

O mar, o leviatã e os selvagens: o discurso épico na forma literária de *Moby Dick*, de Herman Melville

Gabriel Francalanci Pessoa*

Resumo

Este artigo apresenta uma análise da presença de elementos do gênero épico na estrutura literária do romance *Moby-Dick*. Primeiro será investigado o modo pelo qual o conceito “totalidade épica” se consolidou na crítica moderna desse gênero, para depois se analisar as diversas formas de manifestação dessa ideia de totalidade dentro do romance, articuladas aos temas do oceano, da baleia e dos selvagens.

Palavras-chaves: Romance; Epopeia; *Moby-Dick*; Herman Melville; Modernidade; Século XIX.

Abstract

This article presents an analysis of the presence of elements of the epic genre in the literary structure of the novel *Moby-Dick*. First, we shall investigate the way by which the concept of “epic totality” consolidated itself in the modern criticism of this genre, to then analyze the many forms of manifestation of this idea of totality within the novel, articulated with the themes of the ocean, the whale and the savages.

Keywords: Novel; Epic; *Moby-Dick*; Herman Melville; Modernity; 19th century.

Introdução

Este trabalho buscará investigar a presença da forma da epopeia na estrutura literária do romance *Moby-Dick*, de Herman Melville. Desde seu surgimento na antiguidade, o romance tem copiado, transformado e parodiado motivos do gênero épico, por vezes associando-os a temas e tipos de discurso que inicialmente não faziam parte de seu universo¹. De acordo com Massimo Fusilo, A ascensão do romance moderno no século XVIII e sua consolidação como o

* Mestre em História pelo Programa de História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Graduado em História na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de História, com ênfase em Teoria da História e Literatura, atuando nos seguintes temas: literatura oitocentista norte-americana, formação do romance moderno, história intelectual.

¹ Sobre a relação entre romance e epopeia desde a antiguidade, Cf. BAKHTIN, M. “Epos e Romance (Sobre a Metodologia do Estudo do Romance)”. In: *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec-Unesp, 1998, pp. 397- 428; e FUSILO, M. *Epic, Novel*. In: MORETTI, F. *The Novel* (vol. 2: forms and themes). New Jersey: Princeton University Press, pp. 32-64.

gênero literário predominante no século seguinte trouxeram novos significados para essa relação. Se, até o século XVIII, a teoria literária predominante descrevia o gênero épico a partir de categorias aristotélicas que o aproximavam da tragédia ao enfatizarem sua unidade de enredo, no final desse século houve uma mudança radical de perspectiva, impulsionada pela publicação dos primeiros estudos que contestavam que a *Ilíada* e a *Odisseia* tivessem sido compostas pelo mesmo autor. Para Fusilo, nesse período também se constituiu um “mito crítico” (*critical myth*), popularizado pela categorização de Hegel do romance como “epopeia burguesa da modernidade”, que entende o gênero épico como produto de uma “totalidade” imanente à experiência humana dos tempos antigos que havia sido perdida na modernidade. Esse mito também estaria presente em análises literárias do século XX, como a *Teoria do Romance* de Lukács:

Utilizei o termo “mito crítico” anteriormente não para negar seu valor heurístico, mas porque Hegel e Lukács representam a epopeia como uma espécie de Paraíso Perdido caracterizado pela comunhão perfeita entre o poeta e a audiência (...). Típica do pensamento ocidental e de sua obsessão com o problema das origens, essa visão postula uma unidade primeva da qual as formas secundárias – marcadas pela desagregação e fragmentação – descendem em uma linha evolucionária inevitavelmente derivativa (...). A oposição entre epopeia e romance então evoca as grandes dualidades sobre as quais a identidade ocidental é construída – e que a cultura contemporânea tem começado a questionar – na qual o primeiro termo de referência é sempre o original e, portanto, o superior: natureza/cultura, público/privado, coletivo/individual, oralidade/escrita, tragédia/comédia, masculino/feminino. Tal sistema trata da epopeia como um gênero espontâneo e auroral, centrado em temas elevados e tipicamente masculinos como a guerra e a ação heroica, nos quais um povo inteiro se reconhece.²

Argumenta-se aqui que parte da dificuldade encontrada pela crítica contemporânea em classificar a estrutura narrativa do romance estudado deriva do modo singular pelo qual essa compreensão moderna do gênero épico, que será explorada com mais detalhes ao longo do artigo, está articulada na obra. Nossa análise da presença do discurso épico em *Moby-Dick* se desenvolverá a partir da investigação do tratamento dado pelo autor a três assuntos fundamentais: o oceano, a baleia e os selvagens. Ao empregar formas discursivas e temas que possuem forte ligação com a tradição épica ocidental, Melville ao mesmo tempo atualiza e

² FUSILO, M. *op. cit.*, p. 34. (Tradução nossa).

O mar, o leviatã e os selvagens...

problematiza essa visão predominante em seu tempo de que o passado épico seria dotado de uma “totalidade” que teria sido perdida na modernidade.

Moby-Dick e a crítica realista do romance moderno

Como indicado por Northrop Frye em seu *Anatomy of Criticism*, apesar de sua enorme popularidade, *Moby-Dick* parece ocupar uma posição marginal dentro de teorias que busquem definir o romance moderno a partir de seus aspectos formais:

Quando começamos a pensar seriamente sobre o romance, não como ficção, mas como forma ficcional, sentimos que suas características, quaisquer que elas sejam, são tais que tornam, digamos, Defoe, Fielding, Austen e James centrais em sua tradição, e Borrow, Peacock, Melville e Emily Brontë, de certa forma, periféricos. Isto não é um julgamento de mérito: consideramos *Moby-Dick* ‘maior’ que *The Egoist* e ainda assim sentimos que o livro de Meredith está mais próximo de ser um romance típico. A concepção de romance de Fielding como uma epopeia cômica em prosa parece fundamental à tradição que ele se empenhou tanto em estabelecer. Em romances que consideramos típicos, como os de Jane Austen, enredo e diálogo estão fortemente ligados às convenções da comédia de costumes.³

De fato, a narrativa parece não se encaixar muito bem em algumas definições modernas do gênero romanesco, principalmente nas análises que buscam descrever seus aspectos formais a partir do conceito de realismo. Uma descrição clássica da forma literária do romance moderno (*novel*) que parece excluir a obra de Melville, por exemplo, foi apresentada por Ian Watt, em seu livro *A Ascensão do Romance*. Para Watt, o gênero teria surgido em decorrência de uma busca pela representação de personagens e enredos particulares que se assemelhassem a pessoas e situações reais, a qual teria sido instigada pela difusão das teorias empiristas e individualistas de Hobbes, Locke e Hume.

Watt apontou Defoe, Richardson e Fielding como os pioneiros desse novo gênero⁴. Dentre as características elencadas para distinguir as obras desses autores do gênero de ficção

³ FRYE, N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1975, p. 304. (Tradução nossa).

⁴ Uma análise recente que atualiza a teoria de Watt, elegendo esses três autores como precursores do romance moderno, e que também parece excluir *Moby-Dick* de sua definição do gênero, pode ser encontrada no artigo “The Rise of Fictionality”, de Catherine Gallagher. (GALLAGHER, C. “The Rise of Fictionality”. In: MORETTI, F. (Org.). *The Novel (Vol. 1): History, Geography and Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2006, pp. 336-363.)

em prosa anterior conhecido em inglês como *romance*, ele destacou a recusa a enredos retirados da tradição e à emulação de outras obras, a apresentação detalhada do ambiente onde ocorre a história, a utilização de nomes próprios comuns que não fossem retirados de obras da antiguidade, aludissem a qualquer característica moral da personagem, ou parecessem estrangeiros ou exóticos, e a apresentação de uma sequência temporal causal que excluísse coincidências e fosse identificada com um período definido. Se esses critérios forem aplicados a *Moby-Dick*, tem-se a impressão de que a obra está mais de um século atrasada em relação a seu tempo, e possivelmente está mais próxima de ser um *romance* que um *novel*. Afinal, Melville utiliza tanto nomes antiquados e retirados da tradição, como Ahab e Ishmael, quanto nomes exóticos e estereotipados como Queequeg ou Daggoo. Mesmo os tripulantes americanos são denominados apenas por um nome ou sobrenome, mas nunca pelos dois. A personalidade de cada um também é expressa de forma caricatural, como se fossem personificações de determinados tipos humanos. O autor ainda emula a tragédia Shakespeareana de modo explícito em alguns capítulos do romance, fazendo uso de indicações de cena, monólogos longos e diálogos que parecem encenações, o que compromete ainda mais a verossimilhança da narrativa. Por último, ainda que o tempo em que decorre a história coincida com o percurso do navio de forma plausível, a sucessiva aparição de presságios e a compleição das profecias realizadas durante o enredo indicam que o romance possui uma organização temporal na qual a semelhança com a experiência concreta dos indivíduos, ainda que não seja completamente descartada, não é o princípio predominante.

Em *O século sério*, Franco Moretti também desenvolve uma caracterização do romance oitocentista que baseada no conceito de realismo⁵. Buscando termos mais simples para expressar uma categorização elaborada por Barthes, ele propõe dividir as narrativas em

⁵ Vale notar que tanto Watt quanto Moretti referem-se aos últimos capítulos de *Mímesis*, de Erich Auerbach, como fundamentais para o estabelecimento da relação entre o romance moderno e o conceito de realismo, entendido como representação séria do cotidiano. A trajetória da literatura ocidental proposta pelo autor estabelece uma evolução das formas literárias que, na modernidade, vai da representação pormenorizada da sociedade, característica de autores como Stendhal e Balzac, ao desenvolvimento de mecanismos narrativos que deem conta de representar os processos internos dos indivíduos: o discurso indireto livre de Flaubert como precursor do fluxo de consciência de Woolf, Proust e Joyce. Assim, tomando como parâmetro a busca por uma representação cada vez mais fidedigna de cenas e pessoas comuns, que chega até seus próprios processos psíquicos, Auerbach constrói um cânone de obras e autores para sua teoria que, apesar de ter se mostrado extremamente profícuo para a análise de certas tendências na literatura ocidental, acabou invisibilizando outras formas de representação literária desenvolvidas por romancistas na modernidade, principalmente aquelas possuem fortes ligações com a filosofia, a religião ou outros tipos de discurso tradicionais. Cf. AUERBACH, E. *Mímesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 405-502

O mar, o leviatã e os selvagens...

“bifurcações” (*turning points*) e “preenchimentos” (*fillers*). As bifurcações seriam os momentos em que a trama muda de direção, que abrem novas possibilidades que exigem tomadas de decisão pelas personagens. Os preenchimentos seriam as partes nas quais o enredo não se modifica substancialmente. Por exemplo, em *Orgulho e Preconceito*, segundo Moretti, haveria apenas três bifurcações: a primeira seria o encontro de Elizabeth e Darcy. A segunda, quando ele lhe pede em casamento; a terceira, quando ela aceita. Entre esses três eventos, haveria uma infinidade de conversas, reflexões e pequenos problemas, que como um todo são essenciais para dar sentido à história, mas individualmente não a modificam de modo significativo.

Narração: mas do cotidiano. São esses os preenchimentos. Narração, porque também há sempre uma incerteza (como Elizabeth reagirá às palavras de Darcy? E este, aceitará passear com os Gardiner?); mas a incerteza continua a ser *local*, circunscrita, sem “consequências para o prosseguimento da história”. Os preenchimentos, por assim dizer, conservam o conto no interior do *caráter ordinário* da vida.⁶

Também valendo-se de exemplos como *Robinson Crusoe*, *Waverley*, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* e das obras de Balzac e Flaubert, Moretti afirma que o romance moderno promoveu uma expansão da dimensão do cotidiano nas narrativas literárias, relacionada à consolidação da burguesia como classe dominante no século XIX. A prosa do mundo burguês seria marcada pelo ritmo lento do trabalho e pela dispersão da ação em inúmeros pequenos episódios do cotidiano. No que tange a representação pormenorizada de um trabalho que atua como um modo de dispersar a ação, *Moby-Dick* aproxima-se da descrição de Moretti. Vários capítulos demonstram os diferentes aspectos da caça da baleia, de seu corte, da extração do espermacete e do funcionamento do navio, ainda que Ishmael não apareça realizando nenhuma tarefa, a não em uma passagem em que menciona brevemente que não conseguia avistar baleias no topo do mastro, e nas poucas ocasiões em que conta em qual bote estava nas caçadas. Os preenchimentos narrativos em *Moby-Dick*, no entanto, não se resumem apenas a episódios secundários e descrições de cenas cotidianas. Diferentemente dos romances realistas, nos quais a narração constitui-se como uma voz impessoal e homogênea que não apresenta grandes variações no decorrer da história, em *Moby Dick*, a narração do

⁶ MORETTI, F. “O século sério”. In: *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 827.

cotidiano frequentemente dá lugar às reflexões generalizantes de Ishmael, que, por meio de um discurso argumentativo que remete ao gênero do ensaio⁷, extrapolam a circunstância descrita e procuram universalizá-la, retirando-a de seu contexto particular.

Outro tipo de preenchimento que causa estranheza nos leitores da obra desde sua publicação são as longas sessões dedicadas à anatomia da baleia, que é tratada de modo excessivamente detalhado e enciclopédico⁸. Em determinados capítulos do romance, a inserção abrupta do discurso científico e ensaístico interrompe o fluxo narrativo de modo diferente dos preenchimentos analisados por Moretti, pois não modificam apenas a intensidade da narração e a importância dos episódios narrados, mas apresentam formas textuais radicalmente diversas dentro do romance, que não se mesclam de modo harmônico ao resto da narrativa como nos romances de Austen ou Balzac.

É necessário reconhecer que Moretti, no começo de seu ensaio, indica que sua tentativa de demonstrar a relação entre o estilo sério e o modo de vida burguês apresentava

(...) um encontro que excluía infelizmente muitas outras coisas importantes (Stendhal, Dickens, toda a literatura de massa), mas que conferia ao ensaio aquele tom antropológico – história da literatura como história da cultura – que é a aposta deste volume.⁹

O propósito desse artigo não é contestar a ligação do romance ocidental do século XIX com a ideia de ‘realismo’, nem negar sua relação com a hegemonia da classe e da cultura burguesa. Apenas chamar atenção para o fato de que, neste período, o gênero romanesco compreendeu formas literárias diversas, apresentando uma gama de variações que necessitam de formas distintas abordagem, e da análise de obras que ainda não têm um lugar certo no cânone constituído por uma corrente predominante na crítica literária do século XX, que privilegiou, em suas análises históricas, textos cuja forma podia ser melhor definida a partir do conceito de ‘realismo’. No caso do romance em questão, buscarei demonstrar que vários aspectos de sua narrativa que dificultam sua classificação de acordo com critérios tradicionais estão relacionados aos usos modernos dados por Melville a elementos do gênero épico.

⁷ Por exemplo, os capítulos 1, 14, 24, 42, 55-57, entre outros.

⁸ Além das etimologias e dos excertos, há os capítulos 32, 74-77, 85, 92, entre outros.

⁹ MORETTI, F. *op. cit.*, 2009, p. 823.

O mar, o leviatã e os selvagens...

Esta análise considera a existência de dois núcleos narrativos em *Moby-Dick*: um épico, ligado a Ishmael, e um trágico, ligado a Ahab. Assim, antes de proceder à análise da presença da forma da epopeia no romance, é necessário fazer um breve comentário acerca da presença do discurso trágico na obra.

Ahab, os “dois *Moby-Dicks*” e a forma da tragédia no romance

Em “*Call me Ishmael*”, publicado em 1947, Charles Olson estabeleceu a teoria dos “dois *Moby-Dicks*”¹⁰. Baseado em cartas do autor e de integrantes de seu círculo de amigos e em um volume das peças completas de Shakespeare que Melville havia comprado em 1849, no qual continham várias anotações que remetiam diretamente a *Moby-Dick*, Olson demonstrou que a personagem de Ahab havia sido concebida tardiamente, e levado Melville a modificar substancialmente sua obra, que originalmente consistiria em uma narrativa mais leve, centrada nas experiências e reflexões de Ishmael e no encontro com a baleia branca.

Ao introduzir Ahab na história, Melville não buscou conciliar seu novo protagonista com o tom original de sua obra. Pelo contrário, demarcou essa cisão no romance por meio de uma mudança abrupta na forma de seu discurso. Os capítulos centrados em Ahab apresentam elementos característicos do drama, que contrastam de modo evidente com a narração comentada em prosa de Ishmael. O primeiro indício de que Melville identifica o capitão com a forma trágica ocorre antes mesmo dele ser apresentado, em uma passagem na qual Ishmael, comentando os nomes de Peleg e Bildad, afirma que um *quaker* de Nantucket que carrega um nome do Velho Testamento, quando passa longos períodos caçando baleias no oceano, tem a capacidade de tornar-se “único em toda a população de um país – uma poderosa e admirável criatura, talhada para as mais nobres tragédias.”. A conclusão do raciocínio deixa claro que o narrador está antecipando o aparecimento de Ahab:

Não deve ser menosprezado, sob o ponto de vista dramático, se por nascimento ou por outras circunstâncias ele parece dominado por uma morbidez involuntária em sua natureza profunda. Porque todos os grandes homens trágicos são criados com uma certa morbidez. Mas tenha certeza disso, ó ambição juvenil, toda grandeza imortal é apenas doença.¹¹

¹⁰ OLSON, C. *Call Me Ishmael*. San Francisco: City Lights Books, 1947. Essa teoria também é debatida em: STEWART, G. The Two Moby-Dicks. In: *American Literature*, 1954, v. 25, n. 4, pp. 417- 448 e BARBOUR, J. The Composition of Moby-Dick. In: *American Literature*, v. 47, n. 3, 1975, pp. 343-360.

¹¹ MELVILLE, H. *Moby-Dick* (Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza). São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 94.

Outra indicação da ligação de Ahab com a forma do drama é o nome do capítulo em que ele aparece agindo pela primeira vez: “Entra Ahab, depois Stubb”¹². O capítulo 36, também centrado no capitão, também se inicia com uma indicação de cena: “Entra Ahab; depois, todos.”¹³ Os três capítulos subsequentes dispensam de vez a narração de Ishmael para assumirem completamente a forma dramática, apresentando primeiro um monólogo do capitão, seguido de Starbuck, Stubb, e depois um diálogo entre a tripulação. Os capítulos centrados em Ahab e seus imediatos frequentemente apresentam uma breve introdução narrativa seguida de extensos diálogos com características teatrais como o a presença de monólogos, solilóquios, marcações de cena e adereços como o quadrante e o dobrão.

Por último, de acordo com Marden Clark, a emulação do texto shakespeariano é expressa de forma patente nas partes que concernem Ahab, nas quais Melville chega até a utilizar o iambo e o verso branco característicos do dramaturgo¹⁴. Todas essas evidências têm levado estudiosos deste romance a identificarem Ahab com o modelo shakespeariano de herói trágico desde a publicação do livro de Olson¹⁵. A partir dessas considerações, propõe-se aqui que essa cisão presente no romance marcada por essa mudança abrupta de gênero discursivo pode ser entendida como o estabelecimento de dois polos, um épico e um trágico, centrados respectivamente nas figuras de Ishmael e Ahab. A relação da história de Ahab com o gênero da tragédia também é indicada pelo modo como seu destino, que o isola do resto dos homens, é marcado por uma peripécia e um reconhecimento culminam em um fim trágico. Se há bastantes evidências para se afirmar a ligação da figura de Ahab com o gênero trágico, a categorização do discurso de Ishmael enquanto épico, que será explorada adiante, só é possível se levam-se em conta os sentidos modernos que foram atribuídos por Melville a essa antiga forma literária na composição de seu romance.

¹² *Ibidem*, p. 145.

¹³ *Ibidem*, p. 178.

¹⁴ Cf. CLARK, M. “Blending Cadences: Rhythm and Structure in *Moby-Dick*”. In: *Studies in the Novel*, 1976, pp. 158-171. É necessário reconhecer, no entanto, que as tragédias de Shakespeare de forma alguma foram a única referência para a composição da personagem. O Satã de Milton, Fausto e o Prometeu de Goethe, os heróis descritos por Carlyle, e o livro *Mosses from an Old Manse*, de Hawthorne, são elencados pela crítica como outras referências utilizadas pelo autor. Um relato das leituras de Melville alguns anos antes e durante a escrita de *Moby-Dick* foi elaborado por seu biógrafo Hershel Parker: PARKER, H. “Sources and Influences on *Moby-Dick*.” In: MELVILLE, H. *Moby-Dick*. (Third Norton Critical Edition, Ed. Hershel Parker). New York: W. W. Norton & Company, 2018, pp. 501-510.

¹⁵ Para uma análise dos capítulos de *Moby-Dick* em que prevalece o discurso dramático, Cf. VOGEL, D. The Dramatic Chapters in *Moby Dick*. In: *Nineteenth-Century Fiction*, 1958, v. 13, n.3, pp. 239-247

Sobre a relação de *Moby-Dick* com o gênero épico: duas análises anteriores

Este artigo não é o primeiro a explorar os usos da forma da epopeia em *Moby-Dick*. Essa questão, como notou Christopher Stern, tem aparecido esporadicamente na fortuna crítica do romance desde a popularização das obras do autor em meados do século XX.

Desde 1950, quando Newton Arvin e Henry F. Pommer examinaram a questão em detalhe pela primeira vez, muitos críticos vieram a público chamar *Moby-Dick* de epopeia ou reconhecer que ele possui ligações significativas com a tradição épica. Mas também houve muitos que questionaram tal designação e, em vez disso, advocaram pela influência de algum outro gênero, particularmente tragédia, *romance* ou anatomia, ou uma combinação heterogênea de gêneros. Mesmo alguns que defendem ler o livro enquanto uma epopeia, como Arvin, ou, mais recentemente, John P. McWilliams, expressaram reservas quanto ao termo ou declararam que, em última instância, o livro foge a classificações genéricas. Claramente, os críticos de Melville estão longe de concordarem sobre o assunto, apesar do fato deste ser um dos textos mais analisados de toda a literatura americana. Até mesmo entre críticos que estão predispostos a ver o livro como uma epopeia, há desentendimentos acerca das qualidades que o fazem sê-lo.¹⁶

Similar ao que ocorre com as tentativas mais gerais de enquadrar a obra dentro de uma teoria dos gêneros literários, como demonstra Stern, a crítica contemporânea não apresenta um consenso acerca de como se constitui a relação do romance em questão com o discurso épico. A abordagem de Stern defende a ideia de que haveria duas tradições épicas articuladas no romance: uma antiga, baseada em Homero e *Beowulf*, que diria respeito ao confronto do homem com a natureza; e uma moderna, baseada em Dante e Milton, que diria respeito à jornada espiritual do homem em busca de elevação. Cada uma seria expressa por um dos protagonistas: Ahab e Ishmael, respectivamente. O autor também busca identificar em *Moby-Dick* arquétipos relacionados à jornada do herói solar descrita por Campbell, indicando, além do mitólogo, Jung e Mircea Eliade como suas referências teóricas.

Confirmando a constatação da falta de consenso a respeito da presença do discurso épico no romance, a análise que este artigo propõe se distancia bastante da proposta por Stern, visto que não busca relacionar o percurso dos protagonistas com os arquétipos característicos da jornada do herói épico, mas apresentar a forma da epopeia como um princípio de

¹⁶ STERN, C. "Sounding the Whale: Moby-Dick as an Epic Novel". In: BLOOM, H. (org.) *Herman Melville's Moby-Dick*. New York: Infobase publishing, 2007, p. 172. (Tradução nossa).

organização temático e estrutural na estrutura obra, em diálogo com a história do gênero romanesco no século XIX. Nesse sentido, uma análise de *Moby-Dick* que se aproxima mais do tipo de abordagem teórica proposto está presente no livro *Modern Epic: The World-system from Goethe to García Márquez*, escrito por Franco Moretti. Com uma carreira marcada pela pluralidade de abordagens em relação à história do romance, esse livro, cuja publicação precede à do artigo analisado anteriormente, busca agrupar no mesmo sistema classificatório justamente as obras que pareciam ter sido deixadas de fora naquele texto, e cujas estruturas narrativas foram por muito tempo consideradas anômalas, resistindo a análises formais baseadas no conceito de realismo. Dentre este grupo, que Moretti categorizou como ‘epopeias modernas’, estaria o romance de Melville.

Fausto, *Moby-Dick*, O Anel dos Nibelungos, *Ulysses*, Os Cantos, A Terra Árida, O Homem Sem Qualidades, Cem Anos de Solidão. Estes são monumentos. Textos sagrados que o Ocidente moderno sujeitou a um longo escrutínio, procurando neles o seu próprio segredo. A história literária, no entanto, está confusa quanto ao que fazer com elas. Não sabe classificá-las; as trata como fenômenos isolados: casos únicos, estranhezas, anomalias. O que, claro, é bem possível. Mas possível uma ou duas vezes, não em todos os casos. Com tantas e tão proeminentes anomalias, é bem mais provável que haja algo errado com a taxonomia inicial. (...) A ideia por trás deste livro, portanto, é que todas as obras mencionadas – em conjunto com outras que encontraremos no percurso – todas pertencem a um mesmo campo que denominarei ‘epopeia moderna’. ‘Epopeia’, por conta das várias semelhanças estruturais que a ligam a um passado distante (...). Mas epopeia ‘moderna’, porque há certamente mais que algumas descontinuidades: importantes o bastante, pelo menos em um caso – a dimensão supranacional do espaço representado – para ditarem a metáfora cognitiva do ‘texto-mundo’.¹⁷

O conceito de ‘totalidade épica’, analisado no primeiro capítulo do livro de Moretti a partir de passagens retiradas da *Estética* de Hegel, parece servir como fio condutor para boa parte de seu argumento. Uma marca distintiva de uma “epopeia moderna” seria a tentativa de um resgate, necessariamente precário, do sentido de completude da experiência humana que parecia haver no mundo das epopeias antigas. Uma das formas de obter esse efeito seria por meio de uma distensão espaço/temporal. O autor aponta como característica comum a essas narrativas seu desenvolvimento em um espaço geográfico que ultrapassa os limites estabelecidos pelos Estados e se torna capaz de representar a coexistência de culturas que

¹⁷ MORETTI, F. *Modern epic: the world-system from Goethe to García Márquez* (Transl. Quintin Hoare). London: Verso, 1996, p. 1. (Tradução nossa).

O mar, o leviatã e os selvagens...

parecem viver temporalidades distintas. Portanto, uma noção de assincronia com o tempo presente, obtida por meio da constituição de um espaço narrativo em expansão, seria uma das características fundamentais desse novo gênero. De acordo com Moretti, isso explicaria por que esse tipo de narrativa seria mais comumente encontrado em lugares caracterizados como ‘semiperiferias’, onde o desenvolvimento do capitalismo e a disseminação dos valores civilizacionais ainda coexistiam com organizações sociais e econômicas tradicionais, como a Alemanha pré-unificação de Goethe, os EUA de Melville, que ainda não havia abolido o trabalho escravo, e a América Latina. Esse seria seu argumento para referir-se a essas obras como textos-mundo, o que parece descrever de modo preciso o tipo de experiência espaço-temporal presente em *Moby Dick*. Com tripulantes provenientes de todas as partes do globo, o *Pequod* é comandado por imediatos americanos e um capitão impaciente e opressor, que percorre o planeta em busca da compleição de seu projeto pessoal de vingança. Em uma passagem do romance, Melville chega a sugerir que este tipo de organização estaria presente nas bases do desenvolvimento estadunidense:

O que acontece com a pesca de baleias dos Estados Unidos também acontece no exército e marinha mercante e militar dos Estados Unidos, e nos grupos de engenheiros empregados na construção de estradas de ferro e canais norte-americanos. Digo o mesmo porque, em todos esses casos, o norte-americano nativo fornece liberalmente o cérebro, e o resto do mundo generosamente fornece os músculos.¹⁸

O modo cosmopolita pelo qual Melville representa os Estados Unidos e sua pesca baleeira corrobora a ideia de Moretti de que, enquanto epopeia moderna, *Moby Dick* extrapola as fronteiras nacionais e estabelece um espaço em que coexistem comunidades em diferentes “estágios” de civilização. Este exemplo também serve para demonstrar como, no romance moderno, algumas estruturas ou temas da epopeia aparecem transformadas, perpassadas por uma ideia de que o efeito de totalidade, que parecia, aos olhos dos leitores modernos, tão natural ao mundo da epopeia, só poderia ser resgatado de modo precário ou até mesmo violento. Há uma alusão direta a essa relação violenta com um passado épico clássico na

¹⁸ Melville, H. *op. cit.*, 2016, p. 139

explicação do nome do navio *Pequod*: “você deve lembrar que era o nome da famosa tribo de índios Massachussets, atualmente tão extinta quanto os antigos medos”¹⁹.

A ideia de ‘totalidade’ nas definições modernas da epopeia: sobre o pequeno tratado de Goethe e Schiller

Ao longo do artigo, exploraremos mais algumas conceituações da epopeia que desenvolvem a percepção moderna de uma ‘totalidade’ inerente ao gênero, articuladas à investigação da forma do romance. Uma dessas definições, presente no curto ensaio de Goethe e Schiller intitulado “Tratado sobre a poesia épica e a poesia dramática”, servirá como ponto de partida para nossa análise subsequente. Elaborado por Goethe em 1797 a partir de discussões presentes nas correspondências entre os dois autores, este texto apresenta os elementos constitutivos da noção de “totalidade” épica de forma bastante sucinta. A escolha deste ensaio também se deve ao fato de Melville ser bastante familiar com a obra de Goethe, tendo lido não apenas algumas de suas obras literárias, mas também sua autobiografia e o livro *Conversações com Goethe*, de Eckermann, que é citado nos excertos de *Moby-Dick*.

Para os autores, a principal diferença entre os dois gêneros, expressa no primeiro parágrafo do ensaio, estaria no fato de que ‘o poeta épico representa os fatos como perfeitamente passados, e o poeta dramático como perfeitamente presentes’. Os autores também estabelecem o tipo de personagem ideal ao gênero épico:

As personagens que melhor lhe convêm [à epopeia] são as que não ultrapassaram esse grau de cultura em que a espontaneidade de ação nada deve se não a si própria, onde o homem não age ainda moral, política ou mecanicamente, mas pessoalmente.²⁰

Esse argumento parece corroborar a ideia de que a falta de individualidade que apresentam as personagens do romance, um dos fatores que o afastam da ideia de *novel* elaborada por Watt, está relacionada a sua proximidade com o gênero épico. Outra caracterização relevante para a análise da forma literária de *Moby-Dick* diz respeito aos cinco

¹⁹ *Ibidem*, p. 89.

²⁰ GOETHE, J. “Tratado sobre a poesia épica e a poesia dramática (1797)”. In: BORIE, M.; ROUGEMONT, M.; SCHERER, J. *Estética teatral, textos de Platão a Brecht* (Trad. Helena Barbas). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 243.

O mar, o leviatã e os selvagens...

recursos de aceleração e retardamento do tempo da história que estão presentes nos dois gêneros:

- 1) Os que fazem avançar a ação; pertencem especialmente à poesia dramática.
- 2) Os que afastam a ação do seu fim; pertencem particularmente à poesia épica.
- 3) Os que atrasam a ação, seja demorando o seu avanço, seja alongando o seu caminho; podem e devem ser utilizados pelos dois gêneros de poesia.
- 4) Os que reportam ao passado, e dão a conhecer os acontecimentos anteriores à época em que começa a ação do poema.
- 5) Os que antecipam o futuro e fazem adivinhar o que acontecerá depois da concretização da ação do poema. Estes dois motivos devem ser usados pelo poeta épico e pelo poeta dramático a fim de completar a sua obra.²¹

Como os últimos três motivos são compartilhados pelos dois gêneros, a diferenciação entre eles neste trecho é apresentada primordialmente pelos dois primeiros: o drama faria avançar a ação, enquanto a epopeia a desvia de seu fim. Essa distinção é importante para fundamentar nossa divisão da obra em dois polos, um épico e um trágico, centrados em Ishmael e Ahab, respectivamente. Desde que o *Pequod* deixa o porto de Nantucket, o narrador, como já foi mencionado, desaparece enquanto personagem, e não participa mais da ação principal, que em alguns capítulos chega a dispensar sua narração e assumir a forma do drama. Assim, é possível dizer que, na narrativa, os preenchimentos e bifurcações não são articulados de modo harmônico, mas separados entre esses dois polos. É a voz de Ishmael, então, a responsável por suspender a ação principal com a narração de eventos de menor importância e descrições detalhadas do ambiente. No caso de *Moby-Dick*, como já afirmamos, esses não são os únicos meios de causar esse efeito de distensão narrativa, havendo também capítulos semelhantes a ensaios ou verbetes enciclopédicos que funcionam como preenchimentos no romance.

A descrição da natureza, um dos modos mais convencionais de suspender a ação narrativa, também seria, por conta dessa diferença fundamental entre aceleração e retardamento, essencialmente diferente nos dois gêneros:

O poeta dramático é forçado a fixar a sua atenção sobre um único ponto, enquanto o poeta épico pode mover-se à sua vontade, e como se dirige

²¹ *Ibidem*, pp. 243-244

sempre à imaginação, representa a natureza inteira com ajuda das comparações, as quais devem ser usadas de modo muito sóbrio pelo poeta dramático.²²

A representação de fatos ‘perfeitamente passados’; heróis com um grau reduzido de individualidade, cuja ação não é atrapalhada pela dúvida ou reflexão; a utilização de mecanismos narrativos que suspendem ou retardam a ação; e a presença de descrições detalhadas que parecem dar conta de representarem a “natureza inteira”. Esses quatro tópicos apontados nesse curto ensaio fundamentariam boa parte da percepção moderna do gênero épico, estando presentes nas reflexões de autores como Auerbach, T. Mann, Bakhtin e Lukács. A partir das análises desses autores, investigaremos como esses tópicos relacionam-se com a estrutura narrativa e a organização temática do romance.

O oceano e a baleia

Em “A arte do romance”, um texto escrito por Mann a partir de uma palestra que ele havia ministrado em Princeton, o escritor estabelece uma analogia entre o “espírito da epopeia” e um de seus cenários mais característicos, o mar:

um espírito gigantesco e majestoso, expansivo, cheio de vida, vasto como o mar em sua monotonia balouçante, ao mesmo tempo grandioso e exato, sonoro e sabiamente racional; ele não quer o recorte, o episódio, quer o todo, o mundo com incontáveis episódios e detalhes em que se detém como se cada um deles importasse especificamente. Pois ele não tem pressa, tem um tempo infinito, é o espírito da paciência, da fidelidade, da perseverança, da lentidão que se torna prazerosa através do amor, o espírito do fastio que enfeitiça.²³

Parece haver uma afinidade natural entre a extensão do oceano e a sensação de totalidade gerada pela cadência da narrativa épica, que reserva tempo para descrever cada episódio com detalhe. Sua enorme amplitude lhe confere o potencial de servir de palco a infinitas aventuras, e seu eterno movimento oferece aos homens a experiência de vivenciarem o mesmo cenário que seus antepassados mais distantes. Em *Moby-Dick*, o oceano é o lugar que permite que a narrativa se separe do tempo ordinário e que seus heróis possam agir sem os

²² *Ibidem*, p. 243

²³ MANN, T. “A Arte do Romance”. In: *Travessia Marítima com D. Quixote*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pp. 136-7.

O mar, o leviatã e os selvagens...

constrangimentos da vida social cotidiana. Esse distanciamento é fundamental para que se atinja a ideia de que os acontecimentos sejam “perfeitamente passados”, isto é, percebidos como pertencentes a um tempo que não se conecta historicamente ao tempo presente.

Em “Epos e romance”, Bakhtin, fazendo menção ao ensaio de Goethe e Schiller, busca qualificar a relação da epopeia com a experiência narrativa temporal que ele chamou de “passado absoluto”. Para o autor, o mundo dos heróis épicos se separaria valorativamente do presente. O passado ao qual ele se refere é dado como completo e radicalmente apartado do mundo dos homens comuns, não havendo entre eles uma conexão histórica capaz de transpor essa ruptura, nem, a princípio, a possibilidade de que ele seja alterado ou reescrito a partir de qualquer investigação histórica ou elaboração imaginativa. Seu objeto narrativo seriam exclusivamente as lendas nacionais, vistas como expressão absoluta da constituição do grupo humano representado.

O mundo da epopeia é o passado heroico nacional, é o mundo das “origens” e dos “fastígios” da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos “primeiros” e dos “melhores”. (...) A epopeia, como gênero definido e notório, desde seu início foi um poema sobre o passado, e a orientação do autor (...) é a orientação de uma pessoa que fala sobre o passado inacessível, a disposição devota de um descendente. (...) O aedo e o ouvinte, imanescentes ao gênero épico, situam-se na mesma época e no mesmo nível de valores (hierárquicos), mas o mundo representativo dos personagens situa-se em um nível de valores e tempos totalmente diferente e inacessível, separado pela distância épica.²⁴

A definição oferecida por Bakhtin torna patente o fato de que, em *Moby-Dick*, a forma da epopeia aparece transformada pela experiência da modernidade própria ao gênero romanesco. Apesar de a fábula supostamente se passar na mesma época que seus leitores, das personagens objetivamente não serem “pais e ancestrais” e do episódio narrado não estar tradicionalmente associado a nenhuma lenda nacional, ao longo da jornada, a narrativa vai gradualmente afastando-se do tempo ordinário. Seus heróis passam a agir como se encarnassem primitivas forças da natureza, e a caça à baleia branca passa a ser entendida pelo narrador e por certas personagens como uma revolta atemporal da condição humana contra a existência de instâncias espirituais e metafísicas superiores. Também o *Pequod* vai se

²⁴ BAKHTIN, M. “Epos e Romance (Sobre a Metodologia do Estudo do Romance)”. In: *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec-Unesp, 1998, pp. 405-6.

constituindo como uma metáfora para o violento cosmopolitismo que constituiu os fundamentos da nação estadunidense, e que seria a razão tanto para seu sucesso quanto para sua derrocada. Essa mudança no estatuto axiológico da fábula, que lhe confere um sentido de atemporalidade semelhante ao das narrativas épicas ou mitológicas, é apenas possível porque o espaço do oceano permite que os heróis sejam descolados de qualquer vínculo com o cotidiano ordinário da sociedade humana e submetidos ao confronto direto com as forças da natureza.

Em “*Chronotropes of the Sea*”, Margaret Cohen parte do conceito bakhtiniano de cronótopo, que estabelece uma conexão entre espaço e tempo nas narrativas, para argumentar que, na modernidade, constituiu-se uma tradição literária composta por textos de diversos gêneros textuais que partilham das mesmas metáforas e relações espaço/temporais ligadas ao oceano:

Os cronótopos do mar revelam-se notoriamente constantes dentre vários subgêneros do romance, da ficção de aventura à doméstica e sentimental, do romance pré-moderno ao modernista. Eles também permanecem estáveis dentre as transformações históricas de cada subgênero. A estabilidade dos cronótopos marítimos se estende além do romance, à poesia e a escritos de viagem não-ficcionais. Tal continuidade indica que eles são estruturados por aspectos intrínsecos dos lugares que eles representam. Também aponta para o poder de padrões retóricos preexistentes de organizar a percepção e a representação tanto dos fatos quanto da ficção.²⁵

A autora destaca que o oceano não oferece apenas um cronótopo, mas várias possíveis dinâmicas espaço-temporais (o mar aberto, o navio, as águas costeiras, o porto, a ilha, *etc.*) que privilegiam metáforas e relações sociais específicas. Em *Moby-Dick*, prevalece o contraste entre dois cronótopos: o mar aberto, caracterizado pela infinidade de encontros que proporciona e liberdade de escolha em relação aos caminhos percorridos, e o navio, que estabelece uma comunidade humana baseada em uma rígida hierarquia de trabalho.

De acordo com Cohen, da antiguidade ao século XX, seria característico do cronótopo do mar aberto a possibilidade do encontro com horrores desconhecidos. No romance, essa parece ser uma dimensão importante da atemporalidade do oceano. Na maioria das vezes em que a infinitude e eternidade do mar são descritas, há menções aos horrores primordiais que

²⁵ COHEN, M. “Chronotropes of the Sea”. In: MORETTI, F. (Org.) *The Novel (vol. 2: forms and themes)*. New Jersey: Princeton University Press, 2006, p. 649.

O mar, o leviatã e os selvagens...

são ocultos por esse cenário. O primeiro momento em que tal padrão ocorre encontra-se logo no primeiro capítulo, quando Ishmael justifica sua vontade de trabalhar em um baleeiro:

Por que quase todo rapaz forte e saudável e provido de espírito forte e saudável, numa ocasião ou noutra, fica louco para ir para o mar? Por que em sua primeira viagem como passageiro você sentiu aquela vibração mística, quando lhe disseram que você e o navio estavam fora do alcance dos olhos da terra? Por que os antigos Persas consideravam o mar sagrado? Por que os Gregos lhe atribuíam uma divindade especial, o próprio irmão de Jove? Tudo isso certamente tem um significado. E ainda mais profundo é o significado da história de Narciso, que, por não conseguir chegar à imagem provocativa e difusa que viu na fonte, nela mergulhou e se afogou. É a imagem do insondável fantasma da vida; e esta é a chave de tudo.²⁶

As alusões às divindades gregas e persas do mar rapidamente dão lugar à reflexão de que esse cenário reserva algo que sempre estará inacessível aos homens. A ideia de totalidade perdida característica das “epopeias modernas” é ilustrada de forma patente nessa passagem, e aparece intrinsecamente conectada ao cronótopo do oceano. Em outra passagem, a contemplação das formas primordiais que estão presentes no mar leva o menino Pip, que estava perdido no mar após ter caído do seu bote, a perder completamente a sanidade:

O mar zombador tinha-lhe poupado o corpo finito, mas afogara o infinito de sua alma. Não a afogara por completo. Antes a levava viva para as profundezas maravilhosas, onde as formas estranhas do mundo primitivo intacto passavam de um lado para o outro diante de seus olhos passivos; e a sereia avarenta, a Sabedoria, revelou-lhe os tesouros que acumulara; e entre as eternidades alegres, insensíveis e sempre juvenis, Pip viu as multidões de insetos de corais, deuses onipresentes, que do firmamento das águas seguravam os orbes colossais. Viu o pé de Deus no pedal do tear e falou com ele; e por isso seus companheiros de bordo consideraram-no louco.²⁷

O tema do oceano também permite a aproximação entre duas tradições épicas distintas no romance, que servem como matrizes de exemplos e metáforas às reflexões de Ishmael durante toda a narrativa: a hebraica e a grega²⁸. Considerando sua origem a partir do dilúvio, a antiguidade do mar torna-se também uma lembrança de que os homens sempre estiveram submetidos aos caprichos de uma entidade superior vingativa:

²⁶ Melville, H. *op. cit.*, 2016, p. 29

²⁷ *Ibidem*, p. 425.

²⁸ Para uma comparação entre esses dois tipos de epopeia, Cf. AUERBACH, E. "A cicatriz de Ulisses". In: *Mímesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 1-20.

O primeiro barco de que temos notícia flutuou num oceano que, em vingança digna de um português, inundou um mundo inteiro sem nem deixar sequer uma viúva. Aquele mesmo oceano se agita agora; aquele mesmo oceano destruiu os navios naufragados do ano passado. Sim, mortais insensatos, o dilúvio de Noé ainda não cessou; dois terços do belo mundo ele ainda cobre.²⁹

A principal “forma primordial” no romance, que melhor serve de metáfora para a busca impossível de uma totalidade da experiência humana, é, sem dúvida, a baleia. A relação entre a atemporalidade dos dois pode ser percebida pela repetição da palavra ‘rolar’ no início e no fim da obra. Antes dos excertos, o autor apresenta duas etimologias da palavra ‘whale’ que demonstram que ela deriva desse verbo:

“WHALE (BALEIA). Sueco e dinamarquês *hvalt*. Este animal recebe esse nome por ser redondo e roliço (*roundness or rolling*); pois em dinamarquês *hvalt* significa ‘arqueado’ ou ‘abobado’”. Dicionário Webster. “Whale. Provém de forma mais direta do holandês e do alemão ‘Wallen aqui Walw-ian: girar, rolar.” Dicionário Richardson.³⁰

A baleia rola, do mesmo modo como, no fim do livro, o mar “voltou a rolar como rolava há cinco mil anos”³¹. Imediatamente após essas definições, a palavra “baleia” é apresentada em várias línguas diferentes, sendo as primeiras duas o hebraico e o grego. Ishmael se esforça para demonstrar que o leviatã é uma figura quase tão antiga e duradoura quanto o próprio mar, cujo encontro dignificou o nome de diversos heróis da tradição, como Perseu, Jonas, Hércules e até São Jorge, que segundo ele teria matado uma baleia no lugar de um dragão³². Esse argumento demonstra o modo irônico pelo qual a narrativa constrói a imagem da baleia como uma forma essencial da natureza que estivera presente em momentos fundamentais da tradição humana. Essa ironia também pode ser percebida no capítulo dedicado à cetologia, quando Ishmael, que se propõe a descrever as diversas espécies de baleia do modo mais acurado possível, defende que a baleia não seria um mamífero, mas um peixe diferente que possui pulmões e sangue quente, utilizando a história de Jonas como um argumento de autoridade³³; ou ainda quando o narrador insiste em afirmar que, mesmo com toda a caça

²⁹ Melville, H. *op. cit.*, 2016, p. 299.

³⁰ *Ibidem*, p. 12.

³¹ *Ibidem*, p. 591.

³² *Ibidem*, pp. 272-4

³³ *Ibidem*, p. 155

O mar, o leviatã e os selvagens...

predatória que há, a baleia jamais desapareceria nem sua população não seria alterada de forma significativa³⁴.

Por todo o romance, as descrições anatômicas e ensaísticas das diversas partes da baleia e dos diferentes aspectos de sua caça correspondem a uma parte considerável dos preenchimentos narrativos. Assim como o mar, que sempre reservou mistérios que estão fora do alcance dos homens, o mesmo ocorre com o leviatã. Ishmael declara a impossibilidade de conhecer todos os aspectos da baleia diversas vezes durante a obra, mas esse argumento chega ao paroxismo no capítulo “A cauda”, em que até mesmo a parte posterior do animal é envolta em mistério pelo narrador:

Quanto mais eu penso nessa cauda poderosa, mais lamento a minha pouca habilidade em descrevê-la. Há nela certos gestos que, embora pudessem dignificar a mão de um homem, permanecem totalmente inexplicáveis. Num bando grande, esses gestos são tão extraordinários que escutei caçadores dizendo que são parecidos com os sinais e símbolos da maçonaria; que a baleia, de fato, por esses métodos conversa inteligentemente com o mundo. (...) Por mais que a disseque, não consigo ir além da superfície da sua pele; não a conheço, jamais a conhecerei. Mas se dessa baleia nada nem sobre sua cauda, como compreender sua cabeça? Ainda mais, como compreender o seu rosto, se rosto ela não o tem? Tu me verás pelas costas, a minha cauda, ela parece dizer, porém a minha face não se verá. Mas não consigo ver direito o seu traseiro, e por mais que haja indícios de um rosto, digo e repito, ela não tem.³⁵

Essa passagem demonstra de modo bastante evidente a relação do tema da baleia com a ideia de uma totalidade perdida. Buscando ressaltar esse caráter totalizante que é conferido à imagem da baleia no romance, Robert Zoellner propõe o conceito de “leviatanismo” para analisar a presença dessa figura em sua composição temática. Para Zoellner, cuja análise investiga as diversas referências a teorias filosóficas e epistemológicas no romance, este termo indica que, no discurso de Ishmael, o leviatã extrapola suas conotações materiais para tornar-se um princípio metafísico inerente ao universo³⁶. Essa operação é realizada de modo mais evidente entre os capítulos 55 e 57, que tratam das representações das baleias realizadas pelos homens e das imagens das baleias presentes na natureza. No capítulo 55, “Das representações monstruosas de baleias”, Ishmael realiza seu típico percurso argumentativo: começa por

³⁴ *Ibidem*, pp. 478-81.

³⁵ *Ibidem*, p. 399.

³⁶ Cf. ZOELLNER. R. *The Salt-Sea Mastodon: A Reading*. Los Angeles: California University Press, 1973, p. 38.

demarcar a incontestável antiguidade do assunto discutido, referindo-se às “mais antigas esculturas hindus, egípcias e gregas”, para depois concluir que nem as representações tradicionais nem as modernas podem dar conta de expressarem a verdadeira forma da baleia, já que “um Leviatã com vida jamais flutuou o bastante para que se fizesse o seu retrato”³⁷. No capítulo 57, é a própria natureza que representa o animal em suas mais diversas paisagens:

Nas regiões descarnadas e encaveiradas da terra, onde, ao pé dos altos penhascos escarpados, massas rochosas se espalham em conjuntos fantásticos sobre a planície, com frequência se descobrem imagens como que de formas petrificadas do Leviatã parcialmente imersas na vegetação, que um dia de vento faz quebrar contra elas numa arrebentação de ondas verdes. E ainda, nas regiões montanhosas, onde o viajante sempre está cingido por anfiteatrais alturas; aqui e ali, de algum venturoso ponto de vista, captam-se transitórios lampejos de perfis de baleias delineados ao longo dos sulcos ondulantes. (...). Assim no Norte estive no encaço do Leviatã, dando voltas ao redor do polo, com as revoluções dos pontos luminosos que primeiramente o delinearão para mim. E, sob refulgentes céus antárticos, abordei o navio dos Argonautas e juntei-me à caçada da baleia cintilante, muito além dos domínios da hidra e dos peixes. Com âncoras de fragata a servir de freios, e feixes de arpões por esporas, quisera ser capaz de montar naquela baleia e subir ao mais alto firmamento, para ver se os céus fabulosos, com suas inúmeras tendas, estão realmente acampados além de minha visão mortal.”³⁸

Onde quer que os segredos mais profundos da existência estejam escondidos, onde quer que habitem as formas primordiais, seja no fundo do oceano, para onde Ahab é arrastado, ou na imensidão celeste que Ishmael anseia percorrer, a baleia, que conecta todos esses mundos, é o único veículo capaz de levar o homem a essas dimensões, ainda que apenas na morte ou na contemplação imaginativa. O narrador ainda defende que sua caça foi o principal fator de integração entre os diversos povos humanos do globo, o que corrobora com a ideia de Moretti de que, na literatura da modernidade, as formas épicas são frequentemente combinadas à ideia de um sistema-mundo:

Afirmo sem medo que o filósofo cosmopolita não pode, por mais que se esforce, demonstrar uma influência pacificadora que, nos últimos sessenta anos, tenha operado mais efetivamente sobre o vasto mundo, tomado como um todo único, do que a sublime e grandiosa atividade da pesca de baleias. (...) Durante muitos anos, o baleeiro foi o pioneiro descobridor das mais remotas e menos conhecidas partes da terra. Explorou oceanos e

³⁷ Melville, H. *op. cit.*, 2016, p. 287.

³⁸ *Ibidem*, p. 295.

O mar, o leviatã e os selvagens...

arquipélagos que não estavam nos mapas, onde Cook e Vancouver jamais tinham navegado. (...) As viagens aos Mares do Sul, de que tanto se vangloriam, para os nossos heróis de Nantucket eram somente rotina. Frequentemente, algumas aventuras às quais Vancouver dedica três capítulos eram consideradas indignas de ser mencionadas no simples diário de bordo. Ah, o mundo! Oh, o mundo!³⁹

O oceano, enquanto cronótopo que permite o afastamento absoluto do tempo normal e do mundo cotidiano, e a baleia, enquanto uma forma primordial que atesta uma continuidade entre o tempo atual e um passado remoto, são essenciais para a construção, ainda que problemática, da totalidade épica na obra. A descrição detalhada de ambos, que afasta a narração da ação principal, é também fundamental para que se tenha a impressão de que este romance, como as epopeias, busca representar “a natureza inteira”.

O “Selvagem Aquiles”

Dos quatro tópicos elencados a partir do ensaio de Goethe, o único que ainda não foi suficientemente abordado nessa análise de *Moby-Dick* é o estatuto particular das personagens da epopeia, caracterizados por um “grau de cultura” no qual a personalidade não apresenta cisão entre ação e pensamento, cada um de seus atos parecendo autêntico e espontâneo. No início de seu *Teoria do Romance*, Lukács comenta a integração perfeita entre sujeito e mundo que, em sua visão, constitui o gênero épico:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas (...). Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado a si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada. (...) Eis por que a filosofia (...) é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação. Eis por que os tempos afortunados não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda a filosofia. Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma. Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o

³⁹ *Ibidem*, p. 128.

real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia.⁴⁰

Para Lukács, não haveria, nos heróis da epopeia, cisão alguma entre interioridade e exterioridade, consciência e ação. A atividade filosófica, portanto, não teria sentido em seu mundo, já que o sentido de cada evento e cada gesto é percebido de forma imanente por todos que dele participam. A definição de Lukács indica que o gênero épico é entendido pelo autor a partir da ruptura que há entre sua estrutura e a experiência da modernidade que teria originado o romance. Assim, ele é caracterizado justamente pelo que dele se teria ‘perdido’: a possibilidade de uma integração harmônica entre sujeito e ambiente.

Comparando as personagens de *Moby-Dick* com a definição de herói épico oferecida por Lukács, que parece estar em consonância com a desenvolvida por Goethe e Schiller, nota-se que alguns aproximam-se mais e outros menos dessa caracterização. Ishmael, por exemplo, aparenta-se muito mais a um herói moderno, visto que nele há um desequilíbrio que favorece a ação interior (a reflexão e contemplação) em detrimento da exterior, e pelo fato de que ele quase não oferece relatos de sua presença corporal no navio. Ishmael, certamente, é um sujeito cindido por sua consciência, e oferece diversos exemplos disso ao longo do romance. E quanto a Ahab? Por mais que demonstre bem mais disposição para a ação que Ishmael, seus monólogos aflitos em sua própria cabine, que evidenciam sua solidão e isolamento em relação ao resto do mundo, e o modo como encara a baleia branca, como sendo a manifestação física das essências que ele metafisicamente não consegue alcançar, o afastam da definição de Lukács. Há uma personagem, no entanto, que cumpre todos os requisitos para ser classificado como herói épico: o selvagem Queequeg. De fato, há no romance uma descrição do polinésio que até apresenta a mesma relação entre filosofia e decadência presente na análise de Lukács:

E além de tudo isso o Pagão tinha uma certa altivez de postura, que nem mesmo sua incivilidade conseguia atrapalhar. Parecia um homem que nunca tinha se curvado diante de alguém, nem tido credores. Se isso se devia ao fato de estar sua cabeça raspada, deixando a testa mais livre e brilhante, não arriscarei dizer; mas certo era que sua cabeça era frenologicamente excelente. Pode parecer ridículo, mas me lembrava a cabeça do general Washington, como vista nos bustos mais conhecidos. (...) Era um homem que estava a mais de vinte mil milhas de sua terra, a caminho do cabo Horn – que era o único caminho para se chegar lá – jogado no meio de pessoas que para

⁴⁰ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 25-6.

ele eram tão estranhas como se estivesse no planeta Júpiter; e, ainda assim, ele parecia bem à vontade; preservando ao máximo sua serenidade; satisfeito com sua própria companhia; sempre igual a si mesmo. É certo que isso era um toque de boa filosofia; embora ele sem dúvida tivesse ouvido falar de algo parecido. Mas, talvez, para sermos verdadeiros filósofos, a nós, mortais, fosse necessário viver sem termos consciência disso. Tão logo um homem se apresenta como filósofo, concluo que, como a velha dispéptica, ele deve ter “estragado o aparelho digestivo”⁴¹

Outros aspectos dessa descrição de Queequeg merecem atenção nesta investigação da presença de motivos épicos associados a esta personagem. Primeiro, o comentário de que ele “nunca tinha se curvado diante de alguém, nem tido credores” sugere que a rede de interdependências da sociedade moderna é contrária à noção de autossuficiência presente na representação dos heróis antigos. A menção a George Washington, que aparece de forma tão inesperada, o associa ao maior símbolo heroísmo nacional dos EUA, um componente essencial de seu mito fundador. Além disso, o comentário de que Queequeg é “sempre igual a si mesmo” parece uma análise precisa dessa integração entre o herói épico e o seu mundo que é sentida na modernidade. A falta de cisão entre intelecto e ação é demonstrada nas duas ocasiões em que Queequeg se atira imediatamente ao mar após ver outra pessoa cair, não hesitando pôr sua vida em risco para salvar alguém do afogamento. Analisando essa ausência de cisão entre interior e exterior característica dos heróis da epopeia, Auerbach, em sua análise comparativa da escrita homérica com a do Velho Testamento, define o que seria “impulso fundamental do estilo homérico”:

representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. O mesmo ocorre com os processos psicológicos: nada deles deve ficar oculto ou inexpresso. Sem reservas, bem-dispostos até nos momentos de paixão, as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo que o leitor o saiba. Acontecem muitas coisas espantosas nas poesias homéricas, mas nunca tacitamente; Polifemo fala com Ulisses; este fala com os pretendentes, quando começa a matá-los; prolixamente, Heitor e Aquiles falam, antes e após a luta; e nenhum discurso é tão carregado de medo ou de ira que nele faltem ou se desordenem os instrumentos da articulação lógica da língua.⁴²

⁴¹ Melville, H. *op. cit.*, 2016, pp. 70-2.

⁴² AUERBACH, E. *op. cit.*, 2013, p. 4

Queequeg, apesar de suas histórias e comentários relatados por Ishmael, fala muito pouco de forma direta no romance, mas em seu caso isso parece reforçar, e não comprometer, a ideia de sua integração completa com o ambiente. Melville leva a ideia de uma indiferença entre interioridade e exterioridade nos heróis épicos ao limite em sua descrição das tatuagens do selvagem:

E essa tatuagem fora obra de um finado profeta e vidente de sua ilha, o qual, mediante sinais hieroglíficos, escrevera em seu corpo uma teoria completa dos céus e da terra e um tratado místico sobre a arte de alcançar a verdade; de modo que Queequeg, por seu próprio corpo, era um enigma a ser decifrado; uma maravilhosa obra em volume; mas cujos mistérios nem ele próprio poderia ler, ainda que seu próprio coração pulsante batesse contra eles.⁴³

Assim, não há de fato nada que não esteja literalmente expresso na exterioridade do polinésio. Além disso, com sua linhagem nobiliárquica, compleição física excepcional e coragem absoluta, Queequeg objetivamente destoa muito pouco dos heróis épicos tradicionais. Se o próprio Aquiles, falando em grego arcaico, fosse transportado para a sociedade norte-americana da época, é bem provável que se tornasse arpoador, é o que sua figura dá a sugerir. Esta relação entre os heróis antigos e os selvagens se manifesta de modo evidente em outra passagem do romance. No capítulo em que Ishmael defende que a arte do entalhe é uma atividade que se manifesta no homem em decorrência de sua condição de selvageria, o herói da *Ilíada* é mencionado como exemplo:

O longo exílio da cristandade e da civilização inevitavelmente devolve o homem àquela condição na qual Deus o colocou, i.e., a chamada selvageria. O verdadeiro caçador de baleias é tão selvagem quanto um iroquês. (...) Ora, um dos traços característicos do selvagem, nas horas em que está em casa, é a sua fantástica e paciente engenhosidade. Uma clava guerreira, um antigo remo do Havaí, com os seus múltiplos e elaborados entalhes, são monumentos tão grandiosos da perseverança humana quanto um léxico latino. (...) Como o selvagem do Havaí, assim também o é o selvagem marinheiro branco. Com a mesma paciência maravilhosa, e com o mesmo único dente de tubarão, com seu único e pobre canivete, ele fará uma escultura de osso, não tão bem acabada, mas cujo labirinto do desenho é tão intrincado quanto o do selvagem grego, do escudo de Aquiles; e repleta do espírito e de sugestões bárbaras como as estampas daquele bom e velho selvagem holandês, Albert Dürer.⁴⁴

⁴³ Melville, H. *op. cit.*, 2016, p. 499.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 294.

O mar, o leviatã e os selvagens...

A proximidade entre o herói da epopeia e o selvagem sem dúvida não era nenhuma novidade na época do autor, visto que, desde o século XVI, há o reconhecimento nos habitantes do Novo Mundo dessa comunhão entre corpo, mente e natureza que é característica do gênero épico. O ensaio “Sobre os canibais”, de Montaigne, cuja obra era muito apreciada por Melville, é sem dúvida um dos textos que exploram essa ideia de uma integração do homem selvagem com a natureza de forma mais paradigmática, com o qual o autor certamente tinha familiaridade. Esses motivos também já haviam sido explorados por Melville anteriormente, que havia iniciado sua carreira literária com a publicação dos romances orientalistas *Typee* e *Omoo*, que, baseados em uma ficcionalização de suas próprias experiências enquanto marinheiro, tratam de seu encontro com os nativos da Polinésia.

Há, porém, duas características essenciais do modelo de homem selvagem que oferece um contraponto às descrições apolíneas que estabelecem sua semelhança com os heróis antigos: seu canibalismo e sua predisposição à violência. Em “*Queequeg's voice: or, can Melville's savages speak?*”, Dirk Vanderbeke chama atenção ao fato de que, mesmo que Queequeg e o estalajadeiro tenham dado provas de que ele era inofensivo aos outros homens, não se pode negar a inclinação natural para a violência que é expressa tanto em sua fala quanto em seus gestos:

Ao todo, ouvimos a voz de Queequeg apenas uma dúzia de vezes no livro. Ao todo, nessas passagens ele utiliza a palavra ‘matar’ oito vezes, e apesar de pelo romance seu cachimbo *tomahawk* ser usado apenas para fumar, as declarações de Queequeg enfatizam a lâmina e seu possível uso como arma letal.⁴⁵

Vanderbeke também utiliza como exemplo a cena em que, em meio a um cardume com um filhote recém-nascido, a caça subitamente dá lugar a um momento de calma em que os marinheiros contemplam a cena de um filhote amamentando. Queequeg, no entanto, parece alheio a esse momento de ternura e, quando vê o cordão umbilical do recém-nascido, o confunde com a linha do arpão e imediatamente se agita para puxá-la: “a linha da vida é confundida com uma linha da morte.”⁴⁶ Essa dualidade entre a exaltação do corpo e da coragem dos selvagens e a condenação de suas práticas canibais, descrita por Certeau como

⁴⁵ VANDERBEKE, D. “Queequeg's Voice: Or, Can Melville's Savages Speak?”. In: *Leviathan: a Journey of Melville Studies*, v. 13, n. 1, p. 60. (Tradução nossa).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 60.

um conflito entre as visões apolíneas e demoníacas dos habitantes do Novo Mundo⁴⁷, aparece também nas descrições dos outros selvagens do navio. Em meio aos elogios ao porte físico dos dois outros arpoadores, Tashtego é comparado ao “Príncipe das Potências do Ar”⁴⁸, e Daggoo a Assuero⁴⁹. Assim, a descrição destes personagens em *Moby-Dick* corrobora com o modo pelo qual, de acordo com Bhabha, o discurso colonial projetava na figura do selvagem, enquanto alteridade, uma dualidade entre inocência e violência que o fixava discursivamente enquanto um contraponto à imagem que o Ocidente moderno tinha de si próprio.

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de "fixidez" na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca.⁵⁰

A presença de heróis selvagens marcados pela dualidade entre virtude e violência, assim como os outros mecanismos analisados neste artigo, também auxilia na ideia de que a construção do efeito de totalidade épica no romance ocorre de modo fundamentalmente problemático. A figura de Queequeg oferece um exemplo claro do lugar periférico que restou à possibilidade de uma vida heroica na modernidade, relegada às margens do sistema-mundo que ainda permitem que experiências temporais tradicionais sobrevivam, e que os indivíduos escapem da rede de inter-relações que constituem o cotidiano da cultura burguesa, para poderem agir de modo puramente espontâneo e irrestrito. Contudo, esse processo não é apresentado apenas de uma forma nostálgica na narrativa. Apesar de ser glorificada em certas partes do discurso de Ishmael, a condição de selvageria, em *Moby-Dick*, está necessariamente atrelada a alegorias diabólicas, a um excesso de violência nas relações sociais e à prática do canibalismo, em consonância com o discurso colonial da época.

Assim, tal como o oceano e a baleia, o modo como os selvagens são representados no romance lembra que um retorno ao tempo da epopeia não significa o reencontro idílico com um Éden perdido no qual tudo integra-se de forma harmônica, mas sim com a eterna condição

⁴⁷ Cf. CERTEAU, M. "Montaigne's 'Of Cannibals': the savage 'I'". In: *Heterologies* (transl. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 67- 79.

⁴⁸ Nome dado a Satanás em Efésios 2:2. Melville, H. *op. cit.*, 2016, p. 138

⁴⁹ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁰ BHABHA, H. "A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo". In: *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 105

O mar, o leviatã e os selvagens...

decaída do homem, sujeito ao “canibalismo universal” da natureza e ao jugo de formas primordiais opressoras que nunca estiveram nem nunca estarão ao alcance de sua compreensão.

Conclusão: Melville leitor de Homero

A investigação de como se constituiu uma conceituação moderna do gênero épico é crucial para que se possam descrever os diversos modos pelos quais essa forma antiga é articulada por Melville na estrutura de *Moby-Dick*. Quase todo romance, em última instância, deve à forma da epopeia sua capacidade de estender a narração quase que infinitamente por meio de mecanismos de suspensão da ação, associados ao uso de preenchimentos narrativos que possibilitam que cada assunto seja desenvolvido da forma mais completa possível. Na obra, são esses preenchimentos, frequentemente associados a formas discursivas não-ficcionais como o ensaio e o verbete enciclopédico, que constituem a maior parte da voz narrativa de Ishmael, e que frequentemente tematizam a relação do homem com formas primordiais que o conectam a um “passado absoluto” valorativamente apartado do tempo ordinário, como ocorre com os temas ligados ao oceano e à baleia.

Como notado por Moretti, o estabelecimento de um amplo espaço geográfico no romance, característico do cronótopo do oceano, é o que o permite transmitir um sentido de atemporalidade capaz de fazer com que o *Pequod* se transforme em uma metáfora para a violência e a ganância constitutivas da nação norte-americana, e que a luta de Ahab contra a baleia branca passe a simbolizar a revolta de toda a humanidade contra tudo aquilo que parece sempre lhe escapar à experiência.

Se a epopeia, a partir do final do século XVIII, passou a ser descrita com base na noção de uma totalidade imanente teria sido perdido na modernidade, o modo pelo qual diversos aspectos desse gênero são empregados no romance sugere que, para Melville, essa totalidade na verdade nunca esteve disponível aos homens, e o que de fato os conecta a seus ancestrais mais remotos é justamente a sujeição às mesmas forças superiores opressivas, das quais o oceano serve como prova irrefutável. Assim, a caracterização do gênero épico que parece orientar o modo pelo qual seus elementos são incorporados à estrutura do romance não só apresenta o modo nostálgico pelo qual o mundo da epopeia era compreendido em sua época,

como também se distancia criticamente dessa representação para reconhecer que ela muito provavelmente não passa de uma invenção da própria modernidade.

A proximidade entre o herói épico e o selvagem, expressa de modo evidente na figura de Queequeg, é também outro indício de que, no romance, o anseio pelo retorno de uma integração entre sujeito e mundo característica do gênero épico é encarada de modo particularmente irônico. A inserção do selvagem em um sistema-mundo exploratório e a ênfase na dualidade entre perfeição física e predisposição à violência também sugerem que essa integração só seria possível em um mundo com relações sociais extremamente rudimentares, no qual não existissem as redes de interdependência que caracterizam a sociedade moderna.

Para concluir esta reflexão, cabe uma rápida menção à análise realizada por Robert Lewis das anotações deixadas pelo autor em uma edição dos poemas homéricos que ele teria comprado em 1858, 7 anos após a publicação de *Moby-Dick*. De acordo com Lewis, os comentários e marcações deixados por Melville no volume sugerem uma (re)leitura inusitadamente pessimista desses poemas, que, assim como a interpretação da fábula de Jonas presente no romance, enfatiza os momentos nos quais os heróis se veem à mercê de forças opressivas muito maiores do que eles. A leitura de Melville afasta-se da tradicional visão idílica do homem épico integrado em seu mundo⁵¹ para lembrar que este é um mundo no qual a morte, a solidão e a tristeza constituem uma parte significativa da aventura dos heróis: a *Íliada* se inicia com Aquiles decidindo isolar-se da sua sociedade após sofrer uma injustiça, e termina com ele arrastando violentamente o corpo do rival e depois chorando pela morte de Pátroclo junto a seu inimigo. Odisseu também experimenta a solidão após testemunhar a morte e a perdição de todos os seus marujos, sendo arrastado para longe de sua família por dez anos por ter atizado a ira de entidades superiores. O pessimismo interpretativo que Lewis afirma ter orientado a leitura de Melville dos poemas homéricos é também um fator constitutivo do uso de elementos do gênero épico em *Moby-Dick*. Nos capítulos finais, os selvagens arpoadores acompanham o capitão na caçada diabólica à baleia monstruosa, e terminam todos engolidos pelo impiedoso oceano.

⁵¹Para demonstrar como as anotações de Melville destoam do modo como as obras homéricas eram popularmente lidas em sua época, ele menciona um comentário presente em um ensaio de Emerson, feito apenas um ou dois anos antes de Melville, que enfatiza seu tom “alegre” e “ensolarado”. Cf. LEWIS, R. “Melville on Homer”. In: *American Literature*, v. 22, n. 2, 1950, p. 169.

O mar, o leviatã e os selvagens...

A investigação efetuada neste artigo dos diferentes modos pelos quais a forma da epopeia está presente na estrutura do romance evidencia o argumento que, em *Moby Dick*, o uso desta forma discursiva associa-se à tentativa de um resgate precário de uma integração perdida do homem com o mundo, afirmando uma espécie de mitologia da modernidade ocidental que busca defini-la a partir daquilo que ela teria perdido.

Referências

1. Obras literárias:

MELVILLE, H. *Moby-Dick*. (Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza). São Paulo: Cosac Naify, 2016

MELVILLE, H. (*Third Norton Critical Edition*, Ed. Hershel Parker). New York: W. W. Norton & Company, 2018.

2. Bibliografia:

AUERBACH, E. *Mímesis A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARBOUR, J. The Composition of *Moby-Dick*. In: *American Literature*, v. 47, n. 3, 1975, pp. 343-360.

BAKHTIN, M. "Epos e Romance (Sobre a Metodologia do Estudo do Romance)". In: *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Hucitec-Unesp, 1998, pp. 397- 428.

BHABHA, H. "A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo". In: *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, pp. 105-128.

CERTEAU, M. "Montaigne's 'Of Cannibals': the savage 'I'". In: *Heterologies (transl. Brian Massumi)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp.67-79.

CLARK, M. "Blending Cadences: Rhythm and Structure in 'Moby-Dick'". In: *Studies in the Novel*, 1976, pp. 158-171.

COHEN, M. "Chronotopes of the Sea". In: MORETTI, F. *The Novel (vol. 2: forms and themes)*. New Jersey: Princeton University Press, pp. 647-666.

ELDRIDGE, H. "Careful Disorder": The Structure of Moby-Dick. In: *American Literature*, Vol. 39, No. 2, 1967, pp. 145-162

FRUSCIONE, Joseph. 'What Is Called Savagery': Race, Visual Perception, and Bodily Contact in Moby-Dick. In: *Leviathan: A Journey of Melville Studies*, 2008, v. 10, n. 1, pp. 3-24.

FRYE, N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1975

FUSILO, M. Epic, Novel. In: MORETTI, F. *The Novel (vol. 2: forms and themes)*. New Jersey: Princeton University Press, pp. 32-64.

GALLAGHER, C. "The Rise of Fictionality". In: Moretti (Org.). *The Novel (Vol. 1): History, Geography and Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2006, pp. 336-363.

GOETHE, J. "Tratado sobre a poesia épica e a poesia dramática (1797)". In: BORIE, M.; ROUGEMONT, M.; SCHERER, J. *Estética teatral, textos de Platão a Brecht (Trad. Helena Barbas)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 242-45.

HILBERT, B. 'The Truth of the Thing: Nonfiction in Moby-Dick.'. In: *College English*, v. 48, n. 8 (1986), 824-831.

KIENING, C. *O sujeito selvagem: pequena poética do Novo Mundo*. São Paulo: Edusp, 2014

LEWIS, R. "Melville on Homer". In: *American Literature*, v. 22, n. 2, 1950, pp. 166-176.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2006

MANN, T. "A Arte do Romance". In: *Travessia Marítima com D. Quixote*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pp. 132-147.

MORETTI, F. *Modern epic: the world-system from Goethe to García Márquez (Transl. Quintin Hoar)*. London: Verso, 1996.

_____. MORETTI, F. "O século sério". In: *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 823-63.

MONTAIGNE, M. "Sobre os Canibais". In: MONTAIGNE, M. *Ensaaios*. (Org. M. A. Screech, Tradução e notas de Rosa Freire d'Aguiar). Companhia das Letras, 2017, pp. 139-156.

OLSON, C. *Call Me Ishmael*. San Francisco: City Lights Books, 1947.

PARKER, H. "Sources and Influences on Moby-Dick." In: MELVILLE, H. *Moby-Dick*. (Third Norton Critical Edition, Ed. Hershel Parker). New York: W. W. Norton & Company, 2018, pp. 501-510.

PETTEY, H. "Cannibalism, Slavery, and Self-Consumption in Moby-Dick". In: BLOOM, H. (org.) *Herman Melville's Moby Dick*. New York: Infobase publishing, 2007, pp. 25-51.

O mar, o leviatã e os selvagens...

RICE, J. 'Moby-Dick' and Shakespearean Tragedy. In: *Centennial Review*, 1970, v. 14, n. 4, pp. 444-468.

ROSENBERRY, E. 'Moby-Dick': Epic Romance. In: *College Literature*, v. 2, n. 3, 1975, pp. 155-170.

STERN, C. "Sounding the Whale: Moby-Dick as an Epic Novel". In: BLOOM, H. (org.) *Herman Melville's Moby-Dick*. New York: Infobase publishing, 2007, pp. 171-199.

STEWART, G. The Two Moby-Dicks. In: *American Literature*, 1954, v. 25, n. 4, pp. 417-448.

VANDERBEKE, D. Queequeg's Voice: Or, Can Melville's Savages Speak?. *Leviathan: a Journey of Melville Studies*, v. 13, n. 1, pp. 59-73, 2011.

VOGEL, D. The Dramatic Chapters in Moby Dick. In: *Nineteenth-Century Fiction*, 1958, v. 13, n.3, pp. 239-247.

WATT, I. *Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley, University of California Press, 1957.

ZOELLNER. R. *The Salt-Sea Mastodon: A Reading*. Los Angeles: California University Press, 1973.

Recebido em: 12.06.2021

Aprovado em: 16.02.2022