serpente e da pomba, o que exige um conhecimento prévio do leitor para poder identificar "serpent" com "wary" e "dove" com "innocent". Verifica-se o apagamento de uma parte da informação necessária à compreensão total da frase. Com efeito, enquanto o simbolismo bíblico da pomba se limita à pureza, simplicidade e paz, a serpente como símbolo bíblico encerra uma ambiguidade de sentidos negativos e positivos. A frase proferida por Jesus (Matt. 10:16) constitui um exemplo de exceção e único em que a serpente é utilizada positivamente, identificando-se com a sabedoria prudente. Northrop Frye adianta uma explicação plausível para essa simbolização:

²⁸Op. cit., p. 330.
²⁹Matt. 10:16.

Perhaps the serpent is a symbol of wisdom because there is a good deal of wriggling and insinuating about choosing the wisest course of action.³⁰

Às vezes, as serpentes são associadas a espíritos maléficos, à personificação de Satanás, à desgraça e à falsidade, constituindo um perigo mortal. Outras vezes, são adoradas como deuses de fecundidade e transmissores de vida. Além disso, Cristo na cruz, a árvore da morte, é a serpente que dá vida, que depois vai vencer a serpente repugnante no Apocalipse.³¹

Por outro lado, e ainda no passo acima transcrito, Billy possui o grau de inteligência próprio de uma criatura que não conhece a maçã do conhecimento, ou seja, o fruto proibido do jardim do Éden:

The woman looked at the tree: the fruit would be good to eat: it was pleasing to the eye and desirable for the knowledge it could give.³²

No texto de Gênesis, o fruto proibido pertence à árvore da ciência do bem e do mal e a transgressão de Adão e Eva traduz, por um lado, o acesso ao conhecimento da valorização moral de todas as coisas e, por outro lado, a introdução do pecado e da morte na humanidade pela desobediência a Deus. No passo melvilleano, "apple" identifica-se com "fruit" da Bíblia, e preserva-se "knowledge", mantendo-se o seu simbolismo, ou seja, relativamente à personagem Billy também o fruto do conhecimento comporta o significado de falta ou queda. Ao afirmar que Billy desconhece o pecado, que nunca provou o fruto proibido, o narrador sublinha a exemplaridade da inocência, elevando-o quase a um nível sobre-humano. Deste modo, está lançada a sugestão de Billy como Adão antes da queda. Depois de o narrador considerar que o protagonista não conhece qualquer tipo de ambiguidade, estabelece uma identificação sintomática:

³⁰ Northrop Frye, *The Great Code: The Bible and Literature* (London: Ark Paperbacks, 1983), pp. 121-22.

³¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., pp. 876-7. *The Anchor Bible Dictionary*, Ed. Davis Noel Freedman (New York: Doubleday, 1992), vol. 5, pp. 1113-5.

³² Gen. 3: 6.

(...) his [Billy's] simple nature remained unsophisticated by those moral obliquities which are not in every case incompatible with that manufacturable thing known as respectability.³³

By his original constitution aided by the co-operating influences of his lot, Billy in many respects was little more than a sort of upright barbarian, much such perhaps as Adam presumably might have been ere the urbane Serpent wriggled himself into his company.³⁴

Torna-se clara a alusão ao Génesis e é a partir deste passo que tencionamos apontar a problemática que os elementos bíblicos criam no enredo ficcional: a descrição de Billy como "a sort of upright barbarian" e na seguinte formulação "Adam presumably might have been ere the urbane Serpent". Quanto ao primeiro aspecto, salientamos a raiz do vocábulo "barbarian" que, etimologicamente, nos conduz não só para a rudeza e falta de cultura de Billy, como um homem selvagem, mas também para o seu defeito vocal que traduz a marca da sua humanidade, isto é, o estatuto de comum e imperfeito mortal.³⁵

Though our Handsome Sailor had as much of masculine beauty as one can expect anywhere to see; nevertheless, like the beautiful woman in one of Hawthorne's minor tales, there was just one thing amiss in him. No visible blemish indeed, as with the lady; no, but an occasional liability to a vocal defect.³⁶

A comparação explícita da personagem Georgiana do conto "The Birthmark", de Nathaniel Hawthorne, com Billy revela a presença de algo perturbador e estranho numa beleza física aparentemente perfeita: uma marca no rosto, que se assemelha a uma "fatal Hand" ou "mysterious Hand".³⁷ Trata-se de uma marca que, simbolicamente, contrapõe a beleza imperfeita da vida à beleza perfeita da morte, pois a correcção da beleza com o

³³ Billy Budd, Sailor, p. 330.

³⁴ Ibid., pp. 330-1.

³⁵ O vocábulo "barbarian" deriva do grego "barbarikós", que significa "estrangeiro, rude, não grego", do latim "barbaricus", isto é, "inculto, não civilizado, selvagem"; pela comparação do sânscrito "barbaras", que é "gago", pelo esloveno "brbrati", que quer dizer "patinhar, chafurdar", e pelo lituano "birbti" que significa "zumbir" verifica-se estarmos na presença de onomatopéias, para traduzir um discurso não inteligível, e às quais podemos aproximar o latim "balbus", em português "bobo". *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Ed. C. T. Onions (Oxford: Clarendon Press, 1969), p. 74.

³⁶ Billy Budd, Sailor, p. 331.

³⁷ Nathaniel Hawthorne, "The Birthmark". *Tales and Sketches, A Wonder Book for Girls and Boys, Tanglewood Tales for Girls and Boys* (New York: The Library of America, 1982), pp. 764-80. A forma da marca no rosto de Georgiana é descrita assim: "Its shape bore not a little similarity to the human hand, though of the smallest pigmy size."

desaparecimento da marca provoca a morte a Georgiana. Tanto Georgiana como Billy constituem testemunhos da enigmática imperfeição humana num plano físico.

A designação de Billy expressa na frase "Adam presumably might have been ere the urbane Serpent", para distinguir Billy como um Adão possuidor de qualidades especiais, é explicada por Melville com apoio numa doutrina ainda imbuída de puritanismo:

And here be it submitted that apparently going to corroborate the doctrine of man's Fall, a doctrine now popularly ignored, it is observable that where certain virtues pristine and unadulterate peculiarly characterize anybody in the external uniform of civilization, they will upon scrutiny seem not to be derived from custom or convention, but rather to be out of keeping with these, as if indeed exceptionally transmitted from a period prior to Cain's city and citified man.³⁸

Billy destaca-se por evidenciar certas virtudes que, por serem tão puras, parecem derivar de um tempo anterior a "Cain's city". Esta expressão alerta-nos para o texto bíblico:

Cain was then building a town which he named Enoch after his son.³⁹

No Génesis atribui-se a um criminoso, Caim, a fundação da primeira cidade. Esta ideia é transposta para o texto melvilleano, onde já tinha sido introduzida por "urbane Serpent". A alusão ao texto do Génesis estabelece-se pelo vocábulo "Cain", pela substituição de "town" por "city" e pela adição do segmento "citified man" que, por seu turno, sugere a extensão do significado negativo contido em Caim aos primeiros habitantes da cidade. Tendo em mente o texto bíblico, a referência à serpente aponta para as duas primeiras aparições do mal no relato das origens do homem: a serpente que conduz Adão a pecar no jardim do Éden e a serpente urbana, sinónimo de Caim, o criminoso que mata o seu irmão Abel e depois funda a primeira cidade. Se optarmos pela primeira evidência do mal relativamente a Adão, podemos considerar que a personagem melvilleana representa o homem inocente que não conhece o pecado. Se defendermos a possibilidade de a serpente (note-se a maiúscula como se se tratasse de um

³⁸ Billy Budd, Sailor, p. 331.
³⁹ Gen. 4:17.

nome próprio em "urbane Serpent") se referir a Caim, devido à adjectivação de "urbane", a interpretação de Billy altera-se correspondendo a um homem pecador, mas solitário, sem a companhia de "citified man", ou seja, um selvagem honesto ("upright barbarian").⁴⁰

Paradoxalmente, parece-nos que devemos aceitar as duas sugestões interpretativas, uma vez que para sustentar o Adão antes da queda surge o argumento do Billy não pecador ("one to whom not yet has been proffered the questionable apple of knowledge"), enquanto que para apoiar o Adão antes da cidade de Caim encontramos a justificação do Billy pecador e selvagem. Na nossa perspectiva, a inocência de Billy desdobra-se em dois planos: num plano psicológico, Billy é tão inocente como o Adão antes da queda, pois não conhece o pecado, o mal ou qualquer ambiguidade de significado. Num plano físico, Billy é tão puro como o Adão depois da queda e antes da cidade de Caim, apresentando a marca de humanidade pecadora no seu defeito vocal. Apesar das qualidades morais ("certain virtues pristine and unadulterate") Billy é imperfeito:

In this particular Billy was a striking instance that the arch interfeerer, the envious marplot of Eden, still has more or less to do with every human consignment to this planet of Earth. In every case, one way or another he is sure to slip in his little card, as much to remind us — I too have a hand here.⁴¹

O texto melvilleano recupera a caracterização de Hawthorne da deficiência humana como "hand" para descrever a interferência do pecado na natureza humana a partir da queda, causada pelo "arch interfeerer, the envious marplot of Eden". Esta é uma alusão ao espírito do mal na serpente bíblica do Paraíso, assim como à causa do seu procedimento: a inveja.

But God created man imperishable, and made him the image of his own eternal self; it was the devil's spite that brought death into the world, and the experience of it is reserved for those who take his side.⁴²

⁴⁰ Para esta noção de homem simples e honesto concorre a teoria do bom selvagem de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) em "Discours sur les Sciences" (1776). Aí o autor estabelece um sistema de ideias partindo do princípio de que o homem, que é naturalmente bom, deve a sua corrupção à sociedade, onde o cultivo das ciências e das artes conduz à ociosidade, amolece os costumes, falseia a educação e promove a decadência moral.

⁴¹ *Billy Budd, Sailor*, pp. 331-2.

⁴² *Wisd. 2*: 23-24.

Nesta explicação, que encontramos no livro "The Wisdom of Solomon", é assinalado o motivo da acção da serpente do Éden como a maldade do demónio ("devil's spite").⁴³ Este passo bíblico é normalmente considerado pela teologia cristã como a explicação da queda, salientando que a inveja constitui a característica principal do demónio, ao utilizar a serpente como um instrumento. ⁴⁴ A referência ao agente do mal no drama do Éden introduz na narrativa melvilleana a noção de um opositor, ou seja, de um poder adverso à vítima inocente. Por outras palavras, lança-se a sugestão de um obstáculo que, possuído pela inveja, interfere no percurso do protagonista. Billy vai encontrar oposição na inveja de John Claggart, o oficial encarregado da disciplina a bordo do "Bellipotent".

O conceito de inveja, embora represente um papel reduzido na Bíblia, constitui uma noção-chave no desenvolvimento da teologia cristã, como fio condutor em momentos cruciais da história bíblica. É no Antigo Testamento que o sentimento de inveja da serpente introduz o pecado e a morte no mundo. Caim sente inveja de seu irmão Abel e mata-o. Os filhos de Jacob, irmãos de José, invejam este pela predilecção que Jacob tem por ele, tratam-no mal, decidem matá-lo mas depois vendem-no. Saul inveja David pelo sucesso que este tem depois de vencer uma batalha. No Novo Testamento, os judeus invejam Jesus pela sua popularidade e poder espiritual e provocam a sentença da sua morte. Em Billy Budd, Sailor encontramos alusões, precisamente, a estas cinco histórias bíblicas, reveladoras dos efeitos da inveja na natureza humana, de modo a traduzir a interioridade maldosa de John Claggart. A descrição da singularidade do olhar lunático de Claggart contém referências às histórias de Saul e David assim como de José e os irmãos:

But Claggart's was no vulgar form of the passion. Nor, as directed toward Billy Budd, did it partake of that streak of apprehensive jealousy that marred Saul's visage perturbedly brooding on the comely young David. Claggart's envy struck deeper.⁴⁵

⁴³ Na versão portuguesa da Bíblia surge mesmo o termo "inveja": "Por inveja do demónio é que a morte entrou no mundo".

⁴⁴ The Anchor Bible Dictionary, op. cit., vol. 2, p. 529.

⁴⁵ Billy Budd, Sailor, p. 355.

Torna-se necessário contextualizar a alusão às figuras bíblicas de Saul e David para compreendermos a sua função no texto melvilleano. Saul incumbiu David de muitas missões durante o ambiente de guerra em que viviam, nas quais David sempre agia com muita prudência, tornando-se um guerreiro temível e captando a simpatia do povo. Uma ocasião, depois de uma batalha em que David matou mais inimigos do que Saul, este sentiu ciúmes e não mais voltou a ser amigável para David:

Saul was furious, and the words rankled. He said, 'They have ascribed to David tens of thousands and to me only thousands. What more can they do but make him king?' From that time forward Saul kept a jealous eye on David.⁴⁶

Repare-se que o processo intertextual no passo de Billy Budd, Sailor baseia-se na fidelidade à ideia de "jealousy", assim como no segmento "Saul's visage" que corresponde à descrição do olhar de Saul ("Saul kept a jealous eye on David").

Num outro momento, a relação intertextual com a história de José edifica-se também a partir da descrição do olhar de Claggart quando profere a calúnia sobre Billy como um elemento perigoso perante o capitão Vere:

The mood he evinced, Claggart — himself for the time liberated from the others scrutiny — steadily regarded with a look difficult to render: a look curious of the operation of his tactics, a look such as might have been that of the spokesman of the envious children of Jacob deceptively imposing upon the troubled patriarch the blood-dyed coat of young Joseph.⁴⁷

Embora refira os acontecimentos descritos na Bíblia, a alusão oferece uma modificação na estrutura das frases, isto é, o passo melvilleano compõe-se de partes de afirmações bíblicas relativas ao episódio de José e os irmãos. Jacob, pai de vários filhos, mandou fazer uma túnica comprida para José, o seu filho mais novo e predilecto. Este facto causa ódio nos irmãos de José que o começaram a desprezar:

⁴⁶ 1 Sam. 18: 8-9.

⁴⁷ Billy Budd, Sailor, p. 373.

When his [Joseph's] brothers saw that their father loved him best, it aroused their hatred and they had nothing but harsh words for him.⁴⁸

Os irmãos intensificam a sua inveja quando José tem um sonho onde vê os seus irmãos prostrados diante dele:

His brothers were jealous of him, but his father did not forget the incident.⁴⁹

Certo dia, os irmãos planeiam matar José, mas depois decidem vendê-lo aos ismaelitas do deserto. Antes de chegarem a casa, tomam a túnica de José, matam um cabrito e mergulham a túnica no sangue. Depois Judá, o porta-voz dos irmãos, leva a túnica manchada de sangue a Jacob, este chora e pensa que um animal feroz devorou José:

Joseph's brothers took the long robe with sleeves, and dipped it in the blood of a goat which they had killed. After tearing the robe, they brought it to their father and said, 'Look what we have found. Do you recognize it? Is this your son's robe or not?' Jacob recognized it.⁵⁰

Na Bíblia, o motivo do olhar é introduzido no primeiro destes passos ("his brothers saw"), quando vêem o pai a oferecer a túnica a José. Depois de José relatar o sonho, os irmãos invejam-no ("His brothers were jealous of him"). Num terceiro momento, após a venda de José, os irmãos regressam com a túnica manchada de sangue. No passo de Billy Budd, Sailor os três momentos sobrepõem-se, verificando-se um desvio na relação intertextual: o texto alusivo concentra-se no olhar do porta-voz que representa a inveja dos irmãos no momento em que entrega a túnica a Jacob ("blood-dyed coat of young Joseph"). Trata-se de um processo simultaneamente de apagamento e de substituição, em que o autor absorve a informação retirada da Bíblia para recriar uma determinada situação, fazendo-a funcionar num contexto secular e servir um efeito estético, neste caso a peculiaridade do olhar da personagem absorta pelo sentimento de inveja. Melville descobre um espaço de criação livre na margem do

⁴⁸ Gen. 37: 4.

⁴⁹ Gen. 37: 11.

⁵⁰ Gen. 37: 31-33.

procedimento intertextual. Se, por um lado, existe ruptura com o texto aludido, por outro lado, o texto alusivo enriquece-se a partir de um espaço intermédio criado pelo potencial imaginativo do autor. Este processo de paráfrase é realçado por Nathalia Wright quando afirma a propósito das construções estilísticas de Melville:

By no means all Melville's paraphrase, however, is so felicitous. These attempts are successful partly because the original meaning as well as the original phrasing is altered: in the new association which is made a new image is usually created. When, however, he offered no new association and merely rewrote the verse, the result is awkward, especially so when the original is itself a distinguishing piece of prose or poetry.⁵¹

Claggart protagoniza o oposto de Billy, definindo-se pela reclusão na obscuridade dos seus aposentos de oficial, pela palidez anormal da sua face, pela atitude intelectual de superioridade e, acima de tudo, pelo olhar cínico mas misterioso de uma profunda inveja e maldade irracional, como nos é explicado no capítulo onze:

Now something such an one was Claggart, in whom was the mania of evil nature, not engendered by vicious training or corrupting books or licentious living, but born with him and innate, in short 'a depravity according to nature'.

Dark sayings are these, some will say. But why? Is it because they somewhat savor of Holy Writ in its phrase 'mystery of iniquity'? If they do, such savor was far enough from being intended, for little will it commend these pages to many a reader of today.⁵²

Na caracterização da maldade inata de Claggart, o narrador recorre explicitamente à Bíblia ("Holy Writ"), estabelecendo uma relação intertextual directa com o conceito de iniquidade:

Let no one deceive you in any way. That day cannot come before the final rebellion against God, when wickedness will be revealed in human form, the man doomed to destruction.⁵³

(...) for already the secret forces of wickedness are at work, secret only for the present until the restraining hand is removed from the scene.⁵⁴

⁵¹ Nathalia Wright, op. cit., p. 143.

⁵² *Billy Budd, Sailor*, p. 354.

⁵³ 2 Thess. 2: 3.

⁵⁴ 2 Thess. 2: 7.

Nestes passos de "The Second Letter of Paul to the Thessalonians", São Paulo discursa sobre a vinda de Cristo no fim dos tempos e a sua vitória sobre o homem da iniquidade ("wickedness will be revealed in human form"), uma personificação das forças do mal ("secret forces of wickedness"). A alusão ('mystery of iniquity'), devidamente assinalada no texto melvilleano, identifica Claggart com a natureza perversa e oculta do mal. Claggart personifica o desdém cínico pela inocência, assim como a capacidade de conjugar a maldade inata e irracional com uma conduta racional:

These men are madmen, and of the most dangerous sort, for their lunacy is not continuous, but occasional, evoked by some special object; it is protectively secretive, which is as much as to say it is self-contained, so that when, moreover, most active it is to the average mind not distinguishable from sanity, and for the reason above suggested: that whatever its aims may be — and the aim is never declared — the method and the outward proceeding are always perfectly rational.⁵⁵

O tipo de loucura evidenciada em Claggart recorda-nos a tendência monomaniaca e delirante de outras personagens melvilleanas, que apresentam uma conduta estável interrompida por instantes de um desespero estranho causado pela obsessão relativamente a um objecto, em geral uma vítima inocente que desconhece o seu perseguidor. Essa insanidade mental momentânea é reprimida e controlada, mantendo-se oculta perante outras situações. Deste modo, Claggart constitui o último herdeiro de uma série de dementes e obstinados: Jackson em Redburn, Bland em White-Jacket e Ahab em Moby-Dick.⁵⁶ Por exemplo, na descrição de Ahab o ser aparece dominado por uma força suprema inerente ao objectivo que é definida como "independent being of its own".⁵⁷ Na descrição de todas estas personagens distingue-se uma espécie de ruptura que singulariza uma faculdade, que por sua vez parece absorver a totalidade do eu. Neste caso, a obstinação por um objecto condensa as

⁵⁵ Billy Budd, Sailor, p. 354.

⁵⁶ Estas três personagens espelham a sua maldade interior no seu olhar. Redburn, p. 113: "(...) I could not avoid Jackson's evil eye, nor escape his bitter enmity." White-Jacket, p. 186: "We perceived how that evil was but good disguised, and a knave a saint in his way (...)." Note-se que os protagonistas Redburn, White-Jacket e Ishmael percebem a presença do mal, enquanto Billy Budd desconhece essa peculiar natureza em Claggart: "He [Billy] thought the master-at-arms acted in a manner rather queer at times. That was all." Billy Budd, Sailor, p. 365.

⁵⁷ Moby-Dick, p. 302.

potencialidades da personagem dando origem a uma concentração do ser de tal forma intencional que o eu se transforma num projecto, numa ideia fixa de executar um plano. Melville desenvolve esta estratégia de construção da personagem a partir de Hawthorne. Se recordarmos o conto "The Birthmark", verificamos que Aylmer actua obstinadamente com o único intuito de remover a marca imperfeita do belo rosto de Georgiana. O procedimento de Aylmer apresenta uma concepção exaltada do eu cientista como manipulador divino da natureza, que pretende realizar o seu objectivo implacável e fatal, identificando-se ele próprio com este mesmo propósito. Melville elogia essa particularidade nas personagens criadas por Hawthorne, sublinhando a capacidade do autor em penetrar no mais íntimo da essência interior como uma exploração na obscuridade das trevas ("blackness of darkness").⁵⁸ Nas obras ficcionais de Melville descobrimos personagens que espelham este tipo de poder criativo através de um mistério envolvente que lhes concede a sua originalidade. Num passo de The Confidence-Man desvendamos uma reflexão de cariz teórico-crítico, em que o narrador explica esse conceito de personagem original:

Furthermore, if we consider, what is popularly held to entitle characters in fiction to being deemed original, is but something personal — confined to itself.⁵⁹

Em Billy Budd, Sailor, descobrimos "something personal" em Claggart através da conduta centrada na destruição de Billy. Claggart procura, de forma inflexível, pretextos para denunciar e acusar Billy de algo que conduza este à morte, pois a inveja de Claggart não suporta a aparência bela e saudável do físico de Billy, assim como o prazer da vida que este jovem inocente revela:

Now envy and antipathy, passions irreconcilable in reason; nevertheless in fact may spring conjoined like Chang and Eng in one birth. Is Envy then such a monster? Well, though many an arraigned mortal has in hopes of mitigated penalty pleaded guilty to

⁵⁸ "Hawthorne and His Mosses", op. cit., p. 1159: "Certain it is, however, that this great power of blackness in him [Nathaniel Hawthorne] derives its force from its appeals to that Calvinistic sense of Innate Depravity and Original Sin, from whose visitations in some shape or other, no deeply thinking mind is always and wholly free. (...) but there is the blackness of darkness beyond (...)." Repare-se que a expressão "blackness of darkness" consiste numa paráfrase de um passo bíblico de "A Letter of Jude" (Jude, 13).

⁵⁹ The Confidence-Man, p. 282.

horrible actions. did ever anybody seriously confess to envy? Something there is in it universally felt to be shameful than even felonious crime.⁶⁰

Esta breve reflexão sobre o sentimento da inveja, como uma paixão irracional incluindo um sentido de vergonha, orienta-nos para dois passos de "The Letter of Paul to the Romans" a propósito das paixões degradantes do homem que rejeita o espírito de Deus:

As a result God has given them up to shameful passions.⁶¹

They [wicked men] are filled with every kind of wickedness, villany, greed, and malice; they are one mass of envy, murder, rivalry, treachery, and malevolence (...).⁶²

Neste raciocínio, os pagãos e os ímpios, que não respeitam a lei moral de Deus, estão entregues às maiores aberrações, de cuja enumeração destacamos a inveja. Através da intertextualidade instalada de forma subtil entre a "profound passion" de Claggart e "shameful passions" dos pecadores acusados por São Paulo, Claggart surge como uma personificação do mal, como um representante do ímpio descrito na Bíblia. Podemos ainda concretizar esse aspecto no capítulo dezassete de Billy Budd, Sailor:

As to Claggart, the monomania in the man — if that indeed it were — as involuntarily disclosed by starts in the manifestations detailed, yet in general covered over by his self-contained and rational demeanor; this like a subterranean fire, was eating its way deeper and deeper in him.⁶³

Na última parte da afirmação destacamos o crescente domínio da paixão monomaniaca, a inveja, que vai corroendo o interior do eu e apoderando-se da essência da própria identidade. Esta imagem de algo devorador é retirada também do texto bíblico:

(...) but envy is a canker in the bones.⁶⁴

⁶⁰ Billy Budd, Sailor, p. 355.

⁶¹ Rom. 1: 26.

⁶² Rom. 1: 29.

⁶³ Billy Budd, Sailor, p. 367.

⁶⁴ Prov. 14: 30.

Embora não se trate de uma alusão directa, não podemos deixar de acentuar o aproveitamento quanto à ideia comum de uma força crescente e poderosa e ao profundo enraizamento da inveja no homem. Este sentimento em Claggart chega mesmo a abranger uma identificação com o símbolo do mal elementar que é o escorpião:

With no power to annul the elemental evil in him, though readily enough he could hide it; apprehending the good, but powerless to be it: a nature like Claggart's, surcharged with energy as such natures almost invariably are, what recourse is left to it but to recoil upon itself and, like the scorpion for which the Creator alone is responsible, act out to the end the part allotted it.⁶⁵

Repare-se no relevo concedido à tomada de consciência de Claggart perante a limitação de anular o mal nele próprio. Tal como uma personagem que representa o seu papel, Claggart reconhece a fatalidade do seu destino, isto é, possui os traços que a sua natureza lhe impõe. Claggart compreende a distância que o afasta do bem e o restringe ao mal. Daí o sentimento de inveja e a necessidade de ocultar esse tipo de natureza. O movimento de dissimulação é comparado com a retirada de um escorpião.

No simbolismo bíblico, o escorpião corresponde a uma imagem do temível, do mal, do diabólico, do abismo e da morte.⁶⁶ A teologia cristã considera que o escorpião, tal como as outras coisas negativas no mundo, foi criado por Deus para castigo e destruição dos ímpios, estando por isso ao serviço de Deus. Esta interpretação baseia-se num passo do livro

"Ecclesiasticus":

Fire and hail, famine and pestilence,
all these were created for retribution,
beasts of prey, scorpions, and vipers,
and the avenging sword to destroy the ungodly.⁶⁷

⁶⁵ Billy Budd, Sailor, p. 356.

⁶⁶ Manfred Lurker, Diccionario de Imagenes y Simbolos de la Biblia (Cordoba: Ediciones El Almendro, 1994), p. 92.

⁶⁷ Ecclus. 39: 29-30.

Contudo, na intertextualidade estabelecida pela transcrição dos vocábulos "scorpion" e "Creator" o texto melvilleano afasta-se totalmente da significação bíblica, aproximando Claggart do escorpião, cuja existência é atribuída a Deus. Como os críticos geralmente afirmam, Melville responsabiliza Deus pela existência do mal no mundo.⁶⁸ Este é um dos problemas que mais atormenta Melville e que se manifesta a partir das suas primeiras obras.⁶⁹ Na nossa perspectiva, evidencia-se o pensamento rebelde e subversivo de Melville que inverte o sentido bíblico, um pensamento próprio de um eu que ao questionar a interpretação da criação divina põe em causa a responsabilidade de Deus em condicionar o bem e o mal no mundo. Mas, mais do que definir a origem do mal, Melville apresenta em Billy Budd, Sailor a incidência num modo de resistir à presença do mal através da percepção deste. No percurso de Billy, as comparações constantes ao primeiro e ao segundo Adão visam acentuar a aquisição de um modo de percepção que permite distinguir os contrários básicos da existência. A atitude céptica do autor reside na análise de significados bíblicos e na demonstração da falência destes. O mecanismo intertextual serve este propósito, uma vez que a alusão funciona pelo reconhecimento de uma marca bíblica no texto melvilleano, pela identificação do texto evocado, a Bíblia, e pela modificação da interpretação inicial. Melville procede a um aproveitamento que constitui, ao mesmo tempo, uma alteração de significado. É aí que se localiza o poder subversivo da escrita de Melville e que se estabelece o jogo irónico no texto alusivo.

Esses processos são assegurados pelas ambiguidades de carácter das personagens, como Claggart, onde encontramos a alusão a símbolos bíblicos pertencentes à dimensão tanto do mal como do bem. Em Claggart é a visão de Billy que desponta um olhar melancólico, mas estranho, pela ausência da conotação malévola própria desta personagem:

⁶⁸ William Braswell, op. cit., p. 122.

⁶⁹ Abordando temáticas de natureza ambigua, como a oposição bem / mal, Melville penetra num plano filosófico explorando possibilidades. A atribuição da existência do mal a Deus constitui a última dessas hipóteses, à qual podemos contrapor uma opinião anterior e bastante diferente pela voz da personagem Babbalanja em Mardi, pp. 1094. 1186: "The essence of all good and all evil is in us, not out of us"; "For evil is the chronic malady of the universe: and checked in one place, breaks forth in another".

(...) that glance would follow the cheerful Hyperion with a settled meditative and melancholy expression. his [Claggart's] eyes strangely suffused with incipient feverish tears. Then would Claggart look like the man of sorrows. Yes, sometimes the melancholy expression would have in it a touch of soft yearning, as if Claggart could even have loved Billy but for fate and ban. But this was an evanescence and quickly repented of (...).⁷⁰

A alusão ao "man of sorrows" que corresponde a Cristo é transcrita de um passo de "The Book of the Prophet Isaiah", do Antigo Testamento, que se refere às maravilhas realizadas pelo Todo-Poderoso por intermédio do Seu filho desprezado pelos homens, que carregando o pecado do mundo, o expia pelo sacrifício:

He was despised, shunned by all,
pain-racked and afflicted by disease;
we despised him, we held him of no account,
an object from which people turn away their eyes.⁷¹

A relação intertextual limita-se à alusão, neste caso sem referência explícita à fonte, da designação de Cristo que sofreu, foi desprezado e morreu por amor aos homens, e não ao significado espiritual deste mártir, pois em Claggart é impossível conceber esta capacidade de entrega e testemunho da vivência do espírito de Deus. A transgressão do uso de "man of sorrows" reside precisamente em designar um homem possuidor de uma maldade inata, exemplo vivo de "a depravity according to nature", em termos de filho de Deus. No contexto da profecia de Isaías, "man of sorrows", ou "pain-racked", inscreve-se na descrição da humilhação, culpa e sofrimento de Cristo que, acarretando as iniquidades dos homens, pretende revelar o poder vitorioso de Deus, a libertação do pecado e a possibilidade de uma salvação. Apesar de esta concepção da mensagem bíblica não se aplicar à personagem melvilleana, podemos contudo apreender uma excepcional e rara presença de humanidade e sentimento em Claggart. Esse comportamento é momentâneo e é controlado pela obstinação do propósito de Claggart em destruir Billy. O rosto de Claggart exprime melancolia, tristeza até, ao observar Billy e por isso derrama lágrimas. Neste curto instante desvendamos uma forte

⁷⁰ Billy Budd, Sailor, p. 365.
⁷¹ Isa. 53:3.

presença de algo oposto à natureza malévola da personagem, uma consciência superior que é capaz de discernir as esferas contraditórias do bem e do mal. Trata-se de um acto de consciencialização inseparável de uma dor, não física, mas íntima e misteriosa. Este reconhecimento não revela fraqueza humana mas antes uma elevação espiritual suficientemente honesta para produzir uma lágrima, ou seja, Claggart entristece-se por apreender que se opõe à bondade inerente a Billy. A intertextualidade estabelecida com Cristo assenta nessa capacidade de perceber o real e, embora a evocação a esta figura bíblica contenha algo de insólito, vincula Claggart a uma dimensão excepcional.

Torna-se urgente comparar esta situação com um passo de Moby-Dick, também numa perspectiva intertextual, em que Ahab apresenta um procedimento semelhante ao de Claggart. Embora dominados pela obsessão de aniquilar o objecto da sua antipatia e do seu ódio, a baleia branca e o marinheiro Billy respectivamente. Ahab e Billy detêm-se num instante de reflexão profunda, derramando uma lágrima, com uma face enrugada e um olhar possuidor do brilho próprio do carvão ardente. Ahab parece ceder a um sentimento solitário de desolação, de cansaço pela perseguição que o atormenta, num mar perigoso e cruel, e de lembranças familiares, quando logo de seguida retoma a sua habitual pose de conduta frenética e impiedosa.⁷²

Na reflexão sobre a natureza do mal no homem, exemplificada em Claggart, os capítulos doze e treze sublinham ainda um outro aspecto através do qual podemos estabelecer um elo de intertextualidade com a Bíblia:

But how with Claggart's conscience? For though consciences are unlike as foreheads, every intelligence, not excluding the scriptural devils who 'believe and tremble,' has one.⁷³

⁷² Moby-Dick, p. 650. Repare-se no aproveitamento intertextual de Moby-Dick no passo de Billy Budd, Sailor sobre Claggart. Enquanto em Claggart temos a descrição dos olhos derramando lágrimas seguida da referência à face enrugada ("semblance of a wrinkled walnut") e do olhar com uma luz avermelhada de uma forja, no passo que pormenoriza a expressão de Ahab encontramos os mesmos elementos mas numa outra ordem: primeiro alude-se às rugas, depois ao olhar com brilho do carvão incandescente e só depois à lágrima: "Tied up and twisted: gnarled and knotted with wrinkles; haggardly firm and unyielding; his eyes glowing like coals, that still glow in the ashes of ruin; (...) Ahab leaned over the side, and watched how his shadow in the water sank and sank to his gaze, the more and the more that he strove to pierce the profundity. (...) From beneath his slouched hat Ahab dropped a tear into the sea; nor did all the Pacific contain such wealth as that one wee drop."

⁷³ Billy Budd, Sailor, p. 357.

O texto melvilleano assinala explicitamente a citação da Bíblia, quando explica o sentimento de inveja de Claggart para sublinhar a ideia de que, apesar de possuir uma consciência, Claggart não concebe um gesto ingénue sem malícia, nem se apercebe da desproporção entre a vingança que prepara e a suposta ofensa de Billy no incidente da sopa derramada.

Na Bíblia, o passo "scriptural devils who 'believe and tremble'" aplica-se não ao tema da consciência mas ao da fé:

You have faith and believe that there is one God. Excellent! Even demons have faith like that, and it makes them tremble.⁷⁴

Este excerto de "A Letter of James", do Novo Testamento, esclarece que a fé num só Deus implica temor a Deus, donde decorre a necessidade de evitar uma fé estéril, ou seja, promover o dever de praticar boas obras. Não existe referência à problemática da consciência que o texto de Melville aborda, nem ao desenvolvimento da ideia de os demónios possuírem consciência. Dai a relevância do processo intertextual que descontextualiza a expressão retirada da Bíblia, expondo o poder de conversão subversivo, mas criativo, do autor. A consciência a que o narrador se refere está muito próxima da noção de inteligência, uma vez que Claggart é descrito como um homem culto, inteligente e perspicaz. É esta sua faceta que lhe permite captar a origem da sua inveja:

If askance he [Claggart] eyed the good looks, cheery health, and frank enjoyment of young life in Billy Budd, it was because these went along with a nature that, as Claggart magnetically felt, had in its simplicity never willed malice or experienced the reactionary bite of that serpent.⁷⁵

O sentimento de inveja em Claggart acentua-se por reconhecer o elevado grau de pureza de Billy, ou seja, o facto de este nunca ter contactado com qualquer espécie de mal ("never willed malice or experienced the reactionary bite of that serpent"). Na identificação do pecado com a ideia de ser mordido pela serpente podemos pressentir uma alusão ao seguinte passo bíblico:

⁷⁴ Jas. 2: 19.

⁷⁵ *Billy Budd, Sailor*, p. 355.

Avoid wrong as you would a viper,
for it will bite you if you go near.⁷⁶

Estas palavras conselheiras do livro "Ecclesiasticus" comparam o mal, "wrong", que em Billy Budd, Sailor corresponde a "malice", à serpente, "viper", que no passo melvilleano aparece como "serpent". A alusão estrutura-se directamente a partir do mesmo verbo ("bite") mantendo-se em parte a significação bíblica, pois a diferença reside na função que a frase adquire na Bíblia como conselho e na obra de Melville como descrição do estado moral da personagem Billy.

Aparentemente por ser uma paixão reprimida, a inveja de Claggart não é apreendida pela vítima. Contudo, se distinguirmos as anotações do narrador relativamente à percepção do mal, ou à falta desta, em Billy, verificamos uma certa ambiguidade. Às vezes, Billy parece perceber a realidade do mal, noutras ocasiões ignora-a:

In his [Billy's] disgustful recoil from an overture which, though he but ill comprehended, he instinctively knew must involve evil of some sort. Billy Budd was like a young horse fresh from the pasture suddenly inhaling a vile whiff from some chemical factory, and by repeated snortings trying to get it out of his nostrils and lungs.⁷⁷

And the thews of Billy were hardly compatible with that sort of sensitive spiritual organization which in some cases instinctively conveys to ignorant innocence an admonition of the proximity of the malign.⁷⁸

A ambiguidade evidencia-se na afirmação e depois na negação da posse do conhecimento intuitivo do mal que, de alguma forma, pertence à dimensão espiritual ausente em Billy. Este facto é reforçado num outro passo da obra, através de uma alusão ao texto bíblico:

He [Billy] thought the master-at-arms acted in a manner rather queer at times. That was all. But the occasional frank air and pleasant word went for what they purported to be, the young sailor never having heard as yet of the 'too fair-spoken man'.⁷⁹

⁷⁶ Ecclus. 21: 2.

⁷⁷ Billy Budd, Sailor, p. 361.

⁷⁸ Ibid., p. 365.

⁷⁹ Ibid., p. 366.

Para caracterizar a cegueira de Billy face à maldade e duplicidade de comportamento de Claggart, o narrador recorre a uma expressão bíblica retirada de "Proverbs":

With his lips an enemy may speak you fair
but in his heart he harbours deceit:
when his speech is fair, do not trust him.
for seven abominations fill his mind.⁸⁰

A relação intertextual instala-se com base no vocábulo "fair" que o narrador inclui na adjectivação do conceito de homem falso (" 'too fair-spoken man' "). Apesar de as aspas remeterem para uma citação, verificamos que não se verifica uma transcrição fiel à expressão da Bíblia ("an enemy may speak you fair"). O substantivo "enemy" é substituído por "man", a forma verbal "may speak" é convertida no adjectivo composto "fair-spoken" e o sentido é reformulado. Enquanto o texto bíblico aponta para um aviso directo, no texto melvilleano pretende-se sublinhar a ignorância de Billy. A função do passo da Bíblia traduz-se em alertar, enquanto o narrador de Billy Budd, Sailor visa caracterizar uma personagem.

Se, por um lado, essa falta de percepção em Billy é sugerida pela falta de intelectualidade, ou seja, pelo selvagem acriançado e atlético ("thews of Billy"), por outro lado, consiste no resultado da sua juventude e inexperiência. Estas razões convergem para uma natureza inocente fora do comum que não exercita qualquer tipo de intuição sobre a realidade tornando-se, portanto, um obstáculo ao crescimento do indivíduo:

As it was, innocence was his [Billy's] blinder.⁸¹

Sendo um estado a que o homem aspira, a inocência constitui um dos conceitos que a Bíblia mais preza. Aí surge, na maior parte das vezes, como consequência dos efeitos do mal cometido pelos ímpios, mas nunca é perspectivada como um obstáculo que cega. Além disso,

⁸⁰ Prov. 26: 24-25.

⁸¹ Billy Budd, Sailor, p. 366.

quando encontramos uma referência à cegueira dos homens, esta situa-se do lado dos insensatos que não conseguem ver a acção e a recompensa de praticar o bem:

Blinded by their own malevolence, they [enemies] failed to understand God's hidden plan; they never excepted that holiness of life would have its recompense, never thought that innocence would have its reward.⁸²

Interessa-nos realçar a transformação do segmento bíblico "Blinded by their own malevolence", que o autor de Billy Budd, Sailor inverte colocando a cegueira não do lado do mal, mas do lado do bem. Por ser inocente, bom, bem-intencionado, Billy não compreende a proximidade do mal. Podemos comprovar uma transferência intertextual de uma ideia bíblica, que no contexto melvilleano sofre uma conversão subversiva substituindo toda a sua significação primeira.

Ao concluir que a inocência cega Billy, concretiza-se mais uma vez a limitação do plano psicológico do Adão antes da queda, de não ser capaz de penetrar na esfera espiritual. Se atentarmos na segunda e última alusão a Adão na obra, pela focalização de Vere, podemos desvendar ainda outra interpretação:

Though in general not very demonstrative to his [Vere's] officers, he had congratulated Lieutenant Ratcliffe upon his good fortune in lighting on such a fine specimen of the *genus homo*, who in the nude might have posed for a statue of a young Adam before the Fall.⁸³

A focalização de Vere considera Billy, fisicamente, como um jovem Adão antes da queda, ou seja, Vere apreende só a perfeição do exterior de Billy, que comprovamos pelo uso dos termos "such a fine specimen of the *genus homo*" (repare-se no sublinhado do autor), "in the nude" e "statue". Mas, Vere não percepção a inocência interior e ignora a imperfeição física de Billy, que corresponde ao seu defeito vocal. O capitão repara em Billy pelo seu aspecto físico, pela conduta de "foretopman" com qualidades de marinheiro ("sailor-man") e por ser um bom

⁸² Wisd. 2: 21-22.

⁸³ Billy Budd, Sailor, p. 372. Sublinhado do autor.

investimento na marinha ("King's bargain"). Esta concepção só se altera no momento após a morte de Claggart e, mais concretamente, na entrevista secreta entre Vere e Billy no capítulo vinte e dois. Esta primeira leitura de Vere reduz-se a uma visão superficial de Adão antes da queda, enquanto o narrador onisciente nos revela a interioridade inocente e imaculada de Billy, que é contraposta ao seu defeito vocal como marca da natureza humana de Adão depois da queda. O paralelismo de Billy com Adão do Éden estrutura-se nas referências bíblicas à maçã do conhecimento, à cidade de Caim, à inveja da serpente e à queda. A utilização destas alusões não respeita uma ordem cronológica bíblica, mas deriva das necessidades do próprio texto melvilleano.

A apresentação da inocência do "Handsome Sailor", por um lado, e a ausência da capacidade para apreender a esfera espiritual da realidade do mal, por outro lado, desenham uma figura mergulhada em ambiguidades, iluminando um retrato de frágil consistência como ser humano. As fraquezas de Billy limitam-no, denotando afinal um ideal de consciência esvaziada, que se torna irónico e subversivo quando reflectimos na concepção de Adão como o primeiro homem: uma imagem de Deus, um testemunho da realidade do espírito na criação, isto é, um ser dotado de razão, consciência, liberdade, responsabilidade e autonomia.⁸⁴ Com efeito, Billy não personifica o Adão bíblico. A subversão do autor reside na elevação de Billy, uma criatura vazia de conteúdo espiritual, a uma dimensão quase sobrenatural. Este estatuto é confirmado pela aproximação a um outro Adão, Cristo, o primeiro na ordem da graça, a palavra de Deus feita homem que anuncia a vitória sobre a morte e o pecado, que o primeiro Adão havia provocado. O segundo Adão ultrapassa o primeiro, não representando a imagem de Deus mas a Sua realidade: é o homem divinizado. Billy carece do poder oratório e da missão espiritual que conferem autoridade a Cristo. O analfabetismo conjugado com o defeito vocal afastam-se quer de Adão que usa da palavra para nomear os animais que lhe são inferiores no Éden, quer de Cristo portador da mensagem de salvação. Em Billy prevalece um silêncio enigmático que lhe nega qualquer valorização espiritual de um ser divinizado. Esse

⁸⁴ André-Marie Gerard, op. cit., pp. 32-3.

silêncio faz sobreviver uma aura de distinção a partir da inocência que incarna, apesar de esta se confundir muitas vezes com inexperiência e mesmo com ignorância.

As ressonâncias da figura de Cristo na personagem Billy concorrem para a sequência dos momentos que compõem a Paixão, embora a mensagem aí expressa seja muda e ausente. O crescimento de Billy, que sugerimos neste trabalho, direcciona-se para a aquisição de uma consciência do mal como valor moral, uma vez que não encontramos a evolução explícita dos dois modos de existência, do velho homem (Adão) para o homem novo (Cristo) segundo "The Letter of Paul to the Romans", como já referimos.⁸⁵ Em Billy Budd, Sailor a impotência e a mudez do protagonista anulam o significado bíblico da temática que representa. Assim se revela o espírito subversivo e de contra-mitologia de Melville.

A segunda parte do romance, em que se desenvolve a identificação com a Paixão de Cristo, inicia-se com a acusação de Claggart sobre Billy perante o capitão:

(...) he [Claggart] had seen enough to convince him that at least one sailor aboard was a dangerous character (...).⁸⁶

Podemos relacionar este passo com a descrição bíblica do mesmo tipo de denúncia contra Cristo:

But they [chief priests and crowd] insisted: 'His teaching is causing unrest among the people all over Judae'.⁸⁷

Com efeito, a ideia de perigo e motim é comum às duas histórias, apesar de não se verificar uma citação directa dos segmentos verbais. Note-se o discurso indirecto que acompanha a intervenção de Claggart, próprio da personagem que vive de insinuações e duplicidades.

Em Billy Budd, Sailor a escolha do cenário histórico de guerra entre a Inglaterra e a França no século XVIII, assim como o ambiente de crise provocado pelos motins navais de

⁸⁵ Rom. 6: 6 "We know that our old humanity has been crucified with Christ, for the destruction of the sinful self, so that we may no longer be slaves to sin."

⁸⁶ Billy Budd, Sailor, p. 369.

⁸⁷ Luke 23: 5.

Nore e de Spithead, serve para enquadrar a acusação de Claggart.⁸⁸ Além disso, a violência de tais revoltas contribui para um contraste com a natureza pacífica de Billy.

Durante a exposição da denúncia de Claggart, penetramos no interior de Vere, na ideia com que descreve Billy: um Adão antes da queda, devido à sua apreciação exterior. Simultaneamente, as intenções de Claggart e os acontecimentos que daí despontam resultam numa comparação com a Paixão de Cristo. Subjacente à denúncia reside o motivo da inveja, que se espelha no olhar de Claggart ("a look as might have been that of the spokesman of the envious children of Jacob"). Este olhar não escapa ao espírito inquisidor do capitão, ainda que assombrado por dúvidas quanto às intenções do acusador:

Though something exceptional in the moral quality of Captain Vere made him, in earnest encounter with a fellow man, a veritable touchstone of that man's essential nature, yet now as to Claggart and what was really going on in him his feeling partook less of intuitional conviction than of strong suspicion clogged by strange dubieties.⁸⁹

A intensidade do olhar invejoso de Claggart provoca uma certa perplexidade em Vere que hesita em tomar uma medida oportuna. O entendimento da verdadeira origem da acusação que Vere reconhece ser a inveja, inquieta-o do mesmo modo que, no episódio bíblico, Pilatos tem consciência da causa da denúncia de Jesus:

For he [Pilate] knew it was out of malice that Jesus had been handed to him.⁹⁰

A percepção da verdadeira fonte da denúncia sobre um homem inocente constitui o único elo intertextual entre Vere e a figura bíblica de Pilatos, uma vez que se verifica um afastamento no procedimento quanto à condenação. Pilatos não se responsabiliza pelo sangue derramado, enquanto Vere procura cumprir a lei do "Mutiny Act" (ou seja, "measured forms"), proclamando a defesa da racionalidade ("head") em oposição ao sentimento ("heart"), com a inflexibilidade de um oficial que assume uma obediência monástica:

⁸⁸ *Billy Budd, Sailor*, p. 332.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 373.

⁹⁰ *Matt.* 27: 18.

But a true military is in one particular like a true monk.⁹¹

Sendo a denúncia contra Billy o elemento precursor da alusão à Paixão de Cristo, pretendemos distinguir o momento do confronto directo entre acusador e acusado, a partir do qual Billy avança do primeiro para o segundo Adão. Este facto é detectável na subtil alusão que inicia o capítulo dezanove:

To an immature nature essentially honest and humane, forewarning intimations of subtler danger from one's kind come tardily if at all.⁹²

O confronto de Claggart e Billy oferece-nos dois aspectos determinantes para a relação intertextual com a Bíblia: o sentimento de angústia de Billy e a sua expressão como uma crucificação. Billy sofre um momento de agonia ("agony of ineffectual eagerness to obey"), que só pela sua denominação se pode aproximar da agonia de Cristo, visto que o texto melvilleano a relaciona com o horror e o pânico de alguém prestes a ser sacrificado num ritual pagão, despojando-a de qualquer vivência espiritual cristã. O tema do sacrifício é assim introduzido, embora sem a significação profunda que atinge na Paixão de Cristo. Mais uma vez, a alusão à Bíblia traduz a interpretação subversiva do autor.

Ao observarmos a expressão facial de Billy, é-nos possível destrinçar um momento de viragem, que inaugura um processo lento de auto-consciencialização e de reconhecimento quanto à presença do mal incarnada nos homens. Esta progressão é revelada na cena da execução de Billy, que analisaremos mais adiante.

No momento de confrontação salientamos do comportamento de Claggart a peculiaridade do seu olhar:

Meanwhile the accuser's eyes, removing not as yet from the blue dilated ones, underwent a phenomenal change, their wonted rich violet color blurring into a muddy purple. Those lights of human intelligence, losing human expression, were gelidly

⁹¹ *Billy Budd, Sailor*, p. 381.

⁹² *Ibid.*, p. 375.

protruding like the alien eyes of certain uncatalogued creatures of the deep. The first mesmeristic glance was one of serpent fascination: the last was the paralyzing lurch of the torpedo fish.⁹³

Como representante de uma excepcionalidade rara no ser humano, Claggart sofre uma "phenomenal change" traduzida na alteração da cor dos olhos, cujo efeito lembra as criaturas das profundezas obscuras, os monstros dos abismos infernais.⁹⁴ O impacto do olhar habitado por um mesmerismo invulgar remete para a imagética da serpente insinuante do Éden. Uma vez que provoca horror e agonia no seu opositor, Claggart induz Billy a um acto violento e fatal, responsável pela morte de ambos (Billy mata Claggart, este tem morte imediata e Billy é executado). Esta alusão à serpente na hora da morte de Claggart conclui a interpenetração com a Bíblia para explicar o fenómeno do mal e o porquê da inveja, depois dos paralelismos com o olhar invejoso da serpente do Éden, o mistério da iniquidade, o ciúme que Saul sente de David, a inveja dos irmãos de José, o escorpião e o estremecer das consciências dos demónios. Nestas relações intertextuais com a Bíblia realçamos a necessidade do autor em procurar suportes na espiritualidade cristã para edificar sentidos novos. A última referência à inveja de Claggart conclui o seu papel de símbolo do mal elementar na história de Billy Budd, Sailor, ao mesmo tempo que dá início a um novo raciocínio comparativo de Billy com o segundo Adão bíblico pela motivação do sentimento de inveja que desponta a acusação de um homem inocente.

À semelhança da serpente do Éden que induziu o homem a pecar, também Claggart provoca em Billy um impulso, um acto violento, uma espécie de queda que acarreta a noção de mal, de crime e a inevitabilidade da morte. A tensão narrativa é elevada pela atitude de impasse criada por Billy que vive um momento de mortificação:

(...) while the intent head and entire form straining forward in an agony of ineffectual eagerness to obey the injunction to speak and defend himself, gave an expression to the face like that of a condemned vestal priestess in the moment of being buried alive, and in the first struggled against suffocation. (...) Contrary to the effect intended, these words so fatherly in tone, doubtless touching Billy's heart to the quick, prompted yet

⁹³ Op. cit., p. 376.

⁹⁴ Nesta descrição sublinhamos ainda que a morte de Claggart é duplamente representada: primeiro com a perda da expressão humana do olhar ("losing human expression"), metamorfoseando-se no fascínio da serpente, e depois com a morte física pelo golpe de Billy, petrificando-se como uma serpente morta ("It was like handling a dead snake").

more violent efforts at utterance — efforts soon ending for the time in confirming the paralysis, and bringing to his face an expression which was as a crucifixion to behold.

95

Neste momento em que Billy é incapaz de reagir devido ao seu defeito vocal, é-nos descrita a tensão emocional tão dolorosa que equivale a uma agonia e a uma crucificação. Assim como a crucificação é o momento mais elevado da angústia de Cristo, também a sua apropriação no texto de Melville sublinha a intensidade de uma experiência que, dolorosamente, insere a personagem numa dimensão espiritual nunca antes vivida. Torna-se um ponto de viragem no percurso de Billy, cuja significação se completa num todo sustentado por constantes alusões bíblicas. Apesar da comparação à dor de uma sacerdotisa pagã na hora da sua morte, apercebemo-nos da presença do texto bíblico que transparece pela sugestão do sofrimento de Cristo:

He [Jesus] took with him Peter and the two sons of Zebedee. Distress and anguish overwhelmed him, and he said to them, 'My heart is ready to break with grief. Stop here, and stay awake with me.' ⁹⁶

A agonia de Cristo antes de ser preso, acusado e crucificado, serve de termo de comparação para o estado emocional de Billy ao escutar uma acusação injusta. Esse sentimento traduz-se por uma angústia ("agony of ineffectual eagerness to obey") e por um gesto facial semelhante à crucificação ("an expression which was as a crucifixion to behold"). Com estas alusões, o narrador pretende sublinhar a grandeza da dor sentida por Billy, embora este por sua vez se limite a exteriorizar uma impotência física e um impasse mental. Deste modo, os vocábulos da linguagem bíblica reduzem-se à descrição de um sofrimento com um significado espiritual que caracteriza o reconhecimento do mal na natureza humana, longe da significação bíblica. A coincidência do pecado de Billy, a queda, com a sua dor, a crucificação, conferem a Billy Budd, Sailor uma situação inigualável na obra de Melville. Nesta cena, Billy

⁹⁵ Billy Budd, Sailor, p. 376.

⁹⁶ Matt. 26: 37-38.

transmite o auge do drama narrativo envergando os traços distintos das figuras do primeiro e do segundo Adão, cujas mensagens bíblicas estão ausentes.

Podemos ainda aproximar a tentação de Claggart da tentação de Satanás a Cristo no deserto, um momento de prova que visa acentuar a força espiritual do filho de Deus. Nesta linha de pensamento, Ursula Brumm sugere:

Thus his [Claggart's] temptation of Billy is associated with Satan's temptation of Christ, and Billy's mortal blow symbolizes Christ's vanquishing of Satan.⁹⁷

Para identificarmos Claggart com Satanás que provoca Cristo no deserto é necessário recorrer a dois passos do texto "The Gospel according to Luke", que apontam para a presença do mal na vida de Jesus:

So, having come to the end of all these temptations, the devil departed, biding his time.⁹⁸

Then Satan entered into Judas, who was called Iscariot, one of the Twelve; and he went to the chief priests and temple guards to discuss ways of betraying Jesus to them.⁹⁹

A continuidade entre estes passos é explicada por Frank Kermode a propósito das diferenças entre os evangelhos de Mateus e Lucas:

Luke is less interested in making explicit the biblical references, and he wants a more flowing narrative. He changes the order of the temptations to get the most violent at the end. He powerfully links the Temptation with the climax of the whole story, the Crucifixion, so decisively that in later times the first was Christ's victory over sin, and the second his victory over death.¹⁰⁰

Apesar de reconhecermos a validade da interpretação de Kermode, pensamos que esta não se aplica a Billy Budd, Sailor, como sugere Ursula Brumm, uma vez que Claggart se identifica

⁹⁷ Ursula Brumm, op. cit., p. 169.

⁹⁸ Luke 4: 13.

⁹⁹ Luke 22: 3-4.

¹⁰⁰ Frank Kermode, "Matthew", The Literary Guide to the Bible, op. cit., p. 397.

com a serpente do Éden e não com o Satanás que tenta Cristo. É visível que o espírito do mal é comum, mas a forma que incarna remete para momentos distintos.

Na cena da morte de Claggart encontramos, paradoxalmente, um afastamento e uma identificação entre o intriguista-tentador e o inocente-criminoso. Se, por um lado, as personagens se distanciam por contraste, na força física de Billy ("young superior height") e na postura intelectual de Claggart ("the forehead, so shapely and intellectual-looking a feature in the master-at-arms"), por outro lado, unificam-se na imobilidade que exprimem fisicamente. A paralização mortal do olhar hipnótico de Claggart ("the last was the paralyzing lurch of the torpedo fish") ao pronunciar a acusação horroriza de tal modo Billy que este, impedido de responder pelo seu defeito vocal, permanece imóvel sem corresponder ao apelo paternal de Vere:

Contrary to the effect intended, these words so fatherly in tone, doubtless touching Billy's heart to the quick, prompted yet more violent efforts at utterance — efforts soon ending for the time in confirming the paralysis(...).¹⁰¹

Ao assimilar a inércia de Claggart, estabelece-se em Billy o contacto com a esfera do mal que até aí ignorava.

No único encontro entre os seres fenomenais, Billy, Vere e Claggart, estabelece-se uma rede de identificações que acentua precisamente a sua excepcionalidade, a sua capacidade de penetrar em dimensões sobrenaturais. Misteriosamente, a imobilidade de Claggart é transferida não só para Billy mas também para Vere. A rigidez do Claggart morto ("like a heavy plank tilted from erectness") prolonga-se na atitude de Vere:

Regaining erectness, Captain Vere with one hand covering his face stood to all appearance as impassive as the object at his feet.¹⁰²

¹⁰¹ Billy Budd, Sailor, p. 376.
¹⁰² Ibid., p. 377. Neste passo toma-se relevante o movimento da mão de Vere ao cobrir o rosto que, evidenciando a sua imobilidade, reprime a indignação desesperada com que exclama "Fated boy", depois do acto criminoso de Billy. Quando cobre o rosto, Vere enfraquece com incertezas e dúvidas, mas ao retirar a mão recupera a imobilidade e o controlo do militar disciplinado: "Was he [Vere] absorbed in taking in all the bearings of the event and what was best not only at once to be done, but also in the sequel? Slowly he uncovered his face; and the effect was as if the moon emerging from eclipse should reappear with quite another aspect than that which had gone into hiding. The father in him, manifested towards Billy thus far in the scene, was replaced by the military disciplinarian."

Com efeito, a paralisia de Billy e a firmeza de Vere revelam um instante de suspensão em que ambas as personagens captam, misteriosamente, a dimensão do mal personificado em Claggart. Esta atitude de estagnação produz em Vere o efeito do militar que reprime a emoção. Ambiguamente, a rigidez física em Vere, por um lado, comporta uma consciencialização do fenómeno que ocorre e, por outro lado, um domínio sobre esse mesmo acto de reconhecimento. À imobilidade física, ou seja, ao controlo militar de Vere, Billy reage como um autómato, introduzindo a temática da obediência no percurso da sua condenação:

This order Billy mechanically obeyed.¹⁰³

A obediência a bordo de um navio de guerra é ainda explicada de forma objectiva:

Every sailor, too, is accustomed to obey orders without debating them (...).¹⁰⁴

Contudo, para além da justificação secular, ressalta uma aproximação simbólica ao sentido bíblico da entrega paciente e total de Cristo, ou seja, no caminho para a morte Billy evidencia uma atitude submissa comum à Paixão de Cristo. A obediência à vontade de Deus corresponde ao sacrifício que cumpre a mensagem de esperança para a humanidade. O significado bíblico da obediência de Cristo é explicado por São Paulo:

For as through the disobedience of one man many were made sinners, so through the obedience of one man many will be made righteous.¹⁰⁵

Bearing the human likeness, sharing the human lot, he humbled himself, and was obedient, even to the point of death, death on a cross.¹⁰⁶

¹⁰³Op. cit., p. 377.

¹⁰⁴Op. cit., p. 364.

¹⁰⁵Rom. 5: 19.

¹⁰⁶Phil. 2: 8.

São Paulo evoca a desobediência transgressora que originou a queda para pregar a obediência libertadora no testemunho de Cristo. Assim, o homem pecador e alienado encontra a redenção na vida do espírito revelado em Cristo.¹⁰⁷ Todavia, Billy obedece ao capitão mecanicamente, ou seja, como uma máquina destituída da consciência que o poderia elevar espiritualmente. Trata-se de mais uma discrepância na identificação de Billy com o segundo Adão.

Neste momento sobressai a perspectiva de Vere, cuja leitura dos acontecimentos aponta para o crime de Billy como um acontecimento sobrenatural, de origem divina:

Suddenly, catching the surgeon's arm convulsively, he exclaimed, pointing down to the body, 'It is the divine judgement on Ananias! Look!'¹⁰⁸

A relação intertextual com a Bíblia é proposta pela voz do capitão Vere, o que na dinâmica da narrativa aumenta a sua intensidade. É a própria personagem ficcional que enfatiza a dimensão metatextual, incutindo nos acontecimentos um significado duplo de conceber a história em que está inserido. Vere impõe a sua leitura ao texto estabelecendo a ligação directa à Bíblia.

A figura de Ananias testemunha, no livro dos Actos dos Apóstolos do Novo Testamento, o poder da justiça divina contra a degradação.¹⁰⁹ Northrop Frye estabelece a relação tipológica do episódio de Ananias, no Novo Testamento, com a noção de sociedade corrupta do Antigo Testamento:

The terrorism of an incorruptible society revived in the first generation of Christianity, and the corresponding story in the New Testament is that of Ananias and Sapphira in Acts 5.¹¹⁰

Sendo o estilo farisaico de vida reprovado por Cristo, também os apóstolos repudiam a hipocrisia e a avareza visíveis em Ananias, apelando ao bom senso e à verdade. Quando o apóstolo Pedro afirma que Ananias mente não aos homens mas a Deus, Ananias cai morto:

¹⁰⁷ Pierre Grelot, op. cit., p. 202.

¹⁰⁸ Billy Budd, Sailor, p. 378.

¹⁰⁹ Acts 5: 1-10. O castigo de Ananias mostra, segundo a leitura cristã que a igreja não suporta a hipocrisia e a avareza. Ananias com sua mulher, Safira, vende uma propriedade e desvia parte do dinheiro, só trazendo o restante à presença dos apóstolos. Pedro pergunta-lhe porque é que mentiu e subtraiu uma parte da quantia do terreno vendido, dizendo que não foi aos homens que Ananias mentiu mas a Deus. Ao ouvir tais palavras, Ananias cai e expira. Quando Pedro interroga Safira, ela também cai e morre.

¹¹⁰ Northrop Frye, *The Great Code*, op. cit., p. 119.

When Ananias heard these words he dropped dead: and all who heard were awestruck.¹¹¹

Na conexão com a Bíblia, o texto melvilleano mantém a ideia de justiça perante uma infâmia, assim como o nome Ananias, a imagem do corpo morto no chão e o sentimento de terror que se instala naqueles que assistem. Este último aspecto é representado pelo espanto do médico ao ver a agitação ("the excited manner") de Vere.¹¹²

Para Vere, Claggart morre como Ananias devido à incorrecção do seu comportamento infame, ao mesmo tempo que Billy adquire o papel de agente vingador próprio dos anjos bíblicos:

Again starting, he [Vere] vehemently exclaimed, 'Struck dead by an angel of God! Yet the angel must hang!'¹¹³

Na Bíblia, os anjos desempenham muitas funções como anunciar nascimentos, ordenar missões a pessoas, comunicar a palavra de Deus aos profetas, intervir em momentos cruciais, guiar as acções das pessoas, transmitir promessas divinas, revelar o futuro, proteger os homens ou Israel, accionar o castigo divino. Os anjos são definidos como seres ou espíritos celestiais que irradiam a glória de Deus.¹¹⁴ Ao identificar Billy com o anjo de Deus, Vere transmite a ideia bíblica de intermediário da justiça e do castigo divino.¹¹⁵ A esta interpretação podemos aproximar uma outra alusão no gesto destruidor da mão de Deus contra os ímpios:

Your [Lord's] hand will reach all your enemies,
Your right hand all who hate you.¹¹⁶

¹¹¹ Acts 5: 5.

¹¹² Billy Budd, Sailor, p. 378.

¹¹³ Ibid., p. 378.

¹¹⁴ The Anchor Bible Dictionary, op. cit., vol. 1, p. 249.

¹¹⁵ Karl Rahner y Herbert Vorgrimer, op. cit., p. 20. A interpretação de Vere está de acordo com o significado etimológico de "anjo", pelo grego "angelos", que quer dizer mensageiro, intermediário, enviado.

¹¹⁶ Ps. 21: 8.

Este gesto é aludido em Billy quando derruba com o seu braço direito o inimigo caluniador e injusto:

(...) his [Billy's] right arm shot out, and Claggart dropped to the deck.¹¹⁷

A relação intertextual que aqui sugerimos deve-se à ressonância do conceito de justiça e castigo divinos presente no discurso da personagem Vere. O acto de Billy inverte a situação culpado / vítima, pois é condenado à morte, como um assassino, pela rigidez da lei naval advogada pelo capitão ("Yet the angel must hang"):

(...) innocence and guilt personified in Claggart and Budd in effect changed places.¹¹⁸

Esta constatação sobre a inversão dos acontecimentos no mundo remete-nos para uma certa ironia trágica que é observada na Bíblia, nas máximas sábias de "Ecclesiastes":

Moreover I saw here under the sun that, where justice ought to be, there was wickedness; and where righteousness ought to be, there was wickedness.¹¹⁹

Com o eco intertextual deste excerto bíblico, o texto melvilleano abrange uma dimensão mais geral, na medida em que Billy e Claggart representam "the essential right and wrong". Se recordarmos o intuito de Melville em penetrar na essência da natureza humana — "to dive into the souls of some men" — comprovamos que Billy Budd, Sailor invade esses reinos secretos da interioridade, ao percorrer os caminhos tortuosos de um labirinto formado pelas atitudes enigmáticas de personagens.

Durante o julgamento verificamos um estranho posicionamento de Billy face à apreensão do mal em que se distinguem duas atitudes contraditórias. Por um lado, a sua estrutura mental permite-lhe defender-se:

¹¹⁷ Billy Budd, Sailor, p. 376.

¹¹⁸ Ibid., p. 380.

¹¹⁹ Eccle. 3: 16.

'No, there was no malice between us. I never bore malice against the master-of-arms. I am sorry that he is dead. I did not mean to kill him. Could I have used my tongue I would not have struck him. But he foully lied to my face and in presence of my captain, and I had to say something, and I could only say it with a blow. God help me!'¹²⁰

Esta justificação enquadra Billy no mesmo tipo de atitude directa, simples e justiceira que já tinha manifestado no episódio da luta com Red Whiskers, relatado no primeiro capítulo da obra. Por outro lado, Billy permanece silencioso e confuso numa atitude de impasse:

At that question, unintentionally touching on a spiritual sphere wholly obscure to Billy's thoughts, he was nonplussed (...).¹²¹

Billy desconhece o conceito de iniquidade utilizado por Vere para classificar a atitude de provocação de Claggart.¹²² Esta alusão bíblica a "mystery of iniquity", já explicada anteriormente, adquire na voz de Vere um maior relevo pois traduz a tomada de consciência da própria personagem ficcional quanto à presença da significação bíblica no sistema interno dos eventos que vive, ou seja, através da ressonância bíblica no seu discurso transparece uma leitura simbólica. Nesta, Vere destaca-se por considerar Billy um anjo vingador, apontando para um possível elo com a situação de um inocente injustiçado, Cristo. Assim, num determinado momento da cena do julgamento Vere afirma:

How can we adjudge to summary and shameful death a fellow creature innocent before God, and whom we feel to be so?¹²³

Aqui se concretiza a ideia da condenação de um inocente que também é partilhada por Pilatos no julgamento de Jesus:

I have not found him [Jesus] guilty of any capital offence.¹²⁴

¹²⁰ Billy Budd, Sailor, p. 383.

¹²¹ Ibid., p. 384.

¹²² Ibid., p. 385.

¹²³ Ibid., p. 387.

¹²⁴ Luke 23: 22.

Todavia, na interpenetração do texto bíblico com o melvilleano, denotamos um discurso que, por um lado, procura desculpabilizar-se da responsabilidade da sentença e, por outro lado, condena veementemente um inocente, assinalando deste modo a injustiça do mundo humano que desconhece o valor da inocência pura. A interpretação de Nathalia Wright esclarece este paralelo de Vere com Pilatos:

Like Pilate, he [Vere] condemns to death a man whom he knows to be innocent, though unlike Pilate he accepts the full responsibility of his act. Melville may have known, too, that apocryphal story that Pilate was haunted by the memory of Jesus during his last years as praetor of Hispania Tarraconensis. Not far from this locality Vere murmurs Budd's name as he lies dying on Gibraltar.¹²⁵

Apesar desta sugestiva aproximação, a ambiguidade das acções de Vere fazem-no vacilar entre o Pilatos que "lava as mãos", o tribunal (os sacerdotes judeus) que condena o inocente (Jesus) e o pai (Abraão, Deus) que entrega o seu filho (Isaac, Jesus) em sacrifício, resultando por fim num oficial que obedece à inflexibilidade da lei. Esta atitude afasta a personagem melvilleana de qualquer atribuição de significado bíblico específico e de qualquer identificação exclusiva com alguma figura bíblica.

Embora Vere seja a única personagem em Billy Budd, Sailor que lê os acontecimentos e as personagens à luz da Bíblia, o seu controlo disciplinar afirma uma perspectiva que, conscientemente, reprime a presença do sobrenatural e do divino. Com efeito, é-nos difícil destrinçar qualquer identificação de Vere com o próprio Deus, visto que o sacrifício do filho carece de um significado redentor. Nesta alusão, Billy não comporta o poder divino de salvação dos homens como se verifica na história de Jesus. Vere apreende a ressonância do homem divinizado da Bíblia em Billy mas rejeita-a, defendendo a sentença de morte. Podemos captar este gesto na alusão à repulsa de Vere por algo primitivo, puro e superior:

¹²⁵Nathalia Wright, op. cit., p. 131.

Turning, he [Vere] to-and-fro paced the cabin athwart: in the returning ascent to windward climbing the slant deck in the ship's lee roll, without knowing it symbolizing thus in his action a mind resolute to surmount difficulties even if against primitive instincts strong as the wind and the sea.¹²⁶

Esta visão da interioridade de Vere perturbada, que se exterioriza fisicamente, revela uma mente incapaz de aceitar o divino. Ao reprimir "primitive instincts", Vere condena uma criatura de Deus, exercitando uma crueldade comparável a "the policy adopted in those tragedies of the palace which have occurred more than once in the capital founded by Peter the Barbarian".¹²⁷ Assim se evidencia o conflito entre o eu e o criador, comprovando um cepticismo persistente até ao fim. As ambiguidades no procedimento de Vere encobrem afinal o dilema filosófico tipicamente melvilleano.

A imagética de espiritualidade cristã, presente nas alusões que temos vindo a analisar, traduz um sentido para além da história de Adão e de Cristo conforme é representada em Billy: o sentido de humanidade vítima de si mesma, uma ideia de crise de valores e a noção de esvaziamento de mensagens espirituais. A ambiguidade de Billy orienta-nos de um Adão antes da serpente e da queda para um Cristo dotado de silêncio ideológico. Billy não incarna a palavra, nem dá testemunho de uma vida espiritual que dirige os homens à esperança, o que sublinha a atitude revolucionária do próprio autor face à religião institucionalizada, como aliás já tivemos oportunidade de referir.

Das alusões já analisadas salientamos o fio condutor no percurso de Billy que persistentemente remete para a Paixão: a acusação pelo homem invejoso, a agonia da vítima, a crucificação e a inocência reconhecida em tribunal. Note-se a alteração da ordem dos eventos em paralelo com a Bíblia. Jesus sofre a agonia no Monte das Oliveiras antes de ser preso por traição de Judas. Depois é levado perante o tribunal judaico e o tribunal romano. Uma vez escarnecido, maltratado e humilhado com a coroa de espinhos, segue com a cruz pelo Calvário até ao Gólgota onde é crucificado, morre. Em seguida é sepultado, ressuscita e ascende aos

¹²⁶ *Billy Budd, Sailor*, p. 386.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 381.

céus.¹²⁸ Com efeito, verifica-se uma deformação estrutural em Billy Budd, Sailor centrada no clímax do enredo, na viragem do rumo dos acontecimentos, com o crime de Billy (capítulo dezanove). Aí a queda coincide com a crucificação. Billy é tentado pela serpente e peca ao matar Claggart, tornando-se por completo um Adão depois da queda, isto é, física e psicologicamente. Em simultâneo, apresenta um sofrimento profundo semelhante à crucificação, o nível mais elevado da dor de Cristo. Neste instante enfatizamos a originalidade e inovação do poder criativo de Melville, que faz convergir o significado bíblico da introdução do pecado e da morte no mundo com o da remissão desse pecado e dessa morte. A escravidão da vida humana limitada pela imperfeição coincide com a esperança de salvação para a vida libertada do espírito da transcendência divina. O Adão cede lugar ao Cristo, ou seja, o pecador é substituído pelo redentor. Tal como o apóstolo Paulo aproxima Adão de Cristo, também Melville reúne num mesmo momento (a cena da morte de Claggart) a queda e a crucificação.

Esta perspetivação das estruturas das histórias bíblicas oferece, aparentemente, um impacto original do resumo da mensagem espiritual cristã. Todavia, se atentarmos na descrição da interioridade de Billy, comprovamos que a personagem de Melville carece de um elemento fundamental e fonte de sentido a toda a mensagem bíblica: a fé. A importância da leitura da Carta de Paulo aos Romanos, ao qual temos vindo a recorrer para estabelecer paralelismos, fornece-nos o elemento básico do contraste criado por Melville: ao apresentar a história de Billy como uma "inside narrative", o autor revela-nos os mistérios das personagens e a sua excepcionalidade de carácter, atraindo a nossa atenção para a Bíblia, ao mesmo tempo que esvazia o seu texto secular do traço que concede um sentido sagrado ao texto bíblico. A fé que define a espiritualidade cristã ausenta-se do texto melvilleano, convertendo todas as alusões bíblicas em meros exercícios intertextuais de cariz irónico. Assim se explica também a intervenção do representante da igreja no percurso de Billy.

¹²⁸Mat. 26-28.

Quando o capelão visita Billy na prisão, tenta pregar ensinamentos religiosos ("efforts to bring home to him [Billy] the thought of salvation and a Savior"). Contudo, Billy não corresponde a esse apelo:

Out of natural courtesy he [Billy] received, but did not appropriate. It was like a gift placed in the palm of an outreached hand upon which the fingers do not close.¹²⁹

Para lá do enredo ficcional, podemos afirmar que a mensagem do capelão, representante da instituição da igreja, fracassa pelo vazio dos valores que proclama. A palavra espiritual da religião não oferece sentidos capazes de transmitir um novo alento à humanidade desorientada. Esta falência da religião no mundo moderno reflecte a postura céptica do autor que, todavia, parece sugerir algo diferente mas profundo. Quando o capelão toma consciência de Billy como "one whom though on the confines of death he felt he could never convert to a dogma", o narrador afirma:

(...) and since he [chaplain] felt that innocence was even a better thing than religion wherewith to go to Judgement, he reluctantly withdrew (...) ¹³⁰

Deste modo, o próprio capelão, ao recuar a pregação de uma doutrina que não é recebida e ao reconhecer a incompetência do seu poder de conversão, admite um novo tipo de interioridade, isto é, uma dimensão de essências puras, neste caso, a inocência. Esta parece sobrepor-se a todos os valores espirituais cristãos, introduzindo uma ideia de emergência de um novo humanismo. Reflecte-se assim a tendência do espírito rebelde de Melville que projecta um simples individuo no absoluto, abrindo na própria realidade humana a dimensão de religiosidade. Este pensamento insere-se na mentalidade do romantismo que pretende reconciliar a temporalidade com o eterno, lançando o homem num novo sistema simbólico alternativo. A valorização da inocência atinge o estatuto de uma religião da humanidade.

¹²⁹ *Billy Budd, Sailor*, p. 398.
¹³⁰ *Ibid.*, p. 398.

Se, por um lado, reconhecemos o esvaziamento da mensagem espiritual cristã, por outro lado, testemunhamos uma recriação mítico-religiosa que esvazia identidades para as devolver reformuladas. A inocência, concebida a partir da noção bíblica, é subtilmente redefinida, apresentando-se finalmente como um projecto novo. Verifica-se um processo de apropriação e depois de recriação, que espelha o desenvolvimento do novo modo de pensar secularizador da época de Melville.

A sugestão de um crescimento para a vivência espiritual em Billy, que temos vindo a referir, localiza-se não no plano da fé cristã, mas na aquisição de um poder que lhe permite apreender a existência do mal incarnado nos homens. Na sequência do julgamento que condena Billy à morte, o narrador descreve-nos o estado de espírito do Billy preso:

But now lying between the two guns, as nipped in the vice of fate. Billy's agony, mainly proceeding from a generous young heart's virgin experience of the diabolical incarnate and effective in some men — the tension of that agony was over now. It survived not the something healing in the closeted interview with Captain Vere.¹³¹

A evolução de Billy concretiza-se no seu processo de apreensão da esfera espiritual à qual pertence o conhecimento do mal. De certo modo, Billy cresce através do sofrimento causado por "the diabolical incarnate and effective in some men". O contacto doloroso com o mal, traduzido na agonia, sentida desde o momento do crime, termina depois do encontro de Billy com o capitão pelo efeito de "something healing". Esta cena, no capítulo vinte e dois, requer uma breve reflexão, que analisaremos posteriormente.

O estado de Billy, depois do sofrimento, salienta uma espécie de transe que se traduz na aparência de uma criança inocente ("adolescent expression") e na ausência de medo de um selvagem que não teme a morte ("so-called barbarous ones which in all respects stand nearer to unadulterate Nature"). A luz que irradia do rosto de Billy ("a serene happy light") prolonga-se na descrição do amanhecer no dia da execução.

¹³¹ Op. cit., p. 396.

A imagética bíblica utilizada para descrever o nascer do dia corresponde ao misterioso desaparecimento do profeta Elias, presenciado pelo seu discípulo Eliseu. Comparemos o passo melvilleano e o de "The Second Book of Kings" do Antigo Testamento:

But like the prophet in the chariot disappearing in heaven and dropping his mantle to Elisha, the withdrawing night transferred its pale robe to the breaking day. A meek, shy light appeared in the East, where stretched a diaphanous fleece of white furrowed vapor.¹³²

They [Elijah and Elisha] went on, talking as they went, and suddenly there appeared a chariot of fire and horses of fire, which separated them from one another, and Elijah was carried up to heaven in a whirlwind. (...) He [Elisha] picked up the cloak which had fallen from Elijah, and went back and stood on the bank of the Jordan.¹³³

No episódio bíblico, Elias é arrebatado ao céu separando-se de Eliseu, que apanha o manto que o profeta deixa cair. A ideia de elevação ou ascensão conjuga-se com a de transferência ou de continuidade. Assim também, no passo de Billy Budd, Sailor a noite luminosa cede o seu manto pálido ao dia que nasce. A relação intertextual evidencia-se na comparação expressa com "like the prophet in the chariot disappearing in heaven and dropping his mantle to Elisha". Aí, verifica-se um apagamento da descrição do carro de fogo, assim como do remoinho no céu. A alusão no texto de Melville condensa dois momentos do texto bíblico: o desaparecimento de Elias no céu (2 Kgs. 2: 11) e a transferência do seu manto (2 Kgs. 2: 13). Este aproveitamento do texto sagrado visa construir uma imagem estética no texto secular, reduzindo o significado de legado profético e espiritual a uma descrição física da natureza. Contudo, se atentarmos na última parte do capítulo, observamos que a alusão bíblica ao profeta Elias contém um sentido mais profundo: a ideia de ascensão também no desaparecimento ou morte de Billy.

¹³² Op. cit., p. 399.

¹³³ 2 Kgs. 2: 11; 2: 13.

Na Bíblia, Elias estabelece uma relação tipológica com Moisés (Deut. 34, 5-6) e, depois no Novo Testamento, com Jesus pela forma como o seu corpo desaparece depois de morto.¹³⁴ Em Billy Budd, Sailor Billy enigmáticamente ascende:

At the same moment it chanced that the vapory fleece hanging low in the East was shot through with a soft glory as of the fleece of the Lamb of God seen in mystical vision, and simultaneously therewith, watched by the wedged mass of upturned faces, Billy ascended; and, ascending, took the full rose of the dawn.¹³⁵

A nuvem branca que se descreve no início do capítulo como "diaphanous fleece of white furrowed vapor" converte-se em "the vapory fleece hanging low in the East", estabelecendo um elo de continuidade ao qual não é alheio o aspecto físico do próprio condenado envergando uma mortalha branca.¹³⁶ Mais uma vez, Melville destaca-se pela sua tendência em opor branco / negro, luz / escuridão para realçar a pureza do objecto que descreve.

A brancura da nuvem, relembrando a cor com que Billy se apresenta, é comparada à glória da brancura do Cordeiro de Deus, cuja alusão nos remete para o último livro da Bíblia, pois "seen in mystical vision" refere-se ao livro "The Revelation of John".¹³⁷

Note-se no desaparecimento de Billy a acentuação de algo extraordinário no corpo executado — "to the wonder of all no motion was apparent"— que ocorre na conversa entre o médico e o comissário de bordo no capítulo vinte e seis. Aí a indignação perante o corpo suspenso deve-se à ausência de um "mechanical spasm in the muscular system". Mas esta ideia da morte fenomenal de Billy é traduzida ainda antes da própria execução:

Syllables so unanticipated coming from one with the ignominious hemp about his neck — a conventional felon's benediction directed aft towards the quarters of honor; syllables too delivered in the clear melody of a singing bird on the point of launching from the twig — had a phenomenal effect, not unenhanced by the rare personal beauty of the young sailor, spiritualized now through late experiences so poignantly profound.¹³⁸

¹³⁴ The Anchor Bible Dictionary, op. cit., vol. 2, p. 465.

¹³⁵ Billy Budd, Sailor, pp. 400-1.

¹³⁶ Ibid., p. 395.

¹³⁷ Ver capítulo I.

¹³⁸ Billy Budd, Sailor, p. 400.

Neste passo pretendemos ressaltar dois aspectos: a despedida e a espiritualização de Billy. O gesto singular de despedida aproxima-se da benção do Cristo ressuscitado antes de ascender, como é descrita em "The Gospel According to Luke":

Then he [Jesus] led them [apostles] out as far as Bethany, and blessed them with uplifted hands; and in the act of blessing he parted from them.¹³⁹

A ideia de despedida do texto bíblico ecoa no texto de Melville, embora Billy se afaste da figura de Cristo pelo facto de não ter ressuscitado. No paralelismo com a Paixão de Cristo verificamos uma alteração, ou seja, o apagamento de uma parte da sequência: do momento da morte passa-se para o da ascensão, a ressurreição está ausente. Na interpretação teológica cristã, a ressurreição de Cristo representa a prova mais evidente do poder libertador de Deus. Cristo comunica a vida ao mundo pela Sua ressurreição e redime os homens por ela, ou seja, revela a passagem da morte à vida.¹⁴⁰

Destacamos ainda a concretização de que o crescimento de Billy se deve ao contacto com a esfera do mal na sintomática expressão "spiritualized now through late experiences so poignantly profound". O sofrimento causado pela experiência do mal conduz a uma elevação espiritual, à qual se adiciona uma ideia de libertação transmitida não só pela imagem cristã de Jesus sofrendo na cruz e ascendendo para salvar a humanidade da escravidão do pecado e da morte, mas também pela analogia de ordem secular do pássaro que levanta voo. A espiritualização de Billy oferece uma ausência do significado da mensagem libertadora traduzida na ressurreição de Cristo. A intencionalidade subversiva de Melville insinua-se assim numa não correspondência à significação própria da Bíblia.

No decurso da nossa interpretação sobre o esvaziamento da mensagem cristã, as alusões bíblicas que sustentam a ideia de Billy como Adão e Cristo orientam-nos não para um reavivamento, ou até renascimento, mas para a falência total da palavra religiosa do

¹³⁹Luke 24: 50-51.
¹⁴⁰Pierre Grelot, op. cit., p. 202.

cristianismo. A contestação do autor declara-se na inconsistência das alusões à Bíblia e à teologia cristã. Estas são despidas do seu significado original, revelando um poder subversivo de interpretar o crescente vazio na actuação não só das instituições religiosas (das quais é representante o capelão do "Bellipotent"), mas também do próprio conceito de espiritualidade cristã. No crescimento de Billy até ao estágio de "spiritualized now" não encontramos uma vivência de fé, de crença em Deus como o Pai detentor de bondade, amor e paz infinitas, ou como o criador da vida terrena e da vida eterna. Billy impõe-se pelo silêncio da pureza e inocência que aparenta e por uma espécie de virtude que irradia cativando os outros à sua presença pacífica e amigável. Assim, o seu comportamento, apesar de excepcional e raro, não evidencia qualquer traço de vivência espiritual no sentido cristão, explicitado por São Paulo:

Those who live on the level of the old nature have their outlook formed by it, and that spells death; but those who live on the level of the spirit have the spiritual outlook, and that is life and peace.¹⁴¹

An unspiritual person refuses what belongs to the Spirit of God; it is folly to him: he cannot grasp it, because it needs to be judged in the light of the Spirit. But a spiritual person can judge the worth of everything, yet is not himself subject to judgement by others.¹⁴²

O impacto da cena da execução nos marinheiros torna-se discutível a partir da consideração de "phenomenal effect", explicada na seguinte afirmação:

And yet at that instant Billy alone must have been in their hearts, even as in their eyes.¹⁴³

Este passo tem despertado alguma controvérsia quanto ao sentido de transmissão quer de ordem espiritual de transcendência religiosa, quer de ordem secular de esperança num futuro sem o terror da guerra e a crueldade da lei. Além disso, o efeito de Billy nos marinheiros, que testemunham a sua morte, deve-se a "must have been", ou seja, um campo hipotético do real

¹⁴¹ Rom. 8: 5-6.

¹⁴² 1 Cor. 2: 14-15.

¹⁴³ Billy Budd, Sailor, p. 400.

onde é incerto estruturar interpretações definitivas. Esta ideia é corroborada pela explicação do enigmático murmúrio, produzido por esses marinheiros, como "dubious in significance".¹⁴⁴ Para além de sugerir um sentimento de revolta face à lei naval, ou de insinuar um perigo de motim, o murmúrio pode ser lido à luz do último capítulo da narrativa, isto é, tomando em consideração a consciência dos marinheiros de reconhecerem não um salvador à maneira de Cristo, mas uma inocência exemplar que vale só por si. Nesse capítulo, que aponta para a interpretação popular da história de Billy, os marinheiros apreendem em Billy o testemunho de alguém não corrompido pelas duplicidades humanas.¹⁴⁵ Melville introduz assim um novo humanismo, uma crença nos valores puros inerentes ao homem sem qualquer relação com os símbolos da espiritualidade cristã. A intervenção divina como base da interioridade humana e como razão de vida através da mensagem do Deus-humanizado é afastada e, simultaneamente, substituída pela valorização do homem que ascende sozinho ao plano divino. Esta transferência do foco de atenção revela-se na recorrência a formulações verbais que exprimem incerteza nas alusões à Bíblia. Com efeito, surge um espaço de liberdade criativa do artista onde se desenvolve uma interpretação subversiva da própria obra. Estas implicações encontram-se na análise do capítulo vinte e dois, à qual procedemos em seguida.

For him, the captain was a father. He was old enough to have been Billy's father. The austere devotee of military duty, letting himself melt back into what remains primeval in our formalized

O misterioso encontro de Billy e Vere alerta-nos para a aproximação de dois seres excepcionais, o encontro entre um pai e um filho, em que Vere se despoja da sua autoridade militar exprimindo uma certa paternidade comparável à de Abraão:

He [Vere] was old enough to have been Billy's father. The austere devotee of military duty, letting himself melt back into what remains primeval in our formalized

¹⁴⁴Op. cit., p. 403.

¹⁴⁵Op. cit., p. 408.

humanity, may in end have caught Billy to his heart, even as Abraham may have caught young Isaac on the brink of resolutely offering him up in obedience to the exacting behest.¹⁴⁶

A relação intertextual surge da referência ao capítulo vinte e dois do Gênesis, o episódio do sacrifício de Isaac. Abraão obedece a uma ordem divina para sacrificar seu filho Isaac. A interpretação teológica cristã considera que Deus submete o patriarca a uma prova de fé:

There Abraham built an altar and arranged the wood. He bound his son Isaac and laid him on the altar on top of the wood. He reached out for the knife to slay his son, but the angel of the Lord called him from heaven (...)¹⁴⁷

Ao preparar-se para degolar Isaac, Abraão é advertido por um anjo e a vida de seu filho é salva. Como já tivemos oportunidade de referir no primeiro capítulo desta dissertação, Abraão simboliza o homem de fé, o pai da multidão, que neste episódio sublinha três coordenadas relevantes no pensamento cristão: o sacrifício, a obediência e a fé. Estes temas avivam, no Antigo Testamento, a desobediência de Adão a Deus, a obediência de Isaac a Abraão, a obediência de Abraão a Deus e, no Novo Testamento, o sacrifício e obediência de Cristo a Deus. Em "The Letter of Paul to the Romans" aborda-se o exemplo de Abraão para explicar a perdão pela fé:

For what does scripture say ? 'Abraham put his faith in God, and that faith was counted to him as righteousness.'¹⁴⁸

(...) no distrust made him [Abraham] doubt God's promise, but, strong in faith, he gave glory to God, convinced that what he had promised he was able to do.¹⁴⁹

Citando o exemplo de Abraão, São Paulo demonstra que reconciliar-se com Deus através da fé é o claro testemunho da lei dos profetas. Este autor bíblico afirma que Abraão ao acreditar em Deus foi aceite como justo e deste modo também os cristãos são reconciliados

¹⁴⁶Op. cit., p. 392.

¹⁴⁷Gen. 22: 9-11.

¹⁴⁸Rom. 4: 3.

¹⁴⁹Rom. 4: 20-21.

com Deus, porque acreditam na Sua ressurreição.¹⁵⁰ Assim, a fé dos filhos de Abraão orienta-se para a força criadora de Deus, produtora de maravilhas através da promessa da semente, enquanto a fé dos cristãos se orienta para o futuro anunciado na ressurreição de Jesus.¹⁵¹ São Paulo estabelece a analogia de Abraão com os cristãos para sublinhar como Deus perdoa através da fé.

Embora esta temática da fé esteja ausente de Billy Budd, Sailor, a ideia de sacrifício e de obediência sustentam grande parte das aproximações à Bíblia que podemos explorar. A intimidade do encontro de Vere com Billy aprofunda-se com as referências directas a "Abraham", "young Isaac", "offering", "obedience". Estes termos remetem para a relação intertextual sublinhando a ideia de que também o capitão parece estar prestes a entregar o sacrifício do filho, Billy, em obediência a uma força superior que, afastando-se de Deus, se identifica com a lei naval do "Mutiny Act".¹⁵² Vere condena Billy ao reprimir "What remains primeval in our formalized humanity", espelhando assim a sua distanciação face a Deus.

Apesar dessa analogia, entendemos que a funcionalidade deste capítulo se despe da conotação bíblica do episódio de Abraão e Isaac, isto é, carece da mensagem de fé religiosa, traduzindo antes uma ideia de revelação do carácter excepcional de Vere. O texto melvilleano pretende incutir neste encontro de Vere e Billy algo de misterioso, de secreto e de extraordinário que só com a alusão bíblica se transmite. O objectivo deste capítulo consiste em revelar a faceta oculta do capitão, por detrás do militar disciplinado, que só se visualiza num momento de sofrimento extremo:

Captain Vere in end may have developed the passion sometimes latent under an exterior stoical or indifferent.¹⁵³

¹⁵⁰ Anchor Bible Dictionary, op. cit., vol. 5, p. 822.

¹⁵¹ Ulrich Wilckens, La Carta a los Romanos (Salamanca: Ediciones Sigueme, 1989), vol. 1, p. 339.

¹⁵² A noção de sacrifício é introduzida em Billy Budd, Sailor com referências cristãs e com alusões a histórias pagãs: a adoração dos assírios ao "grand sculptured Bull", o pânico da sacerdotisa "in the moment of being buried alive"; com alusões históricas como a preparação de Nelson para uma batalha, como se ele se adornasse para "the altar and the sacrifice"; com a constatação objectiva do capelão do navio que resume a ideia de sacrifício ao destino de Billy como "the doom of such a martyr to martial discipline".

¹⁵³ Billy Budd, Sailor, p. 392.

A proximidade a Billy desperta em Vere uma presença paternal, uma ideia de sensibilidade que se estende até à peculiar expressão do seu rosto ao abandonar o compartimento de Billy: uma espécie de agonia que ainda é mais profunda do que a de Billy, como se Vere tomasse sobre os ombros a dor da vítima sacrificial, exteriorizando assim o seu carácter excepcional de protagonista. Esta transposição da angústia da condenação de Billy para Vere confirma-se no passo em que se descreve o crescimento de Billy:

"It [Billy's agony] survived not the something healing in the closeted interview with Captain Vere".¹⁵⁴

A singularidade do comportamento de Vere liberta Billy do tormento da dor, ou seja, evidencia-se a excepcionalidade nesse momento breve de identificação de Vere com Billy e com o próprio Cristo. Ao aproximar-se da vítima inocente condenada à morte, Vere parece receber o fardo opressor da tristeza e do sofrimento que essa condenação irreversível significa em termos de entrega total e submissa:

The face he [Vere] beheld, for the moment one expressive of the agony of the strong, was to that officer, though a man of fifty, a startling revelation. That the condemned one suffered less than he [Vere] who mainly had effected the condemnation was apparently indicated by the former's exclamation in the sense soon to be touched upon.¹⁵⁵

Estas palavras acentuam, pois, a partilha da dor de Billy por Vere e, mais do que isso, a elevação da profundidade desse sofrimento pelo responsável da condenação da vítima inocente. Nesse momento, parece-nos que Vere corporiza a angústia de Billy conscientemente, ou seja, assume-se como a vítima sacrificada. Nesse instante Vere é Billy, carregando os erros dos que o condenam, da lei naval que acusa o crime involuntário, da sociedade incapaz de compreender o testemunho da bondade e da inocência. Nesta ocasião única de consciencialização no percurso de Vere, a sua agonia permite-nos associar o sentido de

¹⁵⁴Op. cit., p. 396.

¹⁵⁵Op. cit., p. 392.

tormento e martírio que Cristo protagoniza no desenrolar do seu calvário. Assim nos descreve Isaías a vinda do servo e filho de Deus:

By his humiliation my servant will justify many:
after his suffering he will see light and be satisfied:
it is their guilt he bears.¹⁵⁶

Assim, a intersecção com o texto bíblico verifica-se não a nível da transcrição verbal, mas no campo temático, na aproximação implícita do conceito bíblico de agonia (ou "suffering").

Note-se que, mais uma vez como no caso de Claggart, a consciencialização do conflito entre bem e mal logo de seguida é reprimida, retomando Vere a pose militar própria da sua superioridade no navio. Parece-nos que esta brevidade corresponde a um intervalo, a um momento de humanismo no capitão, mas que no fundo denota a possibilidade de um contacto significativo com a esfera espiritual de Billy, que se assemelha ao mais puro dos homens. A excepcionalidade do carácter de Vere espelha-se na sua identificação com o próprio Cristo. Esta ideia é reforçada no seguinte passo:

Though something exceptional in the moral quality of Captain Vere made him, in earnest encounter with a fellow man, a veritable touchstone of that man's essential nature (...).¹⁵⁷

Com efeito, estamos perante a identificação da excepcionalidade de Vere com uma pedra angular, algo profundo na essência do homem. Tomando "touchstone" como a versão melvilleana do termo bíblico "corner-stone", podemos remeter para a ideia de que essa característica rara na natureza humana constitui um elemento básico e sobrenatural, tal como no contexto bíblico Cristo representa a pedra angular da espiritualidade cristã:

Jesus said to them, 'Have you never read in the scriptures: "The stone which the builders rejected has become the main corner-stone. This is the Lord's doing, and it is wonderful in our eyes"?'¹⁵⁸

¹⁵⁶ Isa. 53:11.

¹⁵⁷ *Billy Budd, Sailor*, p. 373.

¹⁵⁸ Matt. 21:42.

Se, por um lado, existe uma consciencialização desse potencial interior, por outro, lado verifica-se uma forte repressão da vontade de Vere em suplantar algum indicio da presença do divino. Mais uma vez, Vere exprime rebeldia face a Deus: como a criatura que desafia e se afasta do criador.

Na entrevista de Vere a Billy, o narrador remete para a incerteza de uma conotação religiosa na aproximação das personagens:

But there is no telling the sacrament, seldom if in any case revealed to the gadding world, wherever under circumstances at all akin to those here attempted to be set forth two of great Nature's nobler order embrace.¹⁵⁹

O capítulo vinte e dois conduz-nos para o campo das possibilidades, para o problema da especulação, presente ao longo desta narrativa ficcional na tendência do narrador para imaginar situações. Torna-se significativa a sua posição no início deste capítulo ("some conjectures may be ventured") assim como a constatação "Even more may have been". Repare-se que nesta formulação verbal se estrutura todo o pensamento hipotético para o qual o narrador nos alerta anteriormente, no quarto capítulo:

But the *might-have-been* is but boggy ground to build on.¹⁶⁰

Depois de o narrador referir alguns argumentos que os "Benthamites of war" podem usar para criticar as estratégias de Nelson em Trafalgar, transmite com esta afirmação a ideia do perigo das suposições. A digressão sobre Nelson, para além de sugerir termos de comparação com Billy e Vere, alerta para os desvios imaginativos à realidade, para as suas incertezas.¹⁶¹

¹⁵⁹ Billy Budd, Sailor, p. 392.

¹⁶⁰ Ibid., p. 336. Sublinhado do autor.

¹⁶¹ Billy partilha com Nelson um motivo sacerdotal ("a sort of priestly motive led him"), uma ideia de sacrifício ("adorned himself for the altar and the sacrifice"), de adorno que se destaca ("jewelled vouchers of his shining deeds") e de poder atractivo para os outros marinheiros ("win men by force of his mere presence"). Por sua vez, Vere possui também um "honest sense of duty" e uma pose de "admiral" como Nelson.

Sendo esses "might-have-been" um desvio especulativo, por um lado, estimulam a liberdade criativa do autor e constituem uma margem inspiradora de outros temas e, por outro lado, sugerem incertezas e afastam-se do real. Como especulações exploram outras temáticas, outros textos, outros sentidos. Exemplos são a digressão sobre Nelson, a referência ao sacrifício de Isaac, assim como as alusões que remetem para o texto bíblico. Partindo do princípio que "for a literary sin the divergence will be", a digressão sobre Nelson é apresentada como desvio ("some bypaths have an enticement not readily to be withstood") e, ao constituir-se como tentação estimuladora, refere o tema do "Great Sailor" como alvo de especulações e de críticas que exploram situações hipotéticas.

Na alusão ao capítulo vinte e dois do "Genesis", o texto melvilleano refere:

(...) [Vere] may in end have caught Billy to his heart, even as Abraham may have caught young Isaac (...) ¹⁶²

Nas aproximações de Billy a Adão lemos:

(...) as Adam presumably might have been ere the urbane Serpent (...) ¹⁶³

(...) [Billy] in the nude might have posed for a statue of a young Adam before the Fall. ¹⁶⁴

O campo de hipóteses em que se fundamentam as alusões à Bíblia sugerem-nos uma margem de leituras que, pela sua natureza incerta, denotam a presença de uma intencionalidade autoral subversiva, ou seja, estamos perante uma atitude rebelde que denuncia algo mais profundo nesta narrativa ficcional. Ao recorrer aos ecos bíblicos no seu texto, o autor põe em causa o pensamento teológico cristão no sentido de exprimir uma crise ideológica em que as suas figuras-chave estão destituídas do poder da mensagem espiritual. Billy Budd, Sailor despe

¹⁶² Billy Budd, Sailor, p. 392. Sublinhado meu.

¹⁶³ Ibid., p. 331. Sublinhado meu.

¹⁶⁴ Ibid., p. 373. Sublinhado meu.

determinados sentidos bíblicos do seu conteúdo original, revestindo-os de um vazio assustador, como traduz por exemplo a ignorância e o silêncio de um analfabeto como Billy.

Numa esfera de alternativas ao real inserem-se os dois capítulos que encerram a obra: o penúltimo reproduz o documento naval e o último a balada "Billy in the Darbies", isto é, a versão oficial ou histórica e a versão popular ou mítica. Subjacente a essa ideia de incerteza interpretativa podemos destringir ainda o perigo de deturpação da palavra, que o autor expõe no capítulo vinte e nove. A falsidade com que se relata o crime de Billy na crônica naval, salienta a infidelidade ao real e a hipocrisia dos chamados registos históricos, isto é, o autor enfatiza a mentira da verdade histórica.¹⁶⁵ Assim, comprova-se a sua tese:

Truth uncompromisingly told will always have its ragged edges.¹⁶⁶

A dificuldade de alcançar um equilíbrio ("symmetry of form") entre facto e ficção decorre precisamente do sentido de inacabamento da narrativa, do assombrar de outras possibilidades. A obra é incompleta na medida em que se abre a leituras diversas como exemplificam os dois últimos capítulos.¹⁶⁷

Da versão popular da história de Billy distinguimos o poder supersticioso dos marinheiros onde transparece uma alusão à Bíblia:

The spar from which the foretopman was suspended was for some few years kept trace of by the bluejackets. (...) To them a chip of it was as a piece of the Cross.¹⁶⁸

A veneração ao mastro em que Billy foi executado baseia-se num conceito de relíquia que se afasta da interpretação bíblica da cruz de Cristo. Mais uma vez esta alusão reduz o significado

¹⁶⁵ Op. cit., pp. 406-7: "It was doubtless for the most part written in good faith, though the medium, partly rumor, through which the facts must have reached the writer served to deflect and in part falsify them."

¹⁶⁶ Op. cit., p. 405.

¹⁶⁷ Op. cit., p. 380. Essa noção de narrativa aberta a leituras diversas está presente ao longo da obra, e expressa nomeadamente no capítulo vinte e um quando o narrador, sob a focalização do médico, especula sobre a fronteira entre sanidade e loucura no capitão Vere: "Whether Captain Vere, as the surgeon professionally and privately surmised, was really the sudden victim of any degree of aberration, every one must determine for himself by such light as this narrative may afford."

¹⁶⁸ Op. cit., p. 408.

bíblico do objecto simbólico do poder divino, através do qual os homens se reconciliam com Deus:

For in him [Jesus] God in all his fullness chose to dwell, and through him to reconcile all things to himself, making peace through the shedding of his blood on the cross — all things, whether on earth or in heaven.¹⁶⁹

Conforme São Paulo aqui esclarece, a cruz designa a forma de realizar a redenção objectiva e a participação subjectiva nela, assim como a aceitação crente da morte de Cristo.¹⁷⁰ O simbolismo da cruz radica na ideia do crucificado, do Salvador e do Verbo e, ultrapassando a própria figura de Cristo, a cruz identifica-se com a história humana; como símbolo abrange ainda a ideia de derivar da madeira da árvore que forneceu o fruto da queda de Adão, ligando tipologicamente Adão a Cristo.¹⁷¹

A relação intertextual com a Bíblia estrutura-se, por um lado, nessa ideia de salvação através do vocábulo "Cross" e, por outro lado, na descrição da cruz como "spar" (madeiro), o que nos remete para outro passo bíblico (aí "spar" é sinónimo de "gibbet"):

He [Jesus] carried our sins in his own person on the gibbet, so that we might cease to live for sin and begin to live for righteousness.¹⁷²

Com efeito, o mastro de Billy esvazia-se de todos os sentidos bíblicos de cariz universal quanto à salvação dos homens, remissão dos pecados, limitando-se a um testemunho de inocência que desperta o leitor para uma atitude de contra-mitologia própria da questionação de valores instituídos. Esta ideia prolonga-se até à balada "Billy in the Darbies".

Torna-se relevante observar que o texto poético da balada, narrada por um simples marinheiro anónimo, assume a primeira pessoa do singular, o eu de Billy traduzindo a voz consciente do afundamento do seu corpo. O início centra-se na passagem da noite ao dia

¹⁶⁹ Col. 1: 19-20.

¹⁷⁰ Karl Rahner y Herbert Vorgrimer, op. cit., pp. 146-7.

¹⁷¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op. cit., p. 319.

¹⁷² ¹ Peter 2: 24.

evidente na referência a "moonshine astray" e a "early in the morning" que invocam os últimos momentos de vida de Billy. Em tom de despedida, o eu sente-se mergulhar numa progressiva aproximação para a obscuridade ("A blur's in my eyes, it is dreaming that I am"), à medida que surge a ideia de abandono do corpo físico para um mundo de sonho nas profundezas do mar ("Fathoms down, fathoms down, how I'll dream fast asleep"). A última frase da balada dirige-nos para essa dimensão ilimitada do sonho:

I am sleepy, and the oozy weeds about me twist.¹⁷³

Nesta referência à eternidade profunda surge a alusão ao segmento bíblico "oozy weeds about me twist" do livro "Jonah", do Antigo Testamento:

The water about me rose to my neck,
for the deep was closing over me;
seaweed twined about my head.¹⁷⁴

Este momento reporta-nos a Jonas, no ventre do peixe monstruoso, pronunciando uma oração a Deus em que recorda as suas angústias passadas e agradece a libertação do abismo que o conduziria ao mundo dos mortos. Trata-se da conversão de Jonas a Deus que o salva da morte. A relação intertextual assente na referência às algas não comporta o significado bíblico do Jonas convertido ao Deus dos cristãos. Não podemos comparar Jonas ao Billy que se afunda. Com efeito, a acentuação de "dream" e "sleepy" no final da balada conduz-nos antes para uma ideia de eternidade simbolizada pelas algas. Estas pertencem ao mundo subterrâneo marítimo, que se equipara ao reservatório de vida, e representam uma vida elementar, primordial e sem limites.¹⁷⁵ Pensamos que este simbolismo das algas se sobrepõe à sugestão

¹⁷³ *Billy Budd, Sailor*, p. 409.

¹⁷⁴ *Jonah* 2: 5.

¹⁷⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 24.

alusiva à figura bíblica de Jonas, pela brevidade do próprio segmento e pela ausência de qualquer motivação da espiritualidade cristã.¹⁷⁶

A funcionalidade narrativa das algas direcciona a nossa atenção ainda para o contraste que estabelece entre a natureza livre e a humanidade regulada pela lei. Este aspecto é explicado por Michael Paul Rogin:

The oozy weeds beneath the sea that twist around Billy parallel the jacket on board deck that encases Captain Vere. Billy's form dissolved into nature. Vere placed himself within the "measured forms" of the law. But nature is juxtaposed to form, as family to state and religion to war, only to naturalize the forms of human authority.¹⁷⁷

A ideia de eternidade veiculada pelo simbolismo das algas contribui para a valorização do poder da inocência em Billy. O novo humanismo que dele emerge, sobrepondo-se aos significados bíblicos de pureza, constitui a novidade da interpretação melvilleana a partir da utilização de símbolos bíblicos. Em Billy Budd, Sailor cria-se um valor alternativo aos da espiritualidade cristã. Longe de uma reconciliação com o cristianismo, o autor transmite uma crença numa esfera de valores puros capaz de resistir às conturbadas armadilhas do mundo. Nesta obra, a noção de homem sobrevive pela sua associação a princípios que elevam a criatura ao nível divino. Billy é então o exemplo do homem divinizado que valoriza a própria natureza humana. A subversão institui-se assim pelo uso do simbolismo bíblico que visa o esvaziamento da sua significação original. As aproximações de Billy às figuras de Adão e Cristo afastam qualquer identificação, reduzindo-se apenas a um exercício intertextual em que as aparências não correspondem às essências. O percurso do homem injustiçado da Bíblia é apropriado nesta obra para realçar a sua dimensão superior e divina. Billy representa, simultaneamente, a negação de um sistema de valores e a afirmação de uma crença que se centra no homem só por si. A história de Billy constitui ainda a possibilidade de apreensão de

¹⁷⁶ Outra alusão breve a Jonas localiza-se no capítulo onze, a propósito da movimentação dos marinheiros no reduzido espaço do navio: "Wholly there to avoid even the sight of an aggravating object one must needs give it Jonah's toss or jump overboard himself." (p. 352). A apropriação de "Jonah's toss" do texto bíblico remete para a seguinte afirmação: "The Lord commanded the fish, and it spewed Jonah out on dry land." (Jonah 2: 19). Nesta relação intertextual destaca-se o mero movimento físico que o narrador pretende ilustrar, despiendo a alusão de qualquer significado de salvação do abismo mortal em que Jonas se encontrava. Trata-se da utilização de um processo alusivo para criar uma imagem estética.

¹⁷⁷ Michael Paul Rogin, op. cit., p. 315.

um modo de perceber a natureza humana e o mundo, que é representada pela personagem Dansker. O desenvolvimento desta ideia tem lugar no capítulo que se segue.

Capítulo III - Ausência e Ironia

O espaço de reflexão deste terceiro capítulo centra-se na análise de Dansker, uma personagem secundária normalmente desprezada pelos críticos. A sua caracterização destaca-se pela ausência do simbolismo bíblico, o que nos permite destrinçar um potencial de significação que esclarece o sentido subversivo da obra incutido pela manipulação autoral. Para definir este sentido procedemos também ao estudo da articulação entre as instâncias do narrador e do autor na obra.

No segundo capítulo verificámos que através de um mecanismo de apropriação tanto de conceitos, como de segmentos verbais e de vocábulos retirados da Bíblia, o texto de Melville revela uma ruptura semântica. Se, por um lado, o texto bíblico está presente ao ser nomeado, por outro lado, a sua significação é alterada, ou mesmo anulada, quando contextualizada na obra melvilleana. A transformação dos sentidos bíblicos aludidos em Billy Budd, Sailor denota uma atitude de rebeldia na utilização de um espaço marginal de criação longe da noção de fidelidade do texto segundo ao texto primeiro, da narrativa de Melville à Bíblia. Na verdade, ao estar presente, o texto bíblico ausenta-se quando o autor recria o sentido original, desvirtuando-o pelo apagamento, substituição ou adição de outros significados. Nas alusões à Bíblia assim representadas transparece uma acção subversiva que concretiza a atitude de contra-mitologia do próprio Melville, ou seja, a sua aversão a qualquer tipo de dogmatismos intransigentes. Em Billy Budd, Sailor a sensibilidade de abordagem do autor contestatário reveste-se de uma liberdade criadora que ambiciona desfigurar as alusões bíblicas, o que se verifica no trajecto do protagonista, Billy Budd. Aí a aquisição de um estado espiritualizado afasta-se da conotação bíblica da vivência de fé em Cristo Salvador e da mensagem de esperança para a humanidade, remetendo antes para a expressão do acto de

consciencialização das essências do bem e do mal presentes na natureza humana. A ausência ocultada na presença, isto é, o vazio da significação bíblica na alusão expressa realça a ruptura de mentalidades entre o autor e o sistema de pensamento religioso instituído na sua época.

Em Billy Budd, Sailor inferimos o exercício de uma demanda que prova o esvaziamento da espiritualidade cristã para estruturar a afirmação de um modelo de interioridade: "innocence was even a better thing than religion". Note-se que o narrador é responsável pelo diálogo entre o desgaste do sistema simbólico cristão e a introdução de um novo ideal de interioridade humana. Pela voz do narrador constatamos que o percurso de Billy demonstra a falência dos significados cristãos de pecado através de Adão e de salvação através de Cristo. Por outro lado, é esse narrador que, ironicamente, na focalização do capelão do navio "Bellipotent", reconhece a inocência pura de Billy como um valor superior aos ensinamentos da própria religião. Esse ideal de inocência traduz também a ascensão do homem a um plano divino que em nada se assemelha ao conceito cristão de divindade. Aqui evidencia-se um tom irónico que reflecte a postura céptica do próprio autor presente na escrita ficcional e não-ficcional, que analisámos no primeiro capítulo desta dissertação. Deste modo, compreendemos que essa atitude rebelde justifica o insucesso no público leitor das obras de Melville a partir de Moby-Dick, principalmente com Pierre e The Confidence-Man. A aproximação lúcida ao sentido de vazio, e mesmo de absurdo, da existência através da reflexão sobre as ambiguidades, das quais destacamos a incompatibilidade entre o bem e o mal, afasta Melville do padrão de mentalidade da sociedade sua contemporânea.

Partindo do princípio que o narrador constitui uma entidade fictícia que tem a tarefa de enunciar o discurso e que o autor se traduz no eu biográfico materialmente responsável pelo texto narrativo, podemos detectar momentos de cumplicidade criados pela subtileza da escrita em Billy Budd, Sailor.¹ As alusões ao simbolismo bíblico na caracterização e acção das personagens Billy, Claggart e Vere, assim como a representação da ausência desse simbolismo na personagem Dansker constituem as duas faces de uma mesma intencionalidade subversiva

¹ Carlos Reis, Dicionário de Narratologia (Coimbra: Livraria Almedina, 1991), pp. 37-8, 249.

partilhada pelas instâncias do narrador e do autor. Na dinâmica da temática da obra, indicada no subtítulo ("An inside narrative"), a presença de Dansker permite-nos extrair um testemunho de sobrevivência que comporta em si a mensagem do próprio autor. Na leitura dos acontecimentos a bordo do "Bellipotent", apresentada pela voz do narrador, reconhecemos o poder irónico da presença autoral na obra. Se, por um lado, o narrador dá voz à intencionalidade subversiva, por outro lado, o autor apresenta-se como um agente de síntese que nos permite alcançar o sentido total da obra: a valorização não de um conformismo ao vazio, deixado pela perda de significados bíblicos, mas de uma forma de sobrevivência por via da nova percepção das ambiguidades do real transmitidas na figura de Dansker. Assim, num primeiro momento deste capítulo analisamos a perspetivação da personagem Dansker pelo narrador, para depois desenvolvermos a relação de convivência entre o narrador e o autor na obra.

Dansker surge unicamente em dois momentos da narrativa (nos capítulos nove e quinze) e é apresentado como um marinheiro veterano:

He was an old Dansker long anglicized in the service, of few words, many wrinkles, and some honorable scars.²

Desde logo esta personagem remete-nos para três aspectos fundamentais: a experiência da idade avançada, o mistério do seu silêncio e a dignidade do seu passado. Os anos de vida traduzem a longa experiência e sabedoria acumulada que Dansker exterioriza pela perspicácia do seu olhar ("weasel eyes"). As suas poucas palavras apontam para um silêncio enigmático e transmitem um sentido profético. Na sua pessoa prevalece alguma autoridade que deriva do facto de ter servido a bordo do famoso navio de Nelson ("*Agamemnon* man") onde adquiriu uma longa cicatriz que lhe confere distinção e alguma nobreza. Nas suas duas únicas aparições Dansker encontra-se acompanhado por Billy e o narrador aponta para o estabelecimento dos contrastes: juventude / velhice, inexperiência / experiência e ignorância / sabedoria.

²Billy Budd, Sailor, p. 347.

No relacionamento entre Billy e Dansker destaca-se a curiosidade do velho marinheiro que se interessa pela natureza rara do jovem inocente. Repare-se que da expressão facial de Dansker do movimento das suas rugas ressalta uma postura enigmática, ao tomar Billy como um objecto de reflexão:

Now the first time that his small weasel eyes happened to light on Billy Budd, a certain grim internal merriment set all his ancient wrinkles into antic play.³

No olhar observador de Dansker desvendamos uma percepção capaz de avaliar o perigo de um inocente exposto ao mundo. Esta concepção demonstra que Dansker tem consciência das duplicidades mundanas capazes de destruir alguém inexperiente e que possui o conhecimento de que Billy carece: uma visão incisiva na misteriosa complexidade do mundo,

(...) an expression of speculative query as to what might eventually befall a nature like that, dropped into a world not without some mantraps and against whose subtleties simple courage lacking experience and address, and without any touch of defensive ugliness, is of little avail; and where such innocence as man is capable of does yet in a moral emergency not always sharpen the faculties or enlighten the will.⁴

Dansker possui a astúcia e a prudência necessárias para resistir às armadilhas do mundo. Esta sabedoria exterioriza-se na expressão duvidosa e no seu modo irónico de olhar, que se opõe à natureza indefesa de Billy:

Years, and those experiences which befall certain shrewder men subordinated lifelong to the will of superiors, all this had developed in the Dansker the pithy guarded cynicism that was his leading characteristic.⁵

A idade aliada à experiência define a sabedoria profunda de Dansker que é denominado "salt seer" e "old Merlin", ou seja, alguém com poderes proféticos. Com efeito, Dansker é herdeiro de um conjunto de personagens tipicamente melvilleanas: Marnoo de Typee, Alma de

³Op. cit., p. 347.

⁴Op. cit., p. 348.

⁵Op. cit., p. 349.

Mardi, Tistig, Elijah, Gabriel e Manxman de Moby-Dick. Estas distinguem-se pela distância que preservam relativamente às outras personagens e exprimem-se por palavras enigmáticas reveladoras de acontecimentos futuros. Tal como Dansker, estes videntes sobrevivem numa aura de mistério poderoso que lhes concede o estatuto superior de sábios. A obscuridade e a imagem ambígua que transparece nos seus retratos emana de uma dimensão estranha, que nem se identifica com a esfera de simplicidade das personagens inocentes, nem com a visão de loucura das personagens obstinadas. As personagens proféticas de Melville contêm aspectos comuns nos seus retratos, dos quais destacamos, por exemplo, a referência ao modo de falar de Elijah no capítulo "The Prophet" em Moby-Dick: "his ambiguous, half-hinting, half-revealing shrouded sort of talk".⁶ Também Dansker se exprime num discurso curto e controlado, como podemos observar no seguinte passo:

(...) the old Merlin gave a twisting wrench with his black teeth at his plug of tobacco. vouchsafing no reply to Billy's impetuous question, though now repeated. for it was his wont to relapse into grim silence when interrogated in skeptical sort (...) ⁷

A aproximação de Dansker a Merlin confere-lhe, por um lado, o mistério do profeta e, por outro lado, a função de conselheiro. Merlin é uma figura enigmática, metade homem, metade demónio, com um passado estranho, com poderes de adivinhação e que na lenda arturiana é retratado como o conselheiro do rei. Assim também Dansker aconselha Billy ou, mais propriamente, avisa-o contra Claggart: "'Baby Budd, *Jemmy Legs*' (meaning the master-at-arms) 'is down on you.'" As suas palavras incisivas prevêem o perigo das ambiguidades do mundo para uma natureza excepcionalmente pura como a de Billy; contudo, Billy não compreende a mensagem do seu amigo veterano:

Such reiteration, along with the manner of it, incomprehensive to a novice, disturbed Billy almost as much as the mystery for which he had sought explanation. Something less unpleasingly oracular he tried to extract; but the old sea Chiron, thinking perhaps

⁶ Moby-Dick, p. 191.

⁷ Billy Budd, Sailor, p. 363.

that for the nonce he had sufficiently instructed his young Achilles, pursed his lips, gathered all his wrinkles together, and would commit himself to nothing further.⁸

A partir deste passo, o narrador recorre à mitologia clássica para descrever o relacionamento entre Billy e Dansker. O mistério envolvente das palavras de Dansker é comparável a um oráculo e a sua função corresponde à de um professor que instrui o seu aprendiz, o Quíron que ensina o jovem Aquiles.

Na mitologia clássica Quíron é um célebre Centauro, afável, conhecedor de inúmeras artes e possuidor do dom da adivinhação. Aquiles é filho da deusa Tétis e do mortal Peleu. Na *Iliada* é o rei dos Mirmidões e um dos chefes que acompanha Agamémnon à guerra de Tróia. Aquiles foi confiado a Quíron por seu pai para ser instruído com lições de música, arte marcial, caça, moral e medicina. É Quíron que baptiza o jovem de Aquiles e que o exercita na prática das virtudes dos antepassados.⁹ No aproveitamento textual destas figuras mitológicas torna-se relevante a identificação de Billy com Aquiles e o facto de Quíron ter dado o nome a Aquiles. Também em *Billy Budd, Sailor* é Dansker que dá um novo nome a Billy:

(...) from the first in addressing him [Billy] he [Dansker] always substituted *Baby* for Billy, the Dansker in fact being the originator of the name by which the foretopman eventually became known aboard ship.¹⁰

Na história de Aquiles, um oráculo prevê uma vida curta, mas gloriosa, e um outro garante que o herói deveria morrer de morte violenta. Num dos relatos posteriores aos poemas homéricos conta-se um episódio onde encontramos semelhanças com a história de Billy: quando vinha em socorro de Tróia a rainha das Amazonas, Penteseleia, foi ferida por Aquiles que, perante a sua beleza ficou transido de dor. Aquiles apaixona-se por Penteseleia, agora morta, e Tersites que o acompanhava troça dele. É então que Aquiles atinge Tersites mortalmente. Repare-se no crime cometido pelo protagonista de *Billy Budd, Sailor* ser idêntico ao de Aquiles, isto é, ambos matam um homem só com um golpe.

⁸Op. cit., p. 349.

⁹Pierre Grimal, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille (Lisboa: Difel, Difusão Editorial, Lda., 1992), pp. 36-8.

¹⁰*Billy Budd, Sailor*, p. 348.

No retrato de Aquiles, traçado por Homero, Aquiles é um jovem muito belo, de cabelos loiros, olhos brilhantes, corajoso, umas vezes violento e outras vezes terno e doce. Como músico, Aquiles consegue apaziguar as preocupações dos que o rodeiam por meio da lira e do canto. Mais uma vez existem pontos comuns com a personagem melvilleana não só no retrato físico, mas também na faceta musical:

(...) he could sing, and like the illiterate nightingale was sometimes the composer of his own song.¹¹

Da mitologia clássica extraímos ainda parecenças entre Quíron e Dansker. A alusão a Merlin para sublinhar a faceta profética de Dansker é reforçada com a alusão a Quíron, assim como com a referência ao oráculo de Delfos:

(...) for it was his [the old Merlin's] wont to relapse into grim silence when interrogated in skeptical sort as to any of his sententious oracles, not always very clear ones, rather partaking of that obscurity which invests most delphic deliverances from any quarter.¹²

As sentenças do oráculo de Delfos baseavam-se no legalismo de Apolo e exerciam uma grande influência na vida grega para prescrever aos criminosos as purificações a efectuar, aprovar as constituições das novas cidades, aconselhar reis ou chefes de Estado em caso de guerra, reconhecer as novas divindades e os cultos.¹³ Assim, as afirmações de Dansker revestem-se de um tom quase profético:

Upon hearing Billy's version, the sage Dansker seemed to divine more than he was told; and after a little meditation, during which his wrinkles were pursed as into a point, quite effacing for the time that quizzing expression his face sometimes wore: "Didn't I say so, Baby Budd?"¹⁴

¹¹ Op. cit., p. 330.

¹² Op. cit., p. 363.

¹³ Maria Helena da Rocha Pereira, Estudos de História da Cultura Clássica (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993), p. 321.

¹⁴ Billy Budd, Sailor, p. 362.

A sabedoria do velho marinheiro permite-lhe apreender as ambiguidades, assim como reconhecer a presença das naturezas do bem e do mal, respectivamente representadas em Billy e Claggart. Dansker revela, assim, um poder que percepção os seres excepcionais. O seu discurso ambíguo baseia-se na noção de mundo como armadilha ("a world not without some mantraps"):

'A cat's paw, a cat's paw!' And with that exclamation, whether it had reference to a light puff of air just then coming over the calm sea, or a subtler relation to the afterguardsman, there is no telling (...).¹⁵

Note-se a carga irónica das palavras de Dansker que é reforçada pela explicação, também ela incerta, do próprio narrador. Neste passo, Dansker utiliza uma expressão própria dos marinheiros que significa uma ondulação no mar a anunciar o fim da calmaria. O narrador exprime dúvida perante as palavras de Dansker. Neste momento o narrador repele, subtilmente, o seu estatuto de onisciência reflectindo um pensamento hipotético quanto às intenções da personagem. O texto oferece-nos um desvio especulativo que aponta para uma margem potencial de leituras diferentes. Por um lado, podemos considerar que Dansker nem se interessa pela situação de Billy e que as suas palavras têm um significado literal e, por outro lado, desvendamos uma interpretação simbólica em que Dansker pretende transmitir um aviso a Billy. Este jogo de alternativas ocorre do mesmo modo que as especulações na digressão sobre Nelson, na referência ao sacrifício de Isaac e em algumas alusões bíblicas.¹⁶ Enquanto nesses exemplos a incerteza é-nos transmitida pela formulação verbal "might have been", neste caso o narrador recorre a uma estrutura frásica condicional com "whether" que é reforçada com a expressão "there is no telling". Assim, o texto fornece-nos a consciencialização da ideia de um real multifacetado que permite interpretações variadas.

¹⁵ Op. cit., p. 363.

¹⁶ Estas alusões são analisadas no segundo capítulo desta dissertação.

A capacidade de perceber as duplicidades no carácter de Dansker, acentuada pelo narrador, deriva do seu conhecimento superior, profético e sábio. Este aspecto é também realçado por John Seelye na seguinte afirmação:

The Dansker, like Claggart, is of the party of darkness. Where the master-at-arms is a stalking cat, the Dansker is an owl, and both see things that even Captain Vere is blind to.¹⁷

Embora John Seelye se refira brevemente a Dansker, não deixa de comparar, de forma curiosa, esta personagem à de Claggart. A aproximação torna-se possível uma vez que, na imagética de Melville, a escuridão contém uma significação misteriosa. Seelye sublinha em Claggart e Dansker a percepção das ambiguidades entre o ser e o parecer do real assim como do fenómeno de pureza representado em Billy. Apenas neste sentido reconhecemos a viabilidade da comparação entre as duas personagens, pois as motivações da sua actuação no enredo divergem consideravelmente.

A sabedoria de Dansker concretiza-se num símbolo que desvendamos no seu rosto singular:

His wizened face, time-tinted and weather-stained to the complexion of an antique parchment, was here and there peppered blue by the chance explosion of a gun cartridge in action.¹⁸

Ao valorizar a idade, o narrador aproxima a textura enrugada da face de Dansker à ideia de preciosidade antiga com a comparação a um pergaminho; simultaneamente apresenta um sinal de mistério na referência a uma cicatriz oblíqua:

As one of a boarding party from the *Agamemnon* he had received a cut slantwise along one temple and cheek leaving a long pale scar like a streak of dawn's light falling athwart the dark visage.¹⁹

¹⁷ John Seelye, *Melville: The Ironic Diagram* (Evanston: Northwestern University Press, 1970), p. 165.

¹⁸ *Billy Budd, Sailor*, p. 347.

¹⁹ *Ibid.*, p. 347.

Neste retrato, note-se o contraste luz / escuridão que denota a tendência da imagética em Melville de atribuir às cores claras uma conotação positiva e a tudo que envolve obscuridade um significado misterioso ou negativo. A cicatriz esbranquiçada sobressai num rosto bronzeado e enrugado como se iluminasse a confusão de curvas num labirinto. No nosso entender, ao possuir essa luz, Dansker representa o domínio de um modo de percepção, de uma sabedoria que lhe permite apreender a complexidade do mundo e da natureza humana. Assim, quando Dansker avisa Billy contra Claggart o seu gesto é significativo:

The salt seer attentively listened, accompanying the foretopman's recital with queer twitchings of his wrinkles and problematical little sparkles of his small ferret eyes. (...) The old man, shoving up the front of his tarpaulin and deliberately rubbing the long scar at the point where it entered the thin hair, laconically said, 'Baby Budd, *Jemmy Legs*' (meaning the master-at-arms) 'is down on you.'²⁰

O rosto de Dansker antecipa o seu pensamento, que constitui a apreensão de um possível conflito entre as naturezas opostas de Billy e Claggart. Repare-se que, nesse momento de reflexão, a cicatriz ("slant scar") parece ser invocada para esclarecer a tortuosa acção de Claggart relativamente a Billy. Esta particularidade na descrição de Dansker é também notada por Milton R. Stern, que articula a cicatriz, como símbolo, com o significado do diminutivo atribuído à personagem:

The Dansker is called old Board-her-in-the-smoke because he was wounded in a boarding action upon an enemy vessel. When the Dansker enlightens Billy about Claggart's enmity, Melville directs attention to the old sailor's scar, the emblem of the insights gained through the experience which has earned him his nickname.²¹

Ao reflectir sobre a última obra de Melville, Stern aprofunda o papel do capitão Vere, enquanto detentor da consciência moralista, num enredo que visa demonstrar a inevitabilidade da queda original num cenário histórico. Na opinião de Stern, Billy Budd, Sailor constitui a aceitação relutante de Melville relativamente à necessidade histórica. Stern valoriza na

²⁰ Op. cit., p. 349.

²¹ Milton R. Stern, op. cit., p. 219.

personagem Vere a capacidade de sacrifício face às exigências para manter a ordem naval, submetendo o eu à comunidade e o desejo à história. Vere apresenta-se assim com uma atitude sábia superior ao mero conhecimento empírico de Dansker. Para Stern, a sabedoria do velho marinheiro deriva da experiência acumulada, que se traduz apenas num olhar cínico destituído de qualquer aptidão para actuar. Deste modo, Stern contrasta a limitação de Dansker face à resolução de Vere:

The man of experience can not believe the reality of the appearance that Billy makes. (...) The Dansker's elemental sapience makes him the man who can see what is going on in the swirling fogs that surround the necessities of action. (...) However, the Dansker has not learned the one thing that Nelson and Vere know: sapient empiricism is not enough. Once in a lifetime a man impractically may have to expose himself to the dangers which he had always guarded against with practical strategy.²²

Na nossa leitura, o papel de Dansker está completo e torna-se irrelevante considerar uma possível actuação em defesa de Billy. A presença de Dansker realça a sabedoria empírica, precisamente, como determinante para a aquisição de um modo de sobrevivência numa realidade que se define por armadilhas e duplicidades. Assim, no capítulo quinze, conclui-se a intervenção do velho marinheiro nos seguintes termos:

Long experience had very likely brought this old man to that bitter prudence which never interferes in aught and never gives advice.²³

A presença de Dansker impõe-se pela necessidade do autor em demonstrar um invio caminho de sobrevivência. A inactividade da personagem veicula um distanciamento característico de uma apreensão clara das ambiguidades. Esta nossa leitura não coincide com a reflexão breve sobre Dansker de Barbara Johnson em "Melville's *Fist: The Execution of Billy Budd*":

²²Op. cit., p. 219-20.

²³*Billy Budd, Sailor*, p. 363.

As a reader who understands ambiguity yet refuses to "commit himself", the Dansker thus dramatizes a reading that attempts to be as cognitively accurate and performatively neutral as possible.²⁴

Barbara Johnson constata a ausência de acção em Dansker de modo a atribuir-lhe uma leitura neutra numa perspectiva política dos acontecimentos no "Bellipotent". Esta interpretação aproxima-se da de Milton R. Stern, divergindo ambas do sentido mais profundo que a nossa visão procura no estudo da personagem Dansker. Este escapa às tramas da humanidade por não interferir e não dar conselhos, ou seja, por manter uma distância discreta e sensata que lhe permite apreender o fenómeno de inocência em Billy e a oposição do mal em Claggart. A sabedoria de Dansker ("old sapience, primitive in its kind") traduz-se numa prudência que aponta para três aspectos relevantes: a necessidade do isolamento perante a sociedade, a compreensão do essencial nos seres humanos e o exemplo de resistência ao longo dos anos. Nesta nossa leitura reside a valorização da personagem como testemunho de sobrevivência que nos parece ser o que o próprio autor pretende exprimir: a possibilidade de um modo de conviver com as ambiguidades do real.

Através da voz do narrador é-nos veiculada a ausência de símbolos bíblicos no momento dos dois encontros entre Billy e Dansker. Assim, o testemunho de resistência desta personagem secundária acentua o afastamento em relação a qualquer crença religiosa. Este aspecto denota uma postura independente do dogmatismo cristão, o que reflecte o pensamento do próprio autor da obra. Como já referimos anteriormente, Melville nunca aderiu a qualquer sistema religioso. Na nossa perspectiva, Dansker torna-se relevante pelo exemplo de sabedoria prudente da experiência, incorporando simultaneamente a figura do esvaziamento do simbolismo cristão.

Ao considerar a totalidade da obra, podemos ainda aproximar a personagem Dansker à representação de um poder de discernimento entre os contrários de bem e mal que é exposto numa digressão do narrador. No capítulo onze, que é dedicado à caracterização da natureza

²⁴ Barbara Johnson, "Melville's Fist: The Execution of *Billy Budd*". *Herman Melville's: Billy Budd, "Benito Cereno", "Bartleby the Scrivener", and Other Tales*. Ed. Harold Bloom (New York and Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987), p. 78.

maléfica de Claggart, o narrador relata uma conversa ocorrida entre ele próprio e um seu mestre ("an honest scholar, my senior"), em que discutem sobre o conhecimento do mundo e da natureza humana. O mestre realça a necessidade de um afastamento do mundo, uma rejeição do contacto contínuo com o mundo, para adquirir uma percepção que permite compreender os seres excepcionais:

Nay, in an average man of the world, his constant rubbing with it blunts that finer spiritual insight indispensable to the understanding of the essential in certain exceptional characters, whether evil ones or good.²⁵

Repare-se, mais uma vez, no contraste evidenciado neste diálogo entre uma voz experiente e outra inexperiente. A conjugação destas vozes sublinha a juventude do próprio narrador no passado com a sua perspectiva adulta e envelhecida no momento presente em que narra a história; ou seja, o contraste estabelece-se num passado entre duas entidades independentes, assim como entre o passado e o presente do mesmo eu, o narrador. Esta oposição está subjacente à perspectiva do narrador quando ilustra em Billy a juventude simples e espontânea e em Dansker a velhice sábia e prudente.

Note-se que, tanto nos passos sobre Dansker como nesta digressão sobre os conselhos do mestre, sobressai uma insistência no afastamento relativamente à sociedade. Esta atitude constitui a base para adquirir com mais clareza e lucidez o discernimento sobre o real que garanta a sobrevivência. Com efeito, pensamos que o autor tenciona apresentar em Dansker um exemplo da ideologia sugerida pelo mestre do narrador. Assim, podemos constatar que a atitude de Dansker representa o poder de discernimento sobre os seres excepcionais que o próprio narrador acaba por compreender na narração dos acontecimentos a bordo do "Bellipotent". É nessa digressão sobre os ensinamentos do mestre que o narrador conclui:

At the time, my inexperience was such that I did not quite see the drift of all this. It may be that I see it now.²⁶

²⁵ *Billy Budd, Sailor*, p. 352.

²⁶ *Ibid.*, p. 353.

A partir desta afirmação, podemos concretizar que o narrador encerra a sua demanda, ou seja, a busca da percepção sobre os seres excepcionais. Embora o narrador se proponha contar a vida de um navio em particular e de um marinheiro individual, o seu texto é invadido por incertezas em determinados passos, que sugerem o jogo de alternativas, sobre o qual já tivémos oportunidade de reflectir. Podemos verificar que o narrador depara com problemas na caracterização de algumas personagens ou acontecimentos. Nestas hesitações insiste Bruce L. Grenberg ao acentuar a dificuldade do narrador em descrever psicologicamente a personagem Claggart:

In the end, the narrator's appeals to concept of natural depravity and secret madness are but desperate gestures toward explaining the inexplicable.²⁷

Para Grenberg, o narrador necessita de entender Claggart, um ser excepcional, para alcançar o conflito da natureza humana, isto é, a consciência da limitação e da impotência do homem face ao mistério da existência:

In the end, both the actors and the events aboard the *Bellipotent* prove to be all impenetrable surface to the inquiring gaze of the narrator, and his narrative recapitulates the failure of vision central to all the post-*Moby-Dick* fiction. The narrator's persistent inquiry in the face of this inevitable failure makes him, like the tortoises of "The Encantadas", both victim and hero in a recalcitrant world, and that paradoxical role, says Melville finally, is the role of all humanity.²⁸

Grenberg considera os esforços do narrador em penetrar no real que descreve um reflexo da demanda de sentido do homem em geral, onde incluímos Melville. De facto, a incerteza da voz do narrador em alguns passos aponta para um relativismo de interpretação que, por sua vez, deixa transparecer a manipulação subversiva do próprio autor. Este aspecto é realçado por Peter J. Bellis:

²⁷ Bruce L. Grenberg, Some Other World to Find: Quest and Negation in the Works of Herman Melville. (Illinois: University of Illinois Press, 1989), p. 199.

²⁸ *Ibid.*, p. 211.

The irony is not just Claggart's, however; it is Melville's as well. It is not just the master-at-arms who is "equivocal"; the narrator himself works "by indirection", speculating and insinuating when it serves his purpose. (...) There is a subversive, ironic potential in any statement, regardless of its source or intention.²⁹

O autor sintetiza o sentido total da obra através de um narrador que expõe, num tom ambíguo, um enredo com uma constante recorrência a alusões bíblicas, ou à ausência destas, para descrever acontecimentos e personagens ("might have been"). É também nesse contexto duvidoso que o narrador concretiza a sua demanda de sentido ("It may be that I see it now") através da qual perpassa alguma fragilidade.

Pensamos que em Billy Budd, Sailor o autor não se preocupa em apresentar uma razão, um porquê para a existência dos contrários, mas antes aponta para uma forma de os detectar e enfrentar. A postura de Dansker oferece a imagem do eu que resiste às contrariedades do mundo e às ambiguidades da natureza do homem. Nesta personagem secundária o autor incute a força que interpreta a interioridade humana, uma perspicaz capacidade que parece corresponder ao fundamento da mensagem do autor. Para além de demonstrar a falência da palavra cristã, o autor empenha-se em sublinhar a necessidade de adquirir uma nova postura perante a existência. É através do narrador que devemos a possibilidade de extrair de Billy Budd, Sailor a defesa de um valor supremo de bem alternativo aos conceitos cristãos, assim como o esvaziamento do simbolismo bíblico. Assim, o autor transmite a reflexão sobre um novo modo de percepcionar o drama humano, encerrado nos limites do bem e do mal, e uma possibilidade de lhes resistir.

Acima do narrador descortinamos a presença autoral portadora de uma mensagem de cariz existencial que acredita no homem como precursor da descoberta de si próprio. O autor de Billy Budd, Sailor anuncia um ínvio caminho de sobrevivência no campo de ambiguidades do real. Neste facto reflecte-se a demanda de sentido presente ao longo das obras de Melville.

²⁹ Peter J. Bellis, op. cit., p. 188.

Se tentarmos aproximar o autor à vivência de Melville verificamos que no seu próprio trajecto ocorreu, na verdade, um isolamento voluntário nos últimos anos da sua vida. Talvez possamos adiantar que Melville alcançou a perspectiva da natureza humana e do mundo que é privilégio daqueles que detêm a visão espiritual anunciada na sua última obra. Quando nos reportamos à totalidade da escrita de Melville, cartas, diários e obras, encontramos o caminhar numa direcção definida para o aprofundamento da consciência das limitações do homem que, finalmente, culminam em Billy Budd, Sailor. Do cepticismo que Melville evidencia em relação ao sistema da espiritualidade cristã surge uma atitude de exercício espiritual distinto. De criatura insatisfeita com a sua condição, Melville parece ascender a um criador que revela um modo capaz de resistir às contrariedades em que se encontra inserido. Neste aspecto reside a rebeldia de Melville, ou seja, o seu espírito subversivo. Esta interpretação visa atribuir a ideia de subversão à totalidade de Billy Budd, Sailor e não apenas ao enredo, como nos sugere Joel Porte na seguinte afirmação:

(...) we may read *Billy Budd* as the tragedy of the "Handsome Sailor" — a fable of subversion in which the innocent fair "lady" is inexorably drawn by the knowing dark "lady" into a fallen world of painful experience that issues inevitably in death.³⁰

Joel Porte remete a subversão para o nível da fábula conferindo-lhe a função de ironia trágica em que o herói se encontra preso na armadilha do destino. Contudo, pensamos que esta última obra de Melville apresenta um pensamento subversivo a um nível mais abrangente.

A manipulação de um narrador que procede a alusões bíblicas, na construção do enredo e na caracterização das suas personagens, encontra-se impregnada de um modo irónico cujo desenvolvimento se vem realizando ao longo da escrita de obras anteriores a Billy Budd, Sailor. Tanto a intertextualidade com a Bíblia como a ironia constituem os exercícios textuais ao serviço dos objectivos subversivos de Melville nesta sua última narrativa ficcional.

³⁰ Joel Porte, *The Romance in America: Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville and James* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1969), p. 187.

A expressão irónica que se acentua principalmente a partir de Moby-Dick pretende denunciar situações incongruentes da vida da sociedade americana do século XIX, assim como apontar para as incoerências do sistema religioso do cristianismo, como ainda sublinhar alguns aspectos do próprio conceito de existência. As obras, em que Melville acentua essa atitude de denúncia, não detêm uma adesão e compreensão por parte do público leitor, uma vez que este não partilha das mesmas convicções. Partindo do princípio que a prática irónica requer a colaboração do leitor para reconstruir o sentido que o autor pretende evidenciar, podemos afirmar que os textos irónicos de Melville fracassam, provocando mesmo uma dura resposta crítica. No caso de Billy Budd, Sailor convém lembrar que a sua publicação em 1924 encontra um público não contemporâneo de Melville. Assim, surge uma adesão positiva à obra que se baseia numa leitura literal da história de um injustiçado comparável a Cristo. Contudo, ao longo dos anos, começa-se a detectar a postura irónica de Melville através de aspectos incongruentes na obra. É precisamente a análise de uma faceta dessas inconsistências que procuramos apresentar nesta dissertação.

Nas temáticas melvilleanas realçamos a revelação de uma realidade por detrás da aparência, através tanto da expressão verbal como da visão irónica de acontecimentos e objectos.³¹ Estes mecanismos são manipulados pelo autor ironista que estrutura o contraste entre a aparência e a realidade, assim como estabelece a inconsciência por parte da vítima de que a aparência é só aparência. Por um lado, os momentos irónicos nas obras de Melville são concebidos para acusar hipocrisia, ignorância, falsidade, loucura, orgulho e outros aspectos reprovados pelo autor, exercendo assim um uso correctivo ou normativo, em que a vítima é exposta negativamente. Por outro lado, a sua ironia apresenta um cariz metafísico e mais geral, quando o autor encara a humanidade como vítima de uma ironia inerente à própria condição humana. Numa perspetivação filosófica da vítima, como ser inconsciente da aparência que a rodeia, o autor ironista compara o homem impotente face aos mistérios da existência à vítima do procedimento onisciente, onipotente, transcendente, absoluto e livre de Deus.

³¹ D. C. Muecke, Irony (London: Methuen & Co. Ltd., 1970), pp. 49-51. Muecke distingue entre a ironia verbal, que é indicada na expressão verbal, e a ironia situacional, que se transmite na perspectiva dos objectos.

Consequentemente, torna-se possível considerar Deus como o ironista por excelência e o homem como a vítima arquetípica.³²

Sendo Melville um autor do século XIX, as suas obras partilham da preocupação com a transcendência e com o absoluto que caracteriza a ironia romântica da época. Este período sublinha a transição de uma concepção da literatura como uma criação inconsciente para uma consciência criativa.³³ O autor romântico acentua as limitações e ambiguidades da escrita destacando a sua presença imanente na obra como um princípio criativo, a par da sua transcendência perante a obra como um apresentador objectivo. A escrita romântica ressalta a dialéctica entre a objectividade e a subjectividade, entre a liberdade e a necessidade, assim como explora a ideia de aparência da vida face à realidade da arte. O real apresenta-se desconexo exigindo a intervenção do artista; nesta linha, a definição de Schlegel aponta para a concepção do mundo como um caos que necessita de ser organizado num todo harmonioso.³⁴

Ao acentuar a mensagem final de Billy Budd, Sailor verificamos que o autor utiliza a ironia como uma técnica literária da organização do mundo. Através da apresentação do paradoxo no percurso da personagem de Billy, na presença de ambiguidades na construção do enredo ficcional, na postura duvidosa da personagem Dansker, nas inconsistências das alusões à Bíblia e na incompetência do narrador para extrair o sentido total da narrativa, o autor ironiza mas também estrutura o caos com uma interpretação que decifra a sua mensagem final. Assim, em Billy Budd, Sailor o leitor é convocado para duvidar do sentido literal do texto, é levado a procurar uma interpretação alternativa que é incongruente com a afirmação literal, acabando por escolher um novo significado. O acto da leitura da ironia é essencialmente subtrativo e parte do pressuposto que o sentido do texto é para ser demolido e depois reconstruído.³⁵ Por conseguinte, é o próprio texto que fornece uma plataforma de reconstrução a partir da ideia de partilha de conhecimentos pelo autor e leitor, quer a nível de

³²Op. cit., pp. 37-8.

³³Op. cit., p. 81.

³⁴No primeiro capítulo desta dissertação fazemos referência à definição de ironia de Schlegel. Pierre Schoentjes, Recherches de L'Ironie et Ironie de la Recherche (Gent: Rijksuniversiteit, 1993), pp. 89-92.

³⁵Wayne Booth, Rhetoric of Irony (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974), pp. 10-1.

vocabulário, gramática e gêneros literários, quer a nível da experiência cultural comum. As escolhas do autor e as inferências do leitor constituem o jogo irónico que o texto proporciona. Ler a ironia torna-se em muitos aspectos como traduzir, descodificar, decifrar.³⁶ No modo fingido do autor ironista reside uma atitude de desprendimento, afastamento e liberdade que demonstra uma capacidade de controlo sobre as respostas ao seu texto. O autor detém o poder de criar não só um universo independente, como também de jogar com as suas criaturas. O seu afastamento deriva da cegueira e ignorância que incute nas personagens do universo diegético. O desprendimento está também implícito no conceito de observador irónico, uma vez que para este a situação irónica constitui um espectáculo.³⁷ Assim, o observador irónico, onde podemos incluir o autor e o leitor, sente superioridade e gozo ao verificar como é ilusório e absurdo o mundo da vítima retratada no texto.

Em Billy Budd, Sailor podemos destringir a presença da ironia a nível do enredo e a nível da própria enunciação. As personagens possuidoras de traços de carácter ambíguo exprimem ironia na sua acção, como acontece com o comportamento de Claggart face a Billy, com as palavras indefinidas de Dansker para Billy e com toda a inversão dos acontecimentos que atribuem a Billy um crime e que o conduzem à morte. A ironia é utilizada no discurso verbal de algumas personagens assim como está subjacente ao rumo dos eventos narrados. A nível da enunciação, encontramos ironia na voz do narrador ao permitir alusões entre o seu discurso e o texto da Bíblia. O narrador induz o leitor no estabelecimento de comparações que, analisadas detalhadamente, provam ser inconsistentes e muitas vezes sem sentido, como aliás tivemos oportunidade de verificar no segundo capítulo desta dissertação. A entidade do narrador, enquanto invenção do autor, exige-nos uma reflexão mais profunda já que as duas instâncias se conjugam subtilmente com um espírito de cumplicidade relativamente à problemática da subversão na obra.

O narrador da obra relata uma história em que não se integra como personagem e exprime-se na terceira pessoa. No entanto, essa posição não o impede de, pontualmente,

³⁶Op. cit., p. 33.

³⁷D. C. Muecke, op. cit., p. 36.

enunciar uma primeira pessoa, uma voz subjectiva que pertence também ao autor. Nos passos em que a voz do narrador partilha de certas atitudes ideológicas com o autor, desvanece-se subtilmente o silêncio autorial predominante ao longo da obra. Trata-se de intrusões do narrador na sua narrativa, ou seja, de manifestações da subjectividade do narrador projectada no enunciado.³⁸ Nestas intrusões do narrador na obra, que analisamos em seguida, destacamos a auto-consciencialização do narrador como escritor e a identificação do narrador com o autor na referência a acontecimentos biográficos de Melville.

O narrador assume o estatuto de escritor em três momentos da narrativa. O quarto capítulo inicia-se com uma tomada de consciência do narrador quanto à noção de desvio na narração. O narrador encara a digressão sobre Nelson como um pecado literário:

In this matter of writing, resolve as one may to keep to the main road, some bypaths have an enticement not readily to be withstood. I am going to err into such a bypath. If the reader will keep me company I shall be glad.³⁹

O eu do narrador apela ao leitor para participar numa divagação sobre a figura histórica de Nelson, o que contribuirá para estabelecer comparações entre este herói e as personagens do enredo.

O segundo momento localiza-se no capítulo vinte e oito numa reflexão sobre a articulação entre facto e ficção. Apesar de defender que a história que relata se baseia em factos verídicos, o narrador reconhece a impossibilidade de alcançar a verdade histórica completa. Neste sentido, considera a sua narrativa incompleta:

The symmetry of form attainable in pure fiction cannot so readily be achieved in a narration essentially having less to do with fable than with fact. Truth uncompromisingly told will always have its ragged edges; hence the conclusion of such a narration is apt to be less finished than an architectural finial.⁴⁰

³⁸ Carlos Reis, op. cit., p. 200.

³⁹ *Billy Budd, Sailor*, p. 334.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 405.

Apesar de o enredo ser concluído no capítulo vinte e sete, o narrador necessita de mais três capítulos para descrever o fim da vida do capitão Vere, para apresentar a transcrição do relato oficial, que oferece uma visão deturpada dos factos históricos, e para demonstrar a elevação de Billy a um plano divino. O narrador indirectamente problematiza a conjugação de facto e ficção na sua narrativa, ou seja, da conversão dos factos concretos em ficção pela distorção quer da lei perante a inocência, quer do mito face ao mártir. Os dois últimos capítulos oferecem-nos duas visões interpretativas da história narrada, demonstrando o desvio ficcional possível em relação aos factos. Desta estratégia narrativa surge a noção de espaço aberto a leituras diferentes a partir do mesmo texto. Ao fornecer a viabilidade de várias perspectivas sobre um mesmo enredo, o narrador sugere a potencialidade do texto em manifestar uma multiplicidade de interpretações. Trata-se de um procedimento próprio de Melville também em obras anteriores, o que revela a aproximação do narrador de Billy Budd, Sailor ao autor. Se relembrarmos o capítulo "The Doubloon" de Moby-Dick, descobrimos essa noção de pluralidade de leituras explicada através de um símbolo:

(...) and this round gold is but the image of the rounder globe, which, like a magician's glass, to each and every man in turn but mirrors back his own mysterious self.⁴¹

As imagens reflectidas na moeda dourada representam uma polivalência de modos de percepção possíveis. As alternativas encontram-se justapostas sem oferecer uma única escolha. Nesta técnica de apresentar a simultaneidade de visões, o autor de Billy Budd, Sailor incute a consciencialização do relativismo do real, isto é, do desvio à concepção de absolutos quer no campo social como político ou religioso. Esta ideia é referida também por Eric Mottram na conclusão do seu artigo "Orpheus and Measured Forms: Law, Madness and Reticence in Melville":

Billy Budd, Sailor is an urgent testimony to Melville's, and our own, concern with those absolutes of religious, moral and governmental controls which were decaying

⁴¹ Moby-Dick, p. 541.

towards relativism in the later nineteenth century. controls which have to be perennially revived or discarded so that sacrificial murder may not be committed in the name of law and order.⁴²

Pensamos que, mais do que preocupação, Melville depois de interiorizar a decadência de conceitos absolutos, envereda pela apresentação de um pensamento relativista crescente. Em Billy Budd, Sailor destacamos a fragilidade das alusões a absolutos de cariz bíblico que desvenda, afinal, a própria incompetência do cristianismo, ou seja, o vazio incapaz de sustentar a compreensão da existência. A desconstrução dos sentidos bíblicos realiza-se com base na tomada de consciência desse relativismo, o que se deve à intencionalidade subversiva do autor espelhada na voz do narrador.

Embora não se trate de um interveniente dramatizado, o narrador nos seus comentários sublinha uma visão autónoma sobre a interioridade das personagens e o papel desta na narrativa. Deste modo, num terceiro exemplo da concienzialização do narrador como escritor, esse aspecto é esclarecido logo no segundo capítulo, após a caracterização de Billy:

The avowal of such an imperfection in the Handsome Sailor should be evidence not alone that he is not presented as a conventional hero, but also that the story in which he is the main figure is no romance.⁴³

Evidencia-se a ideia de desvio relativamente aos conceitos convencionais de herói e de romance. Para o narrador, Billy afasta-se da concepção de um herói perfeito, assim como Billy Budd, Sailor não corresponde ao género literário de romance como era entendido na sua época. Do passo acima transcrito pensamos que o narrador pretende veicular a excepção dos acontecimentos a bordo do navio "Bellipotent" em termos de absurdo. A antipatia natural de Claggart, a injustiça da situação de que Billy é vítima, a atitude do capitão do navio e a morte de Billy são relatados de forma misteriosa por um narrador que pretende incutir na história as suas perplexidades e dúvidas perante a própria noção de existência. O narrador tenciona questionar o sentido existencial transmitido pela espiritualidade cristã para assim anunciar um

⁴²Eric Mottram, op. cit., p. 253.

⁴³Billy Budd, Sailor, p. 332.

novo humanismo a partir da valorização da ideia de inocência pura retratada em *Billy Budd*, aí residindo o poder de subversão da escrita melvilleana. Nos exemplos acima analisados sobre as digressões do narrador, em que se assume como escritor, consideramos que o eu do narrador se identifica com o eu do autor. Deste modo, acentua-se a cumplicidade entre as duas instâncias que são orquestradas por um mesmo propósito literário e filosófico. Em paralelo com esses exemplos de projecção do autor no narrador podemos colocar um outro passo, que se torna significativo pelo desdobramento explícito das duas instâncias.

No capítulo vinte e um, o narrador depois de concluir a descrição da cena do julgamento, procura justificar a atitude condenatória de Vere. Para este efeito recorre à comparação dos eventos a bordo do "Bellipotent" com um incidente naval ocorrido no navio "Somers" em 1842, assinalando a necessidade militar de dominar eficazmente o perigo de motim. Para corroborar a atitude do tribunal relativamente à condenação de Billy, o narrador refere uma citação de um escritor cujo nome não divulga. Através das notas dos editores Hayford e Sealts é-nos comunicado que se trata de Melville. Torna-se pertinente verificar que, enquanto nos exemplos acima tratados o eu do narrador se apropria da vivência do autor utilizando a primeira pessoa do singular, neste passo esse narrador assume a distância da terceira pessoa para aludir ao autor. Daí que o eu do narrador recorra, explicitamente em forma de citação, às palavras do autor para acentuar a ideia de que o discernimento sobre os acontecimentos presentes se constrói ao longo do tempo:

Says a writer whom few know, 'Forty years after a battle it is easy for a noncombatant to reason about how it ought to have been fought. It is another thing personally and under fire to have to direct the fighting while involved in the obscuring smoke of it, much so with respect to other emergencies involving considerations both practical and moral, and when it is imperative promptly to act. The greater the fog the more it imperils the steamer, and speed is put on though at the hazard of running somebody down. Little ween the snug card players in the cabin of the responsibilities of the sleepless man on the bridge.'⁴⁴

⁴⁴Op. cit., p. 391.

O narrador pretende enfatizar a necessidade de tomar medidas rigorosas no presente, embora estas possam ser reavaliadas no futuro. Apesar de longo, este passo ajuda-nos a considerar um outro aspecto sobre a obra, para além do mecanismo em que o eu do narrador evoca o eu autorial.

Não se relacionando directamente com o assunto do capítulo vinte e um, este excerto permite-nos captar as palavras do próprio autor num âmbito mais alargado que ultrapassa o mero enredo de Billy Budd, Sailor. A metáfora do fumo ("obscuring smoke") em que se envolvem os combatentes de uma batalha não só acentua a urgência das acções num determinado presente histórico, mas também demonstra que um melhor discernimento sobre uma situação requer tempo e distanciação. Desse modo será possível apreender com clareza os factos ocorridos. Esta ideia particular é seguida por uma generalização ("Much so with respect to other emergencies involving considerations both practical and moral"), que contribui para extrairmos uma alusão ao próprio acto da escrita. A metáfora do nevoeiro que rodeia o navio surge como termo de analogia à obra que procura um sentido nas incertezas da realidade. O homem na torre de comando, comparado com o escritor, esforça-se por seguir um caminho, isto é, por sobreviver nos nevoeiros da existência. Apesar da indiferença dos outros viajantes, o escritor destaca-se pelo seu empenho numa demanda que exige um discernimento constante por entre as ambiguidades do real. No passo acima transcrito, que contém a citação do próprio autor na obra, torna-se clara a sua identificação com a busca de apreensão de significados sempre constante em Melville. Assim, é-nos permitido fazer corresponder "obscuring smoke" e "fog" de Billy Budd, Sailor a "ungraspable phantom of life" de Moby-Dick, uma vez que a postura do autor assenta no mesmo espírito de demanda.

A aproximação mais marcante entre as duas entidades verifica-se nos momentos em que o eu do narrador se apodera de vivências pessoais do próprio autor. Para justificar este facto utilizamos dois exemplos na referência explícita a duas viagens efectuadas por Melville. Um exemplo localiza-se no primeiro capítulo da obra:

In Liverpool, now half a century ago. I saw under the shadow of the great dingy street-wall of Prince's Dock (an obstruction long since removed) a common sailor so intensely black that he must needs have been a native African of an unadulterate blood of Ham (...).⁴⁵

Neste passo o narrador refere-se à viagem de Melville a Liverpool em 1839, cujas experiências são relatadas em Redburn. A recordação das características físicas de um negro que Melville avista nessa cidade inglesa serve para ajudar a definir Billy Budd.

O segundo exemplo surge no capítulo oito, quando o narrador pretende justificar a certeza da sua afirmação sobre o facto de se recrutar prisioneiros como marinheiros em determinadas épocas históricas:

(...) but the thing was personally communicated to me now more than forty years ago by an old pensioner in a cocked hat with whom I had a most interesting talk on the terracc at Greenwich. a Baltimore Negro. a Trafalgar man.⁴⁶

Aqui o narrador assume-se como o próprio Melville ao lembrar a sua viagem a Greenwich em 1849. Consideramos que nestes exemplos o autor desvenda a sua presença real escondida na maior parte da narração. Com efeito, o narrador enriquece o seu discurso através da vivência do eu aortal e biográfico. Parece-nos relevante a análise da projecção do autor no narrador porque, para além de nos traçar o espírito que perpassa a obra, aponta-nos as incidências dos últimos pensamentos de Melville.

Na sua última obra, Melville representa as ambiguidades que o atormentam no trajecto do protagonista, Billy, para apontar um modo de sobrevivência no testemunho de Dansker. Para este efeito, o autor recorre à presença ou ausência da intersecção com a Bíblia e também a mecanismos de ironia.

Uma vez que a presença bíblica em Billy Budd, Sailor se concretiza num desmoronamento de significação, a resposta para as inquietações do autor salienta-se desligada das alusões a absolutos cristãos pela consciência da necessidade de resistir prudentemente ao

⁴⁵Op. cit., p. 321.

⁴⁶Op. cit., p. 344.

mistério da existência. Nos silêncios de Dansker podemos ler uma perspectiva experiente em que se insinua a lucidez do olhar do próprio Melville.

A impossibilidade de reconciliação entre as ambiguidades do real, nomeadamente os pólos metafísicos de bem e mal, fascina Melville até ao fim dos seus dias. Esta temática presente em Billy Budd, Sailor revela a rebeldia do autor e associa-se a uma mensagem de resistência. Deste modo, afastamo-nos da crítica que atribui a Melville a aceitação final. Esta opinião recorre, normalmente, à descrição do desfecho da história de Billy no capítulo vinte e sete. Aí podemos ler:

And the circumambient air in the clearness of its serenity was like smooth white marble in the polished block not yet removed from the marble-dealer's yard.⁴⁷

Após o enterro de Billy no mar, o navio retoma a sua rotina e o ar torna-se sereno. A imagem do bloco de mármore branco transmite uma ideia de mistério que nos exige uma reflexão mais detalhada. Na nossa leitura pretendemos extrair algo de mais significativo na descrição da atmosfera serena, a partir da qual a crítica facilmente estrutura um sentido de aceitação por parte do próprio Melville no fim da sua vida.

A comparação do ar com um bloco de mármore polido sugere a imagem de uma pedra tumular, a que se associam as ideias de fim e de perfeição. Aparentemente, a tranquilidade da natureza parece corresponder à instalação de uma atitude de conformismo perante a morte de Billy. Porém, somos confrontados com uma dúvida: como é possível que o narrador afirme que a reversibilidade do bem e do mal e uma morte injusta suscitam apaziguamento? Para destrinçarmos o sentido que o autor pretende incutir a esse passo, torna-se relevante lembrarmos a explicação sobre a cor branca em Moby-Dick:

It cannot well be doubted, that the one visible quality in the aspect of the dead which most appals the gazer, is the marble pallor lingering there: (...) And from that pallor of the dead, we borrow the expressive hue of the shroud in which we wrap them.⁴⁸

⁴⁷Op. cit., p. 405.

⁴⁸Moby-Dick, pp. 291-2.

A imagem da mármore branca desperta aqui terror, um sentimento contraditório com o de serenidade que encontramos em Billy Budd, Sailor. No contexto da nossa leitura, que defende a intencionalidade subversiva do autor, pensamos que mais uma vez Melville recorre à ironia. Se lermos terror em vez de serenidade, mantemos a coerência da nossa interpretação, ou seja, provamos que o narrador conserva a mesma posição subversiva que o leva a esvaziar a significação original dos símbolos bíblicos. Com efeito, extrair um significado literal de serenidade na história de Billy seria aceitar a injustiça, o que não nos parece ser o objectivo de Melville. Assim também Phil Withim, no seu artigo "*Billy Budd: Testament of Resistance*", defende que a mensagem da obra contém um incentivo de resistir às contrariedades do real:

Thus Melville reminds us that we must keep up the good fight: evil must not remain uncontested. And he does so not by a call to arms but by demonstrating the consequences of unresisting acquiescence.⁴⁹

Esta leitura aproxima-se do conceito de resistência e sobrevivência que pretendemos extrair da figura de Dansker, apesar de não haver referência à sabedoria prudente do velho marinheiro. Remeter para uma atitude final de serenidade significaria a rendição à tirania e ao poder do mal, assim como uma implícita desistência da demanda de sentido, o que nos parece ser contraditório à intencionalidade de Melville. Para justificar esta afirmação direccionamos a nossa atenção para a dedicatória da obra a Jack Chase. Melville escreve:

Wherever that great heart may now be
Here on Earth or harbored in Paradise.⁵⁰

A evocação a um marinheiro corajoso, popular, culto e defensor dos direitos humanos sublinha desde logo o elogio de Melville ao espírito democrático que luta pela justiça. Jack Chase não é apenas uma personagem de White-Jacket, ele representa um ideal de resistência à

⁴⁹ Phil Withim, op. cit., p. 127.

⁵⁰ Billy Budd, Sailor, p. 219.

tiranía do poder. Assim, este marinheiro é admirado por Melville tanto em termos de amizade ("No man ever had a better heart"), como de valentia ("Jack was a whole phalanx, an entire army") ou de exemplaridade ("he was better than a hundred common mortals").⁵¹ Torna-se curioso comparar a dedicatória de Billy Budd, Sailor com a afirmação que encerra o capítulo sobre Jack Chase em White-Jacket:

Wherever you may be now rolling over the blue billows, dear Jack! take my best love along with you: and God bless you, wherever you go!⁵²

De facto, estas palavras têm continuidade na dedicatória da última obra de Melville. O exemplo de Jack Chase assombra Billy Budd, Sailor no sentido de estabelecer um contraste entre a defesa de justiça para os marinheiros e a negação dos direitos humanos provocada pela tiranía do poder. Neste contexto enquadra-se a afirmação de Peter J. Bellis:

Billy Budd is dedicated to Jack Chase, the real "handsome sailor" Melville had described in *White-Jacket*. In many ways, however, it is a bitterly ironic revision of that novel. It is in *White-Jacket* that Melville comes closest to describing an ideal of democratic brotherhood, in the comradeship of the main-top.⁵³

Na dedicatória evidencia-se a gratidão de Melville ao seu amigo, assim como se transmite ainda um tipo de resistência activa e perseverante, que denota também o espírito de rebelião do próprio Melville para com as inconsistências do real, quer a nível do comportamento da natureza humana, quer a nível metafísico de uma demanda de sentido existencial. Desde a evocação a Jack Chase, passando pela sugestão do aprofundamento da temática imprimida no subtítulo e percorrendo a narração tanto no campo da enunciação como na construção do enredo, o autor faz transparecer a sua presença subtilmente. Nesta manipulação autoral podemos reconhecer a atitude subversiva de um Melville que conserva até à última linha escrita a capacidade inteligente e perspicaz de questionar o real.

⁵¹ *White-Jacket*, pp. 13-4.

⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁵³ Peter J. Bellis, op. cit., p. 188.

Conclusão

A visão céptica de Melville perante o real apresenta-se em Billy Budd, Sailor como um exercício de reavaliação quanto ao posicionamento do eu face às inquietações espirituais do autor. Através da análise detalhada da presença do texto bíblico, esta obra permite a exploração dos mecanismos intertextuais no sentido de alcançar uma compreensão precisa dos seus significados. Dado o desenvolvimento de uma consciência secular no século XIX, assim como todo o contexto filosófico-literário do romantismo, torna-se pertinente a intenção de Melville empreender, ao longo das suas obras, uma verdadeira demanda de sentido questionando as ambiguidades do real.

Em Billy Budd, Sailor este propósito evidencia-se sobretudo no conceito de interioridade veiculado pelo subtítulo, que transmite o impulso para atravessar o limiar de um campo misterioso na natureza humana onde as forças do bem e do mal se debatem. Na configuração de um enredo que retrata o encontro desses opostos, o autor recorre ao simbolismo bíblico activando uma posição de ruptura para com a imagética da espiritualidade cristã.

A avaliação do real delineada por Melville na sua última obra parte de uma atitude de rejeição para com o cristianismo, que é representada subversivamente no percurso de Billy Budd. Através de um aproveitamento de elementos bíblicos, carenciados dos seus significados originais, ausenta-se qualquer mensagem de vivência espiritual que denote a consciência de fé em Deus. Billy não representa uma noção crente na submissão do homem a Deus, nem demonstra um poder revitalizador de salvação no sentido bíblico. O trajecto da personagem melvilleana articula o esvaziamento da significação bíblica nos paralelismos com as figuras de Adão e de Cristo. Billy surge desligado das imagens do primeiro Adão, símbolo da limitação

humana face às ambiguidades e aos mistérios do real, e do segundo Adão, agente mensageiro da renovação espiritual e do sentido existencial pelo exercício da fé em Deus. Neste facto reside a atitude de ruptura, ou de subversão, instaurada pelo pensamento teológico do próprio Melville. O autor constrói um enredo que lhe permite apresentar a concepção de um novo Adão: a inocência divinizada num jovem marinheiro. Estamos perante uma personagem que se apresenta semelhante ao Adão bíblico antes da queda (psicologicamente) e ao Adão depois da queda (fisicamente). No enredo em que se encontra envolvido, Billy sofre uma queda que se traduz no primeiro contacto com a noção de mal, no momento em que mata Claggart, o que lhe causa sofrimento. As alusões à queda e à crucificação da Bíblia não atingem uma identificação plena no texto melvilleano, uma vez que Billy mantém um silêncio destituído de qualquer poder redentor messiânico. Esse silêncio incorpora o esvaziamento total da significação cristã.

O percurso de um Adão assim concebido visa demonstrar que, apesar da queda em que Billy adquire o conhecimento do mal, a noção de inocência sobrevive. A inocência é apresentada como algo superior, e ao mesmo tempo alternativo, à noção de religião. Em Billy sublima-se uma inocência que se insere nas ambiguidades do real. À elevação de Billy a um estatuto divino, nomeadamente através da balada, opõe-se o fracasso da natureza maléfica de Claggart. O autor acentua assim o vazio da mensagem cristã, ou seja, as suas limitações para a explicação da existência.

A ênfase da narrativa sobre a interioridade da natureza humana, sugerida pelo subtítulo da obra, recai na demanda da compreensão do carácter ambíguo da realidade. Em vez de remeter para a fé cristã, Melville incute na história do seu Adão um modo de percepção alternativo que é ilustrado pela personagem Dansker. Nos momentos narrativos que enquadram esse marinheiro veterano não encontramos qualquer alusão ao texto bíblico, o que se torna explicitamente significativo. Dansker capta as ambiguidades da natureza humana e do mundo através de um conhecimento adquirido com a idade e a experiência, representando o percurso interior para a aquisição de uma sabedoria prudente. Dansker apreende os fenómenos

do bem em Billy e do mal em Claggart. Nesta personagem sábia espelha-se um modo ínvio de perceber os mistérios, isto é, aquilo que o narrador denomina de "indirection". Sendo Claggart um exemplo da dissimulação e da duplicidade na natureza humana, parece-nos possível transpor a expressão do narrador para a descrição do que, efectivamente, Dansker possui. Por outras palavras, ao ser capaz de entender a ambiguidade de Claggart, Dansker identifica-se com a capacidade ínvia de apreender o real em todas as suas dimensões. Através do testemunho de Dansker podemos articular a afirmação de um novo conceito de percepção do real alternativo à explicação oferecida pelo cristianismo.

A presença das temáticas do primeiro e do segundo Adão no percurso do protagonista, Billy, serve uma perspectiva subversiva autoral que se traduz na distorção de significados, conduzindo-os por fim a um esvaziamento eficaz. Sob a forma de alusão ou citação demonstra-se a copresença entre dois textos, ou como afirma Genette no seu conceito de transtextualidade, verifica-se uma transcendência textual do próprio texto. Em Billy Budd, Sailor estabelecem-se relações manifestas ou implícitas com o texto bíblico. O autor recorre a alusões com o intuito de edificar paralelos temáticos ou verbais. À inserção de símbolos bíblicos segue-se um processo de desmontagem que demonstra a rejeição da mensagem cristã. Este facto que nos indica a postura irónica do autor. Billy alcança um estatuto de espiritualidade que se revela apenas na consciência dos contrários de bem e mal. Por outro lado, a elevação da natureza inocente desta personagem consiste numa espécie de divinização humana, que reflecte a ambição do homem em suplantar o divino. Destacamos assim uma ironia que reside em utilizar símbolos e temáticas que contextualizam o homem numa posição submissa a Deus para os inverter, ou seja, para os colocar ao serviço da ascendência humana ao plano divino. O esvaziamento da condição sagrada do texto bíblico concretiza-se tanto pela presença de símbolos, cuja significação depois é rejeitada, como pela sua ausência.

No espaço destituído de qualquer alusão bíblica o autor desenvolve uma mensagem final. Mais do que justificar o encontro dos contrários de bem e mal, a obra oferece-nos um testemunho de sobrevivência. Este destrinça-se na análise da personagem Dansker, através da

qual se comunica a valorização de uma atitude sabiamente prudente perante a existência. O autor parece elevar o conhecimento desta postura acima de qualquer significado pertencente à esfera da espiritualidade cristã. Partindo do princípio que o autor imprime assim uma componente irónica, a nossa leitura confronta-se com a duplicidade de significação. Por outras palavras, a presença irónica constata-se nos processos verbais de substituição pelo contrário, assim como na prática da inclusão de um enunciado num outro enunciado.¹ Deste modo, a ironia é utilizada não só como atitude filosófica, mas também como uma técnica de escrita. A consciência subversiva do autor preside à manipulação irónica da apropriação de outros textos e na organização das vozes narrativas. O texto de Billy Budd, Sailor impõe-se como uma espécie de rede tecida a partir de outros textos, como afirma Roland Barthes, daí resultando a ideia de reconstrução de significados. A usurpação do texto bíblico por Melville constrói uma leitura alternativa de cariz subversivo que contém em si a mensagem final da obra. Além disso, o procedimento irónico instala na obra uma consciência criativa dos processos narrativos com base na cumplicidade entre as entidades do narrador e do autor.

Enquanto instrumentos da intencionalidade subversiva do autor, a intertextualidade e a ironia tornam visível o jogo entre uma leitura simbólica e outra literal. O texto abre-se a interpretações diferentes ("the conclusion of such a narration is apt to be less finished than an architectural final") e o leitor é convocado a desvendá-las. O autor conduz o leitor a penetrar numa nova ordem de percepção e experiência que se traduz num incentivo a procurar novos significados. Esta estratégia narrativa deriva da consciência de um relativismo de leituras não só de um texto como também do próprio real. Nesta prática inclui-se o pensamento de Melville sobre Deus, cuja interpretação se revela controversa, ou seja, menos absoluta. Para esta realidade aponta também Massimo Bacigalupo:

Thus Melville is continuously addressing God without any certainty that God exists.
His inclination to continuous interpretation of signs may derive from his Puritan

¹Esta ideia aproxima-se dos conceitos de ironia-antífrase e de ironia-citação que Todorov aborda em Simbolismo e Interpretação. Trad. Maria de Santa Cruz (Lisboa: Edições 70, 1978), p. 59.

ancestors. but since God is no longer a certain presence, a single meaning is no longer assignable to signs. Interpretation becomes endless.²

O questionamento de Melville concretiza-se na necessidade de afirmação de um eu autorial onipotente porque controla o aparecimento de novos significados. Deste modo, o autor literário ascende à posição de criador que, para Melville, culmina com a análise de ambiguidades do real causadora de uma polivalência de novos sentidos.

Billy Budd, Sailor encerra o trajecto de sobrevivência do próprio Melville, cuja escrita revela a potencialidade sempre activa de começar de novo, isto é, de explorar o real em dimensões cada vez mais profundas capazes de originar sentidos novos. Essa ideia de persistência mantém-se até à última das suas obras, onde ainda descobrimos caminhos novos de interpretação. Nesta ideia de uma permanente possibilidade de início radica o impulso adâmico de Melville, como as suas palavras referem:

The world is as young today, as when it was created: and this Vermont morning dew is as wet to my feet as Eden's dew to Adam's.³

²Massimo Bacigalupo, "Reading the Melville Macrotect". Colóquio Herman Melville. Coords. Teresa Cid e Teresa Ferreira de Almeida Alves (Lisboa: Edições Colibri, 1994), p. 34.

³"Hawthorne and His Mosses", op. cit., p. 1162.

Bibliografia Primária

Typee. London: Everyman, 1993.

Ommo. New York: The Library of America, 1984.

Mardi. New York: The Library of America, 1984.

Redburn. London: Penguin Books, 1986.

White-Jacket. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1970.

Moby-Dick. London: Penguin Books, 1986.

Pierre. New York: The Library of America, 1984.

Israel Potter. New York: The Library of America, 1984.

The Piazza Tales. New York: The Library of America, 1984.

The Confidence-Man. London: Penguin Books, 1990.

Uncollected Prose. New York: The Library of America, 1984.

Billy Budd, Sailor and Other Stories. London: Penguin Books, 1985.

Bibliografia Secundária

- Adler, Joyce Sparer. "*Billy Budd* and Melville's Philosophy of War". PMLA. 91, 2 (1976): 266-278.
- Arvin, Newton. Herman Melville. New York: William Sloane Associates, 1950.
- Auden, W. H. . "The Passion of Billy Budd". Twentieth Century Interpretations of Billy Budd. Ed. Howard P. Vincent. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971, pp. 85-8.
- Babo, Maria Augusta. "Da Intertextualidade: A Citação". Revista de Comunicação e Linguagens — Textualidades. 3 (1986): 113-119.
- Bacigalupo, Massimo. "Reading the Melville Macrotext". Colóquio Herman Melville. Coords. Teresa Cid e Teresa Ferreira de Almeida Alves. Lisboa: Edições Colibri, 1994, pp. 33-45.
- Bakhtin, M. M. . "From the Prehistory of Novelistic Discourse". The Dialogic Imagination by M. M. Bakhtin: Four Essays. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990, pp. 41-83.
- . "Discourse in the Novel". The Dialogic Imagination by M. M. Bakhtin: Four Essays. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990, pp. 259-422.
- Barthes, Roland. S / Z. Trads. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.
- Bell, Michael Davitt. The Development of American Romance: The Sacrifice of Relation. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- Bellis, Peter J.. No Mysteries Out of Ourselves: Identity and Textual Form in the Novels of Herman Melville. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

- Bercovitch, Sacvan. The Puritan Origins of the American Self. London and New Haven: Yale University Press, 1975.
- , "Fusion and Fargmentation: The American Identity". The American Identity: Fusion and Fragmentation. Ed. Rob Kroes. Amsterdam: Amerika Instituut, 1980, pp. 19-45.
- , The Rites of Assent. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1993.
- Berthoff, Warner. The Example of Melville. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1962.
- Bloom, Harold, ed.. Herman Melville's: *Billy Budd*, "Benito Cereno", "Bartleby the Scrivener", and Other Tales. New York and Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.
- Booth, Wayne. Rhetoric of Irony. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.
- Bowen, Merlin. The Long Encounter: Self and Experience in the Writings of Herman Melville. Chicago and London: Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1963.
- Bowra, Maurice. The Romantic Imagination. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Braswell, William. Melville's Religious Thought: An Essay in Interpretation. New York: Octagon Books, 1973.
- Brodhead, Richard H.. Hawthorne, Melville and the Novel. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.
- Brumm, Ursula. American Thought and Religious Typology. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1970.
- Brunel, Pierre, dir.. Dictionnaire des Mythes Littéraires. Paris: Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand, 1988.
- Budick, Emily Miller. Fiction and Historical Consciousness: The American Romance Tradition. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

- , "Sacvan Bercovitch, Stanley Cavell, and the Romance Theory of American Fiction". PMLA. 107, 1 (1992): 78-91.
- Buell, Lawrance. "Melville and the Question of American Decolonization". American Literature. 64, 2 (1992): 215-37.
- Chase, Richard. The American Novel and Its Tradition. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1949.
- , ed. Melville: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, New York: Prentice Hall, Inc., 1962.
- , "View Points". Twentieth Century Interpretations of Billy Budd. Ed. Howard P. Vincent. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971, pp. 101-2.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrandt. Dictionnaire des Symboles. Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1982.
- Cid, Teresa e Teresa Ferreira de Almeida Alves, coords.. Colóquio Herman Melville. Lisboa: Edições Colibri, 1994.
- Clark, Robert. "American Romance". Encyclopedia of Literature and Criticism. Eds. Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck. London: Routledge, 1991, pp. 576-88.
- Coyle, Martin, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck, eds.. Encyclopedia of Literature and Criticism. London: Routledge, 1991.
- Eliot, T.S.. Selected Essays. London and Boston: Faber and Faber, 1986.
- Emerson, Ralph Waldo. Selected Essays. London: Penguin Books, 1985.
- Encyclopaedia Britannica. London and Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1973. Vol. 17.
- Feidelson Jr., Charles. Symbolism and American Literature. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.
- Fiedler, Leslie A.. Love and Death in the American Novel. New York: Stein and Day Publishers, 1966.

- Fogle, Richard Harter. "*Billy Budd* — Acceptance or Irony". Twentieth Century Interpretations of Billy Budd. Ed. Howard P. Vincent. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971, pp. 41-7.
- Forster, E. M.. Aspects of the Novel. London: Penguin Books, 1990.
- Freedman, Davis Noel, ed.. The Anchor Bible Dictionary. New York: Doubleday, 1992. Vols. 1, 2, 5.
- Freeman, John. Herman Melville. London: Macmillan, 1926.
- Frye, Northrop. The Great Code: The Bible and Literature. London: Ark Paperbacks, 1983.
- Anatomy of Criticism: Four Essays. London: Penguin Books, 1990.
- Furst, Lilian R.. "Romantic Irony and Narrative Stance". Romantic Irony. Ed. Frederick Garber. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, pp. 293-309.
- Garber, Frederick, ed.. Romantic Irony. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.
- Genette, Gérard. Palimpsestes: La Littérature au Second Degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Gerard, André-Marie. Dictionnaire de la Bible. Paris: Éditions Robert Laffont, 1989.
- Grelot, Pierre. Péché Originel et Rédemption: Essai Théologique. Paris: Desclée & Co., 1973.
- Grenberg, Bruce L.. Some Other World to Find: Quest and Negation in the Works of Herman Melville. Illinois: University of Illinois Press, 1989.
- Grimal, Pierre. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Difel, Difusão Editorial, Lda., 1992.
- Hawthorne, Nathaniel. Tales and Sketches, A Wonder Book for Girls and Boys, Tanglewood Tales for Girls and Boys. New York: The Library of America, 1982.
- Hillway, Tyrus. Herman Melville. New York: Twayne Publishers, Inc., 1963.
- Holquist, Michael, ed.. The Dialogic Imagination by M. M. Bakhtin: Four Essays. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Humphreys, A. R.. Melville. Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1962.

- Johnson, Barbara. "Melville's *Fist: The Execution of Billy Budd*". Herman Melville's: *Billy Budd*, "Benito Cereno", "Bartleby the Scrivener", and Other Tales. Ed. Harold Bloom. New York and Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987, pp. 47-80.
- Kermode, Frank. "Matthew". The Literary Guide to the Bible. Eds. Frank Kermode and Robert Alter. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990, pp. 387-401.
- Kermode, Frank and Robert Alter. "General Introduction". The Literary Guide to the Bible. Eds. Frank Kermode and Robert Alter. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990, pp. 1-8.
- , eds.. The Literary Guide to the Bible. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990.
- Kristeva, Julia. Séméiotiké: Recherches pour une Sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- Kroes, Rob, ed.. The American Identity: Fusion and Fragmentation. Amsterdam: Amerika Instituut, 1980.
- Lewis, R. W. B.. The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1975.
- Leyda, Jay. The Melville Log: A Document Life of Herman Melville 1819-1891. New York: Gordian Press, 1969.
- Lurker, Manfred. Diccionario de Imágenes y Símbolos de la Biblia. Córdoba: Ediciones El Almendro, 1994.
- Manlove, C. N.. "An Organic Hesitancy: Theme and Style in *Billy Budd*". New Perspectives on Melville. Ed. Faith Pullin. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978, pp. 275-300.
- Matthiessen, F. O.. American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. London: Oxford University Press, 1972.
- Maxwell, D. E. S.. American Fiction: The Intellectual Background. London: Routledge and Kegan Paul, 1963.

- Herman Melville. London: Routledge and Kegan Paul, 1968.
- Mertens, Heinrich A.. Manual de la Biblia: Aspectos Literarios, Históricos, Arqueológicos, Histórico-Religiosos, Culturales y Geográficos del Antiguo y Nuevo Testamento. Barcelona: Editorial Herder, 1989.
- Metcalf, Eleanor Melville. Herman Melville: Cycle and Epicycle. Westport, Connecticut: Greenwood Press, Publishers, 1972.
- Miller Jr., James E.. A Reader's Guide to Herman Melville. New York: The Noonday Press / Farrar, Satrus and Giroux, 1962.
- Mills, Nicolaus. American and English Fiction in the Nineteenth Century: An Antigenre Critique and Comparison. Bloomington and London: Indiana University Press, 1974.
- Morgan, Thais. "The Space of Intertextuality". Intertextuality and Contemporary American Fiction. Eds. Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 239-76.
- Mottram, Eric. "Orpheus and Measured Forms: Law, Madness and Reticence in Melville". New Perspectives on Melville. Ed. Faith Pullin. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978, pp. 229-54.
- Muecke, D. C.. Irony. London: Methuen & Co. Ltd., 1970.
- Mumford, Lewis. Herman Melville: A Study of His Life and Vision. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1962.
- Murry, John Middleton. "Herman Melville's Silence". TLS. (10th July 1925).
- O'Donnell, Patrick, and Robert Con Davis, eds.. Intertextuality and Contemporary American Fiction. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Onions, C. T., ed.. The Oxford Dictionary of English Etymology. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- Parker, Hershel. Reading Billy Budd. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1990.
- Parrot, André. Abraham et Son Temps. Neuchatel, Suisse: Éditions Delachaux & Niestlé, 1962.

- Pereira, Maria Helena da Rocha. Estudos de História da Cultura Clássica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- Porte, Joel. The Romance in America: Studies in Cooper, Poe, Hawthorne Melville and James. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1969.
- Prickett, Stephen. "Biblical Hermeneutics". Encyclopedia of Literature and Criticism. Eds. Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck. London: Routledge, 1991, pp. 653-65.
- Pullin, Faith, ed.. New Perspectives on Melville. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1978.
- Rahner, Karl y Herbert Vorgrimer. Diccionario Teológico. Barcelona: Editorial Herder, 1966.
- Reis, Carlos. Dicionário de Narratologia. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.
- Reynolds, David S.. Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville. Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1989.
- Rogin, Michael Paul. Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983.
- Rosenberry, Edward H. "The Problem of Billy Budd". PMLA. 80, 5 (1965): 489-98.
- Schiffman, Joseph. "View Points". Twentieth Century Interpretations of Billy Budd. Ed. Howard P. Vincent. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971, pp. 98-100.
- Schoentjes, Pierre. Recherches de L'Ironie et Ironie de la Recherche. Gent: Rijsuniversiteit, 1993.
- Seelye, John. Melville: The Ironic Diagram. Evanston: Northwestern University Press, 1970.
- Silva, Vítor Manuel Aguiar e. Teoria da Literatura. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.
- Stern, Milton R.. The Fine Hammered Steel of Herman Melville. Chicago and London: University of Illinois Press, Urbana, 1968.
- Tawney, R. H.. Religion and the Rise of Capitalism. London: Penguin Books, 1987.
- The Revised English Bible with the Apocrypha. Oxford: Oxford University Press and Cambridge University Press, 1989.

- Thompson, G. R. "The Development of Romantic Irony in the United States". Romantic Irony. Ed. Frederick Garber. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, pp. 267-89.
- Thompson, Lawrence. "View Points". Twentieth Century Interpretations of Billy Budd. Ed. Howard P. Vincent. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971, pp. 100-1.
- Thorp, Willard. Herman Melville. New York: American Book Company, 1938.
- Tindall, William York. "The Ceremony of Innocence". Twentieth Century Interpretations of Billy Budd. Ed. Howard P. Vincent. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971, pp. 34-40.
- Todorov, Tzvetan. Simbolismo e Interpretação. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1978.
- Vincent, Howard P., ed. Twentieth Century Interpretations of Billy Budd. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971.
- Watson, E. L. Grant. "Melville's Testament of Acceptance". Twentieth Century Interpretations of Billy Budd. Ed. Howard P. Vincent. Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall, Inc., 1971, pp. 11-6.
- Weaver, Raymond. Herman Melville: Mariner and Mystic. New York: Doran, 1921.
- Weber, Ronald. O Romance Americano. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.
- West, Jr., Ray B. The Writer in the Room: Selected Essays. Michigan: Michigan State University Press, 1968.
- Wilckens, Ulrich. La Carta a los Romanos. Salamanca: Ediciones Sigueme, 1989.
- Willett, Ralph W. "Nelson and Vere: Hero and Victim in *Billy Budd, Sailor*". PMLA. 82, 5 (1967): 370-6.
- Withim, Phil. "Billy Budd: Testament of Resistance". Modern Language Quarterly. 20, 2 (1959): 115-27.
- Wright, Nathalia. Melville's Use of the Bible. New York: Octagon Books, 1974.

Índice

Dados Biográficos.....	i
Introdução.....	1
Capítulo I - Secularização e Intertextualidade.....	29
Capítulo II - Presença e Subversão.....	88
Capítulo III - Ausência e Ironia.....	150
Conclusão.....	178
Bibliografia Primária.....	183
Bibliografia Secundária.....	184
Índice.....	192

