

PROFECIA

Não nos interessa, neste capítulo (1), o sentido restrito da palavra profecia, isto é, previsão do futuro. Não nos concerne também o termo no sentido de incitamento à virtude. Aquilo que hoje nos interessa — quero dizer, ao que devemos reagir, pois interêsse, a esta altura de nossas palestras, se nos afigura uma palavra vã — é o tom de voz do romancista, tom êsse para o qual os instrumentos musicais do capítulo anterior (2) talvez já nos hajam preparado. O tema da profecia é o universo ou algo universal; não irá necessariamente “revelar” qualquer coisa a respeito do universo; propõe-se a cantar e a estranheza do seu canto, ecoando nos domínios da ficção, nos pode chocar. Como é que êsse canto se enquadraria no esquema das coisas concretas? A essa pergunta, teremos que responder: não é fácil. O espaço material nem sempre é suficiente para conter os gestos de um artista e o romance perpassado por um gênio criador deixa transparecer sinais de tumulto, como uma sala depois de um terremoto ou de uma festa de crianças. Os leitores de D. H. Lawrence compreenderão o que quero dizer.

Para nós, profecia é um tom de voz. Pode envolver quaisquer das crenças que têm existido na humanidade: Cristianismo, Budismo, Dualismo, Satanismo, ou então o simples despertar do amor e ódio humanos elevados a tal ponto que seus receptáculos normais não os podem mais conter. Não temos em mente uma visão especial do universo. O que importa é a implicação que transparece nas palavras do romancista e nesta palestra que promete ser tão vaga e grandiloquente, poderemos mais

(1) O presente capítulo foi traduzido do trabalho crítico de E. M. Forster. *Aspects of the Novel*, por Alex Severino. A tradução do capítulo “Estrutura e Ritmo” foi publicada em Alfa, ns. 5-6 (março — setembro de 1964).

(2) No capítulo anterior E. M. Forster discorre sobre a “Fantasia” romance (N.T.).

que nunca tomar contacto com as particularidades de estilo. Teremos que voltar nossa atenção para o estado de espírito do romancista e para as palavras que emprega propositadamente; evitaremos o mais possível os elementos concretos que constituem o enredo. Dizemos o mais possível, porque êles de fato existem e a maior parte dos leitores de ficção os nota antes de tudo. Antes de condenar um autor por afetação e distorção, temos que compreender seu ponto de vista. Ele não está preocupado com os elementos concretos em si e é por isso que êles estão fora de foco. Divisamos justamente o que êle não focaliza e, em nossa gagueira, rimo-nos dêle.

Já dissemos que cada nôvo aspecto do romance, para ser compreendido, exige do leitor um atributo diferente. Já o aspecto profético exige dois: humildade e ausência de senso de humor. A humildade é um dom que admiro apenas até um certo ponto. Em muitas fases da vida, é um grande êrro que degenera em hipocrisia e é também uma mostra de mêdo. Mas a humildade está agora no lugar certo. Sem ela não ouviremos a voz do profeta e nossos olhos contemplarão uma figura grotesca ao invés de gloriosa. Não há, igualmente, lugar para o senso de humor, êsse auxiliar inseparável do homem educado. Precisa, portanto, ser pôsto de lado. Tal como as crianças na Bíblia, não podemos deixar de rir de um profeta, com sua calvície absurda; mas é necessário afastar o riso, pois não tem valor crítico algum, servindo apenas para entreter os tolos.

Vamos agora estabelecer uma diferença entre os profetas e os que não o são.

Havia dois romancistas educados no Cristianismo. Romperam com êle depois de muito refletir, mas não abandonaram e nem tencionaram abandonar o espírito cristão, o qual interpretavam como sendo o espírito de amor aos semelhantes. Ambos acreditavam que o pecado é sempre castigado, o castigo uma purificação e encaravam êsse processo não com a distância de um grego antigo ou dum hindu moderno, mas com lágrimas nos olhos. Sentiam ser a piedade a atmosfera em que a moral exercita sua lógica, lógica essa que, de outra forma, se tornaria cruel

e sem nexo. Qual a vantagem de um pecador ser castigado e purificado se não houver algo mais na cura, isto é, um bônus celeste? E de onde vem êsse algo mais? Não da maquinaria mas sim da atmosfera em que ocorre êsse processo, do amor e da piedade que, segundo êles, são atributos divinos.

Quão semelhantes devem ter sido êsses dois romancistas! Mas um dêles era George Eliot e o outro Dostoievski.

Dirão que Dostoievski tinha visão. No entanto, George Eliot também a tinha. Classificá-los separadamente — e é impossível fazê-lo de outro modo — não é fácil. Mas a diferença entre êles se fará clara imediatamente assim que lermos dois trechos de suas obras. Para aquêle que classifica, os dois trechos parecerão iguais; para os que têm ouvido, os dois escritores vêm de mundos completamente diferentes.

Começarei com um trecho de **Adam Bede**, trecho que era muito famoso há cinqüenta anos atrás. Hetty está na prisão, condenada à morte pelo assassinio do filho ilegítimo. Não quer confessar; está empedernida e impenitente. Dinah, a Metodista, vem fazer-lhe uma visita.

Dinah começou a duvidar se Hetty sabia quem estava a seu lado. No entanto, sentia mais e mais a presença divina, como se dela partilhasse; e era a piedade divina que pulsava em seu coração, ansiando pela salvação daquela desgraçada. Afinal, resolveu falar e verificar se Hetty tinha consciência da situação.

— Hetty — disse gentilmente — sabe quem está a seu lado?

— Sim — respondeu Hetty vagorosamente — é Dinah. E acrescentou após uma pausa:

— Mas você nada pode fazer por mim. Não os fará mudar de idéia. Serei enforcada na segunda. Hoje já é sexta.

— Hetty, além de mim, há mais alguém nessa cela, alguém que está bem perto de você.

— Quem? murmurou Hetty a medo.

— Alguém que tem sempre estado junto a você nas horas difíceis, mesmo quando pecou. Alguém que conhece seus mais íntimos pensamentos, que a viu abaixar-se, enterrar a criança, e erguer-se novamente. E

segunda-feira, quando não puder estar com você, quando meus braços não a puderem amparar, quando a morte nos tiver separado, Ele que agora está aqui presente e que tudo sabe, estará então a seu lado. Se estivermos na presença de Deus, não importa estarmos vivos ou mortos

— Oh! Dinah, não haverá alguém que faça algo por mim? Será que eles me enforcarão mesmo? Nada me importaria se eles me deixassem viver... ajude-me... não sou como você... não tenho fé.

Dinah segurou a mão vacilante e abriu o coração numa prece:

— Deus, todo poderoso, permiti aos mortos ouvir vossa voz; eliminai a cegueira humana, fazei com que essa moça possa sentir Vossa presença e que nada tem a não ser a culpa que a afasta de Vós; moldai-lhe o coração, permitindo-lhe descerrar os lábios num grito da alma: — Senhōr, eu pequei.

— Dinah — soluçou Hetty, envolvendo-lhe o pescoço com os braços — vou confessar... não posso mais... não posso mais... eu a matei Dinah... enterrei-a no bosque, a pobrezinha chorava... eu ouvi... a noite tôda... e por isso voltei lá.

Fêz uma pausa e depois continuou rapidamente num tom implorativo:

— Pensei que ela talvez não morresse, que alguém a fôsse encontrar Não a matei, não com minhas próprias mãos. Sômente a coloquei lá, cobria-a e ela se foi... Não sei o que senti quando vi que estava morta... Quando a pus lá queria mesmo que alguém a encontrasse e salvasse. Ao vê-la sem vida, fiquei transtornada pelo medo. Sentia-me fraca e não podia reagir. Sabia que, se fugisse, todos suspeitariam de mim. Meu coração pesava como pedra; não conseguia sequer mover-me. Poderia ficar ali horas e horas, indefinidamente. Mas eles vieram e levaram-me.

Hetty calou-se, mas, de súbito, estremeceu novamente, como se algo mais a afligisse. Dinah aguardava sem falar, pois se o fizesse, não mais poderia conter as lágrimas. Por fim, Hetty soluçou:

— Dinah, você acha que, agora que confessei minha falta, Deus fará com que eu não mais ouça aquêlo chôro e não veja por tôda a parte aquêlo bosque?

— Façamos uma prece, Hetty; vamo-nos ajoelhar e rezar.

Não fizemos justiça ao trecho, pois tivemos que encurtá-lo e Eliot depende de tôda uma cena, desde que seu estilo não é atraente. O episódio é convincente, sólido, patético e permeado de Cristianismo. O deus que Dinah evoca é também fôrça viva para a autora; não é pôsto no romance para ativar as emoções do leitor. É o acompanhante natural dos erros e sofrimentos humanos.

Contrastaremos essa cena com uma outra do **The Brothers Karamazov** (Mitya está sendo acusado do assassinio do pai, de que êle é, em verdade, culpado espiritualmente).

Precedeu-se a uma última revisão do protocolo. Mytia levantou-se da cadeira, aproximou-se do canto próximo à cortina e, recostando-se num velho baú recoberto por um tapêto, adormeceu imediatamente.

Teve um sonho esquisito, incongruente com o tempo e o espaço.

Rodava pelas estepes, onde havia estado muito tempo atrás, em um carro puxado por dois cavalos, que um camponês conduzia através da neve e do granizo. Não muito além estava a vila; já podia divisar as negras cabanas, metade das quais queimadas, exibindo as estacas estorricadas. À entrada, havia muitas camponesas ao longo do caminho, mulheres magras e pálidas, com as faces pardacentas, especialmente a da ponta, alta, esquelética, o rosto fino e comprido, que aparentava quarenta anos, mas que podia ter vinte. Tinha nos braços um bebê que chorava. Seus peitos pareciam secos, sem uma gota de leite. E a criança chorava e chorava, erguendo os bracinhos nus, com os pulsos azulados pelo frio.

— Por que estão chorando? Por que estão chorando, indagava Mytia à medida que passavam alegremente.

— É o nenê — respondeu o cocheiro.

Mytia impressionou-se pela maneira rústica dêle dizer: é o nenê. Agradava-lhe ouvi-lo dizer isso com aquêlê sotaque: deixava transparecer piedade.

— Mas por que chora? persistia Mytia estúpidamente. — Por que traz os braços nus? Por que não o vestem?

— Porque são pobres, suas casas foram queimadas. Eles não têm pão. Estão pedindo esmolas porque o fogo destruiu suas casas.

— Não, não. — Mytia não compreendia. — Diga-me porque essas pobres mães estão aí? Por que há gente pobre? Por que o nenê é pobre? Por que a estepe é estéril? Por que essa gente não se abraça e se beija? Por que não cantam hinos de alegria? Por que estão obscurecidos pela negra miséria? Por que não alimentam a criança?

Sentiu que, embora suas perguntas não fizessem sentido, era aquilo mesmo que queria perguntar e queria fazê-lo daquele modo. E sentiu crescer em seu coração uma onda de piedade, como nunca havia sentido antes; estava a ponto de chorar e queria fazer algo por todos êles, para que o bebê não mais chorasse, para que aquela mãe de rosto fino e pardacento não vertesse mais lágrimas, e queria fazê-lo logo, sem se importar

com os obstáculos, com tôda a temeridade dos Karamazov... E o seu coração se enterneceu, e êle lutava desesperadamente para atingir essa luz, e ansiava por continuar vivendo, por seguir mais e mais até essa luz que o chamava, e ir depressa, depressa. já, imediatamente!

— O quê, Onde? exclamou, abrindo os olhos, sentando-se no baú como se acabasse de recobrar de um desmaio, sorrindo radiosamente. Nikolai Parfenovitch estava de pé a seu lado, sugerindo-lhe que escutasse a leitura do protocolo e o assinasse. Mytia calculou que havia estado dormindo durante uma hora ou mais, mas não ouvia Nikolai Parfenovitch. Ficou surpreso ao ver que havia um travesseiro sob sua cabeça e que êsse lá não se encontrava quando, exausto, havia adormecido sobre o baú.

— Quem pôs aqui êste travesseiro? Quem foi tão amável? exclamou, possuído por uma espécie de grato enêvo; tinha lágrimas na voz como se estivesse diante de um ato muito nobre.

Nunca descobriu quem havia sido êsse homem bom: talvez fôsse um dos camponeses que testemunhavam ou então a secretária de Nikolai Parfenovitch. Tinha a alma sufocada pelas lágrimas. Dirigiu-se à mesa, dizendo que assinaria o que quisessem.

— Tive um sonho bom, senhores, disse num tom estranho, suas feições irradiando uma luz de felicidade.

A diferença entre os dois trechos é a seguinte: o primeiro escritor é um pregador e o segundo um profeta. George Eliot fala de Deus, mais jamais altera seu foco narrativo. Tudo está no mesmo plano: Deus e as coisas concretas; conseqüentemente, não temos por um momento sequer a sensação de que o universo inteiro precisa de piedade e amor; êsses elementos só são necessários na cela de Hetty. Em Dostoiévski os protagonistas e as situações representam algo além dêles mesmos. A eternidade os assiste e, sem perder sua individualidade, êles se expandem para abrangê-la ou a invocam para que os envolva. Podemos aplicar-lhes as palavras de Sta. Catarina de Siena quando diz que Deus está na alma e a alma está em Deus como o mar está nos peixes e os peixes estão no mar. Cada uma de suas sentenças implica nessa extensão e a inferência é o aspecto dominante em sua obra. É um grande romancista no sentido comum da palavra, isto é, seus protagonistas mantêm relações com a vida cotidiana e vivem em seu próprio meio; a obra apresenta incidentes que conservam vivo

nosso interêsse, etc. Mas, tem ainda a grandeza de um profeta, não podendo então ser avaliado por padrões comuns.

Esse é o abismo que separa Hetty e Mytia, muito embora habitem mundos moral e mitològicamente idênticos. Hetty, se considerada por si só, satisfaz. É uma pobre môça levada a confessar seu crime, o que vem melhorar seu estado de espírito. Mytia, pelo contrário, por si só não satisfaz. Torna-se real por aquilo que sugere e seu pensamento não é limitado. Visto em si mesmo, parece deformado, intermitente, fora de esquadro; começamos a explicá-lo, dizendo estar êle desproporcionalmente agradecido pelo travesseiro desde que se encontrava extenuado, exatamente como um russo. Não podemos compreendê-lo até nos apercebermos que se expande por tôda a parte e que sua essência, focalizada por Dostoievski, não está sôbre aquela arca de madeira ou no país dos sonhos, mas sim numa região intimamente ligada ao resto da humanidade. Mytia é todos nós. O mesmo acontece com Alyosha e Smerdyakov. Mytia é simultâneamente a visão profética e a criação do romancista. Êle não perde sua individualidade no plano das coisas concretas. Nesse plano, Mytia é Mytia, como Hetty é Hetty. A expansão, a fusão, a união através do amor e da piedade ocorrem numa região que sômente pode ser vislumbrada e para a qual a ficção não seja, talvez, o melhor caminho. O mundo dos Karamazovs, de Myshkin, de Raskolnikov e de Moby Dick, no qual entraremos em breve, não é uma alegoria e nem é envolvido por um véu. Trata-se do mundo comum da ficção mas que atinge a essência humana. Aquela pequena figura de Lady Bertram sentada no sofá com seu cachorrinho, figura que, aliás, já foi por nós apresentada, pode nos ajudar nesse campo mais complexo. Verificamos que Lady Bertram era uma personagem *flat* capaz de tornar-se *round* (1) quando a ação o exigisse. Mytia é uma personagem *round* mas é capaz de expandir-se. Não esconde coisa alguma (misticismo), não simboliza coisa alguma (simbolismo); é meramente Dimitri

(1) As personagens *flat* e *round*, analisadas em outro capítulo do presente trabalho, são classificações atribuídas aos protagonistas, conforme sua complexidade (N. do T.).

Karamazov, mas ser meramente alguém em Dostoievski significa unir-se a todas as pessoas de todos os tempos. Conseqüentemente, a corrente portentosa brota aos nossos olhos com aquelas palavras: "Tive um belo sonho, meus senhores." Tive eu também um belo sonho? Não. As personagens de Dostoievski exigem nossa participação em algo mais profundo que suas experiências. Transmitem uma sensação que é parcialmente física: a sensação de afundar num globo translúcido e ver nossa experiência flutuando lá em cima, na superfície, bem longe de nós, diminuta, remota e, no entanto, nossa. Não deixamos de ser pessoas, não perdemos nossa individualidade, mas "o mar está no peixe e o peixe está no mar."

Nesse ponto deparamos com as barreiras que delimitam nosso tema. Não nos interessa a mensagem do profeta (se é que se pode separar o conteúdo da forma), ou melhor, ela nos interessa o menos possível. O que importa é o tom de voz, a canção. Hetty poderia ter um belo sonho na prisão e isso seria próprio dela, bastante convincente, mas tudo terminaria aí. Dinah afirmaria estar contente, Hetty contaria seu sonho que, ao contrário do de Mytia, teria que ter, certamente, ligação direta com seu problema real e George Eliot diria algo acertado e condóido sobre os sonhos bons em geral, bem como sobre o inexplicável efeito benéfico que exercem num coração torturado. Iguais e, ao mesmo tempo, absolutamente diferentes são as duas cenas, os dois romances e os dois escritores.

Passemos adiante. Visto apenas como um romancista, o profeta tem certas vantagens misteriosas e, portanto, às vezes vale a pena deixá-lo penetrar no âmbito dos fatos concretos. Talvez os arrase ou os distorça, mas também pode ser que lhes traga luz. Como o fantasista, o profeta empunha um fecho de luz que, por vezes, atinge os objetos obscurecidos pelo senso comum, tornando-os, assim, muito mais vívidos. Esse realismo intermitente permeia as grandes obras de Dostoievski e Herman Melville. Dostoievski pode descrever de maneira acurada e paciente um julgamento ou o aparecimento de uma escadaria. Melville é capaz de catalogar os produtos fornecidos pela

baleia, (“Sempre achei as coisas mais simples as mais intrincadas”, diz êle). D. H. Lawrence é capaz de descrever um gramado em flôres ou a entrada para Fremantle. Por vêzes, o profeta parece interessar-se sòmente por detalhes que se encontram no primeiro plano; senta-se com êles e dêles se ocupa calado como uma criança entre dois brinquedos. O que êle sente durante êsses espaços de tempo? Será apenas outra forma de excitação ou estará êle repousando? Não o podemos saber. Sem dúvida, é o que sente A. E. ao fazer suas “misturas” e Claudel quando está usando sua diplomacia. Mas o que é isso? De qualquer modo, é o que caracteriza êsses romances e lhes dá aquilo que sempre é atraente numa obra de arte: aspereza de superfície. Enquanto os lemos apresentam-se aos nossos olhos cheios de saliências e reentrâncias, que suscitam em nós sinais de desaprovação ou assentimento. Depois, a aspereza é esquecida e tudo parece harmonioso como o luar.

A ficção profética parece ter, pois, características definidas. Exige humildade e ausência de senso de humor. Abrange o homem de todos os tempos, embora não devamos concluir a partir do exemplo de Dostoievski que a profecia se volte sempre para os princípios da piedade e do amor. É esparmodicamente realista e nos dá a sensação de uma canção ou de um som. Diverge da fantasia pois visa a unidade, enquanto a última se atém às partes. A confusão que por ventura encerre é incidental, enquanto que na fantasia a confusão é fundamental: é preciso existir confusão em **Tristram Shandy** e em **Zuleika Dobson**; é preciso haver bruscas mudanças nas inferências mitológicas. Além disso, penso eu, o profeta abstrai-se mais do livro que o fantasista e se encontra num estado emocional mais remoto enquanto compõe. A profecia é rara nos romancistas. Poe é incidental demais. Hawthorne perde-se com ânsia no problema da salvação individual e não consegue se libertar. Hardy, filósofo e grande poeta, parece merecer o título de profeta, mas seus romances são panorâmicos e não emitem sons. É verdade que o autor fica de longe mas os protagonistas não têm contacto com a experiência humana universal. Êle nos mostra seus protagonistas erguendo e baixando os braços, em

desespêro; o sofrimento dêles pode ser comparado ao nosso, mas nunca se expande. O que quero dizer é que Judas não poderia jamais apresentar-se como Mytía e romper o dique de nossas emoções dizendo: “Senhores, tive um sonho mau.” Conrad encontra-se na mesma posição. A voz, a voz de Marlow está muito carregada de experiências para que êle possa cantar; está fanhosa, em vista das muitas reminiscências de êrros e venturas por que passou; seu dono já viu muito da vida para enxergar além dos fenômenos de causa e efeito. Ter uma filosofia, até mesmo uma filosofia poética e emocional como a de Hardy e Conrad, leva à reflexão sôbre a natureza da vida e das coisas. Um profeta não reflete. E não fica repetindo coisas. Por isso excluímos Joyce. Êle tem muitas qualidades semelhantes às dos profeta e mostra (especialmente em *Portrait of the Artist*) uma imaginativa compreensão do mal. Mas êle destrói o universo com premeditada perícia, buscando aqui e ali a ferramenta que melhor o ajude a fazê-lo: apesar de tôda aquela frouxidão interna, é demasiadamente controlado, nunca vago senão depois de prolongada deliberação; o que diz é conversa, e mais conversa e nunca canção.

Assim, se bem que creiamos ser êste aspecto do romance bastante palpável, em nada nebuloso, só posso pensar em quatro romancistas para ilustrá-lo: Dostoievski, Melville, D. H. Lawrence e Emily Brontê. Deixaremos Emily Brontê para o fim e Dostoievski já foi mencionado; Melville é agora o centro de nossa atenção e sua obra mais importante é **Moby Dick**.

Moby Dick é um livro fácil de se entender logo que o leiamos como a história ou o relato da pesca da baleia entremeadado de poesia. Mas, assim que captamos a canção nêle contida, torna-se difícil e tremendamente importante. Definido sêcamente e limitado pelas palavras, é o seguinte o tema de **Moby Dick**: uma batalha contra o mal, erradamente conduzida ou levada longe demais. A baleia branca representa o mal e o capitão Ahab fica tresloucado pela caça constante, até que seu quixotismo se transforma em vingança. Essas são apenas palavras (um símbolo para o livro, se quisermos um) que não nos conduzem senão a sua aceitação como história. Talvez

essas palavras ainda nos retardem a compreensão da obra. Querendo harmonizar os acontecimentos, não lhes notamos a aspereza e a complexidade. No entanto, poderemos apoiar-nos na idéia de luta que professa o romance: tôda a ação é uma luta e a única felicidade é a paz. Mas luta entre o quê? Erraremos se dissermos que é entre o bem e o mal ou entre dois males irreconciliáveis. O essencial em **Moby Dick**, que é sua canção profética, flui transversalmente através da ação e da moralidade superficial, como uma corrente submarina. Está além das palavras. Mesmo no final, quando o barco vai ao fundo com o falcão pregado ao mastro e o ataúde vazio, oscilando no redemoinho, salva Ishmael para a vida, mesmo aí não podemos perceber as palavras do canto profético. A intervalos existem momentos de tensão; mas não existe desfecho explicável, nem qualquer tentativa por parte do autor de atingir a piedade e o amor universal. Não há nada como: — Meus senhores, tive um sonho bom.

A natureza extraordinária da obra aparece em dois episódios iniciais: o sermão sôbre Jonas e a amizade com Queequeg.

O sermão nada tem a ver com o Cristianismo. Prega a resignação e a lealdade, sem esperança de retribuição. O pregador, “ajoelhando-se na proa do púlpito, cruzou ao peito as grandes mãos crestadas pelo sol, ergueu ao céu os olhos cerrados e rezou uma prece com devoção tão profunda que parecia estar ajoelhado, rezando no fundo do mar.”

E conclui com uma nota de júbilo que é mais terrível que uma ameaça.

Bendito seja aquê e cujos braços fortes o possam amparar quando o navio dêste mundo traiçoeiro e vil já tiver perecido. Bendito seja aquê que não medeia a verdade e mata, queima e destrói toôo o pecado, embora para isso tenha de arrancá-lo da toga dos senadores e juizes. Bênção eterna àquele que não conhece outra lei ou senhor que não o Senhor seu Deus e que tem o céu por única pátria. Bendito seja aquê a quem as ondas e os vagalhões da multidão turbulenta não conseguem abalar dêsse

seguro Barco das Idades (1). A graça e a felicidade eterna serão daquele que, na hora da morte, possa dizer num último suspiro: — Pai! Conheço-Te pelo Teu poder; mortal ou imortal, aqui estou. Tentei pertencer-Te mais que a este mundo ou a mim mesmo. Isso, porém, não é nada: deixo a Ti a eternidade. O que é o homem para que possa sobreviver a seu Deus?

Acredito não ser coincidência que o último baleeiro encontrado no final do livro antes da derradeira catástrofe seja chamado **Delight**; é um barco de prenúncio funesto que havia encontrado Moby Dick e foi danificado pela baleia branca. Mas não podemos assegurar qual a associação de idéias pretendida pelo profeta e nem êle mesmo nos poderia dizer.

Logo depois do sermão, Ishmael estabelece uma amizade profunda com o canibal Queequeg e, por um momento, parece-nos que o livro será uma saga sôbre a irmandade de sangue. Mas as relações humanas pouco interessam a Melville e depois dêsse episódio inicial grotesco e violento, Queequeg é quase esquecido. Quase, mas não completamente. Pouco antes do final, Queequeg adoce e é-lhe feito um ataúde que não chega a ocupar, pois se recupera. É êsse ataúde que, servindo como salva-vidas, livra Ishmael do redemoinho final, o que não é também uma coincidência mas uma conexão informulada surgida no cérebro do escritor. **Moby Dick** está repleto de significados; seu significado central é outro problema. É um êrro transformar o baleeiro **Delight** ou o ataúde num símbolo, pois mesmo que o simbolismo seja incontestavelmente certo, silencia o romance. Nada pode ser dito a respeito de **Moby Dick** exceto que é uma contenda. O resto é canção.

A obra de Melville deve muito de sua fôrça à concepção que o autor tem do mal. O conceito de mal tem sido raramente encarado na ficção pois poucas vêzes vai além da conduta inapropriada e evita as nuvens do misterioso. Para a maior parte dos romancistas, o mal é de natureza sexual ou social, ou algo muito vago que deve ser tratado num estilo especial com implicações poéticas. Querem que o mal exista para

(1) No original, *keel of ages*.

fazer o grande favor de ajudá-los no argumento, e êsse mal, não sendo bom, geralmente os atrapalha com um vilão: um Lovelace ou um Uriah Heep que causam mais infortúnio ao escritor que aos demais protagonistas. Para encontrarmos um verdadeiro vilão, teremos que estudar outra história de Melville, **Billy Budd** (1).

Trata-se de um conto mas precisa ser mencionado pela elucidação que dá ao resto da obra. O caso se passa num navio de guerra inglês pouco depois do motim do Nore, um navio um tanto ou quanto teatral, mas ao mesmo tempo intensamente verdadeiro. O herói, um marinheiro jovem e bem parecido, é de uma bondade calorosa e agressiva, que não poderá subsistir a não ser alimentada pelo mal. O próprio Billy não é agressivo. Mas há dentro dêle uma luz que se irrita e explode. À primeira vista é um rapaz agradável, alegre, quase insensível, com uma compleição física perfeita, a não ser por um pequeno defeito: é gago. Êsse defeito o destrói.

Ê pôsto num mundo de armadilhas repletas de sutilezas, contra as quais sua coragem é impotente porque isenta de defesas maldosas; é pôsto num mundo em que essa inocência de que o homem é capaz impede o apuramento das faculdades ou a iluminação da vontade numa emergência moral.

Claggart, um dos imediatos, logo vê nêle um inimigo: seu inimigo, pois Claggart representa o mal. Estamos novamente diante da luta entre Ahab e Moby Dick, embora os papéis estejam mais claramente delineados e estejamos mais longe da profecia e mais próximos da moralidade e do senso comum. Mas não tão perto assim. Claggart não é como outros vilões.

A depravação natural tem certas virtudes negativas que a servem como auxiliares silenciosas. Não iremos longe demais ao afirmar que essa depravação não tem vícios ou pequenos pecados; jamais é mercenária ou avarenta. Em suma, o protagonista que queremos mostrar nada tem de sórdido ou sensual. Ê sério sem ser ácido.

(1) Este conto só poderá ser encontrado em edição coligida da obra de Herman Melville. Devo esta informação, assim como muitas outras, ao admirável trabalho de John Freeman a respeito de Melville.

Claggart acusa Billy de fomentar um motim. A acusação é simplesmente ridícula, mas ainda assim é fatal. Poir, quando o môço é intimado a declarar sua inocência, fica de tal maneira horrorizado que não pode falar. Incapacitado de defender-se porque, com o nervosismo, vem-lhe o gaguejar, sua força explode e êle derruba seu algoz, mata-o e, conseqüentemente, tem que morrer na fôrça.

Billy Budd é um episódio estranho e irreal, mas é uma canção com palavras; portanto, deve ser lido tanto por sua beleza como à guisa de introdução a obras mais difíceis. O mal é rotulado e personificado, ao invés de vaguear pelos mares ao redor do mundo; assim, o pensamento de Melville pode ser mais facilmente observado. Notamos que as apreensões do escritor estão isentas de problemas íntimos e que após as têrmos compartilhado, engrandecemos-nos ao invés de nos sentirmos diminuídos. Não é dominado por aquêlo compartimento enfadonho chamado consciência — A consciência de Hawthorne ou de Mark Rutherford. Depois da rudeza inicial do seu realismo, Melville eleva-se ao universal; capta uma negridão, uma melancolia que transcendem a nossa a tal ponto que se tornam indiscerníveis daquilo que chamamos glória. Diz êle: “em certas disposições de espírito, nenhum homem pode avaliar êste mundo sem jogar na balança uma coisa parecida com o Pecado Original a fim de restabelecer o equilíbrio”. Melville jogou na balança êsse algo indefinível, a balança se equilibrou e êle nos trouxe harmonia e salvação, ainda que temporária.

Não é de admirar que D. H. Lawrence tenha escrito dois penetrantes estudos acêrca de Melville, pois Lawrence é, segundo nos parece, o único romancista profético em atividade no presente; todos os outros são fantasistas ou pregadores. Êle é o único dotado de uma intensa qualidade bárdica, o único romancista vivo em cuja obra a canção predomina. Ê impossível criticá-lo. Êle é susceptível de crítica porque é também um pregador. Ê esse aspecto de menor importância em sua obra que o torna tão difícil e enganador; é um pregador demasiado inteligente, que sabe manobrar os nervos de seus fiéis.

Nada é mais desconcertante que nos sentarmos diante de nosso profeta e de súbito recebermos um pontapé na bôca do estômago. — Macacos me mordam se fôr submisso depois dessa — gritamos, mas nossa fúria apenas nos torna mais vulneráveis. Da mesma forma, o tema do sermão é irritante, quer se traduza em conselhos ou em denúncias calorosas; por fim, não sabemos se devemos continuar a viver; resta-nos apenas a consciência de que somos fúteis. Essa fanfarronice e a doçura melosa, reação típica de um fanfarrão, repartem entre si o primeiro plano da obra de Lawrence; mas sua grandeza está muito além e reside, não na cristandade como em Dostoievski ou numa disputa como em Melville, mas sim em algo estético. A voz é a de Balder, se bem que as mãos são as de Esaú. O profeta irradia natureza do seu íntimo, de maneira que tôda a côr tem um calor e cada forma um caráter próprio que não poderia ser obtido de outro modo. Tomemos uma cena inesquecível: aquela de **Women in Love** em que um dos protagonistas, à noite, atira pedras à água para estilhaçar a imagem da lua. Por que o faz, o que simboliza essa cena não tem importância. Mas o escritor não tinha outra maneira de obter essa água e essa lua; consegue reunir êsses elementos numa perspectiva especial que os focaliza do modo mais maravilhoso que se possa imaginar. É o profeta que volta ao marco inicial, lá onde todos esperamos à borda da lagoa; mas é dotado de um poder de criação e evocação que nunca haveremos de possuir.

Não é fácil ser humilde perante êsse escritor irritável e irritante, pois quanto mais humilde nos tornamos, mais irritado êle fica. No entanto, não vemos outro modo de lê-lo. Se começássemos a ficar ressentidos ou a escarneçê-lo, o tesouro que encerra desapareceria da mesma forma que se passássemos a obedecê-lo. O que há de valioso nêle não pode ser traduzido em palavras: é côr, gesto, contôrno de pessoas e coisas, elementos que são o apetrecho usual do romancista, mas que passam a pertencer a um nôvo mundo quando tratados por um processo assim tão diferente.

E Emily Bronte? Por que **The Wuthering Heights** deve

figurar neste inquérito? É uma história a respeito de seres humanos; não encerra uma visão de universo.

A resposta é que as emoções de Heathcliffe e Catherine Earnshaw funcionam diferentemente de outras emoções em ficção. Ao invés de inibir os protagonistas, envolvem-nos em nuvens de trovoada e geram as emoções que povoam o romance desde o momento em que Lockwood sonha com a mão na janela até o instante em que Heathcliffe é encontrado morto, próximo à mesma janela aberta. **The Wuthering Heights** está repleto de sons — tempestade e ventos uivantes — e êsse som é mais importante que palavras e pensamentos. Apesar do valor incontestável da obra, não nos lembramos absolutamente de nada a não ser Heathcliffe e Catherine, a mãe. Êles provocam a ação por estarem separados e põem-lhe um fim pela união depois da morte. Por isso êles “andam” juntos depois da morte. Claro! Tinha que ser assim! Pois mesmo quando vivos, seu amor e ódio transcendiam a êles.

De certo modo Emily Brontë tinha uma inteligência cautelosa e precisa. Construiu o romance numa seqüência temporal ainda mais elaborada que a dos romances de Jane Austen; dispôs simètricamente as famílias Linton e Earnshaw; tinha também uma noção bastante clara dos diversos processos legais pelos quais Heathcliffe se apoderou das propriedades das duas famílias (1). Então por que deliberadamente introduziu na obra a confusão, o caos, a tempestade? Porque, no sentido que atribuímos à palavra, Emily Brontë tinha uma inteligência, porque, para ela, o que é sugerido é mais importante do que aquilo que é dito. E sòmente através da confusão as figuras de Heathcliffe e Catherine poderiam exteriorizar sua paixão até que ela se derramasse pela casa e pelos morros. **The Wuthering Heights** é destituído de qualquer mitologia, além daquela fornecida por êsses dois protagonistas; nenhuma outra grande obra está tão alheia aos conceitos de Inferno e Paraíso. É um romance local como os espíritos que cria e embora possamos

(1) Ver o excelente e brilhante ensaio de C.F.S., *The Structure of Wuthering Heights*, publicado pela Hogarth Press.

encontrar *Moby Dick* em qualquer charco, os espíritos oriundos da obra de Emily Brontë só poderão ser encontrados entre os jacintos silvestres e as pedras calcárias da região.

Outra coisa, antes de terminar. Existe sempre em meu subconsciente uma reserva a respeito da profecia. É uma reserva que uns farão veementemente, enquanto outros nem a mencionarão. A fantasia nos exigiu um pagamento extra e agora a profecia exige humildade e até mesmo a supressão do senso de humor, de forma que não nos é permitido mofar quando a tragédia se chama **Billy Budd**. Temos que deixar de lado nossa visão usual da literatura e da vida, a mesma que temos tentado usar através dêsse nosso debate, e empunhar um molho de ferramentas bem diverso. Será isso certo? Outro profeta, William Blake acha que sim.

Que Deus nos livre
Da visão única e do sono de Newton,

exclamava êle; e pintou êsse mesmo Newton com um compasso na mão, descrevendo um miserável triângulo matemático, voltando as costas ao formidável e incomensurável mar de **Moby Dick**. Poucos concordarão com Blake. Ainda menos com o Newton de Blake. Quase todos seremos ecléticos, tendendo para este ou aquêle lado, conforme nosso temperamento. O cérebro humano não é um órgão cheio de dignidade e não vemos como podemos usá-lo sinceramente exceto através do ecletismo. O único conselho que deixamos aos colegas ecléticos é: não se orgulhem da sua inconsistência. É uma pena que o homem não possa ser ao mesmo tempo impressionável e sincero. Nas primeiras cinco palestras dêste curso usamos o mesmo molho de ferramentas. Abandonamo-lo na presente e na anterior. Na próxima empunhá-lo-emos de nôvo, mas sem a certeza de que é o melhor equipamento para um crítico ou se de fato existe essa coisa chamada equipamento crítico.

E. M. FORSTER